

UNIVERSITÉ DE LIMOGES

ÉCOLE DOCTORALE SCIENCES DE L'HOMME ET DE LA SOCIÉTÉ

EA 1087 ESPACES HUMAINS ET INTERACTIONS CULTURELLES

THÈSE présentée par :
Marie-Gersande RAOULT

soutenue le : **10 décembre 2011**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'Université de Limoges**

Discipline : Littérature française

**Perversion et Subversion dans les romans
de Rachilde et de Jean Lorrain (1884-1906) :**

Une esthétique de la Décadence

Tome I

THÈSE dirigée par :

Jacques MIGOZZI Professeur, Université de Limoges

RAPPORTEURS :

Diana HOLMES Professeur, Université de Leeds

Gérard PEYLET Professeur, Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3

JURY :

Diana HOLMES Professeur, Université de Leeds

Irène LANGLET Professeur, Université de Limoges

Jacques MIGOZZI Professeur, Université de Limoges

Gérard PEYLET Professeur, Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3

A mes très chers parents, Geneviève et Jean-Marie,

Remerciements

J'adresse tout d'abord mes sincères remerciements à mon directeur de thèse, Monsieur le Professeur Jacques Migozzi pour m'avoir encadrée avec autant de professionnalisme tout au long de ma thèse. Son expertise, ses conseils toujours avisés et ses qualités de chercheur m'ont permis de mener à bien mon étude et ont nourri ma passion littéraire. Nos échanges furent toujours pour moi sources d'enrichissement. Je le remercie vivement pour la confiance qu'il m'a accordée pendant ces années.

Je tiens également à remercier Madame Diana Holmes, Professeur à l'Université de Leeds et Monsieur Gérard Peylet, Professeur à l'Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3 de m'avoir fait l'honneur d'être les rapporteurs de cette thèse.

Je remercie Madame Irène Langlet, Professeur à l'Université de Limoges et Monsieur Pascal Noir, Maître de conférences à l'Université de Paris 3 d'avoir accepté de faire partie de mon jury en la qualité d'examineurs.

Je souhaite également adresser mes plus vifs remerciements aux enseignants qui ont marqué mon parcours universitaire : Nicole Billot et Joëlle Deluche qui m'ont non seulement encadrée respectivement dans le cadre de mon mémoire de Maîtrise et de DEA, mais qui m'ont également donné l'envie de poursuivre dans le domaine de la recherche littéraire.

Je souhaite également m'adresser à mes très chers parents, Geneviève et Jean-Marie, qui m'ont toujours encouragée et motivée pendant cette période de doctorat et durant toutes mes études. Ils ont su m'inculquer le goût d'apprendre et de réussir. Aussi, je tiens à les remercier pour leur soutien sans faille, leur patience, leurs relectures et la foi toujours intacte qu'ils ont portée à la qualité de mon travail. Maman, papa, je vous dois cette thèse et je vous la dédie.

Une tendre pensée à mes adorés grands-parents, qui seraient certainement fiers aujourd'hui de mon travail et de mon parcours dans l'enseignement supérieur.

Je remercie également ma sœur Stéphanie ainsi que mon beau-frère Philippe Grimaud pour leurs encouragements et le vif intérêt qu'ils ont porté à ma thèse.

Je tiens également à remercier Sylvain Benoit qui a su me laisser, malgré d'autres obligations professionnelles, mon espace littéraire et qui l'a bien souvent partagé. Ce fut toujours agréable et enrichissant. Je le remercie également pour le soutien constant qu'il m'a témoigné.

Un grand merci à ma chère complice Aurélie Doyen pour son soutien et nos moments d'amitié qui m'ont permis de m'évader pendant ces années de thèse mais également de nourrir certaines réflexions.

J'adresse également mes sincères remerciements à mon amie Anna Lushenkova avec qui j'ai partagé les aléas d'une vie de doctorante mais surtout les passions d'une littéraire. Je remercie Anna pour nos échanges autour de nos sujets de recherche respectifs, qui ont toujours été sources de motivation.

Je n'oublie pas mes amies et collègues Aurore Martins, Catherine Nicolas et Sandrine Karam pour leurs encouragements et l'intérêt qu'elles ont manifesté à l'égard de ma thèse.

Je remercie également Yves Ranty pour nos échanges psychanalytiques autour de mon sujet. Je lui suis très reconnaissante de la ténacité qu'il mettait à me faire comprendre que je devais mener à terme cette étude si chère à mon âme.

Enfin un clin d'œil tout particulier à Poppée, mon Lion à moi, auprès de qui j'ai si souvent trouvé l'inspiration...

Introduction

*« Je ne puis regarder attentivement la vie sans éclater de rire, mais quand je ris aux éclats, je souffre abominablement. C'est ma façon de pleurer, à moi qui n'ai pas les yeux faits comme tout le monde », Jean Lorrain, article posthume, *Mercur de France*, 15 juillet 1906*

Les décennies 1870 et 1880 correspondent à la période où le courant naturaliste bat son plein en littérature. Fondé sur le principe de la restitution de la réalité, ce mouvement s'articule sur une esthétique mimétique chargée de traduire sous forme romanesque, les mutations qui transforment profondément le système des classes sociales en cette fin de XIX^{ème} siècle. L'avènement de l'ère industrielle ainsi que les progrès de la Science s'accompagnent en effet simultanément du triomphe de la pensée positiviste et de son système de représentations cartésien. Les modalités de l'existence semblent ainsi régies par le seul principe du scientifiquement démontrable, ce qui augure de la « mort de Dieu » et provoque une dépoétisation du réel ainsi qu'un reflux de l'élan mystique : chez certains esprits grandit alors un sentiment de néantisation de l'existence.

En marge de cette veine littéraire dominante et en réaction à ce mouvement sociétal, se développe ainsi un état d'esprit particulier, réfutant en masse cette politique du progrès et les valeurs scientistes qui lui sont associées. Aussi dans les deux dernières décennies du XIX^{èmes} siècle, quelques âmes dites fin-de-siècle, nostalgiques d'un monde plus artiste, tentent-elles dans leur art littéraire de cristalliser leur refus de ce nouveau monde et d'en ériger un autre, propre à leur sensibilité. Cette posture va les conduire à assumer un ethos et des choix scripturaux qui leur conféreront une position singulière dans la « République des Lettres »¹.

Le héros ou l'héroïne fin-de-siècle, en véritable héraut de la déchirure sociale et morale, tente en effet d'instaurer un nouveau rapport au réel. Las et épuisé par ce

¹ Voir à ce sujet Géraldi Leroy, Julie Bertrand-Sabiani, *La Vie littéraire à la Belle-Epoque*, Paris, PUF, Perspectives littéraires, 1998

monde désormais régi par un certain déterminisme social et moral ne laissant aucune place au rêve, le personnage cultive une forme d'éréthisme mental qui l'aide à s'ériger contre cet ordre bourgeois perçu comme un carcan. Il s'agit alors par le biais d'un discours provocant de cultiver l'état de décadence, autrement dit, comme le définit Paul Bourget dans ses *Essais de psychologie contemporaine*, un état de « *désorganisation délibérée, d'inversion de l'ordre logique* »². Ce théoricien de la décadence y voit « *l'apparition d'une langue poétique nouvelle, résultat d'une désagrégation du langage, elle-même représentative des dysfonctionnements d'une société aux rouages grippés par l'individualisme* »³, s'érigeant de la sorte comme un « *porteur vers le siècle qui s'ouvre* »⁴.

Le personnage des romans fin-de-siècle se plaît donc à enfreindre la doxa afin d'accéder à des expériences ouvrant à des sensations rares et extrêmes, qui viennent combler – au moins pour un temps – le vide de son existence. La littérature fin-de-siècle se crée ainsi en niant les valeurs établies dans une démarche à la fois nihiliste, mais aussi idéaliste, puisque les âmes malades qui la composent entendent recréer leur moi selon leur idéal, en y projetant leur propre conscience, c'est-à-dire en instaurant un monde à la mesure ou plutôt devrait-on dire à la démesure de leur névrose. On assiste alors à une mutation du désir. De nouveaux critères viennent déterminer l'accès au plaisir, dont l'anormalité, l'immoralité et le morbide sont les éléments fondamentaux : autant de déclinaisons du principe d'inversion. Sous le sceau de cette névrose incurable, les esprits fin-de-siècle s'engouffrent par conséquent dans « *l'exploration malsaine des bas-fonds de l'âme, vers l'exercice compliqué des perversions psychiques et [...] [d]es anomalies de la sexualité* »⁵ entre autres. Pure provocation, simple conviction ? Les auteurs qui partagent cette même sensibilité font de leurs œuvres de véritables plaidoyers contre la norme, s'appliquant à détourner et à ébranler tous les fondements du réel comme pour mieux bafouer ce qui se voudrait leur modernité.

Cette nouvelle littérature est donc qualifiée par ses créateurs comme par ses opposants de « *décadente* » dans la mesure où elle repose sur un rapport subversif à la norme et où elle se définit comme une appréhension inversée des principes et valeurs de la réalité. « *Anywhere but out of this*

² La publication des *Essais de psychologie contemporaine* de Paul Bourget en 1883 chez Alphonse Lemerre marque une prise de conscience du mouvement décadent en France. Il y établit en tant que théoricien de la décadence les caractéristiques qui fondent cet état, notamment à travers les figures de proue qui ont introduit à cet état d'âme, comme Baudelaire, son amour de l'artifice, son pessimisme et sa complaisance dans la névrose.

³ Valérie Michelet Jacquod, *Le Roman symboliste, un art de l'« extrême conscience »*, Paris, Droz, 2008, p. 98

⁴ Valérie Michelet Jacquod, « De Sixte à Sixtine », in *Avez-vous lu Paul Bourget ?*, Dijon, EUD, 2007, p. 163

⁵ Gérard Peylet, *L'Artifice et ses expressions littéraires dans les dernières années du XIX^{ème} siècle*, thèse pour le doctorat d'État, sous la direction de L. Forestier, Université de Paris X Nanterre, 1981, p. 24-25

world »⁶ écrit Baudelaire mettant ainsi en exergue cette obsession à vouloir échapper à ce monde inapte à répondre aux élans d'âme. Ce credo sera repris inlassablement, dans les œuvres de ses disciples fin-de-siècle qui prétendent défaire le réel pour mieux le refaire à l'aune de leurs noirs esprits. Si l'ère naturaliste est bien gouvernée par un certain sentiment progressiste, sa littérature adverse s'inscrit délibérément dans un mouvement régressif, voulant illustrer la fin de l'homme où tout doit absolument fonctionner – dans le plus pur esprit décadent – à l'envers. Joris Karl Huysmans devient alors incontournable pour cerner les états d'âme animant les littéraires qui ont fait de son célèbre roman *A Rebours* leur bréviaire.

Ce mouvement dit décadent, composé de détracteurs du naturalisme qui poursuivent, sans réelle volonté de constituer un groupe ou une école, la mise à mal des représentations canoniques, ne participe pas toutefois des courants littéraires tels qu'on peut les définir mais davantage d'un état d'esprit. Aussi est-il difficile de donner une définition bien arrêtée d'un phénomène qui prône la mise à mal des codes et des systèmes classificatoires, préférant ouvrir à l'individu le champ des possibles, quitte à en renverser totalement les principes éthiques. Un éternel flou caractérise du même coup la définition du terme « décadence » : « *Déconcertante découverte : ce mouvement commençait par la faillite de définition. Etrange constatation pour un mot qui, relancé après Baudelaire et Gautier par Paul Bourget en 1876, connaîtra une grande vogue, puis deviendra le symbole de toute une génération d'écrivains.* »⁷ S'il est impossible d'inscrire ce mouvement d'âme dans une définition, nous pouvons néanmoins relever quelques indices caractéristiques qui permettent de repérer les textes participant de cet esprit. De façon globale, l'état de décadence se repère par « *une sensibilité diffuse, devenant ainsi une sorte de point de ralliement clandestin où se reconnaissent et se retrouvent tous ceux qui partagent, ne serait-ce que par leur refus, une certaine conception du monde.* »⁸

Du point de vue du sémantisme, le terme « décadence » et ses dérivés lexicaux comme l'adjectif « décadent » connaissent une certaine évolution. Etymologiquement, « décadence » vient du latin « cadere » qui signifie « tomber », auquel on a ajouté le préfixe « dé » qui traduit la séparation, la cessation. Le sens premier du terme équivaut donc à « État de ce qui commence à choir, à tomber »⁹. Le substantif symbolise bien à proprement parler l'idée de chute, de ruine, de fin. C'est seulement en 1880 que le mot connaît une extension lexicale et se trouve décliné en adjectif sous le terme « décadent », bientôt substantivé. L'évolution de la forme lexicale du mot

⁶ « N'importe où, pourvu que ce soit hors de ce monde », Baudelaire, *Petits poèmes en prose*, [ou *Le Spleen de Paris*] 1869.

⁷ Séverine Jouve, *Les Décadents : bréviaire fin de siècle*, Paris, Plon, 1989, p. 12-13

⁸ Séverine Jouve, *Obsessions et perversions dans la littérature et les demeures à la fin du XIX^{ème} siècle*, Hermann, Collection SAVOIR Lettres, 1996, p. 2

⁹ Littré, [1863-1877], « décadence »

correspond à son évolution sémantique. En effet, si jusque là la notion de décadence avait une valeur négative et dépréciative, dans les vingt dernières années du XIX^{ème} siècle, le terme et ses dérivés, même s'ils conservent la dimension de chute, se trouvent auréolés d'une dimension laudative renvoyant à un signe de distinction d'âme. En clair, participer de quelque façon que ce soit à la chute de la société relève déjà d'un indice d'élévation de l'esprit. On ne peut qu'être grand à refuser la vilénie de la société. Etre décadent augure d'un certain raffinement, de la volonté de se distancier d'un quotidien trivial. Verlaine, à l'occasion de la création du journal *Le Décadent* en 1888 met en exergue cette nouvelle orientation sémantique :

« J'aime le mot de décadence, tout miroitant de pourpre et d'ors. J'en révoque, bien entendu, toute imputation injurieuse et toute idée de déchéance. Ce mot suppose au contraire des pensées raffinées d'extrême civilisation, une haute culture littéraire, une âme capable d'intensives voluptés... Nous pouvons faire une application ironique et nouvelle de ce mot en y sous-entendant la nécessité de réagir par le délicat, le précieux, le rare, contre les platitudes des temps présents »¹⁰.

Ainsi, le décadent est une âme artiste et le style décadent *« n'est autre chose que l'art arrivé à ce point de maturité extrême que déterminent à leur soleil oblique les civilisations qui vieillissent »¹¹.*

Les auteurs décadents s'insurgent en fait contre un art exclusivement inféodé au réel. Ils recherchent alors de nouveaux critères esthétiques et existentiels dans ce qui relève davantage du monde à proprement parler intérieur, d'où l'importance accordée aux phénomènes subjectifs comme l'imaginaire, le désir, le rêve, l'inconscient, en clair tout ce qui fonde l'unicité et la complexité du Moi pris comme élément individuel et non pas, comme c'est le cas dans le courant naturaliste, comme un élément participant de l'évolution collective. Ainsi, l'influence de Schopenhauer se fait primordiale, puisque son axiome consistant à dire que « le monde n'existe que selon l'idée que l'Homme s'en fait », s'inscrit parfaitement dans la volonté toute décadente de mettre l'individu au centre de tout processus de création.

Plus essentiellement encore, les œuvres décadentes s'articulent sur deux axes directeurs intimement liés qui sont la notion de perversion et celle de subversion. En effet, la perversion représente une inclination à faire le mal mais également des tendances, intentions et conduites qui se révèlent déviantes par rapport aux normes morales assignées. Ainsi, la perversion constitue le

¹⁰ Cité par E. Raynaud, *La Mêlée symboliste : portraits et souvenirs*, I, 1870-1890, Paris, La Renaissance du livre, 1920-1922, p. 64

¹¹ Théophile Gautier, préface aux *Fleurs du mal* [1868]

principe des orientations comportementales viciées des personnages. Le verbe « pervertir » porte l'idée de renversement, de bouleversement, puisqu'il signifie littéralement l'action de « détourner » d'après l'étymologie latine du verbe « *pervertere* » (« mettre sans dessus-dessous ») qui véhicule déjà l'idée de désorganisation caractérisant le décadentisme littéraire. La deuxième acception du verbe « *pervertere* » mérite également d'être soulignée, puisqu'il désigne une action de dénaturalisation, à savoir : l'« action de détourner quelque chose de sa vraie nature ». Cette dimension sémantique recoupe parfaitement les intentions de l'esprit décadent et augure de la propension à l'artificialisation et à la falsification des représentations. Comportements immoraux, antisociaux, générateurs de vices, découlent de cette culture de la perversion, qui entraîne alors irréversiblement la subversion en ce que celle-ci représente une action visant à renverser ou tout du moins à contester l'ordre établi, ses lois et ses principes. Les deux notions s'accordent donc dans une relation d'interdépendance, l'une impliquant forcément l'autre à travers ce même mouvement d'inversion des valeurs. La littérature décadente, sans pour autant être réactionnaire, se veut donc une littérature subversive, qui mine les représentations sociales et morales de la fin du XIX^{ème} siècle.

Nombreux sont les écrivains qui, dans les deux dernières décennies du XIX^{ème} siècle, participent de ce mouvement d'âme unique. Parmi les figures majeures, on retiendra notamment Paul Adam, Léon Bloy, Elémir Bourges, Pierre Louÿs, Catulle Mendès, Jean de Tinan mais aussi Rachilde et Jean Lorrain. J'ai choisi de focaliser l'étude de ma thèse sur des romans de Rachilde et de Jean Lorrain, selon une démarche comparative. Les raisons de ce choix sont multiples et s'articulent sur des considérations historiques, thématiques, stylistiques et personnelles.

Ces deux auteurs appartenant à cette « grande famille des exaspérés de sensations », en tant que participants de premier rang à l'élaboration de cette nouvelle forme de sensibilité propre aux années 1880-1900, auront tout d'abord marqué de leur plume ce décadentisme littéraire. Rachilde et Jean Lorrain figurent d'ailleurs parmi les auteurs les plus assidus de l'esprit fin-de-siècle. Nombreux ont été les écrivains ne faisant que passer, ne s'impliquant pas durablement dans cette sensibilité, y ayant reconnu la première phase de développement d'autres mouvements littéraires, notamment du symbolisme. Huysmans lui-même n'y verra qu'une transition ; après s'être penché sur le satanisme, il s'est converti au catholicisme et s'est tourné en littérature vers ce qu'il appelait le naturalisme spiritualiste. Jean Lorrain en revanche est resté fidèle et dans son mode de vie et dans son exercice littéraire à l'esprit fin-de-siècle, tout comme Rachilde qui cultivera fiévreusement ce même état d'esprit jusque dans les années 1950.

Par ailleurs, j'ai souhaité rapprocher ces deux âmes au-delà de toute considération stricto sensu littéraire. Leur profonde amitié mérite en effet d'être célébrée à travers une étude comparative de leurs œuvres. L'esprit critique qu'ils exercent l'un envers l'autre fait de leur relation un parangon de franchise, d'amitié et d'honnêteté intellectuelle. Jean Lorrain, plus particulièrement, considère Rachilde comme sa confidente, son amie par-delà leurs affinités littéraires. Il se livre pleinement à elle, lui demande des conseils et souvent de l'aide à l'occasion de ses fréquents déboires personnels et littéraires. Jean Lorrain dans ses correspondances s'inspire des titres des romans de Rachilde pour s'adresser à elle ; il la désigne ainsi « marquise » en écho à son roman *La Marquise de Sade*. Des libertés sont souvent prises dans les marques d'affection qu'il lui témoigne, sans pour autant que cela prête à l'ambiguïté : « *Je t'embrasse partout... où tu me le permettras* »¹². A la fois complices de lettres, amis, frères et sœurs¹³, Rachilde et Jean Lorrain témoignent largement dans leurs échanges de leur amitié. Tout atteste de leur tendresse réciproque et de leur proximité d'âme : « *il y a eu entre eux une profonde complicité, renforcée par leur goût commun en matière de littérature, leur refus d'obéir aux contraintes sociales, leur ironie aussi* »¹⁴. Rachilde s'inquiète dès lors que son ami se retrouve en mauvaise position et ne manque jamais de lui apporter son soutien, jouant le rôle de protectrice. Ce à quoi Lorrain ne reste jamais insensible, comblé par ces marques d'attention : « *Merci de ton attention et des souhaits ! Ils m'ont été plus qu'au cœur !* »¹⁵. Proximité et complémentarité d'âmes sont les termes qui conviennent le mieux pour exprimer la corrélation à établir entre Rachilde et Jean Lorrain¹⁶. C'est certainement dans une lettre à Barrès que Lorrain justifie le plus synthétiquement son amitié et son admiration pour sa compatriote : « *Une femme exquise, Rachilde m'a parlé l'autre jour de vous dans une lettre... nous nous écrivons des impertinences sans réussir à nous blesser, c'est un garçon d'un singulier esprit.* »¹⁷ Rachilde consacra dans ses *Portraits d'hommes*¹⁸ des pages révélant toute l'admiration et l'affection qu'elle voue à son ami « *Jean Lorrain. Le Fanfaron des vices* ». Elle ira même jusqu'à lui dédier une œuvre en le mettant en scène dans *Le Mordu. Mœurs littéraires*¹⁹, sous le masque du poète homosexuel Jacques Doris. Son œuvre de fin de vie *Quand j'étais jeune*²⁰ est l'occasion également de rendre hommage à leur amitié. Jean Lorrain perd, alors qu'il sombre définitivement dans la névrose, l'assiduité qu'il avait à écrire à son amie. Conscient du mal qui l'envahit désormais, il sait que l'amitié de Rachilde n'y pourra rien ; c'est alors qu'il lui fait en quelque sorte ses adieux ;

¹² Jean Lorrain, *Correspondances*, Paris, Champion, 2006, p. 62

¹³ A l'occasion de ses vœux pour la nouvelle année, Jean Lorrain s'adresse à Rachilde en la nommant « ma sœur », *Ibid*, p. 65

¹⁴ Claude Dauphiné, *Rachilde*, Paris, Mercure de France, 1991, p. 228

¹⁵ Jean Lorrain, *Correspondances*, op. cit., p. 64

¹⁶ Jean Lorrain illustre ainsi leur rapport : « Laisse-moi maintenant t'embrasser sur ton adorable oreille rose, c'est bien le moins que tu te laisses faire, nous sommes les deux plus jolies paires d'oreilles de Paris », *Ibid*, p. 65

¹⁷ *Ibid*, p. 52

¹⁸ Rachilde, *Portraits d'hommes*, [1929], Paris, Mercure de France, 1930

¹⁹ Rachilde, *Le Mordu. Mœurs littéraires*, Paris, F. Brossier, 1889

²⁰ Rachilde, *Quand j'étais jeune*, [1947], Paris, Mercure de France.

l'emploi de la deuxième personne du pluriel dans le corps du texte d'une lettre, augure de cette distance que Lorrain souhaite visiblement instaurer, dans le but peut-être de la protéger de l'image dépravée qui est la sienne désormais, se refusant à lui faire partager sa complaisance dans la souffrance : « *Je vous ai beaucoup aimée, le savez-vous ! Maintenant j'aime mon mal ; mon mal m'enchanté et je le chante parfois* ». Ses derniers mots portent la marque de sa profonde amitié et de son plus profond respect pour celle qui aura été pendant de longues années son garde-fou : « *Mes deux mains dans les vôtres, mes lèvres sur vos doigts* »²¹. Rachilde restera donc pour Lorrain la complice des premières années. Le glas définitif de leur relation sonne à la mort prématurée de Jean Lorrain en 1905, laissant derrière lui une amie éplorée, qui n'aura de cesse de vouloir poursuivre jusqu'à la fin de sa vie une œuvre littéraire reposant sur ce terreau d'esprit fin-de-siècle. Rachilde se verra ainsi confiée la rédaction de l'article nécrologique de son camarade de lettres par lequel elle lui rendra le plus digne des hommages.

Cette thèse s'affiche donc également comme un hommage à ces deux écrivains demeurés trop longtemps dans l'ombre. Partageant les mêmes élans, les mêmes désespoirs, Rachilde et Jean Lorrain auront vécu certes leur vie personnelle différemment mais auront scellé sur fond de communion littéraire, une des plus sincères histoires d'amitié de la littérature française.

En outre, et pour revenir à des réflexions d'ordre plus littéraire, ces deux figures parentes présentent des œuvres dont les correspondances esthétiques sont probantes et convergent toutes vers l'expression d'un ethos dissident. Rachilde et Jean Lorrain développent ainsi en réponse à un ordre qu'ils ne pouvaient que honnir, un imaginaire des plus fertiles. On retrouve dans la plupart de leurs romans, contes ou nouvelles également, un rejet du quotidien vulgaire, une perpétuelle quête de volupté dévoyée. Les personnages mis en scène dans les textes souffrent de ce malaise typiquement décadent dû à leur refus du réel. Hermétiques au monde moderne qui ne fonctionne, selon eux, que sur du vide, ils adoptent une attitude systématiquement négative à l'égard de tout ce qui procède de la réalité, de la nature, de la morale. Il s'agit alors pour chacun de combler ce vertige du néant par une tentative de recréation du monde qui passe avant tout par une recréation du moi. Les œuvres sur lesquelles nous allons appuyer notre analyse sont toutes porteuses de cette caractéristique. Aussi Rachilde et Jean Lorrain incarnent-ils de dignes porte-paroles de cette sensibilité fin-de-siècle, en ce que leurs œuvres syncretisent de réseaux de signification propres à cet état d'âme. Ils ont notamment en commun un noyau de thématiques clés qu'ils se plaisent à enlacer les unes aux autres comme celles de la mort, de l'art, de l'esthétisme, de l'androgynie, du vice, de la névrose, des masques et d'une certaine sexualité pervertie, et qu'ils traitent selon des approches propres et pourtant proches, si bien qu'il est facilement justifiable de pouvoir les comparer. Les variations que

²¹ Jean Lorrain, *Correspondances*, op. cit., p. 131

ces deux auteurs nous proposent dans leurs œuvres autour de ces thématiques sont représentatives de la poétique d'inversion qui anime ce phénomène littéraire.

Par ailleurs, de nombreux écrits attestent de la relation intime entre Rachilde et Jean Lorrain et légitiment la comparaison de leurs écrits. Tous deux ont bien souvent témoigné de leur sensibilité commune et de la profonde admiration qu'ils nourrissaient l'un envers l'autre à travers des lettres ou articles journalistiques²² – on pense alors aux *Correspondances* de Jean Lorrain - ou des portraits - *Portraits d'hommes* de Rachilde, ou *Portraits de femmes* de Jean Lorrain. En s'appuyant sur ces échanges, on comprend le lien indéfectible qui unissait ces deux fervents d'âmes originales. On ne compte pas non plus les nombreux articles des deux auteurs qui paraissaient dans les journaux de l'époque et qui vantaient leurs talents réciproques. Rachilde se montre notamment très admirative du style de Jean Lorrain dans lequel elle décèle une certaine magie qu'elle lui envie. Lorrain donne comme source à leur amitié une dimension filiale ancestrale qui légitime leur affinité d'esprit : « *Ton vieil ami... depuis avant... ce XIXème siècle, car nous nous sommes connus à Rome, sous Tibère César imperator, n'est-ce pas, jeune Poppea* »²³. Il donne ainsi le la à l'ensemble du noyau thématique que développent les deux auteurs dans leurs textes. Il met également l'accent sur la confusion sexuelle que lui inspire son amie, ne souhaitant pas l'assimiler à un ordre sexuel précis pour lui préférer sa seule sensibilité : « *Tu es vraiment extraordinaire et je t'adore.... Tu es la seule femme dépravée d'imagination qui ne soit pas gousse et le seul homme de lettres qui ne soit pas putain !* »²⁴ L'affection qu'il lui porte augure déjà de la confusion des sexes qui sera en jeu dans leurs œuvres puisqu'il s'y plait à y confondre les genres en la nommant « *mon cher ami* ». Rachilde aura la même tendance à créer l'ambiguïté dès lors qu'il s'agira de sexualiser son ami.

Un homme donc : Jean Lorrain et une femme : Rachilde, choisis comme parangons de l'esthétique décadente. J'ai voulu tenter de transcender, tout comme cela se passe dans leurs écrits

²² Voir Jean Lorrain « Mademoiselle Salamandre », *Le Courrier Français*, 12 décembre 1886.

En outre une grande partie d'une chronique de Jean Lorrain du *Courrier Français* (8^{ème} année, n°11, 15 mars 1891) est consacrée à Rachilde : « [...] vous, le joli écrivain de mauvais savoir, qui jeune fille, avait osé rêver, écrire et concevoir Monsieur Vénus, Queue de Poisson et Madame Adonis et le roman A Mort, à mon avis les deux plus dangereux volumes de cette vénéneuse... non, cérébrale et chaste collection, ô Rachilde, adorable cerveau de pureté et de dépravation ». Il l'y appelle encore « cette friande de sensualités, cette chuchoteuse de mauvais conseils, cette éveilleuse de tous les instincts et de toutes les concupiscences ».

Rachilde, à l'occasion de la publication de *Sonyeuse*, rédige un article élogieux sur Jean Lorrain dans le *Mercure de France* de mai 1891 : « Lorrain, désormais classé parmi les grands journalistes de l'époque, est peut-être le seul qui ait su conserver tous les attributs de l'artiste dans le vil métier que la chronique lui impose. Poète des nuances vert-de-grisées de la passion morbide, ciseleur des idées perverses, et, quelquefois, paradoxant dans la morale du jour comme chez lui, Lorrain est un virtuose que les exigences de la reine Copie ne laisseront pas. Il est lui avant tout, il décompose les tons francs comme un peintre doublé d'un chimiste cruel, mais pour le plaisir des yeux et sans oublier qu'il nous doit la fermeté du dessin sous les successives couches des ses laques vénéneuses. Il écrit avec des encres douteuses et moirées, mais il écrit comme un ange... »

²³ Jean Lorrain, *Correspondances*, op. cit., p. 69

²⁴ *Ibidem*

par l'intermédiaire de leurs avatars diégétiques, la dichotomie genrée de leur statut d'écrivain/d'écrivaine et de mettre en exergue la structure gémellaire de leur œuvre littéraire. Il m'a paru en effet judicieux de rapprocher ces deux auteurs du fait de leur différence de sexe et de voir ainsi comment, malgré cette opposition, pouvait s'articuler entre leurs deux poétiques tout un réseau de correspondances. J'ai voulu chercher à comprendre dans quelles mesures ils partageaient cette sensibilité commune en tenant compte uniquement de leur acte scripturaire, au-delà de toute considération sur leur identité sexuée. Chacun à sa façon a témoigné de cette volonté de dépasser la marque sexuelle pour s'en tenir à la quintessence de son art. Cette tentative d'épuration de l'identité sexuelle atteste du principe fondamental sur lequel reposent les œuvres des deux auteurs, celui de n'être dirigé que par son sentiment artiste et au-delà de déconstruire les normes.

J'ai focalisé principalement cette étude sur les œuvres romanesques de Rachilde et de Jean Lorrain publiées entre 1884 et 1906. Cette période correspond en effet aux années les plus significatives en termes de production littéraire pour nos auteurs. 1884 marque pour Rachilde le début de sa carrière littéraire avec la publication du roman à scandales *Monsieur Vénus*. J'ai choisi de faire s'achever la période d'études à 1906 car d'une part, cette année correspond à la mort de Jean Lorrain et met ainsi un terme à ses écrits, et d'autre part parce que, même si Rachilde a poursuivi son travail littéraire jusqu'en 1947, à partir du XX^{ème} siècle son inspiration s'essouffle quelque peu. En effet, elle n'aura de cesse de reprendre et de réadapter des sujets déjà exploités et le reste de son œuvre romanesque ne sera que de pâles échos aux premiers romans. De plus, ses œuvres n'auront plus la même teneur subversive en dehors de ce contexte social si particulier de la fin du XIX^{ème} siècle ; or c'est bien cette dimension qui motive l'analyse de cette thèse. Nous inscrivons donc notre étude dans ces vingt années qui ont symbolisé la construction de l'esprit fin-de-siècle.

J'ai choisi de constituer le corpus d'analyse de la thèse en fonction de la teneur des âmes des personnages composant les univers fictifs de Jean Lorrain et de Rachilde, de façon à pouvoir établir des comparaisons mais également discerner des complémentarités. Je me suis avant tout concentrée sur les héros et les héroïnes les plus représentatifs de cette sensibilité littéraire décadente, en me fondant sur l'orientation de l'entreprise de subversion que chacun engage. Le corpus d'analyse est donc restreint à certaines œuvres phares mais pourra au demeurant et de façon ponctuelle être élargi en fonction des démonstrations. Tout d'abord, j'ai pris le parti de concentrer l'étude sur le genre romanesque en raison des correspondances à établir entre les thèmes et les protagonistes des romans des deux auteurs ; Rachilde tout comme Jean Lorrain ont également produit du théâtre et de la poésie. J'ai choisi délibérément d'axer une telle démarche comparative sur le genre romanesque.

Concernant les œuvres de Jean Lorrain, j'ai voulu me focaliser sur *Monsieur de Bougreton*, *Monsieur de Phocas* et *Le Vice errant* dans la mesure où ces œuvres s'articulent autour de trois héros qui semblent fonctionner en écho, « *trois grands personnages masculins qui dominent l'œuvre narrative de Jean Lorrain* »²⁵. Les trois protagonistes fonctionnent en mode kaléidoscopique, augurant de la fragmentation de ce qui aurait pu être dans l'œuvre lorrainienne un seul et même personnage. En effet, mis bout à bout, Monsieur de Bougreton, le Duc de Fréneuse et Vladimir Noronsoff semblent figurer, sous la plume de Jean Lorrain, l'évolution d'une névrose, qui, au départ cérébrale, se serait déplacée progressivement vers des caractéristiques d'ordre plus physiologique : « *Après Bougreton, dandy miséreux et mythomane, et avant Noronsoff, prince barbare et dévoyé, Monsieur de Phocas (1901), pervers et glacé, résume à lui seul, pour beaucoup, l'esprit « décadent » de Lorrain, parce qu'il est la figure la plus connue de cette chronique de « l'usure de l'âme* »²⁶. On note également une gradation non négligeable de l'évocation de l'homosexualité qui accentue le trouble jeté sur la notion de genre et plus largement sur celle du rapport à l'identité. Les romans de Rachilde sur cette même période sont nombreux ; on en dénombre une vingtaine. Malheureusement aujourd'hui, peu d'entre eux sont accessibles à la lecture, n'ayant pas fait l'objet de réédition. J'ai ainsi choisi de m'attacher en majeure partie aux romans ayant eu droit de cité dans la postérité du XX^{ème} siècle. Afin d'éviter un trop grand éparpillement dans le corpus de référence, mais également des effets de redondance lorsque certaines héroïnes s'avéraient trop proches cérébralement dans leurs modalités d'entreprise de subversion, j'ai sélectionné certaines de ces œuvres en fonction de la complémentarité thématique qu'elles pouvaient offrir. Dès lors, je me suis à nouveau appuyée sur la nature psychique des personnages romanesques mais cette fois, majoritairement féminins, en partant du principe que chacun stigmatisait une forme de perversion différente, ceci permettant de constituer un échantillon de rapport à la perversion plus vaste et éclectique. Nous reviendrons ainsi plus fréquemment sur les romans *Monsieur Vénus*, *La Marquise de Sade*, *Les Hors-nature*, *Madame Adonis*, *L'Animale*, *La Tour d'amour*, *La Jongleuse* : autant de romans se complétant dans le traitement réservé aux perversions ; autant d'œuvres qui articulent leur entreprise de subversion sur des critères de perversion différents, et qui hébergent un panel d'âmes de qualité distinctes mais animées du même désir de transgression.

Par ailleurs, mon étude bénéficie des appuis et acquis de théoriciens et critiques de la décadence, comme Gérard Peylet et Jean Pierrot, qui ont plus particulièrement su cerner les essences de l'imaginaire fin-de-siècle, mais également des études de Philipp Winn et de Frédéric

²⁵ Pierre Kyria, *Jean Lorrain*, Paris, Seghers, 1973, p. 96

²⁶ *Ibid*, p. 98

Monneyron sur la notion de sexualité décadente comme des travaux du psychiatre Krafft Ebbing pour les références taxinomiques à la perversion de l'Eros. Les écrits de Diana Holmes et de Régina Bollhalder Mayer sur la problématique du genre et les approches féministes des gender studies appliquées notamment à Rachilde ont également largement influencé l'orientation de mon étude. Forte de leurs apports critiques et de leurs bibliographies, j'ai souhaité prolonger les démonstrations de ces spécialistes et tenter de mettre en exergue la teneur résolument moderne des œuvres de Rachilde et de Jean Lorrain.

Je souhaite donc révéler comment dans les textes de Rachilde et de Jean Lorrain se traduisent concrètement les tenants et les aboutissants d'une telle entreprise de subversion du réel. Quelles remises en causes en découlent ? Quels réseaux de signification à proprement parler pervertis les auteurs mettent-ils en scène ? Dans quelles mesures cette esthétique subversive fondée sur l'exploration et l'exhibition troublante des perversions va-t-elle se faire éthique identitaire et symbole d'une posture stratégique ?

Conformément à la perspective que nous venons de tracer, notre démonstration va s'appuyer sur trois prismes majeurs d'analyse, tous porteurs d'une déclinaison du principe de perversion. L'esthétique subversive prend en effet ancrage à travers l'élaboration d'un monde aux représentations perverses. Nous allons donc dans une première partie analyser comment se met en place un univers qui peut être qualifié de hors-nature tant il déjoue les schémas de transcription du réel et leurs cadres normés. En revenant tout d'abord sur l'ethos malade des personnages qui se manifeste plus particulièrement par un sentiment d'inadéquation sociale, nous en viendrons à comprendre comment les héros et les héroïnes se recentrent alors sur leur seule personne. Ce culte du moi va engendrer une altération de leur champ de perceptions et un certain trouble dans leur mode d'existence, qui va notamment se manifester à travers l'élaboration d'un espace-temps idéalement dévoyé. Il s'agit par un raffinement du passé de bafouer les frontières du temps en inscrivant son existence sous l'égide de périodes historiques correspondant à leurs états d'âme. Par ailleurs l'espace subit le même sort, se voyant totalement déconstruit dans sa dimension sociale au profit de la mise en place d'un cadre décentré. Cette infraction aux codes de la représentation trouve son écho le plus abouti dans le phénomène de falsification des normes qui repose sur le primat accordé à l'art, l'artifice, et plus largement à l'érudition des personnages. Faire de sa vie une œuvre d'art résume parfaitement l'état d'esprit animant les décadents qui inversent le rapport selon lequel l'art doit imiter la vie, d'où la prégnance accordée à la culture contre la nature.

Mais l'esthétique décadente des romans de Rachilde et de Jean Lorrain ne se réduit pas à ce seul dévoiement des représentations des acteurs et de l'environnement dans lequel les personnages évoluent. Les deux auteurs témoignent également d'une nouvelle orientation de la sexualité par les jeux de perversions de l'Eros que leurs textes mettent en scène. Cette volonté de « refaire l'amour » implique une dénonciation de l'ordre établi. Comme l'explique Philipp Winn dans son œuvre *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain*, il s'agit – et cela correspondra à la deuxième partie de notre étude - de rendre « à cette théorisation de la Décadence fin de siècle, le maillon qui manque à la chaîne, ce thème qui promet de tout expliquer sur l'inversion décadente, celui de la sexualité perversie. »²⁷ Cette révolution de la chair trouve son origine sur fond de guerre des sexes que se livrent hommes et femmes entre témoignages de misogynie et de misandrie. De là découle logiquement le constat d'une union impossible entre les deux sexes, d'où un certain dégoût de la chair qui va engendrer de nombreuses perversions sexuelles. Ainsi, de nouvelles modalités d'amour sont instaurées selon de nouveaux principes pour le moins anti-sociaux. Nous devons notamment nous interroger sur le rapport subverti au corps que les œuvres entretiennent et qui se manifeste sous différents modes, soit par le biais de la mise en place d'une esthétique du fétichisme, soit par des obsessions morbides de nécrose. Certains romans font ainsi leur fonds esthétique de thématiques fondées sur le désir de la chair morte et sur les tendances nécrophiles. Nous en déduisons alors cette passion toute décadente pour les amours d'agonie, où la souffrance d'autrui exalte l'âme quand elle n'est pas source de jouissance. Sadisme et cruauté participent de cette perversion de l'Eros, où le plaisir trouve son origine dans l'amour qui fait mal. En tant que figures thanatophores, nous verrons comment les femmes se font les figures de proue de cette délectation de la mort et de ses oripeaux. Se mettent alors en place au sein des œuvres des relations sado-masochistes où cette esthétique de la souffrance extatique s'incarne selon différentes représentations, Rachilde et Jean Lorrain poursuivent encore plus loin leur entreprise d'attentats aux mœurs en osant mettre en scène des cas d'hyperesthésie sexuelle et d'incestes. Ceux-ci sont d'autant plus cruciaux qu'ils atteignent leur apogée dans le plaisir sacrilège qui vaut comme un défi lancé à Dieu. Remettant intrinsèquement en cause la Création dans ce qu'elle a de plus divin, les personnages rachildiens et lorrainiens ébranlent les représentations identitaires établies et se créent une nouvelle mythologie à leur image, loin des normes et des concepts attendus.

Aussi en viendrons-nous dans une troisième partie à étudier les vertiges de l'identité qui ne cessent dans les œuvres de Rachilde et de Jean Lorrain de faire osciller le discours entre sens et non-sens, tant ils perturbent le sentiment d'unicité propre à chaque individu. Nous verrons dans un premier temps, comment cette tentative de recréation d'identité passe par la recréation du Moi, et ce

²⁷ Philipp Winn, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain. Le héros fin de sexe*, Amsterdam, Editions Rodopi, Faux titre, 1997, p. 17

sous des modes invitant à la métamorphose tant physique que psychique. Cette forme de démiurgie s'avère pour autant pathogène, aboutissant en lieu et place d'une nouvelle genèse à une tétatogenèse, où toute représentation du Moi fait appel directement ou indirectement à la symbolique du monstre et du monstrueux. Le « je » s'y découvre autre, faisant l'expérience de sa propre altérité. Ainsi, ce phénomène d'hybridation de la forme contamine le système de hiérarchisation des sexes, en jouant sur l'ambiguïté des représentations sexuées. Les personnages ne voulant appartenir à aucun sexe, ou plutôt à un troisième, manifestent leur volonté d'être hors-catégorie, de sortir de soi. Cependant, nous verrons que cette tentation de l'hermaphrodisme se révèle bien souvent n'être qu'un prétexte à des tendances homosexuelles, qu'il s'agisse de pédérastie ou de saphisme. Le traitement de l'homosexualité s'incarne principalement sous la forme de la mise en scène d'une mascarade des sexes aux enjeux identitaires complexes et existentiels, semant, au-delà du trouble sur le genre, le trouble sur le sujet. Corrélativement à ce champ de potentialités qui s'ouvre à l'Être, de nouvelles modalités du langage se mettent alors en place où la voix des auteurs transparait derrière celles de leurs personnages. Cette nouvelle poétique, qui se veut une rhétorique artiste, pervertit l'acte énonciatif et vaut donc comme l'expression ultime d'une dissidence radicale qui s'attaque tout à la fois à la société et aux « mots de la tribu »²⁸.

²⁸ Stéphane Mallarmé *Poésies, Hommages et tombeaux, Le Tombeau d'Edgar Poe*. [1898]

I) UN UNIVERS HORS-NATURE

Le dernier quart du XIX^{ème} siècle représente une période de grandes mutations pour la société française. Les avancées scientifiques et technologiques, les bouleversements politiques et sociaux, plongent le pays dans une nouvelle ère. Les auteurs décadents, constatant l'échec de la société et le processus de chute inexorable dans lequel elle est entrée, sont envahis par un profond pessimisme qui va servir de dénominateur commun à la teneur de leurs œuvres et qui va profondément altérer leur rapport au réel. Les valeurs véhiculées par la modernité instaurée notamment par la révolution industrielle ne séduisent pas ces esprits se définissant comme artistes. En réaction à cette modernité naissante, des auteurs comme Rachilde et Jean Lorrain adoptent une posture critique de laquelle vont découler des choix esthétiques particuliers, tous animés par un « sentiment fin-de-siècle ». Du point de vue de la création littéraire, cela va se traduire thématiquement par le développement de représentations résolument hors-nature c'est-à-dire de représentations se fondant avant tout sur une appréhension subversive de la réalité. La composition des personnages est ainsi construite sur fond d'un profond pessimisme et d'une névrose qui obligent ces derniers à se replier sur eux-mêmes. A la recherche de sensations inédites, ils se réfugient dans le développement de piments psychiques dont le Moi se fait le noyau orchestral, introduisant alors la pratique du solipsisme comme modalité d'appréhension de l'existence. En découle la création d'un espace idéalement dévoyé, influencé par les goûts et fantasmes des personnages en parfait accord avec leur éthos social. Dans une volonté de bafouer les frontières du temps et de déconstruire l'espace social, les héros et les héroïnes s'inscrivent dans un décentrement spatio-temporel qui les mène naturellement à dénaturiser l'existence. Ils se mettent alors sur la voie de la falsification des représentations du réel qui se manifeste par le culte porté à l'artifice et par un besoin impérieux de vouloir sans cesse se placer sous le sceau de l'art. Ainsi, le cadre romanesque des personnages se tisse au fil du texte comme une œuvre d'art.

A) Une esthétique de la marginalité

Rachilde et Jean Lorrain inscrivent leurs œuvres dans une esthétique revendiquant une certaine marginalité. On ne recherche plus l'harmonie dans la représentation mais davantage son contraire dans un perpétuel esprit de dénigrement de la société. Cela se manifeste par des positions

esthétiques véhiculant cette volonté de l' « à rebours », qui se trouve être largement revendiquée thématiquement mais aussi stylistiquement à travers la mise en place d'un univers a-normé. Dans cette mesure et conformément au constat établi par Lanson stipulant que « *l'écriture est un acte individuel mais un acte social de l'individu* »²⁹, la posture sociale détermine la configuration littéraire. Les objets textuels et les processus d'énonciation émanent ainsi chez Rachilde et Jean Lorrain d'une vision perturbée du champ social. Cette relation entre texte et contexte est révélatrice de ce que Dominique Maingueneau théoriserait sous le concept de paratopie créatrice : « *Celui qui énonce à l'intérieur d'un discours constituant ne peut se placer ni à l'extérieur ni à l'intérieur de la société : il est voué à nourrir son œuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance à cette société. Son énonciation se constitue à travers cette impossibilité de s'assigner une véritable 'place'* »³⁰. Aussi l'appartenance problématique des personnages de Rachilde et de Jean Lorrain au domaine social s'actualise-t-elle par le texte et donne-t-elle lieu à une esthétique littéraire véhiculant un esprit marginal. De leur posture dissidente envers la société, naît l'acte littéraire par lequel tout un ensemble de tropes va être mis en scène pour exprimer une posture et traduire le phénomène décadent. Ainsi, dans un mouvement d'inversion perpétuelle, le contre devient le pour et le pour devient le contre.

1) Une inadéquation sociale

Les personnages de Rachilde et de Jean Lorrain, par un rapport d'exotopie sociale, contaminent de leur « esprit fin de siècle » et du décalage que ce dernier engendre dans le rapport à l'existence, l'énonciation. Face à une inquiétude grandissante, ils ne se reconnaissent nullement dans les valeurs et principes qui régissent la modernité. Empreints d'un profond mal du siècle, ils assimilent cette nouvelle société à la conséquence des faillites multiples – notamment politiques et sociales – du pays. Cette dimension critique des textes rachildiens et lorrainiens participe d'une certaine socialité de la pratique littéraire et engage le lecteur à porter un regard sociologique sur leurs contenus. « *Tout texte est tissé de socialité, ce qui exige de le traiter comme un discours situé, en relation dialogique avec d'autres discours au cœur de la rumeur du monde. Restituer une telle socialité, c'est réinsérer ce discours d'une chaîne d'interactions, un dispositif de la communication dont il est le produit [...]* »³¹. En s'appuyant sur cette perspective, il s'agit alors de faire

²⁹ Gustave Lanson, « L'histoire littéraire et la sociologie », [1904], *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, Paris, H. Peyre éd., Hachette, 1965, p. 66.

³⁰ Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, 2004, p. 84

³¹ Jérôme Meizoz, *L'œil sociologique et la littérature*, Genève, Slatkine érudition, 2004, p. 11

transparaître la posture sociale qui sous-tend l'esthétique rachildienne et lorrainienne³². Le discours nous livre ainsi la vision désabusée que les personnages des romans entretiennent vis-à-vis de leur société comme une justification de l'ensemble des maux dont ils sont envahis. Pessimisme et névrose se conjuguent alors pour se faire les symptômes de l'aporie sociale à laquelle ces âmes artistes se trouvent confrontées.

a) Haine et dégoût de la société

La société change de visage en cette fin de siècle. Les progrès instaurés depuis les années 1830 ont provoqué un changement en profondeur de la société, de ses principes et de ses valeurs. Pour autant les décadents n'adhèrent pas à cette époque moderne qui à leurs yeux, n'inspire que le vide. Les progrès techniques, particulièrement industriels, ont fait émerger un « *prolétariat mécanisé* »³³ ainsi qu'une nouvelle classe bourgeoise, tous deux mus par un certain esprit matérialiste ôtant à l'être toute dimension spirituelle, voire même ontologique. Désormais, à leurs yeux, la société repose sur le mercantilisme et sur le pouvoir assigné à l'argent. Ce dernier, érigé en valeur fondamentale, devient une cause existentielle, une raison de vivre, un but même dans la vie, qui obsède les individus persuadés que leur renommée dépend en grande partie de leur richesse. Les auteurs décadents honnissent ce mode de pensée qui réduit l'homme à la vénalité et à la cupidité, et font dans leurs œuvres de véritables procès à l'argent, tenant sa prégnance pour responsable des maux de la société et de l'avilissement de l'humanité, dépourvue de toute forme d'idéal ; ce dont Monsieur de Phocas tente de rendre compte par les paroles suivantes :

*« O mes contemporains, mes chers contemporains,... leur idiot contentement d'eux-mêmes, leur insuffisance épanouie et grasse, le stupide étalage de leurs bonnes fortunes, les vingt-cinq et cinquante louis sonnants de leurs prouesses tarifées toujours aux mêmes chiffres, leurs gloussements de poules et leurs grognements de porcs, [...], l'obscénité de leurs yeux et la veulerie de leur rire ! »*³⁴.

La société se trouve corrompue par la valeur attribuée à l'argent et plus largement du matérialisme. Vile, elle devient opportuniste et hypocrite, sans consistance. L'aspect vénal de la

³² Nous reviendrons plus précisément dans la troisième partie sur la dimension de la voix auctoriale dans les œuvres du corpus.

³³ Louis Marquèze-Pouey, *Le Mouvement décadent en France*, Paris, Presses Universitaires de France, Littératures modernes, 1986, p. 22

³⁴ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, [1901], Paris, Garnier Flammarion, 2001, p. 108

bourgeoisie est bien souvent attaqué et accusé de conduire l'humanité à sa perte dans les œuvres décadentes. La dédicace de Jean Lorrain pour son roman *Le Vice errant* en est la preuve :

« A l'hypocrisie et à la lâcheté humaines, à la férocité des honnêtes gens et à l'honnêteté des parvenus, aux défenseurs patentés de la vertu, aux souteneurs mariés, à tous ceux à qui la prostitution et la morale font des rentes, aux redresseurs de torts et aux épouseurs de filles, aux escarpes enrichis et aux matrones à qui la quarantaine a refait une virginité, aux détracteurs farouches des vices dont ils ont vécu, je dédie ces pages de tristesse et de luxure, la grande luxure dont ils ignorent la détresse affreuse et l'incurable ennui, convaincu et flatté d'avance des cris indignés que soulèvera chez eux la chronique navrante d'une effroyable usure d'âme.

Aux grands hommes de mon époque j'offre ce livre de pitié »³⁵.

On ressent dans ces quelques phrases toute l'ironie grinçante et le mépris de Jean Lorrain à l'égard des hommes de son temps. Ils ne sont pour lui qu'un spectacle affligeant et désopilant qui le renvoie à sa dure condition d'âme perdue dans une société du mensonge. Dans ce roman, comme l'explique Pierre Kyria dans la préface, Jean Lorrain a su montrer « à quelles impitoyables et dégradantes déraisons pouvait aboutir cette règle de conduite à l'intérieur [de cette] société carnassière, cupide et méthodiquement futile »³⁶. Par cette dédicace, s'établit directement le lien de paratopie créatrice.

Jean Lorrain, plus particulièrement, a su dans ses œuvres dévoiler « le dessous des tas de choses effrayantes qu'on peut perpétrer avec des fortes sommes »³⁷. On pense bien évidemment à deux de ses héros : Monsieur de Phocas et plus encore à Wladimir Noronoff, dont la fortune étouffante a provoqué chez lui de graves dérèglements. L'auteur parvient dans ses écrits – notamment dans ses chroniques – à mettre en œuvre toute sa causticité et sa verve acerbe légendaire pour dévoiler les travers et vices engendrés par la course à l'argent :

« [Jean Lorrain] avait le génie cruel et infaillible des tares que produit la pléthore de l'argent. Chaque fois que l'argent entraînait quelque part, il en notait le ravage et la décomposition immédiate. Personne comme lui

³⁵ Jean Lorrain, *Le Vice errant*, [1902], Paris, J-C Lattès, Les classiques interdits, 1980, p. 15

³⁶ *Ibid*, préface de Pierre Kyria, p. 13

³⁷ Rachilde, « Le Crime des riches », *Mercure de France*, 1^{er} août 1905, p. 432-433

n'a montré l'égoïsme fade et bas, l'humeur froide, la méchanceté mécanique, l'usure et la futilité des êtres pour qui l'argent est le but suprême de la vie. »³⁸

Cette haine de la société et de ses contemporains, produits de la modernité, est largement identifiable dans la plupart des œuvres décadentes. Chez *Monsieur de Bougrelon*, la société comparée à une « *assemblée de mufles* »³⁹ est critiquée par le héros en raison de son rapport à l'argent qui semble déterminer l'existence des individus : « *Pitoyable époque, [...] et plus pitoyable société encore que celle où l'argent est tout* »⁴⁰.

Chez Rachilde, si le thème est moins directement prégnant, il participe tout autant au terrible constat que font les personnages de la société moderne et au pessimisme ambiant de leur existence. Ainsi dans *L'Animale*, l'héroïne Laure Lordès critique avec virulence la banalité des spectacles que peut lui offrir la société. Les bas instincts et les esprits étroits des individus l'engagent à leur vouer une haine destructrice. Ce qu'elle exècre, c'est la norme dictée par la société :

«[...] elle avait la répugnance des honnêtes gens, [...] préférerait n'importe quel rustre, n'importe quel fou, à ces personnages bien corrects, bien à moitié sages qu'on appelait les hommes rangés. Ceux-là, les raisonnables, étaient plus grossiers que les brutes des campagnes dans leurs épanchements amoureux... Ils ne possédaient ni les naïvetés des simples paysans, ni les fougues des passionnés qui n'osent pas ou osent trop, ils étaient hygiéniquement nuls, ne dépensant pas plus en gracieuses paroles qu'en gracieuses actions. Maintenant, elle les haïssait ! »⁴¹.

Laure prône ici la démesure en toute circonstance.

Le matérialisme conjugué au scientisme en vogue à la même époque, se fait responsable de l'effondrement de la foi et des valeurs religieuses. La spiritualité semble désormais radiée de l'existence au profit des seules lois scientifiques censées tout expliquer et déterminer. Si l'on se place dans le cadre d'une définition plus large et philosophique du terme « matérialisme », on comprend que ce dernier revendique la matière comme fondement du corps mais aussi de l'esprit.

³⁸ Francis de Miomandre, « L'ennemi des riches », *Figures d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Dorbon Aîné, 1911, p. 50

³⁹ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougrelon*, [1897], Paris, Edition Passage du Marais, 1993, p. 83

⁴⁰ Ibidem

⁴¹ Rachilde, *L'Animale*, [1893], Paris, Mercure de France, 1993, p. 190-191

Ce concept repose sur l'idée que la matière constitue tout l'être de la réalité, ne laissant place à aucune autre alternative et notamment au mystère, au rêve et au hasard. Il fait de la pensée, un phénomène matériel. De ce point de vue, c'est donc l'être social de l'homme qui détermine la conscience, et non l'inverse. Et c'est pourtant ce contraire que revendiquent les décadents, accordant une valeur suprême à leur moi. La formule répandue par le matérialisme réduit l'homme à un simple pantin qui n'a d'autre liberté que de suivre ce que lui dicte son milieu ambiant. Pour eux, au contraire, l'être n'est pas le produit du monde, mais c'est le monde qui est à la mesure de l'être ; il est le fruit de ses projections et doit être appréhendé selon le prisme de sa seule vision.

En tout état de cause, ce matérialisme fonctionne en binôme avec la pensée positiviste qui régit les modes de pensée et d'action de l'époque. L'univers devient un véritable laboratoire expérimental où tout doit désormais s'expliquer par des lois logiques ne laissant rien au hasard. A la science est confiée l'organisation du progrès et de l'avenir de l'humanité. Le point de vue positif s'étend à tous les domaines de l'existence. Le positivisme, qui compte comme théoriciens et acteurs de premier rang Auguste Comte, Taine ou encore Littré, est en phase avec le développement des sciences. Cette théorie affirme que l'esprit scientifique, en raison du progrès inexorable de l'esprit humain, va remplacer les croyances théologiques ou les explications métaphysiques jusque là admises. Par là, l'esprit renonce à l'analyse du « pourquoi » des phénomènes et se limite au « comment », c'est-à-dire à la formulation des lois de la nature, en dégagant, au moyen d'observations et d'expériences répétées, les relations constantes qui unissent les phénomènes et permettent d'expliquer la réalité des faits. Cette philosophie cherche à dégager des lois immuables qui détermineraient l'ensemble de l'être, de son action et de ses comportements. Face à ce monde somme toute « logique », l'être ne s'auréole plus selon les décadents d'une quelconque dimension spirituelle mais s'assimile alors à une machine dirigée par les lois de la nature, dont les actes doivent pouvoir s'identifier à telle ou telle catégorie définie de phénomènes reconnus. Cette philosophie a trouvé un de ses échos majeurs au sein des œuvres naturalistes qui assimilent la vie à une suite d'actions et d'événements déterminés par l'influence d'un milieu et d'un contexte. Mais, si cette mutation des représentations de la réalité trouve une certaine assise chez les naturalistes, il n'en demeure pas moins qu'elle dégoûte les décadents qui réfutent en masse tout ce qu'elle représente et véhicule. Dans les œuvres, il arrive que le pouvoir de la science, son effectivité et sa fiabilité soient remis en cause. Chez *Monsieur de Phocas* de Jean Lorrain, le héros est atteint d'une névropathie qui, malgré les différentes appellations que les médecins ont pu lui donner, n'a jamais été guérie : « *Vous voyez bien qu'un démon me possède... un démon que les médecins traitent avec du bromure et de la valérianate d'ammoniaque, comme si les médicaments pouvaient avoir raison*

d'un tel mal ! »⁴² On voit alors l'impuissance de la science, plus précisément ici de la médecine face à de tels maux qui, a priori, la dépassent. L'être ne peut se réduire à un cas pratique ; sa complexion est bien supérieure aux lois de la logique scientifique. La science prouve ici ses limites face à un phénomène qui échappe aux théories rationalisantes du positivisme. Son mal relève davantage d'un phénomène fantastique que rationnel : « Un malade, lui, non, un personnage de conte d'Hoffmann ! »⁴³ Implicitement, c'est certainement une critique des travaux de Charcot qui se profile. C'est ce qu'analyse Hélène Zinck dans la préface du roman :

« Malgré toutes les précisions scientifiques, « lésion du cerveau », « dépression nerveuse », « anémie cérébrale »⁴⁴ avancées par certains pour expliquer le comportement du duc, il reste en définitive un être de papier : pure littérature. Toute velléité de l'inscrire dans la réalité d'un monde à la Charcot, [...] est évacuée au profit de l'assimilation au genre fantastique représenté par Hoffmann. L'écrivain se refuse à l'hypocrisie romanesque de la vraisemblance et de la véracité. »⁴⁵.

Autrement dit l'auteur, en omettant volontairement de s'en remettre aux critères scientifiques, fait un pied de nez à l'esthétique naturaliste, refusant d'appliquer à son œuvre la logique positiviste. Ses personnages ne peuvent faire partie du commun des mortels et accepter de se fondre dans le moule de la société ; leur différence doit toujours être perceptible.

Le fait de ne s'intéresser qu'au « comment » des comportements humains et de ses actions, renvoie ces artistes de la marge au néant. L'occultation du « pourquoi » profond des choses impose nécessairement des limites illégitimes à l'âme humaine, limites qu'ils s'efforcent de dépasser – comme nous le verrons plus tard. Déjà, Théophile Gautier, dans son œuvre *Mademoiselle de Maupin*, dans laquelle on retrouve la plupart des prodromes de la littérature décadente, s'insurgeait contre une telle façon de pensée, pour le moins doctrinale : « *Mon Dieu ! que c'est une sottise chose que cette prétendue perfectibilité du genre humain dont on nous rebat les oreilles !* »⁴⁶. L'esprit humain s'en trouve démuné de toute dimension spirituelle, autrement dit de tout ce qui fait sa richesse, son unicité et son originalité. Les décadents souffrent de cette vision de l'existence et refusent de soumettre leur condition d'homme à de tels principes réducteurs et avilissants. Seulement, le sentiment de la foi, qui a tout de même été ébranlé par les démonstrations scientifiques, ne permet pas aux décadents de se raccrocher à un sentiment religieux. Ils vont alors

⁴² Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 88

⁴³ *Ibid*, p. 58

⁴⁴ *Ibidem*

⁴⁵ *Ibid*, présentation par Hélène Zinck, p. 32

⁴⁶ Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, [1835], Paris, Charpentier, 1880, préface, p. 23

se retrouver dans un premier temps dans une impasse avant de devoir ériger un nouveau système de valeurs, niant les principes de la réalité et correspondant à leurs aspirations.

Les décadents se révoltent contre les préceptes de la réalité, et notamment contre toutes les traditions reconnues. Ils exècrent l'amour tel qu'il est communément vécu, se refusent à y prendre part. Philippe Winn, dans son œuvre *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain*, compare l'homme à un condamné qui subit « *l'implacable évolution reproductrice* »⁴⁷ selon les lois déterminées par la science positiviste. Les théories de Darwin viennent aussi renforcer cette idée en affirmant que l'homme en soi n'a que peu de valeur, son destin se réduisant en fait à perpétuer sa race. Les décadents réfutent cette seule fonction génératrice assignée à l'humain qui implique qu'en dehors de la reproduction, l'existence n'a pas de but, pire même, de sens. Ceci les incite alors à refuser l'instinct génésique dicté par la nature. Ils honnissent les spectacles vulgaires de l'amour, la mièvrerie des sentiments amoureux et soulignent l'hypocrisie de la plupart d'entre eux. L'homme en se pliant aux lois de la nature, se détourne peut-être de ses instincts profonds et de sa véritable essence pour la seule et unique raison de se fondre dans le moule formaté par les principes de la réalité et adhérer à des schémas prédéfinis.

C'est chez Rachilde que l'on rencontre l'expression la plus poussée de cette haine des conventions amoureuses. Ses héroïnes crient haut et fort leur haine de l'amour vulgaire. Ainsi Raoule de Vénérande, dans *Monsieur Vénus*, nous livre une description navrante des ébats amoureux, révélant tout son dégoût pour la banalité des choses de l'amour traditionnellement vécu :

« Combien de fois n'avait-elle pas entendu ces cris-là, hurlements pour les uns, soupirs pour les autres, préambules polis chez les savants, débuts tâtonnants chez les timides... ? Et quand ils avaient tous bien crié, quand ils avaient tous enfin obtenu la réalisation de leurs vœux les plus chers, selon l'éternelle expression, ils devenaient les assouvis béats qui sont également vulgaires dans l'apaisement des sens. »⁴⁸.

Ce que Raoule récuse plus que tout c'est la condition ordinairement assignée à la femme par la société et qui la réduit à un simple morceau de chair et de plaisir. Elle critique par là le rôle dominateur traditionnellement reconnu à l'homme :

⁴⁷ Philippe Winn, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain*, op.cit., p. 34

⁴⁸ Rachilde, *Monsieur Vénus*, [1884], Paris, Flammarion, 1926, p. 113

« Il y a une chaîne rivée entre toutes les femmes qui aiment...

... L'honnête épouse, au moment où elle se livre à son honnête époux, est dans la même position que la prostituée au moment où elle se livre à son amant »⁴⁹.

Dans *L'Animale*, cette haine de l'amour vulgaire est formulée par Laure Lordès à travers le sentiment anticonformiste qu'elle porte au mariage, institution imposée par la société : « *Se marier ? Elle n'y tenait pas beaucoup, ayant bien deviné que le mariage n'assouvissait pas les créatures de sa trempe.* »⁵⁰ Dans *Madame Adonis*, le mariage est présenté comme un des carcans de la société ôtant à l'individu sa liberté. Il est directement lié à la cause procréatrice que défend la nature, à l'instinct génésique qui définit, selon l'esprit scientifique, le sens de l'existence humaine, à l'instinct de survie et de perpétuation de la race. Il est donc par définition un acte hypocrite, à l'image de la société qui le prône :

« *On se marie pour la postérité, le repeuplement de la France [...] ? Si le torrent impétueux de la civilisation entraîne des ménages légitimes dans une existence coupable, immorale, nous, les gardiens de la véritable hygiène, nous sommes là pour remettre l'ordre par de sages mesures. Je ne connais qu'un but à l'amour et j'entends ramener vers ce but tous nos délinquants* »⁵¹,

explique le docteur Rampon, en bons termes de scientifique dans le roman, s'érigeant comme détenteur de la bonne morale et du maintien de l'équilibre dicté par la nature. Rachilde, à travers ses propos, introduit une critique à l'égard de ce type de penseurs. Elle-même se sentait très éloignée de sa société, et pensait ne pas lui appartenir, se sentant plus en accord avec la « déontologie » animale : « *Je fais très peu partie de l'espèce humaine et je suis beaucoup plus proche de l'espèce animale... peut-être aurais-je mieux fait de miauler, d'aboyer, de hurler que d'écrire.* »⁵². Elle révèle ici son inadéquation à la société humaine et un anticonformisme certain dont peuvent être qualifiées toutes ses oeuvres.

Mary Barbe, l'héroïne de *La Marquise de Sade*, pense que « *l'amour, [est] un sentiment ridicule* »⁵³ et compare le mariage à un « *esclavage conjugal* »⁵⁴. Sa vision de l'existence est alimentée par une haine et un dégoût profond pour des lois sociales dont elle se moque

⁴⁹ *Ibid*, p. 131

⁵⁰ Rachilde, *L'Animale*, *op. cit.*, p. 62

⁵¹ Rachilde, *Madame Adonis*, [1888], Paris, Ferenczi et Fils Editeurs, 1929, p. 118

⁵² Rachilde, préface au *Théâtre des bêtes*, Paris, Les Arts et le Livre, 1926

⁵³ Rachilde, *La Marquise de Sade*, [1887], Paris, Mercure de France, 1981, p. 218

⁵⁴ *Ibid*, p. 269

effrontément. Elle s'applique en fait tout au long de sa vie à se venger de l'humanité et de sa vilénie.

Ce dégoût de la société et de ses contemporains, « *cette hostilité de toute la race, cette haine sourde d'une humanité de loups-cerviers* »⁵⁵ sont portés à leur paroxysme dans *Monsieur de Phocas* de Jean Lorrain, où l'auteur s'en prend au caractère carnassier et futile de la société qui lui rappelle celui des bêtes féroces. Cette jungle humaine est pour lui source de douleur et il l'exècre au plus haut point :

*« L'obscénité des narines et des bouches, l'ignominieuse cupidité des sourires des femmes rencontrées dans la rue, la bassesse sournoise et tout le côté hyène et bêtes fauves, prêtes à mordre, des commerçants dans leurs boutiques et des promeneurs sur les trottoirs comme il y a longtemps que j'en souffre ! »*⁵⁶.

L'auteur nous présente à plusieurs reprises, renforçant par là sa critique de la société moderne, l'ignominie de ses contemporains sous l'aspect d'un bestiaire monstrueux :

*« la vie moderne, luxueuse, impitoyable et sceptique a fait à ces hommes comme à ces femmes des âmes de garde-chiourme ou de bandit : têtes aplaties et venimeuses de vipères, museaux retors et aiguisés de rongeurs, mâchoires de requins et groins de porceaux, ce sont l'envie, le désespoir et la haine, et c'est aussi l'égoïsme et c'est aussi l'avarice, qui font de l'humanité un bestiaire où chaque bas instinct s'imprime en trait d'animal. »*⁵⁷

Toujours dans *Monsieur de Phocas*, lors d'une représentation à l'Olympia, le duc de Fréneuse ne peut s'empêcher de constater la dégénérescence de la société en décrivant la hideur et la physiologie décrépie de l'assemblée :

*« La laideur de cette salle, la laideur de l'assistance surtout – [...] C'étaient les édifices de plumes, de gazes et de soies peintes écrasant des cous frêles et des poitrines plates : d'étroites épaules engoncées de manches énormes, la maigreur étoffée des phtisies à la mode, ou bien pis encore, l'éléphantiasis cuirassé de jais des grosses dames [...] »*⁵⁸.

⁵⁵ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 61

⁵⁶ *Ibid*, p. 60-61

⁵⁷ *Ibid*, p. 69

⁵⁸ *Ibid*, p. 68

Confronté à de tels spectacles, Phocas accroît sa haine envers ses contemporains. Cette abomination ne cesse de s'accroître, si bien que le contact des autres ou leur simple vue, le rendent au sens propre du terme, malade :

« J'ai toujours souffert, comme d'une tare, de la laideur des gens rencontrés dans la rue, [...] laideurs d'un comique attristant et morne encore aggravées par les vulgarités de la vie moderne, la vie moderne et ses promiscuités dégradantes... »⁵⁹.

Cette métamorphose animale de l'être humain – sur laquelle nous reviendrons dans la troisième partie - se retrouve chez Rachilde, où les héroïnes sont souvent assimilées à des bêtes. Dans *L'Animale*, dont le titre préfigure déjà cette transformation, Laure Lordès, à l'écart de ses contemporains dont elle exécra la bassesse et la vulgarité, opère une transfiguration progressive en félin, tentant de se rapprocher inconsciemment de son chat Lion.

Source de malaise, cette exécration de la société moderne et de sa vilénie provoque chez Fréneuse une asocialité malade et plus grave encore, des troubles pathologiques chroniques annonciateurs de sa névrose. Pour lui, la fréquentation de ses contemporains ne peut aucunement élever l'esprit ; ils n'ont rien à lui apprendre, obsédés par des préoccupations viles, futiles et guidés par des mœurs stupides et avilissantes :

« [...] la présence des autres m'est devenue plus intolérable encore, leur conversation surtout ! Oh ! comme elle m'angoisse et comme elle m'exaspère, et leur attitude, et leur façon d'être, et tout, et tout !... [C]es gens de mon monde, mes tristes pareils, comme tout ce qui vient d'eux m'irrite et m'attriste et m'opprime, leur vide et bruyant bavardage, leur perpétuelle et monstrueuse vanité, leur effarant et plus monstrueux égoïsme, leurs propos de club ! »⁶⁰.

⁵⁹ *Ibid*, p. 94

⁶⁰ *Ibid*, p. 108

Si les critiques les plus acerbes contre la société foisonnent dans *Monsieur de Phocas*, c'est que la haine et le dégoût de cette dernière sont symptomatiques du mal-être du héros et participent de sa névrose et partant de son choix de vie, de ses choix esthétiques.

Chez le prince Wladimir Noronoff, la répugnance qu'il éprouve à l'égard de ses contemporains l'engage à en faire ses esclaves. Se pensant supérieur à leurs petits esprits étroits, il n'hésite pas à les subordonner à sa cause, en les réduisant en esclavage : « *Ce Noronoff avait le goût de la servitude et traitait l'humanité comme les serfs de ses villages ; la toute-puissance de la fortune lui avait appris le mépris des âmes et des gens. Il voyait le monde à ses ordres, domestiqué.* »⁶¹

Face aux spectacles offerts par la réalité de leur époque, les décadents ont le sentiment que leur société est en pleine décadence et que rien ne pourra désormais changer le cours des choses : « *Oui ! le temps fatal approchait. Tous les signes de destruction étaient visibles sur l'ancien monde, comme des anges de colère, au-dessus d'une Gomorrhe condamnée [...] La terre allait, en peu de temps devenir une auge immonde, où le troupeau des hommes se rassasierait* »⁶². Cette image faussée du réel favorise chez les personnages une attitude et des pensées négatives qui vont participer du mal-être dit fin-de-siècle. Ethos et pathos se retrouvent alors intimement liés pour exprimer ce dégoût du champ social.

b) Pessimisme et nihilisme

Ce constat terrible de l'ignominie de la société fait prendre conscience aux décadents certes de leur refus d'intégration à celle-ci, mais plus largement de leur inadéquation à la réalité. Ce sentiment d'inadéquation favorise en eux la naissance d'un profond pessimisme qui empoisonne leur existence. Ce pessimisme trouve son « *origine dans la constatation d'un désaccord fondamental entre la réalité du monde et les désirs de l'homme* »⁶³. En effectuant un diagnostic des maux de la décadence, l'analyste constate aussi le « *sentiment de vide devant le monde* »⁶⁴ partagé par les personnages décadents et provoqué par la médiocrité de la société ainsi que par l'ébranlement des valeurs religieuses. Le réel dans lequel les individus seraient censés s'inscrire,

⁶¹ Jean Lorrain, *Le Vice errant*, op. cit., p. 132

⁶² André Lebois, *La Genèse du Crépuscule des Dieux*, Paris, L'Amitié par le Livre, 1954, p. 242

⁶³ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977, p. 23

⁶⁴ Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, op. cit., p. 20

orchestré par la seule logique scientifique, devient une source d'angoisse et de mal-être. En marge du réel, ces êtres inadaptés sont les « *produit[s] et symptôme[s] de la société qui [les] a engendré[s]...* »⁶⁵. Désemparés, envahis d'une tristesse incurable, ces individus sont victimes de la modernité qui leur inspire le plus grand ennui et une profonde lassitude métaphysique. Ils ont le sentiment que la société dans laquelle ils vivent est pourrie, gangrenée par l'émergence des nouvelles valeurs que nous avons précédemment évoquées : « *La vérité, c'est que nous sommes dans ce que d'aucuns appellent une époque de décadence [...] certes, on peut avouer, par surcroît, que notre temps s'y prête avec sa civilisation tellement avancée qu'elle est presque pourrie.* »⁶⁶. Tout s'ébranle, plus rien n'a réellement de teneur et de légitimité ; pour les décadents, la société est entrée dans un processus d'auto-destruction qui tue l'humanité à petit feu, d'où un sentiment de fin proche de la race : « *[...] la civilisation, la société, la foi religieuse, les mœurs, le patrimoine héréditaire de l'espèce, tout enfin, selon les écrivains décadents, s'en va à vau-l'eau* »⁶⁷. Pour les héros, comme Monsieur de Phocas, le monde ne renvoie alors qu'une image négative de vide. Il n'a rien à offrir et égare les âmes : « *Le monde me fait l'effet d'un océan de sable. Oh ! ces vagues de cendres chaudes et figées où rien ne peut désaltérer ma soif de prunelles humides et glauques. Vraiment, il y a des jours où je souffre trop. C'est l'agonie d'un nomade égaré dans le désert.* »⁶⁸

Les personnages des œuvres de Rachilde et de Jean Lorrain se lamentent sur cet état dépressif qui les ronge et les emplit d'une extrême lassitude. Ce pessimisme s'apparente au spleen baudelairien porté à son paroxysme. Etres las et désabusés par la société, les personnages tentent d'analyser ce mal-être qui conditionne leur existence et leur esthétique de vie. Ainsi le prince Noronsoff se désole-t-il :

« *L'ennui ! Etrange maladie, désarroi nerveux, spleen chronique qui pénètre chez nous jusque dans les masses profondes du peuple, atteint les forces vitales des plus humbles et des plus nécessiteux (sic). Car l'ennui, [...] ne résulte pas toujours de l'éducation subtile et de la fatigue du luxe ; toutes les créatures humaines en proie au mal de vivre sont en proie à l'ennui.* »⁶⁹.

Pessimisme et ennui sont donc indissociables. Tous les personnages se sentent « *prisonnier des inhumaines lois de [leurs] civilisations* »⁷⁰. Laure Lordès subit tout au long de sa vie un ennui

⁶⁵ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op.cit., présentation par Hélène Zinck, p. 20

⁶⁶ Félicien Champsaur, Dinah Samuel, cité par Michel Décaudin dans « Définir la décadence », *L'Esprit de décadence*, Paris, Minard, t. 1, 1980, p. 7

⁶⁷ Joris Karl Huysmans, *A vau-l'eau*, Paris, 10/18, 1975, pp. 445-446

⁶⁸ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 72

⁶⁹ Jean Lorrain, *Le Vice errant*, op. cit., p. 291

⁷⁰ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 243

mortel qui l'enferme dans une existence étouffante. Elle ne parvient pas et ne veut pas prendre sa place dans cette société confinée : « *A quoi pensait-elle ? A rien de bon. Elle se tournait et se retournait dans sa vie pour essayer d'en briser les parois, la trouvant déjà trop étroite. Ainsi font les jeunes fauves dans la cage, se tournant et se retournant pour découvrir une issue [...]* »⁷¹. Elle va tenter d'échapper à ce mode d'existence aux antipodes de l'essence de son être, en développant tout une gamme de plaisirs subversifs. Cependant, inadaptée aux mœurs de cette société qu'elle rejette et qui de toute façon ne veut pas d'elle, Laure se met à l'écart du commun des mortels. Un sentiment de pesante solitude l'envahit alors et ne cesse d'alimenter son sentiment d'incompréhension : « *Je suis seule depuis ma naissance [...] et je sens que je resterai seule toute ma vie* »⁷², constate-t-elle. Cette réclusion assumée, voire même cultivée, l'engage à considérer sa différence, la nature profonde de son être :

*« Elle se sentait seule, en dehors de toute la société, [...] dans une sorte de dépendance domestique [...] Laure, attristée [...] se dit qu'elle n'était sans doute pas une femme comme les autres ; elle se découvrit une spéciale nature de brute, des entrailles de bêtes correspondantes aux instincts délicieux du petit chat [...] »*⁷³.

Elle se perçoit comme un être dévoyé en quête de sa véritable nature.

Mary Barbe, l'héroïne de *La Marquise de Sade* qui se définit elle-même comme « *une femme qui s'ennuie* »⁷⁴, fait dès son plus jeune âge, suite à l'épisode traumatisant de la mise à mort d'un bœuf, un bilan négatif de son existence et sur la vie en général, qui n'a visiblement à ses yeux que pour seule vocation de réduire l'homme à néant :

*« Une immense douleur emplissait le cerveau de l'enfant. Puisqu'on tuait les vaches pour boire leur sang, que sa maman devait mourir, que son père remplacerait la soie bleue par leur cuisinière Estelle, que la Tulotte la battait, que la chatte la griffait, elle était décidément bien une malheureuse petite ! Et l'existence lui parut la plus misérable des plaisanteries. Une angoisse, qui n'avait pas d'explication possible pour elle, envahissait son être débile. »*⁷⁵

⁷¹ Rachilde, *L'Animale*, op.cit., p. 40

⁷² *Ibid*, p. 155

⁷³ *Ibid*, p. 151

⁷⁴ Rachilde, *La Marquise de Sade*, op. cit., p. 221

⁷⁵ *Ibid*, p. 26

Persuadée de la décadence de sa société, Mary associe la vie à la mort et à la souffrance, illustrant de la sorte le principe d'inversion propre à la décadence. Désabusée par l'existence, elle préfère lui tourner le dos en s'interdisant de procréer et ainsi de se rendre responsable de la poursuite de cette infamie honteuse que représente à ses yeux la vie :

« 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 encore libre de ne pas procréer, libre de ne pas donner la mort en donnant la vie, libre d'exclure de la fange et du désespoir celui qui n'a rien fait pour y tomber. »⁷⁶

Noronsoff est quant à lui victime d'un « *sépulcral ennui* »⁷⁷ qu'il tente de vaincre en développant continuellement un faste et un luxe corrompeurs ainsi que des occupations pour le moins baroques et extravagantes. Par le culte de l'artifice, il cherche à dissimuler la réalité. Monsieur de Phocas, au même titre que Noronsoff, incarne ce mal fin-de-siècle du pessimisme et révèle implicitement l'influence du philosophe Nietzsche : « *en introduisant au centre de son texte une réflexion s'apparentant à la philosophie nietzschéenne, Jean Lorrain le dynamite de l'intérieur* »⁷⁸. Le texte est donc à l'image du héros, défait. Fréneuse incrimine la modernité d'avoir annihilé toute forme de foi et engendré par là une société abâtardie, sans idéal, sans rêve, sans consistance. Pour lui « *l'homme moderne ne croit plus, et voilà pourquoi il n'a plus de regard.* »⁷⁹ L'existence prend alors des accents de néant qui désagrège l'esprit. Fréneuse cherche à rendre compte de cette impression par la métaphore récurrente des yeux qui semblent porter la quintessence même de la sensibilité : « *Les yeux, c'est la source des larmes ; la source est tarie, les yeux sont ternes, la Foi seule les faisait vivre, mais on ne ranime pas des cendres.* »⁸⁰ Terrible constat véhiculé par cette phrase qui révèle la mise à mort de la profondeur humaine par la modernité : tout est voué à la destruction. Le livre est alors jalonné de prises de conscience pessimistes et empreint d'un état latent de lamentation. Rien d'étonnant à ce qu'un des chapitres du journal de *Monsieur de Phocas*, emprunte son titre à une expression de Dante qui reflète ce pessimisme ambiant : « *Lasciate ogni speranza* »⁸¹. Dans ce chapitre, Fréneuse fait le constat négatif de son existence, expliquant qu'il n'a rien à attendre de la vie qu'il assimile d'ailleurs à une condamnation d'errance. Sa ville d'origine « Fréneuse », est selon lui, en raison de la tristesse de sa

⁷⁶ *Ibid*, p. 215

⁷⁷ Jean Lorrain, *Le Vice errant*, *op. cit.*, préface de Pierre Kyria, p. 9

⁷⁸ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, présentation par Hélène Zinck, *op. cit.*, p. 25

⁷⁹ *Ibid*, p. 77

⁸⁰ *Ibidem*

⁸¹ *Ibid*, p. 233

topographie et notamment de la « *monotonie de [s]es guérêts qui, enlise et effrite l'âme* »⁸², à la source de ce pessimisme et de ce sentiment de vide qui empoisonnent son existence. Vivre s'assimile à une rude tâche dans l'esprit de Fréneuse. Portant son existence comme un fardeau, il avoue même : « *Je traîne avec moi ma vie. Quel châtement !* »⁸³

Le pessimisme ambiant est lié à de multiples déceptions et constats d'échecs. Si la médiocrité sociale et spirituelle de la société est en partie responsable de cet état d'esprit, les événements politiques en sont aussi un facteur aggravant. Les décadents ne croient pas au régime démocratique. La démocratie est le produit, selon eux, des multiples échecs politiques et militaires du pays. La défaite de 1870 a laissé place à un sentiment d'humiliation et de déterritorialisation. Jean Pierrot explique dans *L'imaginaire décadent* que cette défaite a eu de graves conséquences affectives. Démobilisées, les âmes fin-de-siècle n'ont plus foi en la puissance de leur nation ; désabusées elles n'ont que faire du destin de leur société, qu'elles pensent atteinte par le syndrome de la décadence. La III^{ème} République est d'ores et déjà pour cette génération synonyme d'échec :

« *Notre esprit ne s'ouvrit à la connaissance que pour apprendre que nous étions vaincus. De la République... en qui nos prédécesseurs pouvaient chérir un rêve de leur jeunesse, nous n'avions rien à tirer. Elle nous apparaissait dans sa prose et son terre à terre quotidien. Ses victoires électorales étaient presque toujours remportées contre nous. Elle appelait progrès l'abaissement de notre idéal. Elle portait en elle le vice originel d'être née dans la défaite...* »⁸⁴

Louis Marquèze-Pouey dans son œuvre *Le Mouvement décadent en France*, revient sur les diverses faillites politiques qui ont mené les décadents à se désintéresser de tout enjeu politique : « *après le libéralisme et l'essor économique du Second Empire, la défaite militaire, la tragédie de la Commune, la misère d'une République mal assise et minée déjà par ses scandales, l'affrontement des classes sociales, toutes frappées de façon ou d'autre, par la guerre* »⁸⁵, bon nombre d'individus ne croient plus aux valeurs politiques.

Le réel se trouve totalement dépoétisé que ce soit par la science ou la politique, ce que ressentent les décadents et qu'ils traduisent à travers le pessimisme qui les caractérise. Comme le

⁸² *Ibid*, p. 232

⁸³ *Ibid.*, p. 237

⁸⁴ Alfred Poizat, *Le Symbolisme*, Paris, Bloud et Gay, 1924, p. 145

⁸⁵ Louis Marquèze Pouey, *Le Mouvement décadent en France*, *op. cit.*, p. 22

formule Huysmans dans *A Rebours*, la nature a fait son temps et son ère est périmée : « [...] elle a définitivement lassé, par la dégoûtante uniformité de ses paysages et de ses ciels. [...] A n'en pas douter, cette sempiternelle radoteuse a maintenant usé la débonnaire admiration des vrais artistes. »⁸⁶

Les décadents vont trouver une justification à leur état d'esprit à travers la philosophie de Schopenhauer. C'est en tant qu'« observateur désabusé de la société de son temps, que Schopenhauer a suscité l'intérêt des décadents. »⁸⁷. Les travaux du penseur, prêchant le néant de l'existence, cristallisent le manque à être qui caractérise les âmes fin-de-siècle. En effet, à l'image de ce que prône le philosophe dans ses écrits, les décadents adoptent au sein de ce monde synonyme de vacuité, une attitude systématiquement négative à l'égard de tout ce qui procède ou se veut le reflet de la nature, de la morale et de la raison, autant de carcans érigés en valeur suprême par leur société, mais qui sont responsables de leur ennui maladif. S'engage alors une quête aux accents nihilistes se manifestant par une tentative d'« arabesqu[e], d[e] brodeus[e] sur le vide »⁸⁸, s'articulant sur le démantèlement de la rationalité. Comme l'explique Jean Pierrot, « l'âme décadente nous offre l'exemple d'une attitude de refus total de la vie, de condamnation absolue de l'existence. »⁸⁹, qui passe par un constat pessimiste avant de déboucher sur une vision nihiliste du réel. Chez Schopenhauer, une des manifestations du nihilisme s'apparente à une « esthétique se fondant sur une conscience profonde de la double dégradation de la société contemporaine et de la race humaine »⁹⁰, conscience malade puisqu'elle est le facteur déclencheur d'une incurable névrose et partant de la révélation de l'esthétique de la décadence. Cette fin de siècle énervée et lasse, se complaît alors dans un état de déliquescence, s'apparentant à une forme de névrose à travers laquelle l'être plonge dans « le mysticisme de l'anéantissement »⁹¹.

c) Manifestations de la névrose

Ce pessimisme alimente chez les personnages de Rachilde et de Jean Lorrain une névrose qui se manifeste psychologiquement par des troubles obsessionnels et une sensibilité détraquée.

⁸⁶ Joris Karl Huysmans, *A Rebours*, [1884], Paris, Fasquelle, 1968, p. 52

⁸⁷ *Rhétorique fin-de-siècle*, par Mary Shaw et François Cornilliat, « Schopenhauer et le milieu décadent en France », Paris, Christian Bourgois Editeur, 1992

⁸⁸ Gérard Peylet, *Les Evasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature « fin de siècle »*, Paris, Champion, 1986, p. 103

⁸⁹ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, op. cit., p. 83

⁹⁰ Philippe Winn, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain*, op. cit., p. 33

⁹¹ Spronck, *Les Artistes littéraires*, Paris, Calmann-Lévy, 1889

Cette maladie est accentuée par un lourd héritage des vices et tares familiaux tout autant que par le sentiment de fin de race. Les tares et les vices de leurs ancêtres additionnés à leur propre mal-être ne font qu'accroître leur déliquescence, convaincus qu'ils sont de la décadence de la civilisation occidentale. Tous sont en tout cas empreints de monomanies qui, si elles se manifestent sous diverses formes, se rejoignent dans la volonté de détourner le réel et de subvertir les lois sociales.

Les personnages décadents sont par définition des névrosés issus généralement d'une grande famille d'aristocrates. Leur nom à particule ou leur titre en témoignent, qu'il s'agisse de Monsieur de Bougreton, du duc de Fréneuse, du prince Wladimir Noronoff, de Raoule de Vénérande ou encore de Paul-Eric de Fertzen. Ils représentent bien souvent les derniers rejetons d'une grande lignée - particulièrement les personnages masculins - incarnant la fin d'une race. Rejetant le principe génésique, ils mettent un point d'honneur à ne pas perpétuer leur famille et à ne pas assurer de descendance : « *Le destin du héros décadent est de tarir la sève à l'arbre généalogique de sa famille* »⁹², explique Philippe Winn. Monsieur de Bougreton est ainsi présenté comme le « *dernier représentant d'une race illustre* »⁹³ et Fréneuse se caractérise par un « *frêle et blanc poignet de fin de race* »⁹⁴. Celui-ci est aussi le dernier représentant d'une famille illustre et porte le poids des tares de cette dernière : « *Selon les doctrines de la Décadence, qui se basent sur une interprétation particulièrement pessimiste du Darwinisme, Phocas étant le dernier de sa race, aurait hérité des débilites de ses ancêtres et qui plus est, serait l'incarnation de l'accumulation de ces tares.* »⁹⁵ Ces personnages sont corrompus par « *des siècles de tares héréditaires qui minent [leurs] forces régénératrices* »⁹⁶ et à ce titre incarnent une forme de dégénérescence.

Physiquement, leur caractère fin de race se manifeste par une pâleur anormale, la finesse de leurs membres qui révèle une nature chétive et une fragilité innée. En mauvaise santé, ils paraissent beaucoup plus vieux qu'ils ne le sont en réalité, exténués par le poids de leurs aïeux, tannés par l'usure de vivre. Fréneuse se caractérise par un physique marqué » par la faiblesse de sa poignée de main ou encore par la distorsion frappante existant entre son corps et son visage : « *La face est horriblement vieille, le corps est demeuré jeune [...] la figure est ravagée, le teint bis d'une lassitude abominable [et la] bouche contractée a une expérience de cent ans* »⁹⁷. Fréneuse, alors âgé de vingt-huit ans, en paraît au moins quarante. Il accumule en fait le poids des générations qui l'ont précédé et incarne la vieillesse de sa race : « *Mais Fréneuse a cent mille ans, malgré son corps*

⁹² Philippe Winn, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain*, op. cit., p. 159

⁹³ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, op. cit., p. 32

⁹⁴ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 50

⁹⁵ Philippe Winn, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain*, op. cit., p. 161

⁹⁶ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, présentation par Hélène Zinck, op. cit., p. 19

⁹⁷ *Ibid*, p. 57

souple et sa face imberbe. Cet homme-là a déjà vécu dans des temps antérieurs et sous Héliogabale et sous Alexandre VI et sous les derniers Valois »⁹⁸. Wladimir Noronsoff, « *somptueuse épave d'une fin de race en cette fin de siècle* »⁹⁹, est peut-être le héros de Jean Lorrain le plus marqué physiologiquement par son statut de dernier maillon d'une grande lignée. Etre délirant, frappé de surcroît par une malédiction lancée sur sa famille depuis des siècles, Noronsoff incarne au plus haut point la déchéance physique. Prématurément vieux et rongé de l'extérieur comme de l'intérieur – en partie aussi en raison de ses excès – il se définit par les nombreuses maladies qui l'assaillent et qui tendent à le rendre incontinent :

*« Toutes les maladies, il les avait eues. Tout chez lui était attaqué, rongé par la tuberculose, usé de névrose aussi ; l'estomac fonctionnait mal, les intestins ne fonctionnaient plus, les reins étaient atteints, le foie congestionné sécrétait péniblement, la respiration était une souffrance ; il ne comptait plus ses bronchites et, perclus de douleurs, diabétique et rhumatisant, il mettait une espèce de joie féroce à détailler tous ses maux. »*¹⁰⁰

Au moindre effort, son corps semble l'abandonner et se transforme en un terrain de souffrances : « *Hors d'haleine, les pommettes injectées de sang, un peu d'écume blanchâtre aux coins des lèvres, il s'appuyait au dossier de son fauteuil. Il restait là, les yeux chavirés sous les paupières, n'en pouvant plus, prêt à s'évanouir.* »¹⁰¹ Les multiples détraquements intestinaux mènent le prince progressivement vers la décomposition. Devenu pitoyable, Noronsoff livre à son assistance le spectacle de son agonie.

Les personnages de Rachilde et de Jean Lorrain trouvent une origine à leur névrose dans leur naissance même ou à travers leurs générations ascendantes. Laure Lordès est née de parents s'évertuant à avoir un enfant alors que rien ne les y prédisposait. C'est ainsi qu'« *ils conçurent un ange des ténèbres* »¹⁰². Le narrateur fait alors un retour sur la genèse de la monstruosité de son âme, incroyable conglomérat des tares familiales :

« Ce notaire et sa femme qui végétaient réunirent tous leurs péchés en un seul rameau, qui leur jaillit brusquement au milieu de l'automne, après une fumure féroce. [...] Sait-on comment s'y prennent des

⁹⁸ *Ibid*, p. 58-59

⁹⁹ Jean Lorrain, *Le Vice errant*, préface de Pierre Kyria, *op. cit.*, p. 7

¹⁰⁰ *Ibid*, p. 142

¹⁰¹ *Ibid*, p. 143

¹⁰² Rachilde, *L'Animale*, *op. cit.*, p. 32

bourgeois naïfs pour arriver à ce but honteux de procréer un être qui persistait à ne pas venir ? Il doit exister une luxure effroyable : la luxure froide. Et Laure Lordès, [...], était sans doute sortie de cette luxure-là. Des détails d'apparence font des monstres. Il suffit de réunir tous ces détails pour posséder le secret de la formule magique créant des féminités épouvantables. »¹⁰³

Le narrateur rend alors en partie responsable du dévoiement de l'être de Laure, les viles préoccupations, la non fantaisie des parents et plus particulièrement encore le rapport étroit que le père entretient avec l'argent. Il fait ainsi le procès à la course à la fortune :

« Que peut-il naître d'un homme toujours assis ? d'un homme dont le cerveau ne voyage pas, dont les yeux ne sont occupés, [...] qu'à chercher les moyens d'augmenter une somme ? La mécanique pour l'argent invente la mécanique pour l'amour, et peut-il naître des sains d'une mécanique ? »

Laure née de l'infamie et de l'esprit rationaliste porté à l'outrance de ses parents, purs produits de la bourgeoisie moderne, révèle une personnalité sclérosée, gâtée et vénéneuse :

« L'enfant n'était pas seulement avancée, elle était pourrie, d'une jolie pourriture de champignon blanc et brodé. Elle se montrait naturellement décomposée, comme les bulles qui s'arrondissent sur les eaux stagnantes [...] lesquelles bulles, très jolies, s'irisent de toutes les nuances de l'arc-en-ciel en n'en sont pas moins montées de l'infection. [...] [Laure] charriait dans ses veines [...] des ferments terribles. »¹⁰⁴

Mary Barbe est elle aussi une de ces fleurs du mal générée par des esprits fermentés de la bourgeoisie. Elle trouve son origine dans le sang et la mort. Sa névrose prend sa source lors d'une scène à laquelle elle a assisté et qui a perturbé à jamais sa sensibilité. Sa mère souffrant d'anémie et de phtisie, se soigne en buvant du sang frais de bœuf. Mary accompagnant sa tante aux abattoirs, pensant aller chercher du lait, assiste alors pétrifiée à l'égorgeage d'un bœuf. Regina Bollhalder Mayer explique ainsi la genèse de sa maladie des nerfs : *« Cette substitution du sang au lait est symbolique. Le spectacle cruel qui traumatise l'enfant est à l'origine de sa haine des hommes et décide de la carrière de la future Marquise de Sade »¹⁰⁵*. Dans son esprit le bœuf abattu pour

¹⁰³ *Ibid*, p. 31-32

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 31

¹⁰⁵ Regina Bollhalder Mayer, *Eros décadent. Sexe et identité chez Rachilde*, Paris, Champion, 2002, p. 76

récolter le lait, livre finalement du sang. De là chez Mary, la confusion de la notion de vie et de mort et l'inversion des valeurs. Cette scène ébranle ses nerfs et la tétanise. C'est pourtant elle qui va déterminer sa nature cruelle et renverser son instinct :

« elle [...] porta [ses mains] à sa nuque par un mouvement instinctif. Elle venait de ressentir là, juste au nœud de tous ses nerfs, le coup formidable qui assommait le colosse. Elle eut un frisson convulsif, une sueur soudaine l'inonda, elle fut soulevée de terre et transportée bien loin [...] »¹⁰⁶.

Fille d'un militaire ayant lui-même du sang sur les mains et d'une mère phtisique, Mary voit sa vie placée sous l'égide de la couleur du sang :

« 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. Tout cela lui procurait un vertige atroce et elle cherchait vainement à s'expliquer, parce qu'elle était encore une enfant malgré ses rêveries de femme nerveuse... Qu'allait-elle devenir ? »¹⁰⁷

Pervertie par cette mise à mort, elle voit son mal s'aggraver au décès de sa mère. Celui-ci se fait alors de plus en plus prégnant, se manifestant par des troubles nerveux, des visions monstrueuses, des accès d'irritabilité et des crises convulsives. Petite, Mary révèle déjà des goûts morbides et s'amuse de jeux étranges et glauques, comme celui de l'enterrement de poupée. Déséquilibre qui ne va cesser de s'amplifier et de s'aggraver en prenant toute sa maturité lorsqu'elle parvient à l'âge adulte : *« [...] elle réservait toutes les folies sensuelles pour plus tard, et son esprit devait faire payer cher à son corps sa précoce gravité »¹⁰⁸*. C'est exactement au décès de sa mère que s'opère en Mary, un terrible renversement de son être – symbolisé dans le texte par le terme « révolution » - associant la mort de celle-ci à celle du bœuf :

« Morte ! Maman !... cria la petite fille qui 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. »¹⁰⁹.

¹⁰⁶ Rachilde, *La Marquise de Sade*, op. cit., p. 14

¹⁰⁷ *Ibid*, p. 27

¹⁰⁸ *Ibid*, p. 70

¹⁰⁹ *Ibid*, p. 84

Rejetée ensuite par son père, Mary ne recevra aucune affection durant le reste de son enfance et se forgera ainsi une personnalité très dure. Perçue par ce dernier comme un être de mauvaise nature, « *une créature indisciplinée* »¹¹⁰, elle développe du même coup une nature frelatée la mettant sur la voie de la débauche. Perturbée pendant son enfance par cette profusion du sang, elle va faire de sa recherche et de la souffrance qu'elle lui associe un principe d'existence qu'elle résumera par « *aimer c'est souffrir* ». La vie s'apparente donc dans son esprit tourmenté à la douleur, à une petite mort. Sa soif du mal et ses pensées morbides provoquent en elle de lourds détraquements qui la mènent vers des accès terribles de violence et plus sourdement vers l'hystérie. La dépravation de ses sens et ses monomanies sadiques l'entraînent dans la plus totale déchéance, lui faisant du même coup incarner à elle seule la décadence d'une civilisation :

« [...] sa vie s'épanou[ssait] en des exagérations à travers ce que les philosophes du siècle appellent la décadence, la fin de tout. Avec amis, parasites ou amants, elle courut dans les lieux mal famés qu'on lui vantait comme endroits recélant de fortes horreurs, capables, en ébranlant ses nerfs, d'étancher sa soif de meurtre. »¹¹¹

Ce personnage aux « *réflexions de détraquée* »¹¹² surexcite ses nerfs de monomanies perverses : « *elle vivait des nerfs des autres plus encore que des siens propre, suçant les cerveaux de tous avec la volupté d'un cerveau qui sait analyser à une fibre près la valeur de leurs infamies.* »¹¹³ Si l'on devait qualifier plus précisément la névrose de Mary Barbe, on la définirait alors comme une ivresse du sang incontrôlable. Etre vampirique, elle fait partie « *des dames de la névrose parisienne [...] menant un train d'enfer* »¹¹⁴, à la recherche perpétuelle et obsessionnelle de sensations nécrosées. Névrose et nécrose se rejoignent ici dans l'œuvre de Rachilde *La Marquise de Sade*, mais c'est aussi le cas, à un degré peut-être moindre, dans *Monsieur Vénus*.

Raoule de Vénérande se caractérise par une naissance mortifère, la mort de sa mère étant survenue des suites de son accouchement. Par ailleurs, elle cumule elle aussi les vices de ses géniteurs à qui elle doit une grande partie des tares qui la constituent :

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 119

¹¹¹ *Ibid.*, p. 285

¹¹² *Ibid.*, p. 287

¹¹³ *Ibid.*, p. 288

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 292

« Son père avait été un de ces débauchés épuisés que les œuvres du marquis de Sade font rougir, mais pour une autre raison que celle de la pudeur. Sa mère, une provinciale pleine de sève, très robuste de constitution, avait eu les plus naturels et les plus fouguesux appétits. Elle était morte d'un flux de sang quelques temps après ses couches. »¹¹⁵

Le prince Noronsoff a lui aussi reçu un héritage caractéristique du schéma décadent : « *Moralement et physiquement il résumait bien la fin de deux races ; cet homme était une résultante, le fleuron suprême d'une lignée de crimes* »¹¹⁶ Victime des atavismes de ses ancêtres dépravés et vicieux : sa mère descend d'un bâtard de la grande lignée des Borgia :

« *Le prince Wladimir était bien un fils de cette race sauvage et tendre, hâtée dans sa décomposition facile par cette goutte de sang florentin, apportée là par les San Carloni* »¹¹⁷[...] « *Ces San Carloni descendaient, disait-on, d'un bâtard d'Alexandre Borgia, et nul doute que de ces deux sangs princiers, Borgia et Noronsoff, quelque redoutable fleuron n'eût jailli.* »¹¹⁸

Monsieur de Phocas subit lui aussi l'influence de ses ascendants. La tare de la consanguinité pourrait expliquer sa folie et sa différence d'âme : « [...] *oui un privilège et une plaie que cette armée de collatéraux et descendants de même sang et de même blason !* »¹¹⁹

Les personnages, stigmates de l'humanité fangeuse sont victimes d'atavisme, comme le prince Noronsoff qui étouffe et se meurt des vices et des péchés hérités des dépravés de sa lignée. Héros et héroïnes ont ainsi une prédisposition génétique à la dégénérescence. Ces crépuscules d'êtres souffrent de troubles du comportement et d'obsessions perverses qui s'apparentent à un état d'« *éréthisme mental continu* »¹²⁰. Cette folie dégénérative qui conditionne leur existence est le fruit de leur inadaptation, de la complexion de leur âme et du vieillissement de la race. Définie sous le nom de névrose, elle est l'apanage mais aussi la fierté de ces âmes fin-de-siècle qui voient en elle l'opportunité de se distinguer, comme on le constate ici avec Noronsoff : « *Il y avait du sarcasme et de l'orgueil dans la nomenclature qu'il faisait de toutes ses affections ; il en citait les noms*

¹¹⁵ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 43

¹¹⁶ Jean Lorrain, *Le Vice errant*, op. cit., p. 136-137

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 130

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 129

¹¹⁹ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 121

¹²⁰ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, op. cit., p. 82

*techniques et, comme fier de résumer en lui tant de lésions et de déchéances, il me racontait maintenant ses opérations chirurgicales. »*¹²¹

Cette maladie, qu'il est donc de bon ton de cultiver, devient un mode pour subvertir le système et l'ordre imposés, ouvrant au règne des fantasmagories et des dérèglements psychologiques élaborés autour d'une incroyable focalisation sur le moi. Elle symbolise à leurs yeux le refus du dogme de la normalité et de la bonne santé et se manifeste par une étrange passion pour l'obscénité et par des obsessions mortifères. Pour ces personnages en quête de volupté inédite et désireux de fuir par tous les moyens l'odieuse réalité, la recherche d'une nouvelle esthétique se fonde sur des sensations et sentiments viciés. De là se déploient alors toutes sortes de comportements névropathiques, vicieux et aberrants qui amènent les personnages masculins comme féminins à se complaire dans du faisandé.

La névrose se caractérise dans toutes les œuvres décadentes de Rachilde et de Jean Lorrain, par « *des renversements de l'instinct* »¹²². Maurice Barrès parle à ce sujet, relativement au cas de Raoule de Vénérande, d'« *une des plus singulières déformations de l'amour qu'ait pu produire la maladie du siècle* »¹²³ et explique que cette dernière est faite chez la femme « *d'une fatigue nerveuse excessive et d'un orgueil inconnu jusqu'alors* ». Raoule incarne par excellence un cas de déréglée sexuelle, trouble qui a été très tôt diagnostiqué par un médecin :

*« Un cas spécial [...]. [dira-t-il] Quelques années encore, et cette jolie créature que vous chérissez, à mon avis, aura, sans les aimer jamais, connu autant d'hommes qu'il y a de grains au rosaire de sa tante. Pas de milieu ! Ou nonne, ou monstre ! Le sein de Dieu ou celui de la volupté ! Il vaudrait peut-être mieux l'enfermer dans un couvent, puisque nous enfermons les hystériques à la Salpêtrière ! Elle ne connaît pas le vice, mais elle l'invente ! »*¹²⁴

Raoule est en quête d'un amour cérébral qui dévoierait les formes traditionnelles de l'amour, sa haine de l'amour vulgaire et banal la poussant à développer un amour quintessencié, un amour qu'elle souhaite insexué où seul règne en lieu et place du désir de faire du bien, la volonté de faire mal.

¹²¹ Jean Lorrain, *Le Vice errant*, op. cit., p. 142

¹²² Rachilde, *Monsieur Vénus*, préface de Maurice Barrès, op. cit., p. XVIII

¹²³ *Ibid*, préface, p. XV

¹²⁴ *Ibid*, p. 44-45

La névrose de tous les personnages se définit par la recherche d'une esthétique nouvelle composée autour de plaisirs inédits. Monsieur de Bougreton fait en ce sens partie de l'univers des monomanes de Jean Lorrain. Amoureux des portraits et des vieux tissus, il incarne « *une souffrance d'art* »¹²⁵, sa névrose s'apparentant à une obsession de visions d'art. Il cultive un goût inattendu pour les beautés morbides et recherche perpétuellement le sublime dans l'horrible. Fétichiste dans l'âme, il entretient avec les objets des relations particulières et empreintes de sensualité, s'évertuant à déceler en eux des charmes caresseurs. Perçu comme un fou aux yeux de ses hôtes à qui il fait découvrir son univers fantasmagorique, Bougreton incarne par excellence l'esthète pervers qui cultive sa névrose.

Phocas, lui, souffre d'« *une chose bleue et verte* »¹²⁶ qui détermine ses détraquements et ses obsessions malades : « *Lueur de gemme ou regard, je suis amoureux, pis, envoûté, possédé d'une certaine transparence glauque ; c'est comme une faim en moi. Cette lueur, je la cherche en vain dans les prunelles et dans les pierres, mais aucun œil humain ne la possède.* »¹²⁷ Conscient de ce mal qui le ronge et du trouble obsessionnel provoqué par une telle vision, il se perçoit lui-même comme « *un misérable déséquilibré, un déclassé et un fou.* »¹²⁸ Cette nuance qu'il poursuit partout préfigure en fait ses tendances homosexuelles dont il n'a pas pris pleine conscience. N'assumant donc pas sa véritable nature, et se sentant cependant en désaccord avec lui-même, il se complaît dans cette quête pour le moins énigmatique, qui le détruit et éveille en lui des pulsions malsaines. Aussi s'interroge-t-il sur son état : « *La palpitation de la vie m'a toujours rempli d'une étrange rage de destruction. Par un contre-coup bizarre j'ai la sensation d'une agonie ; quelque chose m'étouffe et m'opprime, et je suffoque jusqu'à l'angoisse, quand je songe à deux êtres en amour.* »¹²⁹ Sa personne n'est que tension et pulsion. Obnubilé par cette nuance glauque, il organise son existence autour de cette seule impression, s'exaspérant alors d'amours d'agonie, de tentations de chute et du vertige de la mort. Cette « *lancinante et délirante angoisse* »¹³⁰ telle qu'il la qualifie, ne fait que s'accroître tout au long du roman – surtout sous l'influence du peintre Ethal – tout autant que les bizarreries de cet assoiffé de sensations sadiques. Pour Fréneuse qui se refuse à mettre son cas entre les mains de la science, cette névrose n'est autre que la conséquence d'un ensorcellement, tant il s'en sent prisonnier : « *C'est bien un démon qui m'obsède. [...] Il y a plus qu'une fatalité dans le mal dont je souffre, il y a une influence occulte, une volonté ennemie, un sortilège, un envoûtement.* »¹³¹ Son esprit explose, se démantèle ; Phocas souffre abominablement

¹²⁵ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, op. cit., p. 40

¹²⁶ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 55

¹²⁷ *Ibidem*

¹²⁸ *Ibid.*, p. 135

¹²⁹ *Ibid.*, p. 87

¹³⁰ *Ibid.*, p. 71

¹³¹ *Ibid.*, p. 85-86

de cette rage qui est en lui et qu'il ne parvient ni à vaincre, ni à comprendre et qui pourtant lui fait perdre tout contrôle de lui-même : « *Tuer, tuer quelqu'un, oh ! comme cela m'apaiserait, éteindrait ma fièvre... et je me sens des mains d'assassin.* »¹³² Sa névrose le mène tout droit vers une folie dont les symptômes se révèlent de plus en plus graves et prégnants, entraînant une déconnexion totale de son esprit avec les choses du réel et l'éthique sociale : « *Je me sens sombrer dans l'inconnu, ma cervelle fond, toutes mes moelles flambent et mon cœur comme décroché, chavire et flotte.* »¹³³ Cette névrose portée à un degré très élevé, comme c'est le cas dans les œuvres de Rachilde et de Jean Lorrain mène à une folie destructrice et auto-destructrice, s'assimilant par là à une forme de suicide lent.

Il faut noter qu'à l'époque, l'homosexualité – dont il sera largement question dans la troisième partie - considérée comme une tare, un mal s'apparentant à une forme de dégénérescence, est alors perçue comme une des manifestations possibles de la névrose. Bien souvent, cette maladie fin-de-siècle dissimule des tendances homosexuelles de la part des personnages qui en sont victimes. Cela se vérifie chez les héros de Jean Lorrain mais aussi chez les personnages de Rachilde. Que ce soit Paul-Eric de Fertzen aux fantaisies extravagantes, ou les héroïnes aux pulsions sadiques, tous tendent vers une homosexualité latente ou de fait. Marcelle Desambres qui incarne Madame Adonis en est la digne représentation. Sa manie du travestissement, qui l'a fait tantôt s'apparenter à un homme, tantôt à une femme, n'est pour elle qu'un instrument de séduction lui permettant de séduire Louise Bartau.

La névrose est donc protéiforme chez des auteurs comme Rachilde et Lorrain, mais elle est toujours révélatrice des élans désespérés de ces âmes en mal de sensations neuves.

La culture de cette névrose ouvre la voie à la recherche d'une nouvelle esthétique qui va se définir aux antipodes de la doxa admise et reconnue. En résumé, ce nouvel art de vivre se réclame du :

« *vide, [de] l'ennui du cœur, et aussi, [...] [de] la tristesse des jours actuels, [de] l'incertitude des lendemains, [de] l'enfantement, les pieds devant, de la société nouvelle, [...] des soucis et [...] des préoccupations qui poussent comme à la veille d'un déluge, les désirs et les envies à se donner la jouissance immédiate de tout ce qui les charme, les séduit, les tente : l'oubli du moment dans l'assouvissement artistique* »¹³⁴.

¹³² *Ibid.*, p. 109

¹³³ *Ibid.*, p. 120

¹³⁴ Edmond de Goncourt, *La Maison d'un artiste*, Paris, Charpentier, p. 3

Cette mise en place d'un nouveau système va passer par l'élaboration d'un nouveau moi, qui du point de vue de la norme, s'apparente à un contre-moi puisqu'il se construit à rebours des lois de la nature. Ce moi se construit autour de la composition d'une nouvelle sensibilité totalement déraisonnée.

2) Une sensibilité de l'extrême

Ces âmes malades fin-de-siècle, hermétiques au monde moderne qui les entoure, cherchent par tous les moyens à fuir ce dernier et à combler le vertige du néant qui les habite en développant des axes de fuite. Ces tentatives d'évasion de la réalité sociale s'élaborent autour d'une conversion totale de leur milieu, conversion qui s'établit par le développement d'une sensibilité originale fondée sur le rapport exclusif que les personnages entretiennent vis-à-vis de leur propre personne. Focalisés sur leurs seuls désirs, faisant fi de ce qui les entoure, les personnages adoptent un mode de vie célibataire par lequel ils accèdent à la réalisation de leurs fantasmes. Leur négation du monde extérieur engendre chez eux un très fort individualisme et une abusive consommation de soi, qui exacerbent leurs sens. Les héros comme les héroïnes de Rachilde et de Jean Lorrain inventent alors tout un programme de piments psychiques reposant sur une politique du vicié.

a) Des âmes célibataires

Les personnages de Rachilde et de Jean Lorrain se définissent comme des âmes célibataires, c'est-à-dire des esprits libres, en marge de la société, se caractérisant par leur rejet des autres et par la foi qu'ils portent à leur propre personne. Ce sont souvent des personnages qui méprisent leurs congénères et qui se suffisent à eux-mêmes, ou presque.

Honnissant la société moderne, il s'agit en fait pour ces individus de se mettre à l'abri de leurs contemporains en adoptant une vie originale et des comportements aux antipodes de ceux dictés par la doxa. Ils choisissent en clair de se réinventer selon de nouveaux critères.

Ces personnages incarnent l'immoralité et l'impossibilité sociale dans la mesure où ils s'appliquent à se construire à l'encontre des préceptes sociaux et moraux de leur époque. Ils

représentent une réelle menace pour la cellule bourgeoise de la société moderne, puisqu'ils s'affranchissent totalement de ses valeurs et de ses principes de vie : « *Le célibataire [...] introduit la discontinuité dans la société et incarne, réellement ou imaginativement, la déchirure du tissu social, et plus intensément l'introduction ou la manifestation du mystère dans le quotidien, la manifestation de l'étrange dans le cadre de la vie réelle.* »¹³⁵

Etres de la marge, ils s'appliquent à faire continuellement preuve d'excentricité. Le héros ou l'héroïne des œuvres décadentes de nos deux auteurs, par la revendication de son célibat, s'érige en monstre social : il cherche à corrompre la généalogie en mettant un point d'honneur à bafouer l'instinct génésique. Facteur de décadence, il ne transmet rien et choisit délibérément de ne pas participer à l'évolution naturelle de l'humanité et de ne pas entrer dans le carcan de la norme familiale, dans le but permanent d'échapper aux amours vulgaires et de se placer au-dessus de celles-ci. L'esprit de célibat donne alors lieu à des modes particuliers de rapports amoureux, à des « *formes d'amour qui sentent la mort* »,¹³⁶ comme l'explique Maurice Barrès dans sa préface à *Monsieur Vénus*. Les héroïnes de Rachilde affichent clairement leur répulsion pour les enfants et l'enfantement en soi qu'elles assimilent à un acte dégradant et à une entrave à leur liberté. Rapport à leur pessimisme, les héroïnes pensent que donner la vie dans cette société moderne corrompue, équivaut à donner la mort. Leur répugnance envers la société les engage donc au refus de perpétuer la race. Mary Barbe affiche ainsi clairement les principes sous-jacents de son célibat en déclarant à son futur mari que même si elle accepte de l'épouser, elle ne compte lui offrir d'enfant dans la mesure où elle ne veut ni altérer son corps, ni condamner un nouvel être à la vie, assimilant l'existence à une condamnation, une mort en soi : « *Louis, je suis décidée à ne pas vous donner d'héritier [...] je ne veux ni enlaidir ni souffrir. De plus, je suis assez, EN ETANT, et si je pouvais finir le monde avec moi, je le finirais.* »¹³⁷ Mary s'érige alors en figure de la décadence par la mise à mort de la race qu'elle véhicule. Paradoxalement, elle se pose en bienfaitrice, expliquant son refus de procréer par l'association qu'elle fait entre la vie et la souffrance :

« *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 encore libre de ne pas procréer, libre de ne pas donner la mort en donnant la vie, libre d'exclure de la fange et du désespoir celui qui n'a rien fait pour y tomber. Je vous dis*

¹³⁵ Nathalie Prince, *Les célibataires du fantastique*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 38

¹³⁶ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit. préface de Maurice Barrès, p. XII

¹³⁷ Rachilde, *La Marquise de Sade*, op. cit., p. 214

*cyniquement : je ne veux pas être mère, d'abord parce que je ne veux pas souffrir, ensuite parce que je ne veux pas faire souffrir. »*¹³⁸

Ce rejet de la maternité pour les héroïnes correspond au refus de paternité chez les héros. Le duc de Fréneuse dans *Monsieur de Phocas* fait ainsi ostentation de son célibat en tant qu'« *expression sexuellement pervertie qui refuse l'instinct reproducteur et instaure un régime contre-nature* »¹³⁹. Les personnages célibataires renient en quelque sorte leur condition d'humain en s'attachant à ne pas donner la vie. Déjà s'élabore par là un contre-moi, qui se construit en dépit des lois de la nature. Comme l'explique Philippe Winn, le célibataire subvertit le rapport en réel en ce qu'il « *refuse d'obéir aux instincts reproducteurs, pervertit les lois de la nature et par conséquent, [...] instaure à la place de l'ordre naturel, un régime artificiel, pour ne pas dire contre-nature* »¹⁴⁰. Cet état d'esprit célibataire qui fonctionne comme le pendant de la haine envers la société, est vécu comme une marque de distinction chez tous les personnages qui partagent cette condition. Il est leur orgueil même. Ainsi, Raoule de Vénérande, en choisissant ce mode de vie original pour l'époque, compte se protéger de ses contemporains en érigeant une forme d'amour bien au dessus de celles qu'ils vivent communément : « *Je représente ici [...] l'élite des femmes de notre époque. Un échantillon du féminin artiste et du féminin grande dame, une de ces créatures qui se révoltent à l'idée de perpétuer une race appauvrie ou de donner un plaisir qu'elles ne partageront pas.* »¹⁴¹ De même, Monsieur de Bougreton affiche fièrement sa solitude comme un privilège et une marque de supériorité d'intelligence : « *Je suis une idée dans une époque où il n'y en a plus [...] c'est mon orgueil que cette solitude. J'y suis au pilori, mais j'y domine la foule [...] On me bafoue et je m'en loue. Mieux : je m'en fous [...]* »¹⁴². Etre à l'écart du commun des mortels emplit les personnages d'un sentiment de liberté et les engage à d'autant plus les dénigrer, prenant alors pleinement conscience de leur différence.

Le repli sur soi est une des caractéristiques de ces âmes célibataires. Il peut se manifester physiquement par un éloignement spatial, mais moralement et essentiellement par un égoïsme forcené. Le personnage n'agit et n'entre en relation avec autrui que dans le but de cultiver son moi. Il agit en célibataire dans la mesure où, même s'il est en relation avec autrui, il ne cherche en fait qu'à prolonger son ego dans l'autre, à convertir l'autre à son moi, ce qui revient à une annihilation

¹³⁸ *Ibid.*, p. 215

¹³⁹ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, présentation par Hélène Zinck, *op. cit.*, p. 21,

¹⁴⁰ Philippe Winn, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain*, *op. cit.*, p. 105

¹⁴¹ Rachilde, *Monsieur Vénus*, *op. cit.*, p. 92

¹⁴² Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, *op. cit.*, p. 34

de cet autre. Dans son rapport aux autres, aussi paradoxal que cela puisse paraître, il ne prend pas en compte l'altérité et perçoit autrui comme la continuité de son être. Les célibataires purs, c'est-à-dire ceux qui ne partagent aucune relation amoureuse ou vie « conjugale » avec un d'autre individu, sont essentiellement les personnages masculins. Monsieur de Phocas, Monsieur de Bougreton, le prince Noronsoff ou encore Paul-Eric de Fertzen et Mathurin Barnabas, fuient ainsi le contact des femmes. La donne est légèrement différente concernant les personnages féminins. On remarque en effet que certaines héroïnes de Rachilde osent fonctionner sur le modèle du couple et peuvent même aller jusqu'à se marier. Mais ce n'est en fait chez ces femmes qu'une tactique pour faire aboutir leur projet de néantisation de l'homme avec qui elles sont censées partager leur vie. Le mariage n'est qu'une comédie qui leur permet d'échafauder leur plan d'assujettissement de l'homme en objet de leurs revendications libertaires, car jamais elles ne se livreront charnellement à eux. Elles transforment alors cette institution bourgeoise que représente le mariage en une torture, un calvaire pour l'homme guidé par ses instincts. Ne tenant aucunement compte de l'autre, elles agissent pour leur propre chef et ne recherchent que leur propre plaisir. C'est à ce titre qu'elles sont, elles aussi, des âmes célibataires.

Si l'existence en général passe par l'apprentissage de la vie en communauté, les célibataires préfèrent pour leur part faire l'expérience de vivre seul, guidés par leurs seules envies, s'appliquant à ce que le monde extérieur ne vienne pas altérer leurs projets. Ils ne cherchent pas à s'adapter aux éléments externes qui les entourent, mais plutôt à ce que ce soit ces derniers qui s'adaptent à eux. Misanthropes, les âmes célibataires cherchent en fuyant les autres, certes à se protéger des vilénies de la réalité sociale, mais plus symboliquement à élever leur être – entendons par là à s'attribuer une position intellectuelle supérieure et honorable – à fuir leur basse, vile et vulgaire condition de produit de la modernité dont ils exècrent les principes. Les personnages font de leur célibat une éthique personnelle qui leur offre la possibilité de fuir les contraintes du système normé de la société et de se libérer de « *la quotidienneté problématique* »¹⁴³. Etre asociaux, voire même associables, ils se comportent bien souvent comme des sauvages. Mary Barbe manifeste ainsi dès son enfance un rejet d'autrui qui l'engage à se livrer à des jeux sordides qui lui permettent de se mettre à l'écart des enfants de son âge :

« [...] ces enfants se dégoûtaient vite de son air sombre et des jeux qu'elle leur proposait comme des trouvailles : soit l'enterrement d'une poupée disloquée, soit un pèlerinage à la tombe des chats derrière

¹⁴³ Jean Borie, *Huysmans, le Diable, le célibataire et Dieu*, Paris, Grasset, 1991, p. 33

l'écurie, dans la fosse au fumier, avec des bougies et des encensoirs de papier. Dès qu'on voulait une partie de barre ou de ronde, elle se retirait à l'écart. »¹⁴⁴

De même, le duc de Fréneuse fuit depuis toujours la compagnie des autres ; amis ou amantes ne lui semblent pas nécessaires : *« Je n'ai jamais eu d'ami, je n'ai jamais eu de maîtresse ; passades d'une nuit ou caprices d'un mois, les filles que j'ai toujours grassement payées, au matin, ont toujours eu l'horreur de mon souffle et de mes lèvres : elles sentaient que je ne les désirais pas. »¹⁴⁵*

Les personnages masculins et féminins cultivent respectivement la haine des femmes et des hommes sur fond de guerre des sexes, sujet que nous traiterons en deuxième partie à travers la problématique plus large de l'éros décadent.

Le personnage du célibataire, récurrent dans l'œuvre décadente, qu'il soit un homme ou une femme, est en dehors de la réalité tangible et participe ainsi de la dislocation de la société et de la génération. Il est un être de négation, un être de mort qui symbolise la fin de sexe et plus largement la fin de race, l'extinction de l'humanité. En tant que paria, il engage à lui seul un rapport à l'existence qui tourne délibérément le dos à la vie. Il subvertit la condition humaine et renverse le dessein humain par une manière originale de conduire son existence. A ce titre, il se voit doté de sèmes de fantastique. Sa condition particulière et peu commune pour l'époque l'auréole d'une part de mystère qui tend à l'assimiler parfois à un être étrange : *« personnage riche de symboles, de significations et de fantasmes : il est un type imaginaire qui menace toute une société de décadence et un type inquiétant qui porte en lui des prodromes de fantastique »¹⁴⁶*. *La Tour d'amour* témoigne en ce sens de l'expression la plus outrancière du statut de célibat à travers le personnage de Mathurin Barnabas, gardien du phare d'Ar-Men, qui a perdu, à force de solitude, toute forme de dignité humaine. Sa perte de contact avec le monde extérieur l'a conduit progressivement à se bestialiser et à faire *« l'apprentissage négatif du renoncement à la femme et au mariage »¹⁴⁷*. Cette volonté d'être sans famille fait écho aux convictions de Rachilde qui ne croyait pas aux liens du sang. Alfred Valette, son mari lui disait même : *« Vous ne parlez jamais de votre famille. On vous*

¹⁴⁴ Rachilde, *La Marquise de Sade*, op. cit., p. 68

¹⁴⁵ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 215

¹⁴⁶ Nathalie Prince, *Les Célibataires du fantastique*, op. cit., p. 39

¹⁴⁷ Rachilde, *La Tour d'amour*, [1889], Paris, Mercure de France, 1999, préface, p. XI

croirait presque née d'une génération spontanée »¹⁴⁸. Jean Maleux, qui vient seconder le gardien dans ses tâches, s'interpose alors dans l'univers de Barnabas et découvre un être totalement déconnecté de la réalité, un être déshumanisé, retourné à l'état primitif. Muré dans son silence, ne sachant plus communiquer avec autrui Barnabas incarne à lui seul le néant. A sept milles de la terre ferme, le phare d'Ar-Men, représente un lieu d'isolement, loin de la civilisation et du beau sexe : « *Ici on était plus seul qu'en aucun lieu du monde.* »¹⁴⁹ C'est un refuge contre les femmes selon Barnabas, un refuge contre leur tromperie et leur duperie. Pour ces célibataires, cette volonté de vivre seul, en lieu et place de leur offrir cette liberté si escomptée, réduit leur champ d'action et les engouffre dans la spirale infernale de l'égoïsme. Ce célibat prend alors la forme d'un « ascétisme sexuel » puisque « *l'objet de désir n'est alors autre que le moi névrosé qui l'obsède* »¹⁵⁰. A ne vivre que pour soi, s'engage une focalisation sur le moi qui ne cesse d'amplifier la névrose. Se développe alors un fort individualisme, touchant parfois au narcissisme, où il s'agit d'ériger le moi en valeur suprême.

A ce titre, comme l'explique Nathalie Prince dans son œuvre *Les Célibataires du fantastique*, le célibataire rassemble de nombreux motifs idéologiques qui définissent le personnage décadent en général, tels que : le pessimisme ou l'hédonisme qui correspondent à un nouveau mode d'appréhension de la vie perçue sous l'angle de l'émancipation individuelle. L'âme célibataire est en quête d'un moi de remplacement comme l'explique Emilien Carassus : « *S'il souffre de l'insuffisance de ce moi, il compense ce sentiment en multipliant les images de soi [...] Nul n'approche davantage, peut-être de cette délicate frontière où la sincérité se mêle à la parade, où le culte du beau se confond avec le culte de soi-même et la crainte du néant.* »¹⁵¹. Le repli sur soi entraîne un nouveau rapport à la sensibilité fondé sur des valeurs esthétiques viciées. Le célibataire se crée alors un univers de compensation où le déni de la vie extérieure laisse place au règne de la vie intérieure et à une esthétique de la démesure en phase avec les esprits malades des personnages.

b) Piments psychiques et exacerbation des sens

Le repli sur soi offre alors la possibilité d'exacerber sa nature profonde. Relativement à cette introspection poussée à l'extrême, le moi se focalise sur son esprit malade, devenant par la même

¹⁴⁸ Alfred Valette, *Le Roman d'un homme sérieux Alfred Vallette à Rachilde, 1885-1889*, Paris, Mercure de France, 1943

¹⁴⁹ Rachilde, *La Tour d'amour*, op.cit., p. 74

¹⁵⁰ Philippe Winn, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain*, op. cit., p. 71

¹⁵¹ Emilien Carassus, *Le Snobisme et les lettres françaises de Paul Bourget à Marcel Proust*, A. Colin, 1966, p. 374

occasion le moteur de la création d'un univers perverti. En effet, cette hypertrophie de la conscience du moi débouche sur une exagération de la sensibilité. Dans un élan somme toute narcissique, il s'agit en fait d'exaspérer son être en le confrontant à des sensations rares et inédites qui enfreignent les lois morales et sociales. Cette quête des sentiments extrêmes devient un moyen privilégié de fuir la banalité et la vulgarité des représentations de la réalité.

En vue d'échapper à toute logique normative et de s'élever ainsi au-dessus de leurs contemporains, les personnages rachidiens et lorrainiens sont en quête de sensations perverses, reflets de leur âme de dégénéré. Leur moi repose alors sur une appréhension à rebours des données et valeurs du réel et de son système normé, auquel ces âmes fin-de-siècle tentent de substituer un univers totalement dévoyé fondé sur l'antiphysis. Cette quête aiguë du décentrement conjuguée à cette volonté toute subversive d'enfreindre la doxa, entraîne un bouleversement dans leur relation à l'être et au vouloir-vivre.

En découle une déviation du rapport au plaisir, par laquelle chaque personnage cultive des images et des idées propices à la transgression et tournant autour d'une esthétique débridée. C'est ainsi qu'émerge du « *byzantinisme cérébral* »¹⁵² et des névroses perverses des personnages une nouvelle conception de la beauté. Pour chacun, il s'agit de rendre son moi unique, en le raffinant au maximum, c'est-à-dire en le confrontant à des sensations rares et en lui faisant éprouver des sentiments inattendus. Le raffiné est en effet synonyme chez eux d'inédit et de subversion du réel, d'où ce déploiement de sensations perverses. Le moi se forge dans la quête de l'insolite et dans la déformation des sentiments. Il se délecte du mal, du morbide et de l'horrible. Ce qui est antinaturel devient source de « beau » et partant de plaisir, d'où l'ambiguïté des textes qui joignent bien souvent le raffinement à la barbarie. Le héros ou l'héroïne se complaît dans cette affirmation de son originalité qui le fait appartenir, selon lui, à une « *élite incomprise* »¹⁵³. Il met un point d'honneur à sa névrose qui l'abrite de l'ordinaire :

*« L'âme fin-de-siècle ne veut pas guérir, puisque sa maladie est le signe de sa supériorité. L'imagination décadente trouve dans l'érotisme cérébral une voie nouvelle qui permet à l'imagination de prendre sa revanche contre la routine de la vie bourgeoise, contre les contraintes de la respectabilité admises par toute une société et ressenties comme fades et ennuyeuses »*¹⁵⁴.

¹⁵² Gérard Peylet, *L'Artifice et ses expressions littéraires dans les dernières années du XIX^e siècle*, op. cit., p. 20

¹⁵³ Gérard Peylet, *Les Evasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature « fin de siècle »*, op. cit., p.

120

¹⁵⁴ *Ibid*, p. 161

Gérard Peylet explique à juste titre dans sa thèse que l'âme malade fin-de-siècle fait appel à des piments de nature différente pour agrémenter son existence et la mettre sur la voie de la subversion. Elle a ainsi recours au déséquilibre et à l'anormal, générant des déviations perverses. Cette recherche éperdue de volupté se focalise sur trois domaines essentiellement : le domaine psychique avec une passion pour le sadisme, la laideur et l'ambigu, le domaine intellectuel avec une confusion permanente des valeurs spirituelles et esthétiques, un mélange sacrilège entre mysticisme et érotisme, et le domaine esthétique avec le pouvoir excitant assigné à l'art, stimulateur de sensations. Selon sa nature, le personnage choisit ainsi de pimenter de telle ou telle façon sa vie. La déviance du moi s'exhibe alors, laissant place au règne du vice et de la dénaturation. L'espace qu'investit le personnage devient, en dehors de toute logique normative et raisonnante, un contre-monde issu de son univers fantasmagorique, le reflet de ses fantasmes malsains, « *une espèce de tétragonie de la conscience excessive de soi* »¹⁵⁵. Au cœur de chaque texte, on retrouve une incroyable frénésie à vouloir sentir et ressentir, à éprouver son moi, où vibrer devient le maître mot. *Monsieur de Phocas* illustre parfaitement cette création d'un univers hors-norme issu du cerveau détraqué de son protagoniste, participant « *à cette mascarade d'une société en mal de plaisirs nouveaux, désireuse de s'évader hors d'un monde sans repères, qui vacille sur ses bases, emporté par l'élan de la technologie et de la spéculation* »¹⁵⁶. Les personnages, pour ranimer leurs sens blasés, développent une hyperacuité sensitive et s'abîment dans le désir d'éprouver des sensations inattendues. Ils s'appliquent à raffiner au maximum leurs sentiments en les compliquant et en les mettant à l'épreuve du rare, à « *tuer l'ennui et la désespérance de vivre en découvrant des sensations nouvelles* »¹⁵⁷. Ainsi, le désir ne se définit plus en termes de plaisir proprement sexuel et charnel, mais en termes de puissance évocatrice esthétique. Le degré de jouissance est fonction de la dimension subversive de l'acte. La notion de « beauté » liée communément à la définition de l'esthétique, s'en trouve pervertie. Le beau s'identifiant à ce qui est banal et ordinaire – relativement à la norme – le laid devient donc ce qui est rare, ce qui s'oppose à la logique normative. Obsédées par le concept de dégénérescence, ces âmes en mal de sensations recherchent dans le mal, la souffrance et la laideur, une nouvelle conception du beau pour une nouvelle conception du plaisir. On reconnaît ici la part importante de l'influence de Baudelaire et de son esthétique qui prônait déjà quelques années auparavant par « *son pessimisme outrancier, sa hantise du néant ainsi que ses recherches de sensations rares et neuves* »¹⁵⁸ cette même dénégation du

¹⁵⁵ Vladimir Jankélévitch, « La Décadence », in *Revue de métaphysique et de morale*, n°4, 1950

¹⁵⁶ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, préface, *op. cit.*, p. 26

¹⁵⁷ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, *op. cit.*, p. 169

¹⁵⁸ Gérard Peylet, *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898. Entre décadentisme et modernité*, Paris, Vuibert, Thémathèque Lettres, 1994, p. 45-46

concept de nature. L'horreur nourrit ainsi une recherche esthétique. Le moi des personnages se définit alors par la « [mise] à bas des piliers de la pensée et de l'art classique : 'absolu, norme, dogme' » [auxquels on substitue] les principes opposés de 'nouveau, liberté, individualité' »¹⁵⁹.

Monsieur de Phocas, par sa forme, témoigne de cette représentation de la souveraineté du moi. En effet, il se présente sous la forme d'un journal intime – celui du duc de Fréneuse – où sont couchées chaque jour ou presque les méandres des pensées du narrateur. Le roman s'inscrit dès lors sous le signe de la subjectivité. Le journal intime est en effet symboliquement une expression extrême, car narcissique, du moi. Il correspond parfaitement à cette esthétique de la consommation de soi que nourrit toute âme fin-de-siècle : « [...] ce mode d'écriture, par sa contre-productivité au sens bourgeois du terme, son inutilité foncière, le repli sur soi, le gaspillage du temps et d'énergie qu'il génère, est par excellence, une manifestation possible d'une littérature 'dandy' »¹⁶⁰. Par son intermédiaire, Fréneuse exacerbe sa névrose car il revit son mal en l'écrivant et s'en renvoie le reflet en se relisant. Ce mode d'écriture est pour lui l'occasion d'analyser les vicissitudes de son « je » et de se focaliser sur ses angoisses : « J'ai consigné dans ces feuillets les premières impressions de mon mal, les inconscientes tentations d'un être aujourd'hui sombré dans l'occultisme et la névrose. »¹⁶¹

Le duc de Fréneuse s'emploie à faire de son existence « un étourdissement enivré »¹⁶². Sa ligne de conduite réside dans l'exacerbation de plaisirs et de désirs pervers. Il est en quête d'inassouvissement, de vie vécue dans une fièvre permanente où son désir est sans cesse attisé. C'est ce que Thomas perçoit spontanément en lui : « [...] ce besoin torturant d'expansion qui est en vous, cette soif de la vie qui est votre mal, prisonnier des inhumaines lois de nos civilisations ! »¹⁶³ Fréneuse est défini comme « un sadique, un assoiffé de sensations, violentes et complexes [...] un raffiné, un homme à goûts bizarres. »¹⁶⁴. Il fait de l'émotion – à teneur subversive et perverse – sa nouvelle religion et s'applique à « s'enrichir de désirs, [car] toute la ferveur est là, et la ferveur est une délicieuse usure d'amour. »¹⁶⁵ En perpétuelle recherche de sensations infinies, il se nourrit d'amours d'agonie, de tentations de chute ou encore du vertige de la mort : « Effroyable et déroutant, cet invincible attrait vers tout ce qui souffre et ce qui se meurt. Jamais je n'avais vu si

¹⁵⁹ Louis Marquète Pouey, *Le mouvement décadent en France*, op. cit., p. 29

¹⁶⁰ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, présentation par Hélène Zinck, op. cit., p. 35

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 56

¹⁶² *Ibid.*, p. 247

¹⁶³ *Ibid.*, p. 243

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 83

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 244

clair en moi-même. Cette irréparable tare de mon âme malade»¹⁶⁶. Le danger et le morbide surexcitent ses nerfs et développent en lui une surestimation de son univers intérieur. Ce fantaisiste prêt à tout pour tester des impressions et des sentiments inconnus fréquente pour ce faire des atmosphères corrompues. Il a de même le plaisir des beautés maladives, des corps chétifs et moribonds ainsi que l'obsession du goût de la mort. Il se grise auprès de certaines pierres précieuses et de certains bijoux qui lui renvoient cette fameuse nuance bleue verte qui conditionne son existence :

*« quelle pureté de profils et quelle suavité de lignes dans les moindres camées ! [...] Il y avait là dans le chaton d'une bague une tête adolescente couronnée de laurier, quelque jeune César ou quelque impératrice. Caligula, Othon, Messaline ou Poppée, mais d'une expression exténuée et jouisseuse à la fois déchirante et si lasse que je vais en rêver bien des nuits... »*¹⁶⁷

Fréneuse rêve sa vie plutôt que de la vivre réellement. Les yeux qu'il rencontre dans les musées lui offrent toute une variété de sensations à éprouver : ils expriment des sentiments extrêmes et reflètent tant la mort que Fréneuse voit en eux le reflet de sa propre dégénérescence :

*« Yeux fanés et las de martyres, regards de suppliciés en extase, prunelles de souffrance implorantes, [...] regards de possédées, d'élues et d'hystériques [...], yeux d'Ophélie et de Canidie, comme vous vivez dans les musées, de quelle vie éternelle, douloureuse et intense vous rayonnez, telles des pierres précieuses enchâssées entre les paupières peintes des chefs-d'œuvre, et comme vous nous troublez au-delà du temps et de l'espace, receleurs que vous êtes du rêve qui vous créa. Vous, vous avez des âmes, celles des artistes qui vous voulurent, et c'est pour avoir bu le liquide poison figé dans vos prunelles que je me désespère et que je meurs. »*¹⁶⁸

Fréneuse a le vertige de ces prunelles vides et fixes, de ces regards d'eau trouble.

Il échauffe ses nerfs en fréquentant le peintre Ethal qui ne cesse de nourrir en lui des obsessions maladives en étroite correspondance avec les tentations de son âme névrosée :

¹⁶⁶ *Ibid*, p. 136-137

¹⁶⁷ *Ibid*, p. 62

¹⁶⁸ *Ibid*, p. 73

« *Claudius a d'étranges curiosités. L'horrible l'attire, la maladie aussi ; l'entorse morale et la misère physique, la détresse des âmes et des sens sont pour lui un champ d'expériences affolantes, grisantes, une source de joies complexes et coupables, auxquelles il se complaît comme pas un. Il a pour le vice et les aberrations plus qu'une curiosité de dilettante : une prédilection innée, l'espèce de vocation fervente et passionnée qu'ont, pour certains cas peu connus et les maladies rares, des tempéraments de savants et de grands médecins* »¹⁶⁹.

Sous l'influence corruptrice de l'artiste, il ne cesse d'exaspérer ses sens et développe des monomanies qui l'enfoncent toujours et encore plus dans son mal-être. Ethal cristallise le mal de Fréneuse par son pouvoir maléfique. « *Se ferait-il un jeu cruel d'exaspérer, en l'envenimant, mon mal ?* »¹⁷⁰, s'interroge même Fréneuse conscient de l'influence du peintre sur son existence. La thérapie que lui propose de suivre Ethal se révèle une thérapie à rebours. Pour accentuer son angoissant plaisir de la mort et de la laideur, Ethal ce « *perversisseur [et] corrupteur d'idées* »¹⁷¹ envoie régulièrement des œuvres d'art dans le but d'exciter la sensibilité de Fréneuse. Ainsi, il déploie ce sadisme, entretenant le vice chez le duc, par l'envoi entre autres d'une peinture de Goya : « *Je devine une amorce dans tous ces envois de gravures hideuses et hallucinantes ; elles me détraquent et dépravent le cerveau, peuplent mon imagination de stupeur et de transes, et la trépidation nerveuse de cette perpétuelle attente...* »¹⁷² L'ivresse des sens passe donc par le côtoiement de la mort, que ce soit à travers la beauté assignée au meurtre, l'apologie de la violence ou la jouissance de la souffrance. Nombreuses sont les descriptions de femmes mettant en avant leur beauté cadavérique dans le roman, comme l'illustre l'esthétisme auquel renvoie l'apparence délétère d'une actrice : « *Pâleur inquiétante d'hostie, visage d'un ovale aminci à l'expression spirituelle et souffrante, les yeux comme agrandis, d'un outre-mer tournant au noir, dans des cernes bleuis, meurtris, tachés de nacre, elle personnifiait, l'étrange et fragile créature, la psychique beauté du vingtième siècle.* »¹⁷³

Fréneuse cherche à s'étourdir de ce type de beauté mourante extatique. Les exemples de cette fascination énervée face à de telles figures de demi-mortes sont légion dans le récit.

Fréneuse règle alors sa vie selon une esthétique macabre qui anime ses désirs et conditionne son accès au plaisir. Il a en lui la volupté des coups et de la violence et sa vie est régie par une rage de destruction qu'il a un besoin fou de réaliser. Affamé d'épouvante, il court les situations à risques, le

¹⁶⁹ *Ibid*, p. 172

¹⁷⁰ *Ibid*, p. 114

¹⁷¹ *Ibid*, p. 123

¹⁷² *Ibid*, p. 118

¹⁷³ *Ibid*, p. 200

frisson du danger le conduisant à une sorte d'ivresse des sens où se mélangent des sentiments paradoxaux symbolisant la teneur de son plaisir subversif :

« Oh ! le bruit des assauts surpris ! parfois des baisers finissaient par des coups, et c'était sur le plancher le raclement de sourdes luttes, d'atroces corps à corps [...] les craquements des sommiers gémissants de secousses m'emplissaient moins de joie que certains affreux silences, après des râles et des sanglots. La rafle, la terrible rafle et la conduite à la Préfecture, qui jette au bas des lits les souteneurs et les filles et remplit d'apeurées galopades les couloirs des gîtes à la nuit ; dire que moi, le duc de Fréneuse, j'ai passé des heures et des heures à attendre et à redouter cela ! »¹⁷⁴

Mary Barbe, cette « *irascible créature* »¹⁷⁵, comme la qualifie le narrateur dès les premières pages, se caractérise elle aussi par son « *système nerveux trop excitable* »¹⁷⁶ qui l'engage à mener son existence sous l'égide de sensations outrées. Sa soif du mal et de pensées morbides lui enjoint déjà, durant son enfance, à développer un esprit fertile en imaginations malsaines :

« Généralement, à travers les contes qu'elle se faisait à elle-même, Mary mettait un petit esclave [...] qui l'aimait beaucoup et supportait en son honneur une foule de tortures grotesques. Les émotions de ces voyages chimériques étaient toujours d'une violence inouïe, en raison inverse du calme glacial de ses actions réelles. Elle faisait une hécatombe de jeunes Indiens alors qu'elle festonnait paisiblement un mouchoir ou comptait des points de tapisserie »¹⁷⁷.

Son imaginaire supérieur à celui que l'on peut en attendre d'un être classique ne cesse de s'accroître avec le temps et la mène à expérimenter tout un panel de sensations plus malsaines les unes que les autres. Se nourrissant depuis son enfance d'images violentes, elle finit par mettre en application les déviances de son esprit, s'appliquant à exacerber son moi par la jouissance de la souffrance qu'elle inflige aux autres. Qu'il s'agisse des humains ou même des plantes, tout passe entre ses mains et son esprit cruels : « *Elle éprouvait un indicible plaisir en voyant le grêle feuillage en forme de mignon trèfle se refermer dès qu'on l'effleurait, et elle finit par tuer la plante* »¹⁷⁸. Son seul credo « Aimer c'est souffrir » prend son origine dans l'inscription gravée en lettres rouges qui surplombe son lit d'enfant – ancienne couche d'un chanoine - dont elle pervertit le sens. Sa

¹⁷⁴ *Ibid*, p. 213

¹⁷⁵ Rachilde, *La Marquise de Sade*, op. cit., p. 8

¹⁷⁶ *Ibid*, p. 29

¹⁷⁷ *Ibid*, p. 138-139

¹⁷⁸ *Ibid*, p. 187

« monomanie des cruautés »¹⁷⁹ l'engage à torturer les hommes qu'elle exécère et à en faire ses esclaves. Elle orchestre ainsi leur chute selon un déploiement de raffinements de voluptés : elle excite leur jalousie, se refuse charnellement à eux tout en s'employant à exciter leurs sens... et toujours jouit de l'avilissement qui en résulte : « Elle savourait ces voluptés comme les chattes savourent le lait, la paupière mi-close et la griffe en arrêt [...] »¹⁸⁰. L'idée de tuer la transcende et exaspère sa nature diabolique. Elle fait de la souffrance qu'elle génère son jeu favori : « Elle jouait avec ces idées funèbres comme avec les couteaux brillants que font tourner les jongleuses. »¹⁸¹. Le meurtre est chez elle synonyme de sensation ultime, symbole d'apothéose de la sensation. Mary est ainsi en perpétuelle recherche de gouffres capables de la faire entrer en transe. Elle se délecte de spectacles d'agonie et prend à ce titre l'allure d'une gouge, d'une femme thanatophore en quête d'alliance avec la mort :

*« Elle ouvrait larges les narines derrière le velours du masque. Ce serait une idéale volupté que lui fournirait l'agonie d'un de ces hommes, peu capable de se défendre d'une femme. [...] Elle l'amènerait chez elle, le couvrirait de ses bijoux, l'entortillerait de ses dentelles, le griserait de ses meilleurs vins, et, sans lui demander en échange autre chose que sa vie répugnante, elle le tuerait, avec des épingles rougies au feu, l'ayant d'abord attaché avec des rubans de satin sur son lit antique. »*¹⁸²

On voit clairement comment se mêlent ici raffinement et barbarie : tout en déployant un jeu sensuel et érotique, Mary orchestre en fait la mise à mort d'un homme et non, comme on pourrait l'attendre, l'accès au plaisir charnel.

Le héros rachildien est résorbé dans un mouvement introspectif vicieux, explique Régina Bollhalder Mayer. Par la subversion qu'il entretient avec le réel, il entreprend une focalisation compulsive sur ses instincts les plus bestiaux, opérant de la sorte un retour à une certaine forme d'état primaire. A ce titre, les personnages de Rachilde, mais aussi ceux de Jean Lorrain parachèvent leur entreprise de désocialisation.

Raoule de Vénérande, à l'image de Mary Barbe est ainsi elle aussi un cas d'enfiévrée de ruts cérébraux et de sensations détraquées, se perdant dans des plaisirs délétères où la mort et la souffrance sont synonymes d'esthétique et de jouissance. Elle définit son moi à travers son amour

¹⁷⁹ *Ibid*, p. 251

¹⁸⁰ *Ibid*, p. 236

¹⁸¹ *Ibid*, p. 271

¹⁸² *Ibid*, p. 295

du scandale et de la provocation, et, comme toute âme malade en cette fin de siècle, le développement de ses perversions répond à la recherche de raffinements psychologiques caractéristiques de son esprit décadent.

Vladimir Noronsoff est également un parangon d'exaspéré de sensations. Nombreux sont les piments qui l'aident à retarder l'instant de sa mort, et par ailleurs à magnifier ses maux. Il exacerbe son moi à travers le faste et le luxe qu'il se plaît à déployer. Il organise des fêtes par lesquelles il exténue son être. Sa recherche compulsive de sensations nouvelles l'engage à toujours faire preuve d'une grande originalité. Il est un de ces monstres de l'introspection qui à force de se focaliser sur le moi, s'affranchit de la nature et se complait à développer des sensations perverses. Ses aspirations barbares l'engagent à déployer tout un univers exaspéré de frasques où se développent à la fois sa monomanie du macabre et l'ostentation de son moi. Il se plaît à se mettre en scène pour son propre ego et plus largement pour s'afficher auprès de sa cour :

« Il recevait, tous les jours, de quatre à six, vêtu de fastueuses robes de chambre de peluche de toutes les nuances [...]. Brodées, les unes de perles, les autres de turquoise (il y en avait de bleues surchargées de saphirs et de rouges bossuées de rubis), ses robes étaient la fable et la joie de la Riviera »¹⁸³.

A la complication et à la surcharge de ses tenues correspond le baroque de son âme décadente. Il ravit aussi ses sens par le spectacle qu'il donne du déclin de son être, exhibant son interminable agonie lors des fêtes qu'il organise. S'érigeant en idole, il se veut le centre de son monde. Tout est fonction de son désir. Vera Schoboleska entretient ainsi le moindre de ses caprices, la plupart du temps en les anticipant, connaissant parfaitement les circonvolutions de son âme de dégénéré. Elle s'applique à mettre en place un climat d'excitation cérébrale où se déchaînent les aspirations les plus fantasques de Wladimir : *« Noronsoff ne pouvait se passer d'elle : elle flattait ses manies et cultivait sa coquetterie d'idole par de quotidiens envois de fleurs ; elle lui choisissait des parfums, lui soumettait des fards et des onguents de toilette, des pierres précieuses non montées, des vraies et des fausses [...] »¹⁸⁴*

¹⁸³ Jean Lorrain, *Le Vice errant*, op. cit., p. 138-139

¹⁸⁴ *Ibid*, p. 146

Véra attise et flatte sa vanité par un programme frénétique et ininterrompu où il s'agit en clair d'éblouir et d'être ébloui par tous les moyens, de se corrompre dans un emploi du temps vicié où s'exacerbe le vice de sa nature :

« Occuper avant tout le prince, ne lui laisser aucun répit, l'énerver dans une fièvre de projets et de plaisirs, empiéter sur les moindres minutes d'une existence surchauffée à blanc, ne permettre au malade ni de respirer ni de réfléchir une seconde [...]. Le Noronsoff ne devait pouvoir ni penser ni se ressaisir. »¹⁸⁵

Noronsoff se surmène de sensations, de fantasmes, exacerbant sa névrose, notamment à travers le luxe qu'il développe et les grisements qu'il offre à son âme. Sa vie n'est que fêtes et amusements alambiqués : *« La villa retentissait, de l'aube au soir et du soir au matin, de tarentelles, de valse allemandes et de conjuration évocatoires ; tables tournantes et mélodies de Schumann, dédoublements d'images astrales et pots-pourris de Gluck et de Mozart, tel était le train de la maison. »¹⁸⁶*

Il a ainsi des passions très frivoles, assoiffé qu'il est d'histoires, de spectacles, de théâtre, bref de mises en scène ne reflétant en rien la vie sociale de son époque. Il aime s'entourer d'artistes, d'hommes de cirque, de funambules, de danseurs, de chanteurs qui le transportent dans un autre temps, dans un autre lieu et le projettent dans de nouveaux contextes :

« foule des aventuriers et des histrions racolés au hasard des rencontres pour animer les quatre-à-sept et les soupers de Wladimir, olla podrida de tous les talents et de toutes les réputations méritées ou surfaites de l'Europe théâtrale et banquiste : barytons italiens en représentation à Monte-Carlo, étoiles d'opérette au programme du théâtre de Nice, acrobates et jongleurs même du Kursaal et jusqu'à des numéros de matinées mondaines, cantatrices de salons en éternelle expectative d'engagement, Muses roucoulantes de vers de Jacques Normand et de Veraline, bas bleus diseurs de leurs propres élucubrations au zézaiement frôleux et puéril [...] »¹⁸⁷

En comparant la foule de ses invités à un ragoût (« olla podrida »), Noronsoff fait bien d'autrui sa nourriture d'âme. Il se délecte notamment des histoires incroyables de marin de Rabassol qu'il

¹⁸⁵ *Ibid*, p. 164

¹⁸⁶ *Ibid*, p. 137

¹⁸⁷ *Ibid*, p. 169

gardera pendant quelque temps attaché à lui avant de s'en lasser définitivement. Chaque personne qui a son heure de gloire auprès de Noronsoff, ne l'a que pour un temps, car en bon capricieux qui se respecte, Noronsoff n'a aucune constance dans ses attachements et se lasse vite de ses lubies. Dès lors qu'il lui semble en avoir fait le tour, il revendique du neuf pour poursuivre plus avant son projet d'exaspération de soi. Rabassol néanmoins lui offre la possibilité de voyager à travers ses récits et Noronsoff de se prendre à vivre en sa compagnie ses péripéties et de se passionner pour ses aventures sources de projection personnelle. La teneur perverse des histoires du marin est à l'unisson avec la passion du vice qui caractérise le prince. Elle correspond aussi aux débauches qu'il a pu connaître dans sa jeunesse. A ce titre, Rabassol contribue à la surexcitation des nerfs de Noronsoff :

« Wladimir halluciné revivait avec lui toute une vie de jeunesse en rut, de débauche robuste, animale et saine. Il crispait ses mains nerveuses et retenait comme des hennissements en croyant humer des relents de marée et de fard ; les récits du marin sentaient l'ail et le musc : ses moindres gestes évoquaient des robes troussées et des gouges pâmées aux bras musclés de gars dans des envollements de peignoir, et Wladimir envoyait ces marins et ces filles ; la vieille âme prostituée des princesses de son sang se réveillait en lui. »¹⁸⁸

Ces récits le renvoient à de fous souvenirs où le prince pouvait encore exercer et faire rayonner sa nature pervertie avec toute la fougue de son jeune âge. L'excitation de Noronsoff se traduit ici physiquement : tous ses sens sont mis en émoi tandis que ses membres et ses organes s'agitent. Il est prêt à hurler, jouissant de revivre de telles aventures et de se frotter à de telles atmosphères viciées.

Noronsoff s'exacerbe d'impressions d'ailleurs au travers des récits de Rabassol qui lui permettent de découvrir des contrées inconnues aux mœurs étrangères. Il connaît à ses côtés l'ivresse des voyages, la fièvre du départ et du renouveau. Il idéalise alors les terres d'Orient qui le grisent des sonorités de leurs langues, de leurs parfums et de leurs couleurs. Tout ceci surchauffe son désir de vivre autrement et ailleurs, partout en dehors des laideurs de sa société :

« L'Asiatique était reparu en lui, le débauché avait laissé place à l'homme de rêve ; tous ces noms de villes barbaresques de la Tripolitaine et du Sud Tunisien l'enivraient comme un philtre, c'était l'incantation aussi à une invitation au voyage. Ces villes, il les voyait toutes, les unes au milieu des palmiers de leurs oasis, les autres cerclées dans de hautes murailles, toutes nonchalamment couchées dans le miroitement des sables et

¹⁸⁸ *Ibid*, p. 176

*surtout dans le mirage des lieues, des lieues et des lieues qui grandissent, déforment et magnifient les décors. »*¹⁸⁹

Les récits de Rabassol par la surexcitation qu'ils procurent à Noronsoff, semblent lui insuffler un nouveau souffle qui le dynamise et paradoxalement le dynamite de l'intérieur, le renvoyant à son éternelle dépravation.

Noronsoff a plus particulièrement un goût prononcé pour les fastes au caractère orgiaque offrant le spectacle d'une décrépitude totale. Il se rapproche alors des empereurs romains tel Néron qui se grisait de spectacles sublimant l'horreur : « *Mourant, purulent des bronches et de partout, il ne rêvait que raouts merveilleux et festins à la Trimalcion. Pareil à Néron, il voulait étonner le monde.* »¹⁹⁰ Il est en perpétuelle surenchère de fêtes et de frasques. Les fêtes d'Adonis s'annoncent ainsi comme un véritable tableau de spectacle décadent où se mêlent mascarade, vice et déploiement baroque. On y retrouve le compliqué de l'âme de Noronsoff : « *Ce serait une reconstitution antique dans le goût de celles qui avaient, jadis, fait expulser Sacha de Saint-Pétersbourg, des espèces de lupercales, de bacchanales ou de réjouissance orphiques, dont les cortèges comporteraient au moins trois cents figurants.* »¹⁹¹

Entre représentations, musique macabre et occultisme, le prince exacerbe sa passion du morbide. Son imagination malade l'engage à raffiner le supplice à l'extrême. « *Cet agité toujours préoccupé de tourmenter et d'angoisser quelqu'un* »¹⁹², se complaît dans une forme de cruauté morale qui le pousse à se délecter de la souffrance des autres. Il jouit ainsi à plusieurs reprises dans le roman, du scandale qu'il provoque lors de ces soirées et partant du malaise généré chez ses invités comme à l'occasion du souper de Trimalcion où il cherche à faire revivre un souper chez Néron. Il offre alors à ses convives comme mets, un plat d'hommes intégralement nus exhibant leurs muscles et leurs tatouages :

*« [...] couchés sur une immense glace, trois hommes absolument nus y étalaient leurs torses durs, pris, on eût dit, tels des poissons, dans les mailles serrées d'un filet. [...] C'était trois gars solidement charpentés, trois mokos de la Riviera, dont la chair brune était singulièrement tatouée. »*¹⁹³

¹⁸⁹ *Ibid*, p. 177

¹⁹⁰ *Ibid*, p. 164

¹⁹¹ *Ibid*, p. 257

¹⁹² *Ibid*, p. 214

¹⁹³ *Ibid*, p. 229

Les invités, offusqués, s'horrifient d'un tel spectacle et des manières de recevoir de leur hôte tandis que ce dernier se délecte de leur outrance.

Noronsoff s'emploie en effet à ne s'accorder aucun répit, à être perpétuellement dans l'expérimentation de sensations nouvelles, en pleine effervescence. Il a ainsi à sa disposition, en plus de sa favorite Véra, Gourkau, son intendant des plaisirs, qui règle la mise en scène de ses fêtes et de ses soirées. Sa villa est toujours en ébullition. En quête perpétuelle d'agacement, il se grise de couleurs, de bruits, et pour cela s'entoure de toute une horde de perroquets et d'oiseaux qui le ravissent et le fatiguent de leurs tons colorés et de leurs cris stridents :

« Un hourvari exaspéré de perroquets dominait les cris d'une voletaille ramassée aux quatre coins du monde, car Noronsoff avait la manie des aras et des perruches rares, et sur cette Babel d'idiomes et ce vacarme de volières régnait, époumonnée d'avance, exténuée de gestes et d'ordres superflus, la puissance illusoire du comte Grégory de Gourkau [...] »¹⁹⁴.

Il n'est donc pas étonnant qu'avant de venir s'échouer sur la Riviera, Noronsoff ait « *scandalis(é) les foules de l'audace de ses caprices et du spectacle de sa neurasthénie* » à travers toute l'Europe.

Le héros rachildien ou lorrainien exacerbe également son moi par sa relation privilégiée à l'art, comme c'est le cas chez Lorrain, typiquement dans *Monsieur de Phocas* et dans *Monsieur de Bougreton*. Le héros se complaît dans des sensations artificielles générées par son monde intérieur : il accorde ainsi une place de choix au sein de l'orchestration de son existence à l'imagination, aux désirs, au rêve et à l'inconscient. Ce qui compte pour lui ce n'est pas la chose en soi mais l'effet qu'elle produit, et donc implicitement le regard projeté par le sujet sur cette même chose. Monsieur de Bougreton revendique la précellence du moi, la puissance créative de l'individualité, se faisant ainsi un relais de la pensée nietzschéenne par l'affirmation de la force de l'individu et l'importance accordée à des concepts tels que le désir et la volonté. Le roman illustre parfaitement à ce titre un certain « *aspect prométhéen de transgression* »¹⁹⁵. Bougreton s'exaspère devant des pièces de musée, qui par leur caractère inerte, lui offrent toute la liberté d'y projeter ses fantasmes et de leur donner forme. Les objets, qu'il s'agisse de portraits, de costumes, de statues, d'étoffes, servent de support aux élucubrations fantasmagoriques de son moi. Il y engouffre complaisamment son âme,

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 137

¹⁹⁵ Gérard Peylet, *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898. Entre décadentisme et modernité*, op. cit., p. 127

en survalorisant leur teneur symbolique, en sublimant leur pouvoir évocateur. Il cherche par la même occasion à étendre son univers halluciné à ses hôtes qui l'accompagnent dans ses visites, à leur transmettre ses visions d'art : « *C'est devant des lambeaux d'étoffe, devant des robes à jamais vides, et des corsages de néant, devant la défroque des siècles et des loques des amours défuntes, que je veux vous griser du douloureux opium de ce qui aurait pu être et de ce qui n'est plus.* »¹⁹⁶ Le goût de la mort est l'élément indispensable à l'exaspération des sentiments. Il est à l'origine de toute sensation décadente qui se définit comme « *le sublime dans l'horrible* »¹⁹⁷. Elle est la condition pour éprouver au sens strict du terme. Des boîtes de conserve peuvent ainsi devenir sources de plaisirs esthétiques et d'impressions pour le moins inattendues. Bougreton chante ainsi la symbolique suggestive de l'âme d'Atala, nom donné à une conserve d'ananas et devant laquelle il n'a cessé plus jeune de se gargariser. Par le chatolement du regard qu'elle lui procurait, il se laissait aller à toutes sortes de divagations où la puissance de son imaginaire prenait toute sa dimension. L'âme d'Atala lui offre ainsi la possibilité de voyager. Elle le transporte au sens propre comme au sens figuré du terme :

« [...] nous eûmes soudainement le tréfonds de nos cœurs baigné de ravissement... Il rayonnait, ce bocal [...] Vertigineux et glauque, il contenait tout l'Atlantique [...] et tout le Pacifique et toutes les Indes et l'Amérique aussi. C'était je ne sais quelle vision transparente et verte trempée d'ombre et de soleil, vision ressouvenue traversée d'algues, de reflets et de mâtues, algues mouvantes, mâtues effondrées et reflets perdus [...] »¹⁹⁸

Bougreton, par la survalorisation qu'il prête à son univers intérieur, va jusqu'à rendre lubriques des atmosphères et des objets qui naturellement n'engagent pas de telles interprétations. Ainsi face à une vitrine de maroquinerie, les hôtes de Bougreton se trouvent contaminés par le pouvoir suggestif de leur guide et se prennent à échafauder des impressions et sensations touchant au fantastique, en dotant les objets d'une dimension originale. Nous sommes à nouveau en pleine vision d'art : « *Il y avait là aussi des valises, pareilles à des objets d'art, sous le flou des courroies et l'acier fin des boucles, et un tel choix dans la nuance et le grain des cuirs que cet étalage devenait une vision déconcertante et tendre, une immédiate requête à d'intimes contacts, à de sournois attouchements.* »¹⁹⁹

¹⁹⁶ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, op. cit., p. 45

¹⁹⁷ *Ibid*, p. 42

¹⁹⁸ *Ibid*, p. 81

¹⁹⁹ *Ibid*, p. 74-75

Le roman de Jean Lorrain parvient ainsi à témoigner, comme le théorise Jean Pierrot dans son œuvre critique *L'Imaginaire décadent*, la supériorité assignée à l'imagination, et dévoile sa capacité à transformer le réel. Bougreton grâce au « *chimérique de ses prétentions* »²⁰⁰ imaginatives se forge un moi artiste, loin des considérations viles et des bassesses de sa société, s'exacerbant dans des sensations esthétiques et des contemplations extatiques confinant au fétichisme.

La sensation rare prend toute sa valeur dans les œuvres de Rachilde et de Jean Lorrain par « *l'ivresse des sensations décuplées dans la recherche de l'inconnu* »²⁰¹ que développent tous les personnages selon leurs propres désirs. De manière générale, la perversion pimentant l'existence devient une condition sine qua non pour parvenir à vivre. Le vice se développe alors, laissant place à des « moi » outranciers. Les personnages se complaisent dans le malsain et l'horreur : le laid devient beau, les contre-valeurs s'érigent en norme, la douleur se fait extase. On vit hors-nature. Que ce soit à travers des piments cérébraux ou artificiels, les personnages forgent leur moi. Tous se rejoignent au sein de cette délectation de la permanente consommation des choses et cherchent à se forger une nouvelle identité à travers ce goût éhonté de la contamination et de la profanation.

Les textes de Rachilde et de Jean Lorrain témoignent ainsi de comportements aberrants qu'il conviendra d'analyser par la suite, rapport à la relation subversive qu'ils entretiennent avec l'éros. Si « *la société cherche à dissimuler ses instincts, son abjection sous le masque policé de la culture et de la civilité* »²⁰², comme l'explique Hélène Zinck dans sa préface à *Monsieur de Phocas*, les personnages rachildiens et lorrainiens mettent à nu, par leur négation des valeurs de la société, l'essence même de l'être. Ces forçats de la sensation instaurent ainsi la représentation d'un monde exclusivement centré sur leur moi.

c) Du narcissisme au solipsisme

Le pessimisme qui caractérise nos personnages fait naître paradoxalement en eux une forme d'idéalisme. Du mal-être provoqué par la haine de leurs contemporains et de leur refus de la société est né ce besoin inexorable de fuite et d'évasion et plus particulièrement encore ce recentrement sur le moi, devenu par là même la modalité première de leur système de représentation. Il s'agit donc

²⁰⁰ *Ibid*, p. 89

²⁰¹ *Ibid*, p. 209

²⁰² Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, présentation par Hélène Zinck, *op. cit.*, p. 19

en clair de créer un univers conforme à ses aspirations, d' « être l'éveilleur averti de ses propres voluptés et de chaque analyse faire un pas vers la sublime synthèse, qui est la joie de la vie quand on sait la vivre. »²⁰³ Le personnage s'érige alors en véritable démiurge concurrençant la création et transcendant ainsi sa condition. Cet homme-dieu ou cette femme-dieu se crée de la sorte, par la négation de la réalité sociale, un univers limité à lui-même ou à elle-même. Il fait de son monde environnant une expression de son « je ». On retrouve ici l'influence déterminante de Schopenhauer qui dans son œuvre *Le Monde comme volonté et comme représentation* prône le transfert de ses propres désirs sur le monde afin de bannir la réalité dans ce qu'elle a de plus abject. En instaurant cette supériorité de l'individualité, la littérature décadente se révèle en tant qu' « affirmation des valeurs subjectives »²⁰⁴. L'imagination, en ce qu'elle comporte de rêves, de fantasmes, d'images, prend alors une incroyable dimension, ainsi que le rappelle Péladan : « La réalité n'est pas nécessaire à la sensation [...] l'artificiel est infini et l'imagination contingente de tout »²⁰⁵. Cependant, le monde découle d'une démiurgie pathogène, reflet des obsessions malades et autoérotiques des personnages. Il devient un espace vicié par l'influence endémique du moi, un espace contaminé par la nature vénéneuse de cette fleur du mal que représente l'être qui s'y investit. Jean Lorrain dans *Dans l'oratoire*, révèle en se rapportant à l'œuvre de Rachilde, toute la perversité inhérente à la puissance de l'imagination : « Le véritable vice, c'est l'imagination [...]. Être vicieux, c'est vouloir être un autre et ailleurs »²⁰⁶.

La valeur prépondérante accordée au moi débouche sur un narcissisme où l'individualité et la primauté de son univers intérieur deviennent le point de départ pour la création d'un nouveau monde. Les personnages recherchent ainsi l'évasion par une recréation du réel à leur image à travers le prisme déformant de la subjectivité. En effet ce narcissisme outrancier génère un certain solipsisme, c'est-à-dire une façon d'appréhender la réalité sur le mode d'un subjectivisme extrême. Les personnages interprètent alors le monde comme une manifestation extérieure de leur propre conscience, comme un reflet de leur esprit malade où tout est symbole. Ils y projettent leurs fantasmes, leurs désirs et leurs angoisses, si bien que le milieu dans lequel ils évoluent tend à s'apparenter du même coup à un prolongement de leur âme : « la splendeur des choses ne vient que de l'ardeur que nous avons pour elles. L'importance est dans le regard et non dans la chose regardée. Qu'importe d'où vienne l'extase, si l'extase nous vient ? »²⁰⁷, déclare à ce sujet le Duc de Fréneuse. Le monde est alors à la mesure ou plutôt à la démesure devrait-on dire, de chacun, puisque c'est désormais le désir vicié, moteur du moi, qui devient maître de tout et détermine le

²⁰³ *Ibid.*, p. 179

²⁰⁴ Philippe Winn, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain*, op. cit., p. 37

²⁰⁵ Joséphin Péladan, *Le Vice suprême*, Paris, Librairie des auteurs modernes, 1884, p. 184

²⁰⁶ Jean Lorrain, *Dans l'oratoire*, Paris, Dalou, 1888, p. 207

²⁰⁷ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 244

milieu environnant en contre-monde. Cet univers autosuffisant recèle tous les états d'âme du héros ou de l'héroïne, qu'il s'agisse de son goût pour l'insolite, sa complaisance dans le faisandé et la souffrance, ses tendances mortifères ou encore plus largement, son attirance pour le mal. Monsieur de Phocas est un fervent pratiquant du solipsisme ; en reconnaissant la perpétuelle mouvance des choses, il affirme sa volonté de ne pas se soumettre au déterminisme des lois précises du scientisme qui ne laissent aucune place au rêve et à l'imaginaire. La clé d'un monde idéal réside tout bonnement dans le fait de vivre sa vie, c'est-à-dire de s'approprier le monde en y projetant l'essence de son être et ainsi, dans un élan somme toute esthétique, de pouvoir se contempler incessamment :

« laisser entrer l'univers en soi et prendre ainsi lentement et voluptueusement possession du monde [...]. Etre une cire savante et consciente aux impressions de la nature et de l'art, trouver dans la nuance d'un ciel, la ligne d'une montagne, les yeux attirants d'un portrait, le profil d'un buste de musée ou la silhouette d'un temple, le coût intellectuel et sensuel pourtant d'où naît l'idée rafraîchissante et féconde... »²⁰⁸.

Le héros prône en fait le recours à la synesthésie qui réside dans le fait d'établir des correspondances entre le moi et le monde qui l'entoure afin que celui-ci se lise comme un prolongement de soi : *« aimer l'univers dans ses aspects changeants et leur merveilleuse antithèse et leur analogie plus merveilleuse encore. Le monde extérieur nous devient ainsi une source de joies inaltérables et d'autant plus parfaites que notre être en est le seul miroir »²⁰⁹*. Le duc de Fréneuse révèle en fait son âme d'artiste qui cherche à façonner les éléments extérieurs selon ses envies et son idéal de beauté macabre et mortifère. Cette vision artiste des choses passe chez lui par le déploiement d'une poétique du regard et par le pouvoir assigné aux yeux. Fréneuse affirme par là la précellence de la subjectivité : *« Il n'y a rien dans les yeux, et c'est là leur terrifiante et douloureuse énigme, leur charme hallucinant et abominable. Il n'y a rien que ce que nous y mettons nous-mêmes, et voilà pourquoi il n'y a de vrais regards que dans les portraits »²¹⁰*, confie Fréneuse, car ils offrent à l'être l'occasion d'y projeter ses propres impressions ainsi que sa sensibilité. Chaque élément considéré doit vibrer à l'unisson avec le moi.

Monsieur de Bougreton, personnage éponyme du roman, incarne au plus haut point le pouvoir créateur de la seule puissance du moi. Comme chez *Monsieur de Phocas*, toutes les impressions, sensations et sentiments que chacun peut ressentir, passe par le regard individualisé. Il applique donc la théorie du solipsisme, mettant en œuvre un monde somme toute relatif, issu de sa

²⁰⁸ *Ibid*, p. 179

²⁰⁹ *Ibid*, p. 177

²¹⁰ *Ibid*, p. 72

propre imagination. Comme il le promet : « *hors de notre cœur, tout est un sépulcre ici-bas !* »²¹¹ ; tout est donc affaire de correspondances. Il rejoint ici Hubert d'Enragues, le héros de *Sixtine* qui avait pour credo : « *Le monde, c'est moi, il me doit l'existence, je l'ai créé avec mes sens et il est mon esclave et nul sur lui n'a de pouvoir.* »²¹² La pratique du solipsisme s'affirme encore ici comme fédérative d'un univers hors-norme, pour ne pas dire hors-nature.

Véritable démiurge, il métamorphose le monde environnant en d'incroyables visions d'art. Le sens esthétique tient alors lieu de morale et devient fédérateur d'illusions et d'anamorphoses. S'affirme alors le pouvoir du verbe qui donne vie à ses fantasmes. Sa verve et son imaginaire démesuré vont même jusqu'à donner vie aux pièces des musées d'Amsterdam qu'il visite en compagnie de ses hôtes : « [...] *je sais les mots qui donnent des corps à ces guenilles, je sais les mots d'amour et de caresse qui rallument ici sourires et regards* »²¹³. Amsterdam, ville où il évolue dans le roman, devient le théâtre de ses fantasmagories. Le dandy contamine même ses hôtes de ses visions ayant réussi à « *avoir eu le vertige d'une sensation jusqu'à pouvoir en transmettre le frisson aux autres* »²¹⁴. Son moi se diffuse alors. Sans sa présence, plus rien ne semble exister : le monde perd tout son charme. Les pièces de musées perdent leur attrait dès lors qu'elles se retrouvent amputées de leur créateur qui les dote, par le biais de son verbe de leur pouvoir évocateur : « [...] *tous ces échevins et ces gardes civiques caressèrent nos yeux sans nous objectiver ; il leur manquait le prestigieux cicérone qu'eût été M. de Bougreton* »²¹⁵. Aussi quand il disparaît, ses hôtes, ne reconnaissent plus la ville :

« *Amsterdam n'était plus Amsterdam sans M. de Bougreton. Il était la raison d'être de ce décor hivernal et falot de canaux gelés et de logis aux pignons noirs et blancs ; il en était la gaieté et la fantaisie ; et c'est à travers l'outrance de ses imaginations héroïques que nous avons aimé la monotonie de ses rues et la laideur vraiment hostile de ses habitants* »²¹⁶.

Bougreton s'emploie à vivre sa vie à l'image d'une œuvre d'art. Le lecteur en vient même du coup à se demander si le héros ne s'invente pas une vie rêvée, une vie de mensonge. Toutefois, la part belle donnée à l'imagination et aux fantasmagories dans cette œuvre permet de développer cette esthétique de l'évasion si prisée par les personnages décadents.

²¹¹ *Ibid.*, p. 113

²¹² Rémy de Gourmont, *Sixtine*, Paris, Mercure de France, 1915

²¹³ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, *op. cit.*, p. 50

²¹⁴ *Ibid.*, p. 113

²¹⁵ *Ibid.*, p. 73

²¹⁶ *Ibid.*, p. 72

Le prince Wladimir Noronsoff s'emploie quant à lui, par la volonté capricieuse et intransigeante de son moi, à ériger un climat de sensations perverses et décadentes, à l'image de son esprit alambiqué au sein de sa villa à Nice qui se transforme en « *palais des mille et une folies* »²¹⁷. Il met littéralement en scène sa névrose. Sa cérébralité délirante génère alors la création d'un environnement outrancier où « *autour de lui, c'est tout un échantillonnage bigarré qui s'anime* »²¹⁸. Seule son imagination démesurée et fertile continue à fonctionner dans ce corps atteint de toutes sortes d'afflictions. Elle se fait alors le moteur de son milieu, le moyen privilégié pour faire advenir des sensations : « *A ce blasé, à cet instinctif surmené de jouissances et dont l'imagination seule survivait dans un corps malade et détruit, toute cette tourbe de parasites tentait d'offrir des occasions de joies et des motifs de désir.* »²¹⁹ Le prince Noronsoff sousoie donc toute une cour afin de la mettre à son entière disposition. Véra Schoboleska, sa favorite d'origine polonaise, se doit, en échange de la pension que lui verse le prince, de s'employer à entretenir la sensibilité et l'exacerbation des sentiments de Noronsoff. Elle l'aide dans sa démarche démiurgique à créer cet univers artificiel et délétère et à développer des atmosphères viciées. Cette entremetteuse attire ainsi dépravés et vicieux à la villa du prince et stimule sans cesse ses caprices les plus fous. Elle cristallise en fait les maux de Noronsoff : « *Tout [était] organisé, machiné pour affoler Sacha, exaspérer sa vanité hystérique.* »²²⁰

Noronsoff a réellement le désir d'éblouir, de rayonner par cette mise en scène provocante de soi, preuve de son orgueil d'âme décadente. Le prince s'abîme alors dans le faste et le luxe qu'il ne cesse de déployer, surenchérissant toujours davantage sur ces dernières productions. Ainsi chez Noronsoff, à l'image de la plupart des œuvres décadentes, la cristallisation du moi passe par la création d'un monde à sa mesure. Les textes rachidiens et lorrainiens appliquent en fait à la lettre la pensée de Schopenhauer qui consistait à dire que le monde n'existe que selon l'idée que l'Homme – et prenons le au sens de l'individualité – s'en fait.

Noronsoff, perpétuellement en transe, met ainsi la puissance de son imagination au service d'une fantaisie créatrice, reflet de ses mœurs pourries, « *scandalisant [de la sorte] les foules de l'audace de ses caprices et du spectacle de sa neurasthénie* »²²¹. Cette génération d'un milieu décadent adéquat à la nature de son être souligne ses aspirations obsessionnelles et malades

²¹⁷ Jean Lorrain, *Le Vice errant*, op. cit., p. 140

²¹⁸ *Ibid*, préface de Pierre Kyria, p. 10

²¹⁹ *Ibid*, p. 137

²²⁰ *Ibid*, p. 282

²²¹ *Ibid*, p. 133

d'âme byzantine. Cet univers témoigne de l'usure de son âme. Il ose lors d'une de ses fêtes donner en spectacle son aspect moribond, son agonie, jouissant de l'effroi de ses convives qui lui renvoient l'horreur qu'inspire son être. Il se complaît ainsi dans sa nature malade et dépravée et se félicite de sa dégénérescence :

« Ah ! les dents longues et déchaussées déjà, les dents de moribond poitrinaire que montrait alors le Noronsoff en dévisageant d'un œil curieux la gêne de ses convives ; chez quelques-uns c'était même de l'effroi. Il jouissait alors de leur malaise. Leurs yeux effarés le payaient de toute sa fatigue. Il s'excusait dans un jargon câlin et rauque de les attrister du récit de ses maux, de les ennuyer de la vue de sa déchéance [...] et le prince, resté seul avec la Polonaise, s'esclaffait et s'étranglait, riant aux larmes »²²².

Il parvient même à convertir les autres à son moi : Véra bien sûr, mais aussi son médecin : *« c'était une fièvre endémique. Ce Wladimir était contagieux, sa folie avait gagné le docteur. Comme jadis Néron dépravait les Augustans, Noronsoff contaminait son entourage [...] »²²³*. La villa est donc sous le joug de ses fantaisies : elle devient le cadre privilégié, la scène même de toutes ses extravagances. Le parc demeure, même après sa mort, imprégné de l'atmosphère de Noronsoff et de son âme pourrie. Il s'assimile alors à un espace fantomatique recelant tout le mystère et la perversion du prince, symbole de sa longue exténuation :

« Dans ce parc témoin de tant d'intrigues, de colères, de désespoirs et de folies c'était le silence accablé de parfums et chargé de sourdes fermentations de vie d'un cimetière d'Orient. D'étranges veillées de fleurs le peuplaient, des roses s'effeuillaient pétale par pétale ; le marbre de notre banc en était jonché, jonchés aussi nos épaules et le sol. C'était comme une mort lente qui descendait sur nous, des feuilles se détachaient qui craquaient dans les branches ; des sèves palpaient, des sèves et des tiges. On eût dit que des mains invisibles écartaient les ramures et les hampes des plantes. »²²⁴

Le parc incarne encore à lui seul la chute de Noronsoff, sa descente progressive vers la mort.

Le mal de Wladimir Noronsoff va même jusqu'à contaminer la ville entière de Nice, soumise désormais à sa névrose, rythmant son existence selon les caprices et vices du prince. Ce

²²² *Ibid*, p. 167

²²³ *Ibid*, p. 269

²²⁴ *Ibid*, p. 316

dernier a réussi à corrompre la ville en la faisant un milieu-miroir de son être. L'atmosphère de celle-ci s'en trouve a fortiori viciée : Nice devient en cela un prolongement de l'âme de Noronsoff : « *Nice aussi était contaminée, toute la ville en proie à la manie érotique et fastueuse du prince* »²²⁵, se montrant « *curieuse de scandales et avide de nouveautés* »²²⁶ C'est ainsi que le jour de la grande fête qu'organise le prince en l'honneur du propriétaire de l'Edouard III, « *la furie du plaisir a vidé les rues [de la ville] comme une peste* »²²⁷. L'univers créé à partir du seul moi de Noronsoff est ainsi comparé à une maladie : de l'âme névrosée du prince ne pouvait qu'émerger un monde nécrosé.

Raoule de Vénérande dans *Monsieur Vénus* témoigne aussi du pouvoir démiurgique créé par la survalorisation du moi. Elle cherche à simuler un espace infini, prêt à toujours accueillir le reflet de sa nature diabolique. En effet, en s'évertuant à faire de Jacques son objet en le soumettant à sa volonté toute puissante de tortionnaire, elle cherche à élargir son moi, à l'étendre sur une autre personne. Le reflet que Jacques lui renvoie alors d'elle-même et de son pouvoir, la magnifie et la dote même d'une puissance divine. Pour cette raison Raoule refuse d'accompagner sa tante en voyage :

« [...] la nouvelle Sapho ne pouvait encore faire le saut de Leucade. Une douleur lancinante, venue du plus profond de sa chair, l'avertissait que sa déité tenait toujours à un être périssable. 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. »²²⁸

Son processus d'accapuration de Jacques passe avant tout par une néantisation de son être. Elle le rend ainsi totalement dépendant d'elle-même : c'est ainsi que cet homme dénaturé épouse la cruauté de sa tortionnaire et finit même par se glorifier des souffrances qu'elle lui inflige. Cette dernière insuffle en fait à Jacques son désir de voluptés malsaines et sadiques par la seule force de son moi :

« Une vie étrange commença pour Raoule de Vénérande, à partir de l'instant fatal où Jacques Silvert, lui cédant sa puissance d'homme amoureux, devint sa chose, une sorte d'être inerte qui se laissait aimer parce qu'il aimait lui-même d'une façon impuissante. [...] Il l'aimait par reconnaissance, par soumission, par un

²²⁵ *Ibid*, p. 269

²²⁶ *Ibid*, p. 308

²²⁷ *Ibid*, p. 270

²²⁸ Rachilde, *Monsieur Vénus*, *op. cit.*, p. 132-133

*besoin latent de voluptés inconnues. [...] Il se faisait une nécessité naturelle des habitudes dégradantes qu'elle lui donnait. »*²²⁹

Raoule a ainsi l'impression de rivaliser avec Dieu, pensant être à l'origine d'un nouveau mode d'existence aberrant, fondé sur un rapport pervers à la création, d'où chez l'héroïne la récurrence de pensées blasphématoires, inaugurant la volonté d'instaurer un univers contre-nature : « Raoule [...] contempla [Jacques] pendant une minute, se demandant avec une sorte de terreur superstitieuse si elle n'avait pas créé, après Dieu, un être à son image. »²³⁰

L'assujettissement de l'autre à soi est plus particulièrement de l'homme à la femme est typiquement rachildien. Ainsi, Laure Lordès dans *L'Animale* tente également de façonner l'homme à ses désirs. Pour cela, elle le choisit toujours de nature faible, pour pouvoir le manipuler plus facilement. Elle cherche en fait à pervertir autrui de sa propre nature de dégénérée : « Ce que Laure cherchait, c'était un esclave, un homme qui l'aimerait pour l'attrait du plaisir, qui ne gâcherait rien [...], se soumettrait à tous ses caprices [...] »²³¹. Laure tente en fait de régénérer l'espèce humaine par le vice qui l'anime elle-même. Sa fièvre des sens l'engage à développer un univers bien souvent sacrilège, faisant affront aux représentations théologiques et aux lois de la nature : « la volupté [est sa] religion »²³², d'où la prégnance d'une existence menée sous l'égide d'« une imagination d'un érotisme si bizarre »²³³. Elle expérimente ainsi la part obscure d'animalité de son être, se transformant progressivement en un félin et rivalisant du même coup avec la création de Dieu : « Elle était l'animal roi, la bête maudite et caressée, la bête qui gîte où elle peut et se fait un nid douillet du plus affreux désordre. Elle trônait par-dessus les prières, car elle était innocemment féroce – comme Dieu. D'ailleurs, si Dieu n'était pas content de la rivalité, il pouvait parler... »²³⁴. Se complaisant dans une vie animale, elle mène une existence de prédatrice faisant du monde qui l'entoure sa jungle et de son appartement un autel dédié à sa nature bestiale.

Madame Adonis, par l'entremise du personnage double que représente Marcelle Désambres, tente d'investir Louise Bartau de ses désirs saphiques pour en faire, par une volonté toute démiurgique, « [sa] belle et douce création d'amour »²³⁵. Elle met alors en place une réelle duperie où la séduction repose sur un jeu de mascarade. Elle séduit en fait Louise, déguisée en homme avant

²²⁹ *Ibid.*, p. 115

²³⁰ *Ibid.*, p. 119-120

²³¹ Rachilde, *L'Animale*, op. cit., p. 61

²³² *Ibid.*, p. 256

²³³ *Ibid.*, préface d'Edith Silve, p. 7-8

²³⁴ *Ibid.*, p. 135

²³⁵ Rachilde, *Madame Adonis*, op. cit., p. 234

de lui révéler sa véritable identité. Sans le savoir, Louise se livre en fait à des amours saphiques. Marcelle réussit ainsi, tout du moins le temps que se prolonge ce carnaval des sexes, à faire de Louise une partie de son moi, pour ne pas dire, sa moitié.

De la négation du monde extérieur émerge un univers-miroir surdéterminé par l'originalité de l'être concerné. Avec des êtres aussi illogiques, le monde devient alors une véritable « fantasmagorie ». C'est ainsi que l'âme se dédouble puisqu'à travers les images et scènes qu'elle met en œuvre, elle ne cesse par la même occasion de s'admirer dans le reflet que le monde qu'elle investit, lui renvoie :

« [...] le moi recrée, devient un théâtre, un spectacle où l'âme en se dédoublant, à la fois actrice et spectatrice d'elle-même peut s'abandonner aux délices éphémères d'un culte du moi qui n'a aucune dimension morale [...] comme chez les romantiques mais dans la contemplation d'un moi mensonger et esthétique. »²³⁶

L'univers dans lequel évoluent les personnages se doit donc d'être en accord avec leur éthos asocial. Aussi ceux-ci tentent-ils de défaire tout repère spatio-temporel synonyme d'inscription dans le champ social. L'espace interstitiel qu'ils développent alors se veut en phase avec la dénaturaison de leur éthique.

B) Un espace idéalement dévoyé

Cette volonté toute décadente de se mettre hors-nature et de fuir toute forme de dépendance aux contingences du réel se traduit donc par la quête d'un espace-temps idéal, reflet de ces âmes malades. Les héros et les héroïnes cherchent alors à s'inscrire dans une nouvelle temporalité éloignée historiquement de leur époque et en dehors des lieux sociaux. Mythes, décadences romaine et grecque vont alors servir d'assise à leur volonté de se mettre hors du temps. Selon la même perspective, ils s'emploient à évoluer dans des espaces résolument cénobites, déconnectés du temps social. Ainsi, ils poursuivent leur mise à l'écart au sein de cette dimension parallèle de l'existence, constituée des seules attentes et aspirations de leur âme asociale.

²³⁶ Gérard Peylet, *L'artifice et ses expressions littéraires dans les dernières années du XIXème siècle*, op. cit., p. 640

1) Prestige du passé : bafouer les frontières du temps

A la recherche permanente d'un ailleurs qui se traduit autant spatialement que temporellement, les personnages tentent de se créer une âme distinguée en évoluant au sein d'une temporalité idéalement dévoyée. Ainsi chacun se construit son propre univers issu de ses propres références en faisant conjointement appel au contexte mythique, par une métaphore filée mais pervertie du mythe de Narcisse, ainsi qu'aux périodes antiquisantes, dont les empereurs sont érigés en ascendants des personnages. Byzance est aussi largement convoquée.

a) L'égide des mythes : les perversions de Narcisse

Le récit décadent fait bien souvent appel à un contexte mythique. Par les références explicites ou implicites aux mythes qui investissent les textes, il revendique son appartenance à un autre temps coupé des préceptes sociaux et moraux de son époque. Le mythe renvoie à un passé glorieux auréolant l'être d'un certain prestige, d'où cette volonté de la part de nombreux auteurs de la fin du XIXe siècle, à l'instar de Rachilde et de Jean Lorrain, de placer leurs textes sous l'égide des grandes figures mythiques. Ces dernières représentent des supports privilégiés au jeu de l'imagination que chérissent par-dessus tout nos esthètes. En effet, le recours aux récits légendaires participe de la fuite du réel si convoitée par les âmes fin-de-siècle et renforce ainsi la dimension imaginaire des textes qui s'en inspirent, car, comme l'explique Jean Pierrot « [...] toujours situés dans un univers lointain ou reculé dans le temps, à la fois irréel et indécis [...] ils satisfont à ce désir de dépaysement et d'évasion qu'[elles] éprouv[aient] si intensément [...] »²³⁷. En ce sens, à l'image des références artistiques ou littéraires, les échos à la mythologie sont innombrables dans les textes mais certaines figures reçoivent un traitement récurrent. C'est le cas de Narcisse dont la figure sous-tend l'esthétique entière des textes mais selon des représentations perverses. Pygmalion et Hermaphrodite sont aussi largement convoqués dans les œuvres ; cependant nous préférons réserver l'analyse de ces deux figures mythiques pour d'autres points de notre étude qui viendront éclairer d'une part la dimension fétichiste de certains romans ainsi que la dimension hybride de la notion d'identité qui y est largement en jeu.

²³⁷ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, op. cit., p. 239

Pour autant, en se réclamant ainsi de grandes figures mythiques implicitement ou explicitement, les personnages subvertissent leur ancrage au réel, s'inscrivant dans une certaine trans-historicité qui véhicule des valeurs universelles hors de l'espace et du temps qui définissent la temporalité sociale :

« Face aux limitations de la conception positiviste et réaliste du monde, les tenants de l'univers des légendes affirmaient hautement la vérité humaine que recélaient ces récits, vérité qui rendait indifférent le problème de leur exactitude historique, [...] Comme une double conscience plus profonde, [l'ancrage au cœur des textes de références mythiques] reflète l'Avenir dans le Passé [...] [symbolisant des] vérités qui sont au-dessus des temps »²³⁸.

Mais cette perversion de la temporalité ne s'arrête donc pas là. Si le mythe apparaît certes comme l'expression d'une pensée symbolique offrant à l'esprit l'occasion de faire vagabonder son imagination, il n'empêche qu'il participe de l'histoire et des préoccupations communes des hommes et en cela ne s'attache pas au caractère unique et original du Moi de chacun. Le discours mythique par son aspect universel et déterministe rappelle trop le caractère logique et théorique de l'esprit scientifique aux yeux des âmes fin-de-siècle. C'est cette constante à proprement parler dans l'interprétation de la nature humaine qui déplait fortement aux personnages qui veulent faire de chacun un cas unique et complexe, garantissant ainsi l'originalité du Moi en question. Il s'agit alors dans la construction des personnages de se servir des mythes mais pour mieux les pervertir.

En effet, la littérature décadente, qui repose en grande partie sur le principe de subversion, s'applique à transgresser ces archétypes fondamentaux. Au lieu de se nourrir précisément des figures mythiques, les auteurs pervertissent ces dernières au point de faire émerger une véritable « mythographie à rebours »²³⁹. Si d'ordinaire, « grâce au mythe le Monde se laisse saisir en tant que Cosmos parfaitement articulé, intelligible et significatif »²⁴⁰, et que le Moi y trouve les origines de sa construction, dans les œuvres décadentes, son utilisation au contraire tend à produire un contre-monde totalement désarticulé, contaminé par la névrose des héros et des héroïnes qui se complaisent dans les méandres de leur âme malade et s'appliquent à reconstruire leur moi en projetant un regard systématiquement subverti sur leur monde. Ainsi, alors que le mythe s'associe traditionnellement à la vie, c'est le morbide, pour ne pas dire la mort, qui détermine les

²³⁸ *Ibid*, p. 239-240

²³⁹ Pascal Noir, « Mythographie à rebours : « Narkiss » de Jean Lorrain ou du sang, du stupre et de la mort », in *Isis, Narcisse, Psyché, entre Lumières et Romantisme. Mythes et écritures, écritures du mythe*, Etudes réunies et présentées par Pascale Auraix-Jonchière, Actes du colloque de l'Université de Clermont-Ferrand des 17, 18 et 19 mai 1999, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, collection « Révolutions et Romantismes », 2000, p. 275

²⁴⁰ Mircéa Eliade, *Aspects du mythe*, [1963], Paris, Gallimard, Folio essais, 2001, p. 180-181

représentations mythologiques fin-de-siècle. Les mythes reçoivent un traitement dévoyé qui cristallise en fait les plaisirs libidineux fin-de-siècle et entachent par là même les modèles ontologiques²⁴¹. Si, comme le dit Jung « *la mythologie est l'expression d'une série d'images qui manifeste la vie des archétypes* »²⁴², au sein de la littérature décadente, on assiste plutôt à la chute, au crépuscule de ces paradigmes.

Les œuvres de Rachilde et de Jean Lorrain sont particulièrement révélatrices d'une telle réécriture des mythes antiques. Les références perverses à la mythologie sont légion que ce soit à travers les titres des œuvres (*Monsieur Vénus, Madame Adonis, Narkiss...*), mais aussi à travers les recoupements implicites qu'il est possible d'établir entre les comportements des personnages et les histoires des grandes figures mythiques. Narcisse est une figure parmi tant d'autres victimes d'un tel dévoiement mais le traitement pervers qu'elle reçoit fonctionne comme le maillon central de la déclinaison de l'esthétique décadente rachildienne et lorrainienne.

La figure de Narcisse est sous-jacente dans toutes les œuvres de Rachilde et de Jean Lorrain, rapport bien entendu au personnage de l'esthète, homme ou femme, qui peuple les romans et qui par définition voue un incroyable culte à sa propre personne. Elle se décline sous trois axes thématiques principaux qui en assurent le développement : l'obsession de soi liée à l'imagerie de l'eau ou de tout moyen susceptible d'assurer le phénomène de réflexion, la découverte bien souvent du double qui en découle ainsi que la tendance latente à l'homosexualité. Nous allons voir dans le présent chapitre comment ces problématiques s'articulent entre elles et participent de l'esthétique narcissique inhérente aux textes tant rachildiens que lorrainiens.

La plupart des protagonistes sont en effet des Narcisse en puissance, d'autant plus les femmes qui sont à plus d'un titre comparées à des fleurs bien souvent vénéneuses s'empoisonnant elles-mêmes. Dans les *Métamorphoses* d'Ovide²⁴³, Narcisse apparaît comme un être orgueilleux, méprisant les autres à l'image de l'attitude de nos héros décadents. Il est amoureux de lui-même, de sa propre image et ne se laisse pas approcher ou séduire par autrui. A ce titre, le dandysme devient une véritable position intellectuelle où il ne s'agit que de plaire à soi. Ainsi, nos personnages, en quête perpétuelle d'eux-mêmes, recherchent le moindre reflet de leur moi dans la mouvance de leur existence, mais ne parviennent jamais, tout comme le Narcisse originel à posséder pleinement l'objet de leur amour : le Moi demeure insaisissable par sa complexité. Le personnage est d'emblée

²⁴¹ Cf. seconde et troisième parties.

²⁴² Richard Evans, *Entretiens avec Carl Gustav Jung*, [1964], Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2004, p. 42-43

²⁴³ Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre III, 339-520

condamné à la seule contemplation des reflets de son moi qu'il va trouver soit physiquement par le recours aux moyens réflecteurs, soit plus symboliquement par l'entremise d'objets d'art sur lesquels il va projeter sa propre conscience.

Le culte de soi est porté à l'extrême dans les romans décadents par le personnage de l'esthète qui règle sa vie selon la politique du dandysme, posture s'affichant comme « *la manifestation de la toute puissance individuelle* »²⁴⁴. Il s'agit de privilégier le moi au-dessus de tout et de le cultiver en tant que valeur suprême. Le sujet devient alors objet dans les romans de Rachilde et de Jean Lorrain, où tout se fait symbole du Moi et où le monde s'interprète selon la manifestation de la conscience du sujet. Ainsi tel Paul-Eric de Fertzen dans *Les Hors-nature*, l'esthète s'entoure de miroirs et idéalise ses apparences physiques :

« devant l'immense glace qui, dressée d'un bout à l'autre de la muraille, paraissait envahir la pièce comme un fleuve silencieux et y noyer à jamais la réalité des choses, Paul-Eric de Fertzen s'habillait. Des réflecteurs d'argent rabattaient sur son beau visage les rayons aveuglants de corolles électriques toutes blanches, gerbe de lis glorieux, dont la lumière cruellement froide le magnifiait d'une pure apothéose »²⁴⁵.

L'écho à Narcisse est ici prégnant, la glace se substituant à l'eau et les jeux de lumières symbolisant les jeux de réflexion et de réverbération. Paul, en accord avec cette volonté typiquement décadente de se statufier, s'adonise. Mais la beauté, au sein des récits décadents, s'allie toujours à une certaine déchéance symptomatique de la mentalité fin-de-siècle. Ainsi, si le mytheme scripturaire de la beauté et de la fascination de soi est respecté dans la plupart des romans, il n'empêche que celui-ci subit de multiples déviances. Le Narcisse décadent symbolise une contemplation de soi pervertie : plus que de sa beauté, il est amoureux de son être profond, autrement dit de son âme malade et de sa névrose. Le célibat du héros est alors manifeste du désir que chacun éprouve pour son moi névrosé et obsédant. Phocas peut, à ce titre, être considéré comme le digne représentant de ce narcissisme morbide, le culte de soi s'apparentant chez lui au culte de sa propre mort. Se définissant par le mal-être constant qui l'envahit, il se complaît dans cet état pathologique : « *L'égoïsme inné du héros décadent témoigne d'un rapport amoureux où l'amant et l'aimé s'incarnent dans un seul être maladif* »²⁴⁶ explique Philipp Winn. Phocas met ainsi en place au cœur de son existence un narcissisme régi par l'amour de son mal et l'absorption dans ses déviances névrotiques. Il souffre « *d'une chose bleue et verte* »²⁴⁷, nuance qu'il recherche un peu partout. Habité par cette

²⁴⁴ Patrick Favardin, et Laurent Bouëxière, *Le Dandysme*, Lyon, La Manufacture, 1988, p. 76-77

²⁴⁵ Rachilde, *Les Hors-nature*, op. cit., p. 35

²⁴⁶ Philipp Winn, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain*, op. cit., p. 72

²⁴⁷ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 55

« *transparence glauque* »²⁴⁸, il se meurt de ne pouvoir « *désaltérer [s]a soif de prunelles humides et glauques* »²⁴⁹ dont le reflet agit comme une promesse de mort. A l'image de Narcisse qui s'évertue à saisir le reflet de son image, Phocas recherche inlassablement cette nuance verdâtre, métaphore de son mal et partant de son moi. Il guette sa propre dégénérescence à travers tout ce qui l'entoure, plus particulièrement dans les yeux des statues et des portraits qui l'attirent en raison de leur caractère inanimé proche de la mort si convoitée. Il explique d'ailleurs à ce propos qu'« *il n'y a rien dans les yeux et c'est là leur terrifiante et douloureuse énigme, leur charme hallucinant et abominable. Il n'y a rien que ce que nous y mettons nous-mêmes, et voilà pourquoi il n'y a de vrais regards que dans les portraits* »²⁵⁰. Les yeux prennent alors valeur de réflecteurs, se substituant à l'élément aquatique du mythe originel de Narcisse. Phocas à ce propos cite et commente Charles Vellay :

« *Oh ! vivre la vie des yeux où toutes les formes terrestres s'effacent et s'annulent ; rire, chanter, pleurer avec les yeux, se mirer dans les yeux, s'y noyer comme Narcisse à la fontaine !* » Charles Vellay ».

Oui s'y noyer comme narcissé à la fontaine, la joie serait là. La folie des yeux, c'est l'attirance du gouffre. Il y a des sirènes au fond des prunelles comme au fond de la mer, cela je le sais, mais voilà... »²⁵¹.

Le mythème de l'eau pure et claire est ici infléchi par ce reflet trouble et croupi renvoyant directement à l'âme pourrie de l'esthète : « *je cherche [...] les regards d'eau profonde et dolente où je pourrai, comme Hamlet délivré, noyer l'Ophélie de mon désir* »²⁵² Ainsi, à force de se mirer et de s'admirer à travers de telles nuances corruptrices, Phocas se transforme, non en un beau narcissé mais en une fleur mortelle et vénéneuse contaminant le monde environnant.

Un très fort individualisme et une abusive consommation de soi entraînent alors une survalorisation de l'intériorité participant d'une certaine démiurgie pathogène. Ainsi, littéralement englouti sous ces rappels incessants de son mal, Phocas se voue lui-même à la destruction. Et s'il se plaint de son mal, il y a chez lui une part de délectation perverse à décrire sa souffrance et ses obsessions morbides. Le journal intime, en tant que miroir de ses états d'âmes, incarne sa complaisance masochiste : « *L'auteur du journal vit un paradoxe ; tout en se plaignant de son mal qui lui cause tant de souffrance, il adore décrire ses sentiments les plus intimes et dans un certain*

²⁴⁸ *Ibid*

²⁴⁹ *Ibid*, p. 72

²⁵⁰ *Ibid*, p. 73

²⁵¹ *Ibid.*, p. 72

²⁵² *Ibidem*

sens il en vient à se complaire dans ses obsessions perverses ; il aime son mal »²⁵³. Il avoue d'ailleurs bien souvent se lire et se relire, l'écriture agissant comme un réflecteur de son mal. Il entretient avec son journal, de la même façon qu'avec un miroir, un dialogue auto-référentiel le renvoyant perpétuellement à sa propre image. Il devient alors le spectateur de lui-même et peut admirer à loisir ses performances de névrosé, percevant son existence comme une incroyable scène de théâtre où se jouent les expériences à la fois les plus faisandées et les plus raffinées. Phocas témoigne à ce titre de sa complaisance à ne s'adresser qu'à lui-même. Le journal intime est symptomatique du nombrilisme dont est atteint le héros : « *Le journal est en fait une sorte de miroir métaphorique qui permet à Phocas de se regarder, de se scruter de près, d'analyser le développement de son mal.* »²⁵⁴ En se construisant de tels miroirs, l'esthète consacre véritablement sa rencontre avec la mort et incarne la volonté d'anéantissement de soi qui corrobore paradoxalement le culte du moi, caractéristique des âmes malades fin-de-siècle. « *C'est une nosologie, une nosographie que livre le mythe revisité par la Décadence* »²⁵⁵ explique Pascal Noir dans son étude du conte de Jean Lorrain « Narkiss », autre modèle fin-de-siècle de Narcisse pervers.

De multiples déviances de Narcisse se mettent en scène dans les œuvres de nos deux auteurs. On pense alors à l'histoire racontée par Rachilde dans sa préface au roman d'André David *Le Mordu*, qui joue sur une version plus ironique. Narcisse après s'être miré dans l'eau et avoir reconnu dans son reflet la physionomie d'un monstre, quitte la fontaine et à la vue d'une nymphe, il tombe soudainement amoureux et se met à la suivre. L'histoire est totalement détournée de sa version originelle puisque Narcisse en lieu et place de s'attacher à la contemplation de son image, préfère s'éprendre de celle plus féminine de la nymphe. La fin est marquée par la mort de Narcisse qui meurt de chagrin, non d'avoir pu saisir son moi objet de ses désirs, mais puni pour avoir aimé quelqu'un d'autre que soi-même, ceci révélant que chaque homme porte en lui son double féminin, puisqu'en tant que Narcisse, il recherche forcément à se focaliser sur une partie de son moi. Cette version de Narcisse amorce déjà la problématique de l'androgynie et de la recherche de la complétude que la figure d'Hermaphrodite véhicule puisqu'elle dévoile chez ce Narcisse présentement « *son lui féminin, son lui pervers et troublant* »²⁵⁶. Cette propension au narcissisme amène plus largement à s'interroger sur la nature de la passion que le sujet porte à sa personne.

Cet amour de soi tend parfois à l'onanisme. Phocas, Bougreton, ou encore Paul-Eric de Fertzen, se caractérisent par un certain fétichisme de leur personne se manifestant par des

²⁵³ Philipp Winn, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain*, op. cit., p. 179

²⁵⁴ *Ibidem*

²⁵⁵ Pascal Noir, « Mythographie à rebours : « Narkiss » de Jean Lorrain ou du sang, du stupre et de la mort », in *Isis, Narcisse, Psyché, entre Lumières et Romantisme. Mythes et écritures et écriture du mythe*, op. cit., p. 278

²⁵⁶ Rachilde, *Le Mordu. Mœurs littéraires*, op. cit., p. 276

obsessions auto-érotiques. Paul jouit de son reflet. Il cultive cette fascination de soi en érigeant un univers à l'image de son âme byzantine, constituant un décor corrompu et corrupteur. Ce besoin de réverbération permanent symbolise cet amour démesuré de soi : le personnage se suffit alors à lui-même. Ne cherchant pas le contact avec l'Autre, il tente par une entreprise pygmalionienne inversée, de se métamorphoser en l'objet de toutes ses contemplations, devenant sa source d'extase principale, son propre fétiche, l'idole de lui-même. « *Si Narcisse est lui-même l'objet de sa propre adoration, il est par conséquent amoureux d'un jeune homme : Narcisse est donc homosexuel* »²⁵⁷ en déduit Philippe Winn dans son étude sur les sexualités décadentes chez Jean Lorrain. Le narcissisme outrancier des personnages, au-delà d'un amour de soi, révèle un amour de son sexe. Porté par son seul désir et sa seule volonté, Paul-Eric poursuit sa quête narcissique en développant sa part féminine. Se travestissant en femme, il séduit la gente masculine, révélant ses attirances pour le sexe mâle. De même, la chose qui définit la quête de Phocas, n'est autre que la métaphore de son désir infigurable. Quand le héros finit par découvrir l'origine de son mal, le lecteur n'a alors plus aucun doute sur ses tendances homosexuelles. Cette nuance qu'il recherche éperdument prend sa source dans le souvenir qu'il garde du regard mort de Jean Maleux, ouvrier à la ferme de ses parents. Il reste fasciné par la beauté mortifiée du jeune éphèbe. Ce regard a fixé à jamais la quintessence de son désir et de ses obsessions : il a vu dans les yeux du mort le reflet de sa nature, l'incarnation de son désir maudit²⁵⁸. Depuis, il s'est attaché à retrouver cette nuance dans l'espoir inconscient de se regarder en face, de se révéler sa nature sexuelle qu'il n'ose encore s'avouer. Mais ce reflet demeure insaisissable pour Phocas tout comme Narcisse ne parvient à saisir son image qui lui échappe toujours. Ainsi, « *l'évocation du nom de Narcisse renvoie non seulement à l'imagerie de l'eau, mais aussi à la notion de l'être double qui s'étudie, et par conséquent au thème latent de l'homosexualité masculine* »²⁵⁹.

Le phénomène du reflet dans les œuvres décadentes, en lieu et place de révéler à l'être l'image idéale de lui-même, lui renvoie l'image de sa nature perversie. Cette contemplation malade du « moi » est en partie responsable de la saturation de soi et partant de l'accentuation de la névrose des personnages.

Conjointement, cette variation sur la légende de Narcisse introduit la découverte du double qui sommeille en chacun de soi et qui est révélé par cette obsession du Moi. Ceci est manifeste notamment dans les romans de Rachilde. Les héroïnes, à vouloir faire des hommes l'objet de leurs

²⁵⁷ Philippe Winn, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain, op. cit.*, p. 177

²⁵⁸ Nous devons rappeler qu'à l'époque, l'homosexualité, perçue comme un vice, n'est pas encore reconnue en tant que sexualité à part entière.

²⁵⁹ Philippe Winn, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain, op. cit.*, p. 179

désirs et en les soumettant à leurs pulsions tortionnaires, révèlent leur part d'altérité et leur double sadique. Ceux-ci s'affichent alors comme les reflets de leur âme malade et fatale. Chez *Les Hors-nature*, le double est doublement suggéré. Dans un premier temps, il apparaît clairement que Paul-Eric, à force de s'adoniser, cultive une certaine féminité constitutive de son être, dont nous reparlerons plus loin. Mais plus largement la problématique du double s'incarne à travers le couple fraternel qu'il compose avec Reutler. En effet, par l'élan pygmalionien de ce dernier, Paul-Eric est devenu un prolongement de son âme, une création de ses désirs. En cela, il incarne la part féminine que son frère préfère lui laisser assumer. A travers Paul-Eric, Reutler, dans un élan somme toute narcissique, contemple son œuvre.

D'autre part, le prince Noronsoff est lui-même un Narcisse en puissance, imbu qu'il est de lui-même, tourné vers sa seule personne et ses seuls caprices. Il fait du monde environnant une prolongation de son esprit malade en y déployant toutes les fantaisies qui parcourent son âme. Son caractère narcissique est d'ailleurs très clairement explicité à travers la description que le narrateur propose de son physique : « *Les traits étaient fins, le nez droit et le menton un peu long, comme chez tous les dégénérés. Grisonnants sur les tempes, les cheveux, demeurés blonds sur le haut de la tête, frisaient et retombaient en boucles, voilant à demi le front comme dans la statue de Narcisse.* »²⁶⁰ Les fêtes d'Adonis symbolisent à ce titre le summum du culte de soi puisque tout y est édifié et orchestré pour la seule satisfaction de ses sens. Elles sont ainsi à la démesure de son âme de dégénéré qu'elles réverbèrent au gré des fantasmagories et extravagances mises en œuvre.

Ce personnage du double issu du mouvement narcissique des œuvres se retrouve également chez *Monsieur de Bougreton* où le vieux dandy assure continuellement un prolongement de soi à travers les visions d'art qu'il peut décrire. D'autre part, le personnage de Mortimer fonctionne comme son double. Inséparables, les deux hommes ont vécu une jeunesse commune, partageant les mêmes obsessions, les mêmes goûts et affinités, se renvoyant perpétuellement l'image de l'un et de l'autre. L'admiration que lui voue encore Bougreton ne symbolise rien d'autre que celle qu'il voue à sa propre personne et la haute estime qu'il a de lui-même. En effet tout tourne dans le roman autour de sa personne : tout est créé à partir de son verbe, tout semble procéder de son unique volonté. Mortimer fonctionne ainsi comme le miroir de Bougreton. Il n'y a qu'à se pencher de plus près sur la signification du nom « Mortimer » pour comprendre qu'il renvoie directement à l'élément aquatique et à la mort. Cette appellation suggère selon Ziegler « *the mirror of still waters*

²⁶⁰ Jean Lorrain, *Le Vice errant*, op. cit., p. 141

and the serenity of death »²⁶¹. Elle renvoie directement à l'obsession de l'imagerie des eaux troubles, indice chez Lorrain d'homosexualité. Dès lors, nous pouvons nous interroger sur la nature de la relation Bougreton/Mortimer. Bougreton voit en son ami une âme-sœur avec qui il syncrétise une forme de symbiose pour ne pas dire une osmose. Bougreton va même jusqu'à assimiler leur relation à un échange spirituel par lequel ils ne font qu'un : « *Notre amitié, messieurs, fut une eucharistie : nous communions dans les mêmes admirations, et nous nous aimions dans les mêmes haines* »²⁶². Le lecteur est d'ailleurs en droit de se demander du fait qu'il n'y ait, hormis dans la bouche de Bougreton, aucune trace de Mortimer, et du fait des expériences fantasques et burlesques auxquelles le fantoche le fait participer, s'il n'a pas été inventé de toute pièce par ce dernier en vue de parfaire le spectacle qu'il tente de se donner de lui-même.

Phocas quant à lui s'interroge directement sur sa dimension double : « *Y aurait-il en moi un être double ?* »²⁶³ Ce sentiment est plus spécifiquement manifeste dans la façon dont il retranscrit le meurtre d'Ethal : il se pose en témoin, en objet, au lieu de se positionner en tant que sujet. Il se fait spectateur de ses propres actes dans un mouvement révélant certainement une forme d'auto-admiration, une délectation et contemplation de soi : « *J'étais comme dédoublé. Il me semblait assister en spectateur à un drame judiciaire dont je dirigeais moi-même l'intrigue, les jeux de scène et jusqu'aux gestes des acteurs.* »²⁶⁴ Quoiqu'il en soit Phocas semble constitué de deux faces : une part démoniaque et une part plus pacifique, respectivement incarnées par les personnages de Claudius Ethal et Thomas Welcôme. Pour Ethal, cela est beaucoup plus parlant. En effet, le peintre soumet sans cesse Phocas à des noyades narcissiques qui le mettent face à ses obsessions esthétiques et qui partant, ne font qu'exaspérer la conscience qu'il a de son mal et de son moi névrosé. Ethal s'emploie à présenter devant Phocas de multiples miroirs de son âme croupie, miroirs symbolisés par des œuvres d'art à travers lesquelles il retrouve une déclinaison de son moi malade. A ce titre, Ethal, le peintre pervers, se fait l'éveilleur de correspondances narcissiques chez Phocas et renvoie perpétuellement ce dernier à l'image faisandée qu'il a de lui-même et à laquelle pourtant il aimerait échapper. Claudius tente en fait de lui faire comprendre qu'il ne peut renier son Moi :

« *Ce mystérieux causeur me raconte à moi-même, donne un corps à mes rêves, il me parle tout haut, je m'éveille en lui comme dans un autre moi plus précis et plus subtil ; ses entretiens m'accouchent de moi-*

²⁶¹ Robert Ziegler, « The spectacle of Self : Decadent Aesthetics in Jean Lorrain », *Nineteenth Century French Studies*, Spring-Summer, 1986, p. 319

²⁶² Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, op. cit., p. 39

²⁶³ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 64

²⁶⁴ *Ibid*, p. 279

même, ses gestes fixent mes visions, et je lui dois la lumière et la vie. Il a dissipé, écarté mes ténèbres ; des spectres ne m'y menacent plus. Et pourtant cette haine atroce et cette fureur de meurtre qui grandissent ! »²⁶⁵

Stylistiquement la construction de la phrase est très révélatrice du rapport dominant/dominé. Ethal est systématiquement mis en position de sujet, maîtrisant l'action alors que Phocas se trouve en position d'objet. Les pronoms personnels se font écho selon ce même rapport. La construction en chiasme fait croiser pronoms personnels sujets et objets et adjectifs possessifs de la première et de la deuxième personne du singulier toujours dans cette perspective où la première personne, correspondant à Phocas, se trouve en raison de sa fonction grammaticale dans la phrase dépendante de l'action de la deuxième personne du singulier renvoyant à Ethal : « **Il/me, ses entretiens m'accouchent de moi-même / ses gestes fixent mes visions,** ». Plus qu'un mentor, Ethal incarne l'alter ego de Phocas, la face trouble de son être, l'altérité au cœur du même. Il le révèle, tel un miroir de l'âme, à lui-même et le met face à sa nature perverse. Dans un premier temps, Phocas atteste d'une incroyable addiction à son double ; en son absence il se sent amputé d'une partie de lui-même :

« [...] mon Claudius ne revient pas. Quelle place il a prise dans ma vie ! Comme il me manque ! Sa présence m'est devenue tellement nécessaire que, depuis son absence, comme une faim me creuse et me tenaille. C'est une sensation de faim, absolument, et en même temps j'étouffe et je suffoque. Et pourtant, je le sens, je crains et je hais cet Anglais de malheur. »²⁶⁶

On comprend ici la tendance masochiste de Phocas qui se complait à côtoyer les reflets malsains de son être, attitude qui corrobore sa volonté d'écrire un journal auto-réflexif dont il aime relire des passages. Cependant, très vite, Phocas tente une rébellion vis-à-vis de cette partie monstrueuse constitutive de son être. Cela passe par une révolte envers Ethal, son Mr Hyde, qui l'enfoncé de plus en plus dans cette image trouble de lui-même et qui l'enferme dans ce Moi névrosé par une continuelle mise en abyme de sa narcissisation. Il se tourne alors vers Thomas Welcome qui le renvoie davantage à une face plus sympathique de son Moi. Très vite, il en fait aussi son reflet en l'apparentant à une âme-sœur. Atteints de la même maladie et des mêmes obsessions, ils apparaissent comme des entités complices symbolisant le double. Cependant, il paraît opportun de se demander si cette relation proche de l'osmose n'est pas révélatrice d'une relation homosexuelle latente.

²⁶⁵ *Ibid*, p. 110

²⁶⁶ *Ibid*, p. 112

Le spectacle de soi qu'offrent les romans de Rachilde et de Jean Lorrain participe d'une certaine délectation malsaine du Moi. Si l'espace discursif décadent de nos auteurs est envahi par cette quête du même, au sens du soi, c'est qu'il est en fait régi plus profondément encore par la volonté de retrouver une identité réunissant les parties antagonistes de l'être. C'est là qu'affleure la figure d'Hermaphrodite en tant que syncrétisme des contraires et de réconciliation des sexes à cette époque où la guerre des genres bat son plein dans l'espace littéraire.

Orchestrant une chute perpétuelle des modèles ontologiques, les œuvres décadentes de Rachilde et de Jean Lorrain, réécrivent les mythes sur fond de corruption et de déchéance. En perpétuel mouvement d'involution, les auteurs investissent leurs textes d'une dimension mythique viciée. A la dégénérescence des personnages correspond la dégradation des grandes figures mythiques. La mise à mal de tels paradigmes ouvre la voie à toutes sortes de comportements transgressifs, fonctionnant comme autant de stigmates de l'Eros décadent. Cette diffraction des mythes fondateurs des archétypes fondamentaux donne lieu, au sein des textes, à une esthétique du faisandé qui exalte si ce n'est la mort, une fin de sexe. Par cette déconstruction des significations des mythes antiques, ces décadents osent rivaliser avec la Nature et la Création, s'installant démiurges d'une mythologie à rebours dispensatrice de promesses de mort. Peut-on alors encore parler pour les œuvres de Rachilde et de Jean Lorrain de réécriture des mythes ? Ne s'agit-il pas plutôt de l'écriture de nouveaux mythes ? Ne sommes-nous pas déjà dans la genèse d'un nouvel ordre, dans la quête d'un ailleurs, d'un « autrement », emprunt d'une fatale déliquescence qui laisserait place au développement de rapports humains subversifs ? Cette entreprise de se mettre hors modèles ontologiques introduit plus largement à une nouvelle dimension temporelle, loin des repères sociaux et qui permet là encore de se mettre hors-nature.

b) La filiation à Byzance et aux empereurs romains

Parallèlement, les personnages opèrent un transfert direct sur la période de l'Empire byzantin et de l'Empire romain qui recèlent son lot d'empereurs dont la folie était digne de la leur. Dans l'Empire romain, ère symbole de Décadence où tout part à vau l'eau, les héros et les héroïnes trouvent un ancrage hautement justifié. Cette volonté de s'immerger dans une autre dimension temporelle corrobore la volonté d'évoluer au sein de chronotopes factices, rapport au culte de l'artifice qui définit le mode d'existence des âmes fin-de-siècle. La dynastie des empereurs romains devient ainsi un support privilégié au jeu de l'imagination des personnages qui semblent s'inspirer

de leurs travers et de leurs déviances, glissant ainsi sous le voile de la référence leur propre nature de dégénérés.

L'appel aux périodes antiquisantes répond de la part des personnages à leur désir d'évasion et de fuite de leur temporalité sociale mais aussi à leur volonté de se fictionnaliser en s'identifiant dans ce cas à une grande figure de l'Histoire, de préférence en étroite correspondance avec la nature de leur âme malade.

A l'image des empereurs romains, les protagonistes ont un ego surdimensionné qui influe directement sur leur caractère de conquérant. Car si les empereurs cherchaient plutôt à gagner des territoires, les héros et les héroïnes de Rachilde et de Jean Lorrain cherchent à s'emparer du réel dans la mesure où ils s'emploient à en ériger une nouvelle dimension fondée sur de nouveaux principes. Sans compter sur les Mary Barbe, Renée Fayor, Raoule de Vénérande, Laure Lordès ou encore Marcelle Désambres qui font des hommes leur objet de conquête puisqu'elles cherchent à les mettre sous leur domination ; les références à la période de l'Empire romain sont légion dans les textes : Rome, entre grandeur et décadence y est largement retraduite : « *Dans la décadence latine, en particulier, on étudie une société semblable, pense-t-on, au XIX^{ème} siècle finissant, par sa désagrégation sociale, la dépravation de ses mœurs et son raffinement morbide. En fait on invente la décadence présente en copiant dans la mesure de ses moyens, les derniers jours de Rome.* »²⁶⁷

Le roman de Jean Lorrain *Le Vice errant*, est sans doute l'œuvre de notre corpus qui met le plus en avant cette inscription dans les temps antiques, assimilant au sein d'une métaphore qui est filée tout au long du texte le prince Noronsoff aux figures les plus charismatiques des empereurs romains de la décadence :

« *A peine âgé de trente-quatre ans, ce Russe en paraissait au moins cinquante. Usé de sensations et ruiné de débauches, cet homme encore jeune avait déjà un visage de vieillard [...] Un empereur en vérité et de la Rome la plus fangeuse et la plus dissolue avec des cruautés de petit-fils d'Auguste et une arrogance de parvenu à Trimalcion* »²⁶⁸.

²⁶⁷ Michel Lemaire, *Le Dandysme de Baudelaire à Mallarmé*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 1978, p. 142

²⁶⁸ Jean Lorrain, *Le Vice errant*, *op. cit.*, p. 130-131

Echoué en cette fin de siècle sur la Riviera, Noronsoff se présente comme un dégénéré fin de race qui ne vit que de frasques, cruautés, vices et extravagances en tout genre. Il fait à ce titre d'emblée écho, par son mode de vie, aux empereurs romains célèbres pour leur étalage de débauches et leur perpétration de crimes. Noronsoff devient alors successivement dans le roman l'avatar de cette galerie de monstres que constitue l'ensemble de ces empereurs, incarnant à leur façon le vice errant. Ainsi abondent les échos explicites à ces responsables de la Décadence latine. A leur image, Noronsoff, ce « *fleuron suprême d'une lignée de crimes, de folies et de sang* »²⁶⁹, tente d'incarner et de mettre en scène une fin d'empire dans la dégénérescence la plus grande, « *l'image [...] d'une société finissante, livrée sans vergogne aux pires excès* »²⁷⁰. Nice où il se trouve est alors transfigurée dans l'esprit de Noronsoff en Rome. La ville s'adapte parfaitement à sa nouvelle identité car à l'image de la Rome antique décadente, elle lui semble connaître un véritable déclin et se faire le repaire de tous les dégénérés : « *Toutes les folles et tous les fous de la terre, tous les déséquilibrés et tous les hystériques se donnent ici rendez-vous, oui, tous en vérité.* »²⁷¹ Le narrateur lui-même atteste de sa filiation, somme toute artificielle à l'empire romain : « *Je vous avais promis un profil d'empereur* »²⁷². Ainsi il joue à l'empereur se plaisant à se mettre en scène, affublé de costumes antiques et entouré de sa cour :

*« Je trouvais le Noronsoff siégeant dans sa miraculeuse salle de bains. Affublé d'un invraisemblable caftan de soie rose turc, les doigts surchargés de perles et de turquoises, il tenait cour plénière. Toute la fripouille élégante de Nice était là, les Russes avariés, les Anglais en fuite et les Italiens en quête d'aventures. »*²⁷³

Un chapitre complet du roman, intitulé « Profil d'empereur », est d'ailleurs consacré à ériger Noronsoff en figure d'empereur. Et cela passe par son cadre de vie. Dès lors, sa villa se métamorphose en un palais romain où se déploient un luxe outrancier, une ostentation de richesses, la démonstration d'une sensibilité artistique certaine, pour le seul culte de son occupant. Il s'agit d'y célébrer, dans un élan narcissique, sa gloire et sa puissance au moyen d'une surenchère perpétuelle d'ostentation et de profusion. Ainsi se prépare l'installation du prince en ses lieux :

« Une légion de tapissiers parisiens et une nuée d'ouvriers italiens, mosaïstes de Turin et sculpteurs de Gênes, y précédaient le retour du Maître ; le souvenir du faste et du luxe déployés par les hôtes précédents allait

²⁶⁹ *Ibid*, p. 137

²⁷⁰ *Ibid*, préface de Pierre Kyria, p. 12

²⁷¹ *Ibid*, p. 65

²⁷² *Ibid*, p. 134

²⁷³ *Ibid*, p. 157

singulièrement pâler auprès des recherches et des raffinements d'installation et de mobilier du nouveau propriétaire »²⁷⁴

En effet, la splendeur de la décoration des palais passait par l'ornementation de sculptures et de mosaïques. Par définition, les Palais des empereurs romains étaient grandioses. Outre l'éclat et la pompe qui les caractérisaient, ils se composaient de succession de pièces innombrables à l'architecture travaillée tels que : salle de réception, salles privées, péristyles entourant des fontaines, cryptoportiques, ce à quoi tend indéniablement l'intérieur de la villa de Noronsoff. Chacune était destinée à une utilisation bien particulière, bien souvent dédiée aux divertissements de son propriétaire et de ses invités. Ainsi on trouvait un stade où pouvaient avoir lieu les jeux organisés par l'empereur et bien entendu des thermes faits des matériaux les plus nobles incrustés des minéraux les plus précieux – porphyre, marbre...-. C'est ce que Noronsoff réintroduit dans sa demeure donnant au tout un aspect très précieux et annonçant par ailleurs la démesure de ses passions :

« On ne parlait dans le pays que d'une piscine creusée dans l'ancienne salle de billard de la villa, et d'une vasque de porphyre rouge encastrée dans des dalles de marbre rose, où le Noronsoff attendu devait prendre ses bains. La vasque hexagonale s'étagait en trois marches arrondies et polies comme un torse de femme ; pesamment accroupies sur le bord, six monstrueuses grenouilles de malachite en gardaient les six angles. D'énormes topazes étrangement éclairantes animaient le vide de leurs yeux ; la poussée d'un ressort, habilement caché dans l'une des marches, faisait cracher aux six monstres six douches d'eau tiède, bouillante ou glacée, à la fois ou alternativement. »²⁷⁵

Il s'agit nettement d'une reproduction des bains romains. De plus, Noronsoff s'emploie à faire retranscrire à travers le décor et les scènes représentées par les mosaïques les thèmes privilégiés de cette période antique à savoir les scènes de la mythologie, parfois même les plus érotiques. Ce rappel aux grandes figures mythiques correspond parfaitement à l'âme du prince qui s'efforce de s'inscrire dans une temporalité transhistorique :

« Aux murs [...] des fresques mythologiques évoquaient des scènes d'oaristys choisies parmi les mythes les plus hardis de la fable. Sur des fonds glauques et doux de roseaux frissonnants, [...] c'était l'aventure immortelle de Syrinx traquée par le dieu Pan, de Daphné presque forcée par Apollon, l'audace lascive de

²⁷⁴ *Ibid*, p. 127

²⁷⁵ *Ibid*, p. 127-128

Salmacis tentant de s'imposer à Hermaphrodite, la coupable extase de Narcisse, les complaisances même d'Atalante, toute la luxure éparse des faunes et des nymphes d'un joyeux paganisme [...], et cela dans un décor de cyprès, de roches et de promontoires qu'on eût pu retrouver en poussant la porte ; églogues de la Grèce évoquées dans un cadre identique, à deux mille ans près, par le caprice et pour le bon plaisir d'un grand seigneur cosmopolite, instruit par le musée de Naples, les fresques de Pompéi et les ouvrages érudits allemands sur Tibère et Néron. »²⁷⁶

L'écho d'une part à la mythologie et d'autre part aux périodes antiques est ici on ne peut plus explicite. Noronsoff pousse ses caprices plus loin encore en faisant installer pour ses loisirs un « théâtrophone » entre sa villa et le théâtre de Monte Carlo, afin de pouvoir jouir sans quitter ses appartements, et sans se mêler à la foule de la société honnie, des concerts et des représentations donnés par la Principauté. Ainsi sa demeure devient, à l'instar des palais des empereurs, un incroyable microcosme où tout se trouve à portée de ses mains, espace-métaphore de ses lubies et de ses fantaisies.

Il partage avec les empereurs romains cette même frénésie de la quête des sensations et ce besoin incoercible de divertir son âme par tous les moyens, surtout les pires, se mettant de la sorte sur les chemins de la débauche et de la perdition : « *Quelle fantaisie n'avait pas osée ce jeune millionnaire à l'imagination ardente et baroque de barbare élevé dans un luxe d'empereur ?* »²⁷⁷, s'interroge Rabastens. L'ennui ainsi que la griserie du pouvoir et de l'argent, sans compter les tares cumulées par leurs ascendants sont les causes de cette commune cérébralité délirante qui exprime son besoin obsessionnel de parader. Tout est alors orchestré en vue de combler l'ennui du prince. Ainsi se met en place un défilé perpétuel de fantasmagories, de vices, et de turpitudes les plus originales et les plus malsaines : « *Le spectacle est assez effrayant, il faut en convenir, que celui de ce carnaval en folie où le sang se mêle au stupre, la crapulerie à l'aristocratie dégénérée, les drogues au sexe, le goût de la dépravation au culte de la beauté.* »²⁷⁸ Il organise ainsi des fêtes orgiaques tel un despote se conformant aux mœurs des empereurs de la Rome décadente et corrompue, mêlant en son sein la somme des influences des perversions de ces monstres de l'Antiquité.

Parmi ses frasques les plus folles, on retient notamment son fameux dîner de Trimalcion qui dès son titre, annonce par la référence explicite qu'il comporte, toute la perversion qui va le composer. Il propose en fait une réécriture d'un des épisodes du Satiricon de Pétrone, lors duquel

²⁷⁶ *Ibid*, p. 128

²⁷⁷ *Ibid*, p. 130

²⁷⁸ *Ibid*, préface de Pierre Kyria, p. 12

Trimalcion, esclave affranchi héritier d'un maître richissime, autour d'un festin pantagruélique cherche à impressionner ses invités en étalant ses richesses et sa suffisance. Sous l'Antiquité, de tels repas s'apparentaient à des banquets où luxe, raffinement et volupté étaient de mise. Le lieu de ces dîners festifs était le triclinium, qui était paré de nombreuses peintures murales et de mosaïques sur le sol. Souvent ils s'accompagnaient de divertissements en tout genre : musique, théâtre. Le service était même empreint d'une certaine théâtralité. C'est ce que Noronsoff tente alors de reproduire en y introduisant des notes subversives. On y retrouve jusqu'à la danse obscène de la femme de Trimalcion, qui n'est autre en vérité qu'une ancienne prostituée. Le dîner servi dans sa salle de bains construite à l'image des thermes antiques donne l'illusion d'un repas chez Néron. Entouré de « *rondes de satyres* », « *de nymphes et de déesses peintes sur la muraille* », de « *frises d'idylles antiques* »²⁷⁹, Noronsoff fait servir un plat très particulier où l'appel à la chair masculine est explicite. Il offre en plat principal le spectacle de trois hommes nus aux tatouages suggestifs, cachés sous une gaze. Cet outrage à la pudeur reflète l'entière folie du prince. Une telle description laisse également entrevoir le texte décadent comme le palimpseste d'une imagerie chargée d'érotisme :

*« C'était trois gars solidement charpentés, trois mokos de la Riviera, dont la chair brune était singulièrement tatouée. L'un couché sur le ventre offrait le fameux tatouage, connu sous le nom de « la chasse au renard », que Pierre Loti a décrit dans Mon frère Yves : tracés à l'encre bleue, les chiens et les chevaux, la meute et les cavaliers contournent les épaules, la poitrine et le torse à la poursuite du renard disparu dans son terrier [...]. L'autre renversé sur le dos, les mains croisées sur son visage, étalait, des épaules aux genoux, l'effigie d'un vautour aux ailes à demi refermées ; le bec de l'oiseau occupait le milieu de la poitrine, les dernières plumes des ailes s'effilaient sur les rotules, les serres étreignaient un étrange perchoir. Le troisième couché sur le côté enrichissait son derme de détails d'architecture : un arc de triomphe surmontait ses reins, une des fontaines de la Concorde s'épanouissait sur son ventre ; des légendes grivoises soulignaient les dessins. »*²⁸⁰

Noronsoff s'applique de la sorte en toutes circonstances à jouer sur les conventions, se faisant de plus en plus monstrueux à travers l'alliance qu'il n'hésite pas à faire entre son imagination morbide et ses élans de raffinements maniaques.

Le prince conjointement à sa démesure légendaire, a en commun avec les empereurs romains ce caractère dispendieux qui l'enjoint à une certaine prodigalité et profusion lorsqu'il reçoit. Ainsi opulence et abondance sont parfois déployées jusqu'à inspirer une sensation de nausée. Son culte de l'apparat passe aussi par ce luxe culinaire mettant sur la table les mets les plus rares et

²⁷⁹ *Ibid*, p. 227

²⁸⁰ *Ibid*, p. 229-230

les plus raffinés ainsi que par la remise de présents onéreux, tous marqués du sceau de sa nature d'esthète :

« les soupers donnés par Noronsoff étaient les seuls où l'on mangeât réellement du caviar de Norvège et du sterlet du Volga, et puis chaque invité trouvait toujours un cadeau de prix sous sa serviette, porte-cigares en or étoilé de rubis, perle monstrueuse en épingle de cravate, bracelet d'opale, saphir en bague ou quelque orfèvrerie de Lalique [...] »²⁸¹

Ses faits et gestes sont conditionnés par son orgueil démesuré et par sa volonté d'éblouir sans cesse. Rien n'est assez audacieux à ses yeux et c'est pour cette raison qu'il ose s'adonner à des fastes dignes d'orgies, même en pleine décrépitude : *« Mourant, purulent des bronches et de partout, il ne rêvait que raouts merveilleux et festins à la Trimalcion. Pareil à Néron, il voulait étonner le monde. »²⁸²* Il n'est donc pas étonnant, au vu de ce déploiement de frasques et de fêtes que la villa de Noronsoff soit comparée dans le roman au théâtre Baïes et Antium qui était la villa de Néron connue pour ses dimensions impériales.

De même, un autre chapitre « Chez Héliogabale » fait directement allusion à cet autre empereur romain, connu aussi pour être l'avatar romanisé de la divinité syrienne Elagabal. Cet écho à Elagabal est à rapprocher de la fascination que l'Orient exerce sur les décadents. L'homme est célèbre pour les fêtes qu'il pouvait offrir et qui témoignaient à grande échelle de son caractère dispendieux mais aussi de son extravagance forcenée. Il offrait à ses convives à l'image de Noronsoff les raffinements de table les plus fous. Cette atmosphère d'amusement est largement retranscrite dans *Le Vice errant* où Noronsoff s'escrime aux élucubrations les plus inouïes ainsi qu'aux manies et aux lubies les plus rocambolesques. Les fêtes d'Adonis marquent l'apogée de sa folie et de sa démesure grandissantes. Incroyable tableau de fêtes décadentes, leurs préparatifs témoignent du goût de la mascarade et de l'âme baroque de leur instigateur. Par la mise en scène d'autant d'artifices, Noronsoff souhaite parfaire son immersion dans l'empire romain en donnant à voir les lieux les plus célèbres et les plus représentatifs de cette époque empreinte d'art et de fastes décadents. A ce titre Filsen de remarquer : *« C'est bien romain pour des fêtes grecques. »²⁸³* Son caractère dispendieux lui enjoint alors à raffiner le tableau dans les moindres détails pour que l'illusion soit parfaite ; il n'empêche qu'elle avortera. Néanmoins la répétition générale aura permis d'en dévoiler les secrets :

²⁸¹ *Ibid*, p. 133

²⁸² *Ibid*, p. 164

²⁸³ *Ibid*, p. 262

« Sa fête sera inouïe, unique [...] Ah ! hier soir, si vous aviez vu cela dans les jardins, à la clarté des torches, ces nudités patinées comme des bronzes sous ces draperies antiques, ces coulées de peplums et ces envols d'étoffes de danseuses de Pompéi, et des nuances comme on en voit seulement dans les fresques, je maintiens le mot, dans les fresques : des safrans, des jaunes crocus, des bleus glauques et des rouges de laque, des tons de mosaïques d'Herculanum... et la prodigieuse beauté des types sous l'eurythmie du casque ou des bandelettes, tous les profils ramenés au classique, la brutalité de certaines mâchoires lourdes, redevenues romaines, et la bestialité divine de certains fronts étroits couronnés de pavots et de fleurs de lotus ! En vérité, c'était un soir de la Grèce, un soir de Thesmophories en Ionie ou en Sicile [...] »²⁸⁴

Etre instable, il change de passion et n'est jamais rassasié du spectacle de sa neurasthénie. Il a ainsi à un moment du roman la folie des oiseaux originaux, et en particulier des perroquets et des aras. Tout comme Héliogabale, le prince Noronsoff est un homme de la représentation théâtrale. Il aime, comme l'empereur aimait à offrir des fêtes au cirque et des combats d'animaux par exemple, organiser des spectacles et des repas pour le moins animés. On pense notamment aux fêtes d'Adonis qui atteignent « *le comble du grotesque* »²⁸⁵. Le prince mène une vie d'artefacts. Ces fêtes sont souvent d'ailleurs prétextes à mettre en scène sa décrépitude. Ainsi souvent en fin de repas, les convives sont forcés d'assister au spectacle de sa morbidité, Noronsoff jouissant de l'effroi suscité par son agonie. Et Noronsoff de dire, comme pour parfaire son dessein cruel : « *Quand ils m'ont vu, leur foie gras leur est remonté à la gorge. S'ils pouvaient crever d'indigestion, cette nuit !* »²⁸⁶. A ce titre, sa favorite Véra Schoboleska, admirative de sa perversité, fantasme sur sa nature d'empoisonneur en l'identifiant à la lignée illustre des empereurs cruels : « *Quel beau César Borgia vous eussiez fait, mon prince !* »²⁸⁷

Pour revenir à Héliogabale, ses dîners étaient ponctués de divertissements donnés par des histrions et même des gitons – des prostitués homosexuels. Bien que ses vices aient souvent été exagérés par ses biographes, il n'empêche qu'il participe de cette galerie des empereurs dégénérescents de cette Rome Antique, notamment en raison de ses différents mariages homosexuels. Noronsoff est bel et bien cet homme de scandale là aussi. Il se plait à s'entourer pour ainsi dire d'hommes de joie qui satisfont son esprit en mal de sensations. Ainsi Marius Rabassol, le marin aux histoires et anecdotes qui passionnent le prince, aura son heure de gloire auprès de ce dernier. Néanmoins, l'ambiguïté règne, car on ne sait réellement si Wladimir le retient chez lui pour ses qualités de narrateur ou bien parce qu'il le désire, comme peuvent l'indiquer certaines de ses

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 267

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 140

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 167

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 168

paroles : « *Il me plaît, déclarait Noronsoff en se renversant dans ses coussins. Quelle carrure ! Mes compliments, comtesse, vous vous y connaissez en hommes !* »²⁸⁸ Il s'éprend aussi des deux fils de Véra, séduit par leur allure éphébique d'adolescents. On peut voir ici une allusion aux relations incestueuses que Caligula entretenait avec ses sœurs dans la mesure où Noronsoff à travers cette attirance pour les enfants de sa favorite – qui sont finalement comme ses beaux-fils - témoigne d'une forme dérivée d'inceste. Cette passion pour les éphèbes, plus largement pour les hommes au corps efféminé fait aussi écho à la passion que Titus avait pour les eunuques et qui le menait sur les chemins de la débauche homosexuelle. Ses tendances homosexuelles créent même le scandale auprès d'une marchande de marée dont il s'était approché un peu trop près du fiancé. Son acte déviant lui vaudra de sa part une gifle fracassante en public.

Noronsoff est animé de même d'une méchanceté digne de celle des empereurs. Ainsi, il n'hésite pas à tuer son petit singe à qui, jusqu'alors, il vouait une affection sans faille. Mais son âme capricieuse lui enjoint, alors que l'animal l'a mordu, de se venger en commettant l'irréparable, ce qui lui vaut encore une belle comparaison aux Caligula, Néron, Titus et bien d'autres empereurs les plus cruels de la Rome antique : « *Il serait plus simple de feuilleter Suétone aux pages consacrées à Tibère et à Caligula : la vieille âme des Césars revivait dans ce Russe, bizarrement mêlée aux instincts puérils des satrapes d'Asie.* »²⁸⁹ La façon qu'il a de traiter sa mère est pour le moins barbare aussi. Cette dernière, totalement dévouée à sa cause, ne reçoit de sa part que mépris et dédain. Son caractère néronien nous enjoint donc à voir en la figure de la mère de Noronsoff une nouvelle Agrippine, puisqu'à sa façon le prince tue moralement sa mère. Rôle auquel pourtant elle refuse de se soumettre, consciente par ailleurs de la nature cruelle de son fils et de sa filiation à l'empereur terrible : « *Mon fils joue les Néron, parole ! Je ne sais quel sort il me réserve avec cette Juive damnée dans son ombre, mais je ne jouerai pas, moi, les Agrippine.* »²⁹⁰ Un autre épisode le rend digne des éclats néroniens. Alors qu'il a pour habitude de remettre à chaque fin de spectacle un bouquet à un de ses acteurs fétiches, celui-ci étant rentré en disgrâce se voit signifier son renvoi par le recours à une cruauté physique autant que morale :

« Tout a une fin. Un jour, après la représentation, une énorme gerbe de tulipes était remise à l'acteur en scène [...] Le cabotin se pliait en deux, reconnaissant, et enfouissait son visage dans les fleurs. Il se redressait en poussant un cri. Du sang lui giclait près de l'œil, tachant le velours blanc de son pourpoint ; un effroi d'ailes saccageait les tulipes. Le jeune premier avait lâché la gerbe. Par ordre de Sacha un perroquet avait été caché

²⁸⁸ *Ibid*, p. 174

²⁸⁹ *Ibid*, p. 162-163

²⁹⁰ *Ibid*, p. 186

au milieu des fleurs, solidement ligoté entre les tiges : furieux, l'oiseau avait cruellement mordu l'Italien à la joue. »²⁹¹

A travers la somme des vices et fantasmagories déployés, le prince Wladimir Noronsoff augure de cet égoïsme forcené qui caractérisait les empereurs romains, dont la volonté impérieuse faisait plier la réalité à la mesure de leur soif de puissance et d'extravagance. Il explique lui-même qu'il a la sensation d'appartenir à une autre époque, une de celles qui étaient gouvernées par des natures ignominieuses : « *Oui, je suis né trop tard et trois siècles plus tôt peut-être ; le monde aurait-il vu des choses !* » et de rajouter envers Véra, pour commémorer ensemble leur légendaire cruauté : « *mais, patience, nous finirons bien par étonner et faire crier tous ces gens-là, un jour, car tu hais le monde, toi aussi, tu es nihiliste.* »²⁹². Ainsi il s'inspire du Passé pour construire son Avenir, ou plutôt pour programmer sa chute. En cumulant les tares et les vices des empereurs romains, il peut être indifféremment identifié à Néron, Caligula, Titus pour sa cruauté, son culte du vice et de la démesure, à Héliogabale pour son faste et ses penchants pour les hommes mais aussi à Hadrien, qui avait pour favori Antinoüs, à l'image de Monsieur de Phocas obsédé par ce personnage de l'Antiquité.

Antinoüs, qui n'était autre que l'amant d'Hadrien, a été représenté par un grand nombre d'œuvres d'art qui en font par là-même l'un des visages les plus célèbres de l'Antiquité en ce qu'il personnifie notamment la beauté idéale. L'œuvre sculpturale du Louvre est ainsi au centre de *Monsieur de Phocas*. L'impression qu'elle va provoquer sur lui va sceller le destin de son existence décadente. Dès ce premier contact, le duc de Fréneuse est comme envoûté par le charme caressant de la statue : « *Avec quelle mollesse et quelle chaleur à la fois savante et profonde ses longs yeux morts se reposaient sur moi ! Un moment j'ai cru y voir des lueurs vertes* »²⁹³. De cette première rencontre, naît son obsession pour la nuance glauque. Cette fascination pour la figure d'Antinoüs est significative à plus d'un titre cependant, puisqu'elle révèle également son penchant pour le sexe masculin. Elle s'apparente à celle que l'empereur Hadrien vouait à son favori. Sa rencontre d'art avec le bel éphebe éveille sa maladie des regards bleu-vert et introduit sa quête obsessionnelle :

« [...] les liquides yeux verts que j'ai vus luire un jour sous les paupières de plâtre de l'Antinoüs, la dolente émeraude embusquée comme une lueur dans les orbites d'yeux des statues d'Herculanum, l'attirant regard des portraits de musées, le défi des siècles demeuré dans les prunelles peintes de certaines faces d'infantes et de

²⁹¹ *Ibid*, p. 210-211

²⁹² *Ibid*, p. 168

²⁹³ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, *op. cit.*, p. 61

courtisanes, tout ce mensonge et tout ce mystère, toute cette légende et cette féerie me persécutent, m'hallucinent, me sollicitent et m'oppressent, m'emplissant de haine, de honte et de rut. »²⁹⁴

Et si nous repensons à la mort mystérieuse du jeune Antinoüs noyé dans le Nil, on trouve là encore un écho à l'esthétique faisandée de l'imaginaire aquatique chez Phocas : « *Amour, mort et eaux meurtrières, tous se réunissent dans la statue de l'éphèbe dont les yeux vides et glauques rappellent à l'esprit de Phocas toute une histoire bizarrement liée à la sienne.* »²⁹⁵

Le pseudonyme que se choisit le duc de Fréneuse s'inscrit à la fois dans la culture byzantine et romaine. Flavius Phocas Auguste était un empereur byzantin qui régna de 602 à 610 et qui introduisit dans l'empire la pratique de tortures, mutilations, énucléations, autant d'horreurs qui satisfaisaient son goût du sang et ses élans de cruauté. Son antisémitisme certain l'a fait connaître pour les persécutions qu'il a fait subir aux Juifs. Fréneuse partage donc avec lui beaucoup d'affinités et se réclame, en usurpant son identité, de sa décadence, se plaçant sous l'égide de sa nature barbare aux accents morbides. Il est empli à l'image du Phocas originel de cette rage de destruction. En changeant d'identité, il semble que Fréneuse ait choisi d'assumer sa perversion et ses vices : « *Le duc de Fréneuse est mort, il n'y a plus que Monsieur de Phocas* »²⁹⁶

Le duc de Fréneuse témoigne largement dans son manuscrit de sa fascination pour les périodes antiques. Assidu des musées, il aime à y découvrir des objets d'art, des pierres et des bijoux anciens qui, comme ici à Naples, représentent les figures des empereurs les plus cruels ainsi que celles de leurs compagnes tout autant connues pour leur ignominie :

*« Il y avait là dans le chaton d'une bague adolescente couronnée de laurier, quelque jeune César ou quelque impératrice. Caligula, Othon, Messaline ou Poppée, mais d'une expression exténuée et jouisseuse à la fois déchirante et si lasse que je vais en rêver bien des nuits... Rêver ! Certes, il vaudrait mieux vivre et je ne fais que rêver ! »*²⁹⁷

C'est notamment dans les yeux des statues qu'il retrouve la nuance glauque perçue originellement dans le regard de l'Antinoüs. Pour cette raison, il se rend sur les sites historiques antiques dans l'espoir de les y trouver à travers les sculptures mythologiques, s'immergeant de la sorte davantage

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 85

²⁹⁵ Philipp Winn, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain*, op. cit., p. 184

²⁹⁶ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 53

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 62

dans cette période qu'il voudrait faire sienne, tout du moins de laquelle semble procéder son âme malade :

« Ce matin, dans la salle du musée affectée aux fouilles d'Herculanum, la chose bleue et verte dont je souffre, la dolente et pâle émeraude qui m'obsède m'est clairement apparue dans les yeux de métal, les yeux d'argent bruni des grandes statues de bronze, que la lave a noircies et rendues pareilles à des déesses infernales [...] Il y avait, rangées contre les murs, de grandes Vénus drapées de péplums et pareilles à des Muses, mais des Muses funèbres, des grandes Vénus de bronze calciné et comme lépreuses par places, dont les yeux fulguraient, splendidement vides, dans leur masque de métal noir. Et c'est dans le vertige de ces prunelles vides et fixes que j'ai vu tout à coup monter le regard. »²⁹⁸

Herculanum et Pompéi attirent plus spécifiquement son attention en raison des drames qu'elles ont connus. Victimes de terribles tremblements de terre ainsi que de l'éruption du Vésuve, elles ont été submergées par une coulée de boue volcanique qui les a figées à jamais dans la mort. C'est pour cette résonance morbide que ces sites séduisent plus que d'autres le duc de Fréneuse qui y trouve en plus de l'immersion dans les temps antiques et mythologiques, un écho à son esthétique mortifère.

Chez Rachilde, pour ne parler principalement que des personnages féminins, les héroïnes sont toutes des Messaline ou des Poppée en puissance. En effet, à la première peut tout à fait se rattacher Laure Lordès de *L'Animale*, qui partage avec l'impératrice une certaine inconduite libertine. A l'appétit sexuel insatiable de Messaline qui était la troisième épouse de l'empereur romain Claude, peut être associée l'hyperesthésie sexuelle de Laure. Elles véhiculent de la même façon cette image de la luxure et ce dévergondage qui les rapprochent des putains. Raoule de Vénérande ou encore Mary Barbe s'identifieraient pour leur part davantage à l'impératrice Poppée célèbre pour sa nature cruelle qui équivalait à celle de son mari Néron. Raoule et Mary cultivent cette même nature sadique par leur tentative de subordination de l'homme à leur être. Leurs pratiques cruelles qui allient la souffrance au raffinement et à la volupté sont dignes des barbaries reconnues à Poppée. Mary Barbe incarne plus particulièrement ce caractère conquérant lorsqu'elle est choisie pour représenter le génie de la guerre du carrousel de sa ville. Son costume reflète à lui seul sa nature sanguinaire. Le jour de la fête, plongée dans l'arène, telle une belle sauvage, elle semble prendre part aux combats organisés lors des jeux antiques. Alors, elle se met à rêver de sang et de mort, pour le seul contentement de son être : *« Elle aurait voulu la mêlée pour de bon avec les sabres au clair, les têtes vraiment coupées, les vaincus vraiment morts. Quelque chose de sinistre*

²⁹⁸ *Ibid*, p. 76-77

tout en restant drôle... Un combat acharné pour une de ses violettes s'envolant, des cris d'agonie, un champ de carnage et du sang ruisselant à flots. »²⁹⁹

A la manière des jeux romains qui exaltent la puissance de l'Empereur, Mary fantasme sur un combat livré en son honneur et pour son seul plaisir. Par leur inconduite et leur nature perverse contre-nature, les personnages féminins de Rachilde fonctionnent comme des avatars des impératrices maudites de l'Antiquité, voire même des empereurs, en raison de la virilité qu'elles dégagent bien souvent.

Cette mise en abyme constante de l'Antiquité ne s'en tient pas à l'empire romain mais s'étend à l'empire byzantin qui partageait son identité entre la Grèce et ce qu'on appelait l'empire romain d'Orient. Byzance y tient lieu de nouvelle Rome : « *La Décadence romaine dans l'Antiquité sert ici de point de mire à la représentation de la décadence française et contemporaine qui est ressentie en termes de déclin et de perversion* »³⁰⁰, explique Régina Bollhalder Mayer. De nombreux échos et ancrages permettent au texte de déployer ce réseau métaphorique byzantin.

En outre, Byzance, l'ancienne cité grecque renommée Constantinople en 330 qui deviendra la capitale de l'Empire romain puis de l'empire romain d'Orient, connaît successivement à Rome une période de grandeur et de décadence dont s'inspirent fortement les textes rachildiens et lorrainiens. Ainsi de nombreux échos à cette période participent de la transgression des repères temporels et inscrivent davantage les romans dans une dimension transhistorique. Nous nous focaliserons ici sur deux œuvres essentiellement, les plus représentatives de cette influence de Byzance sur l'esthétique mise en œuvre : *Les Hors-nature* de Rachilde et *Le Vice errant* de Jean Lorrain.

Les Hors-nature témoigne déjà de son empreinte byzantine dès son titre, puisque le sous-titre l'accompagnant n'est autre que « *ou Byzance à Paris* ». En effet, tout porte à croire que le couple hermaphrodite composé par Reutler et Paul-Eric s'investit dans cette volonté de reproduire la cité hellénistique et de s'y fondre. Son destin y est en tout cas comparable.

²⁹⁹ Rachilde, *La Marquise de Sade*, op. cit., p. 169

³⁰⁰ Régina Bollhalder Mayer, *Eros décadent. Sexe et identité chez Rachilde*, op. cit., p. 120

Génétiquement, les frères Fertzen portent Byzance en eux, puisqu'ils sont nés d'une mère surnommée la « princesse byzantine ». A ce titre, ils s'apparentent à des héritiers de la cité. Les mentions faites à Byzance sont nombreuses : « *les rues de Byzance* »³⁰¹, « *un diadème byzantin* »³⁰², « *princesse de Byzance* »³⁰³, « *la Byzantine* »³⁰⁴, « *Byzance est morte* »³⁰⁵, ou encore « *c'est très byzance* »³⁰⁶, pour ne citer que ces quelques expressions. Jean de Palacio dénombre dans sa préface à l'œuvre, pas moins de trente dénominations empruntées à l'Empire Romain d'Orient et qui servent à désigner Paul-Eric. Ce dernier figure bien la haute incarnation de Byzance par sa nature transsexuelle, car la cité représente parfaitement « *la capitale de l'eunuquisme, des mutilations corporelles et de l'inversion sexuelle* »³⁰⁷. Alors qu'il est homme de nature, il se métamorphose au fur et à mesure en une créature efféminée. Cet homme « *tellement femme* »³⁰⁸, est un mélange des genres, opérant en son sein une transmutation des sexes dans le but de brouiller les frontières sexuelles et de se rapprocher le plus possible de l'état hermaphrodite. Avec sa « *main de garçon, étroite, longue, fuselée aux extrémités, si femme, si molle* »³⁰⁹, il sème le trouble et transgresse les représentations sexuées. Par cette castration symbolique il peut ainsi être apparenté à un eunuque. Différentes scènes laissent Byzance s'infiltrer dans la poétique du roman de façon très explicite. On apprend par exemple, au chapitre VII, de la première partie que Paul-Eric consacre une étude à Byzance. D'autre part, et c'est là que la métaphore byzantine trouve toute sa légitimité et son importance, il choisit pour le Bal de l'Opéra de se déguiser en princesse byzantine. Ce costume est pour lui l'occasion privilégiée de témoigner de son altérité et de laisser parler sa féminité. Cependant cette scène demeure celle d'un travestissement digne de ceux que l'on pouvait trouver à Byzance, surtout de la part des femmes qui en raison de leur misérable condition, se déguisaient parfois en homme pour obtenir un peu plus de considération. Le travestissement pouvait être à ce titre perçu comme ascétique. La description faite de Paul-Eric n'en est pas pour le moins troublante, puisque Reutler ne reconnaît pas sous les traits de cette pseudo-femme son propre frère :

« *Ce ne pouvait être son frère, Paul-Eric de Fertzen. Non car elle était rousse. La ligne, très pure, de son corps droit, à la façon des primitifs, se devinait sous une simarre à traîne de dentelles d'or, aussi aériennes que des dentelles de fil, et constellée de pierreries de toutes les nuances. A ses épaules, décolletées en rond, largement mais chastement, s'attachait une dalmatique en soie, mi-partie pourpre et violette, bordée d'hermine. Une ceinture écharpe, à deux étages, serrait la taille et soutenait le buste avec la roide pression d'un corselet*

³⁰¹ Rachilde, *Les Hors-nature*, [1897], Paris, Séguiet, Bibliothèque décadente, 1994, p. 329

³⁰² *Ibid*, p. 258

³⁰³ *Ibid*, p. 198

³⁰⁴ *Ibid*, p. 206

³⁰⁵ *Ibid*, p. 223

³⁰⁶ *Ibid*, p. 248

³⁰⁷ *Ibid*, préface de Jean de Palacio, p. 23

³⁰⁸ *Ibid*, p. 83

³⁰⁹ *Ibid*, p. 267

d'armure, retombait par devant en ruissellement de chaînes d'or, de cordelettes de satin où se mêlaient d'énormes cabochons d'améthystes, de rubis, et les triples croix grecques, formant des extrémités de chapelet. »³¹⁰

La description s'apparente à celle d'une icône par son raffinement dans les détails, sa préciosité et sa richesse. Paul-Eric semble ici incarner une figure religieuse inspirant la vénération. Cet écho à la représentation iconique est doublement subversif dans la mesure où s'il déconstruit d'une part l'inscription dans la temporalité sociale, il ironise d'autre part sur l'histoire byzantine connue pour sa période iconoclaste. Jean de Palacio explique à ce sujet qu'il est intéressant de voir « *comment le costume de carnaval va avoir pour effet, à la fois de changer le sexe de Paul et de faire de lui une image* »³¹¹. C'est un véritable tableau d' « *image impériale* »³¹² que le narrateur nous présente ; rien d'étonnant lorsque l'on sait que la princesse Irène elle-même était iconophile et qu'elle avait même restauré dans son empire le culte des images. Célèbre pour son ambition et sa cruauté, elle a aussi en commun avec Paul-Eric son physique ambigu. Paul Adam la décrit en effet non sous des jours très féminins mais plutôt comme : « *un éphèbe ardent* »³¹³. Elle gouverna d'ailleurs avec des eunuques ; Jorgon le serviteur des frères Fertzen n'est-il pas lui-même qualifié de « *mystérieux comme un eunuque* »³¹⁴ ? Par ailleurs, de la même façon que Paul-Eric, les hommes de joie dont Vladimir s'entoure ressemblent à des eunuques en raison de leur caractère éphébique, témoignant ainsi de sa sexualité viciée.

Paul Adam voit en cette métaphore de l'hermaphrodisme « *l'union charnelle des deux moitiés de l'empire romain* »³¹⁵, à l'image de Paul-Eric qui cherche à réunir en son être ses deux moitiés antithétiques et à syncrétiser avec son frère une figure accomplie d'androgynie.

Par ailleurs le désir de Reutler d'aveugler tous ceux qui poseraient leur regard sur son frère, corrobore le geste tragique d'Irène qui avait fait aveugler son fils Constantin Porphyrogénète afin de l'évincer du pouvoir et d'exercer son pouvoir en pleine totalité, sans obstacles. Pour Reutler, Paul-Eric est son empire où lui seul doit régner en maître.

Les fastes de l'Empire d'Orient rutilent aussi dans l'œuvre à travers les excès décoratifs de la demeure des Fertzen et des tenues du cadet. Ainsi se poursuit la description de la princesse byzantine par l'énumération de bijoux tous plus extraordinaires les uns que les autres. De même, les étoffes présentées sont du plus haut raffinement et font l'objet de pointes précieuses telles que :

³¹⁰ *Ibid*, p. 195-196

³¹¹ *Ibid*, préface de Jean de Palacio, p. 20

³¹² *Ibid*, p. 197

³¹³ Paul Adam, *Irène et les eunuques*, Paris, Ollendorff, 1907, p. 424

³¹⁴ Rachilde, *Les Hors-nature*, *op.cit.*, p. 433

³¹⁵ Paul Adam, *Irène et les eunuques*, *op.cit.*, p. 427

« *imitant les irisations claires d'une valve de nacre* » ou « *dardait les feux aigus des brillants et dégouttait du sang des rubis* » qui culminent dans la citation ci-dessous comme les points d'apogée symbolique des descriptions :

« *Les bras, eux, surchargés de cercles de métal et de bijoux, sortaient des manches amples, en brocart jaune, doublées d'une étoffe d'un rose, changeant jusqu'au vert pâle, imitant les irisations claires d'une valve de nacre [...] Sur la tête, aux cheveux cuivrés, bouclés court, un diadème étroit, surmonté de la croix grecque, dardait les feux aigus des brillants et dégouttait du sang des rubis.* »³¹⁶

A nouveau Paul-Eric par son déguisement se fait objet d'art byzantin mélangeant la sainteté d'Irène – car notons qu'elle a été par la suite canonisée – à la rutilance gréco-orientale de son statut d'impératrice :

« *Icône à la fois royale et divine, profane et sacrée, toute la personne de cette femme semblait figée en l'or et les bijoux [...]. Oui, c'était bien une icône byzantine ; et quand elle tourna, du côté de Reutler épouvanté son profil de camée dur, ses yeux bleus d'acier flambant dans l'ombre du koheul, sa bouche rouge aux luisances de corail, il eut l'impression atroce de voir vivre une statue.* »³¹⁷

De façon générale, le mythe de Byzance sert de prétexte au développement de l'ambiguïté des sexes au sein des *Hors-nature*.

Les aventures du *Vice errant* sont quant à elles sous-titrées « Coins de Byzance ». Le lien est justifié notamment par l'origine russe du prince Noronsoff, la Russie qui rappelons-le a hérité de l'empire byzantin. « *La vieille âme des César se meurt dans ce russe* »³¹⁸ nous rappelle Pierre Kyria dans sa préface au roman. En effet les Russes ont adopté dès 988 la foi orthodoxe. De nombreuses églises somptueuses ont été ainsi édifiées sur le modèle orthodoxe ; l'alphabet cyrillique est lui-même inspiré de l'alphabet grec. Par ailleurs, l'architecture et l'art russes ont des racines byzantines. Moscou a d'ailleurs été considérée comme la « *Troisième Rome* », succédant à Constantinople. Noronsoff est donc un héritier de Byzance, incarnant à la fois sa grandeur et son déclin à travers ses frasques luxueuses et sa chute inexorable : « *Pour composer son héros, Jean Lorrain distille les poisons les plus divers venus de toutes les décadences : il mêle les déchéances de la Rome antique*

³¹⁶ Rachilde, *Les Hors-nature*, op. cit., p. 196

³¹⁷ *Ibid*, p. 196-197

³¹⁸ Jean Lorrain, *Le Vice errant*, préface de Pierre Kyria, op. cit., p. 9

aux barbaries de l'âme cosaque et à un attavisme [sic] florentin des plus suspects puisqu'il remonte aux Borgia. »³¹⁹ Inutile de rappeler le faste déployé par ce pseudo-empereur que représente Wladimir digne de ceux de la civilisation byzantine à laquelle étaient associées grandeur et opulence. Le décor du roman, principalement la villa, est une « *version moderne [...] de Byzance en pleine période de déclin* »³²⁰. Les fantaisies de Wladimir reflètent le plus grand excès en recherchant le prestige. Pour « *cette vieille âme de Byzance* »³²¹, rien n'est trop ou rien n'est assez. Il a rassemblé autour de lui toute la société russe dégénérée ; la Riviera s'identifie du même coup à une nouvelle Byzance : « *tout un bouquet violent, vénéneux, somptueux et dangereux de fleurs de steppe et de fleurs de serre ; résumons : un faubourg avarié de Byzance* »³²². Les mentions à la colonie grecque tout comme dans *Les Hors-nature*, sont légion dans le texte. Les fêtes d'Adonis, par la référence implicite qu'elle porte à une des figures de la mythologie grecque, servent notamment de point d'ancrage dans l'Empire Romain d'Orient qui était helléniste. Sur une idée de la favorite de Wladimir, Véra Schoboleska, il va s'agir de représenter « *la résurrection de l'Ephèbe d'Asie* »³²³, de reproduire « *un soir de la Grèce, un soir de Thesmophories en Ionie ou en Sicile* »³²⁴. Sur le modèle des Thesmophories - qui sont des fêtes se déroulant en Grèce antique en l'honneur de Déméter, la déesse de l'agriculture - Noronsoff prévoit que les festivités durent plusieurs jours. Celles-ci semblent d'ailleurs tirées de l'œuvre d'un poète bucolique grec puisque ressemblant à une « *fête en prose, on eût dit, traduite de Théocrite* »³²⁵. Le décor érigé en leur honneur est un fac-similé de sites célèbres de la Grèce antique. On y identifie « *toute la sève de Cythère et tout l'encens de Lesbos, effeuillements de pétales et enlacements de groupes, orgie de Mithylène et réminiscence* »³²⁶. Ces références ont une haute portée symbolique. Si la mention de Cythère renvoie directement à l'Amour puisque les eaux de cette île sont connues pour avoir vu naître la déesse Aphrodite, celle de Lesbos et de Mithylène introduit à la dimension viciée des relations amoureuses. Mithylène est en effet la capitale de l'île de Lesbos où la poétesse Sappho chantait les amours saphiques.

L'influence de Byzance se retrouve également à travers la représentation donnée de Véra Schoboleska qui incarne à elle seule la beauté des femmes d'Orient, l'icône d'une byzantine, inspirant aux yeux du prince cet ailleurs si fantasmé :

³¹⁹ *Ibid.*, p. 8-9

³²⁰ Philipp Winn, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain*, op. cit., p. 221

³²¹ Jean Lorrain, *Le Vice errant*, op. cit., p. 316

³²² *Ibid.*, p. 96

³²³ *Ibid.*, p. 260

³²⁴ *Ibid.*, p. 267

³²⁵ *Ibid.*, p. 268

³²⁶ *Ibidem*

« C'était un maquillage savant et discret, qui respectait les ailes vibrantes du nez, la pureté du profil, la fossette un peu accusée peut-être d'un menton volontaire et tout le modelé d'une figure qu'on eût dit grecque, s'il n'y avait eu de l'Orient dans la mollesse des paupières tombantes et l'insistance languueur du regard. Une grecque des Iles, une Chrysis d'Alexandrie sous le règne des Ptolémées, c'était bien ce type qu'avait dû être, à quinze ans, la comtesse Véra. »³²⁷

Elle offre ainsi, en partie grâce à sa « *beauté grecque* »³²⁸ l'ancrage transhistorique si recherché par le prince : « *Ce n'était pas une femme de ce temps ; même à Nice, cette patrie du cosmopolitisme, elle était d'ailleurs, d'une autre époque surtout.* »³²⁹. Elle augure une certaine chrono-transgression, ouvrant la voie à l'ère byzantine. Elle se métamorphose sous le regard de son admirateur en une impératrice, une véritable princesse du temps de l'Empire romain d'Orient. Les vêtements qu'elle porte la transportent d'ailleurs dans cette époque :

« *Cette beauté grecque, la comtesse Schoboleska l'accentuait encore par les modes Empire dont elle avait adopté invariablement les étroits fourreaux, les écharpes de soie et les manteaux à trois collets ; d'immenses capotes de satin ou de gaze plissées affinées [sic] encore de leur ombre l'ovale aminci du visage, comme elles avivaient le bleu mauve de l'œil.* »³³⁰

En outre, les personnages de Rachilde et de Jean Lorrain poursuivent leur entreprise de fuite de la temporalité sociale en s'éloignant des espaces conventionnés et conventionnels. A la quête d'une nouvelle inscription temporelle correspond donc une quête similaire de nouveaux espaces.

2) Les espaces du décentrement

Les décadents dont le seul credo est « anywhere out of this world » tentent de se construire un contre-monde au travers de chemins que le désir vicié qui les anime les pousse à emprunter. Au cœur de leur marche à rebours, les personnages de Rachilde et Lorrain pervertissent les lieux dans

³²⁷ *Ibid*, p. 153

³²⁸ *Ibidem*

³²⁹ *Ibidem*

³³⁰ *Ibidem*

lesquels ils évoluent et cherchent à se doter d'un univers fantasmagorique. Dès lors, l'espace qu'ils investissent s'en trouve dévoyé et devient un lieu de dépassement des limites. Leurs multiples déambulations sont l'occasion de parcours fantasmagoriques, ouvrant à « *un imaginaire de la crise* »³³¹ et parfois même à un certain sentiment du fantastique.

Epuisés par l'ennui qui les ronge, ils opèrent une fuite du réel qui passe par une transfiguration du monde qui les entoure, se mettant ainsi sur les chemins de la subversion. Mais, si certains cherchent à évoluer au sein d'un paysage urbain analogue à la morbidité et la perversion de leur âme, d'autres fuient ces espaces ouverts et voyagent tout autant – sinon plus - au sein d'espaces clos qu'ils façonnent à leur mesure et qu'ils métamorphosent en un lieu fantasmagorique ouvrant parfois à l'exotisme et à l'orientalisme. Il s'agit en fait dans tous les cas, comme l'explique Jean Pierrot, d'ériger un univers compensatoire permettant de pallier la vulgarité sociale. Des villes empoisonnées à leurs banlieues sordides et leurs quartiers décentrés, entre espaces clos et espaces ouverts, les romans de Rachilde et de Jean Lorrain mettent en scène des parcours et des espaces idéalisés, entre apparence et réalité, qui ne sont autres que les stigmates de l'errance et de la chute de leurs personnages. Ainsi, se mettent en place au cœur de ces textes diverses topographies du désir dit décadent et toujours cette même volonté de se mettre hors-nature.

a) Les villes gangrenées

Les personnages, névrosés, recherchent perpétuellement le goût de la mort et cela même au sein des espaces dans lesquels ils s'inscrivent et que, pour le coup, ils choisissent ou se construisent. La ville, symbole de modernité, est perçue comme mortifère en raison de son caractère bien souvent triste et sale. La sensibilité décadente y cultive ses obsessions morbides en privilégiant notamment les décors de villes aquatiques et mourantes ainsi que les villes faisant écho dans leurs âmes au goût de la débauche et de la perversion.

Comme l'explique Nathalie Prince, « *la ville porte en elle un substrat inquiétant et absolument incompatible avec un regard d'esthète* »³³², ce dont témoigne aisément le duc de Fréneuse lorsqu'il évoque tout le dégoût que lui inspire Paris et plus largement l'oppression que lui

³³¹ Guy Ducrey, *Crise fin-de-siècle et tentation de l'exotisme*, Paris, Université Charles-de-Gaulle, Collection travaux & recherches, 2002, p. 13

³³² Nathalie Prince, *Les Célibataires du fantastique*, *op. cit.*, p. 56

font subir par leur laideur, ces villes modernes « où les palais sont des banques et les églises des usines »³³³. Il fait alors les recommandations suivantes à ses acolytes : « Fuyez l'anémie, la chlorose et le vice, pitoyable invention des âmes en connivence avec la faim [...] Fuyez toutes les boues raffinées des Londres d'alcool et des Paris de misère. »³³⁴

Amsterdam et ses musées

Amsterdam fait partie de ces villes mortes et angoissantes et se distingue par ses ruelles labyrinthiques et ses nombreux canaux, à travers lesquels on reconnaît la teneur macabre de l'imaginaire fin-de-siècle. Cette ville traversée d'eau stagnante, à l'image de Bruges dans *Bruges-la Morte*, roman de Georges Rodenbach, fascine en raison de sa proximité avec le néant. Elle représente une menace latente d'engloutissement et symbolise l'anéantissement si convoité par les âmes malades de cette fin de XIX^{ème} siècle, ce que Bougreton ne manque pas rappeler à ses visiteurs : « l'eau des canaux est bien profonde, les bateaux s'y reflètent et ne s'y enfoncent pas ; s'ils s'y enfonçaient, messieurs, on ne les reverrait pas. Amsterdam, Rotterdam et tous les Dam du monde sont bâtis sur des gouffres, sur pilotis, songez à cela. »³³⁵ Cette même fascination pour le pouvoir exercé par l'eau se retrouve chez *Monsieur de Phocas* où le duc de Fréneuse est à la recherche du regard d'Astarté « qui est le Démon de la Luxure et aussi le Démon de la mer »³³⁶, faisant écho par là au mythe de la ville du roi d'Ys, ville entièrement engloutie par le démon de la luxure. Chez *Monsieur de Bougreton*, comme dans la plupart des œuvres décadentes, l'eau est aussi le symbole de l'inversion et de l'ambivalence se prêtant aux phénomènes de dédoublement : « Amsterdam, c'est toujours de l'eau et des maisons peintes en blanc et noir, tout en vitres [...] se dédoublant dans l'eau. Donc c'est toujours de l'eau, de l'eau morte, de l'eau moirée et de l'eau grise, des allées d'eau qui ne finissent plus »³³⁷. *Monsieur de Bougreton*, met ainsi en scène les itinéraires fantasmatiques de Monsieur de Bougreton au sein de cette ville d'eau-morte, au réseau très dense d'images qui connotent un univers forclos et mortifère, pervertissant l'âme du personnage, - si tant est qu'elle ait besoin de l'être encore - et favorisant la transgression. Amsterdam représente aux yeux du dandy une forme de ville idéale répondant aux sollicitations de son âme délétère et funeste. Elle fonctionne en avatar de Venise, modèle par excellence de ville aux eaux stagnantes. Bougreton se plaint à s'enliser au contact d'Amsterdam, subissant pleinement son

³³³ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 181

³³⁴ *Ibid*

³³⁵ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, op. cit., p. 21

³³⁶ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 55-56

³³⁷ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, op. cit., p. 13

influence mortifère, facilement identifiable à travers sa manie du pygmalionisme inversé. En raison du pessimisme qu'Amsterdam inspire, cette dernière s'accorde parfaitement aux méandres de son âme malade et lui offre tout un réseau d'images et de ressources analogiques à expérimenter. L'espace investi semble alors doté d'un certain coefficient d'irréalité, désigner un Ailleurs. En se refusant à quitter la ville qui corrompt son âme, Bougreton fait d'elle son tombeau, son néant.

Ayant trouvé refuge ici, il se propose de faire découvrir au narrateur et à son ami « son » Amsterdam. Avec ce guide hors du commun, c'est une visite originale de la ville qui les attend, une visite fantaisiste et illusionniste emplie des fantasmagories de Bougreton. Cette fois encore, le thème de l'eau facilite la divagation et favorise le trouble entre réel et visions oniriques : « *toute cette réalité est baignée d'une lumière particulière, celle qu'apporte l'eau lumineuse, qui estompe les formes en même temps qu'elle fait briller les objets, qui donne à toutes les réalités une apparence de rêve.* »³³⁸ Bougreton existe-t-il vraiment d'ailleurs ? N'est-il pas le produit de l'imagination du narrateur qui subit en permanence l'influence nébuleuse des eaux stagnantes des canaux et du brouillard ambiant de la cité ? Dès lors les aventures qui attendent les voyageurs sont placées sous le signe de l'ambiguïté propre au sentiment du fantastique. Bougreton apparaît bien souvent comme un spectre insaisissable qui surgit toujours de nulle part et qui disparaît comme par magie. Avec Bougreton c'est une déconstruction formelle de l'espace d'Amsterdam qui se met en place. Ce fantoche tente en fait d'échapper à la réalité sociale en pervertissant et en subvertissant les décors du réel. Il tente de faire partager ses élucubrations aux voyageurs. Très vite, tous se retrouvent sous l'influence pervertissante de la ville : « *Trois mois de séjour devant cette mer monotone, et l'âme aveuglée d'ennui est mûre pour les pires débauches [...] Hypothétique luxure, Messieurs, comme seule en produit l'atmosphère de songe et de brume de ces pays nébuleux !* »³³⁹ Amsterdam devient alors un lieu de l'intersigne où, relativement à « *la conscience décadente, c'est l'artifice qui est la vraie nature du décor* »³⁴⁰. Nous voilà encore en pleine subjectivité. Philippe Winn parle au sujet des fantaisies de Bougreton de « *fuites intellectuelles et aqueuses* » correspondant à sa quête de dépaysement. Bougreton perçoit autrement, hors du réel et se laisse aller à son imagination alambiquée et fertile. L'omniprésence de l'eau invite ainsi à l'onirisme : « *On exagérerait à peine en affirmant que l'univers sous-marin constitue pour la conscience décadente une sorte de correspondance naturelle et réelle de l'univers tout intérieur du rêve.* »³⁴¹ De là commence une visite inattendue d'Amsterdam qui s'apparente à une anamorphose, et qui s'oriente vers la découverte d'une Amsterdam artiste, d'une Amsterdam vue de l'intérieur à travers

³³⁸ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, op. cit., p. 289

³³⁹ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, op. cit., p. 56 et 59

³⁴⁰ Séverine Jouve, *Obsessions et perversions dans la littérature et les demeures à la fin du XIX^{ème} siècle*, op. cit., p. 54

³⁴¹ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, op. cit., p. 289-290

ses musées, ses boutiques, ses cafés, le paysage extérieur assumant parallèlement son rôle de corrupteur. Bougreton laisse parler son onanisme mental au gré de ses promenades créant ainsi une forme d'évasion onirique. Une des étapes importantes de l'itinéraire qu'il fait suivre à ses hôtes est un musée qu'il présente d'ailleurs comme un lupanar, autrement dit un lieu de désir et de plaisir – rien d'étonnant, quand on sait que les arrêts marqués par Bougreton sont motivés par ses désirs libidineux. A l'intérieur de ce qu'il appelle le Boudoir de Mortes – une exposition de costumes d'antan – Bougreton entreprend un véritable parcours. Il contamine ses accompagnateurs de sa vision déformée des choses, les plongeant hors du réel et les faisant voyager hors du temps : « *A mesure que nous avançons, lents et recueillis, le long de ces vitrines pareilles à des sarcophages, [...] nous voguions, de-ci, de-là, hors du siècle, non plus comme dans un musée* »³⁴². Le chemin parcouru au sein du musée s'apparente en fait à une forme d'errance dans des luxes défunts où Bougreton tente d'échapper à la réalité. Il apparaît alors clairement que ce guide si particulier subit l'influence du milieu d'Amsterdam, générateur d'hypothétiques luxures : « *Elle est bien flamande et spéciale à ces âmes du Nord, cette effervescence de rut cérébral égarant, térébrant l'instinct et franchissant l'au-delà de l'espèce et du sexe* »³⁴³. L'âme d'Atala est un exemple de ce que peut produire l'ambiance hallucinante et hallucinée de la ville sur des esprits tourmentés. Cette âme d'Atala, telle que l'appelle Bougreton, n'est qu'un simple ananas en bocal, mais il est pour notre fantoche un appel au voyage qui le mène vers des contrées infinies, bien loin de la laideur de son époque : « *Un abîme, ce bocal, Messieurs ! et mieux que cela [...] l'âme des voyages, l'âme des pays d'ailleurs, celle des Amériques et des Indes lointaines, l'âme de Java, de Sumatra et des îles Heureuses, les îles que l'on atteint jamais.* »³⁴⁴ Chaque étape, chaque arrêt marqués le long du chemin parcouru dans Amsterdam, équivalent à la plongée dans un univers fantasmagorique où chacun est libre de laisser parler ses fantasmes. Amsterdam est littéralement métamorphosée par Bougreton.

C'est alors que l'adage de Bougreton : « *hors de notre cœur, tout est un sépulcre ici-bas !* »³⁴⁵ prend tout son sens. Le vieux dandy anime Amsterdam en même temps qu'il avive les âmes. Pour cette raison les itinéraires parcourus sans sa présence demeurent mornes et sans attrait :

« ce fut la plus triste expédition. Nous trouvâmes Harlem renfrogné sous la pluie, un Harlem aux rues vides, aux devantures ruisselantes sous un ciel de suie fondu en ondées torrentielles [...] les Franz Hals nous laissèrent plutôt froids. Apparus dans un livide jour d'aquarium trop propres et trop astiqués, tels des objets

³⁴² Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, op. cit., p. 49

³⁴³ *Ibid.*, p. 63

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 82

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 113

de vitrine, tous ces échevins et ces gardes civiques caressèrent nos yeux sans nous objectiver ; il leur manquait le prestigieux cicérone qu'eût été M. de Bougreton. »³⁴⁶

Le dandy n'est autre que l'impresario de la ville, il est celui qui la met en scène, qui lui donne vie sous la puissance évocatrice et suggestive de son verbe :

« Puisque selon la doctrine de l'idéalisme subjectif, le monde n'est jamais que ma représentation, puisque dès lors il est impossible de discerner absolument la perception vraie de l'hallucination et du rêve, il s'agira pour l'artiste, rebuté par le réel, de modifier délibérément son expérience en donnant une égale valeur à un imaginaire et à un réel d'ailleurs indiscernables. »³⁴⁷

Bougreton est ainsi directement relié dans l'esprit du narrateur à l'évocation de la ville, à la teneur qu'il lui attribue et qui sans lui, n'a plus lieu d'être.

« lui dont la fantomatique silhouette, le verbe prestigieux, l'emphase épique animèrent et peuplèrent pour moi les brumes d'Amsterdam et de la mer du Nord, l'homme aux châteaux en Espagne évoqués d'un mot, d'un geste, [...] dans la bruine et la pluie des Hollande ! [...] L'homme qui faisait parler les portraits du Musée, les défroques galantes des siècles disparus et jusqu'à l'âme des bocaux de conserves, oui, le magicien du Seadeck ; des vieux cadres et des vitrines »³⁴⁸.

Par le biais de cette métaphore filée du camelot prestidigitateur et du magicien, Bougreton s'érige en demiurge de la ville, osant créer un contre-monde amsterdamois, selon le principe qu' « *il n'y a point d'objets en Hollande, il n'y a que des visions* »³⁴⁹.

D'autre part, à chaque sortie, nos hommes ne peuvent s'empêcher de faire des haltes dans le quartier du Seadeck : « *[...] le quartier des matelots et des bouges. [...] le quartier des cabarets, des bals, des beuglants. [...] la grande truanderie dansante, brillante et fornicante des Pays-Bas.* »³⁵⁰ Vice et débauche y règnent. Ce sont dans des bouges à matelots que Bougreton et ses hôtes aiment s'attabler. Cette recherche de la compagnie masculine alliée à la misogynie ambiante et au non-rôle de la femme dans le roman laisse transparaître un désir homosexuel dissimulé de la

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 73

³⁴⁷ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, op. cit., p. 233

³⁴⁸ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, op. cit., p. 107

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 77

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 103

part de tous les personnages. Dès son arrivée, le narrateur se dirige vers les quartiers chauds et fréquente le milieu viril de ces endroits mal famés :

« Il est reposant et rafraîchit l'âme, ce quartier chaud d'Amsterdam : il y règne une bonhomie inconnue dans les pays latins, et ces braves montreurs d'enfer, ces solides portiers du diable désarment la malveillance avec leurs bonnes faces vernies et leurs grosses bonnes mains gantées de fourrure. »³⁵¹

Dix ans plus tard, on le retrouve d'ailleurs à Toulon, errant dans des lieux insalubres, sa marche étant motivée par la recherche du Cristal-Bar, un ancien estaminet interdit aux femmes. On peut donc voir, comme le démontre Philippe Winn dans son œuvre *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain*, une forme de tourisme sexuel à travers les déambulations des personnages dans ce genre de quartiers. L'itinéraire de visite d'Amsterdam proposé par Bougreton s'avère au final régenté par des désirs libidineux qui convergent tous vers une absence souhaitée du sexe féminin, qu'il s'agisse du fétichisme ou de l'homosexualité. La ville devient ainsi un lieu transgressif ouvrant à des plaisirs contre-nature.

Paris

Paris, en cette fin de XIX^{ème} siècle, symbolise pour les décadents la dégradation et la corruption d'une société en voie d'auto-destruction. La nuit, ses faubourgs, ses boulevards, son quartier montmartrois deviennent l'antre infernal du vice. Dans *L'Animale* de Rachilde, l'héroïne Laure Lordès, cette « *chercheuse d'amour dont les entrailles ont des [...] affinités avec celles des animaux [...] est atteinte d'une certaine névrose qui la pousse à courir la nuit, sur les toits avec les chats* »³⁵². Cette « coureuse des gouttières » s'animalise au contact de son chat Lion. Les toits de Paris deviennent son territoire de chasse :

« elle [...] se lev[ait] avec la lune, et allait courir dans ce qu'elle nommait son jardin. Bizarre jardin, planté de tuyaux de tôle [...] dont les folles herbes étaient représentées par le hérissément de la ferraille et les rugosités des tuiles, formidable pays dont elle devenait la reine à l'heure des chevauchées félines. »³⁵³

³⁵¹ *Ibid.*, p. 15

³⁵² Rachilde, *L'Animale*, préface d'Edith Silve, *op. cit.*, p. 11

³⁵³ *Ibid.*, p. 194

Insatisfaite des rapports amoureux traditionnels, mais néanmoins en rut permanent, elle recherche la volupté auprès des félins, se méprenant à s'identifier à leur mode d'existence. Ses déambulations peu communes lui font découvrir sa part obscure de bestialité. Bien loin des repères sociaux, Laure se livre à des voluptés qui confinent à la zoophilie : « [...] *et la jeune femme, isolée du reste de la terre, à cent lieues du monde civilisé, oubliant les lois et les mœurs pour ne se rappeler qu'elle était aussi libre que le vent qui dénouait ses cheveux, se tint prête à entamer l'idylle.* »³⁵⁴ Le chemin parcouru sur les toits symbolise sa transformation progressive en bête aux instincts primaires.

Dans *La Marquise de Sade* de Rachilde, Mary Barbe est dominée par une soif de sang qui la pousse à mener une vie de vampire et à courir la nuit les lieux de perdition de Paris. Guidée dans ses périples par un sadisme effroyable, elle erre dans les quartiers insalubres en quête de spectacles de souffrance : « *elle courut dans les lieux mal famés qu'on lui vantait comme endroits recélant de fortes horreurs, capables, en ébranlant ses nerfs, d'étancher sa soif de meurtre.* »³⁵⁵ Ses parcours multiples s'assimilent à une descente aux enfers et l'entraînent inévitablement vers une chute. Mary est en recherche permanente de lieux glauques et sordides où elle pourrait humer la mort :

« *Après [...] la Morgue ; [...] les musées de cire du boulevard [...] il restait encore les brasseries de femmes dans lesquelles, par bonheur, [...] on pouvait être témoin d'une sanglante scène de jalousie ; les maisons capitonnées, bien closes, où l'on fustige des vieillards décorés ; les cabarets de lettres où de jeunes garçons, [...] causent de la possibilité de tuer leur mère dès qu'ils l'auront violée* »³⁵⁶.

Elle comble ainsi son désir de sang et de cruauté. Mary opère complaisamment une tournée des bas-fonds de Paris à un rythme effréné, métamorphosée en une goule redoutable que rien n'arrête : « *Elle rôdait la nuit et dormait le jour, ainsi que les bêtes de carnage les mieux portantes ; [...] La nuit ramenait ses dévergondages de curiosités bestiales, ses courses dans les ruelles empestées d'odeurs vicieuses* »³⁵⁷. Rachilde, dans ces deux romans, témoigne à travers les itinéraires parisiens suivis par ces héroïnes, de la transfiguration de ces dernières en des personnages hors-nature, dont les mouvements sont dirigés par leur instinct de prédatrice.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 197

³⁵⁵ Rachilde, *La Marquise de Sade*, *op. cit.*, p. 285

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 286

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 228-289

Zoophilie, sadisme, deux formes de sexualités perverses qui subvertissent le rapport traditionnel à la chair et qui acheminent les deux femmes au cœur de la fournaise parisienne.

Jean Lorrain nous livre pour sa part un Paris tumultueux. « *Sous sa plume, Paris devient l'enfer de la Modernité dont il invite le lecteur à parcourir les méandres à sa suite* »³⁵⁸, explique un de ses biographes Thibaut d'Anthonay. Rien d'étonnant alors à ce que l'auteur soit qualifié d'« ambassadeur de Sodome à Paris ». Pour sortir du cadre strict de l'œuvre romanesque de l'auteur, on remarque notamment que les personnages de ses contes s'affichent comme des rôdeurs de banlieue. Ils s'écartent de Paris, la ville gangrenée, pour échapper au carcan de la société et à son univers normé et lui préfèrent les espaces suburbains qui n'en développent pas moins leur névrose. Loin du regard des autres, ils s'animalisent pour épanouir leurs instincts les plus bestiaux et se dégager des principes bien pensants. Ils laissent exploser la part d'altérité de leur être, le monstre qui sommeille en eux. C'est l'ennui qui motive chez les personnages les pires désirs ainsi qu'un besoin impérieux et tyrannique de volupté : « *le caractère équivoque et sinistre de certaines rues de faubourgs [...] à la tombée du crépuscule surtout, [fait que] les instincts de fauve que nous avons en nous se décagent, enhardis dans la luxure ambiante des bouges qui s'allument* »³⁵⁹. Les âmes perverses quittent l'atmosphère délirante de la capitale pour se rendre dans ces coins de banlieue qui représentent bien souvent de nouveaux Cythère ou de nouveaux Lesbos. La banlieue fait tomber les masques, souvent celui de l'homosexualité, et révèle la nature profonde des personnages qui se plaisent à y traîner. Dans « Fleur de fortifes », la banlieue se fait espace de prostitution. Les chemins de traverse attisent les vices de ses rôdeurs et notamment ceux des femmes de plaisir. La banlieue en tant que topographie de l'infâme, déploie son ombre perversissante, faisant sortir la bête de l'homme. Espace de liberté, elle devient le lieu de tous les possibles où transgresser est le seul mot d'ordre. « L'homme des berges » est quant à lui le « loup-garou » des banlieues qui rôde, avide, à l'affût d'un crime ou d'un vol à commettre : « *l'échine courbée comme un fauve, l'homme des berges s'amène. [...] Il rôde et muse au bord de l'eau, du Point-du-Jour à Billancourt, de Billancourt à Boulogne, s'attardant aux gymnastiques en plein vent et aux guinguettes* »³⁶⁰. Il investit les alentours de Paris, guidé par un appétit insatiable du mal. Le territoire de « L'araignée de cimetières » est plus restreint. Cette femme, en quête d'âmes esseulées ne se lasse pas de parcourir les allées des cimetières : « *[...] la jolie silhouette idéalise les allées funèbres, les désertes allées encombrées de feuilles mortes et bordées de tombeaux des Père-*

³⁵⁸ Thibaut d'Anthonay, *Jean Lorrain*, Paris, Fayard, 2005

³⁵⁹ Jean Lorrain, « L'homme aux bracelets », in *Histoires de masques*, Paris, Ollendorff, 1900, p. 119

³⁶⁰ *Ibid.*, « L'homme des berges », p. 204

Lachaise et des cimetières Montmartre [...] L'allée des tombes, c'est son trottoir à elle »³⁶¹. La banlieue recèle son lot de femmes perverses comme Monstrillon, cette prostituée de douze ans, qui sillonne les chemins entre Vincennes, Nogent-sur-Marne et Joinville – le - Pont à pied ou en train dans le but de séduire les hommes par ses poses provocantes. « *Celle qui s'ennuie* », autre conte de Jean Lorrain, désigne une femme qui erre et dissipe son vice, passant pour la « *touriste érotomane de la Perversité* »³⁶². Comparée à la juive errante, elle fait de la banlieue son territoire de prédilection où elle promène son vice et erre comme une âme en peine : « [...] partout [elle le brandit] comme un drapeau « *Qui veut se perdre me suive* » [...] comme un signe de ralliement au-dessus de Paris enfiévré de rut [...] avec haltes à Asnières, à Montmartre et jusque dans les coulisses du Théâtre-Français »³⁶³, entendant entraîner autrui dans sa spirale infernale.

C'est toujours l'ennui ulcérant qui pousse sur les voies de la débauche dans les œuvres décadentes. La banlieue s'y révèle un espace contagieux, disséminant son venin aux esclaves du vice et aux amoureux de la fange qui viennent goûter à sa boue et assouvir des désirs monstrueux. Espace maudit, espace de la tétragonie, elle est surtout un espace de Modernité en cette fin de XIX^{ème} siècle, une quatrième dimension où s'élabore un contre-moi.

Le décor urbain détient une place non négligeable dans les romans de nos deux auteurs. Paris s'y laisse bien souvent identifier à une Byzance moderne où tous les vices sont permis une fois la nuit tombée. Cette ville que Bourget qualifiait d' « impudique et monstrueuse », sert la plupart du temps de cadre au déploiement de la débauche, où chacun se laisse aller à ses instincts les plus vils. Et le duc de Fréneuse d'évoquer de la sorte la capitale : « *Paris [...] [et] son atmosphère délétère et néfaste où ma sensualité s'exaspère, où l'hostilité des êtres et des choses développe en moi des instincts qui m'effraient, Paris qui me corrode, Paris qui me deprave et m'épouvante, Paris où je me sens des mains de meurtrier, Paris où je m'ulcère, Paris où je deviens lâche, libertin et cruel !* »³⁶⁴ La ville et ses zones périphériques s'avèrent fonctionner au sein des œuvres décadentes de nos deux auteurs comme des alliés de l'esprit vicié des personnages qui y évoluent. Placées sous le sceau de la perversion des personnages, elles subissent leur altération.

Comme pour tout autre milieu, les âmes fin de siècle tentent de subordonner l'espace à leur propre moi, s'affirmant bien ainsi comme des détracteurs de l'esthétique naturaliste si honnie.

³⁶¹ Jean Lorrain, « L'araignée de cimetière », in *Ames d'automne*, [1898], Paris, Alteredit, Les auteurs français 1900, 2002, p. 70-71

³⁶² Jean Lorrain, « Celle qui s'ennuie », in *Une femme par jour*, [1898], Paris, Christian Pirot, 1983, p. 75

³⁶³ *Ibidem*

³⁶⁴ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, *op. cit.*, p. 225

Hubert d'Enragues le héros de *Sixtine* de Rémy de Gourmont synthétise parfaitement cette critique partagée par tous les personnages lorrainiens et rachildiens et qui les engage à envisager l'espace qu'ils investissent sur le mode de l'idéalisme subjectif :

« Ces sortes d'écrivain [...] sont, ainsi que la plupart des hommes, [...] victimes d'une illusion optique. Ils s'imaginent que le monde extérieur s'agite en dehors d'eux, c'est une transcendante sottise [...] Le monde, c'est l'idée que j'en ai, et cette idée, les spéciales modulations de mon cerveau la déterminent [...] Le monde matériel et inconscient ne vit et ne se meut que dans l'intelligence qui le perçoit et le recrée à nouveau selon des formes personnelles. »³⁶⁵

b) Exili et lieux métaphoriques

La ville est cependant absente d'un grand nombre d'histoires, puisque beaucoup, cherchant à s'éloigner de la société s'emploient à la fuir. C'est le cas du Duc de Fréneuse qui s'asphyxie des « vulgarités de la vie moderne »³⁶⁶, en raison notamment de la « mauvaise hygiène des villes »³⁶⁷, et plus particulièrement dans son cas de l'« atmosphère délétère et néfaste de Paris »³⁶⁸. De nombreux protagonistes s'engagent donc dans une existence de cénobite, tout du moins dans une existence d'exilé, cherchant à se mettre à l'abri et à se constituer des refuges en rupture avec le lien social et témoignant ainsi du dégoût inspiré par leur époque. Si certains comme Mathurin Barnabas et Jean Maleux choisissent la retraite définitive dans *La Tour d'amour*, d'autres se constituent à l'intérieur de la ville même un espace clos aménagé à l'image de leur retrait de la vie sociale. Ainsi il n'est pas rare que la plupart des demeures s'apparentent à des univers carcéraux du moi et qu'elles s'identifient à d'incroyables musées dédiés à la seule personne de leur propriétaire. De façon générale, quel que soit le mode d'exil retenu par la personne, cet exil et retrait volontaire de la vie sociale engendre selon le terme de Nathalie Prince un phénomène de « nidification » de l'espace investi, qui tend à faire de ce dernier un lieu marginal, un espace clos et autosuffisant, un microcosme reflétant une conscience unique.

A l'image de Des Esseintes, les personnages rachildiens et lorrainiens sont prêts à tout pour se mettre hors du réel, motivés par ce même désir « d'échapper aux vulgarités de ce monde, de

³⁶⁵ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, op. cit., p. 93

³⁶⁶ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 56

³⁶⁷ *Ibid*, p. 31

³⁶⁸ *Ibid*, p. 186

s'abîmer loin des usages vénérés, dans d'originales extases, dans des crises célestes ou maudites »³⁶⁹, quitte à devenir un aliéné et une bête au regard de la société. Il s'agit de bannir en fait tous les signes de la société moderne, d'engager une représentation spatiale à rebours de celle de leur civilisation :

*« La décadence se plaçant définitivement du côté de la résistance, de l'élimination ou de la démolition, rejette la nature (jugée incomplète et triviale), s'oppose à la civilisation moderne – dont le progressisme et le bon sens lui donnent la nausée et, d'une misogynie plus que virulente, repousse et dénonce la femme, avilissante par sa bêtise et la bassesse de son âme »*³⁷⁰.

En s'éloignant de la collectivité sociale, le personnage se tourne vers sa seule individualité et se confine dans une solitude qui va faire de lui, dans la plupart des cas, un ermite qui se détache délibérément de l'espèce - telle qu'elle s'entend : « [...] occupé à des quêtes purement cérébrales, dans son horreur d'être dérangé par autrui et contre toute aventure qui lui soit imposée, [le héros] se calfeutre dans un monde étanche, dans une chambre close. La solitude devient son ambition »³⁷¹. Dès lors, se développent diverses stratégies qui vont déterminer une même démarche d'enfermement de soi et une même initiative de décentrement spatial. Sans nul doute, l'exemple le plus représentatif de lieu marginal et anti-social répondant à cette volonté de se mettre dans une poétique du « hors », entièrement coupé de la temporalité sociale, est bien le phare d'Ar-Men qui constitue le cadre privilégié du roman de Rachilde *La Tour d'amour*. Le phare a pour seule compagnie l'océan bien souvent déchaîné, qui vient faire claquer ses vagues sur ses façades. La première description que nous en livre le narrateur dans le roman révèle d'emblée son caractère sauvage et hostile à la vie : « A pic, par le travers du Saint-Christophe, s'élevait le phare d'Ar-Men, tout entouré des crachats de l'Océan. Les vagues se révolutionnaient à sa base en hurlant et bavant avec la bonne envie de le démolir. Jamais je ne l'aurais cru si grand, si colosse. »³⁷². Face à lui, en grandeur réelle, Jean Maleux prend conscience de toute la part de monstruosité qu'il recèle. La nature s'incline devant lui : à ce titre, il incarne à son égard une importante menace :

³⁶⁹ Huysmans, *A Rebours*, op. cit., p. 148

³⁷⁰ Séverine Jouve, *Obsessions et perversions dans la littérature et les demeures à la fin du XIXème siècle*, op. cit., p. 149

³⁷¹ *Ibid.*, p. 117

³⁷² Rachilde, *La Tour d'amour*, op. cit., p. 13-14

« *Sa grue d'arrimage et son fil de va-et-vient lui voilaient la face, pareils à une immense toile d'araignée. Juché sur une roche où on ne devait pas pouvoir mettre le pied, jadis, il tenait par miracle, si gros, si long, qu'on se sentait de l'orgueil pour la force de l'homme qui l'avait conçu. Trente-six ans de travail et une ration de cadavres ! Il en était gras, le monstre, d'avoir dévoré des ouvriers. Sa croupe, hors de l'eau, luisait comme enduite d'une viscosité ; son esplanade, lisse comme du marbre, présentait l'aspect d'un perron de préfecture, tant elle était blanche et jolie, mais, tout autour, quand la vague se recroquevillait sur elle-même, on découvrait des trous, des vieux trous de dents gâtées et cela sentait la marée, âprement, avec un surgoût de sang pourri.* »³⁷³

Le phare d'Ar-Men se présente ainsi comme l'« *espace de la démesure et de la séparation radicale* »³⁷⁴. Sa hauteur et sa position géographique sont déjà gages de sa fermeture au monde environnant. A ce titre il se révèle pour Mathurin Barnabas et Jean Maleux, le lieu idéal à la culture de leur névrose et au développement de leurs vices, à l'abri du regard des autres. Dans ce mouvement d'inversion qui caractérise l'esthétique décadente, « *la tour fait figure de puits où l'ascension n'est plus qu'une vertigineuse dégringolade au sein de l'abîme d'en haut* »³⁷⁵. Se rendre au phare représente un véritable défi qui témoigne, de la part de ceux qui osent tenter l'expérience, de leur motivation à vouloir quitter la terre ferme. En effet, le phare est relié à la terre par un câble auquel l'individu doit se suspendre pour l'atteindre. Il représente le seul moyen de relais : « *Symboliquement médians, ces espaces paraissent être toujours à la limite des territoires élémentaires entre la terre et la mer, ou entre ciel et mer [...]* »³⁷⁶ Le phare incarne ainsi le lieu de toutes les altérités, un type de hors de là, d'espace interstitiel qui s'érige comme un rempart au réel. Il devient un chronotope atypique, ne répondant précisément à aucun cadre spatio-temporel.

Il correspond aussi à une démarche délibérée de s'emmurer vivant et de se vouer à une chute progressive, traduite dans le roman, par une rupture avec l'humanité et à une animalisation des occupants du phare. Au-delà du refus de la vie, il symbolise l'annihilation de soi. Jean Maleux lors de son acheminement au phare semble ainsi franchir le passage entre la vie et un hors-réel, non sans heurt. Il ouvre alors les portes d'une nouvelle ère placée sous le sceau de la tétragonie et de la menace, un espace défiant la nature. La perdition symbolique qui transparait dans cette scène évoque un rituel initiatique :

« *On me donne le câble : je m'accroche et je tourne en repoussant le pont des deux pieds.*

³⁷³ *Ibid.*, p. 14

³⁷⁴ Nathalie Prince, *Les Célibataires du fantastique*, op. cit., p. 66

³⁷⁵ Séverine Jouve, *Obsessions et perversions dans la littérature et les demeures à la fin du XIXème siècle*, op.cit., p. 137

³⁷⁶ Nathalie Prince, *Les Célibataires du fantastique*, op. cit., p. 66

Je tourne plus vite, je m'accroche, ma tête se perd...

La sirène brame plus fort, elle me vrille les oreilles. On dirait qu'elle n'en a qu'après moi. Je suis tout étourdi. [...] Je tourne, je tourne [...]. Je vole, je saute et je roule... Je suis secoué comme par la poigne d'un géant. Je ne peux plus rien distinguer. [...] Je sens mes jambes toutes froides. Je suis au beau milieu de l'eau. Ça m'entre maintenant dans la bouche. Allons, c'est fini de Jean Maleux ! Pas la peine de nager, car je vais être brisé contre le roc... [...] Je suis ahuri, abruti, désespéré ; je vendrais mon âme au diable pour ne plus me voir dans cette eau qui me fouette cruellement le derrière. Le tapage des flots déchaînés autour du monstre augmente. Il me semble que je meurs avec beaucoup de peuple, comme on crèvera au dernier jour du monde où tous les anciens morts feront éclater leur cercueil. Je renverse la tête pour apercevoir encore le ciel, mais il n'y a plus de ciel, il y a le monstre, le phare qui grandit, grossit et se dresse presque sur mon ventre. Je crois que je le porte et qu'il m'écrase, ce phare formidable tout nu, sa croupe verte luisant hors des flots blancs d'écume. Il ouvre la gueule... rien qu'une gueule, sans aucun trou d'yeux. Il est aveugle, mais il m'avalera tout de même. [...] Moi je tombe droit au milieu de sa gueule noire. Je suis arrivé. Je suis mangé ! »³⁷⁷

Cependant, si le rite initiatique ou rite de passage augure la construction sociale de l'individu, ici il préfigure l'inverse. En effet en lieu et place de relier l'individu au groupe et de l'inscrire dans une perception rassurante dans son rapport au temps et à la mort, il dénoue en fait les liens sociaux et se fait le symbole de la coupure qui s'instaure alors avec le monde et ses repères éthiques. En guise de structurer l'individu, ce passage illustre sa déstructuration.

Ainsi, à son arrivée au phare, se trouvant face au vieux Marthurin Barnabas, Jean Maleux perçoit dans la figure de ce dernier la camarade, autrement dit, il assimile d'emblée le lieu à un espace de la mort, tout du moins de la mise à mort de la dimension humaine. L'intérieur relativement vide ne témoigne d'aucune organisation sociale. Seule l'heure de la marine indiquée par une complexe machinerie demeure. Le phare d'Ar-men incarne à plus d'un titre le néant. S'érigeant dans le nulle part, il incarne une rupture avec le réel, un certain vertige qui désengage celui qui y réside de la réalité :

« Par la lucarne de ma chambre de guette, une vitre ovale, très épaisse, garnie d'un filet d'acier, on apercevait la grande mer mouvante qui roulait à vous tourner l'estomac. On avait l'air en ballon, tous les points d'appui vous manquaient à la fois. On était suspendu sur le vide qui se creusait, se creusait comme pour mieux vous engloûtir, et le sacré vertige montait, vous serrait la gorge, vous chavirait des pieds à la tête. »³⁷⁸

³⁷⁷ Rachilde, *La Tour d'amour*, op. cit., p. 17-18

³⁷⁸ *Ibid*, p. 55

Vivre au phare s'accompagne donc d'un retour à un état primitif et sauvage qui génère une crise identitaire : « *L'individu se coupe [...] de tout environnement naturel, culturel ou affectif, tournant résolument le dos à ces sphères d'appartenance qui, habituellement, déterminent toute identité.* »³⁷⁹ Progressivement Jean Maleux, à l'instar de Mathurin Barnabas, perd toute dignité humaine et se métamorphose en un être informe proche de l'animalité qui ne répond à aucun repère social, qui désapprend et se compose une nouvelle identité hors-nature, autant spatialement que ontologiquement. Jean Maleux tout comme son chef va y perdre la notion du langage et se mettre sur la voie de la bestialisation. Barnabas dès le début du roman est décrit par Jean Maleux comme un être étrange, désorienté et en rupture totale avec tout repère du réel. Il a perdu la notion de tous les usages classiques qui sont le lot de tous les humains, si bien que physiquement même il tend à s'identifier à une bête, un être informe, hybride n'appartenant à aucune race, aucune catégorie réelle d'espèce :

*« Sa casquette enfoncée sur les tempes, d'où pendaient les deux oreilles de chien blond, le rendait plus blafard, plus nu de figure qu'un cul de singe. Ses pommettes saillaient, toutes luisantes, d'un jaune de cire d'église, et ses prunelles roulaient vertes et vitreuses comme celles des poissons crevés. Son vilain costume de bure, jamais ôté, jamais brossé, semblait enduit de jus de chique depuis ses quelque dix ans d'existence. (Je savais déjà qu'il couchait avec ses bottes.) On ne lui voyait pas de linge, ni sale, ni propre, mais il était juste de croire qu'il ne connaissait point l'usage des chemises, car il me regardait laver les miennes en sifflotant. Il était plus que sale, plus que laid, il était comme de la honte faite homme. »*³⁸⁰

Ne sachant plus lire et ayant perdu la notion même du langage, Barnabas perd ce qui d'ordinaire caractérise l'être humain : la capacité à communiquer. Il en est même réduit à réapprendre l'alphabet : une nouvelle initiation qui s'annonce plus que laborieuse. L'âme même des deux occupants du phare semble les abandonner, leur ôtant toute forme de conscience.

Le phare, « *ce roc abandonné de Dieu* »³⁸¹ se révèle également un espace de l'anti-gynécée, tant il symbolise en plus du retrait de la vie sociale, un rempart contre l'invasion féminine. Barnabas se met ainsi à l'abri de cette entité qu'il honnit au plus haut point. Seules les mortes sont autorisées à côtoyer les gardiens. A ce titre, la tour d'amour prend également l'aspect d'une chapelle ardente.

³⁷⁹ Séverine Jouve, *Obsessions et perversions dans la littérature et les demeures à la fin du XIXème siècle*, op. cit., p.

111

³⁸⁰ Rachilde, *La Tour d'amour*, op. cit., p. 61

³⁸¹ *Ibid*, p. 25

Mais la plupart du temps, l'espace décadent se construit à l'intérieur de la demeure du héros ou de l'héroïne. En élaborant une telle recreation de l'espace intime par le recours à la saturation de l'artificiel, les personnages tentent de se mettre à l'écart du temps, tout du moins d'avoir la sensation d'échapper à la durée et de maîtriser cette double angoisse existentielle qui repose à la fois sur la peur de la vie et l'appréhension de la mort.

Paul-Eric de Fertzen, selon sa nature misogyne, demande justement à son frère de s'exiler « [...] où la femme ne sera plus qu'une question d'hygiène »³⁸². C'est alors ce qu'entreprend Reutler qui cherche à l'enfermer en lieu sûr, telle une idole qu'il ne voudrait que pour lui, à l'abri du regard de la société et des invasions de la réalité : « Je devais l'enfermer dans une maison hermétique, une tour d'or vierge ou d'ivoire que j'aurais murée sur nous deux, où personne n'aurait pu l'atteindre, pas même le soleil »³⁸³, d'où le réaménagement de la maison de Rocheuse dont l'ordonnancement est entièrement dédié à la seule personne de Paul-Eric. En effet, dans les romans de Rachilde et de Jean Lorrain, le décor fonctionne comme un ersatz du moi qui l'investit. Tout n'y est que reflet de son âme morbide, perverse et artiste : « Conformément à une lecture esthétique de cet idéalisme, c'est le moi qui élabore son milieu, l'apprête, comme une production libre de son esprit »³⁸⁴, nous confirme Nathalie Prince. La Pensée s'y construit telle une œuvre d'art. L'univers intérieur prime sur l'extérieur, ouvrant la voie au déploiement de l'imaginaire : « Toute présence commune a été expurgée, le solitaire trône dans le recueillement et la bienveillante sacralité d'un Musée dont les objets, uniques, dédaignant les modes, témoignent de la singularité exquise de sa personnalité et de ses goûts, hors du temps, hors du monde ».³⁸⁵

La nature est donc étouffée au sein de ces espaces témoins du repli sur soi et qui ne sont pas sans rappeler l'œuvre de Khnopff intitulée « I lock my door upon myself ». Nombreux sont ainsi les personnages qui façonnent un décor psychologique conforme à leur moi intime. On pense bien évidemment à la demeure des Fertzen, où tout est agencé en fonction de l'âme malade de Paul-Eric, où chaque pièce du décor intérieur est en harmonie avec sa nature d'esthète et sa propension à l'outrance. L'atmosphère artistique qui règne bien souvent dans ces demeures et qui invite au transport des sens est un simulacre offrant au moins pour un temps, l'oubli du présent puisque l'espace construit par les personnages s'inscrit dans une poétique du « hors-ici » et du « hors-maintenant ». Les repères sont falsifiés, plus rien n'existe en dehors du moi et de son environnement propre. Leur territoire se résume alors à une monstrueuse métaphore de la

³⁸² Rachilde, *Les Hors-nature*, op. cit., p. 50

³⁸³ *Ibid.*

³⁸⁴ Nathalie Prince, *Les Célibataires du fantastique*, op. cit., p. 178

³⁸⁵ Jean Borie, *Huysmans, le Diable, le célibataire et Dieu*, op. cit., p. 69

conscience excessive qu'ils ont d'eux-mêmes, dans « *cette habitude des intelligences décadentes, ce paradis artificiel qui consiste à se créer une entité dans le temps défunt et à vivre des heures de rêve dans les civilisations mortes pour échapper au nauséux présent* »³⁸⁶, ou tout simplement à s'abîmer dans la complaisance de sa névrose.

Entre apparence et réalité, l'intérieur s'apparente bien souvent à un trompe-l'œil témoignant de l'unité fragmentaire du lieu. Par la profusion des éléments qui en sont constitutifs, l'espace tend à l'hybridation : « *C'est dans l'association de [...] deux règnes différents, que le nouvel alchimiste décadent fera, dans le cadre de son univers privé, acte de dissolution et de recreation donnant le jour à de nouveaux complexes hybrides* »³⁸⁷. Par sa tendance au composite, il fonctionne comme un condensé du Moi et favorise la désorientation, l'impossibilité de se repérer : il offre des perspectives démultipliées. Dans *Les Hors-nature*, la chambre de Paul-Eric fonctionne de la sorte, les effets de perspectives se trouvant décuplés par la présence du miroir qui s'étend sur un pan de mur entier : « *Devant l'immense glace qui, dressée d'un bout à l'autre de la muraille, paraissait envahir la pièce comme un fleuve silencieux et y noyer à jamais la réalité des choses, Paul-Eric de Fertzen s'habillait.* »³⁸⁸. Le décor se construit autour de visions kaléidoscopiques s'enchevêtrant, se télescopant, se superposant pour dissoudre tout ancrage fixe dans un lieu déterminé. De là bien souvent, une certaine irréalité de l'espace transparait. Lors de la fumerie d'opium chez Ethal, l'atelier est soumis à la déformation sous l'effet des jeux de lumière :

« *Toute une foule de jadis semblait processionner les long des murailles avec, ça et là, un visage de spectre émergeant de l'ombre dans les méplats strictement modelés d'une des têtes de cire, une face hagarde aux prunelles vides et au sourire peint. Plantés dans d'énormes chandeliers d'église, douze longs cierges brûlaient, trois par trois, dans chaque coin ; clarté fuligineuse dont l'atelier d'Ethal semblait comme agrandi, les angles reculés dans de l'inconnu.* »³⁸⁹

Ainsi l'intérieur, en tant qu'espace métaphorique devient un théâtre d'illusion où se perd le sujet : « *La dissolution – celle du moi – et la disjonction – celle des fonctions et des apparences – travaillent l'espace décadent et le pulvérisent, le transformant en cette mosaïque fragmentaire dont il s'agit de mettre en évidence la logique éclatée.* »³⁹⁰ Chez *Madame Adonis*, cette perspective s'identifie aisément à travers la profusion et la symbolique des éléments de sa décoration qui renvoie à la fois à la pluralité de son identité mais surtout à ses goûts saphiques. Cet agencement de

³⁸⁶ Péladan, *Le Vice suprême. Etudes passionnelles de décadence*, [1884], *op. cit.*, p. 58

³⁸⁷ Séverine Jouve, *Obsessions et perversions dans la littérature et les demeures à la fin du XIXème siècle*, *op. cit.*, p. 92

³⁸⁸ Rachilde, *Les Hors-nature*, *op. cit.*, p. 35

³⁸⁹ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, *op. cit.*, p. 141

³⁹⁰ Séverine Jouve, *Obsessions et perversions dans la littérature et les demeures à la fin du XIXème siècle*, *op. cit.*, p. 92

l'intérieur est révélateur d'une mise en abyme de soi, d'un jeu de reflets exprimant sa tendance au vice et son penchant homosexuel. A l'abri du réel, il fonctionne comme un décor de théâtre. Le paysage visible à travers une baie vitrée se fait ainsi œuvre d'art, tableau au milieu des autres bibelots peuplant la pièce :

« Il se trouvait dans le coin préféré de Mme Désambres, une sorte de pièce tendue en rond d'étoffe noire à ramages chinois pailletés de laque. Une immense baie, vitrée par une glace sans tain, trouait le mur du côté de la Loire, et l'on apercevait le paysage comme tout nu au milieu de la chambre. [...] On en savourait les multiples effets par les temps sombres ou par le grand soleil avec la satisfaction égoïste de l'amateur qui se sent à l'abri au fond d'une baignoire de théâtre. [...] A l'opposé de ce superbe tableau, une coquette cheminée de marbre rose supportait la statue de Sapho, en bronze légèrement teinté d'or. »³⁹¹

Sous l'effet encore d'un miroir, les perspectives se multiplient prêtant un infini aux objets reflétés : « Un miroir, penché, ovale, tout ruisselant de mousseline et de dentelles, un véritable pompadour avec nœuds de rubans papillons, dominait les statuette, vous renvoyant leurs doubles dans une perspective claire de fontaine endormie. [...] »³⁹². Ce à quoi s'ajoute également un « faux » ciel venant parachever l'invitation à l'ailleurs qu'inspire la pièce : « Le plafond était peint en ciel d'aurore ; des nuages pourpres sur un orient de perles fines. Pas plus d'amours que de tourterelles, mais, pour suspendre un globe de cristal, une main de fer forgé sortant d'un écusson aux armes des Valois »³⁹³. L'espace rachildien et lorrainien fonctionne donc sur ces modèles, comme de perpétuels trompe-l'œil.

Tout est possible au sein du milieu décadent, l'espace étant voué à d'incessantes anamorphoses offrant la possibilité de l'évasion et même de voyager immobile. Chez *Monsieur Vénus*, le lieu ouvre les portes de l'Orient. Jacques mène au sein de la Chambre bleue, qui n'est en soi qu'une chambre, une « existence oisive des Orientales murées dans leur sérail »³⁹⁴. Le moindre lieu recèle ainsi dès lors qu'il est envahi par l'âme de l'esthète, des dimensions insoupçonnées qui bafouent les lois de la vraisemblance et du réalisme, le tout étant bien entendu de transgresser les modes de représentation : « Le thème de la métamorphose, comme celui de l'illusion fait partie des recherches artificielles de l'esthète fin-de-siècle désireux d'élaborer pour lui seul, un contre-monde à sa mesure... ou plutôt à sa démesure »³⁹⁵. La chambre devient ainsi bien souvent un temple de l'amour, un amoroire, selon l'expression de Séverine Jouve où tout est voué à la volupté :

³⁹¹ Rachilde, *Madame Adonis*, op. cit., p. 154

³⁹² *Ibid.*, p. 155

³⁹³ *Ibid.*, p. 156

³⁹⁴ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 116

³⁹⁵ Séverine Jouve, *Obsessions et perversions dans la littérature et les demeures à la fin du XIX^e siècle*, op. cit., p. 95

parfums, objets, lumières sont savamment utilisés pour alanguir l'âme de celui qui s'y trouve. Elle devient un lieu de culte où se cultivent, dans un élan somme toute sacrilège, les formes d'amour les plus viciées. Ainsi, elle représente pour les frères Fertzen la chapelle de leur amour interdit, le lieu intime de leurs retrouvailles, du culte de leur relation équivoque : « *Ils s'étaient espérés tout le jour et au soir, venant se rejoindre dans leur cellule ancestrale, comme en la plus aimée chapelle de leur église, ils se taisaient [...]* »³⁹⁶. La chambre s'instaure alors - et c'est le cas plus particulièrement dans *La Jongleuse* et *Monsieur Vénus* de Rachilde - comme un piège tendu à l'homme, où toutes les formes dérivées de l'amour peuvent prendre naissance. Plus largement la demeure en elle-même est souvent perçue comme un espace de la tentation qui cherche à griser les sens.

L'espace privé, loin des contingences sociales augure d'un espace métaphorique où tout est filtré par l'âme malade de celui qui en est à l'origine. Opérant une recreation par l'art et le rêve, l'esthète voue son espace à une certaine fonction onirique. Ce dernier participe bien souvent de la mise en scène d'un érotisme d'intérieur, témoignant plus largement d'un appel aux voyages, au dépaysement et à l'exotisme.

c) Un appel au voyage : l'orientalisme

Chaque personnage recèle au fond de lui cette envie d'ailleurs qui correspond à sa volonté de fuir la temporalité sociale de son époque, qu'il l'exprime ou non. Aussi nombreux sont-ils à rechercher l'exotisme et à préconiser le voyage pour échapper à l'intoxication de Paris qui ne cesse d'exacerber leur mal et d'accroître la perversion de leur esprit :

*« Partir vers le soleil et vers la mer, aller se [...] retrouver dans des pays [...] de foi encore vivace et non entamée par notre civilisation morne, vivre dans l'Inde et dans l'Extrême-Orient, [...] se libérer de [...] conventions [...] qui sont autant d'affreux murs de geôle entre nous et la réalité de l'univers, vivre enfin la vie de son âme et de ses instincts loin des Paris et des Londres [...] Oh ! la griserie complexe et salutaire de l'éloignement ! »*³⁹⁷

³⁹⁶ Rachilde, *Les Hors-nature*, op. cit., p. 289-290

³⁹⁷ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 176

Thomas Welcôme préconise d'ailleurs le voyage comme un expédient, l'apparentant à un remède, un palliatif à l'ennui ulcérant. Il y perçoit un moyen sûr de fuir ses contemporains, une échappatoire au vulgaire et morne quotidien, un condensé de liberté :

« Voyager ? voyager : il faut aimer les ciels, les pays, s'éprendre d'une ville ou d'une race, mais se détacher des individus.

La guérison, le secret du bonheur est là : aimer l'univers dans ses aspects changeants et leur merveilleuse antithèse et leur analogie plus merveilleuse encore. »³⁹⁸

Ce qu'approuve Monsieur de Phocas, qui depuis la mort d'Ethal se met à avoir la frénésie de l'exotisme en laquelle il perçoit une dimension compensatoire aux vilénies de son existence. Il compte y trouver un certain goût de l'absolu, une nouvelle exacerbation de ses sens plus saine :

« J'ai assez de ce Paris de snobs et de cette vieille Europe routinière et pourrie. Le meurtre d'Ethal m'a éclairé. Je me suis reconquis et je suis bien moi. Welcôme avait raison : voyager, vivre avec fureur une vie de passion et d'aventures, s'anéantir dans l'inconnu, dans l'infini, dans l'énergie des peuples jeunes, dans la beauté des races immuables, dans la sublimité des instincts. »³⁹⁹

Au moment où il délivre le manuscrit, Phocas se dit d'ailleurs en partance pour l'Égypte... mais toujours guidé par la quête du regard de la déesse Astarté. Il compte sur le territoire asiatique pour parachever sa guérison : *« De l'Asie pour laquelle je m'embarque et où je vais me fixer dans l'espoir d'y trouver un remède à mes obsessions, je vous enverrai la suite de cette première confession »⁴⁰⁰* déclare t-il, ce qu'il n'a visiblement pas fait.

De façon générale, les personnages cherchent de la sorte à se mettre à l'abri de la corruption des villes. C'est alors que se met en place toute une poétique de l'évasion autour des pièces d'une demeure. Ceci s'apparente en fait à une *« manière insolite de s'approprier les fragments d'une monde apprivoisé au travers de l'objet, mais surtout de marquer sa distance vis-à-vis de la*

³⁹⁸ *Ibid*, p. 177

³⁹⁹ *Ibid*, p. 282

⁴⁰⁰ *Ibid*, p. 56

modernité en ayant recours à un imaginaire qui lui est étranger. »⁴⁰¹ La demeure décadente détient ainsi les clés de nombreux voyages. Dans son rapport à la nature, la décadence procède toujours par substitution et dévoiement. Aussi, les héros et héroïnes esthètes des œuvres se construisent un espace idéal, en marge de la société, symbole du triomphe de l'ornement et du goût de l'artifice pour l'artifice, « *car à quoi bon s'infliger les désagréments du vrai voyage, lorsque l'exotisme, réside en soi, dans l'ouïe, dans l'odorat, dans l'imagination surtout de l'esthète raffiné ?* »⁴⁰² Ainsi, de nombreux personnages voyagent immobiles et se confrontent à un exotisme empreint d'onirisme :

*« Ils ont compris que les vrais voyages ne sont pas de mouvement mais d'immersion en soi-même et d'intériorité rêveuse. C'est là, dans les monstres de la conscience, dans les vapeurs de rêve parfois opiacés [...] que se jouent les plus grands des voyages. En soi que prolifèrent [...] les lianes inextricables du désir, en soi les contrées inconnues. »*⁴⁰³

Espace privilégié de l'évasion, la demeure ouvre sur l'Exotisme et l'Orientalisme et leur univers fantasmagique, découverts notamment lors des expositions universelles qui se sont tenues à Paris en cette fin de XIX^e siècle. Avec la progression au cours du XIX^e siècle de l'expansion coloniale européenne, se développe un fort intérêt intellectuel, artistique et scientifique pour les pays du Moyen-Orient ainsi que l'Inde. L'intérêt se porte également sur l'Asie orientale, la Chine et le Japon en particulier. Cet intérêt pour l'Orient conduit à de véritables remises en question des canons culturels européens et c'est cette remise en cause de valeurs établies qui séduit les décadents dans la mesure où elle s'oppose d'une certaine façon aux représentations sociales. Cette passion pour l'Orient nourrit le besoin d'images neuves et de sensations inédites recherchées par les personnages et représente un exutoire à l'ennui fin-de-siècle, une fuite en avant du réel à l'image de ce que prônait déjà Baudelaire quelques années plus tôt : « *Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas, et cette question de déménagement en est une que je discute sans cesse avec mon âme... Enfin mon âme fait explosion et sagement elle me crie : ' N'importe où ! n'importe où ! pourvu que ce soit hors de ce monde ' »*⁴⁰⁴

⁴⁰¹ Séverine Jouve, *Obsessions et perversions dans la littérature et les demeures à la fin du XIX^e siècle*, op. cit., p. 140

⁴⁰² *Ibidem*

⁴⁰³ *Ibidem*

⁴⁰⁴ Baudelaire, *Petits poèmes en prose*, « Spleen de Paris », [1869]

Aussi, de nombreuses scènes sont imprégnées des odeurs, des parfums et des couleurs de l'Orient, des sensations de ce puissant Ailleurs qui représentent une alternative aux schémas sociaux occidentaux. Jean Lorrain est ainsi animé par le mythe du voyage notamment au travers des fastes orientaux et des raffinements exotiques qu'il peut suggérer. Comme l'explique un de ses biographes, Thibaut d'Anthonay : « *Comme Loti, il est attiré par les villes où règne une langueur*

« *Le poison de Venise, c'est la féerie d'une architecture morbide accablées de soleil et de lumière dorée, blanches comme le squelette d'un cheval cuit dans la fournaise du désert. Comme Loti, et en bon décadent, il succombe au charme lugubre de Venise* »⁴⁰⁵. Venise fait en effet écho à ses critères esthétiques des ailleurs dans la mesure où la ville offre à la fois une évasion dans le temps et dans l'espace faisant appel à des références culturelles, ravivant les sens assoupis. Elle syncretise la magnificence des Ailleurs. :

de songe dans la douceur d'une atmosphère de soie ; ce sont des trésors des siècles, amassés là par une race de marchands et de pirates, la magnificence de l'Orient [...] c'est la solitude de tant de palais déserts, le rythme nostalgique des gondoles et, dans le plus lyrique décor dont se voit jamais enivré le monde, la morbide langueur d'une pourriture sublime. »⁴⁰⁶

Ainsi Amsterdam, dans *Monsieur de Bougreton*, fonctionne comme une pâle copie, un avatar de la ville aux canaux.

Monsieur de Phocas fait ainsi référence à plusieurs reprises à Pierre Loti dans son journal, pour évoquer le charme opéré par la littérature de voyage. Le dépaysement prôné à travers cette poétique de l'Ailleurs participe de cette quête d'évasion et de piment psychique qui définit l'âme fin-de-siècle. Mario Praz va même jusqu'à donner une dimension sacrée à ce goût de l'évasion, en établissant une comparaison avec le sentiment religieux :

« *Il y a une certaine similitude entre l'exotique et le mystique : ce dernier se projette hors du monde, dans un climat de transcendance où il s'unit à la divinité ; l'autre se transporte en imagination hors du temps et de l'espace actuels, et croit avoir dans ce qui est passé et lointain le climat idéal au bonheur des sens.* »⁴⁰⁷

⁴⁰⁵ Thibaut d'Anthonay, *Jean Lorrain, op. cit.*, p. 69

⁴⁰⁶ Jean Lorrain, *Pelléastres*, Paris, Méricant, 1910, p. 141-142

⁴⁰⁷ Mario Praz, « Le romantisme noir », in *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXème siècle*, traduction de l'italien par Constance Thomson Pasquali, Paris, Denoël, 1977, p. 175

Les demeures décadentes s'emplissent alors de japonaiseries, de statuettes hindoues, de parfums d'Orient. Dans *La Jongleuse* de Rachilde, on mange même exotique afin de combler tous les sens et de parfaire le voyage entrepris. Raoule de Vénérande dans *Monsieur Vénus*, constitue dans son hôtel particulier un temple aux accents orientaux dans le but d'y confiner et d'y corrompre Jacques Silvert, l'homme-objet de tous ses désirs. Ce temple envoûtant, qui n'est autre qu'une chambre, est source de transports (au sens figuré et au sens propre) et devient un univers auto-suffisant à la réalisation de leurs fantasmes érotiques. En tant qu'espace du décentrement niant la réalité du monde extérieur, il les projette dans un autre temps, digne des contes des mille et une nuits, appelant à la volupté :

« De ce sanctuaire païen érigé au sein des splendeurs modernes, émanait un vertige subtil, [...] L'ancienne chambre à coucher [...] arrondie aux angles, avec un plafond en forme de coupole, était tendue de velours bleu, lambrissée de satin blanc rehaussé d'or et cannelures en marbre. Un tapis, [...] recouvrait le parquet de toutes les beautés de la flore orientale. Ce tapis, fait de laine épaisse, avait des couleurs tellement vives et des reliefs si accusés, qu'on aurait pu croire marcher dans quelque parterre enchanté. [...] Les fenêtres avaient été reconstruites en ogive et grillées comme les fenêtres de harems, derrière des vitraux de nuances adoucies. »⁴⁰⁸

Immergés au cœur de civilisations antiques, Raoule et Jacques se voient ainsi projetés dans un ailleurs autant géographique que temporel.

Par le biais du regard artiste de l'esthète, la demeure devient un espace machiné dont la structure est engagée dans une perpétuelle transformation et où s'opère un jeu incessant d'apparences et de profondeurs démultipliées. Dans *Les Hors-nature* de Rachilde, Reutler édifie en l'honneur de son frère Paul-Eric un ersatz d'Orient au cœur de leur château afin de cultiver l'âme byzantine de ce dernier et aiguïser sa sensibilité féminine qui le fait fantasmer. C'est une Byzance métaphorique qui s'érige alors tout au long du roman, une Byzance qui sert de cadre à leur amour, certes platonique, mais pour le moins incestueux, invitant à la lascivité. L'écriture devient alors le support fondamental d'un jeu de perspectives transfigurant le décor :

« Le cabinet de toilette de Paul-Eric de Fertzen, somptueux [...] était ouaté de portières égyptiennes, où rutilaient, sur un fond d'azur assombri, un ciel reflété par le Nil au crépuscule, les lourds scarabées d'or. Il se

⁴⁰⁸ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 208-209

meublait [...] d'une vaste armoire, en bois de cèdre, travaillé à jour, ornée de volutes de nacre dont les pâleurs translucides donnaient l'illusion de la voir peu à peu s'envelopper d'un rayon lunaire. »⁴⁰⁹

Le texte, contaminé par l'importance du détail, investit l'espace de sèmes de fantastique. Les détails révélés s'autonomisent et s'affranchissent de l'univers référentiel : « *La surenchère, l'excès ou le défaut, le monumental et la miniature, qui démultiplient l'espace intérieur d'un salon ou d'une chambre, derrière une impression superficielle de musée ou de bric-à-brac, sont les nouvelles démesures de l'espace décadent* »⁴¹⁰. L'espace, voué dès lors à l'impression suggestive, se reconstruit par le recours à la synesthésie. Ainsi Raoule de Vénérande parvient-elle à investir les objets de sa propre personne et à les animer pour mieux transfigurer le cadre dans lequel elle évolue : « *Elle fit exécuter à toutes les choses un branle des plus cyniques. [...] Les nymphes s'appuyèrent sur le dos des satyres chinois, les casques coiffèrent les bustes, les glaces se renversèrent, reflétant le plafond, les pouffs roulèrent dans les supports grêles des chevalets et les trophées prirent des poses matamoresques.* »⁴¹¹ De la même façon, on peut voyager autour d'une chambre, d'un salon ou d'une bibliothèque. La réalité du lieu s'évapore dans l'imaginaire du décor, l'ambiguïté entre apparence et réalité révélant le pouvoir de l'illusion transfigurative.

Nous sommes en tout état de cause dans un climat de transcendance qui transporte hors du temps et de l'espace, dans une « *poétique du hors [...], de l'exclusion délibérée des limites de la Création* »⁴¹². On s'achemine alors vers les voyages cérébraux les plus fous.

La drogue aide bien souvent à se transporter vers des ailleurs et à effectuer des déplacements factices. Sous l'effet des stupéfiants, la réalité se dissout, le monde extérieur se métamorphose pour le plus grand plaisir de l'esthète qui se fait magicien-illusionniste. Les héros et héroïnes se déplacent dans un univers totalement fantasmé. L'exotisme est alors à portée de mains. Phocas entreprend sous l'empire de l'opium un survol des contrées asiatiques et africaines :

« C'était une course éperdue à travers les espaces. [...] sous des ciels de camphre et de sel [...] et je tournais ahuri au-dessus de déserts et de fleuves. Des étendues de sable fuyaient [...] nous passions par-dessus des villes [...] avec des obélisques et des coupoles [...]. Plus loin, c'était parmi des bambous et des palétuviers en fleur, la descente vers l'eau [...] de millénaires pagodes. Des troupes d'éléphants [...]

⁴⁰⁹ Rachilde, *Les Hors-nature*, op. cit., p. 38

⁴¹⁰ Séverine Jouve, *Obsessions et perversions dans la littérature et les demeures à la fin du XIX^{ème} siècle*, op. cit., p. 147

⁴¹¹ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 56

⁴¹² *Ibid*, préface de Maurice Barrès, p. 9

cueillaient pour les dieux, du bout de leurs trompes molles, les lotus bleus des lacs ; et c'était l'Inde légendaire et védique après l'Égypte mystérieuse. »⁴¹³

La poésie de l'exotisme découle ici d'une cataracte de clichés. De nombreux poncifs de l'imagerie orientale sont en effet convoqués pour exprimer l'inscription spatiale : éléments naturels (sable), paysages (déserts, fleuves) et monuments typiques (obélisques, coupoles) mais encore faune et flore (bambous, palétuviers, lotus), arôme (camphre) ou embarcation spécifique (pagode), jusqu'à l'évocation de noms de pays incarnant au plus haut point la symbolique orientale (Inde, Égypte).

Au sein de ces milieux qui peuvent s'identifier à bien des égards à des forteresses de l'ego, nos héros se délivrent du poids de la société, engageant alors un auto-dialogue avec leur propre personne. Ils ne semblent se retrouver que pour mieux se dissoudre. Les différents milieux s'assimilent alors à des espaces finaux, à des univers carcéraux accélérant la désagrégation de ces âmes déjà malades :

« le lieu de la détention d'une conscience fissurée, de la séquestration d'un corps lésé [...] [où] la prison n'est plus seulement le lieu d'un enfermement, mais celui d'une torture à laquelle se livre l'individu retranché du monde [...] son extrême sensibilité lui apparai[ssant] [comme] l'instrument du supplice qu'il inflige à lui-même »⁴¹⁴.

L'atmosphère des lieux corrompt bien souvent celui qui s'y installe. On pense notamment à Paul-Eric de Fertzen qui ne cesse de subvertir son esprit au contact de son espace privé. Les différents milieux font ainsi naître une forme d'aliénation incoercible chez la plupart des personnages, une folie qui tend à assimiler les lieux donnés à des asiles ou des hôpitaux. L'étau de la névrose ne cesse de se refermer sur ces êtres qui ne se sont ménagé aucune issue à leur univers si cloisonné du monde.

⁴¹³ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 165-166

⁴¹⁴ Séverine Jouve, *Obsessions et perversions dans la littérature et les demeures à la fin du XIX^{ème} siècle*, op. cit., p. 158

A travers ces espaces décadents, au-delà du mal-être et du vice qui motivent leur mise en place, se déploie une esthétique de la transgression : transgression de la mort pour certains, transgression du sexe et de la norme pour d'autres, ou encore transgression du temps. En clair, c'est une subversion totale du réel qui s'opère, générée par une volonté de pervertir et d'invertir le moindre mouvement des personnages. Il n'en demeure pas moins que ces quêtes de nouveaux espaces que les héros et les héroïnes auraient voulu initiatrices d'une nouvelle ère ne débouchent que sur du néant. Au bout, il n'y a rien, si ce n'est le meurtre, la mort physique, la folie. Ces déambulations, qu'elles se fassent en étant mobile ou en restant immobile, sont donc lourdes de conséquences. Le Moi en ressort fissuré, la névrose des personnages – de quelque nature qu'elle soit - accentuée. Si la transgression a été effective, elle restera bien éphémère, la nature et le réel recouvrant toujours leurs droits. Les espaces investis et recomposés dans lesquels les personnages se sont complus, les enferment et les obligent à tourner en rond et se révèlent des tombeaux de l'ego. Ces héros – si on peut encore les nommer ainsi - parias de la société, sont condamnés à l'errance. Bien loin d'un itinéraire initiatique, c'est une expérience du néant, une tentation du « rien », qui est en jeu au sein des œuvres.

Aussi, face à une réalité inapte à répondre aux élans de ces âmes en mal de sensation, l'art se révèle être le moyen privilégié pour survivre. Avec ce que son emploi réserve de possibilités en matière de falsification et d'artificialisation, il est à l'origine du nouveau mode d'existence. En venant se substituer à l'inscription dans le réel, le recours à l'artifice et à l'art devient le cadre de référence des personnages qui poursuivent ainsi leur entreprise de vivre dans le « hors ».

C) Sous le sceau de l'art : falsification des représentations du réel

Face à une telle inadaptation au monde social, les personnages de Rachilde et de Jean Lorrain entreprennent un grand projet de subversion du réel qui passe avant tout par l'importance accordée à l'artefact. Face à un tel culte de l'artifice, se développe tout un panel de simulacres plus ou moins pervers qui font notamment la part belle à la dimension artistique. Dans une démarche proche du dandysme – entrevoir l'existence sur le mode de l'artifice – Lorrain fictionnalise la

réalité, en refusant toute hiérarchie : manière de prendre au pied de la lettre le précepte « *faire de sa vie une œuvre d'art* »⁴¹⁵. Il en va de même pour Rachilde.

Les personnages décadents lorrainiens ou rachildiens éprouvent ce besoin de vivre perpétuellement dans un état surchauffé où leurs sens et leur intellect sont toujours sollicités et mis à contribution. Seul l'artifice, et plus largement l'art dans son ensemble, permettent durablement de répondre aux élans de leurs âmes en mal de sensations et à l'affût du vertige, en leur offrant une représentation de l'illusion permanente. En effet, le refuge dans la culture fait écho aux diverses attentes de ces esprits fin-de-siècle. L'art est vecteur d'esthétisme en ce qu'il défie les lois naturelles. D'autre part, il correspond étroitement au besoin de distinction recherché par les décadents en ce qu'il s'inscrit dans une certaine forme d'érudition non accessible au commun des mortels. Il s'adresse à un réseau d'initiés qui peuvent ne se comprendre qu'entre eux. De plus, l'art en tant qu'échappatoire au temps en ce qu'il fige et fixe les représentations, offre la possibilité de fuir les contingences des représentations du réel.

1) Le culte de l'artifice

La quête d'une contre-nature passe par la volonté de substituer à la réalité et à la temporalité sociales une existence falsifiée car régie par le recours à l'artifice dans tous les domaines : elle s'élabore en réfutant toute référence en lien avec le réel. Cet éloge du simulacre qui se lit implicitement entre les lignes des romans de Rachilde et de Jean Lorrain prend son origine dans le bréviaire de la décadence : *A Rebours*, où le protagoniste érige l'artefact en moyen privilégié de fuite du réel et de ses vulgarités :

*« L'artifice paraissait à Des Esseintes la marque distinctive du génie de l'homme [...] comme il le disait la nature a fait son temps ; elle a définitivement lassé, par la dégoûtante uniformité de ses paysages et de ses ciels, l'attentive patience des raffinés [...]. A n'en pas douter, cette sempiternelle radoteuse a maintenant usé la débonnaire admiration des vrais artistes, et le moment est venu où il s'agit de la remplacer, autant que faire se pourra, par l'artifice. »*⁴¹⁶

⁴¹⁵ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, présentation par Hélène Zinck, *op. cit.*, p. 30

⁴¹⁶ Joris Karl Huysmans, *A Rebours*, [1884], Paris, Gallimard, Folio Classique, 1977, p. 103

Au sein de l'univers déployé, tout devient alors surface de fuite du réel où l'élément factice entraîne par sa permanente sollicitation une désappropriation du milieu ambiant naturel et des êtres qui le peuplent. En raison de cette prégnance de l'artifice, de la valeur accordée à la puissance de l'imaginaire et aux mondes que celui-ci peut offrir, l'univers décadent, dans ce qu'il englobe d'êtres, de lieux, d'actions et d'atmosphères, métamorphose la réalité en un monde du chatoiment, en un univers de spectacle où les frontières du réel s'estompent progressivement. Que ce soit au moyen de jeux esthétiques, que nous qualifierons aussi de plastiques, ou de jeux purement intellectuels, les personnages se complaisent dans cette même absorption de soi. Cet univers gratuit, uniquement constitué des reflets de leurs fantasmagories, s'apparente alors à un exutoire.

a) Le personnage de l'esthète

C'est dans ce contexte de négation du monde moderne que se met en scène le personnage de l'esthète, figure emblématique de la littérature fin-de-siècle. Par définition, l'esthète, dont le seul credo est « anywhere out of this world », recherche l'évasion sous toutes ses formes et notamment par le déploiement de piments esthétiques. Il s'applique au gré de ses fantasmes et de ses fantaisies à développer une relation subversive à la réalité, en cultivant l'artifice en toute situation. La règle d'or qui régit l'existence consiste à transformer toute sensation réelle en sensation esthétique par le recours incessant à l'art, dans le but d'exaspérer son moi. Ce nouvel art de vivre répond à la volonté de se distinguer et de s'éloigner à tout prix de la quotidienneté vulgaire. Définissant son existence selon le principe de l'esthétisme, le dandy fin-de-siècle veut faire de sa vie une œuvre d'art, en s'attachant uniquement à la beauté de son paraître et à celle de ses actes. Si ces esthètes sont en recherche perpétuelle de l'artificiel, ils ne peuvent être pour autant qualifiés de superficiels. Le dandysme qu'ils adoptent est une attitude voire même une philosophie de vie qui se substitue à leur ennui et à leurs angoisses métaphysiques. En répondant à cette absence d'essentiel, le culte de l'artifice devient une raison d'exister, un moyen de combler le vertige du néant de l'existence. Il répond aussi à l'attitude négationniste que les personnages adoptent à l'égard de la réalité, érigeant l'artificiel au-dessus du réel.

Les esthètes fourmillent au sein de la littérature décadente et ils sont principalement représentés par des héros masculins comme Paul-Eric de Fertzen dans le roman de Rachilde *Les Hors-nature* ou comme Monsieur de Bougreton et Monsieur de Phocas, héros éponymes des

romans de Jean Lorrain. Mais Rachilde nous livre aussi - et cela est plus rare dans la littérature fin-de-siècle - des personnages féminins comme Raoule de Vénérande dans *Monsieur Vénus* ou Eliante Donalger dans *La Jongleuse*, qui cultivent ce même idéal de l'esthétisme porté à l'outrance. Il faut dire que certaines de ses héroïnes, comme Raoule ou Marcelle Désambres dans *Madame Adonis*, évoluent la moitié du temps des romans déguisés en hommes, et c'est dans ce cadre qu'elles prennent physiquement les atours des esthètes. Ces héros et ces héroïnes sont particulièrement représentatifs de cet esprit artiste qui détermine l'imaginaire décadent. Il s'agit pour ces personnages de s'appliquer à la recherche de la sensation rare, voire inédite, quitte à produire du faux. Le moi devient alors une valeur fondamentale et esthétisante pour enfreindre la norme. La primauté va désormais à l'univers intérieur qui porte la toute puissance du désir ainsi que les représentations artistiques et les tentations de l'artifice. Nous allons donc dans un premier temps nous intéresser aux caractéristiques du personnage de l'esthète, analyser les manifestations et les enjeux du culte de l'artifice au sein de son existence.

L'esthète fonctionne selon le dandysme, posture reposant principalement sur la volonté de paraître, plus précisément sur une originalité de l'apprêt vestimentaire, un raffinement des manières de vivre, une distinction de la pensée et des goûts esthétiques. Si pendant longtemps on a pu qualifier le dandysme de simple « affaire de cravates », appliqué à la période décadente il prend une dimension quasi existentielle, en exprimant une conception de l'existence comme l'a expliqué Barbey d'Aurevilly dans son œuvre *Du Dandysme et de Georges Brummell*. Avec Barbey, le dandysme prend une étoffe « métaphysique » qui correspond parfaitement à la profondeur d'âme qui caractérise nos personnages. C'est une façon notamment pour eux d'être. Ce dandysme trouve son origine dans le refus de la société et à ce titre symbolise une forme de révolte contre l'ordre établi de l'époque : « *le dandysme s'impose alors comme une chouannerie désespérée, mais joyeuse, contre la souveraineté démocratique* »⁴¹⁷. Il s'apparente à un état de lutte permanent contre la doctrine réaliste. L'horreur que le dandy-esthète voue à la nature l'engage donc à cultiver, en apparence, le vide. Face à l'impersonnalité générale de la société, il s'agit de se créer une âme distinguée, de se singulariser le plus possible afin de s'éloigner du commun des mortels, de cultiver une individualité rare et par voie de conséquence une indépendance d'esprit.

Monsieur de Phocas, Monsieur de Bougreton ou encore Paul-Eric de Fertzen, héros de cette fin de siècle littéraire, fonctionnent selon l'archétype de l'esthète décadent. Ils sont les derniers

⁴¹⁷ Barbey d'Aurevilly, *Du dandysme ou de Georges Brummel*, [1845-1861], Paris, Payot & Rivages, Petite bibliothèque, 1997, p. 17

rejetons d'une grande lignée d'aristocrates dégénérés dont ils héritent des tares et des vices. Ayant horreur de leurs contemporains, ils veulent se créer un refuge à l'abri de leur bêtise. Monsieur de Bougreton se félicite de son repli volontaire, gage de sa grandeur, et à ce titre révèle la vanité qui caractérise généralement le personnage du dandy : « *Je suis une idée dans une époque où il n'y en a plus [...] c'est même orgueil que cette solitude. J'y suis au pilori, mais j'y domine la foule [...] on me bafoue et je m'en loue, oui, je m'en loue. Mieux : je m'en fous [...].* »⁴¹⁸. Cet orgueil corrobore le culte du Moi qu'affectionnent les personnages décadents qui vont alors s'engager sur la voie de la recreation de leur propre moi, adhérant au slogan de Brummel : « *It's my folly, the making of me* ». Le prince Noronsoff est sans doute le plus vaniteux des personnages de notre échantillon. Cette vanité qui le caractérise, Véra la définit « *immense comme une steppe [au point qu'] il s'y perd* »⁴¹⁹. Il cherche par le déploiement du faste et d'un luxe forcené à éblouir. Ce besoin de briller est un trait très dandy et explique ce tableau de fête décadente que Noronsoff tente toujours de renvoyer à travers son besoin compulsif de mascarade et de baroque. Les fêtes organisées au sein de sa villa sont pour lui l'occasion de sortir ses écrins, de se parer de ses bagues les plus voyantes, de s'affubler des tenues les plus extravagantes et de laisser parler son esprit audacieux et pervers. Il cherche, en pur égocentrique et « *orgueilleux comme un paon* »⁴²⁰ à ce que « *pareil à Néron* »⁴²¹, tous les regards convergent vers lui, et s'emploie à stupéfier le monde.

D'autre part, on reconnaît les esthètes à leur dégénérescence physique qui les fait paraître plus vieux qu'ils ne le sont et leur donne un aspect spectral. Tous s'apparentent à des êtres de « *complexion [...] délicate* »⁴²², et vivent « *dans un état d'éréthisme mental continu* »⁴²³. Cependant, il relève de leur art de faire conjuguer décrépitude et raffinement. Ils tentent alors par tous les artifices, fards et poisons – pour reprendre le titre d'une œuvre de Jean Lorrain, de camoufler les traces de leur dégénérescence. Wladimir Noronsoff, qualifié de « *somptueuse épave* »⁴²⁴ par Pierre Kyria, s'instrumentalise au point de devenir un pur produit d'artifice, un être de chiffon qui n'entretient plus qu'une ressemblance factice avec l'être humain, une sorte de « *poupée macabre et fardée* »⁴²⁵. Les esthètes motivent leur existence par la volonté de se créer une nature artificielle. Il s'agit en fait de se réaliser esthétiquement. Ce culte fin-de-siècle du moi est toujours une fuite en avant du réel et des déceptions qu'il véhicule. L'esthète se fait alors à la fois

⁴¹⁸ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, op. cit., p. 34-35

⁴¹⁹ Jean Lorrain, *Le Vice errant*, op. cit., p. 262

⁴²⁰ *Ibid*, p. 261

⁴²¹ *Ibid*, p. 164

⁴²² Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 58

⁴²³ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, op. cit., p. 82

⁴²⁴ Jean Lorrain, *Le Vice errant*, préface de Pierre Kyria, op. cit., p. 7

⁴²⁵ *Ibid*, p.315

acteur mais aussi spectateur de la réalisation esthétique de son être, calquant sa philosophie de vie sur celle prônée par Oscar Wilde, un des grandes figures de dandy du XIX^{ème} siècle : « *Se faire spectateur de sa vie, c'est échapper à toutes les souffrances de la vie.* »⁴²⁶

Les héros se focalisent donc sur leur propre image, ayant le culte de leur beauté, bien souvent révolue, et dont ils sont – malgré sa décrépitude – amoureux. Ils redoutent l'altération de leur corps, ils ont peur du devenir et s'appliquent à le contrer par le recours aux artifices. Ils tentent notamment de dissimuler leurs imperfections au moyen d'un maquillage forcé. Le héros des *Hors-Nature*, obsédé par sa beauté, épie le moindre défaut sur son visage et s'affole à la vue des premiers signes du vieillissement : « *Paul de Fertzen revint à son miroir, sa seule beauté lui paraissant, désormais cet absolu de rêve ; et à force de se regarder de face, de profil, d'étudier le réseau de ses veines, de compter les poils du duvet de ses lèvres, il se trouva une ride aux coins de la bouche [...]* »⁴²⁷. Aussitôt, il s'empare d'une houpe à poudrer et « *s'en enfarin[e] les joues* »⁴²⁸. Son frère Reutler l'accuse, et le mot est symboliquement fort, de « *s'adonise[r]* »⁴²⁹. Un autre personnage appartenant à la grande famille des maquillés de Jean Lorrain est bien entendu Monsieur de Bougreton qui met continuellement en application la maxime de l'auteur : « *Le mensonge est la seule raison de vivre* »⁴³⁰. Les fards et le maquillage en général font partie des artifices privilégiés des esthètes. Avec leurs visages grimés, leurs cheveux teints, et même leurs « *sourcils teints et peints* »⁴³¹ comme Monsieur de Phocas, les personnages en deviennent parfois grotesques ; c'est le cas de Bougreton qui accumule les couches de maquillage pour cacher les ravages du temps et dissiper les marques de ses excès de jeunesse :

« [...] le vieux beau [...] poudrait sa face de cadavre, avivait de rouge les narines pincées de son nez [...], poissait de cosmétique les pointes raides de ses moustaches, ravivait au crayon et ses sourcils et les poches de ses yeux sans cils, replâtrait son vieux visage en ruine, ravitaillait d'onguent sa séculaire beauté »⁴³².

Les fards et autres maquillages annexes lui permettent de tenter de dissimuler la décrépitude de son physique, en vain cependant. L'artifice se remarque donc d'autant plus chez Bougreton sur qui l'artifice du maquillage n'a qu'une emprise éphémère, rapport à son état de déchéance avancée : il se présente ainsi souvent « *avec son vieux visage de capitaine fardé et empâté de plâtre, ses yeux*

⁴²⁶ Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, [1890], Livre de poche, 1974, p. 141

⁴²⁷ Rachilde, *Les Hors-Nature*, *op. cit.*, p. 40

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 41

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 42

⁴³⁰ Jean Lorrain, *Le Vice errant*, préface de Pierre Kyria, *op. cit.*, p. 13

⁴³¹ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, *op. cit.*, p. 60

⁴³² Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, *op. cit.*, p. 61

*écaillés et noircis au charbon, sa bouche édentée sous la double virgule d'une moustache au cirage [...] »⁴³³. Il peut parfois à ce titre apparaître comme une caricature du dandy, mettant en pleine lumière tous les adventices dont ce dernier joue pour parfaire son apparence. Cette volonté de paraître propre à l'esthète s'apparente donc finalement à un masque qui menace à tout moment de révéler le véritable visage – au sens propre et au sens figuré (et on pense aux héroïnes travesties de Rachilde, qui s'esthétisent en vue de se construire un masque sexuel) – du personnage, ce dont Bougreton témoigne. Comme à la fin d'une représentation, le masque commence à tomber, le maquillage à fondre et à s'estomper : « *Le fard lui coulait le long des joues ; deux minces rigoles d'eau noirâtre sur les tempes et deux autres aux commissures des lèvres : le cosmétique de ses moustaches et de ses sourcils, [...] cadavéreux sous son rouge et son blanc délayés [...] »⁴³⁴. Notons aussi que pour parfaire son allure d'automate ou de produit artificiel, Bougreton porte une perruque. Mais pourtant derrière cette apparence quelque peu ridicule, derrière « *ce cadavre peint, corseté, maquillé et cravaté (...) »⁴³⁵ se cache une âme réelle d'une sensibilité aiguë et légendaire : « *ce loqueteux était un grand seigneur, ce fantoche personnifiait une race, ce maquillé était une âme. »⁴³⁶ Et c'est bien là, la définition de l'esthète qui est avant tout, malgré son culte des apparences, une âme : « *Dans cet être corseté, maquillé et raidi dans une attitude voulue, il y avait donc de l'humilité, de la vraie tristesse et de la douleur »⁴³⁷. Si la superposition de tant de fards tend à produire un effet de masque dissimulant le véritable visage du personnage, il n'en demeure pas moins que le leurre de l'artifice révèle au final l'extrême sensibilité qui détermine l'existence des personnages et partant sa profondeur réelle. Cette impression est d'ailleurs révélatrice de la crise identitaire et du traitement de la duplicité de l'être, thématiques centrales de ces romans.*****

La fantaisie détermine le Paraître dont le seul mot d'ordre est d'outrepasser la mesure. L'extravagance est ainsi l'apanage du héros fin-de-siècle qui semble toujours en parade. Tout est fait, étudié et coordonné pour créer la surprise et s'éloigner des us ordinaires. Monsieur de Bougreton en est un cas extrême. Il marque son originalité à travers notamment sa façon de vêtir où règnent surcharge, baroque mais aussi un incroyable éclectisme. Notons que les comparaisons établies à travers les différents éléments qui constituent la longue description qui suit, relative à l'accoutrement du dandy, sont assez inattendues et font appel à des représentations très diverses et elles-mêmes éclectiques, révélant la nature composite du personnage :

⁴³³ *Ibid*, p. 19

⁴³⁴ *Ibid*, p. 52

⁴³⁵ *Ibid*, p. 21

⁴³⁶ *Ibid*, p. 19

⁴³⁷ *Ibid*, p. 99

« [...] le vieux beau avait endossé une telle houppelande de drap carmélite et un tel bonnet de fourrure [...]. A brandebourgs de soie olive et plus historiée de soutache qu'un dolman de magnat hongrois, c'était, pincée à la taille et battant à mi-jambes, un vêtement imprévu, même à Amsterdam [...]. C'était tout ce qu'on voulait excepté une houppelande : la robe de chambre d'Argan, la caftan d'un chef du Caucase, la pelisse d'un juif de Varsovie, quelque chose d'innommable, d'extravagant [...]. Une vieille toque de loutre, large comme un sombrero, coiffait en diadème cette vieille tête spectrale ; des bottes de cuir de Russie, où des éperons d'argent roulaient d'énormes molettes, complétaient l'accoutrement. Enfin, de ses deux mains, le vieux fantoche tenait, pressé sur sa poitrine, un fabuleux manchon jadis noir, maintenant roux : un manchon tout frisé, défrisé, dépoilé, évidemment la peau d'un vieux caniche »⁴³⁸

A travers leurs tenues et l'apprêt qu'ils pensent donner à leur mise, les personnages recherchent la propre réalisation esthétique de leur physique. Le costume illusionne et sert de masque à la complexité de l'être profond de chacun. Chez *Monsieur Vénus*, le travestissement permet de jouer sur les apparences. La masculinité de Raoule l'enjoint, pour parfaire sa comédie des sexes, de porter un costume d'homme qui reflète l'élégance de celui porté par le dandy : « *un habit noir, le costume complet, depuis la botte vernie jusqu'au plastron brodé* »⁴³⁹. Aussi, l'esthète, très narcissique, idolâtre sa propre beauté et s'entoure de miroirs. Paul-Eric de Fertzen accorde une attention malade à son apparence physique et se complaît dans l'admiration de ses formes. Il tente d'ériger sa beauté en œuvre d'art : « *Physiquement, l'adolescent [...] disparaissait peu à peu pour laisser croître un être singulièrement idéal, s'émaciant, remplaçant l'homme comme un portrait peut remplacer le modèle* »⁴⁴⁰. La recherche de l'esthétisme à tout prix se traduit donc à travers les tenues raffinées et extravagantes de ces esthètes. Toujours recherchées, ces dernières donnent aux personnages une allure majestueuse, distinguée et respectable. Monsieur de Phocas fait sa première apparition auprès du narrateur « *étroitement moulé dans un complet de drap vert myrte, cravaté très haut d'une soie vert pâle et comme sablée d'or* »⁴⁴¹. Par ailleurs, Jean Lorrain, qui, notons-le, a voulu faire de Bougreton une caricature de Barbey d'Aurevilly, son maître, s'est beaucoup inspiré des costumes et des accessoires du célèbre dandy pour peindre son personnage : « *Sanglé à la taille dans une large redingote à tuyaux, les épaules larges et le buste mince, un énorme chapeau haut de forme incliné de côté, en casseur d'assiettes, c'était, avec l'effrayant gourdin qu'il tenait à la main, une figure déjà vue ailleurs et d'autant plus inoubliable [...]* »⁴⁴².

⁴³⁸ *Ibid*, p. 32

⁴³⁹ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 207

⁴⁴⁰ Rachilde, *Les Hors-nature*, op. cit., p. 276

⁴⁴¹ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 49

⁴⁴² Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, op. cit., p. 18

Dans l'œuvre elle-même, Bougreton dit s'inspirer de son grand ami Mortimer qui savait maîtriser mieux que quiconque l'art de l'élégance et la tournure de la mise. Il livre de ce dernier une description qui témoigne de la folie des apparences de Mortimer mais aussi de sa prestance très aristocratique:

« C'étaient des palatines de martre zibeline à cinquante louis la peau, Messieurs ; des houppelandes de drap violet évêque doublées de renard bleu ; des manchons énormes, de vrais bonnets de sapeurs en poils d'épagneul, blonds comme des cheveux de femme et dont, pour saluer les infantes, il retirait une main gantée de peau de loutre noire. Des gants extraordinaires, Messieurs, dont chaque doigt était onglé d'agate, une patte de tigre ou la main du diable : une invention à lui, d'une bizarrerie tout à fait délicieuse, et qui lui ressemblait ! C'est lui qui lança, le premier, les chapeaux de velours noir à large boucle de diamant du Cap sur haut ruban de moire ; et le soir quand il allait dans le monde, il poudrait ses moustaches qu'il avait blondes et fort belles, d'un étrange mélange de poudre bleue et d'or. De loin, on eût juré un scarabée, un scarabée d'Égypte posé sur une rose rouge ; car, jusqu'au dernier jour, il eut les lèvres les plus vermeilles, à croire qu'il les avait peintes avec le sang des sœurs. »⁴⁴³

La mise de ces esthètes est toujours très étudiée. Phocas, Bougreton Paul-Eric de Fertzen ou encore Eliante Donalger se caractérisent, à l'image des dandys légendaires, par leur « *désinvolté sophistication* »⁴⁴⁴. Leur simple apparence physique suffit à impressionner : « *sans dire un mot ou faire un geste, par la pose seule, il(s) en impose(nt)* »⁴⁴⁵ Toujours à propos de Mortimer, Bougreton évoque son apparence royale et impériale mais aussi impérieuse. Il subjugue et impressionne ceux qui peuvent le croiser : « *Qui eût résisté à sa prestigieuse élégance, à ce profil de jeune dieu, mais un dieu de Versailles, majestueux comme un Bourbon, impertinent comme un Lauzun, un dieu royal et grand seigneur.* »⁴⁴⁶ Paul-Eric a quant à lui plus particulièrement, parmi les esthètes masculins de notre étude, la folie du déguisement : sa préciosité l'engage à se travestir en princesse byzantine, costume révélateur de la corruption de son âme mais aussi de la part féminine de son être et partant de son homosexualité latente. Mortimer, l'ami de Bougreton, se donne une allure efféminée à travers notamment sa taille marquée ordinairement caractéristique du physique féminin ; ce à quoi tend tout autant notre fantoche. Il incarne alors le parfait dandy, par sa minceur et sa grâce :

« [...] M. de Mortimer avait la taille la plus mince, la plus souple et la plus cambrée ; et cette taille de guêpe ou de fille d'Opéra lui avait valu plus de dix duels, tant avec des civils qu'avec des officiers aux gardes, car

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 27

⁴⁴⁴ Barbey d'Aurevilly, *Du dandysme ou de Georges Brummel*, op. cit., p. 18

⁴⁴⁵ *Ibidem*

⁴⁴⁶ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, op. cit., p. 26

cette minceur extravagante, plus qu'extravagante, invraisemblable, offusquait, dépistait, enrageait tous les hommes et [...]offensait toutes les femmes.»⁴⁴⁷

L'aspect spectral et fantomal donné sur Bougreton tout au long du roman suggère cette même maigreur, et partant ses formes féminines. Plus largement, le maniérisme qui caractérise les personnages masculins de notre étude témoigne de la féminité constitutive de leur être, tout du moins de désirs sexuels pervers puisqu'il révèle bien souvent des tendances homosexuelles et/ou fétichistes.

D'autre part, les esthètes ont la passion des bijoux. Ils s'ornent au sens littéral du terme de bracelets et de colifichets divers aux formes très travaillées. En voici l'exemple avec cette bague pour le moins originale et sophistiquée que porte Claudius Ethal dans *Monsieur de Phocas* :

« C'était une émeraude carrée, une émeraude-cabochon d'un vert assez pâle, du vert laiteux de la chrysoprase où semble luire et trembler un jus d'herbes. Deux griffes d'acier niellé d'or l'étreignaient, d'un travail assez barbare : deux serres d'épervier crispées sur l'eau glauque de la gemme et se rejoignant ensuite en ondulation de flot »⁴⁴⁸.

Ce bijou est à l'image de son propriétaire. Il symbolise à travers sa couleur verte et sa comparaison à un oiseau de proie, la cruauté et l'instinct prédateur de Claudius Ethal, peintre pervers qui s'emploie à accentuer la névrose de Phocas. Les mentions faites aux pierres précieuses sont légion dans les textes. On assiste à un déferlement de gemmes s'apparentant à de véritables pièces de musée ou de collection : *« [...] la main dégantée du duc de Fréneuse [...] planait avec d'innombrables lenteurs au-dessus d'un tas de pierres dures, lapis-lazulis, sardoines, onyx et cornalines, piquées çà et là de topazines, d'améthystes et de rubacelles. »⁴⁴⁹* De telles énumérations sont révélatrices de la poétique du faste et du luxe propre à la littérature décadente. La vue et le toucher de telles pièces recèlent des vertus extatiques et sont synonymes de raffinement, sources de volupté. Le roman *Monsieur de Phocas* manifeste cet amour des esthètes pour les bijoux à travers notamment les longues descriptions qui leur sont dédiées et qui mettent en avant leur aspect compliqué et original. Ces dernières révèlent en outre l'art du détail, mais aussi l'âme artiste qui sommeille chez l'esthète et qui lui permet d'auréoler ces pierres d'impressions sensationnelles :

⁴⁴⁷ *Ibid*, p. 85

⁴⁴⁸ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, *op. cit.*, p. 130

⁴⁴⁹ *Ibid*, p. 51

« Oh ! le feu sourd et changeant qui dort dans ses bijoux [ceux de Barruchini], les détails de la nature, animaux ou fleurs, qui y sertissent l'eau des gemmes ! L'avez-vous bien chantée, cette flore orfévrie, à la fois byzantine, égyptienne et Renaissance ! En avez-vous saisi les aspects de madrépores et de bijoux sous-marins, oui, sous-marins, car, fleuris de béryls, de péridots, d'opales et de saphirs pâles, couleur d'algues et de vagues, d'un émail céruléen presque, ils ont l'air de bijoux restés longtemps au fond de la mer. »⁴⁵⁰

On voit ici toute l'érudition d'Ethal en terme de gemmes. Il semble en connaître toutes les variétés et inculque par l'analyse artistique qu'il peut en faire cette passion à sa proie, le duc de Fréneuse. Notons tout de même que la couleur verte domine parmi sa collection de pierres, notamment à travers les péridots et les saphirs couleur d'algues et de vagues, et que toutes ont l'air de refléter une mer menaçante, une mer des profondeurs et donc non limpide. Cette prégnance du vert est significative – nous y reviendrons plus loin - du diabolisme de l'âme du peintre. Les femmes aussi portent des bagues grossières car ostentatoires, mais tout autant raffinées par l'originalité et l'art du détail qui s'en dégagent. Pour preuve la chevalière de Raoule de Vénérande : « [elle] portait seulement à l'annulaire gauche une chevalière en camée, sertie de deux griffes de lion »⁴⁵¹. Notons encore ici la référence au fauve qui symbolise le caractère carnassier et sans pitié de l'héroïne. Paul-Eric de Fertzen a quant à lui la folie des perles. Prenant comme prétexte de vérifier leur authenticité, il recherche en les brisant des sensations esthétiques rares qui lui procurent une réelle jouissance cérébrale : « Charmante. Comme un petit craquement d'œil de poisson frit sous la dent », conclut-il à l'éclatement de l'une d'entre elles. Pour Wladimir Noronsoff, la folie des gemmes et des bagues est un moyen d'éblouir et de se donner de l'importance à l'égard des gens qui l'entourent, s'érigeant ainsi en empereur exposant sa puissance à travers son opulence vestimentaire et l'ostentation de ses bijoux :

« Et, les doigts surchargés de bagues (car ce Noronsoff avait les plus beaux écrins), affublé d'une de ses somptueuses robes de carnaval, le prince, l'air d'une idole, trônait dans sa petite cour de fournisseurs et de courtiers louches, vraie cour d'Augustule en peine de jouissance et de souffrance [...] »⁴⁵²

Véra Schoboleska entretient ce culte des apparences chez Noronsoff en lui soumettant continuellement des artifices pour agrémenter son apparat. Des fragrances aux gemmes en passant

⁴⁵⁰ *Ibid*, p. 53

⁴⁵¹ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 56

⁴⁵² *Ibid*, p. 139

par le maquillage ou autres coquetteries, tout est fait pour que le prince soit en possession de l'incroyable panoplie du dandy : « *Noronsoff ne pouvait se passer d'elle : elle flattait ses manies et cultivait sa coquetterie d'idole par de quotidiens envois de fleurs ; elle lui choisissait des parfums, lui soumettait des fards et des onguents de toilette, des pierres précieuses non montées, des vraies et des fausses [...]* »⁴⁵³

Noronsoff instrumentalise ses apparences au point de vivre dans un permanent carnaval, qui lui permet plus largement de dissimuler derrière ses fards et ses extravagances son intérieur pourri, la dégénérescence de sa santé physique. Ainsi comme l'analyse à juste titre Pierre Kyria dans sa préface à l'œuvre : « *Comme l'A Rebours de Huysmans nous révèle la cérébralité délirante du climat fin-de-siècle, Le Vice errant, au même titre que Monsieur de Phocas, mais avec plus d'outrance et de flamboyants effets souligne les ultimes aspirations et parades d'un milieu décadent* »⁴⁵⁴.

Même Bougreton, qui, miséreux, ne peut se payer de tels trésors, simule le faste et préfère faire semblant en se décorant de fausses pierres, de « *pierreries vertes et bleues négligemment piquées dans [sa] collerette, faux saphirs et fausses émeraudes [pour] achev(er) [sa] parure de parfait charlatan* »⁴⁵⁵. Rien ne doit empêcher de pouvoir paraître : « *La pauvreté se doit à elle-même d'être fastueuse* », explique le personnage, le tout étant de cultiver l'originalité. Atteint du syndrome du culte de l'apparat Noronsoff est empreint de caprices vestimentaires qui l'enjoignent à porter des tenues plus compliquées et plus coûteuses les unes que les autres :

« *Il recevait, tous les jours, de quatre à six, vêtu de fastueuses robes de chambre de peluche de toutes les nuances [...]. Brodées, les unes de perles, les autres de turquoises (il y en avait de bleues surchargées de saphirs et de rouges bossuées de rubis), ses robes étaient la fable et la joie de la Riviera.* »⁴⁵⁶

Ses costumes sont les dignes révélateurs de son âme baroque, s'ils n'en sont pas tout au moins le reflet. Aux yeux de l'esthète tout ce qui est artificiel, factice est digne de son attention car il n'existe que pour l'art. Comme le disait Jules Lemaître : « *le dandy [a la faculté] de faire croire à ce qui*

⁴⁵³ *Ibid*, p. 146

⁴⁵⁴ *Ibid*, préface, p. 11

⁴⁵⁵ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, *op. cit.*, p. 75-76

⁴⁵⁶ Jean Lorrain, *Le Vice errant*, *op. cit.*, p. 138-139

n'existe pas »⁴⁵⁷ et se fait ainsi créateur d'un univers soumis aux seules frasques de l'imagination. Les esthètes intellectualisent à ce titre la beauté artificielle.

Cette préciosité se manifeste aussi par les onguents et parfums dont ils aiment se couvrir. Ce raffinement conjugué à l'attention que l'esthète octroie à sa tenue et aux accessoires qui peuvent l'accompagner révèle toujours, en tout cas chez les personnages masculins, une certaine féminité. Dans le cas de Marcel Désambres qui « *se parfume toujours, car il [est] raffiné au-delà du possible* »⁴⁵⁸, il révèle sa nature réelle et lève le voile du travestissement de cette femme-homme. Paul-Eric de Fertzen est certainement à ce sujet un prototype. Il s'entoure de flacons et ne cesse d'humer et de se délecter d'odeurs artificielles plus originales les unes que les autres, se plaisant à tester de nouvelles sensations olfactives et à mélanger les senteurs. Le seul fait de se parfumer prend alors l'allure d'un cérémonial : « *Paul s'empara d'un flacon que lui tendait son valet de chambre et, comme s'il accomplissait un rite, il en versa le contenu autour de lui, traçant un cercle parfait et ayant bien soin qu'aucune goutte de l'essence ne rejaillit sur ses vêtements.* »⁴⁵⁹. L'application doit être faite dans les règles de l'art pourrait-on dire. Tout est orchestré selon une fantaisie toute particulière à Paul-Eric et qui témoigne de sa préciosité : « *rien n'est plus vulgaire qu'un homme qui se parfume directement. Moi, je respire l'odeur en question et la fais respirer à mes habits. Cela suffit pour que certaines délicates fragrances s'attachent à ma personne sans incommoder mes voisins* »⁴⁶⁰. Les esthètes semblent en fait jouer à la poupée avec eux-mêmes. Les accessoires en tout genre dont ils peuvent s'affubler augmentent la puissance de leur appareil et représentent aussi des éléments supplémentaires pour combler le vide qui les entoure. Il n'est pas rare que les personnages sortent aussi de leur poche des objets servant à la retouche de leur physique. Ainsi Bougreton de « *tir[er] des profondeurs de sa rhingrave une boîte à poudre, des cosmétiques, un peigne et un miroir de poche en argent ciselé, d'un curieux travail, ma foi, avec ça et là, serties dans le métal, des topazes roses et des pierres de lune* »⁴⁶¹. Là encore, ces accessoires ne sont jamais simples mais plutôt originaux et d'une rare préciosité ; à ce titre ils s'apparentent à de réelles créations d'art.

Les tissus et les étoffes sont pour les esthètes objets de leur culte de l'artifice : « *Ah ! le sortilège des étoffes fanées, les langueurs patriciennes de toutes ces orfèvreries de soie et de*

⁴⁵⁷ Barbey d'Aurevilly, *Du dandysme ou de Georges Brummel*, op. cit., p. 18

⁴⁵⁸ Rachilde, *Madame Adonis*, op. cit., p. 179

⁴⁵⁹ Rachilde, *Les Hors-nature*, op. cit., p. 45

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 45

⁴⁶¹ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, op. cit., p. 61

satin ! »⁴⁶². Cette passion se retrouve essentiellement dans *Monsieur de Bougreton* et *Les Hors-nature* ou encore *Le Vice errant*. Le choix du tissu ou de la matière pour un vêtement ne doit pas être un détail pour l'esthète car le toucher qui l'accompagne doit être en mesure de participer à une certaine suggestion renvoyant une impression sensitive. Les descriptions faisant étalage des variétés de tissus ou de fourrures sont légion dans les textes et participent bien souvent comme nous le verrons plus tard des tendances fétichistes des personnages. Entre les « *palatines de martre zibeline* »⁴⁶³, les « *houppelandes de drap violet évêque doublées de renard bleu* », les différents velours, le « *caftan de soir rose turc* »⁴⁶⁴, l'esthète s'offre la diversité dans ses choix de tenue. Ce que l'on peut remarquer cependant, c'est que le vert domine bien souvent dans l'affublement vestimentaire, notamment chez *Monsieur de Bougreton*, où le détail de la couleur ne manque jamais d'être relevé par le narrateur. Le vert, symbole de la décadence, domine en grande partie les tenues et les accessoires des personnages rachildiens et lorrainiens. On retrouve cette nuance dans *La Marquise de Sade* où Mary Barbe souhaite revêtir pour la fête de la garnison « *une robe couleur de souffrance* »⁴⁶⁵. Cette tenue l'apparente à une diablesse et révèle au sein du roman son statut terrible de femme fatale, autrement dit sa forte volonté de domination, sa part mâle. Elle joue sur la provocation et sur l'anti-convenance pour symboliser sa singularité et la perversion de son être :

« Cette robe incarnait parfaitement l'idée qu'elle avait eue, la cruelle fille ! Sur la jupe de satin vert émeraude, arrachant les yeux, se laçait une cuirasse, mode inconvenante de l'époque, une cuirasse en velours constellé d'un paillon mordoré à multiples reflets ou pourpre ou bleus. Ce corsage était montant et cependant s'ouvrait par une échancrure inattendue entre les deux seins qu'on s'imaginait plus roses à cause de l'intensité de ce velours vert. »⁴⁶⁶

Ce vert, symboliquement, représente le mal, la douleur, le goût de la mort, dans la littérature fin-de-siècle. Il est la couleur de la putréfaction, des eaux mortes, du teint des malades et à ce titre correspond parfaitement à la teneur de l'esthétisme cultivé par les décadents. L'émeraude portée dans le cas précédent par Mary témoigne de sa nature diabolique et annonce son déclin si l'on s'en réfère à Lucifer qui portait cette même pierre avant sa chute. On se rappelle aussi l'émeraude portée par Claudius Ethal qui n'est autre en fait que le symbole de sa puissance diabolique et de sa volonté de répandre le mal. Pour en revenir à Mary, celle-ci se rapproche ainsi de Satan - on en veut pour preuve sa cruauté - qui est souvent représenté sous un aspect verdâtre, tout du moins par une peau et

⁴⁶² *Ibid.*, p. 50

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 27

⁴⁶⁴ Jean Lorrain, *Le Vice errant*, *op. cit.*, p. 157

⁴⁶⁵ Rachilde, *La Marquise de Sade*, *op. cit.*, p. 196

⁴⁶⁶ *Ibidem*

des yeux verts. Le vert est donc la couleur de prédilection de la plupart des personnages qui peuplent la littérature fin-de-siècle, puisqu'il est en accord avec la nature perverse de chacun : « *Mary aimait le vert, il éclairait son teint de brune et donnait à son regard voilé de cils épais un scintillement humide comme les regards de femmes en ont au bord de l'eau* »⁴⁶⁷. Au-delà des tenues et autres colifichets dont s'affublent les personnages, l'attitude dandy tient également des attitudes adoptées et du comportement en général.

Les esthètes aiment en effet se mettre en scène, en adoptant des postures exagérées et en s'exprimant au moyen d'une gestuelle théâtrale. Ils s'étudient pour magnifier toujours et encore plus leur apparence extérieure, se rendre délicieux par leurs simples attitudes. Ils cultivent l'art de la pose dans une volonté de dénaturation et semblent en perpétuelle représentation, donnant l'illusion du spectacle. Paul-Eric de Fertzen, qui incarne au plus haut point la préciosité et l'orgueil du dandy décadent, ne cesse de s'étudier et de s'admirer devant sa glace qui lui renvoie une image magnifiée de son physique. Il adopte ainsi différentes poses, cherchant son meilleur profil, l'attitude le mettant le plus à son avantage :

*« Svelte, souple, le très jeune homme se contemplait, de profil, dans une féline torsion de buste faisant saillir sa hanche, et avec des gestes lents, des étirements calculés de bras, il allait à la rencontre de son double. La tête renversée, les yeux mi-clos et frémissants d'un voluptueux clappement de paupières, se buvant, s'enivrant de lui-même, il élevait, haut, en arrière, sa face pâlie d'orgueil où les deux taches noires formées par l'ombre des narines, petites palmes de velours funèbre, se posaient sur l'éblouissement de son teint, comme un macabre rappel au mépris du corps. »*⁴⁶⁸

Monsieur de Bougreton, figure accomplie de l'esthète se caractérise de même par ses attitudes étudiées, affectées même, ses poses forcées et travaillées, qui le font manquer de naturel : « *Il parlait la tête relevée, d'un ton déclamatoire et hautain de père noble, l'estomac comme une proue, les épaules effacées exagérément* »⁴⁶⁹. Sa façon d'avoir la taille continuellement cambrée et le « *buste [...] impertinemment redressé* »⁴⁷⁰, témoigne de la distinction aristocratique qu'il cherche à se donner. Véritable personnage de théâtre ou de spectacle, Bougreton ne connaît pas la discrétion. Il accentue volontairement tous les gestes qu'il peut faire, leur donnant du même coup un air

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 196

⁴⁶⁸ Rachilde, *Les Hors-nature*, *op. cit.*, p. 35-36

⁴⁶⁹ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, *op. cit.*, p. 20

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 31

saccadé ; par l'orchestration de ses attitudes, il transforme son être en un mannequin ou une statue mécanisée :

« M. de Bougreton [...] se cambrait avec emphase dans sa rhingrave carmélite, brandissait vers les cadres l'échevèlement fou de son affreux manchon, pérorait, s'emportait avec des éclats de voix, des silences des poses, des gestes de théâtre, arpentant tout à coup vingt mètres de galerie, tout à coup immobile, figé, tel un marbre, sur le parquet ciré où tremblaient, reflétées comme une eau dormante, les énormes molettes de ses éperons. »⁴⁷¹

Il affiche continuellement, en présence de ses hôtes tout du moins, une certaine fierté d'apparence qui met en avant son allure aristocratique, distinguée ainsi que la singularité de sa personne. De la sorte, il en impose et appelle au respect :

« Un lorgnon de muscadin tenu de la main droite à hauteur de l'œil, M. de Bougreton souriait, indolemment campé sur la hanche droite ; ses jambes croisées faisaient comme un piédestal à son buste. De l'autre main il s'appuyait sur une énorme canne torse à pomme d'or, espèce de pouvoir exécutif, comme en portent les personnages de Vernet, et c'était en vérité un Vernet qu'incarnait ce jour-là, sous la pluie battante, l'héroïque silhouette de M. de Bougreton. »⁴⁷²

Ce vieil esthète quelque peu déchu, ne laisse place à aucune spontanéité naturelle dans sa façon d'être et dans son art de vivre. Tous tentent en fait de faire de leur vie une œuvre d'art, car l'art répond à leur volonté de figer le temps. L'art fixe pour l'éternité ; il n'est pas subordonné aux affres du temps. Les esthètes se calquent alors sur le modèle artistique pour échapper aux lois du devenir. Ils tendent à s'apparenter ainsi à de véritables portraits d'art ou à des sculptures. Ainsi Eliante Donalger instrumentalise son propre corps au point de se transfigurer en une incroyable statue : *« Rien ne la révélait femme. Elle demeurait une grande poupée peinte, très intéressante parce qu'il est fort naturel que les poupées soient artificielles »⁴⁷³*. L'artifice est gage de beauté. Dès lors qu'une personne ou une chose est considérée d'un point de vue artistique, elle devient digne d'intérêt, d'où cette pugnacité à s'employer à être factice. Pour comprendre l'importance de l'art, on peut voir que les héros de Jean Lorrain calquent notamment leur vie sur les sujets, les couleurs et les formes des peintures de Gustave Moreau, de James Ensor, de Burne-Jones ou encore de Dante

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 44

⁴⁷² *Ibid.*, p. 76

⁴⁷³ Rachilde, *La Jongleuse*, [1900], Paris, Des femmes, 1982, p. 37

Gabriel Rossetti. Ainsi Paul-Eric s'inspire d'une œuvre d'art pour confectionner sa tenue byzantine :

« Salue[z] en ma personne de chair et d'os la pieuse Irène, princesse de Byzance, portant son impérial costume de cour d'après une estampe extrêmement curieuse qui pourrait être un portrait. Cette estampe est si nette qu'elle m'a permis de reproduire les moindres détails de la dalmatique et de donner l'équivalent des nuances d'étoffes »⁴⁷⁴.

Le rapport est inversé : l'art ne reproduit plus la réalité, mais c'est la réalité qui reproduit l'art. De même, Phocas se laisse pervertir par les œuvres de Gustave Moreau qui cristallisent ses tendances meurtrières : *« je vais m'enivrer, m'hypnotiser de beauté devant l'œuvre d'un Gustave Moreau et je rapporte une âme d'assassin »⁴⁷⁵*. L'esthète vit ainsi plus d'impressions que de faits. L'excitation par l'art devient un tremplin pour l'essor de la chimère et la sublimation des sensations.

La recherche de la beauté artistique devient une religion chez ces esthètes qui orchestrent l'ensemble de leurs faits et gestes au nom du simulacre. Ils sont par le Paraître. Bougreton, par exemple, se crée en parlant. Dans le roman - qui est en fait la somme de ses aventures de jeunesse centrées essentiellement sur des visions d'art - il ne cesse d'enjoliver et d'exagérer ses anecdotes, si bien que le lecteur est en droit de se demander si toutes ces frasques ne sont pas finalement que des mensonges. Bougreton révèle alors par sa parole, l'importance du verbe en tant que créateur de sensations d'art : il règne par les mots. Sa conversation procède du désir d'éblouir par ses fusées. Cet aspect corrobore la volonté des esthètes d'étonner, voire même de choquer parfois. Ils veulent heurter leur auditoire, le subjuguier, en le menant vers des contrées inédites et des sensations inattendues touchant souvent à l'horreur, rapport à l'esthétisme noir qu'ils chérissent. Et c'est ainsi qu'à l'image des dandys et notamment de Georges Brummel, nos esthètes rachildiens et lorrainiens *« aim[ent] encore mieux étonner que plaire [...] car le plus beau des étonnements, c'est l'épouvante »⁴⁷⁶*.

Ce culte frénétique du faux est perceptible aussi à travers les créations hybrides auxquelles s'adonne l'esthète. On pense notamment aux parfums composés de fragrances inédites que fabrique Paul-Eric, qui grisent son âme et le font basculer dans un autre temps ; ou encore aux fleurs que son

⁴⁷⁴ Rachilde, *Les Hors-nature*, op. cit., p. 198

⁴⁷⁵ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 256

⁴⁷⁶ Barbey d'Aurevilly, *Du dandysme et de Georges Brummel*, op. cit., p. 78

frère Reutler fabrique pour répondre à ses caprices d'âme assoiffée de simulacres. Il crée notamment une nouvelle espèce de muguet rose qui ravit les sens de Paul.

L'esthète fin de siècle, que l'on peut donc aussi qualifier de dandy, cultive à la fois la distinction physique par l'apprêt qu'il cherche à donner à son apparence, que ce soit à travers ses vêtements, ses accessoires ou ses attitudes, mais aussi par l'élégance, somme toute subversive de son âme. Baudelaire disait à ce sujet que la magnificence extérieure du dandy n'est autre que le « *symbole de la supériorité aristocratique de son esprit* ». Le dandysme tient donc à la fois de l'art de la mise mais aussi d'une manière d'être comme l'explique Barbey d'Aurevilly dans *Du dandysme et de Georges Brummel*.

L'univers créé par les âmes fin-de-siècle tient donc du chatolement et de l'ordre du spectacle. L'artifice qui symbolise la volonté de paraître des esthètes se fait créateur d'illusions. Il opère comme une nécessité psychologique de compensation et substitue au réel une contre-nature : « *dans cet univers l'élément factice, gratuit adventice, a remplacé la vie, le réel et l'essentiel et a entraîné une désappropriation des choses, des êtres et du langage* »⁴⁷⁷. L'esthète, à vouloir composer sa vie d'impressions d'art, se fait démiurge et rivalise du même coup avec les créations de la Nature. Il devient lui-même le Dieu de l'espace qu'il investit, reflet de son moi.

b) Demeures artistes et univers privés

L'esthète s'isole dans un milieu qu'il configure à son image et qui devient littéralement le Temple du culte de son moi. Il veut identifier son cadre de vie à lui-même. En proie à un univers totalement dominé par le subjectivisme, « *la représentation objective du monde tend à disparaître derrière cette double exhibition du livresque et du moi* »⁴⁷⁸. Sa demeure s'apparente alors à un espace sans nécessité, placé sous le signe du factice et de l'insaisissable. L'élaboration de ce contre-monde, en dehors de la temporalité sociale, s'achemine petit à petit vers la construction d'une contre-nature. Les apparences deviennent essentielles dans cette vie où l'on rejette la nature. Au sein de ce refuge, la nature est totalement étouffée au profit du règne de l'ornementation ainsi que du culte de l'art et de l'artifice. Le milieu décrit au sein des romans est purement artificiel, à

⁴⁷⁷ Gérard Peylet, *Les Evasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature « fin de siècle »*, op. cit., p. 113

⁴⁷⁸ Gérard Peylet, *La Littérature fin-de-siècle de 1884 à 1898*, op. cit.

l'opposé des descriptions des milieux décrits par les romans naturalistes en prise à la vulgaire réalité sociale : « *A la différence des romans naturalistes qui sont déterminés par leur milieu d'origine et sont obligés de le subir, les héros fin-de-siècle choisissent un milieu qui leur convient, et pour cela, ils le créent de toutes pièces.* »⁴⁷⁹ L'intérieur de la demeure est source d'évasion et représente un mirage à l'abri du monde extérieur. Il est un refuge à la vulgarité de la vie sociale et s'introduit à ce titre « *dans une temporalité symbolique, poétique, plurielle, en dehors de la temporalité sociale et mondaine* »⁴⁸⁰

L'esthétisme régit là encore l'aménagement de l'intérieur décadent de la même façon qu'il règle les faits et gestes de l'esthète. On y retrouve la même quête de l'esthétisme de la surprise et de l'éblouissement esthétique. Eliante confesse d'ailleurs telle une profession de foi : « *Je suis réellement amoureuse de tout ce qui est beau* »⁴⁸¹, et Bougrelon de se dire « *incliné devant l'Art, debout devant la Beauté* »⁴⁸². Par l'art on ennoblit et embellit la vie. L'esthète s'emploie alors à transformer sa demeure en une œuvre d'art, en un musée recelant des tas d'objets rares et insolites. Il se délivre de toutes fins utiles ou éthiques dans sa manière d'organiser son intérieur, n'accordant de la valeur qu'à la seule beauté portée par l'objet qui vient décorer sa demeure. On survalorise l'intérieur par des excès décoratifs : le logis est littéralement saturé d'éléments composites. Cet imbroglio correspond de fait au manque de cohérence et au dilettantisme qui caractérisent les esprits fin-de-siècle. Pour « *l'esthète fin-de-siècle à qui la profusion tient lieu de reconstruction onirique du réel* »⁴⁸³, cette surcharge décorative sert de prétexte à la vibration de l'être : « *Tout dans ces demeures, cherche à exciter et à troubler les nerfs. L'incohérence et l'opposition de tous les objets [...], l'étrangeté de la plupart d'entre eux, tout vise à provoquer l'ahurissement* »⁴⁸⁴ En jouant sur le mélange de différents styles, de différents tons et même de différentes époques, l'esthète place sa demeure sous le signe du non-genre. Cet éclectisme répond à la recherche obsessionnelle de l'hybridité chez les esthètes, qui représente pour eux une certaine forme d'idéal. A l'hypertrophie du moi tout autant qu'à la volonté de combler ce sentiment du néant laissé par le monde extérieur, correspond donc cette abusive aptitude décorative de l'esthète. Ainsi, l'esthète jouit littéralement de son décor et des jeux esthétiques dont il l'agrément. Il fait preuve de spéculation autour de tout ce qui touche à l'aménagement de son espace privé. Nous en voulons pour preuve les longues

⁴⁷⁹ *Ibid*

⁴⁸⁰ Nathalie Prince, *Les célibataires du fantastique*, op. cit., p. 101

⁴⁸¹ Rachilde, *La Jongleuse*, op. cit., p. 49

⁴⁸² Jean Lorrain, *Monsieur de Bougrelon*, op. cit., p. 40

⁴⁸³ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, présentation par Hélène Zinck, op. cit., p. 22

⁴⁸⁴ Max Nordau, *Dégénérescence*, [1894], Paris, Max Milo, Condition humaine, 2006, p. 20

descriptions très détaillées de l'intérieur de certaines pièces et des analyses très poussées de certains objets qui vont au-delà de la simple impression qu'ils peuvent donner.

On note plus particulièrement un goût prononcé pour l'exotisme et l'Orient : nombreuses japonaiseries, synonymes d'ailleurs et d'évasion, ornent les meubles incrustés. *Monsieur de Phocas* témoigne de ce goût pour l'orientalisme à travers son personnage éponyme qui accumule chez lui des souvenirs glanés au cours de ses différents voyages : « *Il avait [...] rapporté de l'Orient, des souks de Tunis et des bazars de Smyrne, tout un trésor de bijoux anciens, de tapis précieux, d'armes rares et de poisons violents, mais Fréneuse vivait sans amis, nul n'était admis à visiter l'hôtel familial* »⁴⁸⁵. Pour Phocas, l'aménagement de son intérieur et la relation cérébrale tout autant qu'esthétique qu'il entretient avec son decorum remplacent avantageusement le contact avec autrui puisque cette relation lui renvoie sans cesse l'image de son essence et ne vient aucunement contrarier ses goûts et ses obsessions. La plupart des romans témoigne de cette débâcle du goût et illustre l'esthétique du courant Modern Style (l'Art Nouveau) qui marque la quintessence de la réaction esthétisante et de la manière de vivre en cette fin de siècle. Cette jubilation de la forme renvoie notamment à une véritable poétique de l'objet. Celle-ci participe du phénomène de l'ornement propre aux intérieurs décadents et plus encore, s'apparente à une métaphore de la textualité décadente où l'on recherche sans cesse effets de chatoiement et de raffinement⁴⁸⁶. On surcharge en effet les pièces de peintures, de sculptures, d'objets en tout genre mais qui tendent tous à s'assimiler à des objets d'art. On affiche ses collections sous des vitrines : collection de peignes et d'étoffes chez Paul-Eric, de masques chez Ethal, de gemmes chez Phocas, de statuettes chez Eliante et Raoule. Le bibelot requiert alors aussi une place de choix dans l'aménagement du décor de la demeure de l'esthète, si bien que cette dernière devient à elle seule un musée recelant des collections de natures diverses et variées, toutes plus originales les unes que les autres. Selon Paul Bourget, ces passions symbolisent la « *manie raffinée d'une époque inquiète où les lassitudes de l'ennui et les maladies de la sensibilité nerveuse ont conduit l'homme à s'inventer des passions factices de collectionneur [...]* »⁴⁸⁷. Cette monomanie de la collection se retrouve plus particulièrement dans *Monsieur de Phocas*, et fait la fierté d'Ethal, qualifié par ailleurs de « *collectionneur de fleurs du mal* »⁴⁸⁸ qui ne cesse de les exhiber et de s'en servir d'agents corrupteurs auprès de Phocas par leur apparence troublante et mortifère qui aiguise la neurasthénie du duc tout autant qu'ils l'empoisonnent. Ainsi, ils servent à la fois de reflets de la perversité du peintre et de reflets de la morbidité et de l'équivoque de l'âme de Phocas. Ethal dans sa folie des

⁴⁸⁵ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 52

⁴⁸⁶ Nous reviendrons plus précisément sur cette poétique artiste dans la troisième partie

⁴⁸⁷ Paul Bourget, *Nouveaux essais de psychologie contemporaine* [1885], chap. VIII, « E.J. de Goncourt », Paris, Gallimard, 1993, p. 319

⁴⁸⁸ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 172

collections morbides, voue plus particulièrement un véritable culte aux cires jusqu'à leur consacrer une place de choix dans sa demeure :

« [...] c'était plus une grande armoire qu'une pièce ; des rayons de bibliothèques y régnaient, mais plus espacés que pour y recevoir des livres ; et, dans l'ombre de leurs intervalles, c'étaient les yeux vitreux et les lèvres fanées de plus de vingt bustes de mortes, vingt cires aux coiffures historiées et historiques sous les paillons piqués dans la soie terne de leurs cheveux [...] »⁴⁸⁹.

Le décor, érigé lors de la fumerie d'opium à partir de sa collection de cires, révèle des vertus corruptrices et invite, à l'image de l'âme de son propriétaire, à des ambiances ambiguës teintées de mystère et empreintes d'angoisse, sous l'effet de poids produit par le regard moribond de ces masques :

« D'abord, dans l'étrange décor de l'atelier d'Ethal, ce soir-là tout transformé par le luxe inusité d'immenses tapisseries suspendues aux murs, [...] c'était la veille solennelle de tous les bustes de son musée de cire. Sorties pour la circonstance de la petite pièce, où il les détient, et posées sur de piédouches, toutes ces faces de souffrance ou de volupté figée se mêlaient bizarrement aux personnages tissés des hautes tapisseries [...] »⁴⁹⁰.

Tout est agencé et choisi en vue d'imprégner les visiteurs de cette atmosphère à la fois exténuante, léthargique et pourtant excitante, ainsi que de suggérer l'érotisme, d'emplir chaque invité de ses pulsions les plus enfouies et les plus animales. Incarnant le vice, le décor mis en place devient une « ode à la Luxure »⁴⁹¹ selon les termes de Maud White.

Les autres personnages rencontrés au cours du roman, et notamment lors de la fumerie d'opium, témoignent de cette même passion et de ce même rapport étroit qui unit l'être aux pièces de sa collection, dans la mesure où elles représentent une part de lui-même et participent de cette même volonté de surcharger la demeure pour falsifier l'existence. La collection est donc à elle seule un masque permettant de dissimuler le vide du réel et de s'éloigner de la temporalité sociale : « Tous collectionnent quelque chose : celui-ci, les fourreaux de sabre ; celui-là les boucles de ceintures de la reine Anne ; cet autre, les souliers du roi de Rome ou les sabretaches du beau

⁴⁸⁹ *Ibid*, p. 125-126

⁴⁹⁰ *Ibid*, p. 140

⁴⁹¹ *Ibid*, p. 145

*prince Murat ; il faut bien faire quelque chose et, sinon s'occuper, occuper le monde de sa petite personne. »*⁴⁹².

Les différents décorums convoqués dans *Monsieur de Phocas* participent aussi de la poétique des objets bizarres et troublants propres aux intérieurs décadents. Chez M. de Burdhes, dont Thomas Welcôme a été accusé du meurtre, on retrouve des valeurs esthétiques appliquées à l'ameublement très dandy, où les bibelots sont révélateurs de l'ambiguïté des goûts de celui qui les agence :

*« [...] sur un petit autel hindou, encombré de tulipes de verre et de ciboires d'or et de bronze, une étrange statuette se dressait : une espèce de déesse androgyne aux bras frêles, au torse plein, à la hanche fuyante, démoniaque et charmante, en pur onyx noir. Elle était absolument nue. Deux émeraudes incrustées luisaient sous ses paupières ; mais entre ses cuisses fuselées, au bas renflé du ventre, à la place du sexe, ricanante, menaçante, une petite tête de mort. »*⁴⁹³

Nombre des bibelots dans les œuvres de nos deux auteurs semblent imprégnés de cette même esthétique sadique et malsaine. Beaucoup symbolisent à la fois la mort et la beauté dans un rapprochement somme toute paradoxal mais ô combien caractéristique de l'esthétique subversive propre au décadentisme. Ethal qui ne fait que convoquer le goût de la mort à travers les objets qu'il peut exposer, donne de son intérieur une vision totalement avilissante et pourrie aux yeux de Phocas qui en parle comme le « *fumier de tous [s]es vices complaisamment étalés* »⁴⁹⁴. Ce dernier tombe cependant en admiration face à une poupée de cire qu'il appelle « la merveille de Leyde », « *morbide et fastueux bibelot attifé de vieux brocarts et modelé dans de la cire peinte, dont [Ethal lui] [...] reproch[e] de ne pas apprécier l'indéfinissable et pourrissant attrait* »⁴⁹⁵, et qui représente à ses yeux une figure de déesse.

Les intérieurs s'apparentent alors à des espaces ouatés, saturés d'œuvres d'art, tout du moins d'impressions d'art.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 144

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 207

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 210

⁴⁹⁵ *Ibidem.*, p. 210

Ainsi, l'espace intérieur entièrement dédié à l'âme de son propriétaire se fait symbole de liberté et devient un véritable microcosme où l'esthète célèbre la réalisation esthétique et cérébrale de son moi. Le personnage projette sur son décor intérieur ses fantasmes, ses angoisses et sa névrose. La demeure décadente répond alors aux sollicitations de l'âme narcissique par des reflets à travers lesquels celle-ci se retrouve et s'admire. Elle s'apparente ainsi à une métaphore privilégiée des états d'âmes de l'esthète où l'on retrouve la manifestation de son obsession de lui-même, son goût de l'insolite et du faisandé. Elle assure ainsi à son propriétaire une identité et atteste de son originalité, se faisant pour lui un rempart contre la laideur extérieure. Par cette osmose, la demeure devient un univers autosuffisant, un lieu entièrement consacré à la recherche de soi, construit comme un miroir éclaté. A ce titre Nathalie Prince assimile le rapport qui unit l'esthète à sa demeure au processus de « *nidification* »⁴⁹⁶ qui permet à l'être d'« *aménage[r] son propre retrait* »⁴⁹⁷. Cet art de vivre, propre aux esthètes, est à rattacher à la pratique du solipsisme, puisque la demeure s'organise selon la seule pensée de son ou sa propriétaire qui y projette sa nature profonde. Hubert d'Enragues, le héros de *Sixtine*, exprime parfaitement cette domination que l'esthète exerce sur l'espace qu'il investit : « *Le monde, c'est moi, il me doit l'existence, je l'ai créée avec mes sens et il est mon esclave et nul sur lui n'a de pouvoir* »⁴⁹⁸. L'intérieur tient alors lieu de révélation de l'inconscient de celui ou celle qui l'aménage : il se fait le témoin privilégié « *de la singularité exquise de sa personnalité et de ses goûts, hors du temps, hors du monde* »⁴⁹⁹. L'esthète, homme ou femme, recherche au sein de sa demeure la nuance subtile, l'harmonie parfaite en s'évertuant à créer une sorte d'analogie entre son âme et son decorum. Il pratique pour cela la synesthésie, c'est-à-dire un art de la disposition qui permet d'établir des correspondances de sensations entre les choses et les êtres. Un rapport d'analogie régit donc la relation de l'esthète à sa demeure, qui est à mettre en relation avec la théorie des correspondances de Baudelaire. De là se met en place tout un jeu de perspectives et de profondeurs démultipliées qui assure un cadre de vie en corrélation avec les envies et fantasmes d'ailleurs du personnage en question.

L'atmosphère de la pièce se prête alors à la délectation de soi. On ne compte plus les miroirs ou psychés qui meublent les pièces ou les objets et qui par la symbolique morbide ou équivoque qu'ils véhiculent, renvoient directement à la nature subversive de leurs propriétaires. Ainsi, le sadisme nourrit aussi une recherche esthétique au sein de certaines demeures : nombre de bibelots revêtent une dimension morbide, qui reflètent l'âme pourrie de celui qui y vit.

⁴⁹⁶ Nathalie Prince, *Les Célibataires du fantastique*, op. cit., p. 65

⁴⁹⁷ *Ibidem*

⁴⁹⁸ Rémy de Gourmont, *Sixtine*, [1890], Paris, Elibron classics, 2005, p. 13

⁴⁹⁹ Jean Borie, *Huysmans, le Diable, le célibataire et Dieu*, op. cit., p. 69

On retrouve ainsi la folie du prince Noronsoff dans l'aménagement du domaine familial auquel il fait subir une transformation luxueuse. Le décor, faisant appel à différentes formes d'art, est l'œuvre d'artistes que Vladimir a convoqués spécialement pour l'occasion :

« Une légion de tapissiers parisiens et une nuée d'ouvriers italiens, mosaïstes de Turin et sculpteurs de Gênes, y précédaient le retour du Maître ; le souvenir du faste et du luxe déployés par les hôtes précédents allait singulièrement pâlir auprès des recherches et des raffinements d'installation et de mobilier du nouveau propriétaire. »⁵⁰⁰

La villa est placée sous le signe de l'excès et de l'outrance, à l'image d'un palais d'empereur que le prince cherche à imiter, en vue toujours de magnifier son image. La démesure investit alors la moindre installation de la maison. Rien n'est laissé au hasard. On en veut pour preuve la description suivante qui tend à assimiler la piscine de la villa aux thermes fréquentés par les empereurs de l'Antiquité, notamment à travers le déploiement de matériaux riches et précieux, l'architecture très travaillée et l'ostentation qui s'en dégage. La villa est une métaphore de l'esprit alambiqué de son propriétaire et à ce titre recèle d'innombrables fantaisies. Ce « *palais des mille et une folies* »⁵⁰¹ témoigne de ce goût prononcé pour le baroque et s'inscrit du même coup dans une atmosphère étouffante, surchargée de luxe, une atmosphère corrompue qui excite les nerfs et appelle à la névrose. Ce « *cadre de luxe et de prodigalité ruineuse* »⁵⁰², s'inspire principalement des périodes antiques où tout n'était que faste. On assiste donc perpétuellement au sein de la villa Noronsoff à une reconstitution de tableaux antiques placés sous le sceau de références mythologiques ou encore de figures de l'érotisme. On notera également une omniprésence de la flore qui témoigne des prodromes du courant de l'art nouveau, qui se plaît à mélanger, dans une démarche d'hybridation, le végétal à l'humain. De la même façon qu'il aime à se déguiser, Noronsoff travestit sa demeure en l'immergeant de la sorte dans une autre époque. Sa maison devient alors le miroir de son penchant pour la mascarade et le culte des faux semblants.

En conséquence, au sein de la demeure rachildienne ou lorrainienne, chaque objet prend une dimension symbolique et devient prolongement de soi. Le bibelot plus particulièrement requiert une place de choix dans le rapport de l'esthète à son intérieur. Investi de la charge émotionnelle de son propriétaire, l'objet, survalorisé, s'anthropomorphise et semble prendre des formes humanoïdes. En

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 127-128

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 140

⁵⁰² *Ibid.*, p. 155

fait, l'objet, plus particulièrement celui qui requiert une dimension artistique, intègre l'univers de compensation que se crée l'esthète. Eliante accorde par exemple une attention toute particulière à une statuette représentant une scène de torture ; elle y projette son âme de vierge impure :

« Voici une psyché de la race jaune, Tchun-meï, celle qui attend le monstre pour en être torturée [...] Elle mourra la nuit de ses noces. Regardez comme la pauvre petite est pure, maigre, enfant, comme elle entr'ouvre naïvement ses mains sur le seuil de son sanctuaire d'amour, imitant, malgré sa naïveté de vierge, la forme du cher objet qu'elle veut dérober au monstre ! »⁵⁰³.

La posture perverse de la statue s'apparente au comportement d'Eliante. La statuette finit d'ailleurs par se superposer au corps de sa propriétaire, si bien qu'on ne sait plus qui est qui ou qui est quoi. Les frontières du réel se brouillent alors, la vision d'art ouvrant la voie à un espace onirique où règne l'ambiguïté. Bien souvent, en raison de la survalorisation affective portée aux objets, l'ensemble de l'intérieur se transfigure. La demeure, entre apparence et réalité, se métamorphose en un espace fantasmagorique. Raoule s'emploie ainsi à créer au sein de son appartement un incroyable sanctuaire d'amour à l'atmosphère de vice et de débauche censé griser les nerfs des hommes qui y pénètrent. Le décor aux accents érotiques invite à l'exacerbation des sens et à la corruption de l'âme, au point de déjouer toute tentative de repérage spatial :

« [...] pour du vice, cette pendule en répandit. Les draperies se notèrent dans une vague teinte irisée, remplie de mystères charmants. On aperçut les magots chinois levant leurs jambes bouffies d'étoffe ; les nymphes de terre cuite s'élançèrent dans une espèce de vapeur flottante, insaisissable, elles arrondirent des bras vivants, elles décochèrent des sourires humains, et les mannequins disloqués eurent des gestes très brutaux à l'intention de la tunique chaste de la Vénus impériale. »⁵⁰⁴

De même chez *Madame Adonis*, tout est agencé de sorte à troubler les sens. Le décor de sa demeure est à lui seul une invitation à la volupté. Les objets qui le forment, par la puissance symbolique qui leur est inhérente, sont révélateurs du vice de leur propriétaire. Au milieu des nombreux miroirs entourés d'étoffes - qui fonctionnent comme les reflets incessants de la perversité de Marcelle - des divans, poufs ou coussins invitant à la lascivité et au rapprochement des corps, de la bibliothèque précieuse et baroque surchargée d'œuvres aux accents subversifs, domine une statue

⁵⁰³ Rachilde, *La Jongleuse*, op. cit., p. 116

⁵⁰⁴ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 53

de Sapho, qui ne peut échapper au regard du visiteur où qu'il se trouve dans la pièce. Sapho est à l'image même de sa propriétaire : elle reflète et connote sa nature homosexuelle :

« [...] une coquette cheminée de marbre rose supportait la statue de Sapho, en bronze légèrement teinté d'or. Cette antique très cruelle tenait sa lyre à l'envers et fixait des yeux complètement morts sur la porte d'entrée. On aurait dit qu'elle guettait un homme pour lui faire le plus détestable des partis... sans oser l'avouer pourtant, ses deux lèvres jointes ne laissaient pas échapper une seule expression coupable. »⁵⁰⁵

De nombreux éléments – tissus, jeux de couleurs et de lumières - témoignent d'un certain orientalisme tout comme le syndrome du bibelot témoigne de la surcharge décorative. De même l'ailleurs recherché est symbolisé par un plafond en simulacre de ciel qui permet de suggérer l'infini, ouvrant au rêve, à la liberté de la pensée, à l'imagination, au sein même d'un environnement pourtant intérieur et fermé. Un jeu de couleurs et de lumières permanent, couronné par ce simulacre de ciel que représente le plafond, transporte dans un ailleurs qui excite le désir :

« [...] un piano allongeait sa queue de palissandre uni dans un fouillis somptueux de soieries japonaises bleu et argent, très gaies, très folles, détonnant comme une fanfare de ces contrées toujours ivres de la lumière pure et de la couleur crue. Le plafond était peint en ciel d'aurore ; des nuages pourpres sur un orient de perles fines. »⁵⁰⁶

Cette longue description dont nous ne donnons que quelques éléments particulièrement représentatifs en guise d'illustration, est caractéristique de l'écriture artiste de cette fin de XIX^{ème} siècle qui consiste à décrire l'objet par le détail en vue de provoquer un sentiment inattendu de volupté et d'effroi : ainsi, « On ne voyait bien toutes ces choses que lorsqu'on étudiait le logis minutieusement. L'ensemble de ce boudoir était harmonieux et pas un luxe ne nuisait à l'autre, tous paraissaient utiles, tant leurs savantes provocations vous saisissaient la chair. »⁵⁰⁷ Ce type de description témoigne aussi de l'amour que les esthètes portent aux matériaux nobles et aux tissus précieux et fait part des jeux esthétiques que le personnage partage avec son décor à travers cette poétique du reflet qui envahit chaque demeure, que ce soit grâce aux objets classiquement reconnus pour le miroitement, mais aussi grâce aux bibelots, meubles ou livres (et on pense à *Mademoiselle*

⁵⁰⁵ Rachilde, *Madame Adonis*, op. cit., p. 154-155

⁵⁰⁶ *Ibid*, p. 156

⁵⁰⁷ *Ibidem*

de Maupin de Théophile Gautier) qui, bien par définition opaques, sont ici investis d'une symbolique renvoyant directement à la nature du ou de la propriétaire des lieux :

« De chaque côté de la Sapho, deux amours à pieds de faunes élevaient des girandoles garnies de vertes bougies tortillées en spirales. Un miroir penché, ovale, [...] dominait les statuettes, vous renvoyant leurs doubles dans une perspective claire de fontaine endormie. Les meubles affectaient des allures un peu surnoises. Il y avait [...] des canapés en x à longues granges multicolores qui mettent les visiteurs bouche à bouche tout en les laissant dos à dos, des divans tellement bas et sombres, tellement encombrées de coussins qu'on les fuyait d'instinct pour ne pas être tenté de se mal tenir, des petits pouffs sans roulettes, ni dossier, absolument ronds comme des pommes et aussi profonds, dès qu'on les palpait, que des abîmes. [...]. »⁵⁰⁸

La demeure de Marcelle métaphorise sa nature de femme fatale et le danger qu'elle représente pour les hommes qu'elle cherche à mener sur les chemins de la perte. Tout y est savamment orchestré, composé à la manière de la comédie des sexes qu'elle a aussi manigancée. Cette nature offensive a donc son empreinte sur le décor, notamment sur celui du boudoir : *« [Il] donnait le frisson, on y tremblait comme lorsqu'on entre dans une grotte humide. Les armes de la salle à manger vous stupéfiaient comme vous annonçant un danger quelconque, un piège éternellement tendu. »⁵⁰⁹*

Sa demeure représente l'inattendu et porte la marque de l'ambiguïté et de l'inconvenance qui caractérise sa personne. Elle symbolise alors le péché de ses sens et s'apparente à un espace tétragonique entièrement consacré au culte de ses perversions, s'assimilant ainsi à un *« temple mystérieux d'un amour monstrueux »⁵¹⁰*, en dehors de toute logique.

C'est sans doute l'intérieur des appartements de Raoule de Vénérande qui appelle le plus à la sensualité. Tout est fait, organisé et agencé pour stimuler l'ivresse des sens et inviter à la lascivité, à la réalisation des fantasmes dans un oubli total du monde extérieur. Le lieu devient alors le reflet des sentiments qui unissent Jacques et Raoule : *« Du seuil, le décor était féérique. De ce sanctuaire païen érigé au sein des splendeurs modernes, émanait un vertige subtil, incompréhensible, qui eût grisé n'importe quelle nature humaine. Raoule avait raison... l'amour*

⁵⁰⁸ *Ibid*, p. 155-156

⁵⁰⁹ *Ibid*, p. 159

⁵¹⁰ *Ibid*, p. 237

peut naître dans tous les berceaux qu'on lui prépare. »⁵¹¹ Cette impression de volupté émerge notamment des touches orientales qui s'en dégagent, que ce soit à travers les impressions illusoire de leurs architectures, les parfums qui s'y diffusent ou les tissus étalés aux couleurs chatoyantes. Par ailleurs pour parfaire cette comédie de la sensualité, Raoule a peuplé sa pièce de statues faisant référence aux grandes figures mythiques de l'Eros et l'a imprégnée d'un certain culte de la nudité. Dans une telle atmosphère prêtant à l'alanguissement, le désir s'allume et l'âme peut se laisser aller à ses fantasmes les plus fous :

*« Au centre, sous la veilleuse retenue par quatre chaînes d'argent, la couche nuptiale prenait les contours du vaisseau primitif qui portait Vénus à Cythère. Une profusion d'amours nus accroupis au chevet soulevaient de toute la force de leurs poings la conque capitonnée de satin bleu. Sur une colonne en marbre de Carrare, la statue d'Eros, debout, l'arc au dos, soutenait de ses bras arrondis d'amples rideaux, de brocart d'Orient, retombant en plis voluptueux tout autour de la conque, et, du côté du chevet, un trépied en bronze portait un brûle-parfums étoilé de pierres précieuses où se mourait une flamme rose dégageant une vague odeur d'encens. Le buste de l'Antinoüs aux prunelles d'émail faisait face au trépied. Les fenêtres avaient été reconstruites en ogive et grillées comme les fenêtres de harems, derrière des vitraux de nuances adoucies. »*⁵¹²

Raoule a volontairement agencé sa chambre en un sanctuaire d'amour pour y griser l'esprit de Jacques qu'elle veut soumettre à ses désirs les plus fous. Elle fait alors de ce lieu un espace corrompu et corrupteur, apte à mener l'âme à la dérive des sens. La dimension mystique inhérente à certains objets excite et surexcite les sens de sa proie masculine, notamment les tissus qui révèlent alors leurs vertus caresseuses et alanguissantes : *« Depuis une minute, [Jacques] avait le corps tout chatouillé par le désir de la soie, de cette soie épaisse comme une toison, qui tapissait la plupart des meubles de l'atelier. »*⁵¹³ Le lit de Raoule devient même, dans un élan subversif, *« l'autel de son dieu »*⁵¹⁴, qui n'est autre que Jacques. Raoule mène progressivement cet homme à mener une existence de courtisane dans ce lieu qu'elle a volontairement agencé à l'image d'un sérail.

Le moindre élément qui compose la demeure se fait prolongement et même miroir des désirs de chacun, tant il est investi de la projection de leurs fantasmes et de la nature de leur propre personne. Une forme de symbiose s'insinue alors dans les rapports que les personnages entretiennent avec leur espace de vie privé. Tant qu'ils y évolueront, ce lieu leur appartiendra au-delà même du lien purement matériel, selon un lien quasi viscéral. Pour cette raison, Raoule de dire : *« [...] il ne faut pas quitter ce temple de longtemps, pour que notre amour pénètre chaque*

⁵¹¹ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 208

⁵¹² *Ibid*, p. 209

⁵¹³ *Ibid*, p. 53

⁵¹⁴ *Ibid*, p. 210

objet, chaque étoffe, chaque ornement de caresses folles, comme cet encens pénètre de son parfum toutes les tentures qui nous enveloppent »⁵¹⁵.

La demeure de Raoule de Vénérande, qui par définition est un univers clos, devient pourtant sous l'effet de son ameublement, un espace ouvert à l'imagination, stimulant des sensations et prêtant à la réalisation des fantasmes, un lieu auto-érotique. Proche de la personnification, les appartements de Raoule incarnent alors un haut lieu de création et d'assomption du désir. Certains personnages ne nous offrent pas de descriptions de leur demeure, tel Monsieur de Bougreton – en dehors des quelques mentions faites sur les collections de sa compagne - qui semble passer la plupart de son temps dans les musées. Cet amour de ce genre de lieu n'en révèle pas moins son âme d'artiste et sa nature de collectionneur, dans son cas, virtuelle ou du moins fantasmée.

Grâce à son talent de compositeur, l'esthète s'applique à transfigurer son décor, en jouant sur les harmonies et l'intelligence des formes, se laissant aller à un certain engouement pour l'hétéroclisme. L'image hallucinatoire supplante alors la réalité et révèle que, pour la conscience décadente, c'est l'artifice qui est la vraie nature du décor. On pense alors à la salle à manger d'Eliante qui se transforme en jardin ou à la chambre de Raoule qui devient une chapelle entraînant irréversiblement la déroute du masculin ou encore à l'atelier d'Ethal qui s'apparentant à un tombeau, fait naître chez Phocas un profond malaise et entretient sa folie du morbide. Le regard de chacun devient alors source d'évocations les plus originales.

Par transposition du thématique au scriptural, on assiste dans ces demeures décadentes à l'assomption d'une poétique du décoratif : l'âme s'y dédouble, devenant à la fois actrice et spectatrice d'elle-même. Ces maisons pour le moins introverties sont toujours décrites à travers le filtre du tempérament malade de leur propriétaire si bien que « *le décor peut devenir le cadre fragile et changeant d'un état second de la conscience* »⁵¹⁶. Les bibelots, toujours luxueux et insolites, représentent la plupart du temps des scènes morbides qui laissent un arrière goût d'« inquiétante étrangeté ». A se focaliser ainsi sur le moindre élément décoratif de sa demeure, l'esthète adopte une démarche introspective et se perd dans une certaine intimité des choses qui vient remplacer le contact avec autrui et l'extérieur.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 211

⁵¹⁶ Séverine Jouve, *Obsessions et perversions dans la littérature et les demeures à la fin du XIXème siècle*, op cit., p. 39

Ainsi, l'artifice, en tant qu'avatar de l'art, prend valeur d'absolu au sein d'œuvres décadentes comme celles de Rachilde et de Jean Lorrain. Chez ces auteurs, l'esthétisme se fait éthique, le Paraître conditionne l'Être... mais seulement pour un temps, car très vite le vide ontologique de l'existence rattrape ces zélateurs de beauté. Cependant il apparaît clairement que la demeure décadente se présente comme une « *maison machinée dont la structure est engagée dans une perpétuelle transformation* »⁵¹⁷. Elle entretient avec son propriétaire une communion voluptueuse dans la mesure où celui-ci organise à partir d'elle son spectacle intérieur. Ayant conquis le territoire des apparences, l'âme décadente contemple sa propre émotion dans le miroir du décor, trompe-l'œil psychologique autant qu'artistique, ce que nous explique Paul-Eric : « *J'ai fait de la nature le décor de ma volonté et je suis hors d'elle, au-dessus, désormais, comme celui qui la peut changer selon ses visions, la rendre l'artifice* »⁵¹⁸. L'espace privé devient un complexe hybride sublimé par l'art, un espace de transgression où tout devient possible sous l'égide de la seule volonté du moi-esthète. Cette dimension transgressive est renforcée dans certaines œuvres par le recours aux paradis artificiels, autre simulacre permettant d'accéder à des sensations surfaites et hallucinées mais offrant là encore aux personnages une fuite du réel, une transfiguration de leur milieu et de leur nature ambiante. Cette entreprise de dénaturalisation, principale motivation de la décadence, se retrouve à différents degrés dans les œuvres et notamment à travers cette volonté quelque peu prométhéenne de vouloir transgresser les représentations du réel et d'introduire à une nouvelle dimension existentielle fondée sur le pouvoir de l'illusion. L'existence hallucinée, soustraite aux contingences de l'éthique et du système social, se substitue alors à cette existence honnie et exécrée perpétuée par les lois de la nature.

Participant au premier chef à la tentation de l'artifice, la primauté accordée à la sphère intime et au développement de son imaginaire trouve aussi son écho à travers les dimensions artistiques et culturelles inhérentes à tout texte décadent. Dominées par la valeur esthétique, les âmes fin-de-siècle tentent de vivre leur vie comme une œuvre d'art, tel que le prônait Oscar Wilde. L'art érigé en principe suprême, envahit le texte, correspondant parfaitement au travail de dénégation et de dénaturalisation du réel entrepris par les esthètes.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 95

⁵¹⁸ Rachilde, *Les Hors-nature*, *op. cit.*, p. 319

2) Réseaux de signification picturale et littéraire

Au sein des romans de Rachilde mais plus encore chez Jean Lorrain, la volonté de vivre par l'art est alimentée par une tendance marquée à convoquer des réseaux de signification faisant appel à une certaine culture artistique que ce soit picturale ou littéraire. On assiste alors à un grand étalage de culture. L'importance accordée à l'art pictural se traduit par une passion clairement énoncée, revendiquée et justifiée. L'art se fait modalité pour sortir de soi, pour construire hors-nature et à ce titre, ne cesse d'être loué en tant que valeur essentielle. Cela se traduit par de récurrentes références faites à des peintres et à des tableaux qui lorsqu'ils sont évoqués, voire même analysés, le sont toujours pour entériner le fait qu'un personnage cherche à vivre sa vie comme une œuvre d'art. A cette intericonicité se conjugue également une pratique de l'intertextualité, notamment chez Jean Lorrain. Aussi les récits se voient-ils envahis de références littéraires jusqu'à se transformer en un palimpseste.

a) L'art : valeur suprême

L'art visuel requiert une place de choix dans la mise en place de la poétique de Rachilde et encore plus particulièrement de Jean Lorrain. En effet les références picturales abondent dans les œuvres faisant foi de la grande culture de leurs auteurs et attestant toujours de leur volonté d'appartenir à une élite, de se distinguer par cette connaissance érudite. L'Art, de façon générale, est perçu chez les décadents comme une fin en soi. Il est un rempart à la hantise de la mort et au dépérissement de l'être. Du même coup, les héros de Jean Lorrain calquent notamment leur vie sur les sujets, les couleurs et les formes des peintures de Gustave Moreau, de James Ensor, de Burne-Jones ou encore de Dante Gabriel Rossetti.

Cependant, les critères nouveaux assignés à la Beauté et à l'Esthétique dans son ensemble enjoignent les héros à entretenir un rapport insolite dans leurs affinités artistiques. Pour cette raison seules certaines expressions artistiques correspondent à leurs élans d'âmes malades ; il s'agit en fait de se focaliser sur certains courants en phase avec les préoccupations de ces esthètes fin-de-siècle. En effet, ces derniers ne ressentent aucune affinité avec les mouvements artistiques du naturalisme et de l'impressionnisme en vogue à l'époque : ils représentent à leurs yeux de purs produits de la société bourgeoise et scientiste. Ils leur préfèrent un art beaucoup moins conventionnel avec qui ils

partagent la même communauté de sensibilité non inféodée au réel et pour le moins empreinte de subversion.

L'art s'apparente ainsi à une sorte d'élixir de survie pour nos personnages qui recherchent éperdument à travers certaines de ses représentations une forme quintessenciée de leur être. Il doit en effet faire appel à ce même besoin impérieux de raffinements et de jouissances inédites, préfigurer cette même horreur du matériel et de la vulgarité contemporaine, tout autant que l'expression d'une nouvelle conception du Beau : « *L'artiste se sent isolé au milieu de la société qui l'entoure. Il fuit le contact de ses semblables, s'enferme par dédain aristocratique des ambitions vulgaires dans son univers intérieur dont il fait un paradis d'art voué à la contemplation esthétique.* »⁵¹⁹ Le rapport à l'art des auteurs décadents renverse ainsi les relations établies avec la Nature, l'Art venant la supplanter et s'érigant comme modèle suprême aux représentations de l'existence : « *L'art pour se soustraire aux pollutions démocratiques, se quintessenciera, deviendra de jour en jour plus subtil, plus impalpable et finira par être le privilège exclusif de l'aristocratie et de la classe des lettrés* »⁵²⁰.

L'Art s'autonomise alors et devient par là le critère de référence à toute création, inféodant le réel à ses représentations :

« *Un élément de la Nature devient beaucoup plus joli s'il nous rappelle un élément de l'Art, mais un élément de l'Art ne gagne pas de vraie beauté en nous rappelant un élément de la Nature. La première impression esthétique qui se dégage d'une œuvre d'art ne doit rien à un rappel de souvenir ou à une ressemblance* »⁵²¹,

Ainsi, par l'entremise de l'Art, l'Idée se dote d'une forme sensible. C'est ainsi que certaines œuvres vont devenir de véritables métaphores de l'âme de certains personnages. A travers leur description, c'est bien souvent le moi du personnage qui affleure, pour ne pas dire qui s'exprime. Ce dernier opère une projection sur la toile qui lui suggère alors des affinités sensibles. Cette pratique courante et assumée chez Bougreton est perceptible lorsqu'il admire les toiles d'un des grands maîtres italiens de la peinture : « *Ah ! les sourires du Vinci, Messieurs, quel poème de férocité perverse et royale, des baisers de ventouse où s'engouffr[ent] nos âmes* »⁵²². Là encore, c'est bien le culte du moi qui est en jeu et qui se fait moteur du système discursif décadent. Ce sont

⁵¹⁹ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, op. cit., p. 69

⁵²⁰ Anatole Baju, *Le Décadent littéraire et artistique*, 30 oct. 1886.

⁵²¹ Oscar Wilde, *Lettres I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 368

⁵²² Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, op. cit., p. 40

essentiellement les peintres préraphaélites et symbolistes qui répondent aux valeurs esthétiques des littéraires fin-de-siècle, en leur offrant une puissante exploration de leur âme et du Beau tel qu'ils le conçoivent.

Nous nous attarderons à nouveau sur Jean Lorrain dont l'œuvre témoigne d'une richesse de références artistiques. Il place d'ailleurs l'imagination en tête de file de ses préoccupations littéraires pour contrecarrer la mentalité positiviste. Il paraît alors naturel que Lorrain « se soit tourné avec *autant d'obstination vers la peinture, l'image étant, plus encore que la littérature, le domaine d'élection de l'imaginaire (les fantômes et les rêves se présentent à l'esprit par des images avant d'être représentés par des mots.* »⁵²³, d'où le fait que la production artistique picturale soit pour lui une des sources principales de sa créativité. Cette dernière témoigne alors d'une « *étroite communion entre les forces inconscientes de l'auteur et la portée symbolique des œuvres utilisées* »⁵²⁴. Sa prose convoque en effet continuellement le phénomène pictural, notamment dans ses romans : *Monsieur de Phocas*, *Monsieur de Bougreton* et *Le Vice Errant*. Lors de la fumerie d'opium dans *Monsieur de Phocas*, le narrateur, Phocas lui-même, crée une sorte de tableau vivant, s'inspirant des différents invités qui l'entourent et qui sous les vapeurs de la drogue se transfigurent. L'imagination prend alors les pleins pouvoirs de la représentation et la description de Phocas s'apparente ainsi à une toile dans la plus pure tradition symboliste, faite de connotations, d'analogies et de renvois métaphoriques. José Santos parle à ce sujet de « *règne de l'image, [...] de l'imaginaire sur l'humain* »⁵²⁵. La première description de la tenue de Phocas, plus spécifiquement des bijoux qui la composent, est d'ailleurs appuyée de références artistiques révélant d'emblée le caractère artiste du personnage, tout du moins sa volonté de s'identifier à une figure d'art, tout droit sortie d'une toile de grand maître. L'émeraude qui lui sert de broche pour tenir sa cravate, s'apparente à une « *petit tête fine et glabre, tout en méplats, [...], modelée dans de la cire pâle, une tête semblable à celles que l'on voit, signées Clouet ou Porbus, dans la galerie du Louvre consacrée aux Valois.* »⁵²⁶ Le pouvoir du peintre, si ses goûts sont conformes à ceux de l'écrivain, s'en trouve ainsi glorifié.

⁵²³ José Santos, *L'Art du récit court chez Jean Lorrain*, Paris, Librairie Nizet, 1995, p. 197

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 198

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 180

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 50

b) Intericonicité : Préraphaélisme et symbolisme

Ainsi, les préraphaélites occupent une place de choix dans l'œuvre de Jean Lorrain. Ce mouvement artistique né en Angleterre au milieu du XIX^{ème} siècle partage avec la sensibilité décadente la même horreur de la trivialité et de la bassesse sociales : société bourgeoise française et société victorienne anglaise symbolisant cette même ère de scientisme et de révolution industrielle, honnies par ces deux mouvements. Les préraphaélites, en opposition à l'académisme victorien, refusent le monde qui les entoure et tentent de retrouver la pureté artistique des primitifs italiens, prédécesseurs de Raphaël, notamment en imitant leur style. Ils privilégient le sens du détail et les couleurs vives et composent autour d'un certain nombre de sujets de prédilection comme les thèmes bibliques, le Moyen Âge, la littérature et la poésie, autant de thématiques qui fonctionnent en écho aux textes décadents. L'aspect ésotérique qui transparaît des œuvres préraphaélites repose sur cette tendance à la mystification qui caractérise les œuvres décadentes. Ce retour à l'inspiration médiévale corrobore la volonté de substituer aux représentations vulgaires et banales du réel des décors de rêves et de légendes. Cet art très artificiel partage avec nos décadents ce même élan de perversion et de subversion du réel, ce même souci du raffinement, de l'ornementation et des impressions mosaïques. Ainsi, le portrait de la marquise de Clayvenore fait naître chez Phocas des sentiments paradoxaux où l'horreur se mêle à la délectation : « *Jamais je n'ai jamais vu à un visage humain une si intense, une si superbe expression de terreur. Je la regardais en extase : c'était de la volupté, de la détresse, de l'horreur et du charme... J'en ferais de souvenir une merveilleuse lady Macbeth, une lady Macbeth somnambule...* »⁵²⁷ Face à une peinture de Goya, Phocas perçoit pareillement « *des yeux de fièvre, d'une ardeur effrayante, allumés comme des fanaux dans des orbites cavernieuses ; une tête socratique dont toute la vie semble dardée de prunelles* »⁵²⁸. La Luxure d'Ensor invite encore à cette tendance de l'hybridation par le style. L'association inattendue de certains termes ainsi que le recours à certains lexiques inadaptés à la situation ouvrent le champ des visions multiples. Ils brouillent en cela l'interprétation pour laisser davantage place à une mise en perspective et à une démultiplication de l'impression. Ainsi la représentation de la luxure sous forme de masques devient-elle l'occasion de déployer toute une imagerie tétragonique : « *La luxure des trois masques représentés là, la luxure impuissante et stérile a peuplé cette chambre d'êtres amorphes et de fœtus : un grouillement de monstres-nés a jailli des prunelles en joie du marguillier, comme du baiser glouton du séminariste.* »⁵²⁹ Chez Jean Lorrain, cela se décline bien souvent autour du traitement réservé à la description de regards qui s'autonomisent au dépend du

⁵²⁷ *Ibid*, p. 104

⁵²⁸ *Ibid*, p. 115

⁵²⁹ *Ibid*, p. 119 Une trentaine de lignes est dédiée à la description du tableau dans le roman.

reste du corps. Les yeux se révèlent être l'essence même de la création de l'artiste. Aussi recèlent-ils par leur pouvoir suggestif une dimension qui dépasse leur simple fonction de sens visuel :

« Yeux fanés et las de martyr, regards de suppliciés en extase, prunelles de souffrance implorante, les unes résignées, les autres éperdues, regards de saintes, de mendiants et de princesses en exil, [...] yeux d'Ophélie et de Canidie, yeux de pucelles et de sorcières, comme vous vivez dans les musées, de quelle vie éternelle, douloureuse et intense vous rayonnez, telles des pierres précieuses enchâssées entre les paupières peintes des chefs-d'œuvre, et comme vous nous troublez au-delà du temps et de l'espace, receleurs que vous êtes du rêve qui vous créa. »⁵³⁰

Les personnages féminins de Jean Lorrain, sont par ailleurs bien souvent décrits sous les traits de grandes figures empruntées aux préraphaélites. Ce sont alors des femmes sans forme, de physionomie androgyne et au teint pâle qui se trouvent peupler les romans, comme chez Monsieur de Phocas où se déploie une esthétique des beautés d'échafaud :

« Elle était si délicatement blanche, d'un blanc de glaïeul blanc, avec ses bras fuselés, son presque pas de hanches, son ventre plat et ses petits seins toujours émus ; l'anatomie d'un gosse, mais démentie par le plus fin visage, l'ovale le plus pur, un ovale angélique de paresse, où tremblaient, comme deux fleurs lumineuses, deux larges yeux candides, inquiets, effarouchés, des yeux de biche aux abois, des yeux d'effroi et de pudeur..., et la cernure adorable de ses yeux, le bleu pastellisé de leurs paupières soyeuses, comme ils étaient bien les yeux de ce corps frêle et toujours las ! »⁵³¹.

On note dans cette description la large palette de couleurs dont se sert le narrateur pour jouer sur les nuances de la même façon qu'un peintre le ferait pour trouver le ton juste dans son art. Tour à tour et suivant le contexte elles peuvent s'apparenter en raison de leur pâleur notamment à une Ophélie, une Beata Beatrix ou encore à une Lady Lilith tout droit sortie des toiles de Dante Gabriel Rossetti. Chez Jean Lorrain, cet aspect est relativement prégnant en raison du rapprochement courant que les héros et/ou narrateurs respectifs de ses romans opèrent entre les femmes qu'ils peuvent croiser ou fréquenter avec certaines œuvres d'art. C'est ainsi également que s'explique cette passion des portraits qui caractérise notamment *Monsieur de Phocas* et *Monsieur de Bougreton*. José Santos explique à ce sujet que cela révèle chez l'auteur et chez les personnages

⁵³⁰ *Ibid*, p. 73-74

⁵³¹ *Ibid*, p. 74-75

qu'il met en scène une « *prédilection pour la métonymie* »⁵³², le « *métonymique* » étant représenté par « *le visage pour l'âme* », image qui va favoriser par la même occasion la figure du morcellement et l'obsession pour la décollation.

Le symbolisme est aussi un réseau pictural qui séduit Jean Lorrain et qui envahit ses œuvres. Ce mouvement, à l'image de la littérature fin-de-siècle, se caractérise par son refus du matérialisme et de l'utilitarisme qui trouvait son incarnation dans les courants réaliste, naturaliste et impressionniste mais aussi par sa volonté de transgresser les limites assignées au réel. En effet, décadents littéraires, comme symbolistes en peinture pensent que la réalité n'est pas réductible à ses seules apparences et partant, au discours naturaliste qu'elle inspire à certains, mais qu'elle porte en son sein un au-delà : « *La vie, par son réalisme, gâche tout le temps le sujet de l'Art. Le suprême plaisir en littérature est de rendre réel ce qui n'existe pas* »⁵³³. Albert Samain explique cette séduction pour ces mouvements artistiques par le rapprochement qui est à établir avec les préoccupations et les aspirations des âmes fin-de-siècle : « *Cela devait donner [...] un art sensuel, précieux, savant, dédaigneux, assoiffé de délicatesses morbides, pourri de complications, agonisant de nuances [...] et secrétant [...] des songes fabuleux et décadents [...]* »⁵³⁴

Rachilde et Jean Lorrain partagent notamment avec les symbolistes une même passion des représentations des aspects faisandés et purulents de la vie, cette quête de l'évasion dans d'autres temps conjugée à cette nostalgie des choses du passé et notamment des mythes et légendes, cet attrait du mystère et de l'étrange ainsi que cette obsession de la sexualité et de la mort. Les toiles symbolistes participent des goûts et tendances fin-de-siècle qui touchent à l'imagination, au désir, au rêve et aux affres de l'inconscient, introduisant par là même une certaine forme de fantastique intérieur où convergent les angoisses et désirs des âmes décadentes. Odilon Redon et Félicien Rops sont aussi des peintres qui ont influencé Rachilde et Jean Lorrain dans le traitement de leurs thématiques littéraires, notamment grâce au style visionnaire de leur art qui plonge dans le monde inconnu et troublant de l'inconscient. Ces artistes partagent avec nos auteurs ce même « *besoin d'aller au-delà de ce que l'impressionnisme avait, à leurs yeux, incorporé en lui de naturalisme. Ils proclamaient leur droit au rêve et leur besoin d'imprégner leurs tableaux de pensée et de provoquer dans celui qui les contemple certains états d'âme* »⁵³⁵. Félicien Rops dont l'œuvre repose principalement sur des sujets érotiques est une des références clés de *Monsieur de Phocas*, qui voit

⁵³² José Santos, *L'Art du récit court chez Jean Lorrain*, op. cit., p. 175

⁵³³ Oscar Wilde, *Lettres*, op. cit., p. 320

⁵³⁴ Albert Samain, *L'Évolution de la poésie au XIX^{ème} siècle*, [1939], op. cit., p. 239

⁵³⁵ Henri Peyre, *Qu'est-ce que le symbolisme ?*, Paris, PUF, 1974, p. 183

dans ses toiles l'incarnation de son obsession pour la luxure. James Ensor requiert de même une place de choix dans le réseau de signification de l'œuvre lorrainienne. Sa symbolique des masques trouve un écho retentissant chez *Monsieur de Phocas* principalement – si l'on ne s'en tient qu'à l'œuvre romanesque de Jean Lorrain, où Ethal, « *ce peintre stérile au niveau des huiles et des apprêts déploie une intelligence du verbe et de la description proprement hallucinatoire dans 'un art d'ironiste qui met chez lui le mystificateur bien au-dessus du peintre de portrait'* ». ⁵³⁶ En effet James Ensor a la particularité de revendiquer un traitement du laid dans la peinture. Considérant que la vie et le réel ne sont qu'une vaste farce, il cherche à traquer dans les portraits et derrière les compositions le grotesque des apparences, la vulgarité et le ridicule de certaines faces. Il les peint sous la forme de masques révélant les obsessions troubles et les vices de l'âme de chacun, ce à quoi font aussi écho les *Histoires de masques* de Jean Lorrain. James Ensor témoigne aussi à travers la représentation de masques horribles, d'une obsession de la mort et d'une vision pessimiste du monde. Il dénonce à travers ses toiles de carnivals l'ignominie de l'âme humaine et témoigne de son mépris pour la réalité. Claudius Ethal et Phocas ont cette même manie des masques ; tout comme Ensor, ils ne peuvent s'empêcher de poser un masque sur toute face humaine, masque qui en lieu et place de dissimuler le visage d'un être, en révèle en fait la vérité, le masque stigmatisant en fait la réalité profonde de la personne :

«Un autre homme a la même obsession que moi, un autre homme a la hantise des masques, un autre homme les redoute et les voit [...] Lord Ethal [...] dégage immédiatement le masque de tout visage humain. La ressemblance avec un animal est le premier caractère qui le frappe dans chaque être rencontré... » ⁵³⁷

Ethal se complait à collectionner des masques qui semblent issus des toiles d'Ensor et qui ne sont autres que l'œuvre de grands artistes selon ses dires. Il les dote de la même teneur que ceux d'Ensor :

«Je dois l'avouer, il y en avait de charmants et de terribles. Les masques japonais surtout ravissaient le peintre : masques de guerriers, masques de comédiens et masques de courtisanes, les uns effroyables, crispés et convulsés, le bronze des joues creusé de mille rides avec du vermillon larmant au coin des yeux et de longues traînées vertes au coin des bouches, telles des bavures de fiel. » ⁵³⁸

⁵³⁶ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, présentation par Hélène Zinck, *op. cit.*, p. 25

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 95

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 100

Ces masques sont aussi l'occasion d'évoquer dans le texte Debureau qui peint des scènes de carnaval vénitien ou encore les personnages de la commedia dell'arte qui, dans la plus pure tradition du théâtre, se caractérisent par le port de masques. Phocas et Ethal partagent avec Ensor le même talent visionnaire à détecter systématiquement l'horrible de l'être humain en faisant émerger l'aspect le plus dépravé, le plus bestial de sa nature :

« *Cet Ensor voit avec son imagination, mais sa vision est d'une probité parfaite, d'une précision géométrique presque : il est même un des seuls qui voient. Il a l'obsession des masques comme nous, c'est un voyant [...] ; les bourgeois le traitent de fou [...] quel homme est cet Ensor et quelle merveilleuse divination il a de l'invisible et de l'atmosphère que créent nos vices... Nos vices, qui de nos visages font des masques.* »⁵³⁹

Dans *La Littérature fin-de-siècle de 1884 à 1898*, Gérard Peylet parle ainsi d'un « *art [...] qui se nourrit de la substance des songes* »⁵⁴⁰, d'où l'« *exigence d'intériorité de ces peintures ouvertes aux révélations de l'inconscient* »⁵⁴¹.

Cette passion pour l'art est clairement exprimée par Bougreton, qui s'est efforcé toute sa vie durant à mener son existence à la manière d'une œuvre d'art. Il est en recherche perpétuelle de spectacles artistiques susceptibles de lui offrir un chatoiement du regard. Il met en application au jour le jour le credo décadent qui consiste à faire de sa vie une œuvre d'art, à livrer sa vie au joug de l'artifice : « *le vieillard doit se soumettre à cette corvée quotidienne, à la fois supplice et délice, si bien connue de ceux qui veulent paraître, de ceux qui sont nés acteurs et qui conçoivent la vie comme un rôle à jouer.* »⁵⁴²

Cet amoureux des musées définit d'ailleurs sa jeunesse comme une « *souffrance d'art* »⁵⁴³ et transforme systématiquement toute représentation vulgaire du réel en visions d'art, son verbe se faisant palette de couleurs et d'impressions. Il se présente sans cesse devant ses hôtes comme un incroyable démiurge transfigurant le moindre élément du réel, le détachant de sa correspondance avec la nature initiale. C'est ainsi que de vulgaires conserves deviennent de véritables visions d'art, où Bougreton tel un coloriste s'emploie à l'art de la suggestion en jouant sur les tons, les formes et les impressions qui s'en dégagent :

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 117

⁵⁴⁰ Gérard Peylet, *La Littérature fin-de-siècle de 1884 à 1898*, *op. cit.*, p. 63-64

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 64

⁵⁴² Will L. Mc Lendon, « La signification du masque chez Jean Lorrain », *Nineteenth Century French Studies*, Spring-Summer, 1986, p. 317

⁵⁴³ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, *op. cit.*, p. 40

« *Ce sont des enfants mort-nés offerts par les sorcières à Mamouth, roi de démons. Je n'insisterai pas sur les vertes phallophories suggestionnées par les bocaux d'asperges. Quel reliquaire de souvenirs pour une courtisane ! Et les cédrats donc, les rondes tours de verre où dorment empilés, tels des capitons, les rondeurs des cédrats !...* »⁵⁴⁴

Le dandy va même jusqu'à établir des comparaisons et des correspondances entre cette « vision d'art » constituée par ses soins et de célèbres toiles d'artistes :

« *Vous souvenez-vous au musée de Bruxelles, de Hyérominus Bosch ; tâchez de rappeler vos souvenirs, d'évoquer le tableau représentant le grand combat des anges et des démons. Il y a là de mauvais esprits figurés, les uns par un poireau, un autre par un navet ailé comme une abeille, qui valent toutes les fantasmagories de guivres et de dragons ; et la fameuse grenouille dont le ventre entr'ouvert montre un intérieur de grenade, quel imprévu dans l'épouvante, quel comique dans l'abomination !* »⁵⁴⁵

Et Bougreton de réaffirmer le pouvoir et la suprématie des sensations produites par l'Art : « *Cette épouvante et cette horreur peuvent, puisqu'elles sont de l'art, devenir de la séduction et du charme [...]* »⁵⁴⁶. De même un simple ananas dans un bocal devient sous le regard artiste de Bougreton l'âme d'Atala, écho textuel par ailleurs à l'œuvre de Chateaubriand qui prouve là encore le foisonnement de réseaux de significations culturelles dans l'œuvre de Jean Lorrain. La découverte de cette conserve provoque une jouissance esthétique digne de celle que pourrait provoquer un chef d'œuvre d'art :

« *L'âme d'Atala, c'était un ananas, Messieurs, un ananas baignant dans son jus, un ananas de bocal de conserve, mais quel ananas ! quel bocal ! et quel jus ! Quand nous le découvrîmes, M. de Mortimer et moi, à la devanture de ce marchand de comestibles du Dam, nous eûmes soudainement le tréfonds de nos âmes inondé de lumière, le tréfonds de nos cœurs baigné de ravissement... Il rayonnait, ce bocal, telle une monstrueuse émeraude où se serait figé un fruit à palmes d'or.... Cet ananas, Messieurs, [...] c'étaient aussi les profondeurs de la mer.* »⁵⁴⁷

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 77-78

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 78

⁵⁴⁶ *Ibidem*

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 81

Bougrelon pousse jusqu'à son paroxysme sa manie des visions d'art, témoignant de cette névrose artistique qui l'enjoint à soumettre son existence à l'Art. Dans le cas de Bougrelon, on touche tout de même au délire tant cette perception artistique de l'environnement est développée à un niveau extrême. Ainsi Phillip Winn avance comme corollaire, relativement à cette scène de l'ananas que « *l'objet même n'a qu'une valeur symbolique ; c'est l'imagination qui comble [...] ; le signifiant banal est doté d'une pléthore de signifiés* »⁵⁴⁸.

D'autre part sa relation aux femmes est intimement liée à des tableaux : « *Les portraits de femmes, ah ! les longs enchantements versés par les regards peints de ces portraits ! Je ne sais si vous ressentez comme moi, Messieurs ? Il y a de la magie dans certains visages de vieux maîtres.* »⁵⁴⁹ En effet, préférant l'art à la réalité, lorsqu'il avance qu'il a eu trois maîtresses dans sa vie, il évoque alors trois portraits : un de Vinci, un de Luini et l'autre représentant la marquise Della Morozina Campéador Cantès. Trois représentations auxquelles il a toujours préféré la compagnie à celle de femmes réelles, l'art supplantant là encore le réel : « *J'avais là trois maîtresses, trois mortes dont les vivantes auraient pu être jalouses et à bon droit ; et, en effet, de toutes les vivantes que j'ai connues, une seule exceptée, le temps a fait de la cendre et des larmes, tandis que ces trois portraits-là....* »⁵⁵⁰. Bougrelon réaffirme ici le pouvoir de l'Art à laisser intact les beautés, à ne pas les altérer comme le ferait le passage inexorable du temps. A ce titre, les musées d'œuvre d'art sont de véritables refuges qui le protègent de la vilénie de la société extérieure. Il aime s'y cloîtrer, se reconstituer alors un réel à la mesure de ses aspirations, de ses goûts et de ses valeurs. C'est ainsi qu'à une époque il passait quotidiennement deux heures aux Uffizi à Florence, lieu où il a rencontré d'ailleurs ces trois fameuses « maîtresses ». Or, le sujet du portrait de Luini est qui plus est typiquement décadent puisqu'il représente un des archétypes de la femme fatale : Hérodiade, qui commande dans la Bible, par l'intermédiaire de sa fille Salomé, l'exécution de Jean-Baptiste. Bougrelon nous livre d'ailleurs la description de ce tableau, renvoyant alors ses lecteurs et ses visiteurs à leur culture artistique :

« [...] *il représentait une courtisane, une femme rousse, mais d'un roux comme seuls ces Italiens savaient le peindre avec des rubis et des perles, tressés dans l'or des nattes. Je dis une courtisane, une Hérodiade sûrement, car elle portait, et avec quel geste ! une tête sanglante sur un plat de vermeil, et, si hideuse que fut cette tête, pâleur séreuse et prunelles révulsées, j'aurais voulu que cette tête fut mienne, et, décollé pour décollé, j'y eusse consenti, pour être ainsi triomphalement porté par cette femme triomphante.* »⁵⁵¹

⁵⁴⁸ Phillip Winn, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain*, op. cit., p. 141

⁵⁴⁹ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougrelon*, op. cit., p. 35

⁵⁵⁰ *Ibidem*

⁵⁵¹ *Ibidem*

La description se poursuit sous les angles physiques qui caractérisent d'ordinaire la femme fatale : une beauté froide et équivoque incarnant le mystère et un teint maladif qui révèlent en fait sa noirceur d'âme. Rien d'étonnant à ce que cette Hérodiade soit décrite comme telle puisque en tant que mère de Salomé, figure mythique de la femme castratrice qui se déploie largement dans la création littéraire et artistique de cette fin de siècle, elle représente l'origine même de la lignée de ces femmes fatales :

« Cette Hérodiade avait un arc de sourcil et un arc de bouche, les sourcils si noirs et la bouche si royalement fardée, que le coup de foudre était triple. Ah ! ces trois arcs tendus ! Cupidon était embusqué derrière chacun d'eux et c'était la triple détente, la triple atteinte aussi, au cerveau gauche d'abord, droit au ensuite, et le dernier...vous savez bien où. »⁵⁵²

De même, les seules femmes qu'il continue à évoquer et qui ont pu le séduire sont celles de représentations picturales : la Mona Lisa de Leonardo da Vinci qui lui « *aspir[e] tout* », les femmes de Botticelli avec « *la grâce de leur nudité fuyante et gracile, le piment de leur maigreur [...]* »⁵⁵³ avec une préférence pour l'œuvre la Primavera qui regroupe plusieurs femmes.

Vélasquez, Rubens, Van Dyck sont autant d'autres peintres qui constituent le panthéon artistique du roman et sur lesquels Bougreton ne manque pas de donner son avis, quitte parfois à produire de violentes critiques ou au contraire de véritables éloges. L'école flamande, en effet est l'archétype d'un art qui ne correspond aucunement à ses attentes raffinées, en raison de la vulgarité du spectacle social qu'il convoque :

« Mais le moyen, en vérité, de s'éprendre, que dis-je ! même de s'amouracher d'un portrait de musée, dans ces grasses Hollandes ? Ce sont des béguines, Messieurs, le cheveu rare et le sourcil absent, des faces roses et délavées ? Gouteriez-vous par hasard, ces chairs saumonées ? Des harangères, ce sont des harangères, pis, des engelures sur fraises godronnées... Les roses et les nacres de l'Ecole flamande, m'objecterez-vous peut-être ? Vous me la baillez belle : ce sont des roses et des nacres de crevettes. L'Ecole flamande, c'est l'étal de la poissonnerie, quand ce ne sont pas les quartiers de viande fraîche aux crocs des boucheries de Rubens... »⁵⁵⁴

⁵⁵² *Ibid*, p. 35-36

⁵⁵³ *Ibid*, p. 40

⁵⁵⁴ *Ibid*, p. 41

Certains passages ne sont que déploiement incessant de grands noms de la peinture qui représentent pour Bougreton les repères et les valeurs de son existence et qui résonnent comme autant de souvenirs d'une existence vécue sous le sceau de l'Art : ainsi il s'enthousiasme pour l'Ecole espagnole qui fait écho chez lui à des passions qui participent de la constitution de son personnage : « *Et Goya, Messieurs, le fantastique dans la réalité ! et Coelo ! et Antonio Moro ! et le plus merveilleux de tous, peut-être, le sublime dans l'horrible, El Greco ! infernal et céleste à la fois car l'enfer, c'est le ciel en creux.* »⁵⁵⁵ Ces artistes semblent partager avec Bougreton la même sensibilité subversive à l'égard des données et valeurs établies par le réel. Et à propos de Vélasquez de dire : « *ah ! [...] celui-là c'est mon peintre.* »⁵⁵⁶ A ce titre, le roman *Monsieur de Bougreton*, peut prendre parfois la dimension, toute proportion gardée, d'un ouvrage critique sur la peinture.

Chez *Monsieur de Phocas* comme chez Monsieur de Bougreton, l'Art représente une véritable drogue. Le roman offre tout autant sinon plus un programme pictural d'une grande richesse. Mais les personnages de Jean Lorrain se grisent tant et si bien de ces œuvres artistiques, qu'ils s'en pervertissent. En effet Ethal, qui est lui-même un artiste, cherche à pervertir toujours et encore plus Fréneuse en soumettant à sa vision ses propres œuvres pour le moins déroutantes et malsaines. Il procède de même avec les œuvres de grands maîtres qu'il cherche à projeter et à installer dans l'âme de sa victime toujours dans le but de cristalliser ses obsessions. Ainsi Fréneuse se retrouve-t-il prisonnier du démon de la luxure dont Ethal l'a contaminé par le biais notamment de la toile d'Ensor « La luxure » qu'il lui fait parvenir parmi tout un lot de série d'eaux-fortes : « *[...] cette eau-forte vengeresse, en en examinant de plus près les figures, il m'a semblé que le séminariste me ressemblait ; il a ma maigreur et mes yeux fixes et tristes. C'est odieux, cette ressemblance : est-ce voulu, est-ce un hasard ?...* »⁵⁵⁷ Fréneuse se retrouve au cœur même de l'œuvre en raison de la falsification qu'a subi la toile, ce qui n'en finit pas de troubler ses nerfs et d'aviver ses obsessions malsaines. Le tableau, décrit dans le détail, fait alors incursion au sein du texte même du journal de Fréneuse ouvrant la voie à la réversibilité des arts, le verbe se substituant à l'image.

⁵⁵⁵ *Ibid*, p. 42

⁵⁵⁶ *Ibid*, p. 44

⁵⁵⁷ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, *op. cit.*, p. 120

c) **Gustave Moreau**

L'œuvre picturale de Gustave Moreau fonctionne chez Jean Lorrain comme l'esthétique paradigmatique qui fonde de nombreux motifs déclinés dans ses textes. Il y trouve un écho privilégié à ses représentations littéraires. Ces romans s'apparentent bien souvent du même coup à des miroirs scripturaux de l'art de ce peintre. Aussi, Ethal loue Moreau et le chante pour les correspondances esthétiques dont il nourrit son cerveau malade :

« Gustave Moreau, l'homme des sveltes Salomés ruisselantes de pierreries, des Muses porteuse de têtes coupées et des Hélènes aux robes maillées d'or vif [...] Gustave Moreau, l'homme des symboles et des perversités des vieilles théogonies, le poète des charniers, des champs de bataille et des sphinx, le peintre de la Douleur, de l'Extase et du Mystère, l'artiste entre tous les modernes qui s'est rapproché le plus de la Divinité et l'a toujours évoquée meurtrière ! Gustave Moreau, l'âme de peintre et de penseur qui m'a toujours le plus troublé ! »⁵⁵⁸

Empreintes du contact des peintres de la Renaissance italienne, les toiles de Moreau présentent des figures inspirant dans une dimension des plus ambiguës, à la fois la douceur et l'étrangeté. Se dédouanant de toute forme de représentation réaliste, le peintre met en scène en général des figures mythiques, se réclamant ainsi d'un autre temps que le sien. Moreau ambitionnait d'ailleurs de créer une œuvre où l'âme pût trouver, selon ses propres mots : *« toutes les aspirations de rêve, de tendresse, d'amour, d'enthousiasme, et d'élévation religieuse vers les sphères supérieures, tout y étant haut, puissant, moral, bienfaisant, tout y étant joie d'imagination de caprices et d'envolées lointaines aux pays sacrés, inconnus, mystérieux »⁵⁵⁹*, le tout résidant dans cette même volonté d'évasion de l'âme vers des ailleurs et de fuite du réel. A la lumière des choix des sujets traités, l'artiste cherche à s'abstraire des données du réel et du vécu. Il se met volontairement à l'abri de la temporalité sociale en se réfugiant dans sa pratique de l'art. Huysmans l'identifie d'ailleurs dans son compte-rendu du Salon de 1880, comme *« un mystique enfermé, en plein Paris, dans une cellule où ne pénètre même plus le bruit de la vie contemporaine [...] »*. Ce statut d'ermite correspond au mode de vie des héros rachidiens et lorrainiens.

L'atmosphère retranscrite par les toiles de Gustave Moreau est tout empreinte de déliquescence et de morbidité ; à ce titre, elle colle parfaitement à l'esthétique des romans de nos

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 249-250

⁵⁵⁹ <http://www.musee-moreau.fr>

deux auteurs et influence plus particulièrement les choix thématiques et scripturaux des œuvres de Jean Lorrain, ce que ce dernier confirme de lui-même :

« [...] il a, le maître sorcier, envoûté tout son siècle, ensorcelé ses contemporains et leur pratique et sceptique époque ; et sous le rayonnement de ses tableaux, toute une génération de jeunes hommes s'est formée, douloureuse et alanguie, les yeux obstinément tournés vers le passé et ses évocations magiques ; toute une génération de littérateurs et de poètes surtout, nostalgiquement épris, eux aussi, et des sveltes Salomés, et des Muses porteuses de chefs décapités d'Orphée, et des Hélènes aux robes maillées d'or vif, au front diadémé de gemmes, s'érigeant, un lis d'or à la main, pareilles elles-mêmes à de grands lis fleuris sur un fumier saignant de héros massacrés et cependant souriant, extatique holocauste de victimes éblouies »⁵⁶⁰.

Comme l'explique Thalie Rapetti dans sa préface à *Correspondances et Poèmes*, Jean Lorrain « tente de se rapprocher de cette lecture nouvelle de la mythologie que donne alors l'artiste »⁵⁶¹. Une des figures récurrentes de l'œuvre du peintre est bien celle de Salomé que l'on retrouve à travers de nombreux tableaux tels : « Apparition », « Salomé dansant devant Hérode », « Salomé au jardin », auxquels il est largement fait allusion chez *Monsieur de Phocas*. Elle dégage la sensualité malsaine, qui inspire autant la répulsion que l'admiration, de la femme fatale que les décadents se plaisent à mettre en scène. Elle incarne l'esprit manipulateur et diabolique de la femme. Plus largement les œuvres de Rachilde et de Jean Lorrain partagent avec celle de Gustave Moreau cette même manie d'inscrire leurs représentations, qu'elles soient scripturales ou picturales, dans le domaine poétique des mythes et des légendes. Moreau est surtout influencé par ce que les mythes ont de plus sinistre et de plus cruel. Cette recherche forcenée de la convergence entre son œuvre et celle de son maître, édifie Gustave Moreau en « figure de proue de son esthétique »⁵⁶². Influencé par la théorie des correspondances préconisée par Baudelaire, Jean Lorrain tente d'établir une fusion entre son œuvre scripturale et l'œuvre picturale de son maître :

« D'un point de vue stylistique tout d'abord, Lorrain s'attache dès 1882, à bâtir un équivalent poétique à la texture picturale qui caractérise les œuvres du peintre. Son style est riche et foisonnant, il s'orne d'un vocabulaire raffiné qui rappelle par bien des aspects les somptueuses étoffes dont sont revêtues les héroïnes imaginées par Moreau »⁵⁶³.

⁵⁶⁰ « Chronique de Paris, « Un maître sorcier », *L'Événement*, 29 novembre 1888

⁵⁶¹ Jean Lorrain - *Gustave Moreau, Correspondances et Poèmes*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1998, préface de Thalie Rapetti, p. 10

⁵⁶² *Ibid*, p. 14

⁵⁶³ *Ibid*, p. 10

Le lecteur se trouve alors face à une véritable emblématisation de la poétique. Le texte, bigarré, s'apparente à un tissu composite. A titre d'exemple et pour illustrer cette influence de l'art de Gustave Moreau sur la pratique stylistique de Lorrain, nous pouvons nous appuyer sur la description que Phocas nous livre du tableau *Le Triomphe d'Alexandre*. Les deux arts s'entrecroisent, l'art scripturaire se mettant au service de l'art pictural. L'écriture peint alors littéralement le cadre de l'œuvre ; l'art du détail scriptural égale alors l'art du détail pictural. Nul besoin alors de la présence du tableau pour se le représenter:

« Des fleurs encore jonchent un sol de mosaïque : dans le fond, des eaux froides et bleues stagnent dans des viviers de marbre ; des pagodes et des temples s'y doublent, taillés à même le porphyre, l'onyx et les pierres précieuses d'une haute falaise, une abrupte falaise dont l'arabesque épique terrifie et ravit. Et là-dessus règne une atmosphère inexprimable, une poussière on dirait d'or fluide et de pétale d'iris ; tous les jaunes et tous les bleus baignent ce décor de féerie. Et des nuances, de cet ensemble et de tous ces détails s'émanent un charme et une telle douceur, une telle joie de vivre, si l'on pouvait, dans cette ambiance en même temps qu'un si poignant reflet de n'avoir jamais connu ces époques et ces foules, que le dégoût vous prend de ce temps et de notre civilisation et qu'il paraît tout simple d'en mourir. »⁵⁶⁴

En tant qu'ami privilégié de l'artiste, il entretient d'ailleurs avec lui une correspondance régulière à travers laquelle on peut analyser toute la dévotion qu'il lui voue. En témoigne une bonne partie de l'œuvre poétique de l'écrivain, dédiée à la description et à l'analyse des toiles du peintre. Lorrain sacralise l'œuvre de Moreau tant elle fait écho à ses plus profondes préoccupations : *« Son art s'affirme plus que jamais comme opposé au naturalisme et à l'impressionnisme, et [...] apparaît comme une référence pour la jeune génération symboliste, soucieuse d'abord de peinture plus que de simple représentation de la réalité »⁵⁶⁵*. Il rejette en effet l'art académique comme nos auteurs rejettent l'écriture académique. A la manière dont Jean Lorrain recherche la nuance scripturale la plus pointue et la plus raffinée pour symboliser la sensation, Gustave Moreau, lui s'engage dans *« une profonde réflexion sur l'usage de la couleur – jusqu'à l'abstrait -, du dessin - jusqu'à l'arabesque – et de la composition, véritable langage symbolique au service des plus hautes idées »⁵⁶⁶*.

⁵⁶⁴ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 252

⁵⁶⁵ Geneviève Lacambre, « Gustave Moreau en son temps », *Dossier de l'art, Gustave Moreau. Le rêve symbolique*, n° 51, Octobre 1998, p. 14.

⁵⁶⁶ *Ibidem*

C'est sans aucun doute *Monsieur de Phocas* qui dénote le mieux l'influence que Gustave Moreau a pu avoir sur les modes de représentation mis en écriture par Jean Lorrain. En effet, parmi les nombreuses références artistiques et picturales qui composent le roman, les mentions faites du peintre marquent une empreinte plus large. Il y puise notamment sa poétique des regards glauques et de l'hybridité à travers les figures composites dessinées par le peintre. Ethal conseille même à Fréneuse de se rendre au musée Gustave Moreau en vue de guérir son mal, pensant qu'en s'y confrontant, il pourra ainsi s'en guérir. Il perçoit en ses œuvres l'occasion d'y puiser « *un précieux enseignement dans certains yeux de[s] héros et l'audace de[s] symboles.* »⁵⁶⁷ De même, mais dans une optique différente, celle de se confronter à des ailleurs, aux atmosphères d'Orient et principalement à celle de Bénarès, Thomas Welcome prône la visite de ce même musée et plus largement témoigne de la richesse des transports que peut offrir l'art : « *Là seulement, parmi les trésors d'une œuvre unique, vous pourrez, en vous hypnotisant, connaître la splendeur enflammée et l'atmosphère d'apothéose d'un soir de mars à Bénarès.* »⁵⁶⁸ Pour Thomas, les toiles de Moreau participent d'une certaine émotion religieuse, tout du moins mystique, offrant la pleine satisfaction des sens par l'inédit des modes de représentations qu'elles proposent : « *[...] vous vous épanouirez ici dans la plénitude de tous vos désirs, ne serait-ce que dans l'exaltation de la lumière, où chaque être et chaque objet ont la vibration d'un métal et la nuance d'une fleur.* »⁵⁶⁹ De façon générale, l'œuvre de Moreau recèle une source d'influences intarissable, s'apparentant à « *un merveilleux dispensaire* »⁵⁷⁰. Par l'atmosphère onirique et la prégnance de l'imaginaire qui définissent ses œuvres, le peintre incarne l'idéal esthétique décadent.

d) Arts déco et Modern'style

L'Art est aussi fortement représenté à travers la sculpture dans les œuvres de Rachilde et de Jean Lorrain. Le corps lui-même peut devenir une œuvre d'art sous le regard artiste de celui qui l'investit. Ainsi il n'est pas rare chez Jean Lorrain que le corps d'un acrobate donne lieu à une véritable description esthétique confinant à une vision d'art. Plus largement, c'est un amour des statues qui caractérise l'ensemble de nos œuvres. Toutes témoignent de cette passion de la pétrification que ce soit à travers des œuvres en marbre, en cire ou autre matière. Phocas trouve dans le regard des statues des musées, ce que les êtres réels ne peuvent lui offrir : l'occasion d'opérer une projection de son moi et parfois même d'y décèler la fameuse nuance dont il est épris

⁵⁶⁷ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, *op. cit.*, p. 210

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 246

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 247

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 249

et qui représente la digne incarnation de son mal. Les yeux de musée offrent tout un panel de regards exprimant une variété de sensations et de sentiments :

« Yeux fanés et las de martyres, regards de suppliciés en extase, prunelles de souffrance implorante, les unes résignées, les autres éperdues, regards de saintes, de mendiante et de princesses en exil [...] yeux d'Ophélie et de Canidie, yeux de pucelles et de sorcières, comme vous vivez dans les musées, de quelle vie éternelle, douloureuse et intense vous rayonnez, telles des pierres précieuses enchâssées entre les paupières peintes des chefs-d'œuvre, et comme vous nous troublez au-delà du temps et de l'espace, receleurs que vous êtes du rêve qui vous créa. Vous avez des âmes, celles des artistes qui vous voulurent, et c'est pour avoir bu le liquide poison figé dans vos prunelles que je me désespère et que je meurs. On devrait crever les yeux des portraits. »

⁵⁷¹

Ils syncrétisent de multiples aspirations de l'âme malade : la capture du temps, une échappatoire à la mort, une ouverture vers l'infini.

Raoule de Vénérande qui prend littéralement Jacques Silvert pour son œuvre d'art, tente de le transformer en une idole qu'elle façonne au travers des « *lignes sculpturales de ses chairs épandant de chaudes émanation de volupté* »⁵⁷². Au fur et à mesure du roman, Jacques s'éloigne de son être de chair et devient un être de pierre à la chair nacrée, une statue digne d'être exposée dans une collection de musée, un ersatz d'Eros. Raoule enveloppe cet homme objet de projection de tous ses désirs, d'un regard systématiquement « artistisant » qui bientôt le rendra plus artificiel que réel. Représentant aux yeux de Raoule l'essence même de l'Art, il symbolise la beauté suprême et un stimulateur de sensations. La prêtresse perfectionnera son travail d'artificialisation à travers la mort même de Jacques ; en élaborant un mannequin en cire à l'effigie de son idole, elle le transforme définitivement en « *chef-d'œuvre d'anatomie* »⁵⁷³ et met sa beauté à l'abri des affres du temps, l'artifice se substituant avantageusement au réel.

Ce culte de la sculpture d'art se retrouve aussi chez *Monsieur de Phocas* où le diariste s'attarde longuement sur une petite statuette androgyne, surnommée la merveille de Leyde et qui incarne sous son caractère d'anti-madone la parfaite femme fatale telle qu'elle est fantasmée par l'esthétique fin-de-siècle. Son aspect malsain fait directement écho aux passions pour les objets

⁵⁷¹ *Ibid*, p. 73-74

⁵⁷² Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 140

⁵⁷³ *Ibid*, p. 247

bizarres et compliqués des âmes malades de cette fin de siècle. Elle attire autant qu'elle terrorise ; elle est exaspération des sens. La passion de Phocas pour la sculpture s'incarne aussi à travers sa fascination pour l'Antinoüs dont le regard le poursuit dans tous les musées. Chez Rachilde, si l'on ne retrouve pas de références explicites à tel ou tel peintre, on comprend que l'influence des symbolistes et des préraphaélites est pourtant bel et bien sous-jacente à travers les thématiques qu'elle développe et l'image qu'elle donne à ses héroïnes.

Les œuvres de Rachilde et de Jean Lorrain sont aussi marquées par le sceau de l'art nouveau qui prend toute sa dimension en cette fin de XIX^{ème} siècle :

« Le modèle principal des oeuvres est un monde végétal très présent dans des formes ornementales complexes imitant des fleurs et des feuilles avec une répétition de motifs, parfois extravagants. Les Sujets de [cet art] se veulent symbolistes et poétiques. Toute ligne ou angle droit est totalement absent. C'est un art décoratif dans un mélange d'éléments baroques, orientaux, classiques, voulant exprimer l'éloignement du traditionnel »⁵⁷⁴.

Le mouvement est fortement inspiré des symbolistes, de la Renaissance italienne et des préraphaélites, autant de références artistiques qui participent des goûts de nos auteurs. Il n'y a qu'à se pencher sur les descriptions de l'intérieur des espaces privés des personnages pour se rendre compte qu'ils témoignent de cette imprégnation du style modern'style, stigmatisant le mélange d'éléments hétérogènes suggérant la non-linéarité, l'équivoque, voire même l'hybridité.. La plupart des romans illustre l'esthétique du courant Modern Style (l'Art Nouveau) qui marque la quintessence de la réaction esthétisante.

Ce syndrome fin-de-siècle de l'abondance et de la surenchère décorative est à mettre en relation avec la volonté de combler le sentiment du néant de l'existence, d'où un certain dilettantisme dans l'aménagement.

Toujours sous l'influence du mouvement modern'style, les personnages trouvent entre l'esthétique des bijoux de Lalique et leur âme une parité de goûts, d'affinités et de souffrances. Lalique, décorateur, joaillier et verrier associé au courant de l'art nouveau et à la vogue des arts décoratifs, s'attache plus à l'esthétique d'ensemble de ses œuvres qu'à la valeur intrinsèque de l'objet. Sa créativité a séduit plus d'une âme fin-de-siècle. Phocas évoque les bijoux du maître à maintes reprises dans son journal à travers le pseudonyme Barruchini. Le lecteur devine qu'il s'agit

⁵⁷⁴ Revue des arts, http://discipline.free.fr/art_nouveau.htm

d'une identité falsifiée désignant bien Lalique, reconnaissant l'esthétique et l'originalité du célèbre joaillier à travers la description des bijoux qui grisent l'âme de Phocas et exacerbent sa sensibilité. Les articles de Jean Lorrain, célébrant "*l'émailleur de génie*" aux vernis translucides d'une "*intensité d'éclat qui en fait de véritables pierreries*", contribuèrent beaucoup à la renommée du maître joaillier.

*"Il fut le premier critique qui devina l'art de Lalique. Il porta certainement des bagues imaginées, sinon dessinées par lui-même, des bagues qui eussent fait frissonner de jalousie des Esseintes, car ce qui différencie Lorrain de des Esseintes, c'est que Lorrain avait un goût un peu osé, mais un goût, dans les choses de joaillerie."*⁵⁷⁵

écrit Gustave Kahn. Phocas puise même dans la profondeur de ces gemmes la figuration de son mal : « *Oh ! cette chose bleue et verte qui me fut révélée dans l'eau morte de certaines gemmes et l'eau plus morte encore de certains regards peints, la dolente émeraude des bijoux de Barruchini [...]* »⁵⁷⁶ et même l'exacerbation de celui-ci, en ce qu'elles recèlent d'impressions suggestives aux accents de plaisirs vicieux et viciés :

*« Vous dire à quel point les vitrines de Barruchini ont exaspéré mon mal ? Je voyais sourdre, je voyais poindre en ces bijoux le regard que je cherche, le regard de Dahgut, la fille du roi d'Ys, le regard de Salomé aussi, mais surtout la clarté limpide et verte du regard d'Astarté, d'Astarté qui est le Démon de la Luxure et aussi le Démon de la Mer... »*⁵⁷⁷

e) L'intertextualité

La culture de l'artifice se poursuit à travers une autre forme d'art : la littérature et par voie de conséquence, l'écriture. Les personnages qui tentent de vivre leur vie comme une œuvre d'art trouvent un écho favorable à leurs attentes en s'imprégnant de certaines œuvres littéraires. Ces dernières comportent à leurs yeux le même degré de réalité que les perceptions normales. Ainsi le

⁵⁷⁵ www.jeanlorrain.net

⁵⁷⁶ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 67

⁵⁷⁷ *Ibid*, p. 55-56

rapport qu'ils entretiennent avec elles vient subvertir leur relation au réel ainsi que la teneur de leur existence.

La littérature en tant que domaine d'élection de l'imaginaire est en effet une des ressources clés des œuvres de Rachilde et de Jean Lorrain. Les textes deviennent alors une mine de références plus ou moins explicites faisant appel à l'érudition du lecteur qui doit en permanence faire le lien entre telle ou telle allusion et telle ou telle référence littéraire, d'où la prégnance de la pratique de l'intertextualité, caractéristique des romans fin-de-siècle. Cette pratique récurrente de références intertextuelles participe du soulignement de la littérarité du texte ; ce dernier n'est alors accessible qu'à une petite communauté d'avertis.

Les emprunts sont pluriels comme l'explique Gérard Peylet dans *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898* et les auteurs font appel à une sorte de « *code entre eux, un réseau de lignes réservées à des initiés qui appartiennent à la même élite* »⁵⁷⁸. Cet usage de l'intertextualité participe de la volonté de se distinguer, d'appartenir à un cercle fermé, à une élite cultivant l'originalité, ce qui fait que « *ce modèle d'intertextualité est un code à décrypter, un masque à lever : s'y reconnaissent ceux qui savent, ceux qui en sont* »⁵⁷⁹. A la manière de ce qu'ils pratiquent avec les références picturales, les auteurs s'appuient de même sur la théorie des correspondances dans leur rapport à la littérature, en convertissant des références littéraires et en les assimilant aux actes et pensées de leurs personnages :

*« Dans un désir toujours plus marqué d'édifier un réseau d'initiés, [l'intertextualité] trace un labyrinthe hermétique à ceux qui ne possèdent pas la sensibilité requise. Cette pratique intertextuelle s'accroît encore avec la croyance en la convertibilité des arts, médiatisée par la théorie des correspondances baudelairienne. Le narcissisme affleure dans cette profusion de culture livresque, musicale ou picturale, insérées dans le récit pour mieux cerner les goûts et les états d'âme du scripteur. »*⁵⁸⁰

Ainsi, les héros et les héroïnes ne sont pas calqués sur une imitation du réel mais bel et bien sur une imitation de l'art. Ces jeux de reflets et de miroirs qu'inspire cette poétique de l'intertextualité sont particulièrement explicites dans *Monsieur de Phocas* où Jean Lorrain « *conçoit, à l'aide de ses propres textes et de ceux d'autrui, une œuvre mosaïquée faite de multiples*

⁵⁷⁸ Gérard Peylet, *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898*, op. cit., p. 36

⁵⁷⁹ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, présentation par Hélène Zinck, op. cit., p. 29

⁵⁸⁰ *Ibidem*

fragments qui se répondent, se réfléchissent les uns les autres »⁵⁸¹. Alors que Phocas loue l'esthétique du crime et la beauté du meurtrier qui s'auréole par son acte d'un charme équivoque et d'un pouvoir de séduction, viennent s'intercaler des vers de Victor Hugo évoquant ce même paradoxe de douce horreur que forme l'alliance entre la Mort et la Beauté. Et le texte du narrateur de reprendre en rebondissant sur ces vers qui semblent avoir été convoqués pour mieux justifier de telles pensées :

« Une atmosphère d'épouvante et de beauté enveloppe toujours l'homme qui a tué, et *les yeux des grands meurtriers dardent à travers l'histoire d'hallucinantes lueurs, dont s'auréolent leurs figures, et ce sont encore les cadavres qui piédestalisent le mieux les héros.* »⁵⁸²

La Mort et la Beauté sont deux choses profondes.

Si pleines de mystères et d'azur qu'on dirait

Deux sœurs également terribles et fécondes

Ayant la même énigme et le même secret ». ⁵⁸³

Le roman « *exhibe (sans retenue) les œuvres qui en composent la matrice* »⁵⁸⁴. Huysmans y laisse par exemple son empreinte directement par la référence faite à la forêt de Tiffauges qui illustre le cadre horrifiant dans lequel évolue Phocas : « *La forêt de Tiffauges décrite par Huysmans, le cauchemar sexuel des vieux arbres fourchus et des crevasses béantes des écorces a pris odieusement forme parmi la vie moderne, et c'est un possédé que j'y promène, un envoûté, un misérable et fol ensorcelé des magies noires d'autrefois.* »⁵⁸⁵ Des maîtres de l'esthétique décadente comme Baudelaire et Musset sont également largement convoqués. Le chapitre « *Une lueur* » s'ouvre sur un vers de Baudelaire et sur le poème « *Adieu* » de Musset, mis bout à bout. Le chapitre est ensuite scandé par des inserts de vers des deux artistes, qui viennent interrompre le court du récit et s'intercaler au discours du diariste qui semble alors reléguer son expression à ses maîtres ; ceux-ci sauront mieux que lui illustrer ses états d'âme : « *Adieu : je sens qu'en cette vie / Je ne te reverrai jamais.* »⁵⁸⁶ dont l'emploi, tel un refrain, est réitéré un plus loin dans le même chapitre, ou encore « *Par un soir sans lune, deux à deux, / Endormir ma douleur sur un lit hasardeux.* »⁵⁸⁷ Le

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 31

⁵⁸² *Ibid.*, p. 208

⁵⁸³ Victor Hugo « Ave, Dea ; Moriturus te salutat » [1872], *Le Livre des sonnets*, Lemerre, 1874

⁵⁸⁴ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, présentation par Hélène Zinck, *op. cit.*, p. 29

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 211

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 215, Musset « Adieu », [1840], poème publié dans la *Revue des Deux Mondes*, le 1^{er} janvier 1843 et repris dans les *Poésies nouvelles* en 1850.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 217. Baudelaire, « Brumes et pluies », *Les Fleurs du mal*, LXIII

récit peut à ce titre apparaître comme « *un récit pulvérisé en de multiples petites fictions* »⁵⁸⁸ à travers sa propension au chapitrage et la manie du collage qui s'en dégage. Références, citations, lettres, allusions et notations personnelles sont introduites pêle-mêle dans le roman, d'où « *l'ambiguïté d'un roman engendré par l'addition et la recomposition de textes aux statuts fort divergents* »⁵⁸⁹. Ainsi dans le chapitre « *Vers le sabbat* », Albert Samain vient en appui pour décrire les deux javanaises :

« *Sèches et brunes, d'une impeccable harmonie de formes, elles semblaient porter, brodés en camaïeux sur la peau, les blancs d'ivoire et les roses carnés de leur armature de coquilles ; [...] d'étranges colliers coulaient, des colliers luisants, mordorés et verdâtres, on aurait dit de cantharides, formés en somme de minerais.*

*Silences d'or cinglés de vols de cantharides !*⁵⁹⁰ »⁵⁹¹

Et le récit de se poursuivre : « *Dans les tasses de porcelaine tendre un breuvage odorant fumait.* »⁵⁹²

Il va même jusqu'à se poser dans cette œuvre la question des genres tant la frontière entre ces derniers semble parfois fragilisée pour ne pas dire momentanément effacée. Le roman qui, par définition, est censé représenter le genre par excellence témoignant du rapport au réel, est malmené dans le but de laisser affleurer d'autres possibles indépendants des schémas de la réalité classique. L'esthétique artificialiste du roman engage le personnage à se créer une pseudo-nature augurant de la banqueroute de la Nature primordiale.

Le roman se révèle alors en tant que falsificateur du réel. D'emblée chez *Monsieur de Phocas*, la narration du texte est déléguée, le narrateur prenant en charge la retranscription du journal intime. Le narrateur se dédouane ainsi de toute responsabilité textuelle, ôtant à son texte toute propension à la création littéraire, se réclamant uniquement de la fiction préexistante. Par ailleurs, le texte lui-même construit sur des fictions préexistantes, se réclame de ces dernières, créant ainsi une mise en abyme discursive tout au long du roman :

⁵⁸⁸ *Ibid*, préface, p. 28

⁵⁸⁹ *Ibidem*

⁵⁹⁰ *Ibid*, p. 155. Albert Samain, « La Luxure », *Au jardin de l'Infante*. Nous soulignons.

⁵⁹¹ *Ibidem*

⁵⁹² *Ibidem*

« Le texte se dilapide, se dilue dans un autre. Se réclamer d'autrui, c'est déléguer – refuser – ses responsabilités, dans ce pessimisme du « à quoi bon ? » propre à l'époque. La parodie, l'ironie – et le plagiat souvent reproché à Lorrain – participent de cet état d'esprit où l'œuvre 'à la fois émiettée et boursoufflée'⁵⁹³ en quête de son unité, pousse la logique jusqu'au point de rupture »⁵⁹⁴.

Ainsi, dès les premières lignes, le lecteur comprend que le roman va s'assimiler à « un immense et monstrueux intertexte »⁵⁹⁵. Ainsi dans *Monsieur de Phocas* l'espace littéraire s'ouvre comme un espace composite où la poésie s'imbrique dans le roman au point même de ne plus savoir si ce n'est pas l'inverse qui se produit. Cette interpénétration des genres participe de cette politique d'agglomération que les décadents affectionnent. Le texte se compose tel un palimpseste sur lequel le narrateur se permet de réécrire un texte déjà révélé. Aussi, en lieu et place d'imiter le réel le récit imite l'art : « allusions, citations, références permettent à la Décadence de toujours davantage mettre en échec la vraisemblance naturaliste. Elle renie ainsi toute velléité naturalisante de s'inspirer de la réalité et du monde tangible »⁵⁹⁶. Le roman devient à lui seul un univers référentiel qui dans un mouvement incessant invite le texte à se confondre dans un autre. Par cette pléthore d'éléments hétérogènes, la linéarité et l'univocité de la lecture s'en trouvent donc entravées : « la Décadence prône la perversion jusque dans sa pratique intertextuelle »⁵⁹⁷.

La pratique de l'intertextualité s'identifiant à la théorie des correspondances que chérissent les âmes fin-de-siècle, repose principalement sur le procédé de l'analogie. Ainsi « *Monsieur de Phocas se présente comme un livre ouvert à toutes sortes d'inspirations, de réminiscences, de souvenirs esthétiques, de citations...* »⁵⁹⁸ Les renvois littéraires y sont autant de références et de reflets caractéristiques aux élans et angoisses du Duc de Fréneuse. Hormis les références explicites à l'art pictural que nous avons déjà évoquées, le narrateur, ou plutôt le scripteur du journal, s'emploie à établir une multitude de références littéraires et stylistiques. La plupart véhiculent l'état pessimiste de Fréneuse et tendent du même coup à incarner son mal-être. Le narrateur lui-même le place sous l'égide d'un grand écrivain puisqu'il le rapproche physiquement d'un personnage de conte d'Hoffmann, en raison de « *la crispation de [s]es mains effilées, [...], [de son] profil d'arabesque et [de sa] maigreur de vampire* »⁵⁹⁹. Le journal débute d'ailleurs par une citation tronquée de Swinburne qui donne le la à la suite du texte, définissant la problématique existentielle de Fréneuse :

⁵⁹³ Vladimir Jankélévitch, « La Décadence », *op. cit.*, p. 349

⁵⁹⁴ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, présentation par Hélène Zinck, *op. cit.*, p. 32

⁵⁹⁵ *Ibidem*

⁵⁹⁶ *Ibid.*, présentation par Hélène Zinck, p. 29

⁵⁹⁷ *Ibid.*, présentation par Hélène Zinck, p. 31

⁵⁹⁸ *Ibid.*, Dossier, p. 303

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 58

« Il y a une fiévreuse faim dans mes veines. – est-ce un péché quand les âmes des hommes sont jetées dans le gouffre ? Cependant, j'avais bonne confiance pour sauver mon âme, avant qu'elle y glissât sous les pieds chaussés de feu de la luxure. Oh ! le triste enfer où toutes les douces amours ont leur fin, tout, sauf la douleur qui jamais ne finit ! »⁶⁰⁰

L'œuvre placée sous le sceau de Swinburne annonce alors sa propension au vice ainsi que son attrait pour les bas-fonds de l'existence et introduit à l'esthétique décadente qui définit la poésie de cet écrivain. Cette référence augure aussi de la dimension scandaleuse, morbide et subversive du journal, rapport au traitement récurrent de thèmes comme le sado-masochisme, le lesbianisme, le suicide, ou encore les sentiments anti-religieux que véhicule l'œuvre du poète. La majeure partie des liens intertextuels qui s'en suivent, sont donc placés sous le signe de cette frénésie profonde qui dirige les instincts, actes et pensées de Fréneuse. Musset, Rémy de Gourmont, Pierre Louÿs, Verlaine, Albert Samain, Victor Hugo, Huysmans, Gide ou encore Dante, pour ne citer qu'eux, sont autant d'hommes de lettres qui se donnent rendez-vous dans le texte de *Monsieur de Phocas*, la plupart du temps à travers des références textuelles empreintes d'un profond pessimisme ou d'une ambiguïté palpable qui reflètent les méandres de l'esprit de Fréneuse et à sa nature équivoque. Parfois Phocas ne fait que citer leurs noms en référence à une image ou à un thème bien précis dont il trouve un écho privilégié chez certains auteurs. Ainsi il partage avec Maurice Barrès - auteur du *Culte du moi* - et Paul Bourget⁶⁰¹ le même idéal de beauté malade : « [...] tout cet aguichant étalage de pâleur passionnée, de vice savant et d'anémie exténuée et jouisseuse, tout le charme des fleurs faisandées célébrées par les Bourget et les Barrès, tout cela n'était qu'un rôle appris et cent fois ressassé de la Dame, un chapitre trop lu du *Manchon de Francine* [...] »⁶⁰².

Cette phrase à elle seule regroupe quatre liens textuels différents. Hormis ceux faisant référence aux deux auteurs déjà cités, il y a aussi une allusion évidente à Alexandre Dumas fils et à sa *Dame aux camélias*, roman dans lequel un jeune homme tombe amoureux d'une courtisane atteinte d'une phtisie, mais aussi à un des récits des *Scènes de la vie de bohème* de Henry Murger, qui narre les amours malheureuses de Francine, jeune poitrinaire et de Jacques, sculpteur. Ces histoires d'amour empreintes de maladies vectrices de terribles agonies ne sont pas sans séduire l'âme de Phocas qui y trouve un écho à sa passion pour le morbide.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 60 Différents vers extraits de « Laus Veneris », dans la traduction de Gabriel Mourey des Poèmes et ballades de A.C. Swinburne, publiée chez Savine en 1891.

⁶⁰¹ Paul Bourget a publié dans ses *Essais de psychologie contemporaine* une étude sur Baudelaire

⁶⁰² Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, *op. cit.*, p. 66

A propos de ce foisonnement de réseaux littéraires, Hélène Zinck, dans le dossier qui fait suite au roman dans l'édition chez Flammarion, recense les différentes références qui composent l'œuvre :

*« Ainsi, au fil de son journal Fréneuse égrène vingt-trois noms de poètes, conteurs ou romanciers, divers titres d'œuvres et noms de personnages ; il cite cent seize vers qui ne sont pas de Lorrain, quelques phrases de Gide, deux paragraphes d'un conte de Charles Vellay et même... un couplet de chanson. Dante mis à part, Fréneuse se réfère principalement à ses contemporains, ou tout du moins à des auteurs (Goethe, Heine et Hoffmann) encore vivants au début du XIXème siècle. »*⁶⁰³

Nous ne sommes donc pas étonnés que Jean Lorrain, face à son trop plein de culture largement utilisé pour ne pas dire recyclé, soit entré dans *Le Livre des plagiats*⁶⁰⁴. A ce titre, *Monsieur de Phocas* s'apparente à plus d'un titre à un roman à clefs où il s'agit de déceler les multiples correspondances qui transparaissent du texte même. La citation, courte ou longue occupe à elle seule une partie non négligeable du roman en lui-même :

*« La Décadence a élevé la citation, la référence au rang d'artifices permettant à l'esthète de se retrancher toujours plus hors du monde et de s'abîmer au cœur de sa bibliothèque. [...] La Décadence, dont on a assez décrit le caractère autodestructeur et sa propension à la toxicomanie, envisagerait la citation comme une métaphorique et illusoire seringue de Pravaz qui lui permettrait, quitte à frôler l'overdose, d'injecter dans le tissu [du] texte un concentré d'immortalité. Mais tel Narcisse, elle dépérit surtout de ne s'intoxiquer que du reflet corrompu de sa propre fontaine. »*⁶⁰⁵

Notons tout de même que la citation n'est parfois extraite de son œuvre originale que de façon approximative :

« Cette écriture, qui à ces moments-là tient plus du collage, ou du centon, préfigurant le cut-up de Bryon Gysin, offre ainsi un nouvel effet de sens à ces œuvres figées dans la postérité. Le diariste se pose comme un

⁶⁰³ *Ibid.*, Dossier, p. 303

⁶⁰⁴ Georges Maurevert, « Jean Lorrain, d'après Arthur Rimbaud et Jules Laforgue », *Le Livre des plagiats*, Fayard, S. D. [1922], p. 265-271

⁶⁰⁵ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, *op. cit.*, p. 32-33

lecteur assidu, mais se donne le droit de n'extraire que les seules perles du diadème de la littérature et de la poésie qui le retiennent : pure exigence d'esthète. »⁶⁰⁶

En effet, il n'est pas rare que Fréneuse en omette une partie, la transforme quelque peu ou commette des erreurs de ponctuation, se laissant ainsi toute liberté de réadapter à sa guise le texte initial ou à n'en garder que la substance la plus séduisante à ses yeux.

Fréneuse se laisse même aller à des élans de critique littéraire en émettant un commentaire relatif à l'œuvre poétique d'Alfred de Musset qui a su émouvoir sa personne : « *Ce livre, pourquoi l'ai-je ouvert seulement ? Comme ceux de ma génération, j'ai le plus profond mépris pour Musset, et voilà que les quatrains du poète de Rolla m'ont chaviré le cœur dans une mer de larmes. »⁶⁰⁷* Le texte se construit ainsi comme une structure en écho qui « narcissise » son contenu. Les réminiscences littéraires deviennent pour Fréneuse un moyen privilégié d'évoquer ses goûts et passions macabres. Ainsi son anti-cléricalisme s'insinue au travers de vers profanes qu'il emprunte à Rémy de Gourmont : ils mélangent dans un élan somme toute sacrilège, les vertus de l'esthétique à celles de la mystique, les vertiges de l'Eros à ceux de la spiritualité. Le duc recherche dans la littérature des échos à sa poétique obsessionnelle des regards qui s'insinue en métaphore filée tout au long du texte. Ainsi il trouve une résonance à son obsession des eaux dans l'œuvre de Shakespeare et assimile notamment sa quête de la nuance rare à la triste fin d'une de ses grandes figures héroïques : « *La folie des yeux, c'est l'attirance du gouffre. Il y a des sirènes au fond des prunelles comme au fond de la mer, cela je le sais, mais voilà... je ne les ai jamais rencontrées, et je cherche encore les regards d'eau profonde et dolente où je pourrai, comme Hamlet délivré, noyer l'Ophélie de mon désir. »⁶⁰⁸*

C'est dans les proses de Charles Vellay, célèbre helléniste et directeur de la Revue des études homériques, qu'il trouve les correspondances les plus proches de son âme et de sa souffrance. La stylistique est ici symptomatique de l'exaltation lyrique :

« Les yeux !... Ils nous apprennent tous les mystères de l'amour, car l'amour n'est ni dans la chair, ni dans l'âme, l'amour est dans les yeux qui frôlent, qui caressent, qui ressentent toutes les nuances des sensations et

⁶⁰⁶ *Ibid*, dossier, p. 304

⁶⁰⁷ *Ibid*, p. 215

⁶⁰⁸ *Ibid*, p. 72

des extases, dans les yeux où les désirs se magnifient et s'idéalisent. Oh ! vivre la vie des yeux où toutes les formes terrestres s'effacent et s'annulent ; rire, chanter, pleurer avec les yeux, se mirer dans les yeux, s'y noyer comme Narcisse à la fontaine.»⁶⁰⁹

A la vue de certains regards, il ne peut s'empêcher d'établir des rapprochements avec ceux rencontrés certes sur des peintures, mais aussi lors de représentations théâtrales : « *Ces yeux ! Ils me rappelaient, à la fois, ces yeux de vie et d'inconscience, les yeux de Willie et ceux de Dinah Salher dans Lorenzaccio et dans Cléopâtre, dans Cléopâtre surtout, quand le safran, dont la tragédienne colorait sa peau [et] faisait chanter l'outre-mer de ses prunelles* »⁶¹⁰. Cette comparaison renvoie à deux rapprochements culturels : l'un purement littéraire en citant sans détour les œuvres respectivement d'Alfred de Musset et de Victorien Sardou, mais aussi à l'univers du théâtre et à Sarah Bernahdt, que l'on reconnaît sous cette identité tronquée de Dinah Salher, et qui est incontestablement en cette fin de XIX^{ème} siècle, début de XX^{ème} siècle, la digne représentante de la scène théâtrale à laquelle décadents et symbolistes vouent une admiration sans faille. Lorenzaccio et Cléopâtre font d'ailleurs partie des nombreuses pièces où elle a occupé le rôle principal et qui participèrent du succès des représentations théâtrales fin-de-siècle. Notons ici que Sarah Bernahdt a donc endossé le rôle d'un homme, ce qui n'a pas dû être sans séduire les décadents qui affectionnent tout particulièrement ce travestissement, cette transgression de l'identité sexuelle. En outre, cette fascination pour la représentation théâtrale, est aussi un écho à l'univers des spectacles qui séduisait l'âme décadente en raison de sa propension à l'illusion et à la poétique des masques. On retrouve une autre allusion à cette attirance pour l'univers théâtral, lorsque Fréneuse évoque Eva Linière qui en raison des rôles de travesti qu'elle arbore au théâtre, corrobore parfaitement l'idéal de beauté féminine que le héros se représente à la fois équivoque par l'identité sexuelle qu'elle suggère et faisandée par l'image qu'elle renvoie :

« [...] cette délicieuse et fragile Eva Linière, ses grands yeux d'ange de Gozzoli, effarants, effarés, sauvages et prometteurs et si drôles à trouver dans sa face de gavroche, tout le Lesbos des premières, toutes les femmes damnées qu'attire à nos spectacles le charme alliciant des professionnelles du travesti »⁶¹¹.

⁶⁰⁹ Charles Vellay, « Le Culte des yeux », *Mercure de France*, juin 1897, in Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, p. 72

⁶¹⁰ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, *op. cit.*, p. 86

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 199

On retrouve aussi une nouvelle évocation de la beauté ambiguë de certaines actrices un peu plus loin dans le roman à travers un appel textuel à Balzac lorsque Fréneuse qualifie l'une d'entre elles de Séraphita, référence directe à l'androgynisme céleste du roman éponyme publié en 1835.

Les auteurs les plus cités demeurent malgré tout Baudelaire, Musset ou encore Hugo. On ne compte plus les références faites à Baudelaire et essentiellement à ses *Fleurs du mal* qui scandent les chapitres du roman. Le chapitre « Une lueur » est lui rythmé par la reprise régulière de ces vers de Musset empreints de pessimisme, de mélancolie, de fatalité morbide de l'existence, sonnante comme le glas de l'espoir :

*« Adieu : je sens qu'en cette vie
Je ne te reverrai jamais.
[...]
Un jour tu sentiras peut-être
Le prix d'un coeur qui vous comprend,
Le bien qu'on trouve à le connaître
Et ce que qu'on souffre en le perdant. »⁶¹²*

Gide requiert aussi une place de choix dans le réseau privilégié des références littéraires de Fréneuse, d'autant que la plupart des citations mentionnées font elles preuve d'exactitude. En n'appliquant aucune retouche aux termes employés par Gide, nous comprenons que ses paroles correspondent parfaitement aux pensées de Fréneuse, qu'elles sont la digne transcription de ses impressions. Nous notons d'ailleurs qu'elles sont intégrées au texte, qu'elles se fondent totalement en lui. Du point de vue typographique, aucune mise en italique ne permet de déceler qu'il s'agit de propos empruntés à Gide. En ce sens, Jean Lorrain le plagie et s'octroie sa prose. Il fait siennes les deuxième et troisième phrases des *Nourritures terrestres* : « *Avec quelle fixité d'adoration effrayante j'aimais et je désirais les êtres et les choses quand j'étais enfant ! Le secret du bonheur eût été peut-être de les aimer tous sans en préférer aucun !* » C'est un dialogue sous-jacent qui s'instaure en fait avec *Les Nourritures terrestres*. Cette œuvre en tant qu'ode à la nature, prône une reconstruction de l'existence fondée sur le principe de transgression de la morale. Dans cette optique, elle rejoint parfaitement les attentes existentielles de Fréneuse qui compte obtenir le salut de son âme par la subversion de l'éthique. Par ailleurs, du point de vue de la forme, *Monsieur de Phocas* se calque sur la structure stylistique des *Nourritures terrestres* jouant sur un intertexte

⁶¹² Musset, « Adieu », [1840], poème publié dans la *Revue des Deux Mondes* le 1^{er} janvier 1843 et repris dans les *Poésies nouvelles* en 1850.

labyrinthique mêlant à la fois notes personnelles, extraits de journal intime, ou encore des vers. D'autre part, on décèle des affinités de goût. Le duc partage avec Gide des impressions communes sur la Normandie. L'appel au voyage et à ses vertus salvatrices chez *Monsieur de Phocas* semble également largement emprunté au roman de Gide. La recherche de sensualité qui se dégage des deux œuvres, même si elle s'opère selon des critères différents, fonde en tout cas leur thématique clé.

Phocas recycle certaines grandes figures littéraires et se réapproprie le traitement de certaines problématiques pour mieux se mettre en scène et se créer une identité artistique. Philippe Winn se demande d'ailleurs à ce sujet d'où lui vient cette passion de la nuance glauque que Phocas recherche partout et qu'il tente de déceler à la moindre occasion de rencontre : « *Où Lorrain a-t-il pu lire ce discours verdâtre ?* »⁶¹³. L'obsession de la couleur verte trouve en fait dans la littérature une source non négligeable d'inspiration, notamment chez Rimbaud où le vert figure comme un motif dominant, d'où les références directes à certains de ses vers dans le manuscrit, qui sont aussi à mettre en relation avec les goûts de Verlaine. On trouve aussi des traces discursives du maître de la décadence, Joris Karl Huysmans, à travers la suite de paradis artificiels qu'Ethal développe pour Fréneuse afin d'exacerber ses sensations et le sentiment de son moi. Le monde hallucinatoire alors créé fonctionnent en écho direct aux expériences sensorielles et cérébrales élaborés par Des Esseintes dans *A Rebours*. Ainsi la poétique des masques, le rapport à l'art dans son ensemble et le pouvoir des drogues sont exploités dans le récit de Fréneuse au même titre qu'ils le sont dans le bréviaire de la Décadence. Ethal prône donc l'évasion, une des grandes thématiques de la littérature fin-de-siècle, sur le modèle de Huysmans, en faisant voyager son âme en restant immobile. Thomas Welcôme renvoie quant à lui à l'idéal baudelairien qui préconise une évasion physique suggérant par là « *un dépaysement continu des départs vers de lointaines contrées et civilisations exotiques. Cette solution fait nettement appel à Baudelaire et à « son garant contre son spleen parisien* »⁶¹⁴ :

« *J'irai là-bas où l'arbre et l'homme, pleins de sève,
Se pâment longuement sous l'ardeur des climats ;* »⁶¹⁵

Mallarmé partage cette même envie d'évasion et de fuite de la vulgarité sociale : « *Fuir ! là-bas, fuir !* »⁶¹⁶. Le manuscrit crée donc des rapports analogiques entre ces différents moyens d'évasion et l'existence de Fréneuse.

⁶¹³ Philippe Winn, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain*, op. cit., p. 167

⁶¹⁴ *Ibid*, p. 193

⁶¹⁵ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, « La Chevelure », Paris, Garnier, 1980, , p. 30

Dans son rapport subversif au réel, Jean Lorrain inscrit Fréneuse dans l'univers littéraire de Rachilde. Il établit une allusion explicite à un de ses romans-phares, *Les Hors-nature*, en s'identifiant à la nature ambiguë des frères Fertzen : « *Tous et toutes sentent en moi un être hors nature* »⁶¹⁷. D'autre part nous pouvons voir sa soif de mal et de pensées morbides s'incarner à travers la référence faite au conte *Smarra ou les Démons de la nuit* de Charles Nodier dans le chapitre du manuscrit intitulé lui-même : Smarra. On notera la chute d'un des deux « r » qui figurent normalement dans le titre original. Cette suppression d'un « r » marque la légère distance existant entre les deux histoires car si les fantasmagories issues du cerveau des protagonistes sont bel et bien le fruit de leur inconscient, elles s'inscrivent dans le cas de Nodier dans le cadre d'un cauchemar alors que chez Lorrain elles sont la conséquence d'une prise de stupéfiants. Cette référence témoigne pour autant de la volonté de Fréneuse à se pencher sur les pouvoirs de l'inconscient et à explorer la dimension onirique de l'existence⁶¹⁸. Cette atmosphère délirante issue des hallucinations de Phocas révèle, comme c'était déjà le cas pour le compte du héros du Smarra original, le détraquement de son cerveau. La scène du réveil se superpose par ailleurs totalement à celle de Nodier. On peut à proprement parler à propos de ce chapitre de réécriture, où Smarra sert de palimpseste décadent.

D'autre part, l'évasion exotique que propose Sir Thomas Welcôme est elle aussi source de rapports intertextuels : « [...] *et le charme endormeur et profond des villes turques, le narcotique de l'ombre des palmiers ! Oui, il est encore, loin des Baedeker et des Cook, des coins où vivre des heures d'intimes et complètes voluptés...* »⁶¹⁹. Cette allusion aux Baedeker, célèbres guides touristiques édités par le libraire allemand Karl Baedeker, est aussi en amont, un écho au passage d'*A Rebours* de Joris Karl Huysmans, dans lequel Des Esseintes en achète un en prévision de son voyage à Londres qu'au final il n'entreprendra pas.

Pour parfaire sa pratique intertextuelle Jean Lorrain va même jusqu'à faire pratiquer à son héros « l'auto-intertextualité », se permettant de se citer lui-même, de puiser dans ses textes préalablement publiés. Ainsi sa description des Trois Fiancée de Toorop⁶²⁰ n'est autre que celle déjà livrée dans une de ses chroniques datée du 1^{er} février 1896, reprise par la suite dans *La Ville empoisonnée*⁶²¹. Il cite aussi des vers parus dans l'*Echo de Paris* de Raitif de la Bretonne, autrement dit lui-même, puisque cette dénomination empruntée à l'auteur du XVIII^{ème} siècle, tout

⁶¹⁶ Stéphane Mallarmé, « Brise Marine » [1865], in *Mallarmé et le symbolisme*, Paris, Larousse, 1985, p. 34

⁶¹⁷ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, *op. cit.*, p. 216

⁶¹⁸ Ce chapitre reprend le même chaos d'hallucinations horribles et grotesques mises en scènes dans le conte de Nodier, ainsi que l'incroyable pouvoir que le rêve dispensé par le rêve au travers des différents transports qu'il peut offrir. Il se caractérise par le développement d'un espace tétragonique, envahi de larves, de monstres et d'êtres informes déshumanisés.

⁶¹⁹ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, *op. cit.*, p. 176-177

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 113

⁶²¹ Jean Lorrain, « La Ville empoisonnée », *Pall-Mall*, Paris, 1936, p. 70

en modifiant la graphie de son nom (Rétif), fait partie du lot de ses pseudonymes. Lorrain emprunte même l'épithète de sa sépulture familiale – vers qu'il avait composés à la mort de son père - pour évoquer ce que lui inspire son retour à Fréneuse désormais peuplée de souvenirs fantômes. Ces quelques vers résumant par ailleurs à eux seuls la vision pessimiste de Jean Lorrain de l'existence ainsi que le néant et la tristesse de cette dernière:

*« Ils reposent. La vie ardente et triste, alarmes,
Chagrins, ne hantent plus leur paisible oreiller.
Les aubes et les nuits les baignent de leurs larmes.
La vie est une tombe au détour d'un sentier. »⁶²²*

Il lui arrive aussi de citer son œuvre poétique comme c'est le cas dans le chapitre *Date Lilia*, où il dévie quelque peu le lys de sa symbolique romantique :

*« Une grâce étrange et navrante
Est dans le blanc trépas des lys »⁶²³*

Ou encore :

*« La souffrance les divinise.
Leur élégance et leur pâleur
Dans le grand cornet de Venise
Semblent un martyr de fleur »⁶²⁴*

Principalement, les liens intertextuels sont construits pour parfaire l'esthétique pessimiste et perverse du roman, car la plupart des citations ou des références données en sont empruntées. Le vice est évoqué à travers des références choisies notamment chez Albert Samain, chez Verlaine ou encore bien entendu chez Baudelaire dans des poèmes comme « Lesbos » ou « Les femmes damnées » tirés des *Fleurs du mal*. On pense alors à l'envoi d'Ethal de l'eau-forte d'Ensor, auquel sont associés les derniers vers pervers du poème liminaire des *Fleurs du mal* « Au lecteur ». Dans cette même perspective du grisement de l'âme, Maud White se prête même à lire quelques litanies

⁶²² Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, *op. cit.*, p. 225

⁶²³ Jean Lorrain, *La Forêt bleue*, « La mort des lys », [1883], in Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, *op. cit.*, p. 266

⁶²⁴ Jean Lorrain, *La Forêt bleue*, « La mort des lys », [1883], *Ibid.*, p. 267

d'Albert Samain extraites d'*Au jardin de l'Infante*, illustrant la propension à la perversion des personnages du roman, tout autant que leur tendance à la dépravation :

« Luxure, fruit de mot à l'arbre de la vie !
 Luxure, avènement des sens à la splendeur !
 Je te salue, ô très occulte et très profonde
 Luxure, idole noire et terrible du monde⁶²⁵

D'autre part, pour comprendre le culte intertextuel du spleen, il suffit de se pencher sur le réseau de signification qu'implique la présence impérieuse de Dante, notamment vers la fin du roman à travers son œuvre : *La Divine Comédie* dans laquelle Jean Lorrain va puiser abondamment. Le titre du chapitre « Date Lilia » est extrait du Chant XXX, 21 de la section « Purgatoire ». Dans le chapitre « *Lasciate ogni speranza* »⁶²⁶, cette même phrase initialement lue par Dante au moment de pénétrer outre-tombe dans la section Enfer⁶²⁷, va scander le texte, comme un rappel permanent au spleen, au pessimisme et à la désespérance. Nous pourrions tout aussi bien résumer cette quête littéraire du pessimisme au célèbre « never more » du poème *Le Corbeau* d'Edgar Allan Poe. Phocas en use explicitement et même implicitement à travers un jeu sur les mots qui oblige son lecteur à avoir une culture et une connaissance de l'auteur et de son œuvre : « *Trop tard, trop tard, c'est le croassement ordinaire du destin en réponse au triste « never more » de l'expérience, jamais plus, jamais plus.* »⁶²⁸

Monsieur de Phocas se présente ainsi comme un cas extrême de la pratique intertextuelle, comme l'une des compositions littéraires les plus abouties à travers ce foisonnement de multiples collages et mosaïques d'œuvres littéraires s'imbriquant ou se juxtaposant les unes aux autres.

Chez Rachilde, l'appel à l'intertextualité est également prégnant. Les héroïnes à l'esprit fertile en imaginations pour le moins malsaines n'hésitent pas à se recommander implicitement de certaines figures littéraires qui n'en finissent pas d'échauffer leur cerveau et leurs sens pervers.

⁶²⁵ Albert Samain (1858-1900), « Des soirs fiévreux et forts comme une venaison », dans « L'Allée solitaire », *Au jardin de l'Infante*, [1893].

⁶²⁶ « Vous qui entrez, laissez toute espérance »

⁶²⁷ Dante, *Enfer*, [1314], II, 9

⁶²⁸ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, *op. cit.*, p. 181

Elles tirent de certaines œuvres des modèles de non-vertu et de transgression, d'où le développement de provocations et de voluptés qui peuvent avoir des accents de déjà « vu ». On pense notamment à *Madame Adonis* qui fonctionne comme un miroir déformé de *Mademoiselle de Maupin*, roman de Théophile Gautier qui fait la part belle à la femme bisexuelle travestie et à la culture de l'androgynie. La référence explicite à l'œuvre doit être perçue comme un code sans détour, un indice direct à l'homosexualité de Marcelle Désambres. L'intérieur de la demeure de Marcelle Désambres est déjà à lui seul une provocation, une invitation au saphisme à travers les objets et sculptures qu'il affiche. Le livre y requiert une place de choix. La bibliothèque qui est présentée comme un incroyable objet d'art, préfigure l'importance de la culture livresque chez sa propriétaire : « Une bibliothèque tournante, en mosaïque pompéienne, des cariatides d'ivoire et de stuc précieux tendaient les pupitres en ébènes, une lampe d'albâtre, suspendue par quatre chaînettes scintillantes, couronnait son fronton sculpté. »⁶²⁹

Marcelle Désambres prête volontiers des romans à Louise Bartau, romans au sujet sulfureux dont elle espère que la lecture saura la pervertir et la faire vaciller vers d'autres désirs, en haine des hommes : « de bons romans, [...] où il s'agit d'amitiés de femmes, des idylles bien naïves [...] »⁶³⁰. *Mademoiselle de Maupin* fait partie du lot de ces œuvres vénéneuses qui vont tourner la tête à Louise et l'éloigner de son mari.

En plaçant *Madame Adonis* sous le sceau de *Mademoiselle de Maupin*, Rachilde inscrit son œuvre dans une volonté toujours plus grande d'affronter la morale bourgeoise et de participer de la même rhétorique de la transgression. Madeleine de Maupin s'enfuit de son couvent dans des habits d'homme dans le but de s'introduire dans les groupes masculins afin de reconnaître, parmi les mâles d'autant plus misogynes qu'ils sont « entre eux », la perle rare. Cependant, le vêtement va très vite se révéler être en étroite corrélation avec le sexe « psychique » de Madeleine et va même être à la source d'une certaine métamorphose physique. Un désir insidieux des femmes se manifeste alors. Les parallèles à établir avec l'histoire de *Madame Adonis* sont importants, le roman de Rachilde offrant une réécriture originale de celle de Gautier sur le même fond de dynamique de travestissement complexe et d'ébauche d'un troisième sexe. On se retrouve là encore dans le cas d'un palimpseste décadent. En effet, les deux romans se calquent sur une tripartition sexuelle qui augure l'étude des gender studies et de la culture queer en divisant les identités sexuelles selon trois catégories aux limites fragiles et mouvantes : le féminin, le masculin et le neutre, qui donnent à réfléchir sur l'idéal de l'androgynie. Nombreuses sont les descriptions respectives des deux héroïnes

⁶²⁹ Rachilde, *Madame Adonis*, op. cit., p. 155-156

⁶³⁰ *Ibid*, p. 165

qui seraient à superposer du fait de l'ambiguïté physique qu'elles véhiculent et du trouble qu'elles jettent sur leur identité même.

Madame Adonis propose aussi, en opérant cette référence à *Mademoiselle de Maupin*, une mise en abyme de la problématique du travestissement et de la crise identitaire des sexes en mettant en scène au sein de son récit, la pièce de Shakespeare *As you like it*. Le jeu sur les apparences qui caractérise la pièce joue sur l'inversion des sexes et sert de révélateur sexuel à Madeleine qui prend alors conscience de ses attirances pour son propre sexe. La tactique est identique chez *Madame Adonis*, où l'héroïne révèle ses tendances saphiques sous le masque du costume masculin. Ainsi l'artifice et le simulacre apparaissent comme deux motifs privilégiés de *Madame Adonis* et de *Mademoiselle de Maupin* qui sous-tendent une même comédie des sexes.

Dans *La Marquise de Sade*, Mary Barbe est aussi quelque peu influencée par ses lectures. La bibliothèque de son Oncle Célestin va devenir le bréviaire de son existence de dépravée. Elle se plonge notamment dans la lecture de l'ouvrage *L'Amour physique* qui va parfaire, si l'on peut dire, son éducation sexuelle et sa maîtrise des choses de l'amour jusqu'à la transformer en cette prêtresse diabolique :

« Mary lut de sa voix brève et claire des pages assez brutales, mais valant mieux, de l'avis du docteur, que les romans dédiés aux demoiselles dans les journaux de modes. Lorsque Mary ne saisissait pas, il lui expliquait, choisissait les termes techniques de préférence aux mots voluptueux, et bientôt cette vierge eut l'expérience d'une matrone. »⁶³¹

Ne s'agit-il pas d'une référence tronquée à l'œuvre de l'auteur décadent Rémy de Gourmont, *La Physique de l'amour*, qui s'apparente à un essai sur l'instinct sexuel ? Un lien intertextuel paraît ici évident et permet de comprendre le libertinage auquel Mary soumet continuellement son existence. On apprend, entre autres dans cet ouvrage de Gourmont, les amours tragiques des taupes, la cruauté des mantes, l'hermaphrodisme alternatif des huîtres... À travers cet encyclopédisme fantaisiste, un portrait des mœurs humaines se dessine en creux, un anthropomorphisme à rebours et subversif qui a sûrement inspiré Mary dans sa façon de vivre l'amour et plus particulièrement dans son rapport à la chair. Gourmont y renverse les valeurs de son temps, en particulier celle de la supériorité des hommes sur les femmes, en écrivant : « le mâle est un accident ; la femelle aurait suffi », phrase qui

⁶³¹ Rachilde, *La Marquise de Sade*, op. cit., p. 190

n'a pas été sans produire son effet sur Mary et qui a certainement déterminé son mépris des hommes tout autant qu'orienté ses pratiques de femme fatale. Plus encore, l'ouvrage remet en cause l'impératif de la reproduction, et prophétise une liberté des mœurs, car la nature tolère toutes les « différences ». Les idées de Gourmont corroborent celles de Mary qui ne vit qu'en n'écoulant ses seuls instincts et qui refuse l'avalissement que représente selon elle le mariage. A travers l'esclavage conjugal que celui-ci lui inspire, elle refuse aussi cette tendance tyrannique que représente le besoin génésique. Mary a donc puisé dans cette œuvre les grands principes de son mode d'existence et s'y est forgé sa vision de l'amour.

Dans ce refuge que Philippe Jullian perçoit comme « *une bibliothèque aux fenêtres fermées sur la nature* », les personnages revendiquent leur culte de l'artifice. Par ce recours à la culture littéraire, Rachilde et Jean Lorrain mettent leurs œuvres à l'abri du code de vraisemblance des textes réalistes et en font des miroirs composites de références littéraires, un kaléidoscope érudit de l'univers des lettres. La littérature participe alors aussi de cette communauté de sensibilité que les décadents recherchent à travers le développement de l'art et des ouvertures intellectuelles, et s'affiche à ce titre comme une revendication de premier plan de l'imaginaire.

A travers cette création d'un univers résolument mis hors-nature, décliné selon l'ethos asocial des personnages, se développe une mutation du désir qui débouche sur de nouvelles modalités d'accès au plaisir. Celle-ci va particulièrement perturber le rapport que les personnages entretiennent à l'Eros. Ils poursuivent ainsi leur entreprise de subversion jusqu'à mettre en scène des formes aberrantes de sexualité où l'objet du désir se fait obscur. Aussi les textes rachildiens et lorrainiens reposent-ils sur une négation du rapport direct à la chair qui s'établit au profit du développement de voluptés éthiquement incorrectes. Refaire l'amour, tel est le dessein qui semble mouvoir les héros et les héroïnes des romans.

II) LES PERVERSIONS DE L'EROS

Aigris par une société ne répondant pas à leurs élans désespérés, les âmes fin-de-siècle entretiennent avec la réalité et ses règles un rapport totalement dévoyé et tentent de lui substituer un contre-monde. Ces âmes élaborent alors un discours provocant fondé sur l'antiphysis et son lot d'anti-valeurs traditionnelles. Cette quête aiguë du décentrement, cette volonté toute subversive d'enfreindre la doxa, entraînent un bouleversement dans leur relation au plaisir. De nouveaux critères viennent déterminer l'accès à la jouissance et redéfinissent l'Eros, faisant de l'anormalité, de l'immoralité et du morbide ses éléments fondamentaux ; autant de déclinaisons du principe d'inversion sur lesquelles va s'articuler tout un programme de déviances sexuelles et de complications cérébrales du désir.

En effet, les décadents vouent une véritable haine à l'amour vulgaire, c'est-à-dire à l'amour dans ce qu'il a de plus « normatif ». La chair leur inspire du dégoût ; ils estiment que les problèmes émanant de l'amour sont dus en grande partie à la sexualisation des êtres et aux désirs inspirés par le corps. En cela ils ne cessent d'expérimenter différentes modalités pour « refaire l'amour » : c'est ainsi que se met en place tout un dilettantisme érotique où le désir traditionnel du sexe se trouve dévoyé au profit de nouvelles voluptés.

L'émancipation de la femme met notamment en jeu l'altérité fondamentale. L'ordre des sexes a toujours été pensé sur le mode de la différence : toute transgression de cette norme s'apparente à une menace pour la nature et la société. Cependant les décadents ont tous pour fantasme la perte de l'identité sexuelle. En effet, considérant la chair comme maudite et la taxant d'être à la source de tous leurs maux, ils remettent en cause la notion même de l'amour. L'amour idéal n'est que chimère. La sexualité dégrade le sentiment amoureux et lui ôte toute essence spirituelle, d'où une véritable hantise du sexe.

Le héros ou l'héroïne fin-de-siècle tente d'instaurer un nouveau rapport au réel dans sa relation au sexe et à la sexualité, et plus largement même au genre. C'est bien souvent la femme qui engage ce processus de changement. Etant donné que les personnages d'héroïnes se retrouvent

majoritairement chez Rachilde, notre analyse s'appuiera davantage sur les textes de cet auteur que sur ceux de Jean Lorrain.

Tout d'abord, nous verrons comment cette tentative de redéfinition de l'Eros s'articule sur fond de guerre des sexes. En effet, la chair et le corps se font les symboles mêmes de l'abîme qui sépare l'homme et la femme et oblige les deux sexes à se livrer à un affrontement incessant qui s'exprime dans les textes soit par une misogynie ambiante, soit par une haine du mâle en tant que puissance sexuelle dominante. De ce fait, les personnages tentent de défaire l'ordre des sexes en instaurant un nouveau système amoureux perversi. « *Un état de malaise, ou de disjonction s'instaure dont le corps est l'enjeu [...] Ce qui est en cause, c'est la mort de l'Amour* »⁶³², explique Jean de Palacio. Le rapport au corps s'en trouve donc subverti et laisse place au développement d'attitudes fétichistes tout autant qu'à des désirs de nécrose. De ces derniers découlera une passion pour l'amour qui fait mal où sadisme et cruauté se feront érogènes. Plus encore, ce dévoiement de l'éthique se poursuivra dans une entreprise plus large d'attentat aux mœurs par le biais de la mise en scène de relations touchant à la nymphomanie, l'inceste ou encore au sacrilège.

A) La guerre des sexes

Nous connaissons déjà les décadents pour leur misanthropie et leur volonté de se mettre à l'abri de la société qui se traduit par la distance qu'ils instaurent entre leur monde et le réel. Mais plus particulièrement encore, nous comprenons qu'ils cherchent à fuir l'Autre, en tant qu'être sexué, chacun éprouvant une grande aversion pour le sexe opposé. Cet autre sexuel semble honni au plus haut point par son homologue féminin ou masculin dans la mesure où il représente une menace pour son moi. Une incompréhension profonde caractérise alors les relations entre les deux sexes alimentant un abîme qui ne cesse de creuser toujours plus à fond leur antagonisme. Les hommes découvrent la perversité de l'âme féminine, ses tendances manipulatrices et sa propension au mensonge ; les femmes, aux yeux des hommes, incarnent par le mouvement infernal qu'elles exercent sur eux, la fatalité. Les femmes, quant à elles, humiliées par le désir des hommes qui les réduit à un simple morceau de chair, veulent se venger d'être aussi mal aimées en cherchant à élever l'amour bien au-dessus du simple rapport sexuel. Cette révolution sexuelle annonce un

⁶³² Jean de Palacio, *Figures et formes de la Décadence*, « Pour une Psyché décadente ? », Paris, Séguier, 1994, p.

renversement des rôles sexuels en faisant de l'homme le sexe faible. Elle s'élabore au moyen d'une violence qui se traduit par des pensées perverses ou des amours déviantes par lesquelles la femme, la plupart du temps, prive l'homme de sexe. « *Et la bonne Providence [...] avait fait se rencontrer la femme des temps primitifs avec l'homme des époques civilisées, des époques caoutchoutées, électrisées, grattées, polies, et mécaniciennes.* »⁶³³, avec tout ce que cela engendre de conflits et de complications.

1) Haine de la femme et misogynie

En cette fin de XIX^{ème} siècle, l'homme se trouve complètement décontenancé face à une féminité dévorante tout à la fois fascinante et répulsive. Il assimile la femme à un monstre dont il s'agit de déjouer les pièges. Perçue comme l'Ennemie, la femme est définie comme avilissante et corruptrice, dispensatrice du Mal, une fleur vénéneuse vouant l'homme à sa perte. C'est un véritable procès qui lui est fait par les personnages masculins au sein de nos œuvres. Rachilde elle-même développe une poétique largement misogyne dans ses romans, s'appliquant à travers ses personnages féminins à révéler la perversité et la malignité de la femme. Nous nous focaliserons donc plus précisément ici sur *Monsieur de Phocas*, *Monsieur de Bougreton*, *Le Vice errant* pour ce qui est de Jean Lorrain mais également sur *Les Hors-nature* et *La Tour d'amour* en ce qui concerne Rachilde pour analyser cette dimension misogyne. Il est bon de noter que les œuvres de Rachilde, qui se caractérisent par leurs univers de personnages féminins, n'en demeurent pas moins révélatrices d'une telle misogynie ambiante. En effet, les comportements de ces femmes sont autant de preuves de leur dangerosité et de leur perfidie.

En outre, le personnage masculin est animé par une puissante misogynie qui témoigne de son mépris et de son aversion envers le beau sexe dont il cherche à dévoiler le véritable visage. Il s'applique à faire de la femme un sexe monstre responsable de tous les maux de l'Amour et du dégoût de la chair qui peut en découler. L'entité masculine, à qui l'on tente de dérober son immémoriale domination, s'applique alors à se protéger de la femme en la réduisant à un simple accessoire et en la renvoyant à ses instincts les plus primaires. L'homme cherche alors dans nos récits à contre-balancer cet effet en surestimant sa propre nature, se mettant en dehors des désirs de la femme qui n'ont pour seule vocation à ses yeux que nuire et avilir. L'image de la femme est

⁶³³ Rachilde, *L'Animale*, op. cit., p. 170

toujours négative dans nos œuvres ; elle véhicule toujours des vices qui la renvoient à une certaine primitivité. Ses représentations sont multiples : prostituées, vierges perverses, femmes sadiques ; la femme fait donc office de menace et de réalité exécrée.

a) **« Elle » : figure du dégoût et du danger**

Nombreux sont les ennemis de la femme dans nos romans qui érigent le principe féminin comme le Mal en soi, comme une identité fatale sonnante le glas de l'homme. Chez Rachilde, dans *La Marquise de Sade*, le docteur Célestin Barbe en est un digne représentant, bafouant l'identité féminine au nom du danger suprême qu'elle représente. Il rejette toute forme d'engagement avec elle afin de se préserver de la vilénie de sa race, préférant souffrir de solitude et de frustration plutôt que de subir son hostilité. La simple présence de la femme augure selon lui le danger : « [Il] n'aimait guère les femmes. Aux époques passionnées de sa vie, il avait su borner ses aventures galantes à de simples relations hygiéniques. De tempérament calme, il ne comprenait que pour les autres la nécessité du mariage, prétendait même qu'il vaut mieux subir l'amputation d'une jambe que de se faire une maîtresse [...] »⁶³⁴ La femme est tout d'abord perçue comme un être instable et infidèle personnifiant le Mensonge et la perfidie, prêt à tout pour parfaire sa tentative d'émancipation et de domination de l'homme. Jean Lorrain témoigne au sein de ses œuvres de son obsession à dépeindre la femme sous sa dimension malsaine en collectionnant les représentations de la femme et en les faisant se rejoindre en un point commun : la vilénie. Son recueil *Une Femme par jour*⁶³⁵ représente un incroyable catalogue recensant des exemples de la fourberie féminine. Il se fait par là le héraut du danger qu'incarne la Femme. Cette dernière a lassé l'homme de sa nature jugée trop primitive et instinctive, et ne répondant aucunement à ses idéaux. Son être, sans surprise, n'offre pas la moindre variabilité ; toutes les femmes semblent construites sur le même schéma. Si leur apparence physique peut être différente, leur esprit demeure empreint d'une même malignité les vouant à la tromperie : « L'être féminin., du grand au petit, et de haut en bas, est toujours, pour ainsi dire, le même être, et la sensibilité des unes et des autres semble fabriquée sur un patron identique. »⁶³⁶ Trop commune au goût des hommes, elle ne peut combler leur soif de nouveauté ; pire encore, elle stimule en eux une aversion profonde qui les pousse à l'exclure de leur sexualité.

⁶³⁴ Rachilde, *La Marquise de Sade*, op. cit., p. 175

⁶³⁵ Jean Lorrain, *Une femme par jour*, [1896], Paris, Christian Pirot, 1983

⁶³⁶ Edmond de Goncourt, *La Faustin*, Paris, Charpentier, 1882, p. 233

Ainsi, la pluralité des femmes peut-elle se résumer au seul « Elle », tel que le revendique Jean Lorrain. Sous ce seul pronom personnel, l'auteur rassemble l'ensemble des grandes figures féminines cruelles auxquelles il associe l'entité féminine en général :

« Elle fut Ennoia, Barbelo, Prounikos...

Elle fut Dalila Reconnue

Qui coupa les cheveux de Samson... Attila

*Fut par elle égorgé dans la chambre des noces »*⁶³⁷

Les hommes, même les plus terribles, ne peuvent rivaliser avec son instinct de traîtresse.

La femme s'inscrit dans une collectivité pré-définie par les lois de la nature, ce qui pousse l'homme à l'exéquer et Huysmans à la définir comme « *la Femme essentielle et hors des temps, la Bête vénéneuse et nue, la Mercenaire des Ténèbres* »⁶³⁸. Elle est nuisible. La femme se servira de son dessein fatal pour construire sa dimension thanatophore dont il sera question plus loin lors de notre chapitre relatif à l'exercice du sadisme et de la cruauté comme modalités à la perversion de l'Eros.

L'homme reproche aussi à la femme son inintelligence et ne peut lui reconnaître que son éventuelle beauté, si tant est que celle-ci ne soit pas là encore une tromperie. De ces représentations de la femme émerge une sursexualisation de sa nature mêlant fatalité, amour du sang et bestialité. C'est contre cette nocivité que l'homme entend bien lui mener la guerre dans l'espoir de l'empêcher d'envahir son espace et de se préserver de ses assauts.

Le personnage féminin inspire la peur et le dégoût mélangés à une dose de fascination provoquée par la fatalité qu'elle véhicule. La femme est bien souvent représentée sous l'angle de la pourriture dans nos textes, assimilée qu'elle est à une ordure notoire. Lorsqu'elle n'est pas une prostituée, une courtisane ou une femme de théâtre entretenue, elle est un cadavre ou tout du moins tend à s'en approcher. Un relevé des termes, expressions ou substantifs la qualifiant, bien que non exhaustif, suffit à prouver tout le dédain et la crainte mêlés de répulsion qu'elle produit sur l'homme : elle est ce « *petit animal rusé* »⁶³⁹, cette « *Messaline* »⁶⁴⁰, cette « *Locuste* »⁶⁴¹, cette

⁶³⁷ Jean Lorrain : « Les Héroïnes » in *L'Ombre ardente*, Paris, Charpentier, 1897

⁶³⁸ Huysmans, *Certains*, [1889], *op. cit.*, p. 363

⁶³⁹ Rachilde, *L'Animale*, *op. cit.* p. 37

⁶⁴⁰ *Ibid*, p. 45

⁶⁴¹ Rachilde, *La Marquise de Sade*, *op. cit.*, p. 216

« *impitoyable défenderesse* »⁶⁴², cette « *vestale d'un feu nouveau* »⁶⁴³ qui corrompt les hommes et qui cherche à les éradiquer ; elle est une « *vicieuse* »⁶⁴⁴, « *une chienne* », une « *prostituée* »⁶⁴⁵. Elle est cette « *machiavélique* »⁶⁴⁶, cette mandragore qui, dès qu'on la respire, nous transforme en satire⁶⁴⁷ ; la femme a « *l'instinct de la destruction* »⁶⁴⁸. Le terme « *femelle* »⁶⁴⁹, qui lui est de façon récurrente attribué, résume à lui seul le mépris que lui témoigne l'homme en la réduisant à un statut primaire et animal.

La femme se fait souillure, porte les maladies vénériennes les plus honteuses - dues bien souvent au trafic qu'elle fait de son sexe - et se trouve ainsi prête à gangrener l'homme. Son sexe est à lui seul une sanie béante. La femme aime fréquenter les bas-fonds de la société et se confronter aux situations les plus malsaines, comme le fait Laure Lordès dans *L'Animale* ou Mary Barbe dans *La Marquise de Sade*, n'ayant aucune répugnance pour l'immonde. La femme transformée en pourriture aux yeux des hommes se doit donc d'être exécrée. On en veut pour preuve les descriptions de femmes phtisiques que nous dépeint Jean Lorrain dans ses romans, comme celle de cette chanteuse mondaine dans un café-concert dont l'apparence se rapproche de celle d'un macchabée ou d'un automate à la manière de l'Olympia d'Hoffmann⁶⁵⁰ :

« [...] comment n'ont-ils pas vu que c'était une morte ?... Oui, une morte sous la somptueuse et lourde sortie de bal, qui la gainait et la tenait toute droite [...] La femme avait, en effet, une toute petite tête amenuisée d'une joliesse macabre [...] posées à plat sur le satin blanc de la robe, les deux mains de cette chanteuse, deux mains de squelette, deux jeux d'osselets gantés de suède blanc, [...] dix doigts de morte mal emmanchés au bout de deux trop long trop grêles bras de mannequins »⁶⁵¹.

Une telle scène, où Fréneuse face à une femme se croit tout à coup en fait face à la mort elle-même, se reproduit à Venise à la section des vénériennes de l'Ospedale. Fréneuse s'y trouve subjugué par la déliquescence d'une femme. L'aspect moribond de la femme séduit Phocas dans la mesure où il se fait le garant de l'anéantissement de la femme, « *ne parl[ant] pas, [...] ne*

⁶⁴² Rachilde, *Monsieur Vénus*, *op. cit.*, p. 93

⁶⁴³ *Ibidem*

⁶⁴⁴ Rachilde, *L'Animale*, *op. cit.*, p. 52

⁶⁴⁵ *Ibid*, p. 132

⁶⁴⁶ Jean Lorrain, *Le Vice errant*, *op. cit.*, p. 284

⁶⁴⁷ Rachilde, *La Marquise de Sade*, *op. cit.*, p. 268

⁶⁴⁸ Jean Lorrain, *Le Vice errant*, *op. cit.*, p. 160

⁶⁴⁹ Rachilde, *L'Animale*, *op. cit.*, p. 23

⁶⁵⁰ Dans le conte 'L'homme au sable' [1817] d'Hoffmann, Olympia est le nom donné à la poupée automate créée par le professeur Spalanzani et le vieux Coppelius.

⁶⁵¹ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, *op. cit.*, p. 92

bouge[ant] pas »⁶⁵². Phocas s'érige ainsi en amoureux des beautés d'agonie avouant son « *invincible attrait vers tout ce qui souffre et ce qui se meurt !* »⁶⁵³ Le héros rachildien ou lorrainien de façon générale admire les figures exsangues, les transparences des peaux, le teint cireux des femmes qui sont autant de preuves que ces dernières sont hors d'état de nuire. Bien souvent ce sont les femmes de plaisir, courtisanes et prostituées qui portent ce faisandage, augurant intrinsèquement du dégoût de la chair qui caractérisent nos personnages. Elles sont les premières à être victimes de maladies vénériennes offrant une telle apparence physique de moribonde. Elles portent physiquement leur tare morale. Quand elles ne participent pas au commerce du sexe, les femmes sont représentées sous l'angle de vierges perverses qui, bien que non soumise aux plaisirs de la chair, n'en demeurent pas moins des bêtes exerçant un sadisme certes plus subtil mais véhiculant tout autant l'immondice de leur âme⁶⁵⁴ : « *Physiquement, je suis vierge ; moralement, je me crois capable de vous apprendre des choses que vous ignorez peut-être.* »⁶⁵⁵

La recherche du pestilentiel est ainsi à la source de leur mode d'existence. En cela elles incarnent la Mort. La femme porteuse de vie se fait donc porteuse de mort, puisqu'en donnant la vie, elle voue fatalement l'être mis au monde à une fin :

*« La femme a en elle une force cosmique d'élément, une force invincible de destruction, comme la nature... Elle est à elle seule toute la nature !... Etant la matrice de la vie, elle est, par cela même, la matrice de la mort... puisque c'est de la mort que la vie renaît perpétuellement... et que supprimer la mort, ce serait tuer la vie à sa source unique de fécondité... »*⁶⁵⁶

Vouloir supprimer la femme ou vouloir la mettre hors d'état de nuire en la réduisant à un cadavre ou à un objet revient donc dans l'esprit de nos héros à assassiner le réel entendu comme œuvre de la nature. La femme en tant que symbole de la Nature se doit d'être combattue pour œuvrer à un monde plus esthétique.

⁶⁵² *Ibid*, p. 135

⁶⁵³ *Ibid*, p. 136-137

⁶⁵⁴ Chez Rachilde, c'est principalement dans *Monsieur Vénus* et *La Marquise de Sade* que l'on retrouve ces archétypes de demi-vierges.

⁶⁵⁵ Rachilde, *La Marquise de Sade*, *op. cit.*, p. 213

⁶⁵⁶ Octave Mirbeau, *Le Jardin des supplices*, [1899], Paris, Gallimard, Folio, 1991, p. 61

Fards et poisons⁶⁵⁷

Aussi la femme pour dissimuler sa hideur morale, tente-t-elle de séduire par son apparence. Aux yeux des hommes, il ne s'agit que d'un récrépiage tendant à dissimuler ses défauts et à duper sur une beauté, somme toute fausse car artificielle. Le docteur Célestin Barbe, l'oncle de Mary Barbe dans *La Marquise de Sade*, en raison de sa fonction d'accoucheur, manifeste un vif dégoût pour la chair féminine qu'il ne connaît que trop bien. Découvrant à force d'auscultations et autres actes gynécologiques, l'envers du décor des femmes, il dénonce la putrescence de la nature féminine qui apparaît bien souvent en total décalage avec l'apparence physique enjôleuse que la femme cherche à donner d'elle-même: « [...] il avait, durant sa carrière d'accoucheur célèbre, tant palpé, tant retourné, tant respiré de belles créatures répugnantes, qu'il haussait les épaules dès qu'on vantait devant lui ce fameux sexe faible. »⁶⁵⁸. Aussi la femme s'apparente-t-elle à un mensonge ambulante puisqu'elle n'est pas telle qu'elle se présente aux autres. Parures, fards et autres accessoires d'embellissement sont autant de preuves de la facticité de sa beauté. Elle fraude avec sa représentation physiologique pour mieux tromper l'homme. Ainsi « déguisée » pourrait-on dire, elle attire l'œil de l'homme, sensible à l'artifice et à l'esthétique qu'elle incarne et qui la rapprochent d'un objet d'art. Il n'en demeure pas moins que cette mascarade n'est qu'un gage supplémentaire de la tricherie de la femme. Pour Jean Lorrain, cette façon de se grimer et de s'accessoiriser à outrance témoigne de la faculté de la Femme à illusionner et à dissimuler sa véritable nature de prédatrice. Elle n'hésite pas non plus à mentir sur ses formes : « *Comblés les creux, contenus les débordements, vernis, émaillés : le repoussant corps féminin est un chantier en perpétuels travaux* »⁶⁵⁹. Ainsi, pour pallier à son physique trop angulaire et masculin, Madame Adonis ajoute des épaisseurs à ses hanches afin de les fortifier et donner à son bassin un caractère plus pulpeux. L'image de la femme aux formes callipyges n'est jamais loin pour évoquer la femme dans toute sa fatalité. Cette femme « rembourrée » compte de la sorte renvoyer à l'homme qu'elle dupe « sur la marchandise » une image plus féminine et donc plus séductrice. La séduction fonctionne en effet comme l'arme essentielle de la femme dans la mesure où elle représente le moyen idéal pour attirer l'homme, le faire faillir et le soumettre à sa volonté. Louis Bartau finira par découvrir les secrets de la physionomie idéale de Marcelle Désambres: « *La glace renvoyait aux yeux effarés de Louis deux seins à peine bombés, deux seins aux boutons frêles, duvetés de brun. Et il avait le secret de ses hanches onduleuses ; elle mettait des paniers sous ses jupes, car elle n'avait pas de hanche du*

⁶⁵⁷ Ce sous-titre fait écho à l'œuvre de Jean Lorrain, *Fards et poisons*, [1903], Paris, Ollendorff

⁶⁵⁸ Rachilde, *La Marquise de Sade*, op. cit., p. 175

⁶⁵⁹ Mireille Dottin-Orsini, *Cette Femme qu'ils disent fatale*, Paris, Grasset, 1993, p. 82

tout. »⁶⁶⁰ Aussi en intitulant son recueil *Fards et poisons*, Jean Lorrain illustre-t-il le rapport qui coexiste entre les deux éléments : le poison étant camouflé par le fard, le fard se fait signe de poison ; autrement dit la beauté et l'esthétique que peuvent parfois dégager la femme, n'existent pas en dehors de la parure. Si la femme use et abuse de ces simulacres, c'est qu'elle cherche à camoufler ce qui n'est pas montrable. Sans colifichets, la femme est renvoyée à son déplorable état de nature. C'est une figure ambiguë que représente la Femme puisque même décrite sous son angle le plus enjôleur, elle n'en demeure pas moins vectrice de la vilénie. Renvoyée à une animalité primaire et à un rôle totalement accessoire, elle ne peut s'élever spirituellement et semble condamnée aux yeux de l'homme à demeurer au milieu de la bassesse de ses instincts, le tout étant bien sûr qu'elle ne le contamine pas. Il va ainsi, pour parer à son venin, tenter de l'éradiquer de ses relations amoureuses en développant une série de voluptés nouvelles, à travers lesquelles il compte bien accéder à un plaisir hautement supérieur.

Fuir et refouler l'Ennemie

Reconnue pour son inconstance en amour, la femme est vouée à la tromperie. Mathurin Barnabas en témoigne dans *La Tour d'amour* et justifie ainsi sa passion pour les mortes, expliquant que, en aimant une morte, il aime une femme qui, elle, ne le fera jamais, selon ses termes « *cocu* »⁶⁶¹. Victime de la tromperie de son ancienne épouse, il a nourri un profond ressentiment envers le sexe féminin. Aussi, lorsque son associé lui parle de ses projets de mariage, le vieux gardien s'insurge-t-il en lui garantissant, s'il se soumet à un tel acte, le « cocufiage ». Au bonheur attendu répondra une vie de souffrance : « *Une femme, c'est du malheur dans un ménage* »⁶⁶², explique-t-il dans son langage le plus cru. Et en effet, si au départ le jeune Jean Maleux se plaignait de l'atmosphère lugubre du phare en y déplorant plus particulièrement le manque de « *demoiselles à marier* »⁶⁶³, il finit par être contaminé de la misogynie de son supérieur en s'écartant de ses projets, allant même jusqu'à assassiner sa promesse. Sa haine des femmes vivantes n'ayant fait que s'accroître tout au long de son séjour prolongé au phare, Jean Maleux finit par totalement se désocialiser de la vie terrestre. En refusant les permissions, il raréfie ses contacts avec la terre ferme et partant de la vie sociale. Il témoigne ainsi de son désir de s'éloigner des hommes et plus

⁶⁶⁰ Rachilde, *Madame Adonis*, op. cit., p. 194

⁶⁶¹ Rachilde, *La Tour d'amour*, op. cit., p. 114

⁶⁶² *Ibid.*, p. 109

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 52

précisément de fuir la compagnie féminine, préférant se murer dans son phare aux dimensions d'anti-gynécée. Mathurin Barnabas assimilant la femme à une maladie, propose même de le guérir des femmes en lui faisant découvrir de nouvelles formes d'amour - dont il sera question plus loin - fonctionnant comme une insulte aux femmes, entendons encore par là vivantes, puisqu'il va le contaminer de son amour pour les mortes. Dès lors s'instaure dans le texte un mouvement progressif de retour à la bestialité qui augure de l' « *apprentissage négatif du renoncement à la femme et au mariage* »⁶⁶⁴ qui est en jeu.

Le prince Wladimir Noronsoff dans *Le Vice errant* se présente également, selon des modalités différentes, comme un puissant misogyne. On en veut pour preuve l'épisode où entraîné dans les bouges de Nice, il se complaît dans une atmosphère mue par la haine des femmes et qui se traduit par le mépris commun que leur témoignent les clients. Les femmes prostituées y sont réduites à de simples objets de plaisir, considération que Noronsoff entend bien étendre à l'ensemble du sexe faible. Il est envieux de la manière « honnête » dont la Riviera traite les femmes et les juge à leur juste valeur : « *Le Noronsoff en revint réconforté, ravi de l'attitude dédaigneuse des hommes, de leur misogynie évidente (la femme pour le Méridional n'est qu'une pondeuse ou un instrument de plaisir), flatté surtout dans sa férocité russe par l'air abruti et les yeux d'esclave des filles.* »⁶⁶⁵ Cette vision désopilante de la féminité, assimilée à un simple étal de viande, atteste du dégoût qu'elle lui inspire. Il applaudit à ce titre les méridionaux, les érigeant comme des modèles de réussite en terme de traitement de la femme à travers le rôle subalterne qu'ils lui accordent, voire même le bannissement qu'ils en prônent insidieusement : « *Voilà des gens comme je les comprends [...] pour eux la femme n'est pas un but dans la vie comme chez nous, elle est ce qu'elle doit être : un accessoire et encore ! Ces maisons m'ont consolé de vivre, je me sentais vengé en regardant tourner ces créatures. Ah ! le Midi a la vraie supériorité sur nous.* »⁶⁶⁶ Plus largement, il va focaliser sa haine sur la Princesse Benedetta, sa propre mère, mais aussi sur sa favorite, Véra Schoboleska, avec qui il entretient une relation oscillant entre générosité et violence, affection et mépris. Véra agit en effet selon les représentations propres à l'époque que l'on se fait de la femme fatale, vouant le prince à l'accentuation de sa névrose et partant à sa perte. Mais c'est là que réside toute l'ambiguïté de leurs rapports puisque Noronsoff l'entretient, elle et ses fils, dans ce but de dépravation, attendant d'elle l'exacerbation de ses sens jusqu'à l'éreintement le plus total de son être ; Noronsoff révèle ainsi sa part de masochisme en témoignant de son amour et de sa recherche de la souffrance. Une critique insidieuse de Véra s'établit donc en filigrane tout au long du texte puisque, en tant que complice du mal dont est victime et se rend victime Wladimir, elle cherche à le subordonner à son esprit fertile en imaginations malsaines. Son talent subjugué Noronsoff qui voit

⁶⁶⁴ *Ibid*, préface d'Edith Silve, p. XI

⁶⁶⁵ Jean Lorrain, *Le Vice errant*, *op. cit.*, p. 184

⁶⁶⁶ *Ibidem*

en elle la clé de sa décadence. En tant que nihiliste – c’est ainsi qu’elle est qualifiée à plusieurs reprises dans le texte - elle incarne une certaine désinvolture qui charme l’esprit débauché du prince. Son acharnement à organiser des fêtes fastueuses et démesurées témoigne de façon sous-jacente de sa volonté de détruire Wladimir par l’échauffement de ses nerfs. La manigance participe ainsi de son esprit félon :

« Elle me semblait grandie, devenue l’âme de quelque complot obscur, incarnait, par moment, à mes yeux l’Esprit de perdition, je ne sais quelle tangible Perversité. Comme elle m’avait joué ! Avec quelle habileté elle avait fait évader le prince des mailles serrées de mes prescriptions et de mes ordonnances ! Elle les avait rompues avec patience, lenteur et certitude : la Schoboleska triomphait. »⁶⁶⁷

Par ce triomphe, elle s’érige en femme conquérante livrant un duel effréné avec la bonne santé des hommes qu’elle souhaite voir et faire périr. Entretien à l’égal d’une courtisane, bien que ne partageant avec le prince aucune relation amoureuse, elle redouble d’efficacité afin de conserver son statut de favorite dans la villa et d’assurer à ses fils une existence confortable. Son imagination redoutable est fonction de sa rémunération pourrait-on avancer ; en cela elle s’affiche comme une prostituée exerçant son commerce non par le sexe mais par le trouble engendré sur les nerfs. Aux yeux du héros décadent, elle incarne donc bien cet être abominé qu’est la femme lorsqu’elle prend les atours d’une parvenue. Sa vénalité, tout autant que sa perfidie d’ailleurs, est encore prouvée lors de sa trahison finale où elle s’enfuit avec Lord Férédith et ses millions. En raison de l’assurance d’un avenir familial plus sûr que lui offre cet homme, elle abandonne le prince Noronsoff, le laissant à ses fêtes d’Adonis qui se verront du même coup avortées par l’absence des deux protagonistes, les fils de Véra. De plus, Véra, par sa dangerosité et sa cruauté, même si elles sont consenties chez sa victime, incarne « l’Ennemie ». La mère du prince la qualifie de la sorte, puisqu’elle est mue par le dessein de mener l’homme à sa perte. La méfiance doit donc être de mise face à la Femme. A ce propos Véra elle-même ne manque pas de mettre le prince sur ses gardes en le prévenant de se « *défier de tout ce qui vient de la mer* »⁶⁶⁸. Elle lui révèle par là la trahison qui est l’apanage de la femme. Ce même conseil lui est rappelé dans la lettre d’adieu qu’elle lui adresse, visant, par le jeu de l’homonymie, la mère de Noronsoff.

⁶⁶⁷ *Ibid*, p. 168

⁶⁶⁸ *Ibid*, p. 197

b) Entre Mère et Mer : figures de la traîtrise féminine

En effet, la mère est largement critiquée dans nos œuvres puisqu'elle est avant tout une femme, mais une femme qui a donné la vie et qui a obligé, de fait, les êtres mis au monde à ne pas avoir d'autre choix que celui de subir l'existence et d'y être enchaînés. La princesse Benedetta, pleine d'amour et d'attention pour son fils, souhaitant à tout prix le remettre sur le droit chemin et atténuer ses souffrances psychiques, ne fait qu'accentuer son mal en l'agaçant à force de recommandations. Elle l'étouffe de ses soins et des précautions prises à son égard. En tentant de faire obstacle à ses envies fantasques, elle heurte et bride ainsi son fils dans l'exercice de sa liberté. Une relation de jalousie s'instaure alors entre Véra et cette mère hyper-protectrice, où chacune se dispute l'emprise et l'influence qu'elle aura sur Sacha.

Le prince livre un procès perpétuel à sa mère, lui reprochant notamment de lui avoir donné la mort en lui donnant la vie, assimilant l'enfantement et l'action de venir au monde à une souffrance irréductible. De plus, il a hérité par son sang et par sa lignée du mauvais sort lancé par le bohémien faisant de lui un dégénéré. Noronsoff vomit littéralement sa mère par un déversement de haine incommensurable, l'accusant d'être à l'origine de tous ses maux pour avoir hérité du rôle de prostituée qui lui était destiné :

« Alors Sacha, étranglé de fureur, l'accusait de l'avoir substitué, lui, à la malédiction jetée sur la race : c'était sa stupide vertu, à elle, qui avait assumé sur sa tête, à lui, l'envoûtement du bohémien. Si elle avait été une catin [...] comme les autres princesses de la famille, il ne serait pas lui, l'être de folie et de luxure qu'il était devenu ; en se dérochant à la fatalité du sang, c'est sur lui qu'elle avait attiré la vengeance. Et le bel avantage qu'elle fût demeurée honnête, si elle lui avait transmis le legs infâme ! »⁶⁶⁹

Sa mère est donc coupable et lui victime, en cela Noronsoff illustre les relations mère-fils sous l'angle de la femme maléfique et de l'homme martyr. Le sortilège du bohémien prévoyait en effet que chaque femme de la lignée des Noronsoff devienne une prostituée après son mariage et se transforme en une incontrôlable nymphomane prête à se mettre dans le lit de n'importe quel homme pourvu qu'elle rassasie sa faim de sexe. La malédiction, pourtant destinée aux femmes de la lignée, a épargné la princesse Benedetta et est retombée sur Wladimir Noronsoff, peut-être en raison de sa prédisposition aux caprices féminins et à son âme de fille.

⁶⁶⁹ *Ibid*, p. 298

La mer se fait le signe privilégié du danger encouru par l'homme en tant que personnification de la mère et plus largement de la Femme. La menace de cet élément participe également de la dimension misogyne de *La Tour d'amour*. A ce titre les deux romans peuvent être rapprochés puisque l'eau y est une allégorie de la femme fatale. Une poétique se développe alors dans le roman de Rachilde autour des mouvements de la mer qui tendent à s'apparenter à ceux d'une femme jouant de ses formes pour mieux séduire. La mer est alternativement comparée à une « vierge », « une prostituée », à une mère infanticide : « *La mer symbole de toutes les femmes ouvre au pied du phare ses énormes cuisses vertes et gainées ; elle soulève 'ses jupes jusqu'aux entrailles'* »⁶⁷⁰, ne cessant d'attiser l'attention de l'homme. Le phare, s'érigeant comme un phallus, se voit menacé par l'eau qui l'entoure et manque à n'importe quel moment, d'être englouti par ses vagues. Ce déchaînement de l'élément s'apparente alors au désir de la femme qui, en quête de rut, ne cesse d'onduler de tout son corps et de provoquer l'objet de ses convoitises en le touchant, en le caressant ou parfois même en le giflant. Un champ lexical correspondant aux mouvements assignés au corps humain, va alors caractériser les impulsions de la mer. Aussi, elle « hurle », « bave », « se cabre » et se gonfle de désir tant et si bien que lorsqu'elle « dress[e] [s]es pointes vertes », elle est comparée dans son ensemble à « *un sein de femme enragée d'amour* »⁶⁷¹. Cette furie illustre l'impitoyable désir féminin. La mer n'hésite pas à se plaindre pour un oui ou pour un non, en faisant subir aux gardiens du phare ses gémissements et ses larmes. Elle se rapproche ainsi de l'âme capricieuse des femmes, telle que la décrit le discours misogyne : « *La grande plainte de la mer monta, nous entourant de ses sanglots convulsifs (celle-là pleure toujours sans savoir pourquoi).* »⁶⁷² La personnification va plus loin. Jean Maleux est persuadé que ses pleurs sont provoqués par le délaissement qu'il témoigne à la terre ferme et partant aux femmes, ce qui rend la mer jalouse et malheureuse comme le serait une fille abandonnée par son fiancé. Le texte stigmatise alors le caractère possessif de la femme qui cherche à mettre l'homme sous son joug, où derrière une apparente douceur se cache un tempérament de feu : « *Et elle m'impressionnait comme la lamentation d'une épouse trahie. On n'y peut rien, cependant ça vous vexe. Elle se plaignait de mon absence, la gueuse... [...] Elle me reprochait ma fugue en me berçant avec des mots de colère.* »⁶⁷³

C'est par son caractère dévastateur que la mer crée principalement son analogie avec la Femme. Son agressivité et sa cruauté envers les éléments venant la côtoyer (navires, marins, phare...) sont représentatives de celles que la femme fait subir à la gente masculine. Aussi ses mouvements s'apparentent-ils à la danse ensorceleuse d'une femme qui par un procédé dont les va-

⁶⁷⁰ Rachilde, *La Tour d'amour*, préface d'Edith Silve, *op. cit.*, p. V

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 126

⁶⁷² *Ibid.*, p. 104

⁶⁷³ *Ibidem*

et-vient illustrent les effets de la marée, tantôt attise l'homme en se frottant à lui, tantôt s'en éloigne, refusant de le laisser goûter à ses charmes. Elle se fait Tentatrice : « *La mer montait, escaladait, et s'arrêtait éternellement aux premières dalles, retombant, lasse, pour se redresser cinq secondes après, plus furieuse. Elle faisait ce travail d'ennemie devant vous, on ne pouvait se défendre.* »⁶⁷⁴

Entre force et alanguissement, les mouvements de la mer s'apparentent parfaitement au jeu perfide de séduction de la femme qui cherche à rendre fou l'homme qui s'y prête. Aussi ses vagues lancinantes sont-elles des métaphores des charmes de la femme, de la courbure de leur hanche ou encore de la rondeur de leurs seins ; les couleurs qui y scintillent s'apparentent aux gemmes et aux vêtements dont elle se pare et qui la rendent plus attirante :

« *Les vagues ondulaient, grosses, opulentes, dans un tel luxe de soieries et de bijoux qu'elles offensaient notre misère. Ah ! les gueuses, les gueuses ! Tous leurs petits ronrons de chatte, leurs cris de lionnes enragées, leurs danses de comédiennes et, pour finir, les torrents de sang et de larmes ruisselant autour d'elles sans paraître les salir. Belles de toutes les libertés que les hommes prisonniers de leurs volontés sont obligés d'admirer de loin !* »⁶⁷⁵

Cette description est certainement la plus aboutie du point de vue du procédé analogique identifiant la mer à la femme. En traitant les vagues de gueuses, - si l'on s'en remet à la définition du terme même - le vieux marin Mathurin Barnabas les associe à des femmes se livrant à la prostitution – et s'adresse en fait par le biais de la mer, à la gent féminine qu'il incrimine d'un tel commerce et d'une telle duperie où elles font de leurs fards leurs poisons. Oscillant sans cesse entre douceur hypocrite, imagée ici par « les petits ronrons de chatte », et cruauté frénétique, symbolisée ici par « leurs cris de lionnes enragées », la mer à l'égal de la femme est changeante et révèle ses multiples visages qui l'apparentent à un être instable et non fiable, prêt à n'importe quelle comédie pour parvenir à ses fins. Ainsi, la danse que déploie la mer au pied du phare fait écho à celle de Salomé, la femme fatale qui a envoûté et amadoué Hérode de sa danse pour obtenir de lui la tête de Saint Jean-Baptiste. La mer se calquant sur la femme, se fait donc conquérante et enjoint l'homme à se soumettre, sous couvert de son caractère enjôleur, à son seul Vouloir, le vouant ainsi au carcan de son seul désir. Selon le procédé analogique qui caractérise le texte, si la mer égale la mort, la femme égale aussi la mort et en cela se montre redoutable, muée qu'elle est par un puissant désir de destruction : « *En bas, la mer se roulait, chantant son chant de mort, étendant, de places noires, ses linges blancs, tout préparés pour la dernière toilette des hommes d'équipage.* »⁶⁷⁶ C'est le procès

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 26

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 161

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 47

de la trahison de la Femme qui est fait en filigrane au travers des descriptions données de la mer, puisque tout comme à cette dernière, il est impossible de lui faire confiance ; à la première occasion elles peuvent avaler ceux qui s'y sont attachés : « *On veille sur elles et elles avalent les grands navires ; on leur confie sa destinée, et elles vous noient entre leurs seins mouvants* »⁶⁷⁷. Les liens et engagements pris ou promis ne sont pas respectés et honorés. Cette image laisse sous-entendre la tendance infidèle des femmes. A ce titre, eau et femme sont synonymes de perte.

Barnabas et la mer forment également un couple d'ennemis et personnifient le combat entre la violence primitive de l'homme et l'animalité de la femme. La personnification et le procédé analogique qui se créent entre la mer et la femme atteignent leur paroxysme alors que Jean Maleux assassine sa promise, pensant, comme il l'avoue lui-même, avoir « *tué la mer !* »⁶⁷⁸. Sa vengeance contre la vilénie de l'âme féminine semble accomplie. Tuer la mer ou tuer la femme devient alors dans son esprit identique ; aucune dissociation n'est faite, prouvant par là l'identification qui est en jeu au sein du texte.

La mer symbolise en fait les dangers et les menaces de l'Amour. Aussi peut-elle être personnifiée encore plus précisément en la Mère, le texte jouant comme dans *Le Vice errant* sur l'homonymie des deux termes. Dans *La Tour d'amour*, l'eau recrache des cadavres de noyées faisant de son ventre un lieu de gestation faussé que le texte compare insidieusement, par le biais de la métaphore filée de la femme, au malheur que représente l'enfantement. Donner la vie égale donner la mort selon le principe très décadent consistant à considérer que l'existence ne vaut pas la peine d'être vécue. Cet accouchement mortuaire auquel on assiste lorsque la mer recrache ses noyés, tend à faire de la mère une femme infanticide fécondée par la mort. De plus en tant qu'image de la mère, l'eau remplit son rôle de nourricière en livrant pour seule nourriture, non pas le lait de vie mais une nourriture sexuelle atroce faite de noyées qu'elle a elle-même étouffées en son sein. Ainsi, comme dans *Le Vice errant*, la mer/mère abîme ses enfants et les rend, d'une façon ou d'une autre, porteurs de mort. Cette image de la mère meurtrière en quelque sorte n'est en fait qu'un prétexte pour illustrer la bêtise des liens de sang et plus largement le refus de procréation puisqu'en enfantant, on voue inconditionnellement son nouveau-né à la mort, le principe de vie impliquant nécessairement celui de mort. Aussi n'est-il pas étonnant que Noronsoff, en venant à renier sa mère, allant même jusqu'à souhaiter son viol. C'est la mer qui lui a volé également Vera. Si c'est l'élément qui l'a en effet emporté vers d'autres contrées, le lecteur est en droit de se demander si la favorite n'a pas préféré fuir la mère de Noronsoff qui lui faisait sans cesse obstacle, jalouxant

⁶⁷⁷ *Ibid*, p. 161

⁶⁷⁸ *Ibid*, p. 153

l'emprise qu'elle avait sur son fils. A ce titre, la princesse Benedetta se verrait être la seule responsable du malheur de son fils, puisque le départ de Véra marque chez Noronsoff, le début de la progression de sa maladie, celui-même de sa fin.

Corrélativement à cette image dépréciative de la mère se met en place un profond dégoût de la procréation et de ce qui en est à l'origine : le rapport charnel. L'image du ventre telle qu'elle est métaphorisée par la mer dans *La Tour d'amour*, représente métonymiquement la féminité devenue objet d'horreur, puisque c'est bien cet organe qui représente le mieux l'essence de la femme définie par l'instinct génésique. L'enfantement est ainsi vécu comme un repoussoir – et c'est là peut-être l'un des rares points communs entre nos personnages féminins et masculins sur l'amour – assimilé aux mensonges de la femme qui n'hésite pas à duper l'homme pour satisfaire son désir de maternité. Plus largement, l'amour physique est dénigré, critiqué en tant que bassesse instinctive qui réduit l'amour au simple contact charnel dont on ne maîtrise pas toujours les conséquences. Ainsi la procréation découle bien souvent d'un caprice de chair. Célestin Barbe, conditionné par sa vertu, s'insurge contre cela, étendant le procès qu'il fait à la femme, à l'humanité entière qui se définit par une incorrigible bestialité et une intelligence instinctive :

« [...] il s'emporta contre les jeunes hommes qui font de l'amour, physique ou platonique, le but de leur vie. Lui, il n'avait jamais ressenti ces ardeurs-là. A la vérité, il existait bien une seconde de plaisir, mais pour cette seconde que de malheurs et de sottises ensuite ! Du côté des femmes, toutes mentaient effrontément la plupart du temps. Les vertueuses concevaient des êtres sans le savoir ; les libertines erraient de passions en passions, dévorées de désirs, souvent d'ulcères épouvantables. Ah ! l'amour, une fière attrape, sacrebleu ! »⁶⁷⁹

L'amour s'annonce donc, selon ses dires, comme une véritable mascarade où hommes et femmes rivalisent de sournoiseries et de tactiques pour parvenir à leurs fins respectives.

2) Misandrie et poétique d'émancipation

Cette misogynie trouve donc son pendant adverse dans la misandrie, autrement dit dans un sentiment d'aversion pour les hommes en général véhiculant l'idée d'infériorité des hommes par

⁶⁷⁹ Rachilde, *La Marquise de Sade*, op. cit., p. 190-191

rapport aux femmes. Le personnage féminin est de la sorte représenté, plus particulièrement dans les œuvres de Rachilde, en pleine rébellion. S'insurgeant contre la phallocratie qui dirige son époque, la femme cherche à échapper à la domination masculine, rendant l'homme coupable des complications amoureuses. La liste des reproches qui lui sont faits est longue et motive les héroïnes à contester son statut de sexe fort. Animées par un fort désir de vengeance, elles comptent se guérir de la blessure originelle que leur a assignée l'homme et établir ainsi un tout nouvel ordre des sexes. La femme se transforme donc en une impitoyable guerrière défendant sa place en prenant elle-même en charge le statut de dominant. Difficile dans ce cas de parler de féminisme puisque pour se protéger de l'homme, la femme tend à s'y substituer plus qu'à, finalement, valoriser les caractéristiques de la féminité. Il n'en demeure pas moins que c'est elle qui déclare la guerre au sexe et partant à l'homme puisque, dans son esprit, il est le seul responsable, en tant qu'instigateur du désir sexuel, de la malédiction qui rôde autour de la chair. Blessée à vif par la vulgarité de celui qui serait censé être son partenaire, elle va jusqu'à remettre en cause le rapport à la chair et la volonté génésique, dérogeant ainsi aux lois de la nature.

a) **Braver le Mâle**

De façon générale, la femme cherche à se dédouaner de l'emprise de l'homme dans nos romans que ce soit en le dénigrant par le mode de l'avilissement sadique, en le réduisant à un simple objet ou encore en essayant de l'éradiquer de ses relations amoureuses. Souhaitant se venger de sa tutelle qui n'a, à son goût, que trop duré, elle compte bien le néantiser. C'est certes une forme d'émancipation qui est en jeu chez ces femmes mais une émancipation qui se fonde sur des reproches explicites formulés à l'égard de la gent masculine et qui fonctionne comme autant de justifications au programme de perversions qu'elles échafaudent.

Incriminations multiples

Les hommes sont en effet caractérisés par leur bêtise. A ce titre, les qualificatifs ne manquent pas pour illustrer l'étroitesse de leur esprit ; tour à tour ils sont traités d' « *imbécile[s]* »⁶⁸⁰, de « *ridicul[e]* »⁶⁸¹, de « *sot[s]* »⁶⁸² ou encore d' « *enfant[s]* »⁶⁸³, ce dernier

⁶⁸⁰ Rachilde, *Madame Adonis*, op. cit., p. 201

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 226

substantif permettant de comprendre le peu d'évolution intellectuelle que la femme lui accorde. Il est quelqu'un qui « *ne compren[d] pas* »⁶⁸⁴ comme l'explique si bien Marcelle Désambres, un ignorant qui plus est, s'ignore, persuadé de sa supériorité. Le mari, par son esprit buté et étriqué, réduit le ménage à une relation sans fantaisie et révèle ainsi les limites de son esprit face à des femmes qui rêvent d'amours plus « artistes ». C'est tout du moins le portrait que nous livre Marcelle Désambres de l'époux Bartau : « *Quel excellent nigaud, ce mari de vingt-sept ans, toujours sérieux comme un garçon qui cherche à ce que deux et deux fassent six ! Le charmant modèle des maris !* »⁶⁸⁵ L'homme se plie à une certaine mécanique de l'amour, robotisant en quelque sorte ses moindres faits et gestes, calculant ses actes, chronométrant leur durée, enlevant à la relation toute intelligence et l'articulant plutôt sur une logique bien ordonnée reliée à son esprit étroit. Derrière cette vertu, se cache un être taciturne et morne qui ennue la femme. Laure Lordès s'insurge contre ce genre d'hommes qu'elle abhorre au plus haut degré et nous livre à ce sujet un portrait révélateur de son mépris à travers l'exemple désopilant de son mari :

« *Il était le garçon rangé, le monsieur estimable, l'homme juste milieu, et il sortait d'une famille moderne qui les lance à la société par ballots pour essayer de réagir ou contre les névrosés, ou contre les brutes. Ah ! celui-là ne connaissait point les emportements des sens, pas plus que les folies de l'imagination ! Muni d'un compteur spécial calculant les pulsions de l'amour, il avait le cœur réservé, la cervelle froide et fonctionnant comme une mécanique honorable ! L'aspect correct et séduisant d'un pantin qu'on n'aurait pas voulu grotesque, il était le chef-d'œuvre de sa fin de siècle ! Une invention propre, une plante de serre chaude dont on a extirpé enfin tous les principes vénéneux !* »⁶⁸⁶

Finalement l'homme se calque sur son époque en devenant un objet mécanisé, où la vérité scientifique prime sur celle de l'imagination. Pur produit de l'ère industrielle, il ressemble à une machine réglée selon un fonctionnement pré-déterminé. Il s'inscrit dans un des « *échantillons de l'irréprochable fabrique bourgeoise moderne* »⁶⁸⁷ si exécrée par nos personnages, en se fondant dans un moule « *charg[é] au ventre du même compteur qui règle à la fois les besoins de l'estomac et ceux de l'amour !...* »⁶⁸⁸. Et c'est bien contre cela que la femme se soulève, ne supportant plus d'être assimilée à une simple nourriture venant combler un manque quelconque. La femme se dédouane dans nos romans de son rôle de ménagère dévoué à son mari et à ses enfants – qu'elle ne

⁶⁸² *Ibidem*

⁶⁸³ *Ibid*, p. 203

⁶⁸⁴ *Ibid*, p. 226

⁶⁸⁵ *Ibid*, p. 192-193

⁶⁸⁶ Rachilde, *L'Animale*, *op. cit.*, p. 169

⁶⁸⁷ *Ibid*, p. 170

⁶⁸⁸ *Ibidem*

remplit pas d'ailleurs la plupart du temps, assumant l'entière responsabilité de ce refus – , exécrant la docilité et la servilité que ce type de relation implique. Le prétexte-clé motivant cette entreprise de subversion de la structure familiale réside donc dans l'inintelligence de l'homme dont la femme ne veut plus être l'objet. Cette sottise proprement masculine, selon elle, transforme l'homme, soit en une brute soit en un impuissant, un homme qui dans tous les cas ne sait pas aimer : « [...] *brutalité ou impuissance. Tel est le dilemme. Les brutaux exaspèrent, les impuissants avilissent et ils sont, les uns et les autres, si pressés de jouir, qu'ils oublient de nous donner, à nous, leurs victimes, le seul aphrodisiaque qui puisse les rendre heureux en nous rendant heureuses : l'Amour !...* »⁶⁸⁹ ; Ce reproche est certainement le plus important que la femme puisse lui faire : celui de ne pas savoir aimer. L'homme est ainsi renvoyé à une certaine primitivité en raison de sa force et de sa brutalité. Contrainte depuis la nuit des temps à subir un tel comportement, la femme compte bien faire payer aux hommes le tribut de leur violence originelle qui a scellé à jamais le fossé qui sépare leurs deux sexes et qui les oblige aujourd'hui à se livrer un duel sans merci. Les rapports entre les deux sexes sont ainsi placés sous le signe de la violence. Le terme « brute » est d'ailleurs récurrent chez nos héroïnes pour qualifier l'homme.

Cette critique de la façon d'aimer des hommes est exprimée dans la plupart des romans par la mise à mal de leurs comportements perçus comme barbares. Ainsi, Raoule de Vénérande se place bien au-dessus de leur vilénie, les mettant face à leur incapacité à stimuler des sentiments raffinés et se posant elle-même en position de salvatrice de la condition féminine, en défenseuse du plaisir féminin :

Les femmes rendent en fait responsables les hommes de leur soif de subversion et de leur volonté de pervertir l'amour. Leur impuissance leur enjoint donc de se mettre sur les voies de dérivatifs du sentiment amoureux. L'homme dans son rapport à l'amour est décevant car prévisible, agissant toujours selon le même schéma dicté par la nature, instaurant l'amour physique comme le produit de la manifestation des plus bas instincts :

*« Combien de fois n'avait-elle pas entendu ces cris-là ; hurlements pour les uns, soupirs pour les autres, préambules polis chez les savants, débuts tâtonnants chez les timides... ? Et quand ils avaient tous bien crié, quand ils avaient tous enfin obtenu la réalisation de leurs vœux les plus chers, selon l'éternelle expression, ils devenaient les assouvis béats qui sont également vulgaires dans l'apaisement des sens. »*⁶⁹⁰

⁶⁸⁹ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 92-93

⁶⁹⁰ *Ibid*, p. 113

De cette image ridicule et triviale, naît la longue lutte que Raoule de Vénérande livre au sexe mâle. Régina Bollhalder Mayer voit à ce propos *Le Meneur de Louves*, roman de Rachilde, comme l'allégorie de la guerre primitive des sexes, où l'héroïne Basine, victime de viol, décide de se venger de l'homme en lui refusant son corps : « *Je ne me donnerai même pas à un fils de roi, je hais tous les hommes, je ne veux pas faire l'amour, je veux faire la guerre [...]* »⁶⁹¹. Elle assimile donc l'amour à la guerre jouant à interchanger les termes propres à ces deux états : « *La guerre... c'est l'amour, Harog ! Je voudrais voir couler du sang le long des murs, des ruisseaux de sang [...]* *L'amour c'est la guerre [...]* ! »⁶⁹².

L'acte sexuel auquel l'homme peut forcer la femme à se soumettre est ainsi fréquemment vécu comme un viol dans nos œuvres. Ainsi, il n'est pas rare, que les jeunes mariées vivent leur première nuit avec leur époux, comme un viol. On pense de même à *La Marquise de Sade* où l'amant de Mary, exaspéré par sa réticence et sa distance, se transforme en une brute au désir incontrôlable ou encore à *A Mort*, roman dans lequel la jeune mariée est violée par son mari.

Les deux sexes que représentent respectivement l'homme et la femme se livrent alors une lutte sans merci vécue sur le mode de l'altérité. Leur nature différente semble les poser aux antipodes l'un de l'autre ; il s'agit alors de défendre sa propre place, selon la loi du plus fort : « *Il n'y a rien de commun entre un homme et une femme, ce sont deux adversaires et le plus fort abat le plus faible, simplement.* »⁶⁹³

Insidieusement, la femme associe le pénis de l'homme à son cerveau, puisqu'il s'en remet à ses seuls instincts dès lors qu'il s'agit d'agir en amour. En cela il se révèle impuissant au bonheur et à l'Amour. Réduisant le sentiment à l'acte sexuel, il se met en position de bête, entraînant par là même la femme dans un échange primaire. A cet effet, les hommes ne sont que très rarement nommés sous le titre à proprement parler d' « homme », les héroïnes leur préférant le qualificatif de « mâle », ce dernier terme renvoyant davantage à la bestialité qui est la leur. Ainsi on ne compte plus les nombreuses occurrences de ce substantif dans la bouche des héroïnes de Rachilde. Les hommes semblent mués par un instinct collectif typiquement masculin, où chacun semble finalement construit sur le même moule : « *Ouvrier bijoutier ou fils de famille, un mâle c'est toujours le mâle !* »⁶⁹⁴. L'homme, sans surprise, est un sujet de déception continu. Pour Mary

⁶⁹¹ Rachilde, *Le Meneur de louves*, Paris, Mercure de France, 1905, p. 99

⁶⁹² *Ibid.*, p. 100-101

⁶⁹³ Rachilde, *La Haine amoureuse*, Paris, E. Flammarion, 1924, p. 241

⁶⁹⁴ Rachilde, *L'Animale*, *op. cit.*, p. 220

Barbe, le mâle est formaté selon le même schéma qui horripile la femme en raison de l'ennui et de l'insipidité qu'il véhicule : « *Les hommes sont des brutes, elle avait le mépris des jeunes comme des vieux, des oncles comme des maris, et des amants comme des maris* »⁶⁹⁵. Sans foi ni loi, aucun distinguo n'est possible entre les hommes ; pas même les liens du sang ne peuvent les sauver au regard de ce type de femme. On en veut pour preuve le fratricide que commet Mary ou son attitude désobligeante envers son oncle. Enfant, elle constate déjà que « *c'est toujours la même chose [...] quand on joue avec un garçon...* »⁶⁹⁶ et s'étonne de la gentillesse de Monsieur Corcette qui se plaît à la distraire, et qu' « *il y [ait] donc, au monde, un homme qui amusait les petites filles* »⁶⁹⁷. Le bonheur ne peut être que compromis en sa compagnie. Les héroïnes, face à un partenaire aussi peu attirant, se trouvent alors enjointes de lui livrer bataille pour éradiquer sa puissance si difficile à détourner.

Raoule de Vénérande, lasse des mêmes jérémiades qui préludent au rapport sexuel lorsque les hommes par tous les moyens possibles, jouent soit de la colère soit de l'apitoiement pour parvenir à obtenir le consentement de leur partenaire, ne connaît que trop bien cette scène. Les hommes, après avoir assouvi leur désir et s'être perdus dans la jouissance, se retrouvent idiotisés par la satisfaction de leurs sens qui prend la forme d'un ravissement ridicule illustrant la trivialité de leur espèce.

Les héroïnes ne peuvent alors plus longtemps se soumettre aux amours vulgaires de l'homme qui sont de « *telles faiblesses* »⁶⁹⁸. L'hypocrisie est désormais l'apanage de ces hommes. La femme, en dehors de l'acte sexuel, ne reçoit donc que peu de considération de la part des hommes. Certains comme Henri chez *L'Animale*, se marient non par amour mais par intérêt : en épousant Laure, Henri se dote du cabinet d'étude des parents de son épouse. La femme n'a alors guère d'alternative, coincée entre son rôle d'objet sexuel et celui d'esclave domestique. Par-delà ces représentations viles, l'amour doit en effet révéler sa puissance. Libres de le découvrir ailleurs, en dehors de la dépendance masculine, les femmes déploient alors dans les œuvres de nouvelles formes de sexualités dévoyées de l'instinct originel. Par son refus du rapport à la chair qu'elle associe à la représentation que l'homme se fait de l'Amour, la femme cherche à se placer au-dessus des bassesses de l'instinct, à dépasser la tentation que cette chair, maudite, inspire au commun des mortels.

⁶⁹⁵ Rachilde, *La Marquise de Sade*, op. cit., p. 244

⁶⁹⁶ Rachilde, *Ibid*, p. 74

⁶⁹⁷ Rachilde, *Ibid*, p. 71

⁶⁹⁸ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 90

La femme refuse dans nos romans sa condition traditionnelle et réfute son rôle d'épouse défini par la société comme une position de servage. Raoule de Vénérande démontre que pour un homme, dès lors que l'acte sexuel se profile, la femme n'a en soi aucune importance ; il ne perçoit uniquement en elle que la chair qu'elle représente, le morceau de viande qu'il va se mettre sous la dent :

« Il y a une chaîne rivée entre toutes les femmes qui aiment...

... L'honnête épouse, au moment où elle se livre à son époux, est dans la même position que la prostituée au moment où elle se livre à son amant. »⁶⁹⁹

En cela le mariage est perçu comme un avilissement pour la femme. Marcelle Désambres au début du roman *Madame Adonis*, travestie en son frère imaginaire Marcel Carini, se met dans la peau d'un amant idéal, connaissant – et pour cause – l'essence même du désir féminin et se disant capable de l'assouvir. Il/elle propose alors à Louise Bartau, dont il/elle est tombé(e) sous le charme, une vie loin de l'ennui du mariage et de son mari, puisque selon lui/elle, les époux se caractérisent par leur incapacité à rendre la femme heureuse. A ceci répond un profond ressentiment qui va prendre la forme d'une lutte sans merci contre le mâle.

Une stratégie offensive

Le dégoût et l'aversion des hommes sont à l'origine de l'offensive des femmes : « [...] *j'ai horreur de l'homme en général* »⁷⁰⁰ professe Mary Barbe telle une déclaration de guerre dont la misandrie est sans égale. La scène inaugurale de *La Marquise de Sade* scelle sa haine des hommes et le combat qu'elle va leur mener dans le sang. Mary associe la cruauté du bourreau des abattoirs tuant les bêtes dans d'atroces souffrances, à la nature de l'ensemble de la communauté masculine, définissant alors l'homme par la violence. Elle opère un transfert du carnage de l'abattoir à ce que l'homme lui-même peut faire subir à la femme dans son rapport à la chair. L'horreur que lui inspire alors le bourreau des abattoirs préfigure celle qu'elle témoignera bientôt aux hommes, les rendant responsables d'une telle blessure, en faisant écho à la scène originelle qui a voué les sexes à la séparation éternelle. Leur différence se cristallise dans le sang. Aussi Mary se trouve-t-elle dès son

⁶⁹⁹ *Ibid*, p. 131

⁷⁰⁰ Rachilde, *La Marquise de Sade*, *op. cit.*, p. 213

plus jeune âge prête à « *griffer l'homme* »⁷⁰¹. La première bataille qu'elle lui livrera sera contre Paul Marescut, son compagnon de jeu qui, pour avoir osé lui prendre de force son mouton, s'attirera ses foudres :

« *Mais tout d'un coup une révolution s'opéra dans la passivité de la petite colonelle ; un cri rauque, un cri de chatte en colère sortit de sa gorge crispée ; elle rejoignit Paul Marescut d'un seul bond et, tombant sur lui à l'improviste, elle le cribla d'égratignures. Elle venait de déclarer sa première guerre au mâle.* »⁷⁰²

Cet épisode l'ancre dans son statut de femme conquérante. L'adjectif « première » sous-entend bien que cette guerre n'est que le début d'un long duel pour cette personne dont la « *fureur de [la] bataille échauff[e] [sans cesse][le] cerveau* »⁷⁰³. Un large champ lexical de la guerre et de l'artillerie, lui est systématiquement associé. Il est utilisé dans le texte afin de mettre en exergue le caractère martial de l'héroïne, notamment lors de l'épisode où, désignée pour incarner le génie de la guerre au carrousel de Dole, elle se prend assurément au jeu, se percevant comme un lion au milieu d'une arène. Elle y revêt une armure, constituée de « *cuirasse d'argent* », de « *casque d'argent serti de petits aigles d'or* » ou encore d'un « *sceptre* »⁷⁰⁴ qui, dans son esprit fertile en imagination, à la fois la protège de la vilénie de l'homme et la dote du caractère offensif dont ce dernier va faire la redoutable épreuve. Les images de « *victoires* »⁷⁰⁵, de « *vaincus vraiment morts* »⁷⁰⁶, de « *combats acharnés* »⁷⁰⁷, des souhaits de « *mêlée* »⁷⁰⁸ et des rêves de « *champ[s] de carnage et [de] sang ruisselant à flots* »⁷⁰⁹ abondent alors et prennent forme dans son esprit prédestiné au dessein belliqueux et nourri par la fonction de hussard de son père et les atmosphères de garnison. Les « *canons* », « *cris d'agonie* », les « *sabres* » ou encore les « *têtes vraiment coupées* »⁷¹⁰, font partie de son univers et la mettent sur la voie de ses tendances saloméennes. Désormais, Mary voue sa vie à pourchasser le mâle pour l'anéantir, Raoule à combattre « *le mâle qu'elle désir[e] étouffer en [Jacques]* »⁷¹¹ et Laure Lordès dans *L'Animale* à « *cour[rir] aux victoires sur les hommes* »⁷¹². Cette dernière, prenant l'homme comme elle le dit pour du « *gibier* »⁷¹³, se met en position de

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 30

⁷⁰² *Ibid.*, p. 41

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 139

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 163

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 170

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 169

⁷⁰⁷ *Ibidem*

⁷⁰⁸ *Ibidem*

⁷⁰⁹ *Ibidem*

⁷¹⁰ *Ibidem*

⁷¹¹ Rachilde, *Monsieur Vénus*, *op. cit.*, p. 117

⁷¹² Rachilde, *L'Animale*, *op. cit.*, p. 97

⁷¹³ *Ibid.*, p. 244

Diane chasseresse qui veut « *manger de l'homme* »⁷¹⁴ en se livrant à des appétits sexuels démesurés. Rêvant encore à l'homme idéal, Laure va faire de son mari sa proie, cherchant à s'auréoler du statut de dominante. Elle motive de la sorte sa quête : « [...] *elle rêvait d'une conquête. Elle serait le maître, lui l'élève. Débaucher son mari pour en faire un amant lui procurerait la plus exquise des félicités humaines* »⁷¹⁵. Révoltée par le schéma classique de l'ordre des sexes, la femme cherche à se libérer du diktat de la chair tel que l'homme l'a conçu. Elle s'insurge contre cette obligation qui se fait désormais irritante : « *Je n'ai jamais aimé les hommes, ils sont si bêtes et si brutaux. Mon mari m'en a dégoûté pour le reste de ma vie. On m'avait fait épouser un vieux tout plein d'idées baroques, je fus complaisante, m'imaginant que la complaisance était un des principaux devoirs conjugaux [...]* »⁷¹⁶. A l'égal de *Madame Adonis*, *Monsieur Vénus*, comme l'explique Maurice Barrès dans sa préface à l'édition de 1884 « *proclame la haine de la force mâle* »⁷¹⁷. La virulence des propos des héroïnes, d'une extrême férocité, se propage comme un flot d'agressivité ayant valeur de déclaration de guerre à l'encontre des hommes : « *Je vous hais... je vous hais...oh ! les hommes, les misérables... Etes-vous donc assez lâches !...* »⁷¹⁸

L'orgueil de la femme ne connaît aucune mesure. Décidée à vaincre la force masculine et à la lui dérober, la femme déploie une haine sans limite envers l'homme qui ne se limite pas aux simples insultes langagières. Elle se plaît même à diviser le clan adverse en provoquant chez ses prétendants une jalousie les poussant à une confrontation violente. Elle jouit et se délecte ainsi des blessures qu'ils s'infligent entre eux. Leur conflit s'apparente alors à un combat dont se repaît l'esprit de l'héroïne, adversaire des deux camps : « *Une haine sourde s'emparait de ces deux hommes dont l'un profitait de toutes les occasions pour mettre en relief l'infériorité de l'autre. Mary les examinait à la dérobée, marquant les coups* »⁷¹⁹. Mary applaudit cette forme d'auto-décimation de l'homme, heureuse de voir ainsi ses prétendants se déchirer.

La femme exprime clairement son entreprise de mise à mal de l'homme dans le but de le faire plier à sa seule personne. Pour ce faire, elle affûte ses armes les plus redoutables : « *Qu'il soit ce qu'ont été les autres, un instrument que je puisse briser avant de devenir l'écho de ses*

⁷¹⁴ *Ibidem*

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 110-111

⁷¹⁶ Rachilde, *Madame Adonis*, *op. cit.*, p. 167

⁷¹⁷ Rachilde, *Monsieur Vénus*, *op. cit.*, préface, p. XXI

⁷¹⁸ Rachilde, *Madame Adonis*, *op. cit.*, p. 203

⁷¹⁹ Rachilde, *La Marquise de Sade*, *op. cit.*, p. 238

vibrations ! »⁷²⁰ Cette déclaration de guerre est tout aussi violente dans *L'Animale*, *Madame Adonis* ou *La Marquise de Sade* où la femme est mue par le désir invincible de réduire l'homme à sa cause, à l'image de ce qu'il faisait jusqu'alors avec elle. La Femme s'incarne alors dans les romans en figure de la tyrannie. Mary Barbe affirme dans sa lutte acharnée contre l'homme ne pas « *connâ[tre] de puissance humaine capable de [la] faire fléchir* »⁷²¹, menaçant ainsi son mari du danger qu'il encourt s'il venait à vouloir abuser d'elle. La lutte qu'elle dirige notamment envers lui, provoque ce dernier au point de l'inciter à prendre les armes pour se défendre de son insoutenable forfanterie et de son incessante bravade : « *[...] l'instant viendrait où le mari, ressaisissant son revolver, tuerait pour de bon la femme qui se moquait de toutes les lois sociales* »⁷²². *Monsieur Vénus* est certainement le roman de notre corpus qui illustre le mieux cette tendance d'inversion des rôles puisque Raoule de Vénérande se virilise en efféminant son amant Jacques Silvert, au point de se faire appeler elle-même « Monsieur » et de se construire sous des caractères proprement masculins. Et Jacques de s'apparenter à une demoiselle aux manies féminines. Aussi, éblouie par la beauté de son futur amant, elle cherche à le réduire à son désir en le soumettant à sa seule Volonté, instaurant de la sorte une relation servile dont elle sera l'unique garante : « *A sa honte éprouvée devant le mâle qu'elle avait eu l'audace de rendre grossier, succédait une folle admiration pour le bel instrument de plaisir qu'elle désirait. Déjà elle jouissait de cet homme, déjà elle en faisant une proie, déjà peut-être elle l'arrachait à son misérable milieu pour l'idéaliser dans les spasmes d'une possession absolue* »⁷²³. Finalement, la femme cherche à « purifier » l'homme dans *Monsieur Vénus*, en le dépouillant de ses sens vulgaires - puisque par essence masculins - et en lui y substituant des sens plus raffinés, plus féminins.

b) Une union impossible

L'héroïne rachildienne veut donc incontestablement rester maîtresse de sa destinée et de son existence. En s'opposant aux conventions sociales, elle réfute en masse tout ce qui touche à l'union conjugale banale et bourgeoise, à savoir le mariage et l'enfantement.

⁷²⁰ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 61

⁷²¹ Rachilde, *La Marquise de Sade*, op. cit., p. 215

⁷²² *Ibid.*, p. 255

⁷²³ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 37

L'ignominie du mariage

Le docteur Rampon incarne dans *Madame Adonis* cette vision bourgeoise de l'existence qu'exècrent nos personnages, cette étroitesse d'esprit de l'époque qui réduit finalement la fonction du mariage à la seule procréation :

*« Enfin, voici un an et demi qu'ils sont mariés, ce n'est pas naturel. On se marie pour la postérité, le repeuplement de la France [...] Si le torrent impétueux de la civilisation entraîne des ménages légitimes dans une existence coupable, immorale, nous, les gardiens de la véritable hygiène, nous sommes là pour remettre l'ordre par de sages mesures. Je ne connais qu'un but à l'amour et j'entends ramener vers ce but tous nos délinquants »*⁷²⁴

Dans nos romans, le statut marital est perçu comme ridicule et hypocrite, se posant comme un frein à la passion. En cela, les personnages s'affichent d'ores et déjà comme des marginaux de l'amour. Marcelle Désambres ne croit pas en l'amour parfait entre deux êtres de sexe opposé, plaçant ainsi les relations hommes femmes sous le joug perpétuel de l'affrontement et du conflit :

*« [...] si deux êtres pouvaient, dans le mariage, s'aimer avec la fougue de deux amants, et de toutes les manières et de toutes leurs forces, si deux êtres réunissaient en outre les conditions de vertu antérieure et de beauté présente nécessaire à la durée d'une affection, si folle qu'elle soit, si ces deux êtres existaient, [...] le paradis terrestre nous rendrait les félicités après avoir saisi de sa sainte légende... Dieu serait bien attrapé... »*⁷²⁵

La médiocrité des sentiments conjugaux, qui sont bien souvent fabriqués et surfaits pour contenter des arrangements financiers, dégoûte à plus d'un titre nos héroïnes qui ont bien trop le sens artiste pour accepter de se soumettre à la trivialité de l'amour ordinaire : *« D'instinct, je méprise le mariage parce que je ne trouve aucun homme digne de moi et que - trouverais-je l'élue - je ne voudrais pas reconnaître un maître quelconque chaque jour, chaque nuit. [...] mon cœur ne sent rien de particulier quand on prononce le mot amour. »*⁷²⁶ En effet, l'union conjugale est perçue comme un esclavage aux yeux des héroïnes, esclavage selon lequel elles doivent se dévouer corps et

⁷²⁴ Rachilde, *Madame Adonis*, op. cit., p. 117-118

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 164

⁷²⁶ Rachilde, *Nono*, [1885], Paris, Mercure de France, p. 174

âme aux desiderata de leur mari. Raoule de Vénérande va même jusqu'à comparer la position d'épouse à celle de prostituée à travers le statut de soumission à l'homme dont elles sont victimes. De même, si la déclaration de Marcel Désambres à Louise Bartau s'annonce comme une promesse d'un amour nouveau bien loin de celui que peuvent offrir ordinairement les hommes, elle révèle une haine profonde de ces derniers. Elle met le doigt sur leur incapacité à communier avec la femme dans le désir et le plaisir. Le lecteur peut alors s'étonner qu'un homme accuse ainsi ceux de sa race, à moins qu'il ne devine déjà la véritable identité, féminine, qui se cache derrière le costume de Marcel :

« Tu es celle que j'aimais sans l'oser rêver. Tu es ma perle fine, mon bijou céleste, tu es ma tourterelle au bec innocent et pourtant toujours plein de baisers... Le destin te jette à moi, le monstre, je te garde. Veux-tu nous en aller tous les deux ? A Paris... je te bâtirai un nid digne de toi : je suis riche, indépendant, et ton mari ne te reverra plus ! Dis-moi..., le veux-tu, ce bonheur mystique que les hommes et ton époux lui-même ne sauraient t'offrir ? »⁷²⁷

Au-delà même de l'égalité des sexes, les héroïnes cherchent à dominer les hommes. Et, si certaines finissent par se soumettre au mariage, c'est par pure perfidie. Pour Mary Barbe, son union avec le baron de Caumont, lui offre la possibilité de s'affranchir des liens familiaux mais lui offre aussi et surtout une ascension sociale qui lui permettra d'exercer d'autant mieux son entreprise de toute-puissance et de revendiquer son statut de femme fatale. Elle déclare d'emblée à son époux, lors de leur nuit de noces, le peu de cas qu'elle compte faire de lui à l'avenir, lui expliquant ne faire aucune différence entre lui et les autres hommes, l'assimilant tout bonnement à un tue-l'amour :

« [...] ne comptez pas sur une passion désordonnée, j'ai horreur de l'homme en général, et en particulier vous n'êtes pas mon idéal. Lorsque j'avais dix ans, je m'imaginai qu'un jardinier pieds nus et un chapeau percé serait le mari de mes rêves. Il m'aurait fallu, je crois, un mari amusant comme un petit saltimbanque pour développer en moi les belles folies dont vous m'entreteniez aujourd'hui. Si je vous accepte sans attendre mon bohémien, c'est que je tiens à m'affranchir de la tutelle de mon oncle. Vous êtes ma liberté, je vous prends, les yeux fermés... Vous seriez un voleur, que cela me laisserait indifférente. »⁷²⁸

De même, comme l'explique Régina Bollhalder Mayer, « si l'aristocrate Raoule de Vénérande épouse l'ouvrier Jacques Silvert, frère d'une prostituée, c'est pour se moquer des

⁷²⁷ Rachilde, *Madame Adonis*, op. cit., p. 50

⁷²⁸ Rachilde, *La Marquise de Sade*, op. cit., p. 213-214

convenances sociales et pour mieux déposséder, sous le cachet d'une union légale, l'homme dont elle fera son jouet »⁷²⁹. L'acceptation du mariage est toujours feinte car motivée par une stratégie.

La position de mariée pervertie que revêt Raoule ne reflète en rien l'image de la femme vierge et pudique qu'est censée renvoyée une jeune épouse. En cela elle augure de la subversion du mariage : « *sa physionomie hardie s'harmonisait admirablement avec ces boucles courtes, mais ne rappelait en rien la pudique épousée, prête à baisser les yeux sous ses tresses parfumées qu'allaient bientôt défaire les vives impatiences de l'époux.* »⁷³⁰ De là, s'instaure chez ces personnages le développement d'importantes crises de virilité.

De ce mépris pour cette institution sociale que représente le mariage, découle un dégoût de la chair. Nos héroïnes refusent le rapport à la chair et à la sexualité tel qu'il est conventionnellement admis puisque pour elles, il incarne au plus haut point la soumission au désir masculin et par voie de conséquence la trivialité et l'ordinaire dans toute leur excellence. Marcelle Désambres qui affirme son choix de vivre sans homme, préférant les amours saphiques, tente de convaincre Louise Bartau de sa futilité et de son inutilité dans l'espoir de la mener à tromper et à quitter son mari : « *Son idée, pour le moment, était de lui prouver qu'il ne l'occupait pas plus qu'un meuble. Il était entré et il pouvait rester, l'homme n'existait pas dans le mari de Louise, elle bravait ce mâle avec un calme cynique* »⁷³¹. Car c'est bien un défi que la femme lance à l'homme, une compétition effrénée dans laquelle elle compte s'attribuer la force et la puissance qui d'ordinaire définissent son espèce. Une entreprise de néantisation du mâle prend alors forme au sein du discours et à travers le comportement des héroïnes.

Refus de la génésie, nouvelles modalités d'amour

L'homme vulgarisant et détériorant le sentiment d'amour, ne laisse d'autre choix à la femme que de tenter de le réhabiliter sous une forme différente ; les héroïnes prennent donc en charge la mission de « refaire l'amour » selon leurs propres représentations qui, par principe de subversion du réel, prennent systématiquement le contre-pied de ce que leur dicte la doxa. Le mâle s'il y est

⁷²⁹ Régina Bollhalder Mayer, *Eros décadent. Sexe et identité chez Rachilde*, op. cit., p. 43

⁷³⁰ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 202-203

⁷³¹ Rachilde, *Madame Adonis*, op. cit., p. 194

encore présent doit aimer d' « *une façon impuissante* »⁷³², dans l'abstinence et la passivité de la chair la plus totale. En découle un profond dégoût du sexe et un refus de l'instinct génésique.

Mary Barbe qui perçoit l'amour comme « *un sentiment ridicule* »⁷³³, ne veut en aucun cas en être l'objet et refuse alors en masse tous les actes s'y identifiant selon les représentations prônées par le modèle social : mariage, maternité, rapport sexuel. Son insoumission au désir de la chair vient sans doute de sa lassitude à ce que la femme soit perpétuellement considérée comme un morceau de viande, comme le préfigurait le sort réservé au bœuf dans la scène initiale du roman. Par là, elle cherche à échapper à l'image d'objet charnel voire même à la figure de prostituée qu'elle véhicule. Cela se manifeste notamment lorsque son mari ose, à ses risques et périls, la traiter de courtisane, provoquant aussitôt en elle un sentiment de vengeance qui se traduit par l'envie de meurtre. Toutes nos héroïnes se définissent ainsi comme des impies du sexe et de ce qu'il engendre. Mary Barbe s'interroge précisément sur l'intérêt de se marier, comparant le mariage à un « *esclavage conjugal* »⁷³⁴ quand Laure Lordès nous en dépeint une image où le couple n'a très vite « *plus de goût à rien* »⁷³⁵. L'exemple que lui en ont donné ses parents lui sert de repoussoir : « *Il faut imaginer un homme crachant dans ses mains en disant : Allons-y ! une femme récitant des litanies en esquissant des poses libertines, pour juger de ce qu'ils eurent à souffrir, puis à se pardonner quand ils finirent par y gagner des habitudes. Derrière les vitres d'émeraude, la lune n'osa plus les contempler...* »⁷³⁶ Et si Laure conserve en elle un fort instinct sexuel qui tend à l'apparenter à une nymphomane, elle se dédouane de son rôle primordial, celui de reproductrice, faisant œuvre de chair « *aux seules fins du plaisir* »⁷³⁷. Seul le sien compte, demeurant hermétique à celui des hommes. Choissant ses proies et n'étant plus elle-même dans la position d'objet, elle s'attribue un désir tout masculin, faisant par là preuve de puissance et détenant ainsi sa vengeance en s'érigant comme « *maîtresse de [leurs] destinées* »⁷³⁸.

La femme cherche alors bien souvent à priver l'homme de sexe. Ainsi, Mary Barbe se refuse à son époux, s'employant à cultiver auprès de lui une froideur digne de la rendre de marbre, dans le but de s'extraire délibérément des pratiques sexuelles assignées par la nature tout autant que de parfaire la politique de torture qu'elle inflige à l'homme :

⁷³² Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 115

⁷³³ Rachilde, *La Marquise de Sade*, op. cit., p. 219

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 269

⁷³⁵ Rachilde, *L'Animale*, op. cit., p. 34

⁷³⁶ *Ibid.*, p. 32-33

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 97

⁷³⁸ Rachilde, *La Marquise de Sade*, op. cit., p. 270

« Elle n'eut avec lui ni les pudeurs des jeunes filles, ni les goûts des prostituées, mais une nonchalance indifférente, tolérant beaucoup, jointe à la beauté d'une statue grecque. Dès qu'il voulait, elle ne voulait plus ; sa science tenait toute dans ce refus perpétuel de son être qu'elle abandonnait pourtant à de certaines heures, quand le mari épuisé par des luttres successives se mordait les poings, rageur et impuissant. Alors, comme un camarade un peu railleur, elle avouait que son mépris de l'homme s'accroissait davantage. »⁷³⁹

Se plier à l'acte sexuel s'apparente aux yeux de Mary à s'avouer vaincue par la force masculine. Les héroïnes de notre corpus s'érigent plus particulièrement contre l'instinct génésique, qui selon les lois de la nature, leur revient de droit. S'insurgeant donc envers la procréation, elles font foi d'un anti-maternalisme qu'elle revendique à tous crins. A ce titre, l'amour représente pour Mary Barbe *« une chose bien sale »*⁷⁴⁰ qui l'engage à se dédouaner de l'acte d'enfantement. Sa répulsion pour les nouveaux-nés s'exprime déjà par son acte fratricide alors qu'elle n'est encore qu'une adolescente. Elle ne se cache pas par ailleurs de son refus de la gésine. Lorsqu'elle s'interroge sur l'intérêt de se marier, elle exacerbe d'autant plus son dégoût de la maternité, exprimant alors à Louis, son mari, sa volonté de ne pas lui donner de descendant, ou d' *« héritier »*⁷⁴¹, si l'on s'en tient à ses termes qui soulignent bien le caractère intéressé et spéculatif que la société bourgeoise associe à l'enfantement, la génération se faisant synonyme d'héritage. Mary Barbe assimile, par un mouvement de pensée représentatif de son esprit subversif, la naissance à la mort :

« Ma mère est morte là, Monsieur, 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, ce serait une joie qu'il me semble inutile de fournir à mon bon oncle, le plus habile accoucheur de Paris. »⁷⁴²

La Marquise de Sade prétexte ainsi son refus viscéral de la maternité, s'inscrivant dans la lignée des héroïnes anti-génésiques rachildiennes qui osent s'affirmer en transgressant leur destin originel. Au-delà même de la souffrance que lui renvoie l'acte d'accouchement, Mary se justifie en disant ne pas vouloir imposer la dure condition humaine à un être n'ayant pas exprimé le souhait de venir au monde, tentant alors de se poser en bienfaitrice :

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 219

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 208

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 214

⁷⁴² *Ibidem*

« 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 encore libre de ne pas procréer, libre de ne pas donner la mort en donnant la vie, libre d'exclure de la fange et du désespoir celui qui n'a rien fait pour y tomber. Je vous dis cyniquement : je ne veux pas être mère, d'abord parce que je ne veux pas souffrir, ensuite parce que je ne veux pas faire souffrir. »⁷⁴³

De là, s'accomplit sa longue entreprise de décadence, en ce qu'elle symbolise la mise à mort, l'extinction de l'espèce dans laquelle elle compte bien avoir sa part de responsabilité.

De même, en raison de l'hyperesthésie sexuelle qui la caractérise, Laure Lordès dans *L'Animale*, prend également très tôt conscience de « cette hideuse crainte de la maternité »⁷⁴⁴ Ayant goûté très jeune aux choses du mariage et de l'amour, elle choisira ensuite de s'en écarter, répudiant ce rapport triste à la chair. Notons également que ce refus de la maternité est largement suggéré à travers la physiologie des héroïnes. Leur morphologie est à elle seule un indice de leur stérilité, qu'elle soit cultivée ou de fait : toutes se caractérisent par une absence de hanches et de poitrine, une étroitesse du bassin, un corps aux accents quelque peu masculins, à l'image de celui de Louise Bartau qui « n'a ni poumons ni bassin... »⁷⁴⁵ Ces représentations contrastent avec l'imagerie proposée par la tradition picturale et la culture médiatique contemporaine où la femme apparaît notamment dans les affiches sous des courbes voluptueuses et sinueuses.

Jean de Palacio résume ainsi dans son ouvrage *Les Perversions du merveilleux*, cette propension des œuvres de Rachilde et de Jean Lorrain entre autres à incarner la dénégation de l'instinct génésique : « *La Décadence déteste l'enfance et l'enfant [...], la Décadence est stérile et les occupations de la maternité ne sont qu'ennuyeuses et malpropres sujétions.* »⁷⁴⁶ L'allégeance au modèle masculin semble obsolète dans les romans de Rachilde : en cette fin de siècle, le « sexe fort » est délaissé au profit du sexe « faible ».

La maternité est donc bafouée, associée de trop près aux lois de la nature qui font de la femme un instrument de fécondité. Si l'image de la mère est critiquée dans les romans de Jean Lorrain de façon insidieuse, chez Rachilde, les héroïnes avouent ouvertement leur répugnance à l'égard de l'enfantement, se refusant à être mères. Laure Lordès se définit ainsi comme « l'enfant

⁷⁴³ *Ibid.*, p. 215

⁷⁴⁴ Rachilde, *L'Animale*, *op. cit.*, p. 53

⁷⁴⁵ Rachilde, *Madame Adonis*, *op. cit.*, p. 120

⁷⁴⁶ Jean de Palacio, *Les Perversions du merveilleux*, Paris, Séguier, 1993, p. 237

issu de[s] [...] petites infamies »⁷⁴⁷ de ses parents, les rendant responsables de sa monstruosité. La procréation est ici assimilée à une simple fornication, réduite même à une « *fabri[cation]* »⁷⁴⁸, faisant du nouveau-né un prolongement de l'ignominieuse hypocrisie des relations de ses parents qui n'agissent que sous la conduite du désir de chair et non du désir d'amour. L'acte d'enfantement s'en trouve totalement démythifié, soustrait de son but de perpétuation de la race, ravalé à une production inutile et contraignante, ce dont témoigne Mary à son époux alors qu'elle lui refuse son corps. L'enfantement implique bien souvent un héritage bien trop lourd à porter et qui peut - d'autant plus s'il s'apparente à une mixture des deux parents dont elle a déjà une image ignoble - se révéler un irréparable handicap :

*« Pourquoi auraient-ils fait des enfants ? De quelle absurde loi cela dépendait-il ? Se doit-on à la chose encore latente ? Non, et elle voulait chercher d'autres problèmes que celui des larmes d'un nouveau-né ! Elle qui avait voulu la mort de son frère, elle ne voudrait pas la vie de petits monstres à son image ou à l'image de cet homme déjà stigmatisé par ses excès de jeunesse. »*⁷⁴⁹

En tant qu'obstacle à la liberté, l'enfant s'en trouve parfois même exécré, n'inspirant que « *répugnance* »⁷⁵⁰, comme pour Mary qui, sous couvert de la responsabilité qu'elle attribue à son petit frère de la mort de sa mère en couche et de la trop grande attention que lui voue son entourage et qui entrave son espace vital, en vient à étouffer le bébé. L'enfant ou le bébé, fruit de l'échange charnel, se fait objet de répulsion en tant qu'incarnation ultime - selon les lois de l'hérédité - de l'union de l'abjection d'un couple.

Rachilde instaure ainsi une dissociation, à l'image de l'amour platonique, entre corps et âme, plaçant l'Amour sous le sceau de la cérébralité.

Par ailleurs ce refus d'enfantement et cette allergie à l'instinct génésique participent de l'entreprise d'avilissement de l'homme, refusant de perpétuer sa descendance. La manifeste stérilité de Louise Bartau dans *Madame Adonis* témoigne également, mais de façon moins volontaire, de ce refus de descendance. Le processus de Décadence, par la mise à mort de la génération, est ainsi

⁷⁴⁷ Rachilde, *L'Animale*, op. cit., p. 33

⁷⁴⁸ *Ibidem*

⁷⁴⁹ Rachilde, *La Marquise de Sade*, op. cit., p. 216

⁷⁵⁰ *Ibid*, p. 127

déclenché. Il n'en demeure pas moins pour autant un signe annonciateur de sa prédestination à vivre des amours hors-nature. En cela l'héroïne s'incarne en figure de la décadence, puisqu'elle souhaite mettre fin à sa race. Dès lors, pour chacun il s'agit de se mettre « *hors de sa prison de chair* »⁷⁵¹.

Au regard de cette misogynie et de cette misandrie qui se confondent et se mêlent dans nos romans, l'instinct se dévoie donc soit par excès soit par défaut d'appétit pour l'autre. Qu'importe la forme qu'il prenne, celui-ci relève dans tous les cas d'une pathologie sexuelle qui fait écho à la névrose de nos personnages. Les amours que déploient les romans sont alors toutes empreintes d'une certaine dégénérescence qui participent de ce désir de stérilité : « *Ce qui caractérise [...] toutes les perversions, c'est qu'elles méconnaissent le but essentiel de la sexualité, c'est-à-dire la procréation. Nous qualifions en effet de perverse toute activité sexuelle qui, ayant renoncé à la procréation, recherche le plaisir comme un but indépendant de celle-ci.* »⁷⁵²

Cette guerre des sexes conjuguée à la recherche effrénée du décentrement entraîne plus particulièrement un bouleversement, pour ne pas dire des déviances dans la relation que les personnages rachildiens et lorrainiens entretiennent avec le plaisir et leur accès à la jouissance sexuelle, si tant est que l'adjectif « sexuelle » - comme nous pourrons le voir par la suite – puisse encore s'appliquer à la teneur de leurs rapports amoureux. Par prescience de la dégénérescence qui le menace, l'individu refuse l'espèce et la réalité telle qu'elle est donnée et notamment l'ordre des sexes et la norme de la sexualité. Il réinvente l'amour qui prend alors les allures d'un Eros crépusculaire.

Dans la mesure où les décadents vouent une puissante haine à l'amour vulgaire, c'est-à-dire à l'amour dans ce qu'il a de plus normatif, la chair est totalement dévaluée. Ces âmes fin-de-siècle pensent en effet, que les nombreux problèmes et contraintes émanant de l'amour sont dus en grande partie à la sexualisation des êtres et aux désirs inspirés par le corps de l'autre en tant qu' autre sexuel. En cela, elles ne cessent d'expérimenter différentes modalités pour « refaire l'amour » et laissent ainsi place dans les romans à un incroyable dilettantisme érotique où le désir traditionnel du sexe se trouve dévoyé au profit de nouvelles voluptés. Des désirs monstres et des conceptions

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 139

⁷⁵² Freud, *Introduction à la psychanalyse*, [Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, 1916-1917], traduit de l'allemand par S. Jankélévitch, Paris, Payot, 1998, p. 296

dysfonctionnelles du rapport à l'autre envahissent donc la littérature décadente. Inceste, nécrophilie, zoophilie, fétichisme, sont quelques exemples de perversions dont les prochains chapitres se proposent de livrer une taxinomie analytique.

B) Un rapport subverti au corps

En guise de fuir la chair – ce qui peut paraître paradoxal - les personnages se livrent à une sexualité débridée et aberrante. S'il est impossible de refuser absolument l'univers du sexe, il faut s'efforcer par le développement de perversions de continuer à insulter la nature, d'où une politique du pire. Cette exaltation de l'anormal entend favoriser un processus d'auto-destruction. Ainsi, un insidieux désir de mortalité préside aux amours décadentes qui sont toujours empreintes, directement ou indirectement d'une certaine dégénérescence, qui participe du désir de stérilité et de fin propre à ces âmes fin-de-siècle.

Dans la littérature décadente, l'union des corps est sans cesse mise en cause. Le désir du corps, au lieu d'être le fondement de l'amour, semble être la cause de sa déchéance. Rachilde, elle-même, livrait : « *Dieu aurait dû créer l'amour d'un côté et les sens de l'autre. L'amour véritable ne se devrait composer que d'amitiés chaudes. Sacrifions les sens, la Bête.* »⁷⁵³. La Décadence décompose donc la notion de l'amour. La chair est une malédiction qui corrompt l'amour, qui le dégrade parce qu'il lui ôte toute essence spirituelle. C'est pourquoi le corps est dénigré, associé à des images faisandées et l'on préfère bien souvent lui trouver un substitut de préférence asexué comme un objet rare aux vertus fantasmagoriques. Nous allons voir dans cette partie comment les personnages rachildiens et lorrainiens transgressent le désir de la chair, soit en occultant radicalement cette dernière par le recours au fétiche, soit en la mortifiant et en lui retirant toute forme de vie.

⁷⁵³ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. XIX

1) Le fétichisme

Les œuvres de Rachilde et de Jean Lorrain participent au premier chef à l'élaboration de cette nouvelle forme du plaisir à travers le traitement qu'elles réservent à la dimension affective, amoureuse et sexuelle. Pour cette raison, déviations et perversions se situent au cœur des textes et constituent autant d'avatars d'une recherche tragique d'un certain absolu sentimental, tout neuf et dénué des rapports à la jouissance traditionnels. Selon l'adage fin-de-siècle qui donne la sexualité classique comme un élément de dégradation du sentiment amoureux, le corps est alors perçu sous l'angle de la trivialité la plus exécrée. L'union de l'âme et du corps s'en trouve remise en cause provoquant un rapport totalement dévoyé à l'objet du désir d'où le choix du fétichisme comme piment érotique chez certains de nos personnages.

a) Éléments de définition

Avant d'aller plus loin, il convient de rappeler quelques définitions données au fétichisme afin de mieux comprendre de quoi il retourne chez nos décadents. Le Petit Robert explique le phénomène de la façon suivante : « *perversion sexuelle incitant l'individu à rechercher une satisfaction sexuelle par le contact ou la vue de certains objets normalement dénués de signification érotique* ». Selon Krafft-Ebing, médecin-psychiatre, auteur de l'ouvrage *Psychopathia sexualis* - texte portant sur la normalité et l'anormalité des mœurs des hommes, plus particulièrement sur les « *tendances amoureuses bizarres* » et « *l'auto-sexualisme* » - le fétichisme, « *c'est plus précisément l'enthousiasme érotique pour une qualité déterminée, une partie du corps, d'un vêtement qui rappelle fréquemment l'adoration de reliques, d'objets bénis ou sacrés* »⁷⁵⁴. Il existe une réelle logique associative qui s'incarne dans le fétiche qui regroupe à la fois impression esthétique et excitation :

« *Par fétiche, on a coutume de comprendre des objets, ou des parties d'objets, ou même de simples qualités d'objets, qui, grâce à leur rapport d'association avec une représentation d'ensemble ou une*

⁷⁵⁴ Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis* [1899], Paris, Pocket, Agora, T. 2, 1999, p. 8

*personnalité totale provoquant des sentiments vifs ou un intérêt considérable, constituent une sorte de charme ou d'enchantement [...], « impression » qui reçoit de l'individu son caractère distinctif. On nomme fétichisme l'impression individuelle du fétiche, poussée jusqu'à l'exaltation par une personnalité affectée par l'objet ».*⁷⁵⁵

Dans la terminologie sexologique telle que définie par Krafft-Ebing, le fétichisme revêt la forme d'une perversion et pour cette raison, Freud en fera un élément décisif d'accès à la signification psychosexuelle de l'inconscient. Ce phénomène nous intéresse d'autant plus dans notre étude que « *l'opération du fétichisme apparaît séditeuse, ce qui noue la vocation « subversive » séculaire du terme.* »⁷⁵⁶ Dans tous les cas, nos personnages remplissent bien les conditions pour pouvoir être identifiés comme des fétichistes puisque, dans un mouvement de perversion à la norme sexuelle et d'inversion du sens génital, ils cherchent à compenser ce manque de désir et de plaisir dans un objet ou une partie d'un objet afin de développer de nouvelles voluptés tout aussi délicieuses que celles attribuées au sexe. Ils sont séduits par l'objet-signe que représente le fétiche, les dédouanant de tout rapport à la chair, puisque syncrétisant « *la coalescence du « représentant » et du « représenté »* »⁷⁵⁷. Sa qualité endogène exclut la présence indispensable de l'autre. Le fétichisme est ainsi lié au concept de pulsion scopique qu'a défini Freud. Ce concept a permis à la psychanalyse de « *rétablir une fonction d'activité de l'oeil, non plus comme source de la vision mais comme source de libido* »⁷⁵⁸. Là où les anciens conceptualisaient le rayon visuel du regard, la psychanalyse découvre la libido de voir et "l'objet regard" en tant que manifestation de la vie sexuelle. Là où était la vision, Freud découvre la pulsion. Le regard au-delà de son statut de source de la vision, en traduisant la séduction renvoyée par un objet, devient source de libido et vecteur d'érotisme. La pulsion scopique appelée également scopophilie se définit comme le plaisir de regarder. Pour Freud, il s'agit d'une pulsion sexuelle indépendante des zones érogènes classiques. Le sujet s'empare en fait de l'autre comme objet de plaisir et le soumet à son regard contrôlant. Ainsi, pour Bougreton dès lors qu'il est question d'impression artistique, tout devient une affaire de séduction et c'est ainsi que s'opère la transmutation de l'inanimé à l'animé, et que selon ses mots « *il n'y a pas de natures mortes, car les natures mortes sont vivantes* »⁷⁵⁹.

⁷⁵⁵ *Ibid*, p. 29

⁷⁵⁶ Paul-Laurent Assoun, *Le Fétichisme*, [1994] Paris, PUF, Que sais-je, 2002, p. 20

⁷⁵⁷ *Ibidem*

⁷⁵⁸ <http://www.bibliotheques-psy.com/spip.php?article1428>, Antonio Quinet, *Le Trou du regard*.

⁷⁵⁹ *Ibidem*

A l'hypoesthésie sexuelle de nos personnages qui refusent le rapport à la chair dans ce qu'il a de sexuel - car c'est bien une telle tendance que stigmatise la monomanie fétichiste - fait donc directement écho une sexualité surdimensionnée et sur-naturelle, pour ne pas dire hors-nature. Cette soudaine relation amoureuse que l'individu peut vivre avec un objet corrobore parfaitement sa passion de l'esthétique et la précellence accordée à l'artifice face à un réel déficient. Ainsi, certains préfèrent se tourner vers l'inanimé, confirmant la valeur de l'esthétisme comme refuge et comme rempart à l'invasion de la vulgarité sociale. Cette volonté de vivre des amours artificielles s'éclaire par l'origine étymologique du mot et l'évolution de sa signification. En effet, « fétiche » vient du portugais *feitiço* qui signifie artificiel et par extension « sortilège » issu lui-même du latin « *facticius* » qui a donné « *factice* »⁷⁶⁰. En cela le fétiche relève également d'une forme de culte puisqu'il requiert une attention toute particulière, proche de la dévotion que De Brosses appelait « religion d'objet ». La vénération et l'adoration qui sont portées à l'objet, participent aussi des attitudes fétichistes et peuvent à ce titre, comme nous le verrons plus loin, provoquer une forme de désir sacrilège jouant avec la notion du sacré. Cependant, précisons que dans ce présent chapitre nous nous pencherons plus spécifiquement sur la dimension proprement sexologique du fétichisme et sur sa fonction subversive de la norme sexuelle en nous rapprochant de la définition contemporaine du terme. Le mot « fétichisme » n'apparaît en fait dans la langue française qu'au XVIIIème siècle. Ce n'est seulement qu'au XIXème que le terme « fétichiste » s'impose en tant que substantif. Le terme subit alors une évolution sémantique. Progressivement, il passe d'un phénomène de divinisation d'objets de culte dans certaines sociétés à un usage dévié d'un objet quelconque vers un but sexuel. Le concept a muté en fait d'un comportement social religieux « primitif » à un comportement individuel sexuel moderne. La notion a subi un phénomène de sexualisation, et c'est donc dans cette optique que nous allons la mobiliser pour analyser à travers divers textes de Rachilde et Jean Lorrain, en prenant tout d'abord en compte le fait que c'est avant tout la recherche esthétique qui motive de tels comportements.

b) Mystique de l'objet : poésie de la contemplation esthétique

Le célèbre mythe de Pygmalion que nous livre Ovide dans le livre X de ses *Métamorphoses*, s'apparente à une métamorphose de l'idéalisation, transgressant le pouvoir de l'art. Vénus y donne

⁷⁶⁰ Source : *Nouveau Dictionnaire étymologique et historique* d'Albert Dauzat, Jean Dubois, Henri Mitterand, Paris, Librairie Larousse 1964

vie à la statue que Pygmalion a créée et sur laquelle il porte un regard amoureux. Animer l'inanimé, tel est le principe du pygmalionisme qui recevra de nombreuses résurgences dans les œuvres littéraires de tout temps. Par son pouvoir de création, le pygmalionisme devient un mythe créateur de vie dans lequel l'objet s'humanise selon le désir du sujet. Chez Rachilde et Jean Lorrain, une étroite correspondance entre le principe de ce mythe et le phénomène d'anthropomorphisme émerge de la dimension fétichiste de certains passages des œuvres. Dans *La Jongleuse* de Rachilde, une amphore semble s'animer sous l'effet de la convoitise de sa propriétaire, Eliante Donalger, qui lui voue un incroyable culte. Dans *Les Hors-nature* de Rachilde, ce sont les étoffes qui prennent vie sous les caresses et les mots doux de Paul-Eric de Fertzen qui jouit littéralement de leur contact. Des fourrures dans une vitrine chez *Monsieur de Bougreton*, roman de Jean Lorrain, deviennent source d'extase et d'appel à la luxure. Bougreton est d'ailleurs un des Pygmalions les plus invétérés des personnages de notre corpus. Il se plaît à animer les objets, tout du moins à les doter d'une nouvelle substance. Ainsi en est-il des fruits et légumes en conserve qui deviennent, sous son regard quasi amoureux, des œuvres d'art ouvrant au rêve et au transport de l'âme. Le mythe de Pygmalion devient alors un point de départ à leurs élucubrations fantasmatiques régies par un fétichisme obsessionnel. Il est à lui seul un mythe hors-nature car comme l'explique Jean de Palacio dans sa préface aux *Hors-nature*, il est un mythe d'inversion en ce qu'il opère une transmutation d'un règne de la nature à l'autre. C'est un élan narcissique qui définit une telle démarche. Celui-ci consiste en fait à transformer l'objet en un miroir de soi et alimente au cœur des textes la précellence du subjectivisme. En cela le mythe de Pygmalion recèle insidieusement le mythe narcissique - voire même avec une tendance à l'inceste - dans la mesure où le sujet créateur éprouve une passion pour l'objet qui a en fait émergé de sa propre personne et dont la composition émane de sa seule volonté. A travers ce dernier, c'est son reflet qu'admire le dit Pygmalion. Jean de Palacio⁷⁶¹ parle à ce sujet d'un pygmalionisme « *de l'onanisme cérébral et de l'inceste* ».

Dans les œuvres de Jean Lorrain et de Rachilde, il est vrai que le sens esthétique tient lieu de « morale ». Eliante Donalger, l'héroïne de *La Jongleuse* de Rachilde confesse d'ailleurs telle une véritable profession de foi : « *Je suis réellement amoureuse de tout ce qui est beau, [...], [ceci] me paraît un absolu, la définition même de la volupté* »⁷⁶², tout comme Monsieur de Bougreton qui se dit « *inclin[é] devant l'Art, debout devant la Beauté* »⁷⁶³. C'est au travers de la poétique du décoratif et de la mystique de l'objet sous quelque forme qu'il puisse apparaître en tant qu'élément

⁷⁶¹ Rachilde, *Les Hors-nature*, op. cit., p. 16

⁷⁶² Rachilde, *La Jongleuse*, op. cit., p. 49

⁷⁶³ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, op. cit., p. 40

de séduction, que s'instaure cette folie amoureuse de l'esthétique portée à la plus extrême outrance et le phénomène d'anthropomorphisme qui en découle.

Par ailleurs, cette jubilation de la forme renvoie plus particulièrement à une esthétique de l'objet. Celle-ci participe alors du phénomène de prolifération de l'ornement propre aux intérieurs décadents et de l'esthétique du fragmentaire dans laquelle le détail revêt une grande importance. Aussi, les passions mobilières sont légions dans les textes. Un véritable culte de l'objet envahit les œuvres allant même jusqu'à en saturer l'espace. L'objet requiert alors une place de choix dans la narration d'où les nombreuses focalisations et descriptions qui tendent à le transformer en élément diégétique, pour ne pas dire en un personnage, à part entière. Dans cette optique, les comportements fétichistes favorisent le retranchement de la vie sociale et illustrent la dimension viciée du désir. Le sujet désirant s'appuie alors sur de nouvelles formes d'interactions amoureuses et relationnelles évacuant le concept du vivant en tant que chair animée :

« Il est, en effet, évident que l'impulsion à désirer sexuellement un fétiche à la place de l'objet normal – impulsion restreignant l'objet à un de ses éléments, c'est-à-dire décapitant le désir de conditions fondamentales, à savoir de celles qui consistent à s'adresser à la personnalité d'un être humain réel et vivant – est le résultat d'un amoindrissement, d'un étiollement, d'une diminution, non de l'appétit sexuel, mais de sa portée psychique et sociale. Si, le fétichiste répugne à désirer l'individu tout entier de l'autre sexe, c'est qu'une inhibition lui interdit cette synthèse, cette complexité d'objet. »⁷⁶⁴

En concentrant de la sorte les objets dignes de son désir dans sa sphère privée et intime, le héros décadent entérine son processus de nidification et son statut de célibataire s'affranchissant d'autrui et rompant avec toute forme d'interaction extérieure. Le fétichiste est alors défini par A. Hesnard dans son traité de sexologie comme « *un impuissant de la sexualité sociale, celle qui rend nécessaire la collaboration avec un autre être* »⁷⁶⁵. Les héros et les héroïnes vivent ainsi des amours volontairement veuves qui symbolisent soit leur misogynie, soit leur haine des hommes. En réalité au-delà de cet amour original, les personnages s'emploient à parachever leur politique de réfutation du réel et, dans ce cas précis, de subversion de la norme sexuelle : « *Dans ce type de désir, paradoxalement, ce n'est pas l'objet qui compte : 'le fait capital, c'est la perversion elle-même', c'est-à-dire le pervers lui-même. Le fétichisme, en même temps qu'il mirabilise l'objet*

⁷⁶⁴ Sigmund Freud, *Trois essais*, [1910-1915], in Paul-Laurent Assoun, *Le Fétichisme*, op. cit., p. 51

⁷⁶⁵ A. Hesnard, *Traité de sexologie normale et pathologique*, Paris, Payot, Bibliothèque scientifique, 1933, p. 671

convoité, mirabilise le sujet concupiscent »⁷⁶⁶. Ainsi l'objet idolâtré n'est que le reflet de l'image et de l'amour de soi ; le fétichisme participe en cela du culte du moi.

Les personnages tous pour le moins esthètes, sont par conséquent à la recherche de l'objet rare susceptible de leur procurer de réelles émotions, de l'objet-reflet de leur âmes si particulières, compliquées, torturées et perverses. L'idéal de chasteté prôné par tout décadent qui refuse de perpétuer sa race, mène alors à une cérébralité amoureuse où le désir est transformé en contemplation extatique :

« [...] la sublimation, en séparant la pulsion de son caractère sexuel, par dérivation vers un but non sexuel, a pour effet d'épurer l'objet. Le fétiche (pervers) rend possible une séparation entre la matérialité brute de l'objet et sa valeur de « symbole » : n'est-ce pas dans l'ordre de la sublimation un tel clivage qui serait pratiqué, scission de l'objet ordinaire et de l'œuvre d'art ? »⁷⁶⁷

Ainsi, la jongleuse, Eliante Donalger, a jeté son dévolu sur une amphore qu'elle personnifie et sexualise. Elle goûte auprès d'elle à une forme d'expérience amoureuse imaginaire aux accents d'idéal, bien loin des contingences de l'amour de la chair. Comme Eliante le dit, elle « transvase » son amour, « néologisme pour dire le glissement de l'homme à son substitut »⁷⁶⁸. En excluant ainsi l'homme du rapport amoureux, Eliante prouve son auto-suffisance et fait montre d'une certaine forme d'auto-érotisme. Dans *Monsieur de Bougrelon* de Jean Lorrain, les portraits et les étoffes prennent valeur d'objets rares et uniques et servent d'ersatz au sexe en tant qu'objets de désir. En fait, l'objet intègre l'univers de compensation que se crée l'esthète et reflète les inclinations de son âme. Monsieur de Phocas explique d'ailleurs à ce propos qu' « il n'y a rien dans les yeux, et c'est là leur terrifiante et douloureuse énigme, leur charme hallucinant et abominable. Il n'y a rien que ce que nous y mettons nous-mêmes, et voilà pourquoi il n'y a de vrais regards que dans les portraits. »⁷⁶⁹

Une puissante harmonie entre l'être et l'objet se met alors en place symbolisant d'emblée le lien privilégié que l'âme malade entretient avec les éléments de sa décoration. Pour Eliante son amphore reflète bien sa position par rapport à la sexualité de l'être, en ce qu'elle syncrétise son refus de la chair traditionnelle et s'apparente à un substitut original et supérieur de cette dernière.

⁷⁶⁶ Nathalie Prince, *Les Célibataires du fantastique*, op. cit., p. 249

⁷⁶⁷ Paul-Laurent Assoun, *Le Fétichisme*, op. cit., p. 111

⁷⁶⁸ Régina Bollhalder Mayer, *Eros décadent. Sexe et identité chez Rachilde*, op. cit., p. 98

⁷⁶⁹ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 73

Son désir matérialise en fait l'immatériel en transgressant le concept du corps : « *Vous me parliez de plaisir ? Ceci est bien autre chose ! C'est de l'amour en puissance dans une matière inconnue, la folie de la volupté muette. Il ne dira jamais rien.* »⁷⁷⁰ Une folie érotique transparait de l'objet provoquant un plaisir libidineux équivoque. De plus, l'objet remplace avantageusement la présence humaine, puisqu'en lieu et place d'une vulgarité horrifiante, il l'inscrit dans la contemplation esthétique recherchée par toute âme fin-de-siècle : « *mon vase d'albâtre me paraît plus harmonieux, moins sauvage d'attitude, immobilisé dans la plus jolie posture humaine, la posture sans sexe.* »⁷⁷¹ Face à cette négation du sexe s'instaure une surestimation sexuelle liée à la survalorisation projetée sur l'objet matériel désiré. Celui-ci se trouve par là doté d'un incroyable pouvoir sexuel, évidemment à mettre en relation avec la dépréciation de l'activité sexuelle génitale, le fétiche s'affirmant alors « *comme un succédané de pénis* »⁷⁷² et contrant l'angoisse du sexe pris dans sa plus large acception.

Le rapport à la chair considéré comme vulgaire plonge donc les personnages dans un narcissisme idéalisé duquel naissent des obsessions autoérotiques. Ce narcissisme poussé à l'extrême génère un certain solipsisme c'est-à-dire une façon d'appréhender la réalité par un subjectivisme extrême. Les personnages interprètent le monde comme une manifestation extérieure de leur propre conscience, ce qui explique qu'un objet puisse être prolongement de soi. L'objet grâce à sa fonction surdéterminée et fantasmée devient donc fétiche - entendons ce dernier terme dans son acception sexologique.

Les personnages vont même échanger (au sens littéral du terme) avec certains objets dont ils se sentent particulièrement proches, c'est-à-dire avec ceux à travers lesquels ils se retrouvent, ceux qui esthétiquement sont en adéquation, en fusion « artistique » avec leurs désirs. L'objet est alors doté d'un tel surplus d'énergie et d'admiration qu'il est fétichisé et personnifié. Quand Monsieur de Bougreton se rend au Boudoir des Mortes, qui n'est autre qu'un musée exposant de vieux costumes, il déclare : « *un boudoir de Mortes, en vérité, mais des Mortes vivantes, car je sais les mots qui donnent des corps à ces guenilles, je sais les mots d'amour et de caresse qui rallument ici sourires et regards* »⁷⁷³. Dès lors l'objet « corporisé » devient énigmatique et acquiert une dimension mystique. Le fameux vase d'albâtre qui réunit toutes les convoitises d'Eliahte ne peut être évoqué sans être personnifié. La description suivante en témoigne : « *il y avait un admirable*

⁷⁷⁰ Rachilde, *La Jongleuse*, op. cit., p. 46

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 87

⁷⁷² Paul-Laurent Assoun, *Le Fétichisme*, op. cit., p. 83

⁷⁷³ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, op. cit., p. 50

objet d'art [...] : un vase d'albâtre de la hauteur d'un homme, si svelte, si élancé, si délicieusement troublant avec ses hanches d'éphèbe, d'une apparence tellement humaine, bien qu'il n'eût que la forme traditionnelle de l'amphore, qu'on en demeurerait un peu interdit »⁷⁷⁴.

Le fétichisme paraît du même coup fortement lié au phénomène d'animisme. Ces différents aspects se traduisent au sein de l'écriture par un hyper descriptivisme forcené de ces objets. A trop vouloir raffiner les objets, ceux-ci sont fantasticiés et semblent prendre vie. Les personnages en tant qu'avatars de Pygmalion, investissent les objets inanimés d'une telle puissance émotive qu'ils finissent par les faire s'apparenter à du vivant. Ainsi se poursuit la description de l'amphore d'Eliahte : « *le pied, très étroit, [...] se fuselait en montant, se renflait, atteignait, à mi-corps, les dimensions de deux belles jeunes cuisses hermétiquement jointes et s'effilait vers le col, avec là dans le creux de la gorge, un bourrelet d'albâtre luisant comme un pli de chair grasse »⁷⁷⁵.* La forme du vase est ici clairement, plus que comparée, assimilée au corps de la femme avec les formes idéales qui lui sont d'ordinaire assignées, si bien que face à une telle description, le lecteur ne sait plus réellement s'il est toujours question d'un objet ou s'il s'agit d'un être humain. En effet l'amphore est décrite au moyen du champ lexical du corps humain et de l'anatomie : pied, cuisses, gorge, bourrelet, chair... La structure de l'objet en son milieu est d'ailleurs signalée comme « à mi-corps ». Seul le substantif « albâtre » qui vient déterminer le bourrelet rappelle que nous demeurons bien en présence d'un inanimé, d'un objet de pierre. Nous nous retrouvons alors face à une confusion sémantique de l'animé et de l'inanimé, de l'anatomie du vivant et de la forme de l'inertie – du statique esthétique de l'art en l'occurrence. Les objets équivalent alors à des « autres » – au sens humain - dans la mesure où « *le fantastique exquis [auxquels ils sont soumis] consacre la pénétration de la transcendance dans l'immanence »⁷⁷⁶.*

Les objets qui subissent un tel traitement, quels qu'ils soient, sont toujours rares et uniques en leur genre, tout au moins originaux. Du fait de l'importance accordée au domaine artistique (puisque les esthètes entendent vivre leur vie comme une œuvre d'art), il s'agit d'objets d'art ou d'objets érigés au rang d'œuvre d'art en raison de leur puissance esthétique évocatrice : tableaux, statues... Mais c'est sans conteste le bibelot qui détient la place dominante. C'est un objet phare qui se prête à multiples fantasmagories. Néanmoins, d'autres objets en apparence plus banals peuvent tout à coup, dès lors qu'ils sont investis de la charge émotionnelle et de l'imagination

⁷⁷⁴ Rachilde, *La Jongleuse*, op. cit., p. 44-45

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 46

⁷⁷⁶ Nathalie Prince, *Les célibataires du fantastique*, op. cit., p. 105

pervertie du personnage, devenir de véritables formes d'art et ouvrir aux fantasmagories les plus inattendues. Dans *Monsieur de Bougrelon* ce sont des bocaux de conserve qui subissent une telle transformation : « *les conserves [...] sont de vraies visions d'art. Je sais des bocaux de chinois et d'abricots, [...] qui font pâlir les Van Ostade. Rubens seul, mieux, seul Van Dyck peut lutter avec les roses de chair et les luisants d'argent de certains flacons d'anchois* »⁷⁷⁷. L'objet toujours exquis, étrange et parfois macabre, est appréhendé sous un angle artistique et renvoie au raffinement des sensations exaspérées recherchées par l'esthète. Ainsi, un simple bocal de conserve devient sous le regard subjectif et transfigurateur du fétichiste, de l'ordre du vivant, syncrétisant une multitude d'âmes d'ailleurs incarnant un certain fantasme de l'exotisme :

« *Un abîme, ce bocal, Messieurs ! et mieux que cela, l'abîme, l'Abîme et son cauchemar ondoyant et verdâtre, l'abîme emprisonné dans des parois de verre, et l'âme des voyages, l'âme des pays d'ailleurs, celle des Amériques et des Indes lointaines, l'âme de Java, de Sumatra et des îles Heureuses, les îles que l'on atteint [sic] jamais, l'âme d'Atala en somme (car ce nom les résume toutes) captive avec le gouffre dans l'apparente banalité d'un bocal de conserve ! Quoi, tout le sublime de l'Invitation au Voyage, tout Baudelaire dans la montre d'un épicier !* »⁷⁷⁸

Autour de cette mystique de l'objet s'élabore en fait un univers symbolique, métaphorique à l'image de l'âme malade fin-de-siècle dont il est question, c'est-à-dire un contre-monde en dehors de la temporalité sociale. Sous cet effet, l'objet s'anthropomorphise, l'anthropomorphisation d'un objet résidant dans sa puissance à communiquer une sensuelle spiritualité aux objets entourant un individu. L'objet, véritable micromanie de l'âme fin-de-siècle, prend alors corps. L'objet féminisé ou masculinisé révèle une libido transgressive et équivoque à travers laquelle le corps est mis à mal et dénigré. La fonction de l'objet est donc pervertie dans la mesure où celui-ci cristallise un rapport amoureux, voire érotique.

Ainsi, les cloches du beffroi de Bruges dont il est question dans *Monsieur de Bougrelon*, évoquent d'hypothétiques luxures : le carillonneur « *aimait ses cloches comme des filles, des filles de joie [...] si bien que cette tour du beffroi de Bruges était devenue un vase de luxure [...] et que les carillons de ces cloches coupables, toutes frémissantes de rut et de désirs avaient fini par corrompre la ville* »⁷⁷⁹. L'objet, créateur de sensations voluptueuses qui remplacent avantageusement l'activité génitale, est dénaturé. Il s'agit dès lors d'analyser les différentes formes de fétichisme recensées dans notre corpus et d'en déterminer la connotation sexuelle.

⁷⁷⁷ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougrelon*, op. cit., p. 77

⁷⁷⁸ *Ibid*, p. 82

⁷⁷⁹ *Ibid*, p. 64

c) Les différentes formes de fétichisme et leur dimension sexuelle

Le fétichisme répond à une forme de salut par l'art. Par ce dévoiement de la relation amoureuse, le personnage se sauve de la vulgarité des sentiments ordinaires. Au corps dénigré et associé régulièrement dans les textes à des images faisandées, l'on préfère un substitut par définition asexué : un objet mais qui, par sa rareté et sa valeur originale répondant aux critères esthétiques et artistiques requis par l'âme décadente, offre des vertus fantasmagoriques, voire même fantasmagoriques puisque par la personnification qu'il véhicule, il apparaît comme un élément de fantastique. Le fétichisme, en tant que transfert de l'être à l'artifice s'inscrit pleinement dans ce mode de sexualité déviée, dénaturée, où l'objet a la substance et la valeur que lui octroie le sujet désirant :

« l'objet n'existe plus, c'est l'idée qui existe, c'est la forme éternelle ; et de même le sujet s'est élevé, s'est affranchi : il est libre du temps, libre de la volonté, libre de l'effort, libre du désir, libre de la douleur : il participe à l'absolu, à l'éternité de l'idée, il est mort à lui-même, il n'existe plus que dans l'idéal. [...] Il n'y a plus qu'une intuition pure, une vision libre de l'idéal, une participation momentanée à l'idée de Platon, au noumène de Kant... »⁷⁸⁰

Dans un climat de délectation morose, « se développe tout un programme de « jouissances » qui explorent les diverses veines fétichistes dans l'espoir de réveiller des sens blasés »⁷⁸¹. Différentes formes de fétichisme s'expriment dans les oeuvres de Rachilde et de Jean Lorrain telles *Les Hors-Nature*, *La Jongleuse*, *Monsieur de Phocas* ou *Monsieur de Bougreton*, et qui s'articulent autour de cristallisations amoureuses diverses portant principalement sur des objets d'art comme des bibelots, des peintures, des sculptures, des étoffes et des tissus, des bijoux qu'il s'agisse de gemmes, de bagues, ou encore autour de fragments de corps représentés soit à travers un objet d'art, soit appréhendés indépendamment du corps dans son ensemble et considérés en tant qu'entité. Ils ne sont plus une partie mais un tout. Il arrive aussi que ces fragments soient fétichisés à partir de corps morts comme dans *La Tour d'amour* de Rachilde. Si l'on suit le classement établi par Krafft-Ebbing catégorisant les objets sur lesquels portent généralement les comportements fétichistes, nous

⁷⁸⁰ Caro, *Le Pessimisme au XIXème siècle*, Paris, Casa Editorial de Medina, 1878, p. 215

⁷⁸¹ Paul-Laurent Assoun, *Le Fétichisme*, op. cit., p. 106

voyons que les œuvres rachildiennes et lorrainiennes illustrent la plupart des attitudes référencées par le psychiatre. En effet, les héros et les héroïnes développent distinctement un fétichisme sur les parties du corps, sur des qualités physiques, sur des vêtements et étoffes, sur des actions ou encore sur des qualités psychiques.

Au premier rang des fétiches, l'œuvre d'art s'apparente à une véritable amulette spirituelle qui permet d'accéder à un hors-monde. Le bibelot fait partie intégrante de ces fétiches. Eliante, comme nous l'avons vu, se pâme devant une amphore et entretient avec elle un rapport amoureux au point de la personnifier, de l'humaniser en lui prêtant des formes humaines. Monsieur de Bougreton se voue quant à lui à d'« hypothétiques luxures », pour reprendre le titre d'un des chapitres du roman. Il tombe littéralement en extase devant certains portraits de femmes. Les sourires du Vinci, les femmes portraitisées de Vélasquez ou encore d'El Greco excitent son imagination jusqu'à lui procurer des transports dignes d'un orgasme. Il se définit d'ailleurs comme « *l'assidu extasié des musées* »⁷⁸², assimilant sa jeunesse à « *une souffrance d'art* »⁷⁸³ et avoue que « *toute [sa] vie, [il a été] un triste et fol amant d'anciens portraits* »⁷⁸⁴. Monsieur de Phocas est quant à lui attiré par des peintures qui perturbent son existence, surexcitent ses nerfs et ses désirs : les toiles de Gustave Moreau. Il est subjugué par les représentations hiératiques que l'artiste propose des figures légendaires et bibliques au point d'en imprégner son existence. Aussi n'est-il pas rare de rencontrer des personnages qui semblent tout droit sortis d'une toile du peintre.

D'autre part, par définition, le dandy - autre qualificatif caractéristique du héros masculin-type des romans décadents - est un personnage qui prête beaucoup d'attention à sa personne, d'où chez lui un véritable fétichisme de l'habillement. Ceci se manifeste à travers ses excès vestimentaires : il se pare toujours d'accessoires ostentatoires : bijoux, chapeaux, gemmes... Paul-Laurent Assoun dans son livre *Littérature et Psychanalyse* explique : « *Le dandysme à partir du XIXème siècle tirera toutes les ressources fétichistes de l'art vestimentaire comme affirmation d'une singularité hors-norme créatrice d'un style* »⁷⁸⁵. On pense évidemment plus particulièrement aux héros de Jean Lorrain, Monsieur de Phocas, Monsieur de Bougreton et le prince Norosoff ou encore à Paul-Eric de Fertzen dans les *Hors-nature* de Rachilde, qui prêtent grand cas à leur apparence. Selon Krafft-Ebing l'importance accordée à l'ornement, la parure et l'habillement révèle le besoin de création de caractéristiques artificielles et un narcissisme exacerbé.

⁷⁸² Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, op. cit., p. 39

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 40

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 39

⁷⁸⁵ Paul-Laurent Assoun, *Littérature et Psychanalyse – Freud et la création littéraire*, Ellipses/Marketing, 1996

Dérivé du fétichisme du vêtement, on trouve dans nos œuvres un fétichisme du tissu et des étoffes. Monsieur de Bougreton tombe aussi en extase devant les robes, les perruques et les costumes exposés dans le Boudoir des Mortes. Il compare d'ailleurs cet espace à un lupanar, sexualisant et érogénisant par l'emploi de ce substantif les tissus exposés dans la pièce du musée :

« *c'est au lupanar que je vous conduis, [...] mais au lupanar des souvenirs ; car les femmes dont vous allez subir et jusqu'au désir le plus aigu, l'obsession décevante, vous ne les verrez point. Je vous conduis dans le vestiaire des mortes. C'est devant des lambeaux d'étoffe, devant des robes à jamais vides, et des corsages de néant, devant la défroque des siècles et des loques des amours défuntées, que je veux vous griser du douloureux opium de ce qui aurait pu être et de ce qui n'est plus !* »⁷⁸⁶

Systématiquement, la représentation de l'étoffe est détachée de la personne, et par conséquent de toute relation avec le corps. Elle prend alors une valeur indépendante : c'est là le domaine propre du fétichisme du vêtement où une chose inanimée, une pièce isolée est utilisée et employée pour elle seule à l'excitation et à la satisfaction de l'instinct sexuel. L'étoffe est ici, chez *Monsieur de Bougreton*, appréciée pour elle-même, pour les formes qu'elle pourrait épouser et mettre en valeur mais dégagée toutefois de toute présence féminine réelle. C'est cette absence de corps qui surexcite l'imagination et partant les sens du vieux dandy. L'artifice a une action sexuelle bien plus excitante que la nudité naturelle. Ainsi, la fourrure et même le cuir chez *Monsieur de Bougreton* sont des matières propres à générer une certaine excitation. Une vitrine de magasin de fourrures et d'articles de voyage devient une vision propre à inspirer « *une immédiate requête à d'intimes contacts et à de sournois attouchements* »⁷⁸⁷, ce qui révèle le pouvoir suggestif et sensuel de telles matières. Monsieur de Bougreton dira même : « *Quelle tentation que cet étalage ! [...] l'atmosphère humide et la lumière frissante ont des développements si caresseurs que les objets s'y lubrifient* »⁷⁸⁸, d'où la vertu sexuelle et aphrodisiaque de ces objets. Cette érotisation de l'inanimé tient alors au langage du narrateur qui métamorphose le réel en décomposant les nuances des fourrures et du cuir à l'infini et en fabriquant de toutes pièces des images renvoyant à une certaine préciosité esthétique propre à surexciter les nerfs et les sens. Là encore c'est le vide à remplir par l'absence du corps qui enflamme le désir du fantoche et l'emplit de visions libidineuses :

⁷⁸⁶ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, op. cit., p. 45

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 75

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 76

« Une idée de nudité s'en détachait impérieuse ; les bouges entrebâillés du Ness suggestionnaient moins l'ivresse de la chair... Des fourrures, martre, vison et zibeline, jetées au travers des objets en aggravaient encore l'obscénité ; ombres soyeuses de mèches blondes et brunes ; longues, on eût dit des chevelures, rases, des toisons de sexe, touches perverses et discrètes posées sur ces peaux nues ; et toutes ces fourrures et tous ces cuirs fauves tentaient, caressaient, raccrochaient. »⁷⁸⁹

Le champ lexical qui est développé pour qualifier les objets touche à celui de la corporalité, de la nudité et de la pilosité notamment. L'écriture sème alors le trouble puisque le lecteur en viendrait même à oublier qu'il s'agit de fourrures et d'articles de voyage. La juxtaposition des trois derniers verbes « tentaient, caressaient, raccrochaient » traduit bien la gradation sensuelle et provocatrice que véhiculent ces objets. Nous sommes dans le schéma d'une entreprise de séduction où progressivement on passe d'un sentiment – la tentation – à l'emprise à la fois mentale et physique traduite par le verbe « raccrochaient », en passant par l'étape d'une découverte plutôt sensuelle qui se traduit par des effleurements et l'éveil des sens comme en témoigne le verbe « caressaient ». Cette peur d'une sexualité ordinaire, vulgaire et naturelle fait naître le fantastique au cœur de ces descriptions d'extases inédites. Le verbe, générateur de vertiges, témoigne alors de la pathologie des névrosés, de cette nouvelle forme de sexualité aberrante et exacerbe le sentiment du sexe – pris dans le sens de plaisir - le rendant sexe-monstre.

Paul-Eric de Fertzen des *Hors-Nature* est lui aussi un grand amoureux des étoffes. On pense ainsi à la scène où il doit choisir le tissu destiné à la future robe de Jane Monvel, sa maîtresse, pour son apparition sur les planches, scène qui va prendre les allures d'une scène érotique. Une véritable profusion et débauche de textiles est exposée sur une dizaine de pages au cours desquelles le personnage se laisse emporter par ses émois. Il caresse les étoffes comme il n'a jamais caressé sa compagne et sombre dans un spasme sous l'effet d'un damas de Lyon :

« Rampant pour atteindre le damas [...], Paul le tira du bas à pleine poigne, le fit choir, et l'étoffe, se cassant, s'effondrant, eut un bruit doux, un jurament de bête frêle qu'on étrangle, se tordit, sous les nerveuses mains du jeune homme, en chose vivante qui se plaindrait. [...] Paul, à genoux sur l'étoffe qu'il froissait [...], la contemplait, s'abîmant dans sa blancheur de roses blanches où se diluait un insaisissable reflet de chair. Il porta cette soierie à ses lèvres, la baisa et la mordit, avec de singuliers transports. »⁷⁹⁰

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 75

⁷⁹⁰ Rachilde, *Les Hors-Nature*, *op. cit.*, p. 130-131

Par sa blancheur, son reflet de chair et les baisers que Paul-Eric lui donne, l'étoffe semble dotée d'une peau. De même, les mouvements simulés tendent à lui donner un corps malmené par Paul. L'expression « chose vivante » qui qualifie l'étoffe, par l'alliance qu'elle propose de deux termes respectivement vecteurs d'inanimé et d'animé, révèle toute l'ambiguïté de la nature du tissu.

La plupart des sens sont ici mis à contribution, développant l'interpénétration des impressions à la fois visuelles, tactiles et auditives qui favorisent l'accès au plaisir. Et quand Jane, étonnée de l'attitude de son amant, l'interroge sur ce qu'il est en train de faire, il se justifie en plaçant cette passion viciée au-dessus de tous les plaisirs naturels, la renvoyant à son ignorance d'une sensualité supérieure et partant à son étroit cerveau de femme : « *Laisse !... Tu ne comprends rien à la volupté, toi ! Cela, vois-tu, c'est de la beauté artificielle, mais c'est réellement, suprêmement de la beauté. Toute beauté naturelle a une tare. Il n'y a pas de teint de femme, d'épiderme de gorge ou d'épaule qui puissent me donner une pareille sensation au toucher* »⁷⁹¹. Ici la mise en parallèle de l'épithète « artificielle » et de l'adverbe « réellement » est révélatrice de l'équation selon laquelle l'artifice égale la réalité. Là encore l'artifice et l'esthétique priment sur les plaisirs de la chair, se montrant capables d'inspirer une volupté hautement supérieure, plus noble et distinguée. Paul-Eric de Fertzen finira, tout comme Eliante Donalger avec son amphore, par se pâmer devant cette étoffe la serrant comme s'il serrait un corps de femme, y mettant autant sinon plus de passion et d'ardeur. L'étoffe se met alors à vivre sous ses baisers et ses caresses et, Paul-Eric, à force de la serrer, de l'enlacer et de la stimuler d'un tel rapport tactile, atteint l'orgasme en poussant un « *râle sourd* »⁷⁹². Cette transe partagée est révélatrice de la transmutation sexuelle de l'être à l'objet. Ceci symbolise la préférence donnée au contenant sur le contenu, à l'objet sur le corps, à l'illusion sur la réalité et témoigne de la valeur esthétique accordée à l'artifice chez ce genre de personnages. Comme dans nombre de cas de nos romans, nous nous retrouvons face à un phénomène de « rut cérébral » comme Jean Lorrain a pu qualifier ce type de cérébralité « extasiante » remplaçant l'amour. La soie, dans le cas des *Hors-nature* est littéralement courtisée et s'en trouve du même coup dénaturée. Les gestes et actes de Paul-Eric rompent avec la nature, avec le rapport traditionnel au corps puisque le corps lui-même en tant que chair animée n'est plus l'objet de l'amour ni le moyen privilégié pour accéder à la jouissance, mais c'est l'objet en tant que matière inanimée qui prend la place et la forme de ce corps et qui devient son substitut dans l'acte amoureux. Le corps est ainsi suggéré dans les formes prises par les fétiches mais il n'est jamais utilisé, montré ou désigné en tant que chair vivante fonction d'objet de désir. Il est recomposé dans de l'inanimé où des matières mortes et modulables à souhait viennent se substituer à la chair. On

⁷⁹¹ *Ibid*, p. 131

⁷⁹² *Ibid*, p. 133

comprend à travers ces différents exemples que le tissu peut être connoté d'une valeur sensuelle propre à inspirer une certaine forme d'érotisme.

Par ailleurs, bijoux et pierres précieuses sont autant d'accessoires qui s'assimilent à des fétiches dans les œuvres des deux auteurs mais plus particulièrement encore chez Jean Lorrain. Paul-Eric de Fertzen se complait quant à lui à faire rouler des perles entre ses doigts pour le seul plaisir tactile que cet effet procure. Cependant, Paul-Eric a pour habitude de détruire ses fétiches. Ainsi, briser ces perles sur son lavabo en marbre génère en lui un frisson provoqué par l'effet visuel de cette destruction et par le bruit associé à cette brisure qui le ravissent. Il en va de même pour le damas de Lyon. En le déchirant, il fait preuve d'une jalousie extrême, préférant le détruire que de le laisser porter à sa maîtresse. Par le soin et l'amour qu'il voue à cette étoffe, Paul-Eric affiche clairement sa résistance à la femme, rejetant ses caresses au profit de celles bien plus jouissives et voluptueuses qu'il se crée au contact du tissu. Son paon de compagnie, Le Prince-Mes-yeux - dont le nom reflète à lui seul le narcissisme outrancier de son propriétaire - à qui il voue une adoration sans borne, finira pas être tué de ses propres mains. Fasciné par son plumage et l'effet produit par le déploiement de ce dernier, Paul-Eric décide de le conserver et, dans un mouvement de transfert de l'être à l'artifice, demande à sa serveuse Marie de revêtir ces plumes et la viole. D'un point de vue psycho-sexuel, le plumage du paon agit comme un excitant génital chez le cadet des frères Fertzen et en cela s'apparente bel et bien à un fétiche. Pour aller plus loin même dans l'approche du vice qui définit Paul-Eric, cet acte est peut-être même révélateur d'une certaine tendance zoophile. Une analogie pour le moins incongrue entre sa maîtresse et son paon est en effet dressée. Ce sont les plumes que portent Marie et qui renvoient directement à celles de Prince-Mes-Yeux qui sont à l'origine même de son désir et qui portent précisément dans la scène le rôle d'élément érogène. Ce même système de projection d'un élément sur un autre qui augure du processus de fétichisation se produit également dans *L'Heure sexuelle*⁷⁹³, où le héros projette sur la prostituée Léonie l'image de Cléopâtre et ne la désire que parce qu'elle s'apparente à ses yeux à son double. La figure de la reine d'Égypte et son charme oriental cristallisent en fait ses fantasmes et conditionnent ses rapports amoureux ; en cela Cléopâtre est fétichisée puisque le héros a besoin de penser à elle pour envisager un rapport amoureux avec Léonie. Il investit alors Léonie des charmes de l'ancienne reine, en faisant de cette dernière son propre objet qu'il emplit de ses envies. Ainsi, des figures historiques peuvent servir d'assises aux tendances fétichistes à travers ce qu'elles représentent et véhiculent de la période à laquelle elles appartiennent et qui est désormais de l'ordre du révolu, de l'inexistant. On

⁷⁹³ Rachilde, *L'Heure sexuelle*, Paris, Mercure de France, 1898 (signé Jean de Chilra, autre pseudonyme de Rachilde)

assiste alors continuellement dans les œuvres de Rachilde et de Jean Lorrain à une réversibilité de l'être et de l'objet.

Le fétichisme peut donc également porter sur des attributs physiques. Dans les romans de Jean Lorrain cela se manifeste par une passion incontrôlée pour les regards glauques et plus particulièrement pour tout regard porteur d'une certaine nuance verdâtre. C'est en raison de ce même désir de retrouver cette nuance si singulière – perçue initialement sur un mort pendant son enfance et qui l'a comme envoûté – que Monsieur de Phocas se perd en divers fétichismes. Cette obsession du regard glauque, cause de sa névrose qu'il définit comme le démon de la luxure, va se porter sur quatre éléments - fétiches susceptibles de pouvoir porter une telle nuance : les yeux, l'eau, la couleur verte et les bijoux :

« Lueur de gemme ou regard, je suis amoureux, pis, envoûté, possédé d'une certaine transparence glauque ; c'est comme une faim en moi. Cette lueur, je la cherche en vain dans les prunelles et dans les pierres, mais aucun œil humain ne la possède. Parfois je la trouve dans l'orbite vide d'un œil de statue ou sous les paupières peintes d'un portrait [...] »⁷⁹⁴

Il tombe ainsi en extase devant certains yeux de portraits porteurs d'un regard similaire. Il a un réel amour des gemmes et bijoux qui esthétiquement se rapprochent de cette nuance de regard. C'est encore cette même obsession qui le conduit à s'extasier devant certains états corporels: il est ainsi séduit et comme aimanté par les beautés tragiques, les beautés agonisantes, les beautés morbides qui révèlent ce teint vert glauque. La vue de cette nuance si particulière suffit donc au duc de Fréneuse à le mettre dans un état second digne de celui qui caractérise la jouissance sexuelle.

Chez Monsieur de Bougrelon, le personnage de Barbara Van Mierris va de même syncrétiser un bon nombre des troubles fétichistes du vieux dandy. Ses yeux de la couleur de ce ton verdâtre charment le héros dans la mesure où ils s'apparentent à la couleur des eaux croupies d'un vert menaçant qui réverbère les affres de la mort :

« [...] cette femme divine joignait à tant d'autres charmes l'incomparable attrait de deux liquides yeux verts, non pas du vert de l'émeraude, non, mais du vert de l'absinthe et d'une absinthe battue, le vert laiteux et transparent du péridot. Ces yeux-là, qui ne les a pas connus ignore la couleur des philtres. C'était un philtre,

⁷⁹⁴ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 55

Messieurs, un philtre noir, un philtre de ténèbres, le regard d'Astarté, l'œil de la luxure même, celui que j'ai souvent vu luire en rêve dans les prunelles du plâtre de l'Antinoüs. »⁷⁹⁵

La réitération du terme « philtre » témoigne de l'insistance de Bougreton à marquer la puissance de la nuance et partant de sa fascination pour celle-ci. Subjugué par ce regard, Bougreton développe alors un fétichisme de cette nuance de regard qui cache en fait un désir de sexualité interdite. En cela il se rapproche bien évidemment de Monsieur de Phocas. Ce fétiche des yeux verts poursuit Bougreton au point que, totalement obsédé, il les voit s'incarner sous différentes formes, que ce soit sous celle de feux follets voltigeant sur les canaux et les quais d'Amsterdam ou dans les yeux d'un caniche qu'il finira par tuer tant l'analogie le provoque. Ce caniche sert ainsi d'ersatz au personnage de Barbara. Le percevant de ce fait comme une forme de réincarnation de Barbara, il va faire de lui son objet fétiche jusqu'à ne pas pouvoir s'en séparer totalement après sa mort. Il porte aujourd'hui en guise de manchons la fourrure du chien dépecé à cet effet :

« De sa fourrure ensanglantée j'ai fait faire ce manchon, Messieurs, préalablement teint en noir... J'avais songé quelques temps à jeter négligemment dans ces longues mèches sombres deux péridots, deux émeraudes pâles qui m'eussent rappelé son regard, mais c'eut été une trop funèbre luxure, et puis, d'ailleurs, son regard phosphorescent et trouble, cette prunelle diaboliquement verte, ce philtre nostalgique et glauque, je l'ai retrouvé depuis, dans l'âme d'Atala »⁷⁹⁶,

ce fameux bocal qui conserve d'étonnantes visions. Bougreton fait montre ici d'un incroyable conglomerat de perversions sexuelles - puisque selon ses dires il s'agit bien de « luxure » - conjuguant à la fois le nécro-fétichisme, - la tenue arborée provient d'un cadavre de chien - de sadisme, - puisque ce chien objet d'admiration a bel et bien été assassiné de ses propres mains -, et d'obsessions morbides portées par cette nuance macabre que Bougreton continue d'admirer en l'âme d'Atala après l'avoir idolâtrée dans le regard de Barbara et celui du caniche. La recherche de cette couleur sert de fil rouge à tout le développement des perversions chez *Monsieur de Bougreton* et même chez *Monsieur de Phocas*. En tout cas elle conduit toute une série de monomanies fétichistes qui attestent du dérèglement génital des personnages. En outre, cet épisode atteste du burlesque de Bougreton qui ne sait plus quoi inventer pour héroïser sa vie.

⁷⁹⁵ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, op. cit., p. 65

⁷⁹⁶ *Ibid*, p. 68

Le fétichisme s'affiche clairement dans nos textes comme une forme d'érotisme célibataire, comme un onanisme de la part des personnages qui équivaut finalement à une sorte de masturbation cérébrale plus que physique – ce qui tend aussi à le distinguer d'un rapport amoureux normal. Il corrobore de ce fait un certain culte de l'asexualité, une alternative à l'amour charnel, une forme de « *sexe qui nie le sexe* »⁷⁹⁷, comme l'aurait dit Péladan. En cela le fétichisme s'impose comme une perversion retournant l'ordre des sexes comme l'ont attesté Charcot et Magnan dans leur communication de 1882 intitulée « Inversion du sens génital et Perversions sexuelles », en faisant directement référence à de tels comportements fétichistes pour illustrer leur théorie. Binet quant à lui, reconnaissant de même la place du fétichisme dans le rang de la taxinomie des perversions, mettra davantage l'accent sur le substitut sexuel que représente l'objet fétiche en soi et instaurera la dimension sexologique du fétichisme, ouvrant la voie aux études freudiennes portant sur le même sujet. Binet « pathologise » ainsi cette perversion qui commence, - et c'est bien le cas chez nos personnages, comme en attestent leurs attitudes si étranges sur lesquelles nous venons de nous pencher - quand « *l'amour d'un détail quelconque devient prépondérant au point d'effacer tous les autres* »⁷⁹⁸.

On assiste donc à travers ces différents exemples à une transgression de l'image du corps, révélateur de la teneur subversive des écrits des deux auteurs, où impression et excitation se rejoignent. A travers le phénomène du fétichisme, comme l'explique Jean de Palacio, est mis en exergue le rapport totalement subverti qu'entretiennent les décadents à l'amour, au corps et plus largement le fantasme d'une fin des sexes : « *Un état de malaise, ou de disjonction s'instaure dont le corps est l'enjeu, ou plutôt l'impossibilité pour le corps et l'âme de continuer leur coexistence [...] Ce qui est en cause, c'est la mort de l'Amour* »⁷⁹⁹

Le fétichisme, constitutif des déviations sexuelles et des piments psychiques de la littérature décadente, témoigne parfaitement du dérèglement des idées propres aux âmes fin-de-siècle. Cette forme de désir sublimé, ce rapport au corps transgressé sont révélateurs de la perversité inhérente aux âmes décadentes. L'idéal de chasteté qu'il véhicule mène à une cérébralité qui sépare le couple dans une sorte d'hystérie du moi, puisqu'on transfère le désir en contemplation. L'acte d'amour est dans ces conditions abandonné au profit d'une satisfaction purement imaginaire. Cette forme de

⁷⁹⁷ Péladan, « Hymne à l'Androgyne », *La Plume*, 1^{er} mars 1891, p. 84

⁷⁹⁸ Alfred Binet, Le Fétichisme dans l'amour, *Revue philosophique*, 1887 in Paul-Laurent Assoun, *Le Fétichisme*, op. cit., p. 47

⁷⁹⁹ Jean de Palacio, *Figures et formes de la Décadence*, « Pour une Psyché décadente ? », op. cit., p. 136

sublimation de la sexualité est une sorte de solution à la guerre des sexes, mais une solution bien provisoire car cette nouvelle façon d'appréhender l'amour laisse vite place à d'autres formes de perversité. Cette recherche des perversions alliée à la cérébralité sont les ingrédients composant l'élixir érotique de cette fin de siècle.

Ainsi, le fétichisme érotique des œuvres de Rachilde et de Jean Lorrain se lie donc à des mouvements de goût purement esthétique. Pour approcher l'amour idéal et déplacer le désir vers l'âme, ils sont en quête perpétuelle d'une communion esthétique qui remplacerait l'union des corps ; ils participent ainsi à une extension abusive de l'amour platonique où il s'agirait de contempler la beauté jusqu'à l'éblouissement. L'acte d'amour est abandonné au profit d'une satisfaction purement esthétique mais qui n'en demeure pas moins jouissive par sa valeur de coït cérébral. Ces imaginations perverses, aussi appelées « onanisme immonde de la pensée », définissent le « vice suprême » de l'érotisme décadent. Cette tentative d'être hors-l'amour, Rachilde a su parfaitement la résumer : « *En effet, ce ne serait pas banal, si on pouvait refaire l'amour, lui enlever son goût irrésistible pour la viande crue en lui tendant un petit pain au lait* »⁸⁰⁰.

A cette citation fait directement écho la folie de destruction de la chair qui anime nos personnages. En effet, absorbés dans leurs obsessions morbides, un désir de la nécrose vient supplanter celui du corps dans ce qu'il représente de vivant et d'animé.

2) Obsessions morbides et désirs de nécrose

Ainsi, le mythe de Pygmalion subit un détournement, pour ne pas dire un retournement, offrant de la sorte une transgression des modes de représentation. De là s'instaure une esthétique de la mortification du vivant, une forme d'objétisation de l'autre sexuel de l'ordre même de l'anéantissement. Elle est corrélativement révélatrice de tendances morbides et d'une forme de nécro-fétichisme. La mort et la putrescence deviennent alors sources de fantasme dans la mesure où

⁸⁰⁰ Rachilde, *Refaire l'amour*, préoriginale dans le *Mercur* de France, 15 avril 1925, p. 394

elles ouvrent la voie à la dissolution de l'Autre qui se fait par là malléable et totalement soumis. Entre fantasme du corps pétrifié et désir de la chair morte, nombre de romans déploient une esthétique des amours d'agonie. En clair, il s'effectue un renversement entre le Pygmalion d'Ovide et le Pygmalion fin-de-siècle : en lieu et place de métamorphoses, on assiste dans les romans décadents à des phénomènes de thanatomorphoses.

a) Le corps pétrifié

Si à travers le phénomène du fétichisme, récurrent dans les œuvres de Rachilde et de Jean Lorrain, le principe pygmalionien – animer l'inanimé – est encore respecté, bien souvent c'est l'inverse qui se produit dans les œuvres, à savoir : inanimé l'animé, métamorphoser l'être en objet. En effet, si l'art vise à stopper le temps et donc à figer les sujets en vue d'échapper aux lois du devenir, le mythe de création que présente Pygmalion tend à devenir un mythe de l'anéantissement. En lieu et place de rêves de chair, les textes foisonnent de rêves de pierre : on désire l'inanimé.

Le roman de Rachilde *Les Hors-nature* est une parfaite illustration du phénomène de chosification de l'être. Le récit s'inscrit dans la tendance pygmalionienne par des échos concrets comme cette féerie que compose Paul-Eric pour sa maîtresse et qui s'intitule « Pygmalionne », mais aussi plus insidieusement à travers la relation unissant les deux frères qui est elle-même le fruit de ce désir pygmalionien symptomatique des tendances fétichistes. Reutler l'aîné cherche à faire de son cadet son objet, à le transformer en un être parfaitement hermaphrodite, tout du moins efféminé en vue de synchrétiser avec lui – figure du mâle - la figure idéale de l'androgynie. Il cherche à le créer à sa manière, le rendant totalement dépendant de lui : « *Je t'ai tout entier en moi-même ! [...] Je suis, et tu es par moi ; le jour où tu veux être autre que mon frère, tu ne peux plus exister* »⁸⁰¹. D'un point de vue stylistique, ce rapport de dépendance se traduit dans cette profession de foi démiurgique par la place du « je » créateur et dominateur qui implique nécessairement le « tu » objet. Le « tu » n'a pas plus de valeur sans le « je » qui se détermine comme le sujet élémentaire, principe de création. Dans ce cas précis, Reutler s'identifie à Pygmalion et Paul-Eric s'apparente à Galatée : « *ici, la Galatée de Reutler n'est autre que son frère, élevé par lui, façonné par ses mains, double objet d'amour et de haine* »⁸⁰². L'ascendant qu'il exerce sur la personne de son cadet se ressent dans les discours qu'il lui adresse, employant fréquemment la tournure injonctive par

⁸⁰¹ Rachilde, *Les Hors-nature*, op. cit., p. 324-325

⁸⁰² *Ibid*, préface de Jean de Palacio, p. 19

laquelle il délivre interdictions et obligations. La définition de l'être même de Paul-Eric est régi par le verbe de son frère démiurge :

*« Tu vas comprendre, cher enfant ! [...] Tu n'es pas un vrai...hors nature, toi ! [...] Toi, c'est la souffrance, la fièvre, tous les impossibles à demi tentés. Tu es donc à ma merci, ou, si tu le préfères, à la tienne. Réfléchis un instant ! Quelle réalisation de l'impossible penses-tu m'offrir qui vaille celle que je porte en mon cœur ? Je suis, et tu es par moi ; le jour où tu veux être autre que mon frère, tu ne peux plus exister. »*⁸⁰³

Le déséquilibre de statut se ressent jusque dans le mode d'énonciation. Le pronom personnel « toi » à plusieurs reprises mis en apposition, ne l'est que pour mieux souligner la faiblesse du libre arbitre de Paul-Eric. Ce dernier dépend du « je » de son aîné. Il est son créateur, son géniteur presque pourrait-on même dire, tant il s'est substitué, dès la naissance de son frère, à sa mère morte en couche et à son père absent. Pour avoir même coupé le cordon, Reutler est perçu au sein du roman comme le père spirituel de Paul-Eric chargé de son éducation et de sa construction. Plus largement que de la mythologie, la création de Paul-Eric procède d'ailleurs d'autres ressources comme celle de la magie noire et de traditions du Moyen-Age. Reutler, passionné d'alchimie, parvient à créer de l'or pour son frère. De la même façon, petit à petit, il obtient la métamorphose de son cadet en androgyne, recréant ainsi l'unité primordiale, ce que son vieux grimoire de magie ancestrale appelle l'Elemental – qui notons-le constitue par ailleurs le titre de la deuxième partie du roman où Paul-Eric concrétise sa féminitude – et dont il nous livre les secrets de fabrication : *« Le sorcier, s'étant ondoyé les mains, prit son bâton, récita la formule et heurta le rocher de trois coups. Lors, sortit enfin l'Elemental de sa gangue de pierre, qui fut une petite créature toute roide, réfrigérante ainsi que membre d'homme mort »*⁸⁰⁴. Ce recours à l'occultisme très en vogue en cette fin de XIXème siècle fait aussi nettement écho au phénomène du pygmalionisme et au phénomène démiurgique qui lui est associé. Cependant le rapport à la création et à la Genèse y est clairement subverti :

*« Inquiétant par sa raideur et sa froideur qui le situe d'emblée du côté de la mort, le premier homme crée ressemble à une statuette. Au lieu d'être une créature vivante douée d'un corps et d'une âme comme l'Adam biblique ou la Galatée du mythe, l'Elemental est un être immatériel, un de ces esprits qui habitent, selon la tradition occultiste, les quatre éléments. »*⁸⁰⁵

⁸⁰³ *Ibid*, p. 324-325

⁸⁰⁴ *Ibid*, p. 276

⁸⁰⁵ Régina Bollhalder Mayer, *Eros décadent. Sexe et Identité chez Rachilde*, op. cit., p. 179

A ce titre il corrobore étroitement l'esthétique décadente puisqu'il donne une vision à rebours du processus de création prenant comme être originel une statue qui par son aspect fixe et inanimé, symbolise la mort.

Dans un rapport inversé et somme toute subversif, le corps se fige, se matérialise, se chosifie. Le corps dans son appréhension totale n'est donc jamais fétichisé chez Lorrain ou chez Rachilde et plus largement dans la littérature décadente ; c'est toujours une partie de ce corps qui est fétichisé, rapport à l'esthétique du fragment et du détail que chérissent les âmes fin-de-siècle. L'attention se focalise uniquement sur certaines parties du corps, détachées de la perspective d'ensemble. Cette obsession de la fragmentation se traduit par différents motifs tels que le fantasme de la tête tranchée, la peau, la chevelure : un certain fétichisme émane de ces monomanies. L'esthète aime des petits bouts de corps car ces morceaux sont appréhendés comme asexués. Dans *La Tour d'amour*, on peut même parler de nécro-fétichisme. Le corps, nécrosé, peut alors se prêter au désir.

Dans cette optique vicieuse où si l'objet est féminisé, la femme et même l'homme peuvent être chosifiés, il arrive que très souvent, nous ne sachions plus si nous avons affaire à un être réel, à une statue ou à un mannequin. Ceci se traduit par le recours à des procédés d'artificialisation et notamment par le recours à un maquillage outrancier. Monsieur de Phocas se distingue par ses « yeux aux sourcils teints et peints »⁸⁰⁶. Eliante Donalger, dès sa première apparition dans le roman, s'apparente à une poupée : « Elle était décidément très fardée, très pâle de poudre ou de teint. Rien ne la révélait femme. Elle demeurerait une grande poupée peinte, très intéressante parce qu'il est fort naturel que les poupées soient artificielles »⁸⁰⁷. A plusieurs reprises donc, cette femme qualifiée d'« artificielle » est aussi assimilée à une statue d'ivoire, idole parmi les idoles. Monsieur de Bougreton, figure accomplie du dandy, ressemble à un mannequin fardé :

« Le fard lui coulait le long des joues ; deux minces rigoles d'eau noirâtre sur les tempes et deux autres aux commissures des lèvres [...] à bout de forces, effondré, aveuli [...] M. de Bougreton plus vide et plus loque que les parures de néant exposées autour de lui, était bien, en effet, le pitoyable amant des étoffes fanées, le cavalier macabre et libertin de ce funèbre boudoir »⁸⁰⁸.

⁸⁰⁶ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 60

⁸⁰⁷ Rachilde, *La Jongleuse*, op. cit., p. 37

⁸⁰⁸ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, op. cit., p. 52

Le boudoir des mortes fonctionne donc comme le reflet de sa décrépitude, de sa dégénérescence ; il s'y retrouve comme une poupée parmi les poupées. Son corps se fige tel un objet, son visage grimé se fait masque. Ce recours incessant au costume et au maquillage fait que le personnage décadent est mis hors-nature dans l'espace inquiétant du factice et du pervers.

En fait, le corps ne peut être désiré que s'il est envisagé dans une dimension mortifère. La vie doit s'en être retirée pour qu'il puisse se faire objet de jouissance. L'art, l'esthétisation et l'artificialisation favorisent ce fantasme du statique. Différents motifs contribuent largement à rendre compte de cette impression. Le corps est donc éclipsé en tant qu'objet sexuel. Représenté sous un angle fragmentaire, blafard, en pleine décrépitude, il devient matière morte pouvant être investie de la charge émotionnelle du personnage et se prêtant alors à la fétichisation. Paul-Eric de Fertzen, l'objet vénéré de son frère qui l'a en quelque sorte conçu, cherche à se métamorphoser dès que l'occasion s'en présente en une œuvre d'art. Alternativement, il s'adonise, se poudre, se déguise en prenant soin de coller au maximum à une estampe représentant la princesse de Byzance :

« Icône à la fois royale et divine, profane et sacrée, toute la personne de cette femme semblait figée en l'or et les bijoux, comme celles qui ne savent pas ployer la tailler, ont l'habitude souveraine de ne même pas se pencher sur les génuflexions des passants. Oui, c'était bien une icône byzantine ; et quand elle tourna, du côté de Reutler épouvanté son profil de camée dur, ses yeux bleus d'acier flambant dans l'ombre du koheul, sa bouche rouge aux luisances de corail, il eut l'impression atroce de voir vivre une statue. »⁸⁰⁹

L'image d'une statue, d'un mannequin ou d'une poupée, cela dépendant de son mode d'artificialisation, vient alors se substituer à l'être vivant. Paul-Eric s'érige alors comme une entité matérielle supérieure à la vie par son caractère purement esthétique renvoyant à la beauté éternelle que préfigure l'art par définition. Aussi, lorsque son frère en vient à le frapper excédé par son comportement envers Marie leur domestique, Paul-Eric lui rétorque *« Tu vas m'abîmer, m'abîmer !... »⁸¹⁰*, contribuant alors par l'emploi à son égard d'un verbe utilisé d'ordinaire pour du matériel à se chosifier. Par l'ensemble de ces raffinements esthétiques, il marque les insuffisances de l'être et cherche plutôt à se fétichiser aux yeux de son frère en s'artificialisant. Une telle attitude est manifeste d'un certain onanisme dans la mesure où le sujet désirant et l'objet désiré ne font qu'un. En se fétichisant de la sorte, c'est à lui-même que Paul-Eric fait l'amour. Il est son propre fantasme.

⁸⁰⁹ Rachilde, *Les Hors-nature*, op. cit., p. 196-197

⁸¹⁰ *Ibid*, p. 418

Si la chose est « humanisée », l'être même est donc chosifié ; on pense au titre de l'œuvre *La Jongleuse*, révélateur de cet aspect. Ici, il ne s'agit pas de jongler avec des balles par exemple, mais avec un homme, avec ses sentiments. Rachilde a alors recours à ce verbe et à ses dérivés pour désigner tout autre chose que l'art de jongler, et elle l'utilise souvent dans le champ de la sexualité. Le langage conventionnel lié à l'amour apparaît ainsi inopérant, inadéquat, au point qu'il est légitime de proposer une autre terminologie plus apte à souligner l'originalité du comportement de l'héroïne. « Transvaser » (et on voit le lien avec le fameux vase d'albâtre) est aussi un néologisme employé dans cette oeuvre pour traduire le glissement de l'homme à son substitut : ce transfert de la jouissance est typique du roman rachildien⁸¹¹. Dans sa préface des *Hors-Nature*, Jean de Palacio, parle à ce sujet de « *la transmutation sexuelle de l'être à l'objet* »⁸¹². Transvaser ou transsexuer pourrait-on dire, puisqu'il s'agit bien d'indifférenciation des sexes et de l'indifférence du sexe comme jouissance. Dans le même ordre d'idée, Eliante dit à plusieurs reprises qu'elle a beaucoup « *feuilleter [l]es hommes* »⁸¹³. Pour cette femme, seul compte son propre plaisir. Elle fait valoir en amour une sensibilité narcissique qui la pousse à cantonner l'homme à un rôle subalterne lui renvoyant à elle-même l'image de sa puissance. Regina Bollhalder Mayer explique dans sa thèse que : « *le corps masculin est éclipsé au profit d'une jouissance qui ne dépend ni du sexe ni même de l'appartenance au genre humain, mais de la seule beauté des êtres et des choses* »⁸¹⁴. Elle analyse par ailleurs ainsi le rêve pygmalionien de Raoule de Vénérande : « *Monsieur Vénus est une allégorie de l'homme métamorphosé en mannequin, ce corps artificiel et inanimé qui devient paradoxalement l'amant idolâtré de la femme.* »⁸¹⁵ On voit clairement ici que « *la représentation décadente favorise la réversibilité de l'être humain et de l'automate* »⁸¹⁶. A ce titre Régina Bollhalder Mayer explique que dans *Monsieur Vénus*, « *roman du désir féminin, c'est [...] la femme qui veut recréer l'amour et qui façonne, à l'instar de Pygmalion, l'objet de son désir* »⁸¹⁷.

Le même mouvement se produit à l'égard des femmes. Elles ne sont admirées que lorsqu'elles semblent pétrifiées, figées dans une attitude qui met en doute leur statut d'être vivant. Cela tient bien entendu de la misogynie ambiante qui abomine la femme en tant que chair animée. On la préfère matérialisée sous une forme garantissant la mort de sa volonté. Ainsi le comte de

⁸¹¹ Voir à ce sujet la démonstration de Régina Bollhalder Mayer in *Eros décadent. Sexe et identité chez Rachilde*, op. cit., p. 98-99

⁸¹² Rachilde, *Les Hors-nature*, préface de Jean de Palacio, op. cit., p. 29

⁸¹³ Rachilde, *La Jongleuse*, op. cit. p. 89

⁸¹⁴ Régina Bollhalder Mayer, *Eros décadent. Sexe et identité chez Rachilde*, op. cit., p. 97

⁸¹⁵ *Ibid*, p. 102

⁸¹⁶ *Ibid*, p. 188

⁸¹⁷ *Ibid*, p. 91

« Salade russe », chapitre précédant *Le Vice errant*, fait supprimer toutes les fleurs de son parc qui inhalent des fragrances féminines mais en revanche conserve les statues de femmes en raison de leur caractère raide et froid qui ont le mérite de figer ce monstre que représente à ses yeux la femme. En tant que symbole du Mal, il cherche à la détruire et la voue à la pétrification en la mettant hors de danger de nuire : « *Les statues seules ont été respectées : le froid et la pâleur du marbre rassurent sa défiance, la blanche immobilité des Lédas et des Dianes le satisfait à la manière d'un châtiment ; dans les déesses il veut voir des mortes. C'est l'ennemie pétrifiée, raidie et désarmée que ses yeux y veulent voir. Morte la bête, morta la bestia.* »⁸¹⁸ Toute relation avec une femme ne peut avoir lieu que si celle-ci, esthétiquement, est porteuse d'une dimension artistique qui la rapproche de l'état statique de la mort. C'est également ainsi que le prince Noronsoff voit les choses, en cherchant perpétuellement à mettre autrui à sa merci. La description faite de l'actrice Ghislaine de Brême, assimilée littéralement à une « *femme bibelot* »⁸¹⁹ est la preuve par excellence de cette métamorphose de la femme vivante en objet de plaisir matériel et esthétique qu'il peut manier à sa guise selon sa volonté du moment : « *A Paris [...] ne s'avisait-il pas d'un caprice pour Ghislaine de Brême, cette fine et délicate statuette de vieux Saxe, [...] [qu']on eût descendue d'une étagère... [...] Le Noronsoff eut donc, un soir, la fantaisie de pétrir et de meurtrir cette fragilité. [...]* »⁸²⁰ C'est alors qu'il se plaît à déjouer ses avances, la laissant s'épuiser à tenter de le séduire pour finalement la faire violer par deux de ses moujiks.

Choses féminisées ou masculinisées, êtres chosifiés, en cette fin de siècle le rapport de séduction entre corps et objet est avant tout « anamorphotique », pervers et subverti. L'être, représenté sous un angle mortifère, devient matière morte pouvant être réinvestie de la charge émotionnelle du personnage et se prête alors à la fétichisation.

Le corps naturel est dénigré au profit de produits artificiels, éclipsé en tant qu'objet sexuel. La hantise de la femme charnelle pousse les hommes à nier la femme réelle et à l'envisager morte, tout du moins sous un angle mortifère. « *Pour les esthètes, les femmes ne sont belles que dans la mesure où elles accèdent à une dimension antigonéenne, affrontant directement la mort* »⁸²¹, explique Nathalie Prince, et cela se vérifie. Chez les héros, qu'il s'agisse des œuvres de Jean Lorrain ou de Rachilde, la femme est généralement perçue comme un être vil proche de l'animal, aux instincts avilissants, et qui mène l'homme à sa perte ; aussi tentent-ils pour la détruire d'amorcer des processus d'asexualisation. Ainsi, il est fréquent dans les textes que les personnages

⁸¹⁸ Jean Lorrain, *Le Vice errant*, op. cit., p. 98

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 131

⁸²⁰ *Ibidem*

⁸²¹ Nathalie Prince, *Les Célibataires du fantastique*, op. cit., p. 36

masculins, en véritables démiurges, s'emploient à adopter un regard quasi-fantastique qui transfigure la femme vivante en femme morte, tout du moins à la matérialiser en de l'inanimé, faisant par là œuvre de solipsisme, comme nous l'avons vu dans notre chapitre sur le fétichisme. La femme tend alors par le discours du héros à s'apparenter à un objet, à une chose purement esthétique dénuée de toute volonté. C'est une façon pour l'homme de mettre à mal – pour ne pas dire à mort - la femme dans sa dimension sexuelle et charnelle. La réduisant à l'inertie, il la réinvestit d'un caractère morbide pour mieux la dénaturer. Mireille Dottin-Orsini explique à ce sujet que l'homme veut « *précipiter l'Idole dans la fange, [...] [ce qui le pousse] à l'imaginer cadavre* »⁸²².

b) Désirs de la chair morte et Nécrophilie

Ainsi, on aime et on désire le neutre pourvu qu'on le plie à son moi. Si la plupart des fétiches sont choisis parce qu'ils représentent une absence du corps et de la chair, certains peuvent être issus du corps lui-même si tant est que ce dernier soit démantelé. En clair il s'agit de dénigrer l'identité et d'appréhender les éléments fétiches selon le seul point de vue matériel, autrement dit l'inanimé. Ceci explique notamment cette passion très fin-de-siècle pour l'altération des chairs qui permet d'envisager le corps sous sa dimension la plus inerte. Le corps, chosifié par la mort, peut alors se soumettre au désir de l'individu. Comme l'explique Nathalie Prince « *le désir artiste trouve dans ce corps mort une matière première parfaite à toute idéalisation* »⁸²³.

Un désir frénétique de la chair morte envahit alors les textes, donnant lieu à des comportements nécrophiles ou plus exactement nécro-fétichistes. Ainsi, dans *La Tour d'amour*, la femme qui est exclusivement représentée comme une noyée, est saisie comme chose par l'inertie et la décomposition qui la caractérisent. Elle est alors rendue désirable dans un fantasme de Pygmalion inversé comme nous avons déjà pu l'évoquer. Cependant, elle n'est jamais appréhendée dans son entité corporelle globale mais plutôt sous la forme synecdochique de morceaux et de fragments.

⁸²² Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, op. cit., p. 41

⁸²³ Nathalie Prince, *Les Célibataires du fantastique*, op. cit., p. 301

Le gardien du phare d'Ar Men, Mathurin Barnabas, aux allures de bête sauvage, cultivant une haine profonde du beau sexe, s'enfoncé en effet complaisamment dans un état névrotique qui le pousse à recueillir les femmes noyées que la mer ramène à marée basse. Le vieux recueille les corps des noyées qui viennent s'échouer au pied du phare et procède alors à une forme d'angélisation funèbre en fétichisant ces femmes : il collectionne les fragments de leurs corps qu'il cache dans un placard condamné. Ce sont des petits bouts de femme qu'il aime plus particulièrement, cette esthétique du fragmentaire permettant de détruire toute référence à la sexualisation. Sa haine des femmes point dans cette monomanie qui s'explique par la soumission absolue des femmes que symbolisent de tels actes. Barnabas porte par exemple des mèches de cheveux qu'il a pris soin auparavant de couper du crâne d'une de ses victimes et avec lesquelles il s'est confectionné une casquette pour le moins originale dont il ne peut se passer. De même, il conserve dans un bocal la tête d'une femme. Chloroformée et entreposée au milieu d'algues foisonnantes, elle est ainsi dotée d'un aspect fantastique qui tend à donner l'illusion de son animation. *Sonyeuse* de Jean Lorrain reprend la même image lorsque l'amant de Lady Mordaunt choisit de faire inhumer cette dernière sans sa tête, préférant la conserver « *pour fixer à jamais dans les baumes et dans les onguents le visage charmant d'un être adoré* »⁸²⁴. De la sorte, s'applique une désunion du corps et de l'âme ; il ne reste plus de l'humain que ce qu'il a de plus matériel, qui plus est, dans sa version inanimée. La femme se fait alors simple sexe décoratif et s'inscrit dans la dimension esthétique subvertie recherchée par les personnages.

Le contact avec la charogne transcende et excite le vieux gardien du phare. Au contact de son ignominieuse casquette où sont accrochées des mèches de cheveux directement prélevées sur des défuntes, Mathurin Barnabas s'agite et se trouble, victime de dysfonctionnements émotionnels : « *Ce n'était bien sûr plus le même homme. Ses yeux, aux lueurs vertes, n'étaient plus des yeux de poisson crevé, ils enveloppaient la casquette mouillée d'une chaude caresse et ses mains, ses poignes de pieuvre, l'essuyaient avec des tremblements passionnés.* »⁸²⁵ L'annonce d'un naufrage l'excite car il est gage de nouvelles proies d'amour. Aussi est-il toujours à l'affût de l'arrivée d'une trépassée, à guetter quelque épave, *son harpon à la main*. La vision d'une noyée le met en émoi et le rend tout à coup volubile, lui qui d'ordinaire demeure prostré et muet. A l'approche de son placard secret, ses yeux changent de couleur laissant percer une illumination. Krafft-Ebing, dans sa démarche taxinomique des perversions sexuelles humaines, explique que c'est l'absence de vie elle-même qui constitue l'attrait principal pour l'auteur de l'acte pervers : « *Le cadavre, qui seul réunit la forme humaine à une absence totale de volonté, [satisfait] pour cette raison un besoin morbide*

⁸²⁴ Jean Lorrain, *Sonyeuse*, Paris, Séguier, 1993, p. 103-104

⁸²⁵ Rachilde, *La Tour d'amour*, op. cit., p. 106-107

de se voir soumis, sans restriction et sans possibilité de résistance, l'objet du désir. »⁸²⁶ Aussi, Mathurin Barnabas, sur son lit de mort, comme pourrait le faire un être normal vis-à-vis de son épouse, réclame « sa macchabée » pour soulager son appréhension et mourir à ses côtés.

Si son adjoint, Jean Maleux, est au départ épouvanté à la découverte des tendances du vieux, il finit par succomber à ce même désir de la chair morte qui offre à ses yeux bien des avantages : « *Ce n'est plus aux femmes vivantes que je songe. Il me faudrait des créatures plus passives, plus complaisantes, plus au-dessus des pudeurs de ce monde pour m'amuser maintenant [...]* »⁸²⁷. On fantasme donc sur la putrescence du corps, de la chair, tout du moins sur des morceaux de corps, considérés indépendamment, de façon à toujours et encore plus donner la mort au sexe féminin, supprimer la menace qu'il représente en tant que chair animée : « *C'est précisément dans la mesure où la femme est un être à part, quasi divinisé, que la charogne féminine devient un spectacle bouleversant, objet d'horreur et de jubilation créé par le discours masculin.* »⁸²⁸ *La Tour d'amour* peut à ce titre se définir comme le roman de la jouissance du corps féminin démembré. La femme y est présentée sous le mode de la désintégration. Sous l'effet de l'érosion par l'eau, les corps défunts des noyées parviennent au phare dans un état de décomposition plus ou moins avancée auquel s'ajoute souvent le démemberement de certains organes :

*« Cela ressemblait à un petit bout de serpent, un petit bout de serpent rougeâtre dont la tête fuselée serait translucide, en porcelaine.... [...] Bien souvent, les doigts se coupent à la phalange qui garde l'anneau. Les chairs gonflent, se déchirent, l'anneau, une alliance mince usée, fait l'office de couteau, scie peu à peu le petit os tendre déjà brisé par un dernier effort, et le doigt libre s'en va, droit comme une flèche, indiquer la grande route du néant. »*⁸²⁹

Aussi le corps n'est-il qu'un patchwork de morceaux de chair : « *le morcelé, la césure ou la coupure, l'amputation ou le tronçon hantent tous les récits* »⁸³⁰ justifie à ce propos Pascal Noir. Le motif de la tête tranchée symbolise plus particulièrement dans le roman la nécrophilie du gardien venant lever les quelques doutes que pouvait encore avoir son adjoint sur ses relations avec les trépassées. On assiste en fait dans cette œuvre à une inversion du mythe de Salomé. Salomé est

⁸²⁶ Dr R. von Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis*, T. 1, *op. cit.*, p. 203

⁸²⁷ Rachilde, *La Tour d'amour*, *op. cit.*, p. 133

⁸²⁸ Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, *op. cit.*, p. 49

⁸²⁹ Rachilde, *La Tour d'amour*, *op. cit.*, p. 59

⁸³⁰ Pascal Noir, « Masochisme, corps molestés ou démembrés dans la littérature décadente », in *Délicieux supplices. Erotisme et cruauté en Occident*, édition préparée par Antonio Dominguez Leiva et Sébastien Hubier, Paris, Editions du Murmure, 2008, p. 175

connue pour être la femme trancheuse de têtes d'hommes, incarnant une féminité dangereuse. Ici, le fantasme est inversé ; telle une vengeance c'est la femme qui se retrouve sans chef. Chez Jean Lorrain, de nombreux contes présentent cette image de la femme sans tête, réduite à son corps, comme *Sonyeuse* ou *La Dame aux lèvres rouges*, dont l'héroïne est dépeinte d'une telle façon que le lecteur ne peut se l'imaginer que décapitée. Comme l'explique Edith Silve dans sa préface à *La Tour d'amour*, « [...] c'est peut-être la tête de Salomé qui est à son tour offerte à la convoitise et à la folie de la Bête qui l'aime. Le mythe ainsi retourné est détruit et avec lui disparaît le pouvoir maléfique de la femme »⁸³¹. C'est effectivement une annihilation de l'identité féminine qui est recherchée au travers de telles mutilations et atteintes portées à son corps. Aussi les héros trouvent-ils du réconfort et de la consolation auprès de ces femmes mortes qui leur parviennent noyées puisqu'elles n'ont désormais plus aucun pouvoir et leur appartiennent complètement. Mathurin Barnabas justifie de la sorte la valorisation qu'il fait de la femme morte auprès de Jean Maleux lorsque ce dernier découvre l'objet-fétiche qui n'est autre que la tête d'une noyée conservée dans un bocal :

*« Elle a été belle... je t'en réponds, elle ne l'est plus... mais c'est que tu n'as pas connu son corps... Aucune créature n'a été si bonne pour moi, le pauvre bougre abandonné... elle est venue comme un ange quand je me rongais les sangs attendant la marée montante. Elle est venue suivant une barque chavirée... morte à peine depuis deux jours, pas enflée, pas verdie, toute jeune la pauvre garce... et vierge... une demoiselle riche. Elle était accrochée par ses cheveux au gouvernail de la barque... des cheveux plus blonds, plus épais... (je lui en ai pris deux touffes près des oreilles, je les aimais tant...). Ils avaient encore un parfum de fleur... des fleurs de la terre... je l'ai gardée une lune... puis j'ai coupé la tête... pour mon dessert d'amour. Oui, bien bonne, bien douce, bien complaisante ! »*⁸³²

L'horreur touche à son comble. Les actes nécrophiles de Mathurin Barnabas sont ici avérés car comment saurait-il que la jeune femme est encore vierge sans s'être livré sur elle à des actes sexuels ? La complaisance dont a fait preuve la noyée et sur laquelle insiste grossièrement le vieux, laisse le lecteur en droit d'imaginer le pire. La description faite nous montre un homme totalement ébahi face à la beauté que lui inspire ce corps mort au point de ne pouvoir résister à en garder un souvenir matériel. La séduction vient essentiellement du fait qu'il a affaire à un être totalement soumis à lui d'où la volonté et partant la menace se sont retirées. Trahi dans une vie antérieure par son épouse, Barnabas est à la recherche d'une relation épurée de toute tentative de mensonge et en cela les mortes incarnent parfaitement cette condition puisqu'elles ne peuvent plus le tromper :

⁸³¹ Rachilde *La Tour d'amour*, op. cit., préface d'Edith Silve, p. XII

⁸³² *Ibid*, p. 164-165

« *C'en est une qui me fera jamais cocu. [...] [Les mortes] sont meilleurs filles que les autres et elles parlent pas... c'est tout miel* » d'ajouter le vieux gardien.

D'autre part, cette forme de nécro-fétichisme, puisqu'il s'agit bien de cela, clôt le roman *Monsieur Vénus* alors que Jacques Silvert, l'homme-objet de Raoule de Vénérande, est devenu pour le seul plaisir de sa femme, un incroyable reliquaire. Si déjà Jacques était réduit à un objet du fait de l'avilissement que lui faisait subir sa maîtresse, cette dernière aboutit à son processus de fétichisation à la fin du roman lorsqu'elle le mue définitivement en un mannequin macabre à son effigie, constitué de fragments provenant du vrai cadavre. Ainsi, ce nouveau Jacques recomposé matériellement, promet à Raoule l'admiration et la contemplation esthétique éternelles de l'objet de ses fantasmes. En pétrifiant de la sorte son amant, elle le voue à son unique volonté et en fait sa seule propriété. Ces amours décomposées où chacun jouit d'un morceau de corps sous-tend cependant des tendances plus perverses encore car plus cruelles comme le sado-masochisme dont il sera question plus loin. Elles engendrent par ailleurs, dans un ordre plus esthétique, une passion pour les amours d'agonie.

c) Amours d'agonie

Le moment de la mort est réellement vécu comme extatique d'où un sadisme latent ou de fait dans les œuvres qui se distingue notamment chez nos deux auteurs par une esthétique des corps en charpie. On fantasme sur les motifs de la décollation, de la chair en bouillie et des corps moribonds, sur la mise à mal du corps : « *Ce que nous voulons, je vous le dis ! c'est de la vie intense et fébrile, c'est de la chair qui pantèle, c'est des nerfs vibrant comme des cordes, c'est des cœurs sonnante comme des caisses !* »⁸³³ Jean Lorrain est particulièrement friand de ces amours d'agonie. En effet nombreux sont ses personnages qui se délectent de visions glauques et funèbres, amoureux de beautés malades incarnant la douleur. Une femme dégageant une impression de souffrance provoque automatiquement un certain désir, dans la mesure où elle s'inscrit dans les confins de la mort et qu'elle répond par là aux critères esthétiques morbides que chérit le héros décadent. Sa pâleur cadavérique la rapproche bien souvent de l'état de mort et fait fantasmer des héros comme le duc de Fréneuse. De façon générale, que ce soit chez Rachilde – et on pensera plus particulièrement ici à Paul-Eric de Fertzen – ou chez Lorrain, le personnage masculin admire les

⁸³³ Maurice du Plessys, « L'oeuvre de Jean Lorrain », article critique publié dans *Le Décadent* du 15 janvier 1888.

femmes aux physiques moribonds et s'extasie face à leurs visages anémiés. De telles impressions envoûtent le héros et éveillent en lui un désir qui le conduit à une forme de jouissance esthétique qui peut parfois déboucher sur un passage au crime comme c'est le cas dans Monsieur de Phocas.

Cette esthétique des beautés d'agonie et ce fantasme de la chair putrescente déterminent l'atmosphère du roman de Jean Lorrain *Le Vice errant*. Lors de la danse de La Mariska emplie de douleur, Wladimir Noronsoff est sublimé par la magnificence suppliciée qui se dégage de ses mouvements lancinants et de son physique exténué, qui tendent à l'apparenter à un cadavre ambulante. Tous les ingrédients sont regroupés : figure exsangue, yeux de douleur, position de souffrance, peau anémiée, raideur des membres, pour que le dégénéré s'extasie face à une telle vision d'horreur synonyme de raffinement esthétique :

« Elle dansait, jambes nues, déchevelée, ses lourds bandeaux noirs épars sur la face ; et cette face moite aux yeux lourds de rêve, aux prunelles absentes, était le charme et la grande séduction de la courtisane : elle dansait, les mains à ses tempes, soutenant, on eût dit, une tête endolorie. Elle dansait une espèce de danse crucifiée, une danse torturée, lascive, exténuée ; et cette face de sueur et de pâleur affolait les soupeurs de la Burghaus à Vienne, comme à Monte-Carlo les fêtards de Ciro et de l'hôtel de Paris. »⁸³⁴

Notons par ailleurs que la description faite de cette danse n'est pas sans rappeler celle de Salomé face à Hérode mêlant à la fois sensualité et morbidity, ce qui augure du fantasme sous-jacent de la tête tranchée.

Amoureux de la souffrance d'autrui, des beautés suppliciées, les personnages développent toute une esthétique des regards glauques qui allient à la fois la beauté, la mort et la douleur. Monsieur de Phocas en est peut-être le plus représentatif. Il avoue, non sans une certaine complaisance, son penchant macabre pour les femmes phthisiques aux physiques malades qui annoncent la perte prochaine. Maigreur, pâleurs, cernes, tout est rassemblé en ces femmes pour qu'elles incarnent la grande faucheuse. Ainsi Fréneuse de décrire Willie Stéphenson, la mime de l'Athénéum qui incarne à ses yeux le summum de la beauté féminine puisqu'elle représente la femme morte à la figure émaciée et suppliciée, au corps douloureux et exténué. L'inversion du

⁸³⁴ Jean Lorrain, *Le Vice errant*, op. cit., p. 218

mythe de Salomé opère là encore par des références faites à la Révolution française à laquelle est associée communément l'image de la guillotine et des têtes décapitées :

« C'était une beauté d'échafaud dont la fragilité même appelait le viol et la violence, beauté meurtrie qui éveillait en moi des instincts meurtriers. Auprès d'elle, que de fois j'ai songé aux exsangues et douces figures, douces et pourtant impertinentes, des victimes de la Révolution, à ces jolies et longues aristocrates, que les Carrier et les Fouquier-Tinville envoyaient, encore toute pantelantes de leur luxure, à la noyade ou à la guillotine. »⁸³⁵

Face à une telle fragilité, Fréneuse se surexcite et redoublerait même de violence. La femme qui, esthétiquement répond à ses attentes, en lieu et place de lui provoquer un désir d'amour, lui procure selon la même intensité un désir de cruauté. L'ivresse de la chair morte remplace alors avantageusement celle de la chair vivante. Cette attirance pour ces femmes agonisantes est révélatrice de son fantasme du bannissement et de l'élimination de la femme.

D'autre part, le duc de Fréneuse est obsédé par une quête érotico-esthétique d'une couleur verdâtre dont il est littéralement amoureux. Si une telle focalisation sur la nuance a valeur de fétiche, elle est tout autant révélatrice d'une autre monomanie sexo-pathologique. Cette couleur, que l'on retrouve de façon récurrente dans l'imaginaire décadent, est celle de la putrescence, de la décomposition des chairs, de l'eau menaçante et croupie. Elle métaphorise en quelque sorte le désir de nécrose omniprésent dans son esprit. Phocas ne vit que dans l'espoir d'apaiser sa faim de cette couleur, dans l'espoir de retrouver cette nuance qui est pour lui source d'extase. Confronté pendant son enfance au corps mort de Jean Destruieux qui était ouvrier à la ferme de ses parents, il a gardé au fond de lui le souvenir des prunelles de cet homme qui dégageaient cette fameuse nuance qu'il recherche maintenant éperdument partout et qui l'a rendu amoureux des beautés douloureuses. La description qu'il fait d'ailleurs du mort - il demeure à jamais fasciné par le spectacle d'épouvante renvoyé par l'image de ce macchabée - s'apparente à une forme de délectation de la souffrance et de l'horreur :

« Je l'ai revu encore, cette nuit, avec ses grands yeux étonnés, ses yeux d'eau et sa face de hâle, la chéchia penchée sur sa chevelure claire, et, au coin des lèvres, cette traînée rouge, ce flot de sang tiède monté de la poitrine et, au travers du torse, sur la chemise débraillée et toute molle de sueur, la trace de la roue : de la

⁸³⁵ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 75

boue et du sang encore, mais très peu de sang, plutôt une meurtrissure qu'une blessure, le froissement et l'écrasement aussi du chariot qui passa sur son corps, son corps svelte et musclé de gars de vingt-six ans. »⁸³⁶.

Dès lors il s'est toujours senti happé par cette figure sacrificielle. La couleur de la souffrance reflétée dans les yeux de Jean Destruex aurait donc fixé à jamais la quintessence de son désir à la fois du point de vue de ses tendances morbides et de ses tendances homosexuelles. Elle est à l'origine de sa dégénérescence continue puisque la notion de plaisir reste chez lui intimement liée à ce souvenir de mort. Le plaisir se fera désormais dans la douleur. Sa vie est depuis subordonnée au besoin existentiel de retrouver cette impression visuelle de la mort par une quête de la jouissance dans la destruction et l'anéantissement de la vie. Au contact des peintures de Gustave Moreau dont il fréquente assidûment l'hôtel particulier, il trouble ses nerfs en se confrontant aux représentations visuelles d'une certaine cruauté rendue par les toiles des nombreuses Salomés peintes par l'artiste. Il exacerbe ainsi son mal et laisse monter en lui des pulsions assassines qu'il ne pourra bientôt plus contrôler. De façon générale, le corps et les membres qui le composent se retrouvent foulés au profit d'un sérieux désir de nécrose et d'une érotologie du crime et de la violence.

Ces amours d'agonie fonctionnent comme des avatars des relations sado-masochistes ; elles sont la première étape d'un chemin menant vers des tendances plus cruelles encore, première étape à laquelle certains s'en tiendront et que d'autres franchiront pour poursuivre encore plus à fond leur ascension vers le sadisme. A un moindre degré donc, ces amours préludent à la passion de l'amour qui fait mal.

C) Sadisme et cruauté : l'amour qui fait mal

Obsédés par le concept de dégénérescence et les images de pourriture, ces âmes en mal de sensations recherchent dans le mal et la mort une nouvelle conception du beau pour une nouvelle conception du plaisir. Des formes inédites de relations amoureuses émergent alors au sein de

⁸³⁶ *Ibid*, p. 226

comportements outranciers régis par le fantasme de la mort. Elles engendrent alors toute une série de voluptés macabres fondées sur l'alliance du raffinement et de la barbarie.

La littérature décadente se distingue en effet par son syndrome mortifère. C'est dans de l'atroce et du monstrueux que les personnages cherchent à combler l'incommensurable vide qui est en eux. Ainsi, l'association du culte du beau à celui de la souffrance et de la mort devient une façon esthétisante de défier cette dernière, une alternative pour la transgresser. L'esprit fin-de-siècle s'absorbe alors avec délices dans des images de consommation et de faisandé, se délectant de la mort et de ses oripeaux. Le principe d'inversion qui définit en grande partie la littérature décadente et par voie de conséquence la poétique de nos œuvres, ouvre, outre la voie aux amours d'agonie, topoï de l'imaginaire fin-de-siècle dont il a été question précédemment, au règne de la cruauté et des relations sado-masochistes orchestrées par des femmes thanatophores et des âmes thanatophiles. Les romans de Jean Lorrain *Monsieur de Bougrelon* et *Monsieur de Phocas*, ainsi que quelques uns de ses contes issus des recueils *Buveurs d'âmes* et *Histoires de masques* – sur lesquels il est pertinent de revenir pour la démonstration de notre étude – sont autant que *Monsieur Vénus*, *La Tour d'amour* ou encore *La Marquise de Sade* de Rachilde, des textes révélateurs de cette mise en scène du crépuscule de l'Eros.

La recherche obsessionnelle du goût de la mort préside à toute forme d'amours décadentes. Cette déformation des rapports amoureux, alimentée par la névrose, génère tout un panel de comportements dégénératifs où les personnages féminins comme masculins préfèrent donner la mort que la vie. En refoulant le principe de procréation et par voie de conséquence, le principe de vie, ils cultivent une forme volontaire de stérilité qui définit la quintessence funèbre de leurs relations à l'autre. De là, s'instaure le rapport entre amour et mort en grande partie à l'origine de l'Eros décadent et de l'esthétique subversive du plaisir propre à cette fin de XIXème siècle, où tout est orchestré selon la seule volonté et projection du moi malade et monstrueux du personnage. C'est pourquoi Vladimir Jankélévitch définissait la décadence dans son ensemble comme « *une espèce de tétragonie de la conscience excessive de soi* »⁸³⁷. Quand Eros côtoie Thanatos, amour de la mort et mort de l'amour deviennent synonymes.

⁸³⁷ Vladimir Jankélévitch, « La Décadence », in *Revue de métaphysique et de morale*.

1) Une violence érogène

Une esthétique originale se dessine autour du concept même de la cruauté et des actes qu'elle peut engendrer. Ainsi, nos personnages se caractérisent largement par d'incontrôlables instincts destructeurs qui les poussent sur la voie de la violence et parfois même du crime. Ils vont érotiser leur rapport à la barbarie au point de faire du crime et plus encore du moment de la mort l'instant extatique par excellence. Tout réside alors dans le plaisir et la science de l'effroi et de la souffrance.

a) La tentation du crime et les pulsions destructrices

La mort se faisant ainsi idéale, source de fascination, l'idée de tuer devient alors jouissive comme pour Fréneuse qui se dit envahi par une rage continuelle et frénétique de destruction : « *Tuer, tuer quelqu'un, oh ! comme cela m'apaiserait, éteindrait ma fièvre...* »⁸³⁸. Se dessine alors une esthétique du crime qui assimile l'acte meurtrier à une douce horreur, où le corps anéanti de la victime fait figure de trophée : « *« Une atmosphère d'épouvante et de beauté enveloppe toujours l'homme qui a tué, et les yeux des grands meurtriers dardent à travers l'histoire d'hallucinantes lueurs, dont s'auréolent leurs figures, et ce sont encore les cadavres qui piédestalisent le mieux les héros. »*⁸³⁹ Cette forme de jouissance perverse procède d'un fantasme orgueilleux de démiurge pervers, fantasme consistant à provoquer soi-même l'anéantissement de la vie sans attendre que « Dieu » s'en charge.

Les prémices d'une telle tentation se manifestent bien souvent précocement. Ressentie très tôt chez Fréneuse, elle se portait alors sur des animaux. Mary Barbe témoigne également significativement de cet instinct prématuré. Sa vie est jalonnée d'agissements barbares et ce dès son plus jeune âge. Obsédée par des visions morbides, elle déploie dans son imaginaire des scènes guerrières qui ne laissent aucune place à des pensées bienfaitantes mais qui la nourrissent plutôt de violence et alimentent ses obsessions cruelles :

« [...] affronter des périls, tuer des éléphants, la tentait. [...] Généralement, à travers les contes qu'elle se faisait à elle-même, Mary mettait un petit esclave [...] qui supportait en son honneur une foule de tortures

⁸³⁸ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 109

⁸³⁹ *Ibid*, p. 208

grotesques. Les émotions de ces voyages chimériques étaient toujours d'une violence inouïe [...]. Une fureur de bataille échauffait son cerveau [...] »⁸⁴⁰

A son imagination fertile en barbarie se conjugue naturellement une figure de guerrière et de conquérante dont elle fait sa fierté. Rien d'étonnant alors à ce qu'à sa plus grande fierté, elle se retrouve désignée pour incarner – n'étant encore qu'une adolescente - le génie de la guerre au carrousel de Dole. Ces jeux même ne sont pas ceux d'enfants de son âge puisqu'elle s'amuse à jouer par exemple à l'enterrement d'une poupée, notons-le, « *disloquée* », ou encore à organiser des « *pèlerinage[s] à la tombe des chats* »⁸⁴¹. Son instinct tyrannique s'exerce sur son jeune ami Siroco qu'elle oblige, en se servant de l'admiration qu'il lui voue, à lui offrir comme cadeau le nouveau prototype de rose dénommé « L'Emotion » qu'a créé leur voisin et dont le seul exemplaire existant fleurit actuellement dans son jardin. Elle le menace pour parvenir à ses fins de ne plus être son amoureuse et n'hésite pas à lui enfouir « *un de ses ongles dans les yeux* »⁸⁴². Siroco reviendra finalement avec la rose qu'il aura dérobée pour la voir littéralement se faire dévorer par la bouche de Mary qui révèle par cet acte son caractère carnassier : « *Soudain, elle y mit les dents et, dans un raffinement de plaisir, elle la mangea.* »⁸⁴³ Son instinct de destruction est ici métaphorisé par le carnage qu'elle opère sur la rose, objet inapproprié à la dévoration mais inspirant plutôt la douceur.

On recense des meurtres ou des menaces de meurtre dans la plupart des œuvres de notre corpus, commis soit sur un être humain soit sur un animal, au moyen d'une arme (poison, poignard), de la force physique (étouffement) ou encore au moyen de la seule puissance cérébrale de l'être agissant comme une pression morale harcelante et destructrice . *La Marquise de Sade* et *Monsieur de Phocas* sont à rapprocher dans le cadre de cette propension à la violence et à la mort, tant la volonté de leurs héros et héroïnes respectifs est déterminée par le dessein du meurtre. Tous deux ont recours au poison pour tuer la personne qui leur empoisonne la vie, soit pour Mary son mari et Claudius Ethal pour le duc de Fréneuse. Cependant, la soif de mort de l'héroïne va aller bien au-delà de ce seul acte et va s'étendre à une volonté plus large d'extermination de la gent masculine. La mise en œuvre de son projet de décimation de l'homme va s'établir selon la folie du sang qui définit son âme vampirique et dont il sera question plus loin. Elle en devient une des plus puissantes figures criminelles de notre corpus. Marquée par la mort de sa mère qu'elle relie et assimile à la mise au monde de son petit frère, elle va faire montre d'une puissante cruauté face au

⁸⁴⁰ Rachilde, *La Marquise de Sade*, op. cit., p. 138-139

⁸⁴¹ *Ibid*, p. 68

⁸⁴² *Ibid*, p. 95

⁸⁴³ *Ibid*, p. 97

petit être qui ne lui inspire que dégoût et colère, en l'étouffant avec un sang froid incroyable. La mort de celui-ci s'affiche comme une évidence, un devoir même que s'assigne la jeune adolescente : « *il faut que je l'étrangle* »⁸⁴⁴ se dit-elle. Finalement elle aura recours à l'étouffement pour parvenir à ses fins. Nullement attendrie par la fragilité et la vulnérabilité du bébé sans défense, elle fait preuve d'une détermination implacable qui la pousse à ne le laisser aucune chance à son petit frère de s'en sortir, l'étouffant du poids tout entier de son corps après avoir pris la précaution de l'enrouler dans du tissu pour qu'aucun souffle d'air ne puisse s'infiltrer. Elle sent alors la vie s'en aller de chaque membre et organe de son frère n'éprouvant aucun remords, uniquement du contentement :

*« On ne voyait plus le petit enfant qu'elle avait roulé dans les couvertures, elle s'était jetée dessus de tout son poids, elle l'écrasait songeant peut-être qu'il lui souriait de meilleure humeur ! Deux très petits pieds tendus, rigides, derrière l'oreiller, sortaient seuls de l'amas de ses lourdes chairs. Mary sentit ses cheveux se dresser sur sa tête, et toujours ce bruit rauque, indéfinissable, ce bruit de bête qui étouffe se mêlait aux hurlements du vent. [...] Déjà, il ne criait presque plus, et le calme s'étendait lentement dans la chambre, calme qui serait éternel si elle le voulait, car elle n'avait qu'à se taire pour laisser l'écrasement s'accomplir »*⁸⁴⁵.

Au dernier souffle de son petit frère, Mary marque sa satisfaction par « *un rire silencieux* » et par l'« *éclair de haine* »⁸⁴⁶ lancé par son regard. Son existence sera alors désormais vouée à la destruction du mâle. Jean Maleux est quant à lui mu par le mouvement inverse. Corrompu par l'atmosphère délitescente du phare et contaminé par Mathurin Barnabas de son dégoût des femmes, il va assassiner celle à laquelle dans un premier temps il avait promis le mariage. L'acte nécrophile, préféré à l'acte sexuel normal, est symbolisé par la mutilation des trépassées qui se fait l'équivalent de l'acte sexuel. En sectionnant la tête et en coupant les cheveux de ces femmes Mathurin Barnabas témoigne de la déviance de son instinct sexuel.

Chez *Monsieur de Phocas*, le crime d'Ethal marque en fait le point culminant de l'ascension de sa violence, contrairement à Mary pour qui l'empoisonnement de son mari ne représente qu'un détail au milieu des autres atrocités qu'elle commet. La mort se fait élément de fascination chez Fréneuse tout au long du roman. Son obsession de l'agonie l'attire irréversiblement vers le mal et le mène progressivement à commettre l'irréparable. A plusieurs reprises, il est tenté de donner la mort,

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 105

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p. 129

⁸⁴⁶ *Ibidem*

excité qu'il est par la vision des yeux desquels se retire la vie. Ainsi face au sommeil d'une femme qu'il apparente à une petite mort, il se met à fantasmer le crime en détaillant et imaginant avec force détails les supplices qu'il pourrait faire subir à cette victime et qui la mèneraient tout droit au repos éternel. C'est une tache marquant la coagulation du sang sur le cou de la prostituée – probablement le fruit d'un suçon – qui éveille en Fréneuse son instinct vampirique. Une grande cruauté est manifeste dans cette description qui traduit autant l'excitation de faire mal que le plaisir de la nécrose :

« Oh ! cette tache violâtre sur ce beau cou de femme endormie et l'abandon presque pareil à la mort, le calme de corps anéanti de plaisir ! Comme elle m'attirait, cette tache ! J'aurais voulu y appliquer mes lèvres et sucer lentement toute l'âme de cette femme, et cela jusqu'au sang ; et puis, ce pouls régulier m'énervait ; le souffle de sa respiration, sa gorge à temps égaux soulevée, m'obsédaient comme le tic-tac d'une pendule de cauchemar, et j'ai vu le moment où mes mains crispées allaient étreindre la dormeuse à la gorge, [...] la serrer jusqu'à ce qu'elle ne respirât plus. J'aurais voulu l'étrangler et la mordre, l'empêcher de respirer surtout. [...] Je me suis levé, une sueur froide aux tempes, bouleversé par l'âme d'assassin que j'avais été pendant dix secondes : j'avais dû nouer mes deux mains, l'une à l'autre, pour les empêcher de se poser sur ce cou... »⁸⁴⁷

L'accent est nettement mis dans cette description sur la destruction de tous les éléments qui symbolisent l'état vivant. Aucun signe ne doit persister : ni souffle, ni pouls, ni respiration. La tentation étant prégnante, il ne lui reste plus qu'à passer à l'acte pour satisfaire son instinct de meurtrier que « *la palpitation de la vie [...] a toujours rempli d'une étrange rage de destruction* »⁸⁴⁸. Plusieurs scènes de la même veine traitent de cette tentation du crime, préparant au meurtre ultime. Phocas revient notamment sur l'acharnement qu'il a eu à torturer un chien sans motif aucun, pour le seul plaisir de libérer ses pulsions destructrices :

« La pauvre bête était là, l'échine rampante, rasant presque terre, ses grands yeux presque humains attachés sur moi, et ses hurlements lamentables !!! Ils auraient attendri un boucher ! Mais comme une espèce d'ivresse me possédait, et plus je frappais, plus je voulais frapper : chaque frémissement de cette chair pantelante me communiquait je ne sais quelle ardeur. »⁸⁴⁹

⁸⁴⁷ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 63-64

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 64

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 87

La soif de chair s'apparente chez Phocas à l'envie de lui faire mal, atteint comme il le dit lui-même d' « *une faim d'amour à en mourir* »⁸⁵⁰. Le désir du contact se transforme chez lui en un rut de souffrance, la pulsion sexuelle se confondant alors avec des pulsions sacrificielles. Phocas finit donc par succomber à son vice, s'enivrant de la mort en empoisonnant Ethal. Krafft-Ebing a là encore établi la liaison subversive unissant plaisir et douleur en démontrant le lien de dépendance pouvant exister entre volupté et désir de tuer, ce qui est le cas de notre personnage. Le crime sadique constitue à lui seul le remplacement du coït. On peut alors parler d' « *assassinat par lubricité* »⁸⁵¹ par l'établissement des liaisons qui unissent ici la volupté et la cruauté qui donnent lieu à une combinaison anormale et par là subversive de ces deux sources d'émoi aux effets naturellement antagonistes. L'instinct sexuel se trouve alors subordonné à celui de la cruauté. Mary Barbe s'inscrit donc parfaitement dans cette politique de l'enivrement par le sang, faisant de toutes ses relations avec les hommes de terribles scènes de carnages. S'érigeant comme « *la maîtresse de [leurs] destinées* »⁸⁵², elle entend bien les vouer à leur perte en les faisant passer au préalable par toute une série de tortures. Hormis la relation avec Paul placée sous le sceau de l'alcolagnie que nous étudierons ci-après, Mary est toujours animée par la recherche du goût de la mort, vouant son existence au crime et au sang. Ivre de cruauté, elle ne parvient pas à se rassasier de son appétit de la mort au point d'aller en rechercher quelque relief dans les pages des faits divers des journaux ou dans les lieux les plus sordides de la capitale, toujours en quête de la moindre marque du trépas et de la violence, avide de scènes faisant appel aux plus bas instincts de l'être humain :

« *Après la Gazette des Tribunaux, les compte rendus des journalistes mouchards ; la Morgue ; les romans naturalistes ; les musées de cire du boulevard, les exploits des empoisonneurs spirituels, il restait encore les brasseries de femmes dans lesquelles, par bonheur, une fois, on pouvait être témoin d'une sanglante scène de jalousie ; les maisons capitonnées, bien closes, où l'on fustige les vieillards décorés ; les cabarets de lettres où de jeunes garçons, presque des enfants, causent de la possibilité de tuer leur mère dès qu'ils l'auront violée* »⁸⁵³.

Malgré la fuite des hommes qui ne connaissent que trop bien ses vices, Mary demeure hantée par son fantasme prégnant de la torture et décuple sa volonté de vengeance dans l'ivresse du sang. Son addiction est d'ailleurs comparée à celle d'un ivrogne face à l'eau de vie. A son hypoesthésie sexuelle revendiquée répond en fait une nymphomanie de la mort où tuer devient

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 88

⁸⁵¹ Krafft-Ebbing, *Psychopathia sexualis*, T.1, *op. cit.*, p. 187

⁸⁵² Rachilde, *La Marquise de Sade*, *op. cit.*, p. 270

⁸⁵³ *Ibid.*, p. 285

l'essentiel de son existence, le but ultime de ses errances, engendrant par là, à elle seule, le processus de décadence.

Nos œuvres sont aussi marquées par la mise à mort de tout un panel d'animaux : un singe, un caniche ou encore un paon, ayant chacun valeur de fétiche aux yeux de leur assassin respectif. A ce titre, on peut parler de maso-fétichisme selon la terminologie adoptée par Krafft-Ebing dans sa rubrique sur le Sadisme. En effet, le fétiche se vouant au seul désir de son propriétaire, se trouve parfois confronté à ses pulsions destructrices, à ses folles envies sexuelles de le battre et de l'abattre. Le prince Noronsoff tue ainsi son petit singe adoré pour se venger de la morsure qu'il vient de lui infliger mais surtout pour se venger de l'insoumission que véhicule ce geste. Le prince menace ainsi du pire une quelconque rébellion. En vouant son singe à la mort, il s'érige en maître de sa destinée. La moindre désobéissance peut donc s'avérer fatale à la cour de Noronsoff. De même, Paul-Eric de Fertzen en vient à occire son paon, le Prince-Mes-Yeux, pour le punir de ne pas avoir su lui offrir, au moment où il le désirait, le spectacle éblouissant de sa roue. On tue désormais par caprice, pour le seul soulagement de ses nerfs et le seul contentement de ses sens.

Face à autant de meurtres, la mort est banalisée. Un détachement anormal à son égard se fait ressentir chez ces personnages qui ne prennent en aucun cas la mesure de leurs actes et qui se contentent, comme le fait Mary Barbe, de « *jouir du spectacle, cherchant [uniquement] la satisfaction de ses désirs de femme féroce sans s'inquiéter de la fin* »⁸⁵⁴ ou comme Jean Maleux qui dit ne rien ressentir après le meurtre de sa promise, « *ni chagrin, ni remords* » avouant qu'il « *ne pens[e] et n'agi[t] plus de [son] plein consentement* »⁸⁵⁵. Dans *La Tour d'amour*, ce sentiment est nettement exacerbé puisque le destin des trépassées laisse de marbre nos deux héros et particulièrement Mathurin Barnabas. Ainsi les actes nécrophiles sont-ils opérés dans la plus grande quiétude d'esprit et même dans l'excitation sexuelle la plus totale. Seuls comptent le frisson engendré par l'acte meurtrier et la beauté esthétique du geste. Ainsi, la mort en même temps qu'elle répugne et angoisse, fascine. En s'y confrontant et en l'intégrant à son univers esthétique, le personnage tente en fait de la sublimer, d'où cet enivrement de situations macabres dans les œuvres de nos deux auteurs.

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 289

⁸⁵⁵ Rachilde, *La Tour d'amour*, *op. cit.*, p. 155

b) Une science de l'effroi

Plus largement, l'ensemble des personnages est hanté par une passion auto-destructrice. L'âme fin-de-siècle décide de sa mort, une façon pour elle de ne pas la devoir à Dame nature mais plutôt de se la créer soi-même et de se donner l'illusion de pouvoir maîtriser et choisir son destin. Le duc de Fréneuse, exténué par sa pourriture, assassine sa propre personne, tout du moins son identité civile, en renaissant sous le pseudonyme de Monsieur de Phocas qui, il l'espère, marquera le début d'une vie plus prometteuse. Chacun, en effet, s'achemine sciemment ou inconsciemment vers sa propre mort, mettant en scène le déclin de son être à travers la réalisation d'actes barbares ou encore de la mise en scène de sa propre agonie - comme c'est le cas pour le prince Noronsoff qui s'évertue à briser son être par la multiplication d'expériences accentuant sa névrose et entérinant l'atavisme dont il est victime. Une certaine complaisance à la souffrance est donc décryptable dans cette volonté d'exténuation des nerfs. Wladimir Noronsoff avoue préférer vivre dans la souffrance que d'accéder définitivement à la mort ; ce qui l'intéresse c'est de se prêter à la dégénérescence de son corps et de son esprit. Pour cette raison, Noronsoff n'en finit pas de mourir. Se relevant continuellement de crises annonçant sa mort, ce « *lamentable et sinistre débris d'humanité* »⁸⁵⁶ semble de plus en plus sortir d'un tombeau tant son caractère cadavérique s'accroît au fur et à mesure de ses résurrections. Son teint livide tend à l'apparenter à une poupée macabre, abruti qu'il est à l'opium et au bromure, fardé comme un mort se préparant à rejoindre son cercueil. A ce titre, il peut être perçu comme un individu masochiste cultivant frénétiquement son mal. Ainsi, il jouit de donner en spectacle son aspect moribond, s'amusant de l'effroi que son image provoque sur les autres :

*« Ah ! les dents longues et déchaussées déjà, les dents de moribond poitrinaire que montrait alors le Noronsoff en dévisageant d'un œil curieux la gêne de ses convives ; chez quelques-uns c'était même de l'effroi. Il jouissait alors de leur malaise. Leurs yeux effarés le payaient de toute sa fatigue. Il s'excusait [...] de les attrister du récit de ses maux, de les ennuyer de la vue de sa déchéance [...] »*⁸⁵⁷.

On reconnaît bien ici sa misogynie profonde tout autant que son instinct sadique qui l'enjoignent à se nourrir du malheur de ses congénères. Il leur renvoie ainsi toute la répugnance qu'eux-mêmes lui inspirent. Il envisage d'ailleurs dans un élan criminel de garnir les plats de ses convives de poison, fantasmant sur l'état dans lesquels ils se trouveraient par la suite : « *J'ai bonne*

⁸⁵⁶ Jean Lorrain, *Le Vice errant*, op. cit., p. 313

⁸⁵⁷ *Ibid*, p. 167

envie, un soir, de faire droguer les plats. Vois-tu toutes ces belles dames se tordant de coliques... Ah ! leur frousse, leur lamentable frousse s'ils se croyaient empoisonnés. Tas de parasites et d'intrigants, la peste les étouffe ! Comme je les hais ! sont-ils assez bien portants ! »⁸⁵⁸. Son âme barbare est sans cesse préoccupée par l'idée de tourmenter et d'angoisser quelqu'un. Sa cruauté morale se manifeste également par une forme de sadisme cérébral qui l'engage à vouloir anéantir l'humanité tout entière et à la voir disparaître dans une souffrance encore inimaginée, exprimant par là sa force démoniaque : « [...] *je voudrais tuer tout le monde et puis moi d'une mort horrible, et remplir tout la terre de terreur...* »⁸⁵⁹. Il se plaît notamment à imaginer les tortures qu'il pourrait infliger à Véra Schoboleska dont il souhaite se venger pour le délaissement qu'elle lui fait subir délibérément. Sa haine sourde envers sa favorite se déploie alors dans son esprit sous la forme d'un long programme d'humiliations et de férociétés, qui s'articulent chez lui comme un plaisir morbide alliant la jouissance à la douleur :

*« son imagination morbide s'ingéniait à raffiner des affronts et des supplices ; il la ferait jeter à la porte, quand elle se présenterait à la villa, ou bien la séquestrerait dans la salle de bains, la ferait plonger de force dans la piscine, lui ferait donner le knout, que sais-je, il l'y étranglerait de ses propres mains ; et des gestes de harpie rythmaient ses divagations. Les griffes tendues vers la victime, il délirait et finissait par râler, de l'écume à la bouche et du sang dans les yeux. »*⁸⁶⁰

Au fur et à mesure que le texte développe cette ascension vers la violence, le prince se transforme en une bête sauvage, en un prédateur redoutable envahi par une faim insatiable de cruauté. Animé par la volonté de détruire les êtres qui l'entourent, que ce soit physiquement ou moralement dans l'espoir de les avilir, il témoigne d'une monomanie macabre qui s'exprime notamment lors de l'épisode de la mise à mort de son petit singe pourtant adoré.

Sa cruauté n'a pas de limite ; il ne vit que pour tourmenter l'esprit de ceux qui l'entourent et jouir de leur malaise. Rien d'étonnant alors à ce que le narrateur nous demande de nous référer aux actes des empereurs terribles de la Rome antique pour comprendre la nature de ses comportements : « *Il serait plus simple de feuilleter Suétone aux pages consacrées à Tibère et à Caligula ; la vieille âme des Césars revivait dans ce Russe, bizarrement mêlée aux instincts puérils des satrapes d'Asie.* »⁸⁶¹

⁸⁵⁸ *Ibidem*

⁸⁵⁹ *Ibid*, p. 292

⁸⁶⁰ *Ibid*, p. 233

⁸⁶¹ *Ibid*, p. 162-163

Par ailleurs, cette politique de l'effroi se développe également à travers diverses expériences du faisandé. *La Tour d'amour* s'articule plus particulièrement sur une esthétique de la nécrose ; les contes de Jean Lorrain livrent tout autant de pertinentes illustrations. Dans « *Les yeux glauques* »⁸⁶², une femme laisse se noyer son fiancé pour le seul plaisir de percevoir ses yeux de noyés, pleins de souffrance qui lui renvoient une vision de beauté mortifère. Sa « *lèvre souriante* »⁸⁶³ en dit long sur son plaisir. « *La pompe funèbre* »⁸⁶⁴, dont le titre qualifie en fait l'héroïne du conte, relate les séances d'une femme qui se rend au cirque dans le seul espoir d'assister au spectacle extatique des chutes d'acrobates. Ainsi, elle vibre à chaque figure scabreuse qui peut à tout moment faire basculer l'homme de l'autre côté de la vie : « *Implacable et tenace [...] elle guette une défaillance, un faux départ, un faux mouvement, la minute de vertige qui fera lâcher prise au trapéziste envolé dans les cintres et le jettera, cadavre, au pied des spectateurs éclaboussés de sang.* »⁸⁶⁵ Elle attend, fébrile et gonflée de désir, l'instant fatal qui annoncera la mort de l'acrobate et provoquera l'horreur des spectateurs : elle « *adore ces poignants spectacles ; la cruauté qu'ils éveillent dans l'âme et l'ébranlement qu'ils donnent à nos nerfs, voilà les voluptés dont se repaît sa sensualité cérébrale et blasée* »⁸⁶⁶. Des pensées morbides envahissent son esprit et définissent la nature de son plaisir : « *Un homme vraiment tué, voilà le piment de la chose !* »⁸⁶⁷ Ce conte fait directement écho à un passage de *Monsieur de Phocas* où Claudius Ethal cherche à corrompre Fréneuse par le goût de la mort, lui dévoilant tout le charme excitant qu'elle peut receler quand celle-ci menace autrui. Ainsi, il met devant lui le frisson du danger, le déculpabilisant de ses pensées mauvaises en lui prouvant la barbarie de l'âme humaine toujours friande de spectaculaire sadique. Il lui pose des questions où les réponses sont comprises dans la tournure même de la formule interrogative et qui sont suivies de phrases exclamatives rapportant toute l'excitation d'Ethal à oser envisager le lacher-prise de l'homme et à assister à la dislocation de son corps :

« [...] ce gymnasiarque peut se casser le cou à chaque seconde, c'est très périlleux ce qu'il fait là mon cher ; et ce qui vous plaît en lui, c'est le petit frisson qu'il vous donne... Quelle émotion, si ses mains suantes lâchaient la barre ? Avec la vitesse acquise de son mouvement de rotation il se romprait net la colonne vertébrale, et qui sait si un peu de matière cervicale ne jaillirait pas jusqu'à nous ! Ce serait très sensationnel et vous auriez une émotion rare à ajouter à celles de votre champ d'expérience [...] Quel joli ragoût d'épouvante nous sert là cet homme en maillot ! »⁸⁶⁸

⁸⁶² Jean Lorrain, « Les Yeux Glauques », in *Buveurs d'âmes*, [1893], Paris, Charpentier, 1929

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 92

⁸⁶⁴ Jean Lorrain, « La Pompe funèbre » in *Histoires de masques*, [1900], Paris, Ollendorff

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 188

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 187

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 187-188

⁸⁶⁸ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, *op. cit.*, p. 70

La mort de l'acrobate est ici comparée à un plat dont se repaîtraient volontiers les deux hommes. L'image du ragoût n'est pas prise au hasard puisqu'elle image parfaitement l'état de bouillie dans lequel se trouverait le corps s'il venait à chuter. Communiquant à Fréneuse son souhait de chute de l'acrobate, Ethal grise l'âme de ce dernier par le truchement d'une sensation effrayante qui vient s'ajouter à sa panoplie d'expériences inédites, à la recherche continuelle d'une intensité toujours plus forte. La tentation de la mort se fait alors plus forte que celle du sexe, se substituant totalement à elle. Ethal étend cette tendance sadique à l'ensemble des spectatrices qui, selon lui : « *désirent ardemment cet homme moins pour sa beauté que pour le danger qu'il court.* »⁸⁶⁹ Le spectacle hallucine alors Fréneuse qui se retrouve face à ses envies de meurtres et à ses désirs de nécrose. « *L'Inassouvie* »⁸⁷⁰, quant à elle, cette buveuse d'agonies, se délecte des exécutions capitales et ne vit que pour la promesse des prochains guillotinements publics. On peut encore citer cet homme qui, dans « *Un soir qu'il neigeait* »⁸⁷¹, en guise de faire l'amour aux prostituées, jouit de leur passer un fil de rasoir sur la gorge, s'excitant à l'idée de friser d'aussi près le meurtre et de donner la mort. C'est le péril qui grise ces personnages qui poursuivent furieusement la mort comme s'ils poursuivaient l'autre sexe.

Plus encore qu'un Eros infécond, c'est un Eros insalubre qui se profile dans les textes et qui trouve sa définition et sa dimension à travers celles de Thanatos. Cependant si une forme de sadisme transparaît de ces obsessions morbides qui symbolisent l'attirance irréversible pour le vice et l'horreur chez ces personnages, hormis dans le cas de l'acte meurtrier cette tendance ne s'en tient qu'au stade purement cérébral. Pourtant, cette cruauté peut prendre des accents d'autant plus redoutables lorsqu'elle allie la cérébralité sadique à l'acte concret qui en découle. Elle donne alors lieu à des relations sado-masochistes vécues comme de puissantes sources de volupté de la part des deux camps. Ce sont la plupart du temps des femmes qui instaurent ce type de relation, en s'affirmant comme de véritables fiancées de la mort.

2) Figures de la femme thanatophore

Ainsi, chez Rachilde plus particulièrement, ce thème du sadisme est récurrent sous l'égide de personnages féminins érigés au rang de femme fatale, figure-phare de la littérature décadente.

⁸⁶⁹ *Ibidem*

⁸⁷⁰ Jean Lorrain, « *L'Inassouvie* », in *Une Femme par jour*, [1896], Chroniques parues dans *L'Echo de Paris* du 2 juillet 1890 au 29 avril 1891 (soit un total de 112 portraits féminins) dans une série intitulée "*Une femme par jour*".

⁸⁷¹ Jean Lorrain, « *Un soir qu'il neigeait* », in *Buveurs d'âmes*, *op. cit.*, p. 175-185

Les récits regorgent de femmes thanatophores, c'est-à-dire de femmes qui se nourrissent des affres de la mort et qui agissent comme les fiancées de celle-ci bien plus que comme celles de l'autre sexe. Elles convoquent ou caressent la mort à travers leurs relations amoureuses si bien que ces dernières ressemblent plus à un théâtre de tortures qu'à des scènes érotiques. Elles sont tout bonnement amoureuses du goût de la mort et d'un de ses avatars : la souffrance. Les femmes trouvent donc dans l'exercice de la cruauté une forme d'ersatz au trépas de l'homme. Hostile à la maternité et au mariage, la femme rachildienne s'adonne à provoquer la mort en lieu et place de générer la vie par un rapport totalement inversé à l'érotisme et au plaisir. L'acte sadique devient alors « *fréquemment un équivalent du coït impossible* »⁸⁷² puisque ce genre de femmes que Catulle Mendès qualifie de « *meurtrières blanches* », réfractaires à tout contact sexuel, « *pour s'épargner le souci du fœtus [...] restent vierges en leurs lits obscènes* »⁸⁷³. Personnification de la cruauté dans ce qu'elle peut véhiculer de plus extrême, la femme thanatophore est à l'origine des relations sado-masochistes qui constituent l'intrigue de certains de nos textes. Prenant en charge le rôle du sadique, elle laisse l'homme remplir celui du masochiste, le réduisant par là au statut de soumis.

Ce chapitre s'attachera à définir les caractéristiques de la femme thanatophore qui fonctionnent comme des indices permettant de la reconnaître dans les textes. Synonyme de femme fatale, la femme thanatophore incarne un danger imparable à l'encontre du genre masculin et orchestre cette nouvelle modalité d'amour que représente la jouissance dans la douleur. Elle est présentée sous une dimension à la limite du tétragonique tant la sursexualisation de son rôle de femme fatale est forte. Entre bête et vampire, les héroïnes ou personnages secondaires féminins chez Jean Lorrain participent de représentations monstrueuses de la féminité que nous allons tenter de mettre en évidence afin d'asseoir notre étude sur le rapport unissant Eros à Thanatos.

a) **Femmes fatales : une menace séduisante**

Les héroïnes sont des archétypes de cette figure très emblématique de la fin de XIX^{ème} siècle, qu'est la femme fatale. A en croire son appellation, cette femme porte en elle le destin malheureux que connaîtra celui qui l'approchera de trop près et qui tombera sous son charme. Nul ne peut échapper au piège qu'elle représente ; elle est celle qui tue, celle qui incarne la perte de l'homme. Elle est connue pour utiliser le pouvoir de son sexe pour parvenir à ses fins et piéger l'objet de son désir.

⁸⁷² Dr R. von Krafft-Ebbing, *Psychopathia sexualis*, T.I, op. cit., p. 226

⁸⁷³ Catulle Mendès, *Méphistophéla*, [1890], Paris, Séguiet, La Bibliothèque décadente, 1993, p. 32

La femme fatale fait donc montre du plus grand pouvoir de séduction. Sa beauté, par son excès de perfection, est dérangeante, surnaturelle car à la limite du possible ; cette beauté est intrigante et laisse transparaître une certaine malignité. Le trouble qu'elle produit sur l'homme est à la fois de l'ordre de la fascination mais également de la peur tant l'esthétique qu'elle dégage est ambiguë. Placées sous le sceau de l'ambivalence, ces femmes fatales alimentent le sentiment du mystère et demeurent insaisissables, car la femme, naturellement vouée à la fausseté incarne le mensonge. Elle est surtout comme l'explique Mireille Dottin-Orsini, « *la femme fatale-à-l'homme, incarnant le destin de l'humanité masculine sacrifiée sur l'autel de l'Espèce* »⁸⁷⁴. Rien d'étonnant alors à ce qu'elle joue un rôle de premier plan dans le processus de la Décadence puisque plus largement que l'homme, elle augure d'une mise à mort de l'Humain, portant en elle une certaine volonté ingénésique.

La femme se révèle décorative, se jouant d'elle-même, se faisant sa propre poupée ou son propre mannequin, instrumentant son corps en se prêtant une physiologie travaillée et calculée - et donc peu naturelle et peu réelle - dans le but d'être digne des mythes qui définissent la féminité. Elle donne dans les ornements, se parant de bijoux, joyaux et divers colifichets et fait de l'artifice son principal attribut. Les fards et onguents participent également de cette mascarade de soi permettant de corriger les défauts ou d'accentuer les qualités physiques d'une personne. Nombreuses sont les femmes qui témoignent de ce culte de l'apparat chez nos auteurs et qui affichent ainsi leur pouvoir féminin de séduction. Nous sommes dans un cas de beauté hyperbolique qui favorise l'érection de la femme dotée d'une telle beauté en figure de l'Idole. Raoule de Vénérande se caractérise ainsi par cet atout majeur : « [...] *comme supériorité, [...] elle avait celle de la beauté* »⁸⁷⁵ qui la place au-dessus des femmes ordinaires et tend à la doter d'un certain statut de déité. De la même façon le physique de Laure Lordès s'avère être déroutant, au point de troubler son époux qui frémit devant sa perfection qu'il aurait souhaitée moindre puisqu'elle le met face à une Idéalité trop belle pour être honnête. Cette beauté fatale est source de malaise : « *cela déroutait tous ses préjugés sur l'éternel féminin, ses combinaisons de garçon ordonné, méthodique. Il aurait préféré une femme moins bien faite, aux hanches moins développées et à la figure plus régulière, plus comme les autres* »⁸⁷⁶. La féminité de nos héroïnes est portée à son plus haut point, ce qui tend à les sursexualiser. Laure Lordès se distingue notamment par ses « *deux seins éblouissants qui,*

⁸⁷⁴ Mireille Dottin-Orsini, *Cette Femme qu'ils disent fatale*, op. cit., p. 17

⁸⁷⁵ Voir Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 132

⁸⁷⁶ Rachilde, *L'Animale*, op. cit., p. 106

malgré sa mauvaise conduite, était le plus bel instrument de plaisir qu'on pût désirer »⁸⁷⁷. La beauté devient donc une arme pour ces femmes en mal de pouvoir. Les personnages masculins, sensibles à leur dimension esthétique, subissent l'envoûtement de leurs charmes. La femme sait particulièrement se faire charmeuse et enjôleuse, jouant sur la lascivité et la volupté de ses attitudes. Raoule de Vénérande use ainsi de regards à la « *langueur délicieuse* »⁸⁷⁸ pour séduire Jacques Silvert. Laure Lordès est régulièrement comparée à un aphrodisiaque, à une femme sexuelle qui provoque le désir, ce qui correspond parfaitement à cette inassouvie des sens. Ainsi, toujours sur le qui-vive vis-à-vis des hommes, elle fonctionne comme un piège tendu à leur égard. Telle une sorcière, elle a le pouvoir de les hypnotiser par le seul spectacle de sa beauté et du mystère que celle-ci augure. Ses « *allures serpentes* », ses « *gestes si souples, si enveloppants* », « *ses hanches roulant sous la jupe tendue* », ou encore « *ses seins pointant droit vers les mâles* »⁸⁷⁹ sont des appâts pour l'homme qui serait « *bien sot [de tenter de] lui résister* ». Par son charme magnétique et énigmatique, la femme fatale incarne la Tentation ; Mary Barbe, l'héroïne de *La Marquise de Sade* de Rachilde en est une parfaite illustration : « *Elle embaumait la chair toute jeune, toute saine, toute chaude ! Elle tenait du gâteau, des petites colombes, aussi des petits chats avec ses yeux phosphorescents dans l'ombre du bosquet* »⁸⁸⁰. Aussi n'hésite-t-elle pas à se servir de son apparence pour littéralement envelopper le prêtre Armand de Bréville. L'image de fusion et de collage que suggèrent ses élans témoignent de sa volonté d'engloutir l'homme, de l'absorber en son sein et de le retenir à jamais, captif de sa personne :

« *Laure se fondait tout entière sur sa bouche, comme un fruit s'écrasant. Des odeurs de roses dans les cheveux, et au bout des doigts, elle l'entourait d'un vertige extraordinaire, le poussait à un abîme qu'il devinait frais et sombre, tout pareil aux frondaisons luxueuses d'un grand parc. Des sentiers sablés d'or se roulaient en spirales devant lui ; des bras nus, une forêt de bras nus, se nouaient à son cou ; il était caressé par une tresse de cheveux noirs flottants qui prenait la dimension d'une fumée d'incendie, et il ne pourrait plus s'échapper [...]* »⁸⁸¹

Dans cette optique Laure est métaphorisée à plusieurs reprises dans le texte par une angélique sur laquelle sont projetés le pouvoir et le dessein de Laure. A ce titre, les angéliques semblent tout à coup s'humaniser en incarnant le portrait de la femme fatale, telle qu'elle est représentée en cette fin de siècle : « *Elles avaient un aspect si impénétrable, des feuilles si*

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p. 166

⁸⁷⁸ Rachilde, *Monsieur Vénus*, *op. cit.*, p. 37

⁸⁷⁹ Rachilde, *L'Animale*, *op. cit.*, p. 113

⁸⁸⁰ Rachilde, *La Marquise de Sade*, *op. cit.*, p. 227

⁸⁸¹ Rachilde, *L'Animale*, *op. cit.*, p. 103

enveloppantes et un arôme si étourdissant, qu'on les eût prises pour de grandes dames sournoises étalant leurs jupons sur une chose qu'on ne doit pas voir... »⁸⁸² Laure incarne plus encore que le désir, la luxure, mentalement « *tarée d[e] [son] signe fatal* »⁸⁸³. Elle est la Tentation, cette nouvelle Eve, plus proche finalement de Lilith, qui cherche à faire chavirer l'homme et à le déchoir de son statut sous l'effet d'une sensualité cultivée à l'extrême.

Ainsi, un des apanages les plus remarquables de la femme fatale est sans nul doute celui du port des bijoux. Bien souvent, ceux-ci sont faits de pierres précieuses et de bijoux qui se font synonyme de raffinement. Tous sont pour le moins originaux et renseignent sur la nature spirituelle de sa propriétaire. Dans *Monsieur Vénus*, la chevalière de Raoule en camée et sertie de deux griffes de lion témoigne de la cruauté profonde de cette dernière. Raoule révèle par le port de tels bijoux sa part diabolique et l'horreur qu'elle peut inspirer, d'où le sentiment de terreur ressenti par Jacques face à cette bague lui renvoyant directement l'image du Diable.

On retrouve plus précisément le thème du bijou incrusté dans la chair chez nos auteurs et notamment chez *Monsieur de Bougrelon* de Jean Lorrain. C'est alors que l'adage « il faut souffrir pour être belle » prend tout son sens. A l'image de ce que Des Esseintes fait subir à sa tortue dans *A Rebours*, Jean Lorrain nous présente une femme gemmée de quinze rubis incrustés dans le décolleté d'une marquise espagnole et qui commémore les quinze viols dont elle a été victime. Plus largement ce motif est un appel direct à Baudelaire et à ses « *Bijoux* »⁸⁸⁴ qui traitait déjà du même motif.

Par ces parures et ces ornements divers, la femme cherche à duper l'homme et à le tromper sur son apparente beauté pour mieux le faire succomber à ses charmes et le plier à son âme perversie. Dans le cas de *Madame Adonis*, Marcelle Désambres n'hésite pas à se donner les formes qu'elle n'a pas pour séduire Louis. En effet, son absence de hanches aurait tendance à la déféminiser, d'où le choix de se munir de coussins pour se donner une enveloppe plus charnelle. Les portraits de femmes peinturlurées sont nombreux mais fonctionnent toujours comme des avertissements à ce qui se cache derrière. Cette entreprise du simulacre n'est pas sans déplaire à nos esthètes qui attestent de l'efficacité de l'artifice. La femme recouverte de fards apparaît figée et se rapproche ainsi de l'œuvre d'art. Les fards annoncent les poisons comme nous avons déjà pu le voir.

⁸⁸² *Ibid.*, p. 44

⁸⁸³ *Ibid.*, p. 101

⁸⁸⁴ Baudelaire, « Les bijoux », *Les Fleurs du mal*, [1857]

Les tenues portées par nos héroïnes sont de manière similaire bien souvent révélatrices de la fatalité qu'elles incarnent. On pense bien sûr à Eliante Donalger qui nous présente un vêtement-torture lors de la plupart de ses apparitions. Chez *La Marquise de Sade*, Mary Barbe, quant à elle, veut une robe de souffrance, une tenue à l'image de sa nature réelle. Déjà, elle avait eu l'occasion d'incarner lors de la fête de son village le génie de la guerre du carrousel. Relativement à son statut de femme fatale déjà évoqué, Mary revêt donc à différentes reprises des accessoires pour le moins révélateurs de son âme agressive et guerrière. De même, la coiffure traversée d'une menaçante pointe effilée qu'elle porte lors de la fête est-elle révélatrice de son âme conquérante et sans merci. Elle la place en position d'attaquante prête à livrer combat. La robe de souffrance image parfaitement les intentions cruelles de Mary. Le vert qui domine la tenue au point même de l'électriser place Mary sous le sceau du Diable qui a fait de cette couleur un de ses attributs favoris, symbole de la trahison et plus largement du danger :

« Sur la jupe de satin vert émeraude, arrachant les yeux, se laçait une cuirasse, mode inconvenante de l'époque [...]. Ce corsage était montant et cependant s'ouvrait par une échancrure inattendue entre les deux seins, qu'on imaginait plus roses à causes de l'intensité de ce velours vert. La cuirasse laissait les hanches comme nues, et le long des plis de la jupe, très collante, couraient des branches de feuillage de rosier sans fleurs, criblées de leurs épines. »⁸⁸⁵

A la fois sensuelle et terrible dans ce costume moulant et dévoilant des parties nues de sa peau, Mary brave les représentations ordinairement fades que l'on peut faire de la femme, révélant tout le « fatal » de son être sous cette représentation.

Eliante Donalger offre de même à travers ses tenues une représentation des plus symboliques de la femme fatale : elle déploie tout un attirail faisant figure de panoplie de la parfaite castratrice. Dès son entrée, elle apparaît comme un oiseau de mauvais augure, vêtue de noir et de mystère, semblant tout droit sortie des ténèbres avec son teint cadavérique. Elle est également largement figurée en conquérante, que ce soit en raison du casque aux reflets métalliques qui semble lui trancher les oreilles et qu'elle arbore effrontément, ou des ses robes qui « *lui serr[ent] la gorge jusqu'à l'étrangler* »⁸⁸⁶. On n'oublie pas non plus sa fameuse sortie de bal où elle apparaît enveloppée d'une « *chose indescriptible dans laquelle cliquetaient des perles avec des lames de*

⁸⁸⁵ Rachilde, *La Marquise de Sade*, op. cit., p.196

⁸⁸⁶ Rachilde, *La Jongleuse*, op. cit., p. 26

sabre »⁸⁸⁷. La référence aux armes blanches est trop prégnante dans les tenues des héroïnes pour être anodine ; elle nous dévoile plutôt ces femmes comme de nouvelles Athéna, parées pour livrer bataille. Les vêtements stigmatisent de façon générale des actions torturantes, reflets de l'âme de celles qui les portent. Eliante Donalger notamment, préfigure le mythe de Salomé en simulant par des tenues qui semblent la décapiter, le motif de la décollation fondateur du mythe.

La femme oscille donc sans cesse entre la beauté de son physique et la malignité de son âme, son charme agissant ainsi comme une menace séduisante. Figure du paradoxe et de l'ambivalence, la femme fatale recèle souvent son secret. Les adjectifs qui la qualifient sont toujours ambivalents ; ainsi, elle est tour à tour « *étrange* », « *mystérieuse* », « *bizarre* »⁸⁸⁸. Sa beauté en effet n'est en fait qu'un simulacre dissimulant sa profonde nature cruelle et perverse, et sert en quelque sorte de filet pour attraper les hommes qui ne peuvent lutter contre les effets de ses charmes. La femme se veut donc indomptable, mue par une volonté toute puissante de réduire autrui à son seul consentement, sous l'effet de son hypnotique féminité.

La féminité est dévorante : elle happe les hommes qui s'oublient face à elle et qui deviennent le sexe faible. Laure Lordès incarne parfaitement ce sentiment de chute à travers le comportement dévastateur qu'elle adopte systématiquement face aux hommes. Telle une mante religieuse, elle séduit pour mieux soustraire. Rachilde, en la décrivant comme une indéfectible prédatrice, la classe alors insidieusement dans le rang des femmes fatales :

*« Ces sortes de créatures toujours prêtes pour la chute et que l'ombre de la tristesse suggestionne sont des échantillons de la famille des sensitives, mais des sensitives carnassières, de celles, qui, baillant de la fleur ou de la feuille, gobent les insectes au passage. N'ayant pas le moyen de la locomotion, elles étouffent la mouche dès qu'elles la tiennent, sinon se dessèchent de n'avoir plus rien à étouffer dans leur coin de nature ténébreuse »*⁸⁸⁹.

On retrouve ici la métaphore de la fleur vénéneuse chère à Baudelaire pour représenter la Femme maléfique. Les hommes assimilés à de petits insectes inoffensifs sont les premières victimes de ces fleurs du mal qui les piègent par l'effet de leur suc. La femme fatale est ici clairement

⁸⁸⁷ *Ibid*, p. 28

⁸⁸⁸ Rachilde, *L'Animale*, *op. cit.*, p. 66

⁸⁸⁹ *Ibid*, p. 174

assimilée à un piège redoutable qui ne laisse aucune autre alternative que celle de l’engloutissement. La femme se révèle ainsi étouffante, envahissante et piégeante.

La femme est en fait en recherche d’un renouveau de l’Amour qui passe par une restructuration des rapports amoureux et des rôles sexués et sexuels. On assiste alors à l’inversion des rôles et des comportements sexués, par laquelle l’homme se féminise et la femme se virilise, mettant en péril la sempiternelle domination attribuée au masculin, et par là même la hiérarchisation des sexes. De ce renversement émane la guerre des sexes.

La femme cherche à exercer une domination sans précédent et veut s’affranchir de toute contrainte sexuelle en devenant la maîtresse d’un jeu amoureux aux accents sadiques. La féminité se fait envahissante et étouffante pour l’homme au point de rendre majuscule le féminin⁸⁹⁰. On en veut pour preuve l’ouvrage de Jean Lorrain dédié aux portraits de figures féminines et qui se fixe l’objectif de nous livrer une forme d’inventaire des représentations féminines, à raison d’*Une femme par jour*⁸⁹¹. La féminité de façon générale dans nos œuvres et dans la littérature fin-de-siècle s’y annonce dévorante et modelée sur un archétype : « *L’être féminin, du grand au petit, et de haut en bas, est toujours, pour ainsi dire, le même être, et la sensibilité des unes et des autres semble fabriquée sur un patron identique.* »⁸⁹²

Plus largement la féminité qui agit dans nos textes tend à sursexualiser les héroïnes au point qu’elles transgressent leur condition et statut de femme en se métamorphosant en un être nouveau et pluriel, mêlant différents motifs qui ne participent pas foncièrement de l’espèce à proprement parler humaine.

La femme sophistiquée, apparaît donc comme une femme de théâtre qui cherche sous son apparente Beauté à ne pas se dévoiler. Ce contraste entre l’extérieur et l’intérieur de la femme provoque l’ambiguïté dans les rapports homme/femme. En effet, l’homme ne sait comment se positionner face à l’objet de son désir qui semble échapper à tout discernement : « *‘La Femme’ est le problème du célibataire [...], et ce problème est insoluble : il ne peut ni se passer d’elle, ni vivre avec elle, d’autant plus obsédante qu’on la repousse, d’autant plus attirante qu’elle effraye.* »⁸⁹³

⁸⁹⁰ Mireille Dottin-Orsini, *Cette Femme qu’ils disent fatale*, op. cit., p. 26. Le premier chapitre de l’ouvrage s’intitule « Féminin majuscule ».

⁸⁹¹ Jean Lorrain, *Une Femme par jour*, [1896]

⁸⁹² Edmond de Goncourt, *La Faustine*, op. cit., p. 233.

⁸⁹³ Mireille Dottin-Orsini, *Cette Femme qu’ils disent fatale*, op. cit., p. 92

Pour cela, les esthètes vont préférer aux femmes de chair des fétiches fonctionnant comme des ersatz de femmes et des palliatifs moins dangereux et périlleux.

Le physique de la femme fatale est largement reconnaissable. La froideur et la dureté en sont certainement les caractéristiques les plus essentielles. Le motif du métal est très souvent utilisé pour incarner ces aspects. Il annonce ainsi le danger représenté par la femme qui en est dotée. Une certaine cruauté transparaît de la physionomie de ces femmes qui fonctionne comme un indice de la fatalité qu'elles portent en elles tel un poison. Raoule de Vénérande se caractérise par exemple par son physique énigmatique qui est décrit par des expressions aux accents sombres et métalliques mais néanmoins ardents, symbolisant toute l'ambivalence de son apparence. Chaque adjectif ou adjectif mélioratif est contrebalancé par une expression désamorçant la dimension idéale du physique de Raoule et renvoyant davantage à la part d'obscurité de sa personne disharmonieuse :

« Dès l'abord, sa physionomie à l'expression dure, ne séduisait pas. Merveilleusement tracés, les sourcils avaient une tendance marquée à se rejoindre dans le pli impérieux d'une volonté constante. Les lèvres minces, estompées aux commissures, atténuait d'une manière désagréable le dessin pur de la bouche. Les cheveux étaient bruns, tordus sur la nuque et concouraient au parfait ovale d'un visage teinté de ce bistre italien qui pâlit aux lumières. Très noirs, avec des reflets métalliques sous de longs cils recourbés, les yeux devenaient deux braises quand la passion les allumait. »⁸⁹⁴

Laure Lordès est construite physiologiquement sur le même modèle ambivalent qui oscille entre une représentation idéale et une représentation menaçante. Il existe toujours le pendant négatif de l'aspect positif chez ces femmes. Ainsi, Laure intrigue par ses vêtements sombres ; mais l'homme omet vite cette caractéristique quand il la découvre « *si gracieuse de forme* »⁸⁹⁵. La beauté des héroïnes est régulièrement contrebalancée grammaticalement par une marque d'opposition. Ainsi l'emploi de la conjonction de coordination « mais » vient souvent relativiser et nuancer l'aspect enjôleur de la femme dont il est question. On en veut pour preuve cette phrase qui fait référence à Mary Barbe : « *Elle était jolie, mais un peu bizarre* »⁸⁹⁶. L'insaisissabilité est donc de mise et participe de la part mystérieuse propre à l'archétype de la femme fatale telle qu'elle est définie dans sa mythologie. Certes Mary affiche une physiologie des plus charmantes mais l'excès de finesse de ses traits inquiète car il révèle en général un caractère perfide et cruel. Ses yeux rapprochés sont ainsi synonymes de son entêtement et préfigure son esprit buté et sa volonté sans faille. Il suffit de la regarder pour prendre conscience de son caractère redoutable. La petitesse de ses yeux stigmatise

⁸⁹⁴ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 37-38

⁸⁹⁵ Rachilde, *L'Animale*, op. cit., p. 66

⁸⁹⁶ Rachilde, *La Marquise de Sade*, op. cit., p. 16

également une certaine absence de franchise et d'honnêteté, en lien avec le mensonge et la fausseté qui sont des apanages de la femme fatale. Ses traits expriment cette force de caractère qui est la sienne et que rien ne peut altérer :

« Ses yeux clos étaient si rapprochés l'un de l'autre que la ligne des sourcils semblait se rejoindre comme un trait d'encre. Le front étroit avait une harmonieuse courbe, la bouche mince avançait légèrement la lèvre inférieure dans un rictus de dédain déjà trop accentué ; le nez, d'une arête droite, était fin du bout, aux ailes battantes. Les cheveux, d'un noir intense, avaient des reflets luisants et ils se collaient plats autour des joues »⁸⁹⁷.

Parallèlement à cette allure sombre se dessine un corps à la plastique idéale, « *merveilleux de forme, souple, maigre* »⁸⁹⁸ et une inquiétante chevelure de jais. Le physique de Mary n'en finit pas de prendre une allure de plus en plus fatale. On peut parler la concernant d'une réelle précocité de la féminité puisque dès le début de son adolescence son corps est insolent de grâce et de forme. Ses courbes qui ne sont que trop parfaites annoncent l'état hors-norme de sa beauté . Par sa maturité féminine avancée, Mary attise le mystère sur sa personne. Néanmoins c'est déjà son vampirisme sexuel qui émerge derrière cette physiologie mutante, voire même la teneur sardonique de sa nature maléfique :

« Sa figure s'était singulièrement attristée, sa bouche devenue plus fine avait aux coins une ciselure méchante, ses yeux bleus rapprochés l'un de l'autre gardaient une expression de mauvaise audace. Elle avait grandi, sa taille sortait un peu des hanches qu'on pouvait deviner déjà rondes. Les jambes imitaient les nattes, elles s'allongeaient, élégantes. Ce n'était pas une jolie enfant selon les règles ordinaires de la plastique, mais elle était curieuse à voir »⁸⁹⁹.

A travers les descriptions de ces femmes, la beauté, par son évidente ambiguïté, ne paraît donc jamais pleinement aboutie, servant de prétexte, de moyen à une fin bien plus terrible. Ces femmes instrumentalisent leur corps au profit de leur esprit et de leur volonté. Leur beauté n'est pas idéale mais idéelle et dissimule un mal moral.

Pour préciser notre démonstration, nous pouvons également mettre en parallèle la citation précédente et la suivante qui décrit Laure Lordès, l'héroïne de *l'Animale* selon les mêmes critères et

⁸⁹⁷ *Ibidem*

⁸⁹⁸ *Ibidem*

⁸⁹⁹ *Ibid*, p. 86

les mêmes motifs de froideur, de raideur et dureté. Ce physique sec, conquérant, arrogant même par son évidente absence de rondeurs et de douceur, préfigure l'âme guerrière du personnage. Ses traits d'une extrême finesse et dessinés en pointe font porter au visage la pugnacité qui augure de la nature de Laure. De même, son aspect sombre en dit long sur la noirceur de ses intentions :

« [...] ses lèvres tombantes se ciselaient des deux côtés en virgules voluptueuses ; son teint, très mat, s'ombrail sous les yeux ; ses sourcils, en fer de flèche, pointus aux angles du front, allaient se perdre dans la racine de la chevelure ; son regard était doué d'une mobilité extraordinaire à cause de ses pupilles se rétractant et ne devenant plus qu'un trait, une mince fissure noire barrant les prunelles brunes striées de jaune. »⁹⁰⁰

L'intensité et la flexibilité de son regard semblent lui permettre de tout mettre sous son contrôle. La femme fatale, telle que Laure Lordès la caractérise par son « *regard cynique* »⁹⁰¹, son rire étrange et sardonique, véhicule une beauté étrange. Cette dernière est somme toute anticonformiste tant elle est singulière. Par ailleurs le caractère artificiel et virtuel de la femme transparait également dans ses attitudes robotisées. La femme se présente alors vidée de toute substance, proche du néant, tel un pantin ou un mannequin désarticulé.

Par ailleurs, le sang est toujours présent, même de façon sous-jacente, dans les représentations des femmes fatales, d'où l'importance des reprises et des réécritures du mythe de Salomé dans nos œuvres puisque cette figure biblique est intrinsèquement, par le motif de décollation qu'elle véhicule, associée au sang. Sa danse lascive transparait dans les mouvements suaves de nos héroïnes qui usent de leur pouvoir sensuel pour parvenir à leurs fins, achever le Mâle. De la même façon que Salomé obtient le chef de Saint Jean-Baptiste en récompense de sa danse, l'héroïne femme fatale, obtient la soumission de l'homme après lui avoir déployé sa comédie de charme. C'est peut-être *Le Vice errant* qui fournit la réécriture la plus complète du récit biblique puisque le roman, au-delà de la figure de Salomé que l'on découvre sous les traits de Vera Schoboleska, met également en scène, sous le personnage de la mère de Noronsoff, Hérodiade. A l'image de la mère de Salomé, instigatrice du crime, la princesse Benedetta apparaît comme la responsable de tous les maux de son fils et notamment de sa perte. Salomé manifeste le pouvoir diabolique de la séduction féminine. Sa danse s'apparente à une menace, à une séduction vénéneuse qu'Eliaante Donalger parvient parfaitement à incarner. Il devient donc évident que Salomé apparaît

⁹⁰⁰ Rachilde, *L'Animale*, op. cit., p. 64

⁹⁰¹ *Ibid*, p. 96

dans la littérature décadente et plus largement dans l'art de cette fin de siècle comme la figure par excellence de la femme fatale. Comme l'explique Mireille Dottin-Orsini, sous l'effigie de Salomé, la femme s'avère bien être « *l'avenir de l'homme – c'est-à-dire la mort* »⁹⁰². Si l'on s'en tient à la seule version de la tradition médiévale qui explique le geste de Salomé par la passion déçue et avortée de cette dernière pour Saint Jean-Baptiste, on prend d'autant plus conscience du lien entre l'amour et la mort, l'intime connivence que partagent le désir et le meurtre. A travers cette érotisation morbide du mythe de Salomé, la femme se fait donc synonyme de mort pour les hommes, animée qu'elle est par une volonté intangible de bouleverser les schémas sexués. En cela, l'homme frissonne de plaisir et de terreur face à chaque femme qui est potentiellement un avatar de Salomé. En cela la femme incarne le paradoxe de la menace séduisante :

*« La femme aisément touche au glaive [...] et si la femme ne frappe pas de sa main, toujours l'épée est près d'elle, et sur les lèvres qui ont touché les siennes se révèle le goût de la mort. [...] C'est qu'elle révèle moins une volonté personnelle qu'elle ne manifeste l'instinct collectif éternel de la femme. Elle est si parfaitement féminine qu'elle n'a pas besoin d'exister pour elle-même. [...] Nous avons tous pressenti Salomé ou Hélène dans nos rapprochements de hasard, et la plus passagère de nos amies contient en puissance tout ce qui fit la grandeur cynique ou sombre de nos héroïnes. »*⁹⁰³

Une dimension démoniaque transparait bien souvent de telles descriptions dévoilant la femme sous un angle diabolique, la transfigurant en ange funèbre. La beauté de ces femmes est une arme redoutable, bien aiguisée pour avilir l'entité masculine. Ce sont des femmes-monstres qui sont mises en scène. Le charme hyperbolique de cette catégorie de personnages féminins, entraîne une hypersexualisation de la femme qui fait de celle-ci une amazone, un être au caractère viril et aux représentations relevant de l'hybridité. Mireille Dottin-Orsini explique d'ailleurs à ce propos que « *la sursexualisation féminine a pour corollaire les pires désordres [...] [et] voluptés sublimées* »⁹⁰⁴, d'où l'émergence aussi d'une certaine viraginité dans les textes poussant à vivre l'érotisme dans la cruauté et le mortifère.

La femme, par la surdimension qu'elle peut prendre au sein du texte, voit son image surexploitée au point d'être convertie à toute une imagerie téatagonique tendant à lui conférer une teneur hybride. Ce réseau imaginaire nous la dévoile ainsi tantôt sous un angle animal, tantôt sous un angle vampirique qui témoignent de la primitivité de ses instincts et filent la nature cruelle qui

⁹⁰² Mireille Dottin-Orsini, *Cette Femme qu'ils disent fatale*, op. cit., p. 138

⁹⁰³ Camille Mauclair, *Les Clefs d'or*, « Morceau pour Salomé », Paris, Ollendorff, 1897, p. 255-259

⁹⁰⁴ Mireille Dottin-Orsini, *Cette Femme qu'ils disent fatale*, op. cit., p. 173

prévaut à la femme fatale. A ce titre, se décline dans nos œuvres tout un échantillon de féminités épouvantables, transgressant leur condition certes féminine, mais même au-delà, humaine.

La femme fatale est ainsi très souvent représentée comme un vampire sexuel, une goule assoiffée de sang d'homme, comme c'est le cas chez *La Marquise de Sade* à travers le personnage de Mary Barbe.

b) Folie sanguinaire : les femmes vampires

L'une des représentations privilégiées de la femme fatale passe par celle du vampire. Si l'on assimile plus communément les vampires au genre masculin et si l'on les rapproche d'un être à teneur fantastique et surnaturel, en cette fin de siècle la dimension vampirique est davantage féminine. Originellement, le vampire féminin s'identifiait aux Lamies et aux Stryges de l'Antiquité qui avaient pour vocation de manger les nouveaux-nés et de tuer les hommes. Ces missions sont largement partagées par nos vampiresses fin-de-siècle, qui se servent du vampirisme comme modalité de destruction de l'homme et au-delà de réfutation de tout processus génésique. A ce titre le vampirisme féminin participe de la volonté décadentiste de dé-générer la société. A ce titre, elle aime comme elle déteste, « *donnant [des] baiser[s] par écorchure* »⁹⁰⁵, associant la souffrance au plaisir.

La femme prend alors le pouvoir et s'instaure comme la Bête éternelle, celle à qui l'on ne peut résister, tandis que l'homme se voit contraint à un rôle subalterne l'assujettissant à la puissance maléfique de sa partenaire féminine : "*[...] [L]e vampire change de genre dans la deuxième moitié du XIXème siècle. Le couple du buveur du sang et de sa victime prend alors en charge les thèmes dominants de l'Eros sado-masochiste et c'est la femme qui est investie du rôle prédateur, face à un partenaire féminisé et hémophile*"⁹⁰⁶.

La femme-vampire marquée par le sang cherche à faire payer d'un lourd tribut le mal que lui a infligé ancestralement l'homme. La vampire s'affiche donc avant tout comme une vengeresse, participant au plus près à la guerre des sexes que se livrent en cette fin-de-siècle hommes et

⁹⁰⁵ Rachilde, *La Marquise de Sade*, op. cit., p. 272

⁹⁰⁶ Mireille Dottin-Orsini, *Cette Femme qu'ils disent fatale*, op. cit., p. 275.

femmes. Cette plaie laissée par l'homme et qui s'assimile à la menstruation pénalise la femme et la rend dans l'imaginaire collectif de nature plus faible. C'est ce sang perdu qu'elle compte bien récupérer en faisant saigner l'homme, de quelque sorte que ce soit. Selon les mots de Raoule de Vénérande il s'agit de « *dépouiller [l'homme] de ses sens vulgaires* »⁹⁰⁷. Ainsi, on se retrouve dans nos œuvres face à des personnages féminins qui s'affichent comme des vampires métaphoriques ; entendons par là que ces femmes n'agissent pas par succion physique mais par succion mentale, tentant de défaire toute forme de libre-arbitre chez leur partenaire. Cette torture morale, dans la mesure où elle entraîne la mort, s'apparente à une forme d'acte vampirique. Laure Lordès dans *L'Animale*, s'inscrit dans la lignée de ces vampires psychologiques. Cependant, Rachilde et Jean Lorrain nous livrent également de réels personnages vampiresques obsédés par le sang et ses effluves. C'est à travers ces représentations croisées de femmes-vampires que nous allons définir l'essence même de la femme thanatophore.

En effet, le vampire est largement féminisé à moins que ce ne soit plutôt le féminin qui soit systématiquement vampirisé : Jean Lorrain en témoigne notamment dans *Monsieur de Bougreton* où la peinture devient vampire quand les tableaux de Vinci donnent au spectateur qui s'y attarde un peu trop « *un front blême et des gestes hagards* »⁹⁰⁸. L'Art synonyme de Beauté se fait par définition féminin et, à ce titre, participe d'un certain phénomène de succion, d'autant plus quand l'œuvre met en scène des femmes : « *Ah! les sourires du Vinci, Messieurs, quel poème de férocité perverse et royale, des baisers de ventouses où s'engouffraient nos âmes.* »⁹⁰⁹. La femme aspire et envoûte ; l'art fait souffrir et ponctionne à la manière de l'effet d'un vampire. Si la vampirisation masculine se fait rare à cette époque, les auteurs masculins n'en oublient pas pour autant de présenter les femmes sous l'angle du vampirisme y voyant une modalité à l'expression de leur misogynie. En effet, ces femmes dévorantes, menaçantes incarnent le Mal et la perte et sont honnies de la population mâle. Dans *Monsieur de Bougreton*, ces femmes se trouvent dans le Boudoir des Mortes. Jean Lorrain ne manquera non plus d'assimiler ce type de personnage féminin, dans ses chroniques, à « *cette maîtresse quotidienne qui boit notre sang sous forme d'encre et aspire lentement notre sève toute chaude.* »⁹¹⁰. On retrouve également ce motif de la féminisation vampirique dans « *L'Araignée rouge* »⁹¹¹.

⁹⁰⁷ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 82

⁹⁰⁸ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, op. cit., p. 39

⁹⁰⁹ *Ibid*, p. 40

⁹¹⁰ Lettre à Octave Uzanne, citée in Jean Lorrain, l'artiste, l'ami, souvenirs intimes, *Lettres inédites*, Paris, Les Amis d'Edouard, n° 14, s.d., passage cité par Thibaut d'Anthonay in *Jean Lorrain*, op. cit., p. 134

⁹¹¹ Jean Lorrain, in *Fards et poisons*, op. cit., p. 106-112.

On reconnaît la femme-vampire à ses apparences qui ne sont guère trompeuses. Tous les stéréotypes du vampire sont convoqués : pâleur du visage, corps et figures exsangues, lèvres éhontément rouges, raideur et froideur des membres, impression de cruauté. Mary Barbe se caractérise par « *ses yeux bleus [...] [au] reflet métallique singulier* », par « *sa bouche [...] dédaigneuse [...] [qui] tranch[e] très rouge sur la chaude pâleur de son teint mat* »⁹¹² et par son « *expression de mauvaise audace* »⁹¹³. Ses « *dents pointues férocement blanches* »⁹¹⁴ semblent ainsi toujours prêtes à mordre et à inciser de la chair fraîche. Elle subit progressivement au long du roman une transformation « vampiresque » qui se fait de plus en plus aboutie. Livide, blême et exsangue, elle ressemble à une morte vivante tout droit sortie de sa sépulture pour effrayer les vivants :

*"Le blanc de son œil conservait la teinte nacrée qu'ont les regards de vierges, et cet œil, sans s'agrandir, devenait long, ressemblant au rictus railleur d'une bouche mi-fermée. Ses cheveux luisaient d'un éclat de pure sève, lourds, très rebelles, [...] noirs à la revêtir d'une nuit sinistre. Sa pâleur dorée, accentuée par les veilles multiples, rendait tout le sang de ses joues au sang de son cœur, toujours froid pourtant, mais régulier comme une machine que rien ne doit enrayer."*⁹¹⁵

Raoule de Vénérande, par la rudesse de ses traits et l'impression mitigée du charme et de la terreur qu'ils dégagent, se caractérise également par ce type de physique énigmatique fonctionnant comme un avatar de Satan et annonçant toute sa méchanceté. Ce sont surtout son "*regard froid*" et ses "*dents incrustées dans sa lèvre fine*"⁹¹⁶ qui rappellent l'image du vampire. Par leur froideur ces femmes renvoient à la mort et entérinent leur nature vampiresque qui sous-tend en général un état de mort-vivant. Monsieur de Bougreton est sans doute l'exception qui confirme la règle puisqu'il est décrit sous un incarnat qui augure bien d'une nature vampirique « *[...] jusqu'au dernier jour, il eut les lèvres les plus vermeilles, à croire qu'il les avait peintes avec le sang des cœurs.* »⁹¹⁷. Son allure générale, faite de fards et de guenilles entremêlées, laisse transparaitre un physique exsangue d'une maigreur extrême et d'un teint cadavérique troublant le lecteur qui ne sait plus vraiment au vu des descriptions qui en sont faites si Bougreton est bien vivant : « *[...] cadavéreux sous son rouge et son blanc délayés, à bout de forces, effondré, aveuli dans les plis apparus tout à coup trop larges de sa*

⁹¹² Rachilde, *La Marquise de Sade*, op. cit., p. 163

⁹¹³ *Ibid.*, p. 86

⁹¹⁴ *Ibid.*, p. 165

⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 288

⁹¹⁶ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 112

⁹¹⁷ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, op. cit., p. 27

rhingrave, M. de Bougreton [est] plus vide et plus loque que les parures de néant exposées autour de lui »⁹¹⁸. Sa physiologie funèbre constituée de sa figure comparée à une « *face de cadavre* »⁹¹⁹, des « *narines pincées de son nez en bec d'aigle* », de « *ses lèvres sèches et minces* » ou encore de ses pommettes ressemblant à un « *parchemin* »⁹²⁰, nous laisse effectivement perplexes quant à son appartenance au monde des vivants. Sa « *séculaire beauté* »⁹²¹ à laquelle fait largement référence le texte, renvoie également à l'immortalité des vampires. Malgré tout, il semble revenir majoritairement aux dames d'avoir les lèvres aussi rouges en cette fin de siècle, autrement dit de détenir le statut de vampire et le pouvoir de morsure et de succion qui l'accompagne.

Cette femme vampirique se rencontre donc aux quatre coins des pages de nos romans. Rachilde en témoigne plus particulièrement à travers ses personnages de Raoule de Vénérande mais surtout de Mary Barbe qui agit comme un véritable vampire en puissance, aimant comme elle déteste. Maurice Barrès ne s'y trompe d'ailleurs pas en affirmant dans la préface de *Monsieur Vénus* que le roman déploie des "*imagination qui sentent la mort*"⁹²². Il renvoie par là directement à la dimension thanatophile du texte qu'incarne le personnage de Raoule de Vénérande dans sa façon de traiter l'homme à la manière d'un objet de torture. L'héroïne ne dissimule aucunement son amour de la mort en l'assimilant tout net au sentiment d'amour pur ; ainsi explique-t-elle, "*[...] j'aimerai Jacques comme un fiancé aime sans espoir la fiancée morte !*"⁹²³ Le parallèle est trop insolite pour ne pas révéler l'ambiguïté de la relation des deux amants.

Raoule et Mary sont marquées depuis leur naissance et leur enfance par l'image du sang, stigmates qui vont déterminer leur destin de goules. Ce sont leurs mères elles-mêmes qui vont entacher leur existence de cette passion sanguinaire. Si la mère de Raoule de Vénérande est morte d'un "*flux de sang quelques temps après ses couches*"⁹²⁴, celle de Mary Barbe est atteinte de phtisie. *La Marquise de Sade* s'ouvre d'ailleurs sur une scène qui va sceller la suite du roman et la confusion opérée par Mary entre le sang et le lait, autrement dit entre la mort et la vie. Le lait, par définition maternel, se voit donc détourné de ses vertus ; cette image va définitivement brouiller chez Mary sa représentation de la maternité et sceller sa haine des nouveaux-nés. La mort se substitue au liquide de vie. En effet, Mary, pensant aller, comme on le lui a dit, chercher le lait dont sa mère a besoin

⁹¹⁸ *Ibid*, p. 52

⁹¹⁹ *Ibid*, p. 61

⁹²⁰ *Ibidem*

⁹²¹ *Ibidem*

⁹²² Rachilde, *Monsieur Vénus*, préface de Maurice Barrès, *op. cit.*, p. XXI

⁹²³ Rachilde, *Monsieur Vénus*, *op. cit.*, p. 97

⁹²⁴ *Ibid*, p. 43

pour sa guérison, se retrouve à assister à l'abattage d'un bœuf dont le sang recueilli se trouve être le fameux 'lait' nécessaire aux soins prodigués à sa mère. Cette scène est vécue comme un traumatisme chez la petite fille qui semble alors perdre toute sa naïveté et voir s'envoler toutes ses belles illusions : "*Elle venait de ressentir là, juste au nœud de tous ses nerfs, le coup formidable qui assommait le colosse. Elle eut un frisson convulsif, une sueur soudaine l'inonda, elle fut comme soulevée de terre et transportée bien loin, par-delà le sommet de ce puy de Dôme bleuâtre. [...] »*⁹²⁵. L'image du sang la poursuit alors, surdimensionnant la scène et déterminant la nature de son avenir sentimental. Les vêtements de Mary tachés par les fusées de sang augurent de la souillure bien plus psychologique que vient de recevoir l'héroïne. Son existence va s'en trouver durablement transformée, orientée désormais par la passion du sang :

*« 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. Tout cela lui procurait un vertige atroce et elle cherchait vainement à s'expliquer, parce qu'elle était encore une enfant malgré ses rêveries de femme nerveuse... Qu'allait-elle devenir ? »*⁹²⁶

La vision de sa mère buvant ce liquide sonne comme le début d'une nouvelle existence. Le rouge la renvoyant à la blessure originelle de la femme, Mary préfère alors se placer en bourreau plutôt qu'en victime, refusant de souffrir mais faisant de la souffrance des autres sa source de plaisir. Aussi élimine-t-elle tout obstacle à son bien-être ; le sort qu'elle réserve à son petit-frère augure de sa thanatopractie.

Les héroïnes mettent alors en œuvre un vampirisme autant physique que psychologique, tant la torture infligée aux hommes s'apparente à un dépeçage mental de sa personne. Ces femmes vampires sont à la fois vampires et chiennes. Leur appétit insatiable de cruauté et de sang tend à les doter d'une libido excessivement nécrosée. Ces buveuses d'hommes, pour reprendre le titre d'un recueil de nouvelles de Jean Lorrain sont véritablement ce qu'on pourrait appeler des vampires sexuels, où le sang et la souffrance d'autrui remplacent avantageusement la jouissance sexuelle. Une telle ivresse et volupté du mal tend alors à rapprocher la femme d'une certaine dimension diabolique. Animées par cette soif inextinguible du liquide rouge, nos héroïnes, quand elles ne commettent pas l'effroyable, se prennent à rêver de fantasmes sanguinaires : *« Elle aurait voulu la mêlée pour de bon avec les sabres au clair, les têtes vraiment coupées, les vaincus vraiment morts.*

⁹²⁵ Rachilde, *La Marquise de Sade*, op. cit., p. 14

⁹²⁶ *Ibid*, p. 27

Quelque chose de sinistre tout en restant drôle... Un combat acharné pour une de ses violettes s'envolant, des cris d'agonie, un champ de carnage et du sang ruisselant à flots. »⁹²⁷ Le motif de la décollation est ici à rapprocher de l'acte de vampirisme. Le vampirisme se caractérise ainsi par des tendances carnassières. Mary Barbe transfère sa cruauté envers les hommes sur une fleur expliquant avoir déchiqueté cette sensitive comme elle l'aurait fait d'un mâle : « *Cela m'amusait de lui voir des tressauts parce qu'elle ressemblait aux ramifications des cerveaux humains* »⁹²⁸ explique-t-elle.

Cette pulsion sanguinaire se fait de plus en plus prégnante dans *La Marquise de Sade* et *Monsieur Vénus* au point d'être à l'origine de terribles relations sado-masochistes que nous allons étudier plus loin. Ainsi Raoule de Vénérande adopte le comportement du vampirisme, à la différence près qu'elle blesse et fait saigner par ses ongles et non par ses dents. La scène qui suit est digne de celle d'une attaque de vampire : « *Soudain, elle se jeta sur lui, le coucha à ses pieds avant qu'il ait eu le temps de lutter ; puis prenant son cou que le veston de molleton blanc laissait décollé, elle lui enfonça ses ongles dans les chairs.* »⁹²⁹. Plus tard, le même type d'élan violent se manifeste à nouveau, et Raoule semble mue par des pulsions de goule déchaînée : « *Raoule demeura une seconde muette d'adoration, puis elle se rua tout à coup sur lui, oubliant les marques bleues, envahie d'un vertige frénétique, d'un désir suprême de l'avoir eu par les coups. Elle le serra tellement fort que Jacques cria de douleur.* »⁹³⁰ Paul Richard atteint d'hémophilie est victime de montées de sang procurées par l'émotion que suscite sur lui l'irrésistible Mary. Son état séduit l'héroïne qui se trouve comblée par de tels jaillissements de sang : "*Je suis arrivée pour te voir... je ne veux pas te chasser... tu es si drôle avec ton beau sang toujours prêt à jaillir et qui est d'un si beau rouge !*"⁹³¹. Raoule de Vénérande et Mary Barbe sont comme grisées par le sang. Cela donne lieu dans les textes à des scènes de tortures terribles faisant montre de la plus grande cruauté mais témoignant également du profond égoïsme de ces femmes tortionnaires :

« Maintenant ses hémorragies étant moins fréquentes, elle avait découvert des petits points sur sa peau, entre l'épiderme et la chair. Elle les tirait à l'aide de ses ongles formant l'amande, en laissant fluer hors les trous des pores élargis ; lui ne bougeait pas, mais son épaule ou son dos finissait par le cuire tellement qu'il se fâchait, les larmes aux yeux. Elle employait ses caresses les meilleures pour le calmer, répétant qu'un homme doit être vraiment au-dessus de ces faiblesses-là ; une piqûre, une perle empourprée, c'est peu de chose en comparaison

⁹²⁷ *Ibid*, p. 169

⁹²⁸ *Ibid*, p. 187

⁹²⁹ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 106

⁹³⁰ *Ibid*, p. 157

⁹³¹ Rachilde, *La Marquise de Sade*, op. cit., p. 229

*du plaisir charmant qu'elle ressentait. »*⁹³²

A la vue de Jacques dont le corps ne ressemble plus qu'à un champ de carnage, Raoule réagit de façon étonnante. Ne pouvant supporter la vue de son idole déchiquetée, Raoule décide d'effacer la trace de ces rosseries par les siennes propres marquant ainsi son objet du sceau de son empreinte. L'image vampiresque de Raoule n'est plus alors à démontrer : « *il faut que j'efface chaque cicatrice sous mes lèvres [...] »*⁹³³ explique-t-elle. S'ensuit une scène de dépeçage atteignant des sommets de cruauté. Le massacre est total : la chair y est déchirée, déchiquetée, lacérée sous les mains, les ongles et les dents de Raoule. C'est un véritable viol qui est alors décrit :

*" Une fois le doute entré dans son imagination, Raoule ne se maîtrisa plus. D'un geste violent, elle arrache les bandes de batiste qu'elle avait roulées autour du corps sacré de son éphèbe, elle mordit ses chairs marbrées, les pressa à pleines mains, les égratigna de ses ongles affilés. Ce fut une défloration complète de ces beautés merveilleuses qui l'avaient, jadis, fait s'extasier dans un bonheur mystique."*⁹³⁴

La souffrance de Jacques, traduite notamment par ses cris de douleurs et ses afflux de sang, ne font qu'exciter Raoule qui redouble de férocité. A un degré plus élevé encore, Mary Barbe se repaît à la vue du sang et s'applique à provoquer ses écoulements. De tels spectacles sont de vrais régals et comblent son âme féroce. A sa nature vampirique se conjugue donc une nature carnassière.

Véritable chasseresse, les héroïnes opèrent un retour à l'état sauvage qui les pousse à agir à la manière d'un félin redoutable. C'est ainsi que Mary Barbe fait de son amant son trophée de chasse : « *Elle l'écoutait lui balbutier ces aveux, le caressant comme une proie qu'elle dévorait, morceau par morceau, le cœur un jour, l'honneur le lendemain. »*⁹³⁵ La souffrance des autres, symbolisée par le sang, égale chez elle le puissant désir qu'elle inspire, la renvoyant directement à l'ascendant qu'elle exerce sur ses hommes-victimes. Ce dont Paul-Richard a pleinement conscience : *"Tout mon sang est parti à vous désirer sans espoir"*⁹³⁶.

⁹³² *Ibid*, p. 271-272

⁹³³ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 157

⁹³⁴ *Ibid*, p. 158

⁹³⁵ Rachilde, *La Marquise de Sade*, op. cit., p. 269

⁹³⁶ *Ibid*, p. 244

Mary est certainement l'héroïne fusionnant au maximum les motifs du vampire. En effet, les dernières pages du roman parachèvent son identité vampiresque. Le rythme de sa vie est digne de celui d'une goule, d'un être de la nuit errant à l'affût de victimes potentiels : « *Elle rôdait la nuit et dormait le jour, ainsi que les bêtes de carnage les mieux portantes ; [...] elle vivait des nerfs des autres plus encore que des siens propres, suçant les cerveaux de tous avec la volupté d'un cerveau qui sait analyser à une fibre près la valeur de leurs infamies [...]* »⁹³⁷. Son déguisement la présente en vampire : « *Et la nuit ramenait ses dévergondages de curiosités bestiales, ses courses dans les ruelles empestées d'odeurs vicieuses, sous le domino, en carnaval [...]* »⁹³⁸. Ses « *dents [...] qui saill[ent], lividement blanches* »⁹³⁹, sa froideur et sa férocité carnassière vis-à-vis des hommes sont bien les apanages du vampire. Sa misogynie passe par le vampirisme, ce dernier se révélant selon elle un moyen idéal de faire mal aux hommes et de les avilir : « *Aimant le sang, je choisis, pour le faire couler, celui qui est le moins utile, voilà tout.* »⁹⁴⁰ s'explique-t-elle. Tous les moyens sont bons pour parvenir à jouir de son spectacle ; son pouvoir de séduction implique un attentat commis à l'égard de l'éthique et qui devient palpable à travers l'esthétique de la délectation du sang :

*« Elle lui expliqua qu'elle l'avait aimé pour cette infirmité de gamin bien portant, et que, si elle osait, elle le ferait saigner ainsi par plaisir. Paul, désormais, recherche les occasions. Tantôt il se cognait le front, ayant l'air de ne pas le faire exprès. Tantôt il tenait la tête penchée, plus basse que le reste du corps, et quand il se relevait il guettait comme une récompense son cruel sourire de femme capricieuse. Alors elle l'enlaçait plus étroitement, s'enivrant du sang qui la barbouillait ; durant ces heures, elle le comblait de ses caresses, les plus perverses, de ses mots les plus délirants. Elle finit par lui avouer que si on le guérissait, elle en serait fort ennuyée. Elle aimait ce sang comme Tulotte aimait les liqueurs. Chaque nuit voyait s'augmenter leur passion et ce vertige de la chair se liquéfiant, vermeille, sous les étreinte sauvages. »*⁹⁴¹

Aussi, avide d'hémorragie, elle n'hésite pas à la stimuler en appuyant des compresses d'eau froide sur les tempes de son amant activant les flux de sang jusqu'à en « *inond[er] les draps* »⁹⁴² et jusqu'à en remplir une cuvette exhalant du même coup des odeurs d'égorgeement. C'est une saignée qu'opère Mary sur sa victime mâle.

Sa quête sanguinaire la pousse en outre à fréquenter les lieux les plus sordides espérant y

⁹³⁷ *Ibid*, p. 288

⁹³⁸ *Ibid*, p. 289

⁹³⁹ *Ibid*, p. 291

⁹⁴⁰ *Ibid*, p. 295

⁹⁴¹ Rachilde, *La Marquise de Sade*, op. cit., p. 252-253

⁹⁴² *Ibid*, p. 253

trouver quelque rixe prometteuse de sang ou encore aux abattoirs se faisant alors passer pour une phtisique. En justifiant d'une telle maladie, elle peut ainsi en toute impunité boire son liquide de prédilection. Ainsi se rend-elle à La Villette dans le but de se repaître de sang par simple plaisir, et non par besoin :

« là, on lui avait indiqué un débit de sang, espèce de cabaret des abattoirs où des garçons bouchers, mêlant le vin à la rouge liqueur animale, buvaient, se disant des mots brutaux. (...) Toute pâlie, dans ses fourrures de martre, moitié la petite fille qui veut du fruit défendu, moitié la lionne qui cède à l'instinct, elle se glissa parmi ces gens, tendit son gobelet comme eux, but avec une jouissance délicate qu'elle dissimula sous des aspects de poitrinaire »⁹⁴³

Au-delà du sang, Mary révèle sa passion de la chair sanguinolente, symbole de souffrance. Plus qu'avec le supplice, Mary communique avec la mort, se gargarisant de sa présence largement suggérée : *« Les senteurs vivifiantes de ces chairs qu'on abattait lui montaient au cerveau, l'enivrant d'une volupté encore mystique. Et elle songeait à la joie prochaine du meurtre [...] »⁹⁴⁴*

L'ivresse sanguinaire trouve alors son apogée, à l'image de ce qui se passe dans la dernière partie de *Monsieur Vénus* :

« Jacques se tordait, perdant son sang par de véritables entailles que Raoule ouvrait davantage avec un raffinement de sadique plaisir. Toutes les colères de la nature humaine, qu'elle avait essayé de réduire à néant dans son être métamorphosé, se réveillaient à la fois, et la soif de sang qui coulait sur des membres tordus remplaçait maintenant tous les plaisirs de son féroce amour... »⁹⁴⁵

Les termes employés par Raoule elle-même pour décrire son œuvre, plus particulièrement les verbes, sont sémantiquement forts et expriment le carnage : *« je l'ai déchiré de mes propres ongles / j'ai tellement torturé ses malheureux membres,... »⁹⁴⁶*, assumant pleinement le supplice infligé par sa promesse de sang. Elle pousse le vice jusqu'à ce que le corps de Jacques ne soit *« plus qu'une*

⁹⁴³ *Ibid.*, p. 296

⁹⁴⁴ *Ibid.*, p. 296-297

⁹⁴⁵ Rachilde, *Monsieur Vénus*, *op. cit.*, p. 158

⁹⁴⁶ *Ibid.*, p. 170-171

plaie »⁹⁴⁷, Jacques prenant alors l'allure de la figure christique, semblant avoir été « *crucifié* »⁹⁴⁸. Le sang révèle ici son pouvoir érogène.

Ce goût du sang, du plaisir dans la souffrance des autres et plus largement du Mal démontre la nature diabolique de l'héroïne et son affiliation à Thanatos. Raoule file le rapport identitaire qu'elle établit entre Eros et Thanatos en poursuivant ses actes vampiriques sur le cadavre de Jacques. Sa manie du dépeçage se poursuit et prend alors les allures d'un nécro-fétichisme. Le stigmatisme de la mort domine le texte au point que la société compare l'hôtel de Vénérande à « *un tombeau* »⁹⁴⁹. Cela se vérifie à la fin du roman où le tombeau se fait effectivement sanctuaire, accueillant le mannequin de Jacques qui vient de trouver la mort dans un duel l'opposant à Raittolbe. Le vampirisme et la manie du dépeçage qui caractérisent Raoule, participent encore de la scène puisqu'on découvre que les dents, les ongles des pieds et des mains « *ont été arrachés à un cadavre* »⁹⁵⁰.

D'autre part, à la destruction psychique fait écho, dans ces deux romans, une destruction physique qui passe par l'ivresse du sang. Jacques Silvert dans *Monsieur Vénus* et Paul Richard dans *La Marquise de Sade* font à leurs maîtresses un abandon total de leur corps leur laissant toute liberté d'en disposer et surtout de s'y acharner. L'impuissance dont sont victimes ces hommes ressemble bien à celle que l'on peut ressentir face à cette force hors-nature que représente le vampire. Plus largement c'est une image de monstre que renvoient ces femmes tortionnaires, celle d'un être hors-nature ne s'inscrivant dans aucune limite humaine. La Gorgone antique est ainsi convoquée pour évoquer Raoule⁹⁵¹.

La dépréciation de la chair entraîne donc une mutation du désir. Cette passion pour l'amour qui fait mal et qui se profile à travers notamment ces personnages de femmes thanatophores introduit en fait le développement de relations sado-masochistes où le principe d'algolagnie règne en maître.

⁹⁴⁷ *Ibid.*, p. 171

⁹⁴⁸ *Ibid.*, p. 216

⁹⁴⁹ Rachilde, *Monsieur Vénus*, *op. cit.*, p. 212

⁹⁵⁰ *Ibid.*, p. 246

⁹⁵¹ *Ibid.*, p. 180

3) Les relations sado-masochistes

Sous l'emprise de ces femmes thanatophores se met en place un servage amoureux, où l'homme subit une émasculatation totale de son être et se retrouve réduit à un objet de plaisir sacrificiel qui se meurt aux côtés de son propre objet de désir. Cette politique de domination/soumission prend la forme de relations sadomasochistes où respectivement la femme agit en sadique et l'homme en doloriste. Il ne s'agit plus à proprement parler d'amour mais de rage, de viol⁹⁵² permanent, ce que Pascal Noir met parfaitement en avant :

Outre que c'est la femme qui possède ou viole son partenaire – ce qui a pu scandaliser à une époque où les mœurs bourgeoises inféodaient la femme à l'homme et non pas l'inverse -, les scènes présentent presque toujours l'amour comme un rapt avec violence. Au sens propre, entre bestialité et cruauté, l'on assiste à une authentique prédation du corps féminin sur une victime demeurant passive. »⁹⁵³

Deux romans de Rachilde et un roman de Jean Lorrain mettent davantage en scène ce type d'amours décadentes où la souffrance se fait synonyme de plaisir. *Monsieur de Phocas* présente un cas ambigu de relations entre deux hommes, Ethal et le duc de Fréneuse, où le premier cherche avidement à noyer l'âme du deuxième, l'entraînant irréversiblement à sa perte ; et le deuxième de se complaire à souffrir des expériences malsaines auquel le soumet son mentor, bien que conscient du mal que cela lui fait. Cette pression psychologique fera de l'art son instrument de torture. Chez Rachilde, le désir de faire mal se superpose au désir de faire du bien par la volonté toujours sous-tendante de pulvériser la hiérarchie des sexes telle qu'elle est définie. *Monsieur Vénus* et *La Marquise de Sade* sont en ce sens des paradigmes de cette modalité suppliciente et de cette algolagnie servant de support à l'édification de tels rapports pervers. Ces deux romans opèrent une déviance de la torture psychique vers une torture qui se veut de plus en plus physique. Ces trois romans s'achèment par là même progressivement par le dédoublement de l'être qu'ils augurent vers la quête d'une identité qui se révèle troublante et troublée.

⁹⁵² Entendons par là un acte portant atteinte à une personne. Le terme viol n'est pas à prendre dans sa dimension sexuelle mais davantage du point de la violence qu'il véhicule.

⁹⁵³ Pascal Noir, « Masochisme, corps molestés ou démembrés dans la littérature décadente », in *Délicieux supplices. Erotisme et cruauté en Occident, op. cit.*, p. 173

a) **Monsieur de Phocas, l'art de souffrir ou souffrir par l'art**

Monsieur de Phocas, roman de « *l'esthétisme vénéneux* », comme le définit Thibaut d'Anthonay, est un paradigme de relation sado-masochiste psychique reposant sur une forme de harcèlement par l'art. Le peintre Claudius Ethal va nourrir les obsessions déjà naissantes du Duc de Fréneuse en prenant soin de les accentuer par le biais d'expériences artistiques le mettant systématiquement face au mal qui le ronge. Ainsi, le penchant naturel de Phocas pour les arts décoratifs va trouver un écho certain dans les collections d'Ethal et les propositions de visites de musées ou découvertes d'œuvres d'artistes qu'il va lui soumettre. Ce dernier va s'attacher à cristalliser les obsessions de Phocas jusqu'à les transformer en angoisses qui vont totalement altérer le fonctionnement de sa pensée et ses valeurs éthiques ; Ethal en sera d'ailleurs la première victime.

En effet, Ethal incarne une sorte de fatalité pour le duc de Fréneuse qui alterne sans cesse à son égard entre un sentiment d'attraction et de répulsion. Cette ambivalence de sentiment engage une relation de dépendance où Fréneuse se sent lié inévitablement au peintre, envoûté par son charisme, s'en remettant bien souvent à lui. Effectivement, il lui confie sa santé en fondant beaucoup d'espoir sur la promesse de guérison qu'il lui propose. Il voit alors en lui la figure d'un sauveur qui le délivrerait de ses obsessions morbides détruisant son rapport à l'existence. Ainsi, Phocas voue à l'artiste une admiration toute particulière. Ethal parvient en fait à gagner sa confiance en mettant en avant les points d'acointances qu'ils partagent, s'appliquant à lui démontrer de la sorte que nul mieux que lui ne peut comprendre ses maux et parvenir à canaliser ses angoisses. C'est cette relation de confiance et de partage fondée sur une sensibilité artistique commune qui augure du rapprochement des deux hommes. Fréneuse trouve dans cette nouvelle amitié un frein à sa solitude, heureux de rencontrer quelqu'un victime des mêmes obsessions que lui. Il va désormais pouvoir confier son mal métaphysique et être compris : « *Une joie dans mon enfer, une consolation dans les ténèbres hantées où je me débats, si toutefois c'est une consolation de ne plus s'y débattre seul ! Un autre homme a la même obsession que moi, un autre homme les redoute et les voit.* »⁹⁵⁴ Rassuré, Phocas entame alors une existence où Claudius devient son guide. Petit à petit, Fréneuse va se rendre compte que l'influence d'Ethal est plus hostile que bénéfique à sa personne, allant jusqu'à le soupçonner de conduire sciemment cette fausse guérison pour le seul plaisir de voir jouir l'autre du malheur qu'il lui inflige.

⁹⁵⁴ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 95

Si au départ, l'effet semble positif c'est parce qu'il repose sur le soulagement éprouvé par Phocas à l'annonce d'une éventuelle solution à son mal. Le duc de Fréneuse se raccroche aux promesses de l'artiste qui résonnent en lui comme une thérapie : « *C'est une vraie cure que j'entreprends* »⁹⁵⁵. Ethal en véritable gourou tente de faire subir à Phocas un lavage de cerveau dans le but de lui retirer toute forme de libre-arbitre, et ainsi d'en faire son objet. Envahi par une peur et des angoisses qui n'auront cessé de se décupler sous l'effet de ses remèdes douteux, Phocas, bientôt, ne se maîtrisera plus. Le pouvoir maléfique du peintre est mis en avant à maints égards dans les textes, notamment par le biais d'expressions tendant à rendre compte de son influence diabolique sur Phocas. Ce dernier se dit en effet être « *sous un charme* »⁹⁵⁶ - le terme « charme » est ici à prendre dans toute son ambivalence, révélant autant l'enchantement produit par Ethal sur Phocas par un quelconque acte relevant davantage de la magie ou d'une pratique mystique, que l'attrait et la séduction qu'il opère sur lui. Notons d'ailleurs à ce sujet qu'aucune femme ne partage la vie de chacun des personnages et qu'à ce titre leurs relations régulières n'en sont que plus troubles et tendent à s'assimiler à celles d'un couple. Croyant au pouvoir mystificateur du peintre Phocas déclare : « *Ce Claudius Ethal m'a ensorcelé* »⁹⁵⁷. L'artiste est d'ailleurs présenté par Phocas dès leur première rencontre comme terrible et diabolique. Ses yeux vairons témoignent déjà d'une certaine duplicité peu rassurante et souvent signe de nature maléfique. Son ambiguïté est par ailleurs identifiée par son absence d'activité : il est un peintre, aussi étrange que cela puisse paraître, qui ne peint pas. Son ambivalence, qui fonde son caractère énigmatique, est symbolisée par cet « *horrible charme* »⁹⁵⁸, expression oxymorique jouant sur la contre-balance systématique qui participe de la définition de son être. Très vite, Phocas prend conscience qu'Ethal est gênant et qu'il l'empêche au sens propre du terme de respirer. Le fuir, puis le détruire deviennent des évidences. Un grand nombre d'expressions rendent compte de cette prise de conscience progressive et douloureuse, qui implique une mise à distance de l'ennemi sous quelque forme que ce soit ; la mort sera la solution ultime, car même l'éloignement géographique n'empêche pas Ethal de poursuivre son harcèlement, notamment pas le biais de l'écriture. Ainsi, Phocas souhaite tour à tour « *échapper à la tyrannique obsession d'Ethal* »⁹⁵⁹, ne « *plus voir cet homme* »⁹⁶⁰, persuadé que « *Venise [le] sauvera d'Ethal* »⁹⁶¹ et que « *Oui, il faut partir* »⁹⁶². Autant de nécessités qui vont mener jusqu'à une montée haineuse incontrôlable qui se soldera - Ethal se retrouvant alors pris à son propre piège - par des excès de violence qui déboucheront sur le meurtre du peintre : « *Cet homme, qui devait me*

⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 102

⁹⁵⁶ *Ibid.*, p. 108

⁹⁵⁷ *Ibid.*, p. 98

⁹⁵⁸ *Ibid.*, p. 134

⁹⁵⁹ *Ibidem*

⁹⁶⁰ *Ibidem*

⁹⁶¹ *Ibid.*, p. 135

⁹⁶² *Ibidem*

guérir, exaspérait mon mal, et l'envie de l'étrangler que j'avais eue, me faisait les mains fébriles, et mes doigts, involontairement, se crispait. »⁹⁶³

La méfiance s'installe alors progressivement au point de dominer Phocas qui efface de plus en plus de son esprit l'image de rédempteur que lui avait renvoyée en tout premier lieu le peintre. Très vite, Claudius Ethal s'apparente alors à un démon qui torture Fréneuse. L'évolution de l'image du peintre aux yeux du duc est rendue à travers les titres qui chapitrent son journal et qui témoignent de la transformation diabolique de l'artiste et de ses effets sur Phocas. Dans l'ordre, on note donc : « *Le guérisseur* », « *L'emprise* », « *Liseur d'âmes* », « *Le gouffre* », « *Le piège* », « *Tu n'iras pas plus loin* », « *Le meurtre* ». La présence ou la simple suggestion pouvant être faite de l'artiste – par le biais de réception de missives par exemple – est aussitôt source de stress chez Phocas qui appréhende les réelles intentions de celui qui se présente comme son « bienfaiteur » : « *J'avoue qu'une angoisse est en moi. Cet Anglais me fait peur* »⁹⁶⁴. Le poids de son regard, de sa présence est perpétuellement sur lui et figure à lui seul tout le mal psychologique, jusqu'à la douleur physique, produit sur Fréneuse : « *L'œil clair et luisant de Claudius pesait sur moi comme une lame ; j'en sentais entrer en moi le froid et le coupant* »⁹⁶⁵. Hélène Zinck parle même à ce sujet d'un effet de « *pétrification toute 'médusienne'* »⁹⁶⁶ à l'égard du duc, rapport à la néantisation que cherche à lui faire subir Ethal. Le mystère s'installe autour du peintre : qui est-il réellement ? dissimule-t-il une face cachée ? Dans son journal, Phocas témoigne largement de ses doutes, définissant son mentor comme un sadique aux intentions douteuses : « *Se ferait-il un jeu cruel d'exaspérer, en l'envenimant, mon mal ?* »⁹⁶⁷. Et plus loin de s'interroger sur ses profondes intentions quant à l'envoi d'une eau-forte, pour le moins singulière, détachée de la série des Caprices de Goya, à la vision torturante et vénéneuse. L'angoisse provoquée par ce présent est relative aux méandres de la pensée de Phocas qui se sent tourmenté quant à l'enjeu de cette œuvre cauchemardesque et monstrueuse :

« Pourquoi Claudius m'a-t-il envoyé cela ? Que veut-il dire ? Quel est son but ? Quel est le sens de cette eau-forte hideuse et de son envoi de lui à moi, car elle me fait mal à regarder, cette introuvable épreuve, elle m'attire, me repousse et m'attache ? Il y a comme un poison dans ces prunelles dardées et fixes !

⁹⁶³ *Ibid*, p. 209

⁹⁶⁴ *Ibid*, p. 106

⁹⁶⁵ *Ibid*, p. 112

⁹⁶⁶ *Ibid*, présentation par Hélène Zinck, p. 22

⁹⁶⁷ *Ibid*, p. 114

Et l'horreur de ces sangsues à face humaine, de ces virgules ondulantes et fluentes, qu'enfante le crâne en fusion, le cerveau m'en fait mal. »⁹⁶⁸

Mais il est déjà trop tard. Subjugué par l'influence charismatique du peintre, Phocas semble tétanisé et ne pas pouvoir s'échapper des griffes de son tortionnaire. Dans un rapport symptomatique de la soumission, Phocas pense tout devoir à Ethal, l'érigeant comme celui qui l'a révélé à lui-même, celui qui l'a mis face à sa propre personne. Le peintre se fait son mentor. Mais le duc est comme traumatisé par son guide. Il demeure subjugué face à lui, cherchant toujours à être sous sa soumission. Cette attitude n'est pas sans rappeler le syndrome de Stockholm décrit par le psychiatre américain Ochberg et qui se caractérise par le comportement paradoxal de victimes de prises d'otage développant une empathie et une certaine contagion émotionnelle avec leur tortionnaire. Dans la mesure où Ethal, par la capture qu'il fait du cerveau de Phocas, s'apparente à son geôlier, on peut projeter ce syndrome de Stockholm sur sa victime ambivalente. Au contact du peintre, le duc ne cesse néanmoins de s'enfoncer plus à fond encore dans son vice. Il rend lui-même compte du paradoxe de la relation en nous livrant à son sujet des impressions contradictoires révélatrices du trouble engendré par Ethal sur sa personne :

« Ce mystérieux causeur me raconte à moi-même, donne un corps à mes rêves, il me parle tout haut, je m'éveille en lui comme dans un autre moi plus précis et plus subtil ; ses entretiens m'accouchent de moi-même, ses gestes fixent mes visions, et je lui dois la lumière et la vie.

Il a dissipé, écarté mes ténèbres ; des spectres ne m'y menacent plus. Et pourtant cette haine atroce et cette fureur de meurtre qui grandissent ! »⁹⁶⁹

Sous l'égide de ce pouvoir mystificateur, s'établit une relation de dépendance, où Fréneuse se plie aux souffrances dictées par celui qu'il perçoit comme son maître. Ethal lui est désormais indispensable ; telle une drogue, il est le mal premier qui vient altérer son existence, et pourtant, ne peut se passer de lui. Il est assujéti à son pouvoir artistique. De nombreux passages démontrent cette incroyable dépendance instaurée lors desquels Phocas se voit atteint de violentes crises de nerfs souffrant de l'absence de son mentor. Il en appelle à son mal sans lequel paradoxalement il ne peut pas vivre. Au-delà du simple manque psychique, se profile dans cette scène la possibilité d'un manque amoureux, soulignant l'éventualité d'une relation plus tendancieuse. Dans l'attente de son retour, il prend conscience de la présence indispensable et pourtant malsaine de l'autre :

⁹⁶⁸ *Ibid*, p. 115-116

⁹⁶⁹ *Ibid*, p. 110

« Les dépêches s'entassent sur ma table et mon Claudius ne revient pas.

Quelle place il a prise dans ma vie, comme il me manque ! Sa présence m'est devenue tellement nécessaire que, depuis son absence, comme une faim me creuse et me tenaille l'être. C'est une sensation de faim, absolument, en en même temps j'étouffe et je suffoque. Et pourtant, je le sens, je crains et je hais cet Anglais de malheur »⁹⁷⁰.

L'ambivalence des rapports entre les deux hommes est nettement mise en exergue ici, accentuée par la formule possessive que Phocas emploie vis-à-vis de l'artiste. Philipp Winn y voit l'intégration que Phocas a fait d'Ethal dans sa personne, se l'appropriant en tant que double de soi. A ce titre, le critique définit Ethal comme le Ca de Fréneuse. Il peut en effet représenter la part obscure de son être, la partie pulsionnelle de sa psyché, qui n'obéit à aucune norme ou réalité et ne se laisse conduire que par ses seuls instincts et notamment par le seul principe de plaisir. En tant qu'instance inconsciente de l'être, il peut s'opposer au Moi qui englobe les notions de normes imposées. Le Surmoi ne parvient plus à réguler les pulsions du Ca, développées et amplifiées par l'emprise d'Ethal, si bien que Fréneuse se transforme petit à petit en monstre social – le crime commis sur le peintre fonctionnant comme la preuve fatidique de son dérèglement. C'est l'équilibre même de la personnalité de Phocas qui est remis en cause et au-delà son sentiment identitaire.

L'éreintant programme délétère auquel Ethal soumet Phocas, se constitue d'expériences artistiques affectant son âme et sa sensibilité mais faisant également émerger ses instincts les plus enfouis. Il s'apparente à une contamination de la sanie morale d'Ethal à Phocas sous l'effet de l'exaspération de sa sensibilité et de sa songerie malade. La guérison qu'il est censé apporter, se révèle à bien des égards pernicieuse et dangereuse, puisque se manifestant par une augmentation constante de sa détresse morale et la putrescence de son être : *« Cet Ethal ! Il a tout flétri, tout souillé en moi ; comme un virus empoisonne mon sang, et c'est de la boue qui coule maintenant dans mes veines »*⁹⁷¹. Le délitement de l'être, psychique comme physique, se caractérise par des symptômes d'embrasement du corps, une fièvre destructrice et ravageuse : *« Je me sens sombrer dans l'inconnu, ma cervelle fond, mes moelles flambent et mon cœur, comme décroché, chavire et flotte. »*⁹⁷² Ce programme cherche à imaginer et à cristalliser dans l'art la déchéance du duc. Le peintre se plaît à faire fermenter en Fréneuse les idées les plus sombres, endossant alors un rôle de

⁹⁷⁰ *Ibid*, p. 112

⁹⁷¹ *Ibid*, p. 210

⁹⁷² *Ibid*, p. 120

sadique alors que le duc se soumet – dans un premier temps - complaisamment à ses desiderata. Il met alors son érudition au service de la perte du duc recherchant les artistes en lien avec ses obsessions morbides. Burne-Jones, Khnopff, Gustave Moreau, se retrouvent ainsi sur le devant de la scène tout comme Ensor avec son œuvre « La luxure », Goya et ses « Caprices », « Les fous des Habsbourg » de Vélasquez, ou encore « Les Trois Fiancées » de Jan Toorop⁹⁷³. Au programme également une vaste collection de masques allant d'une série de masques de Debureau⁹⁷⁴ à celle de masques de Venise ressemblant aux masques de Longhi⁹⁷⁵, en passant par une série représentant des personnages de la commedia dell'arte ou encore des masques de l'art japonais, le tout étant de cultiver l'énigme et le mystère. Ainsi, les œuvres qu'il impose au regard du duc participent de la construction de ses fantasmagories les plus ignominieuses, comme en témoigne l'utilisation des masques que prône son programme de guérison : « *Contemplez-les longuement, maniez-les même et pénétrez-vous de leur horifiante et géniale laideur [...]. Leurs laideurs rêvées atténueront en vous la pénible impression de la laideur humaine...* »⁹⁷⁶ La guérison promise ne sera que venin dans la mesure où le programme censé mener au rétablissement progressif de l'équilibre psychique du malade, ne propose en fait que de profondes noyades narcissiques, renvoyant perpétuellement le duc à son mal. Ainsi, se poursuit le programme par l'exposition d'œuvres libertines, fustigeant le vice et les folies inspirées par la période et en renvoyant une image avilissante :

*« Quand vous serez plus aguerri, nous feuilleterons ensemble les albums des grands déformateurs, les Rowlandson, les Hogarth, les Goya surtout. Ah ! le génie de ses Caprices, l'horreur apaisante de ses sorcières et de ses mendiants ! Mais vous n'êtes pas encore mûr pour le terrible Espagnol. Son œuvre, voilà le philtre de guérison. Il y aussi Rops, mais les côtés luxurieux de l'artiste réveilleraient en vous des fièvres qu'il faut laisser dormir. Ensor peut-être et ses cauchemars modernes, quand vous serez en bonne voie. »*⁹⁷⁷

Son atelier est à lui seul corrupteur. Peintre imposteur ou non, Ethal ne peint pas, s'en tenant à se faire un éveilleur d'idées. Le lieu censé accueillir ses œuvres est totalement vide. Aucun

⁹⁷³ Peintre symboliste hollandais (1858-1928), fortement inspiré par les préraphaélites et le théâtre d'ombre javanais. En avril 1892, il expose les Trois Fiancées au premier salon de la Rose Croix par le Sâr Péladan. Le duc de Fréneuse nous en fournit la description suivante qui témoigne de l'ignominie renvoyée par la toile et qui met l'accent sur les représentations morbides, jouant sur la dissimulation des formes : « C'est une sorte de diablerie quasi monastique : dans un paysage peuplé de larves, des larves fluentes, ondulantes et vomies, tel un flot de sangsues, par de battantes cloches, se dressent fantomales, trois figures de femmes enlinceulées de gaze à la façon des madones d'Espagne : les Trois Fiancées, la fiancée du Ciel, la fiancée de la Terre et celle de l'Enfer... Et la fiancée de l'Enfer, avec ses deux serpents se tordant sur ses tempes et retenant son voile, a le masque le plus attirant, les yeux les plus profonds, le sourire le plus vertigineux qu'on puisse voir. », Monsieur de Phocas, p. 113

⁹⁷⁴ Jean-Baptiste Debureau (1796-1846), a créé le personnage de Pierrot au théâtre des Funambules.

⁹⁷⁵ Peintre italien du XVIIIème siècle ayant représenté des scènes de carnaval vénitien.

⁹⁷⁶ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 99

⁹⁷⁷ *Ibid*, p. 101-102

instrument de création ou œuvre ne s'y trouve ; cette curieuse absence laisse s'installer le mystère et sème le doute sur l'artiste :

« [...] je n'ai rien vu dans son atelier, pas un crayon, pas un croquis, pas un bout de toile... Et quel singulier atelier pour un sensuel et somptueux artiste comme lui ! [...] pas un bibelot, pas une tache claire d'ancienne étoffe ou de dorure de cadre : le dénuement d'un atelier de peintre de décors. »⁹⁷⁸

L'atelier renvoie ainsi à une sorte de néant angoissant, au vide existentiel. Aucune empreinte, aucune suggestion n'est ainsi laissée ou faite, si bien que le lieu, vierge, peut être investi des projections de chacun. Il laisse libre court au vagabondage de l'homme sans filet pour retenir la pensée du sujet, laissant le flot de morbidité envahir l'espace entier. Le temps est dans ce lieu à la divagation. Il est source de désocialisation faisant le vide sur le monde environnant, laissant place à une page blanche à inventer.

Pour autant il n'en demeure pas moins sensible au sens esthétique. C'est dans cette optique qu'il cherche à faire de la vie de Phocas une œuvre d'art des plus décadentes, dans laquelle se mêleraient tous les ingrédients nécessaires à la dégénérescence. Il préfère se consacrer à ses collections ou s'exercer au travail de la cire, qu'il façonne de la même façon qu'il torture les êtres. En cela comme l'explique Hélène Zinck, il « *pervertit son talent en le mettant au service de la chute de Fréneuse* »⁹⁷⁹. Dans cette même perspective, l'artiste a déjà eu recours à l'empoisonnement de ses modèles dans le seul but de les doter de la carnation blanche et délicate qui le séduit et l'inspire. La langueur augurée par la prise de narcotiques, cigarettes cantharidées, inhalations de fleurs vénéneuses ou poisons d'Extrême-Asie, sont sources de délectation esthétique-morbide et d'un plaisir sadique : « *Oh ! la froide et cruelle sensualité anglaise, la brutalité de la race et son goût du sang, son instinct d'oppression et sa lâcheté devant la faiblesse, comme tout cela flambait dans les yeux d'Ethal pendant qu'il s'attardait, avec une joie de félin, à me raconter l'agonie voulue de son petit modèle !* »⁹⁸⁰

Guérir le mal par le mal en mettant Phocas face aux représentations artistiques et visuelles de ses angoisses s'avère être le pire remède qu'il soit, une forme de miroir piégeant celui qui se confronte à son image dans la complaisance de son malheur. Il réveille la bête qui sommeille en lui

⁹⁷⁸ *Ibid*, p. 98

⁹⁷⁹ *Ibid*, présentation par Hélène Zinck, p. 22

⁹⁸⁰ *Ibid*, p. 133

en le confrontant à sa primitivité la plus sauvage. Les impressions révélées lors de visualisations de tableaux, œuvres d'art, bibelots, masques de cire, entérinent ses obsessions. Le choix des œuvres n'est pas en effet fait au hasard mais correspond aux représentations qui hantent Phocas. A ce titre, elles se font le miroir de son esprit malade. A travers elles, c'est lui-même qu'il voit et s'en effraie tant leur teneur morbide confirme et exaspère même ses hantises. L'ensemble de ces expériences associé à la mauvaise influence du peintre, condamne Phocas à l'errance et à une souffrance qui se veut extatique pour son tortionnaire. Ethal devient alors progressivement dans le roman ce pourfendeur d'âmes, cet assoiffé de spectacles de déliquescence dont il compte bien donner le premier rôle de victime à Phocas. Il orchestre et met en scène cette progressive chute à laquelle le duc tente, tant bien que mal, de résister en essayant d'échapper à tant de souffrances infligées : « *C'est affreux, ce suicide lent et les affres au milieu desquelles je me débats ! Assez d'agonie ! Je veux vivre !* »⁹⁸¹ Le mouvement de perversion mis en marche, Phocas, corrompu, prend conscience de la déformation de sa vision et de ses perceptions et plus encore de l'altération de sa sensibilité et de ses capacités réflexives mues désormais par l'obscénité : « *[...] les objets, l'art même, tout, à mes yeux, devient obscène, prend un sens équivoque, ignoble, m'impose une idée basse et dégrade en moi les sens et l'intellect* »⁹⁸².

La souffrance éprouvée par Phocas aux côtés de son mentor se caractérise par un terrible effroi qui se conjugue à des troubles psychiques accentués, des pensées perverses et de graves troubles nerveux remettant en cause son rapport à l'éthique : « *J'ai peur de cet Anglais, sa voix fait naître en moi des suggestions abominables, sa présence me déprave, son geste crée d'innommables visions* ».⁹⁸³

Au-delà des expériences purement artistiques, Claudius Ethal se révèle également bourreau par le pouvoir de son verbe qui devient à l'égal de l'art un puissant instrument de torture : « *l'air se raréfie à l'entendre, et ses atroces confidences ne remuent en moi que bas instincts et sales convoitises* »⁹⁸⁴, avoue Phocas. Il se veut en effet corrupteur et pervertissant, déstabilisant celui qui est à son écoute. Prolixe, il n'hésite pas à grossir et envenimer les impressions ou faits dont il témoigne, cultivant par là « *un art d'ironiste qui met chez lui le mystificateur bien au-dessus du peintre de portrait* »⁹⁸⁵, selon Phocas lui-même. Le peintre met en paroles les pensées du duc,

⁹⁸¹ *Ibid*, p. 226

⁹⁸² *Ibid*, p. 211

⁹⁸³ *Ibid*, p. 112

⁹⁸⁴ *Ibid*, p. 189

⁹⁸⁵ *Ibid*, p. 102

incarnant verbalement à ce titre ses angoisses. Et lorsqu'il ne le fait pas par voie orale, il n'omet pas de poursuivre son harcèlement verbal par écrit. C'est ainsi qu'il n'envoie pas moins de quinze lettres à Phocas, contraint d'avoir quitté Paris pour quelques jours. Laisser Phocas sans nouvelles, loin de son langage, pourrait faire périlcliter le plan d'Ethal dans la mesure où sa parole est gage de la tyrannie qu'il exerce sur sa victime. Il réactive le pouvoir nocif du langage à distance par l'écriture, lui dictant même certaines lectures qui pourraient accentuer sa perversion et son mal-être comme ces quelques vers de Victor Hugo qui symbolisent l'essence même du désir de Phocas et augurent du rapport symbiotique entre Eros et Thanatos fondant les représentations de la Décadence :

*La Mort et la Beauté sont deux choses profondes.
Si pleines de mystère et d'azur qu'on dirait
Deux sœurs également terribles et fécondes
Ayant la même énigme et le même secret.*⁹⁸⁶

Son discours se caractérise par une tendance à la logorrhée qui participe de la manifestation de ses tendances maniaques. Il aime à répéter, seriner les mêmes idées pour se faire persuasif, son entreprise de martèlement verbal se révélant comme une spirale engloutissante du moi de Phocas. En cela, le peintre s'érige en buveur d'âme, lavant par le matraquage verbal le cerveau de sa victime qui se soumet à sa manigance. Ethal déploie ainsi un sadisme par le verbe, en cultivant l'art de pervertir par l'expression. Les mots toujours incisifs, ne sont jamais proférés à la légère mais toujours choisis dans la perspective de suggérer la souffrance : ils sont ces « *mots qui mordent* », ces « *mots qui meurent* », des « *mots qui fouettent* » dont parle Jean Lorrain dans ses *Pall-Mall*⁹⁸⁷ et qui portent cette teneur perverse recherchée par Léon Bloy, avec lequel Héléne Zinck ne manque pas de faire le parallèle dans sa présentation du roman : « *Il faut inventer des catachrèses qui empalent, des métonymies qui grillent les pieds, des synecdoques qui arrachent les ongles* »⁹⁸⁸. La frénésie du verbe fait écho à l'exaltation violente et à la fureur de faire mal du peintre.

La manipulation d'Ethal se manifeste surtout par l'impression récurrente qu'a Phocas qu'il parle à sa place. Cela lui laisse supposer qu'il devine en fait ses pensées et se trouve dans son

⁹⁸⁶ Victor Hugo, "Ave, Dea ; Moriturus te salutat" *Le Livre des sonnets*, [1872], Lemerre, 1874, in Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, *op. cit.*, p. 208

⁹⁸⁷ Jean Lorrain, *La Ville empoisonnée. Pall-Mall*, Paris, Jean Crès, 1936, p. 193

⁹⁸⁸ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, présentation par Héléne Zinck, *op. cit.*, p. 40

cerveau, actionnant son raisonnement. A cet égard, Phocas se sent chosifié et se perçoit comme la marionnette du peintre. Miroir, écho, Ethal double au sens propre comme au sens figuré le duc qui visiblement ne s'appartient plus, son âme et sa cérébralité étant désormais placées sous l'entendement de l'artiste.

Souffrir à ses côtés lui est devenu une nécessité. Nous sommes alors en pleine relation algolagnique. Philip Winn explique à ce sujet que Claudius Ethal fonctionne en fait comme le Mr Hyde de Phocas et qu'il libère, comme le démontre également Jennifer Birkett⁹⁸⁹, le double diabolique de sa personnalité. Il est responsable entre autres de la teneur malsaine et destructrice de l'esprit du duc puisque l'accentuation de son mal-être et de ses troubles obsessionnels correspond avec sa rencontre. Il a éveillé en lui un déchaînement de haine qui le marginalise de plus en plus et le mène tout droit à la violence : « *Mais depuis que je le vois, c'est comme un ferment qui s'aigrit et bouillonne, une fureur me soulève tout, comme un vin nouveau, un vin d'exécration et de haine ; tout mon sang bout, toute ma chair me fait mal, mes nerfs s'exacerbent et mes doigts se crispent, des envies de meurtre traversent mon cerveau...* »⁹⁹⁰ En cela, il entraîne irréversiblement Fréneuse vers une souffrance d'âme de plus en plus prégnante. Il se fait la source même de la dérive de sa personne :

« *On dirait que cet Ethal prend plaisir à déprimer en moi toute énergie, à détruire toute illusion [...] Avec cet Anglais, j'ai la sensation de m'enfoncer dans de la boue et de la nuit, la boue tiède, fluente et suffocante de mon cauchemar d'opium ; l'air se raréfie à l'entendre, et ses atroces confidences ne remuent en moi que bas instincts et sales convoitises. Ce Claudius ! [...] Et cet homme devait me guérir ! Il a trouvé moyen d'augmenter ma détresse morale !* »⁹⁹¹

Ethal finit par en contaminer sa victime animée désormais par le désir violent du meurtre. De plus, il s'avère qu'Ethal est une addiction à laquelle Phocas n'échappera qu'en la détruisant. Cette double motivation change la donne du rapport sadique établi jusqu'alors entre les deux personnages. Dans cette perspective, le duc va renverser le rôle de bourreau. C'est par l'envoi d'une petite statuette, seule témoin de la mort inexplicable de M. de Burdhes, qu'Ethal génère en Phocas des passions meurtrières et qu'il se condamne à en être l'objet. L'apparence de l'objet provoque les sens du duc qui y voit l'incarnation de la mort, du mal et de la violence, suivant la description qu'il nous en fait :

⁹⁸⁹ Jennifer Birkett, *The Sins of the Fathers*, London, Quartet, 1986, p. 204

⁹⁹⁰ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 109

⁹⁹¹ *Ibid*, p. 189

« une espèce de déesse androgyne aux bras frêles, au torse plein, à la hanche fuyante, démoniaque et charmante en pur onyx noir. Elle était absolument nue.

Deux émeraudes incrustées luisaient sous ses paupières ; mais, entre ses cuisses fuselées, au bas renflé du ventre, à la place de sexe, ricanante, menaçante, une petite tête de mort »⁹⁹².

Cette représentation de la femme fatale peut apparaître comme la figuration d'Astarté. Cette déesse, selon la tradition qui lui est associée, exige de la part de ses fervents, dont Phocas fait partie, un sacrifice mortel. De là s'enchaîne le meurtre de Phocas sur Ethal. C'est dans cette optique que certaines héroïnes de Rachilde seraient à rapprocher de la figure de cette anti-madone que représente Astarté, à travers notamment le sacrifice de l'homme qu'elles mettent en scène par le biais des relations sado-masochistes où l'homme ne peut avoir d'autre rôle que celui de victime.

b) Monsieur Vénus ou l'abnégation de soi

A travers ces personnages de femmes monstres que représentent les héroïnes rachildiennes, s'opère une hypersexualisation féminine qui détermine l'avilissement de l'entité masculine et les relations dévoyées qui vont directement en découler. Mireille Dottin-Orsini explique d'ailleurs à ce propos que « *la sursexualisation féminine a pour corollaire les pires désordres [...] et voluptés sublimées* »⁹⁹³. La cruauté se fait donc érogène tout autant chez ces femmes thanatophores qui infligent la souffrance que chez leurs victimes qui la subissent.

Monsieur Vénus est une parfaite illustration de cette complaisance à vivre une relation sado-masochiste sur fond de haine des hommes et d'aspiration à un amour asexué. Raoule de Vénérande tente en fait de créer l'union idéale sous la forme d'un couple androgynique qu'elle façonne en inversant les identités sexuelles et partant les comportements qui leur sont associés. Mais ce projet va s'établir au prix de déviances monstrueuses qui vont représenter une occasion privilégiée pour Raoule d'exercer son instinct malfaisant. En effet, elle va instaurer entre elle et Jacques Silvert, un jeune fleuriste au profil d'éphèbe qu'elle a choisi comme amant en raison de son caractère fragile et efféminé, une relation perverse lui permettant d'abuser de son caractère de prédatrice. A ses yeux Jacques représente une idole ; elle tombe amoureuse de sa forme esthétique et non de l'homme, de

⁹⁹² *Ibid*, p. 207

⁹⁹³ Mireille Dottin-Orsini, *Cette Femme qu'ils disent fatale*, op. cit., p. 173

l'être en soi. La volupté qui se dégage de son apparence suffit à la mettre en émoi et augure alors de la puissance des sentiments qu'elle va éprouver à son égard : « *Une douleur sourde traversa la nuque de Melle de Vénérande. Ses nerfs se surexcitaient dans l'atmosphère empuantie de la mansarde. Une sorte de vertige l'attirait vers ce nu. Elle voulut faire un pas en arrière, s'arracher à l'obsession, fuir... Une sensualité l'étreignit au poignet...* »⁹⁹⁴ Cependant le désir qu'éveille en elle la beauté de Jacques va s'accompagner d'une obsession malade à vouloir en faire sa seule possession. Se mettant dans la position d'une « Diane chasseresse », elle va organiser sa chasse de telle sorte que Jacques devienne sa « proie ». Par cet esprit de conquête, Raoule cherche à mettre en place une relation dominant/dominé illustrée par l'emploi de certains termes ou expressions relevant du champ lexical de la manipulation et de la soumission. Hormis le mot « *proie* »⁹⁹⁵ qui définit Jacques, ce dernier, réduit à un simple objet, est aussi qualifié par Raoule d'« *instrument de plaisir* »⁹⁹⁶. Cette entreprise de sujétion absolue va tout d'abord se mettre en place par le recours à une pression psychologique relevant d'un certain sadisme cérébral. Au début de leur relation Raoule s'amuse simultanément à attiser Jacques, qui se meurt de désir pour elle, et à le repousser en lui refusant tout contact charnel. Sa répulsion pour le sexe est ici clairement identifiable à travers ce comportement. De la sorte, elle met Jacques en position de faiblesse, le soumettant insidieusement à sa seule volonté. Sa toute puissance gagne alors du terrain et va lui permettre de pousser bien plus avant son entreprise d'avilissement. Dans le cas de *Monsieur Vénus*, nous nous retrouvons face à un mélange de plusieurs tentatives de dévoiement de sexualité. Ici, la volonté de pétrifier l'homme et celle de l'avilir par le biais de tortures morales, voire même physiques, se rejoignent dans ce même désir de détruire le sexe masculin.

Petit à petit, Raoule fait de Jacques un objet qu'elle va façonner à sa mesure - jouant là encore un rôle de Pygmalion à l'envers et transfigurant le fantasme de chair en fantasme de pierre – ou plutôt à sa démesure devrait-on dire, lui assignant un rôle féminin et l'investissant d'un caractère faible qui finit de l'avilir et de le subordonner à sa tyrannie. Jacques doit se faire prolongement de sa propre personne, son entière soumission la magnifiant elle-même : « *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.* »⁹⁹⁷ Raoule en opposition au rapport amoureux traditionnel et à ses instincts vulgaires se fait la vestale d'un feu nouveau où le vice – selon le modèle des sociétés grecques antiques qui la font fantasmer – s'affiche comme le principe fondamental. Si l'amour vulgaire est synonyme de faiblesse, l'amour raffiné doit lui s'affirmer dans la force. A l'impuissance, Raoule préfère donc la brutalité. De là, elle s'instaure ouvertement comme la démiurge d'un amour hors-

⁹⁹⁴ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 34

⁹⁹⁵ *Ibid*, p. 37

⁹⁹⁶ *Ibidem*

⁹⁹⁷ *Ibid*, p. 82

nature régi par une cruauté cérébrale et physique ayant pour but l'assujettissement de l'être à son Vouloir : « *Moi, si je créais une dépravation nouvelle, je serais prêtresse, tandis que mes imitateurs se traînaient, après mon règne, dans une fange abominable* »⁹⁹⁸.

Elle met ainsi en place, par l'exercice de son talent de manipulatrice, tout un processus de castration autant sexuel que cérébral qui s'apparente à une relation maître-esclave. Le champ lexical de l'assujettissement est déployé pour qualifier le rôle de tortionnaire que remplit Raoule et le rôle d'esclave qui incombe de fait à Jacques. L'héroïne torture la nature biologique de son amant, métamorphosant celui-ci en sa courtisane. Elle l'avilit notamment en le sommant de porter des tenues de femme et d'adopter des réactions féminines, ce qu'elle ne cesse de provoquer en adoptant elle-même un comportement masculin en lui offrant des fleurs ou en lui imposant des limites qui contraignent son sentiment de liberté. Elle refuse par exemple de le voir fumer ou encore qu'il s'adresse à un homme sans qu'elle l'y ait autorisé. Progressivement, Jacques finit, dans un mouvement de retour au primitif, par ne plus s'appartenir et s'abandonne alors corps et âme à son bourreau : « *Raoule [...] fais de moi ce que tu voudras à présent, je vois bien que les vicieuses ne savent pas aimer !...* »⁹⁹⁹ et redemandant sans cesse des témoignages d'humiliation : « *je suis l'animal qui revient lécher tes mains ! Je suis l'esclave qui aime pendant qu'il amuse ! Tu m'as appris à parler pour que je puisse dire ici que je t'appartiens !* »¹⁰⁰⁰

Pourtant, la cruauté morale que Raoule lui témoigne est le signe de son amour. Elle se délecte de l'avilissement continu qu'elle lui fait subir et de la destruction de son identité. L'amour procède chez elle d'un désir d'anéantissement. Ainsi leur relation est-elle vécue comme une menace perpétuelle qualifiée par leur texte comme une « *passion infâme* »¹⁰⁰¹. Le plaisir éprouvé est alors proportionnel au degré de souffrance provoqué par de tels actes d'humiliation de soi. A ce titre, son comportement concorde parfaitement avec la définition que Krafft-Ebing donne du sadisme, à savoir : « *le fait d'éprouver une sensation de plaisir sexuel allant jusqu'à l'orgasme, lors d'humiliation, de châtement et de cruauté de toutes sortes psychologiques comme physiques exercées sur un individu.* »¹⁰⁰² Sa barbarie s'affiche alors sans limite provoquant insidieusement le goût de la mort. Le désir génésique est alors remplacé chez Raoule par celui de mortification. La mort devient de ce fait sa plus proche alliée : « *Il faut bien qu'elle demande à tuer quelqu'un puisque le moyen de mettre quelqu'un au monde lui est absolument refusé* »¹⁰⁰³. L'hôtel de

⁹⁹⁸ *Ibid*, p. 93

⁹⁹⁹ *Ibid*, p. 113-114

¹⁰⁰⁰ *Ibid*, p. 185

¹⁰⁰¹ *Ibid*, p. 104

¹⁰⁰² Dr R. von Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis*, T.1, *op. cit.*, p. 183

¹⁰⁰³ Rachilde, *Monsieur Vénus*, *op. cit.*, p. 212

Vénérande, où résident les deux amants, s'apparente alors à un tombeau qui n'attend plus que le sépulcre de Jacques.

Raoule qui est mue par le désir de recréer l'amour s'enflamme pour des passions voluptueuses inédites qui s'affranchissent de l'éthique. Jacques éveille en elle un désir impérieux de possession exclusive, générateur d'un plaisir différé. Intransigeante et autoritaire, elle veut que sa proie lui fasse un total abandon de sa personne, et parvenir à la déposséder d'elle-même, à annihiler chez elle toute forme de volonté et d'autonomie. En cela Jacques peut également s'apparenter à un fétiche humain qu'elle finira par transformer à la fin du roman en un fétiche matériel, garantissant de la sorte l'exercice de son seul vouloir par le pouvoir de l'inanimé. Jacques, réticent au départ et marquant quelques signes de rébellion, finit par se complaire dans cette situation honteuse, signant ainsi le pacte pervers élaboré par Raoule :

« Une vie étrange commença pour Raoule de Vénérande, à partir de l'instant fatal où Jacques Silvert, lui cédant sa puissance d'homme amoureux, 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. Il avait cette passion d'elle comme on a la passion du haschich, et maintenant il la préférerait de beaucoup à la confiture verte. Il se faisait une nécessité naturelle des habitudes dégradantes qu'elle lui donnait »¹⁰⁰⁴.

Les tortures morales opérées sur sa personne deviennent une drogue dont il ne peut plus se passer, vouant de la sorte son existence à la cruauté de sa tortionnaire. En bon masochiste, souffrir devient alors sa façon de jouir ; il prend notamment du plaisir à satisfaire les instincts primaires de sa maîtresse. Sous le joug de Raoule il adhère à son nouveau mode d'existence subordonnant son désir au sien : *« [...] je vous aime, comme vous m'avez appris à vous aimer... que je veux être lâche, que je veux être vil et que la torture dont vous parlez c'est ma vie, maintenant. [...] quand vous voudrez de moi, je serai votre esclave, celui que vous appelez : ma femme ! »¹⁰⁰⁵* Le « moi » est ici complètement occulté par le « vous » tout puissant qui représente Raoule. Jacques fait fi de tout libre arbitre s'en remettant aux seuls sens de sa compagne, s'affranchissant de toute autonomie. Il assimile sa vie à un supplice consenti, affichant une volonté très nette de se rendre méprisable. La complaisance de Jacques équivaut au triomphe de Raoule puisque sa soumission traduit dans son esprit pervers la réciprocité du sentiment amoureux. Elle jouit qu'on l'aime pour l'amour du vice. La féminisation du discours de Jacques fonctionne là encore comme une preuve tangible de la

¹⁰⁰⁴ *Ibid*, p. 115

¹⁰⁰⁵ *Ibid*, p. 135

victoire de Raoule qui a réussi son entreprise de déséxuation en réduisant son amant, ou plutôt sa maîtresse devrait-on dire, au sexe faible. La castration s'illustre aussi lors de la scène où Jacques, se rendant au lupanar, se retrouve impuissant face aux femmes : tout instinct génital a également été détruit chez lui. Le héros n'est plus alors que la ruine de lui-même, le spectre de sa personne.

En somme, Jacques entretient avec sa maîtresse une relation chaste de dévouement purement platonique du point de vue sexuel mais terriblement despotique du point de vue mental et bientôt physique, se livrant continuellement à une négation de lui-même. Ce que confirme Krafft-Ebbing expliquant à ce propos : « *Le masochiste cherche sa volupté dans sa propre humiliation, dans son propre anéantissement, dans sa propre douleur.* »¹⁰⁰⁶ Le corps de Jacques devient alors « *dompté de cet esprit infernal* »¹⁰⁰⁷.

Au sein de ce rapport sadique, le baiser devient morsure, la caresse se fait griffure. Ces dispositions anormales sont la marque de la monstruosité des actes nés de la liaison de la volupté et de la cruauté. La nature des émois des personnages s'en trouve dévoyée : l'instinct sexuel est détourné, la sensibilité amoureuse pervertie et le plaisir subverti. L'acte sadique devient alors assimilable au coït. On parle souvent du fantasme très masculin de faire de la femme l'objet, au sens strict du terme, de la libido, en la soumettant de façon illimitée au désir tout puissant de son moi ; chez Rachilde et plus précisément dans le cas des tendances sado-masochistes, des romans comme *La Marquise de Sade* et *Monsieur Vénus* expriment le rapport inverse. C'est un sadisme purement féminin qui opère où l'homme, réduit à un accessoire, magnifie la puissance de la femme. Selon les études établies par Krafft-Ebbing, cette forme de sadisme concerne les femmes à la sensibilité sexuelle perverse et qui ne parviennent pas à envisager un quelconque acte génital, d'où la présence de vierges dites impures dans nos romans. La femme trouve alors d'autres moyens pour parvenir à la jouissance et notamment en tourmentant l'homme qui l'attire esthétiquement parlant. En général, comme dans le cas de Jacques ou de Paul Richard dans *La Marquise de Sade*, il s'agit d'êtres fragilisés ne reflétant aucune virilité. L'homme-objet devient alors la propriété exclusive de la femme qui ne supporte pas que quelqu'un d'autre qu'elle-même puisse le toucher ou pire, l'admirer. Ainsi, lorsque Raoule apprend que Raittolbe, un de ses prétendants qu'elle dénigre, a vu « son » Jacques nu et qu'il l'a battu dans l'espoir de réveiller en lui une once de virilité, une furie manifeste de sa jalousie s'empare d'elle et la pousse à commettre sur Jacques des sévices physiques en vue de détruire en partie sa beauté extérieure. Elle pense ainsi le protéger du regard des autres et pouvoir ne le garder que pour elle seule. Transformée en bête folle, elle ne se contrôle plus et

¹⁰⁰⁶ Dr R. von Krafft-Ebbing, *Psychopathia Sexualis*, T.1, op. cit., p. 301

¹⁰⁰⁷ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 183

perpétue d'incroyables supplices corporels sur son amant. La frénésie passionnée avec laquelle Raoule se déchaîne révèle la jouissance que lui procure l'exercice du mal, le plaisir extatique de la souffrance d'autrui et la volupté qui se dégage à voir le sang s'écouler des blessures : « *Jacques se tordait, perdant son sang par de véritables entailles que Raoule ouvrait davantage avec un raffinement de sadique plaisir.* »¹⁰⁰⁸

Au sadisme cérébral s'ajoute désormais un sadisme physique. Le corps de Jacques n'est plus qu'une plaie béante où le sang devient un élément érogène pour Raoule. Cette scène, comparable à un viol, métamorphose l'héroïne en une bête carnassière ou à une goule s'exaltant de son œuvre. Jacques se glorifie alors des souffrances qu'elle lui inflige les prenant pour autant de preuves de son amour : « *Il se rappela tout à coup que devant elle il était complet, que lui redevenait sa joie comme elle était sa souffrance. Son ivresse des premiers pas s'évanouit pour faire place à l'amour servile de la bête reconnaissante* »¹⁰⁰⁹. Jacques se satisfait de combler de la sorte l'orgueil de sa maîtresse. A travers cet exemple, on comprend que l'allogagnie, qui consiste en une érotisation de la souffrance causée ou subie, est le terme approprié pour définir la relation de ces deux « amants ». Raoule finit par provoquer la mort de Jacques en l'obligeant à livrer combat à Raittolbe pour la venger de l'humiliation dont elle a été la victime. En effet, elle n'a pas supporté que Jacques déguisé en femme et se faisant de la sorte passer pour elle, compromette sa personne. Cet affront représente alors pour elle une occasion privilégiée de confronter Jacques à la mort et de le figer à jamais. Elle accède ainsi à la dépossession totale de son amant par la transfiguration mortifère.

c) La Marquise de Sade : le stupre dans le sang

L'allogagnie trouve son expression paroxystique dans *La Marquise de Sade*. La représentation du sadisme repose sur le personnage de Mary Barbe, la femme vampire. Le roman est certainement en effet celui qui illustre au plus haut point la complaisance masochiste à travers le personnage de Paul. Avant de revenir plus précisément à cette relation, il est bon de déterminer les manifestations de la cruauté de Mary qui se développent en amont et qui fonctionnent comme une introduction à cette dépravation totale du désir.

¹⁰⁰⁸ *Ibid*, p. 158

¹⁰⁰⁹ *Ibid*, p. 183

Comme nous l'avons vu, Mary Barbe est obsédée par le sang et définit son existence par la recherche effrénée de ce liquide. Sa haine du mâle l'enjoint également à instaurer des flagellations morales sur les hommes les renvoyant au néant qu'ils lui inspirent.

En raison de sa soif de cruauté et de domination, cette femme fatale va pousser plus loin son vice et ses sévices en faisant du sang son aphrodisiaque. En effet, *La Marquise de Sade* offre sous l'identité de Mary Barbe l'image d'une femme-vampire qui se repaît du sang de ses victimes et connaît l'extase face aux effusions et aux cris de douleurs. Ainsi, Mary choisit volontairement pour amant Paul Richard, jeune homme fragile et hémophile. L'émotion produite par Mary sur Paul lors de leur première rencontre se traduit par la montée subite d'un flot de sang, assimilable à une forme d'éjaculation dévoyée. Mary voit alors en lui la proie idéale lui offrant des occasions privilégiées d'assister au spectacle du sang et s'en excite par avance. Paul prêt à tout pour la satisfaire et ayant compris son vice, se mutile alors afin de provoquer des saignées. Il se laisse ainsi aller à un comportement masochiste, se faisant volontairement mal pour garantir le plaisir de sa bien-aimée. Cependant, ses crises hémorragiques se faisant de moins en moins fréquentes, son pouvoir de séduction s'amenuise ; cette pénurie de sang s'apparente alors à une forme d'impuissance dans le fonctionnement cérébral de la jeune femme. Mary, donc, en manque d'excitant, s'adonne alors, lors de violents élans sadiques, à lui infliger des tortures et des sévices corporels, à ouvrir des plaies refermées pour qu'à nouveau le sang afflue. Paul, docile et servile, se prête à ce jeu des supplices pour donner du plaisir à Mary. La souffrance ne s'assimile plus alors à une contrainte mais plutôt à un état délibérément voulu : « *il tendait ses bras pour qu'elle s'amusât à les labourer d'une épingle à cheveux, une pointe de métal cuivrée très mauvaise, [et] elle le tatouait de ses initiales, appuyant d'abord doucement, puis écrivant la lettre dans la chair vive.* »¹⁰¹⁰

Lors de tels moments de supplice, Paul retrouve son statut d'être de désir. En fait, dans un rapport totalement subversif, Mary confond sperme et sang. Le sang, associé à la douleur, devient le symbole de la jouissance. Paul Richard, malgré ses réticences initiales, finit par jouir lui aussi de cette situation dans laquelle il est la proie privilégiée de cette femme cruelle et insensible. Dans ce contexte, ses plaintes deviennent synonymes d'orgasme et font se pâmer Mary. Une relation d'algoagnie s'établit alors entre les deux personnages, où la femme jouit de la douleur qu'elle inflige à l'homme et où l'homme jouit du plaisir pris par la femme à le voir souffrir. Mary « *ri[t] à le sentir] frémir à ses côtés* »¹⁰¹¹. Paul finit par se soumettre totalement à ses désirs sadiques et s'absorbe complaisamment dans son masochisme qui se traduit socialement par une incroyable

¹⁰¹⁰ Rachilde, *La Marquise de Sade*, op. cit., p. 272

¹⁰¹¹ *Ibid*, p. 270

résorption de sa personne. La souffrance devient alors paradoxalement son oxygène, son souffle de vie, une condition sine qua non pour exister aux yeux de Mary : « *L'amour de cette cynique lui [devient] nécessaire comme la lumière* »¹⁰¹². En dehors de sa totale soumission à Mary, sa vie n'est rien ; cette relation le néantise tout autant qu'elle vitalise son bourreau. Il se sait et se dit d'ailleurs être le « *petit joujou qu'il [lui faut]* »¹⁰¹³. Occultant toute forme de liberté et de jugement personnel, Paul se laisse déposséder de lui-même, réduit qu'il se trouve à son seul sang et à ses seuls gémissements, se disant « *heureux de s'avilir puisque [Mary dit] que cela l'amuse* »¹⁰¹⁴. Il avoue même qu'il est prêt à mourir s'il le faut. Cette scène n'est pas sans faire écho à l'oubli que Nono, héros éponyme d'un autre roman de Rachilde, va faire de sa personne pour sauver Marie de la mort. En effet, en apprenant qu'il va être guillotiné, il s'exalte de son sacrifice s'accusant du meurtre commis par sa bien-aimée : « *[...] on venait de lui conférer la plus puissante des noblesses : celle du martyr* »¹⁰¹⁵.

La relation de servage établie au sein du couple que forment Mary Barbe et Paul est ainsi vécue sous le mode du plaisir dans la souffrance, définie de façon oxymorique comme « *une voluptueuse douleur* »¹⁰¹⁶ selon les termes de Paul. Ce dernier va même jusqu'à remercier Mary pour l'exercice de sa cruauté et les délices inédites qu'elle lui procure : « *Merci ! chère femme de mon cœur, de me rendre lâche et de me rendre vil. Je n'ai jamais mieux compris la joie de s'enivrer.* »¹⁰¹⁷. L'ivresse des sens touche alors à son paroxysme au sein de cette situation ignominieuse qui rend Paul « *ivre d'une volupté irritante* »¹⁰¹⁸. La volupté nouvelle est arrivée : le décadent semble avoir atteint son dessein. La chambre, espace conjugal par excellence, se transfigure alors en morgue, en chambre funéraire où tout est fait pour orchestrer le sacrifice de l'homme. Le lit supposé accueillir les ébats amoureux se fait alors le support du calvaire enduré par la victime :

« *Si le lit devient une croix, le jeu de l'amour et de la mort se situe [...] en Décadence, dans l'espace d'une chambre qui est tour à tour scène théâtrale (où se joue la mise en scène de la flagellation), tribunal (où la femme juge et condamne), arène (puisque lieu de sacrifice), sanctuaire (où s'y vénère la dépouille), in fine musée ou mausolée de la victime innocente* »¹⁰¹⁹.

¹⁰¹² *Ibid*, p. 265

¹⁰¹³ *Ibid*, p. 231

¹⁰¹⁴ *Ibid*, p. 269

¹⁰¹⁵ Rachilde, *Nono*, *op. cit.*, p. 342

¹⁰¹⁶ Rachilde, *La Marquise de Sade*, *op. cit.*, p. 232

¹⁰¹⁷ *Ibidem*

¹⁰¹⁸ *Ibid*, p. 229

¹⁰¹⁹ Pascal Noir, «Masochisme, corps molestés ou démembrés dans la littérature décadente», in *Délicieux supplices. Erotisme et cruauté en Occident*, *op. cit.* p. 179

Au sein de la littérature fin-de-siècle, la souffrance devient orgasmique, la torture est sexualisée. C'est une forme de libido transgressive et dévoyée qui définit les personnages et particulièrement celui de ce type de femme mortifère. Mais les personnages poussent encore plus loin leur entreprise de perversion de l'Eros en s'attaquant au domaine des tabous sexuels engageant alors de véritables attentats aux mœurs.

D) Le goût de l'attentat et du sacrilège

L'éthique n'en finit pas d'être malmenée au sein des œuvres rachildiennes et lorrainiennes. Pour autant, les personnages osent s'attaquer plus encore à des cas de perversion sexuelle synonymes d'attentat aux mœurs ou encore à des comportements délibérément orientés vers la volonté de pécher. Les tabous tombent alors pour laisser place à l'expression de manifestations d'hyperesthésie sexuelle comme la nymphomanie ou encore la zoophilie. Une large place est faite également aux tendances incestueuses même si celles-ci ne se concrétisent jamais charnellement dans les œuvres. Plus encore, c'est un défi lancé à Dieu qui transparait dans les œuvres, où le sexe pervers devient une religion. Les frontières entre le mystique et le désir se confondent alors dans un même élan sacrilège où cette volonté de superposer le profane au sacré témoigne plus largement de celle de rivaliser et donc de bafouer les lois de Dieu.

1) Un cas d'hyperesthésie sexuelle : *L'Animale*

Cette soif d'avilir l'homme qui caractérise les femmes donne lieu à différentes déviances sexuelles. Si cela se manifeste par un refus massif du rapport à la chair chez la plupart d'entre elles, *L'Animale* fait figure d'exception dans cet échantillon de demi-vierges que nous présente plus particulièrement Rachilde. En effet, Laure Lordès, figure par excellence de séduction, fait du sexe, dans son acception la plus physiologique, son cheval de bataille l'érigant comme une force qu'elle impose aux hommes. Par l'insatiabilité de son appétit sexuel, elle tente ainsi de les dominer et de les vouer totalement à sa cause, dépendants qu'ils deviennent de ses charmes. L'hypersexualité qui la définit alors, tend à l'identifier tout au long du texte à une nymphomane en perpétuelle recherche du

plaisir sexuel, animée tout autant par la recherche d'un amour animal que par la perte de l'homme, agissant à leur égard comme un piège qu'ils ne peuvent contourner. Elle veut, dans un mouvement inverse aux représentations traditionnelles, faire de l'homme un objet sexuel. Le roman témoigne largement de l'excès de ses besoins et de sa libido trop active éreintant le mâle. A force d'exaltation du sens génital et de fureur bestiale qui découlent d'un tel comportement, Laure s'animalise, se fait même féline pour parachever la construction de son identité bestiale par un retour aux instincts charnels les plus primaires.

a) **La nymphomanie, une force invincible**

L'Animale présente un cas d'hyperesthésie sexuelle toute particulière où Laure Lordès mène sa guerre aux mâles en les éreintant de sa libido excessive. Dominée par de tels instincts primaires, par de telles dispositions animales, l'héroïne se trouve dans l'impossibilité de maîtriser la puissance de son attrait pour le sexe, s'inscrivant à ce titre dans le classement taxinomique des perversions sexuelles établies par Krafft-Ebbing qui définit l'hyperesthésie sexuelle comme « *une des plus importantes déviations de la vie sexuelle [...] une vigueur anormale des sensations et représentations sexuelles, dont il résulte nécessairement de violentes et fréquentes impulsions à la satisfaction sexuelle.* »¹⁰²⁰ Laure Lordès pourrait figurer parmi les exemples illustrant de telles tendances tant son comportement est assimilable à ces frénétiques du sexe. A l'image des nymphomanes, elle laisse diriger sa vie par ses seuls instincts allant parfois jusqu'à déjouer les mœurs et la pudeur. Cette passion des sens a pris naissance très tôt chez elle, comme dans la plupart des cas de ce type de pathologie sexuelle. Dès son enfance elle ressent une attirance irréversible pour le mâle et prend conscience du pouvoir qu'elle peut exercer sur lui. Elle ne sait pas encore qu'elle touche aux choses de l'amour et de la sexualité et pourtant elle se conduit déjà comme une prédatrice. Elle va alors faire du sexe son obsession existentielle.

Laure s'acharne donc auprès des hommes qu'elle choisit comme objet de satisfaction. Son appétit à leur égard est si insatiable qu'il en vient à prendre une dimension agressive augurant d'une passion morbide. Laure fait de son état singulier l'arme redoutable qui lui permet de livrer un combat acharné aux hommes qu'elle convoite ou qu'elle souhaite, par simple loisir, avilir. Haute figure de provocation, Laure incarne la Tentation qui est l'apanage de toute femme dite fatale, se jouant de cette névrose qui trouble les élans de son corps, lui provoque des pulsions immaîtrisables

¹⁰²⁰ Krafft Ebbing, *Psychopathia sexualis*, T.1, *op. cit.*, p. 152. Le psychiatre classe sous l'étiquette de l'hyperesthésie sexuelle les cas de nymphomanie et de satyriasis.

et pervertit ses sens. Dès son plus jeune âge, elle se comporte comme une vicieuse qui cherche irréversiblement à corrompre ses compagnons de jeu en leur faisant découvrir l'irrésistibilité de la chair. Elle développe alors une passion immodérée pour les plaisirs sensuels et sexuels qui l'anime de désirs tumultueux et d'un penchant abusif pour les hommes qu'elle transforme, sous l'effet de sa nature bestiale, en de véritables « petits mâles » addicts à ses charmes. Vers dix ans elle est atteinte d'une maladie dite de langueur selon le diagnostic du médecin ; l'origine même de son affection réside dans son excès de sensualité qui l'enjoint à adopter des comportements lascifs et asthéniques. Soupîrs, mouvements corporels lancinants, regards veloutés, définissent la teneur de son attitude envers les hommes et font foi de son incessante sollicitation. La découverte des garçons se fait chez elle motif d'obsession. Laure recherche continuellement la surenchère, « *désirant toujours une autre sensation, une volupté plus aiguë* »¹⁰²¹. Jamais rassasiée elle s'affiche ardente et brûlante dans ses rapports aux hommes.

La nymphomanie de Laure Lordès s'assimile dans l'œuvre et selon l'étymologie même du terme à une folie, s'inscrivant de la sorte dans la grande famille des névrosées de la Décadence car cette hyperesthésie est bel et bien manifeste comme l'explique Krafft-Ebbing d'« *un signe fonctionnel de dégénérescence* »¹⁰²². Laure n'hésite pas ainsi à prendre Lucien le borgne comme partenaire sexuel pour assouvir ses besoins, faisant fi de toute considération esthétique ou sentimentale, n'agissant que dans le seul but d'apaiser ses ardeurs. Elle se montre alors lucide sur son état d'hyperesthésique sexuelle : « *Il faut, n'est-ce pas, que je sois, une insatiable de caresses, une amante que rien ne rebute pour me contenter de cet amant !* »¹⁰²³. L'attitude qu'elle arbore à l'égard des hommes n'est composée que de sollicitations et de provocations qui tendent à faire de sa personne un parangon de la lubricité. Définie comme un « *aphrodisiaque* »¹⁰²⁴, une « *friandise d'amour* »¹⁰²⁵ elle laisse ses sens pimentés mener le cours de son existence. Laure ne peut maîtriser sa nature ignée tant cette dernière participe de la création même de son être et ce, dès la période de sa gestation. Ses parents, à coup d'absorption de substances sucrées et pimentées ont favorisé le développement de l'âme sensuelle de leur enfant au lieu d'en faire le cœur pur qu'ils espéraient :

« *Ils coulèrent dans ce petit moule gracieux toutes les épices mangées, bues ou respirées, tous les bonbons équivoques, toutes les liqueurs sorcières, tous les arômes de décompositions musquées. A l'état latent, ils*

¹⁰²¹ Rachilde, *L'Animale*, op. cit., p. 98

¹⁰²² Krafft-Ebbing, *Psychopathia sexualis*, T. 1, op. cit., p. 155

¹⁰²³ Rachilde, *L'Animale*, op. cit., p. 94

¹⁰²⁴ *Ibid*, p. 33

¹⁰²⁵ *Ibid*, p. 31

infusèrent dans ces veines bleues, vertes à force d'être bleues, tous les poisons sensuels avec la science miraculeuse des caresses et avec l'appétit de toutes les amours »¹⁰²⁶.

Cette nature acidulée est donc innée chez Laure ; elle s'explique par la nature de l'alimentation suivie par sa mère durant sa grossesse, qui l'a nourrie de ferments terribles qui continuent à agiter son sang. Le texte témoigne régulièrement de ses démangeaisons sensuelles en mettant en scène leur teneur irrésistible. Laure est comme habitée par une force invincible, un démon de la chair qui la pousse à aller vers les hommes et à se donner à eux : « *Un feu intérieur la consumait ; [...] elle ne savait plus que faire de sa peau »¹⁰²⁷*. Le champ lexical propre au feu est largement utilisé pour symboliser l'ardeur de sa névrose, la vivacité avec laquelle elle se porte aux hommes et au sexe en général. Comme le feu, elle enflamme et dévore tout sur son passage. La chaleur qui se dégage de ses actes ainsi que la violence de son désir s'incarnent dans cette métaphore incandescente. Aussi sa passion sexuelle se traduit-elle toujours par une forme d'embrassement : « *C'est vrai que je suis amoureuse... et je ne sais pas trop de qui, j'ai la chair tendre, ma peau flambe toute de suite... Est-ce que c'est de ma faute ! je n'y comprends rien »¹⁰²⁸*. Laure, se définissant par l'empreinte de cet élément, témoigne par là même de sa nature diabolique, selon l'imaginaire commun instaurant le feu comme un des attributs du Diable. Aussi aime-t-elle plus tard, installée dans une vie conjugale tumultueuse, se mêler à la « *fièvre des boulevards »¹⁰²⁹*, aux quartiers brûlants de Paris, « *se frôler aux mâles sortant des restaurants-fournaises »¹⁰³⁰* bien connus pour accueillir des filles de joie, comparant ces hommes à « *une braise commençant à rougeoier »¹⁰³¹*, échauffés qu'ils sont par les séductions développées par ces prostituées.

Laure entraîne de leur plein gré les hommes dans sa spirale infernale, étendant à la gent masculine sa passion effrénée et jamais satisfaite du sexe. A sa manière, elle les contraint à partager sa frustration existentielle et à mesurer le caractère incommensurable du désir qui se refuse à un assouvissement total : « *C'était délicieux et douloureux, et tout de suite ils avaient compris que ça ne finirait jamais, qu'ils n'apaiseraient pas cette faim effrayante de sensations acidulées, qu'ils mordaient dans le vide. »¹⁰³²* Le petit Marcou fait ainsi partie de ses victimes lui servant de cible dans sa découverte de la sexualité. Leurs activités sont sans équivoque et Laure, excitée à l'idée de commettre des actes défendus, redouble d'envie et de désir à l'idée de recommencer. Sa nature de Messaline se déploie alors, invitant les enfants des connaissances de ses parents à venir goûter à son

¹⁰²⁶ *Ibid*, p. 33

¹⁰²⁷ *Ibid*, p. 60

¹⁰²⁸ *Ibid*, p. 80

¹⁰²⁹ *Ibid*, p. 244

¹⁰³⁰ *Ibidem*

¹⁰³¹ *Ibidem*

¹⁰³² *Ibid*, p. 45

jeu voluptueux. Stimulant leurs sens, poussant loin le jeu sexuel, elle semble pourtant finalement les laisser sur leur faim ; ou bien rapidement lassée et blasée, elle finit par les négliger, animée qu'elle est d'un besoin continu de chair nouvelle. Elle sème alors le trouble et la souffrance dans le corps des jeunes garçons, auquel le sens commun cherche à donner une explication raisonnable. Le péril encouru par la gent masculine au contact de Laure est assimilé à l'effet d'un fléau :

*« Peu à peu, ce fut, le long de cette rue d'Estérac, une espèce d'épidémie nouvelle. Soit que ce quartier de la ville eût une exposition malsaine, soit que, situé en contre-bas de la place de l'église, il y eût plus d'ombre, plus de relents de ruisseaux, plus de coins de murailles moisies, plus de portes cochères complaisantes, les enfants de cette rue-là dépérissent les uns après les autres, et particulièrement les petits garçons. »*¹⁰³³

Aussi, se retrouve-t-elle malheureuse lorsqu'elle découvre que l'homme qu'elle a épousé ne donne pas dans les plaisirs charnels et qu'il n'a que faire de ses charmes. Bel et bien résolue non à en faire son mari mais plutôt son amant, Laure déploie alors toute une comédie échafaudée dans le but de le séduire. Sa tentative de déchaînement de l'homme n'aboutira pas pour autant. Sa menace se fait alors plus grande, puisque sans son amour, elle lui promet de devenir un animal de la pire espèce, sous-entendant par là, la duplication de sa nature vicieuse : *« Tu m'aimeras, Henri, je le veux ! Je te forcerai à m'aimer, sinon je deviendrai le pire des animaux, moi, que tu prends déjà pour une bête »*¹⁰³⁴, lui avouant alors qu'elle préfère être sa maîtresse que sa femme. Laure se met donc en chasse perpétuelle allant même jusqu'à faire de l'église un lieu de convoitise. Le catéchisme requiert ainsi chez Laure d'autres vertus que celle de l'éducation et de l'apprentissage de la vie de Jésus ; il se fait le vivier de proies éventuelles que l'héroïne vient repérer et attiser. Toute occasion est bonne à prendre pour toucher à la volupté des sens : *« Au catéchisme, parmi les bousculades avec les chaises vides, Laure préparait ses recrues, fixait ses choix, leur offrait des images de piété dont elle garnissait son carton à dessin. Elle avait des allures si serpentine, des gestes si souples, si enveloppants, qu'il eût fallu être bien sot pour lui résister. »*¹⁰³⁵ De la sorte, elle fait des garçons *« ses petits mâles »*.¹⁰³⁶ Laure joue pour séduire sur ses traits angéliques, se faisant bien souvent figure de piété pour attirer les autres. La chaire même s'y fait, dans un élan sacrilège, fantôme de chair. Le curé Armand de Bréville devient alors une victime de la frénésie de Laure qui cherche à l'écartier de ses obligations religieuses. Le prêtre sensible à ses charmes lutte pour ne pas

¹⁰³³ *Ibid* p. 47

¹⁰³⁴ *Ibid*, p. 115

¹⁰³⁵ *Ibid*, p. 49

¹⁰³⁶ *Ibidem*

y succomber, bien que déjà enclin au péché d'intention dont il est finalement davantage victime que coupable.

Symbole parfait d'effraction à la loi morale, incarnant l'image d'un fléau aux yeux de ses parents, Laure ne tarde pas à faire figure de paria dans son village qu'elle sera bientôt obligée de fuir. Déjouant les limites de l'ordre civique, elle choque les mœurs par son impudeur qu'elle cultive avec outrecuidance.

Rachilde y dévoile en fait l'image de prostituée qui caractérise la femme dans cet imaginaire fin-de-siècle. Ainsi, Laure fait du sexe son commerce, non du point de vue vénal, mais plutôt à travers la dimension mystique qu'elle accorde au sexe, faisant de la volupté sa religion. Seul compte le plaisir des sens ; aucun intérêt ne se cache derrière l'accès au sexe, si ce n'est peut-être celui de piéger l'homme en jouant sur ses faiblesses, de le vouer à cette fatalité qu'incarne la Femme : « *comme si la volupté, ça se payait... j'en donnerai toujours pour rien à qui en voudra* »¹⁰³⁷. Comme l'explique Régina Bollhalder-Mayer, Laure Lordès se fait prostituée « *par nécessité aussi bien que par vocation* »¹⁰³⁸. L'image de cette femme débauchée se construit à travers sa comparaison à une chienne. La chienne est ici employée dans son acception vulgaire, désignant une fille de la sous-espèce, une mauvaise fille s'adonnant à ses instincts les plus primitifs. Perpétuellement en rut, Laure s'apparente également à cet animal qui est bien connu durant ses périodes de chaleur pour se donner au premier chien venu. Néanmoins c'est bien la nature féline qui définit le mieux le caractère bestial de Laure.

C'est par sa nature nymphomane que Laure découvre sa part de bestialité. Ses attitudes enveloppantes et lancinantes tendent à la rendre féline à bien des égards, puisque même son corps semble se métamorphoser sous le joug de ses instincts bestiaux.

b) L'Animale : une histoire de bestialité, un avatar de la zoophilie

La nature féline que dévoile peu à peu Laure Lordès finit par la métamorphoser en une chatte ou une lionne qui la rapproche de son chat Lion. Un processus physiologique et instinctif d'identification est en jeu au sein du texte dès lors que Lion partage l'intimité de Laure. Leur relation se fait de plus en plus forte et ambiguë, incitant Laure à se libérer définitivement de sa

¹⁰³⁷ *Ibid*, p. 181

¹⁰³⁸ Régina Bollhalder Mayer, *Eros decadent. Sexe et identité chez Rachilde*, op. cit., p. 62

nature humaine au profit d'une existence plus animale où une nouvelle forme d'érotisme semble trouver sa place.

Si sa nature animale n'est pas explicite dans la première partie du roman, elle y est tout du moins déjà largement suggérée. Fréquemment, Laure est comparée à la race animale. La scène d'ouverture du roman témoigne de cette métamorphose. Cette dernière augure du profond abîme qui la sépare désormais des Hommes, que Laure met systématiquement à distance, ne se considérant pas comme l'un des leurs puisque ne se reconnaissant pas dans leurs habitudes et leurs mœurs : « *'Oui, pour les hommes, il y a des heures. [...] Cette femme anxieuse sentait qu'il n'y avait pas d'homme, à cette minute de suprême énervement, qui fût en communion de penser avec elle.'*¹⁰³⁹ Laure semble donc condamnée à devenir une bête. Très tôt, elle se calque sur le comportement des animaux et plus particulièrement sur celui des fauves et des félins, accentuant de la sorte l'aspect sauvage et pour le moins indomptable de sa personne. Tournant et virant dans son existence au cadre trop étroit comme un lion dans sa cage, elle cherche la moindre occasion de défi. Elle se plaît par exemple, à voler et à 'chiper' de la nourriture comme les chats aiment le faire à l'insu de leurs maîtres. Elle prend ainsi modèle sur eux, imitant leur esprit capricieux et leur attitude de défi permanente :

*« Quand le chat de leur bonne volait une viande, à l'office, c'était quelquefois la viande dont on lui avait déjà donné un morceau et dont il n'avait pas voulu. Laure Lordès savait se taire à propos, refusait une seconde assiette de crème, et, à l'office, allait se courber sur le plat, tirait sa langue en lapant comme un chat. »*¹⁰⁴⁰

Elle manifeste sa nature féline et s'affiche comme une femme-chat en ayant notamment « *la gaminerie de miauler doucement* »¹⁰⁴¹ pour attirer les mâles de sa nouvelle espèce. Elle séduit les chats sur les toits de Paris les invitant à jouer avec elle : « *Par toutes sortes de clins d'œil, elle les conviait à jouer avec cette grosse boule soyeuse qu'elle leur représentait* »¹⁰⁴². Ce à quoi les matous répondent volontiers par une même sensualité « *se m[ettant] à ramper par saccades, frissonnant de plaisir malicieux, [...] se faufil[ant] sous le menton de cette tête échevelée qui ne l'épouvantait plus* »¹⁰⁴³. Les cheveux de Laure deviennent ainsi objet de plaisir sur lequel les chats aiment à se frotter, avides de sensations tactiles : « *Un coup de vent releva les cheveux noirs, les réunit en une seule gerbe et les étala sur le chat. Alors ce fut un beau délire. Pris dans ce piège comme dans un*

¹⁰³⁹ Rachilde, *L'Animale*, op. cit., p. 18

¹⁰⁴⁰ *Ibid*, p. 37-38

¹⁰⁴¹ *Ibid*, p. 22

¹⁰⁴² *Ibidem*

¹⁰⁴³ *Ibid*, p. 23

écheveau de soie, il se roula, se tordit, jetant des feulements de gaieté. Tous l'imitèrent. La séduction de la ficelle avait opéré. »¹⁰⁴⁴ Laure représente désormais dans l'aboutissement de sa transformation fauve, une tentation pour les mâles de sa race. Ainsi, le rapport instauré entre l'héroïne et les chats s'affiche comme ambigu puisque relevant d'un érotisme hors-nature.

En effet, l'affection portée aux félins va bien au-delà de celle portée traditionnellement aux animaux domestiques et relève davantage d'un syndrome amoureux et sensuel. De nombreuses scènes témoignent de l'étrangeté de cette relation et tendent à décrypter la nature zoophile de Laure qui, à force de s'appliquer à ressembler à un animal finit par se fondre parmi eux devenant une femelle aux yeux des mâles. Les gestes et attitudes sensuels que lui témoignent les chats sont la preuve qu'ils l'envisagent désormais comme telle ; ils se comportent à son égard comme des matous séducteurs qui recherchent auprès d'elle le plaisir, ce à quoi elle se prête complaisamment. Certaines scènes ne manquent pas de suggérer des ébats tumultueux et multiples :

*« La jeune femme les pêchait un à un au milieu de l'épervier parfumé. Le chat noir se frottait contre ses seins, le chat gris folâtrait avec la mèche la plus longue, pendant que le chat fauve se roulait sur le chat blême, l'un dessus, l'autre dessous, bobines enragées, tournant en sens inverse et mêlant l'écheveau très affreusement. Elle souffrait un peu de tous ces tiraillements, mais pour une couronne elle n'aurait pas abandonné la partie. C'était bien la joyeuse compagne désirée ; sous le voile de sa chevelure, la face attentive, elle leur apparaissait la plus adorable des femelles. »*¹⁰⁴⁵

L'atmosphère d'échauffement et de frénésie qui se dégage de cette scène est digne de celle d'un acte sexuel où la fièvre des sens agit comme seul maître. Les chats se la disputent. Une dimension lubrique ressort alors de ces scènes de séduction où l'on semble assister à des ébats lors desquels la femme joue le rôle de la femelle excitante et provocatrice et les chats, celui des mâles excités ne pouvant résister aux charmes de leur tentatrice. Les ébats multiples sont rendus par des images de mêlées et d'enchevêtrements des corps. Leurs mouvements physiques sont dignes de la gymnastique érotique et sexuelle :

« Le chat, bondissant à son tour, dans une pose inouïe de fillette nue et maigrichonne, se lançait à travers une nébuleuse, se pailletait de poudre d'argent, et les autres, pirouettant, s'enlevant sur leurs griffes aiguës, comme des danseuses de ballet sur leurs pointes, faisaient onduler leurs queues¹⁰⁴⁶ au bout desquelles scintillaient des étoiles, fleurs de cristal s'épanouissant sur de fabuleuses tiges poilues ou jets de feu terminant

¹⁰⁴⁴ *Ibidem*

¹⁰⁴⁵ *Ibidem*

¹⁰⁴⁶ L'ondulation de la queue chez l'animal renvoie à un signe de plaisir ou d'agacement.

*des coups de fouet*¹⁰⁴⁷. La femme, ravie, lançait d'excitants claquements de langue, ne sentant guère la crampe qui lui tenaillait les chevilles. Selon le rythme d'un quadrille sauvage appris on ne sait où, les quatre grands dansaient autour du plus jeune. Ils se ruaient sur lui, se culbutaient, mêlant leurs membres, ne formant plus qu'une pieuvre hérissée de crocs et de griffes. »¹⁰⁴⁸

Les cheveux de Laure ont valeur de fourrure pour les chats qui se méprennent sur sa véritable nature, l'associant désormais à un individu de leur race. Lion va dans cette mesure devenir l'amant de sa maîtresse.

Rachilde choque encore ici l'ordre public et l'éthique, osant déjouer les représentations de la sexualité en suggérant l'union de l'homme et de l'animal. Le résumé du roman va en tout cas dans ce sens, ne remettant pas en cause la dimension perverse du texte mais affirmant plutôt les tendances zoophiles de l'héroïne : « *c'est l'histoire d'une chercheuse d'amour dont les entrailles ont de certaines affinités avec celles des animaux. Elle est atteinte d'une certaine névrose qui la pousse à courir, la nuit, sur les toits avec les chats.* »¹⁰⁴⁹ Rachilde avait d'ailleurs dans un premier temps intitulé son roman « Bestialités ». Estimant certainement que ce titre faisait trop explicitement appel à la vulgarité des sens et à la provocation directe, elle préféra convenir d'un titre plus subtil mêlant subversion et esthétisme, cherchant à faire s'interroger le lecteur sur ce choix de féminisation d'un nom communément du genre masculin.

Le dégoût qu'éprouve Laure Lordès envers la race humaine la pousse tout naturellement à se rapprocher de la condition animale allant jusqu'à en faire sa nouvelle communauté avec toutes les dérives que cela peut impliquer. En effet, Laure Lordès instigue entre elle et son chat une forme d'intimité déroutante augurant d'un amour hors-nature. A l'animalisation progressive de l'héroïne répond la naissance d'une relation ambiguë tendant à la zoophilie. En sexologie et psychologie, le terme porte une acception plus large englobant l'affinité, l'affection et l'attraction sexuelle éprouvées pour un partenaire non-humain. La zoophilie est d'ailleurs définie comme un attachement excessif pour les animaux, attachement si puissant et démesuré qu'il peut conduire à une attirance sexuelle, sans pour autant concrétiser la pulsion par l'acte, comme c'est le cas dans *L'Animale*, même si nous sommes bien face à un cas de « *trouble de la sexualité dans lequel les*

¹⁰⁴⁷ Cette dernière expression, par l'image du fouet qu'elle convoque, fait référence au sadisme et donc à une scène de sexe.

¹⁰⁴⁸ *Ibid*, p. 24-25

¹⁰⁴⁹ *Ibid*, p. 11

animaux sont l'objet du désir »¹⁰⁵⁰. Si l'on se fonde là encore sur les études du Dr von Krafft Ebbing, on pourrait parler plus précisément dans le cas de Lion et de Laure de « zoophilie érotique », dans la mesure où l'animal exerce sur cette femme « une action aphrodisiaque » assimilable dans le texte par les attitudes provocatrices, lascives et séductrices de cette dernière à l'égard du félin. Nous sommes loin bien entendu de la zooérostie qui implique le passage à un acte sexuel avec un animal, mais néanmoins les représentations érotiques entre l'Humain et l'animal sont nettement figurées. Si ce type d'amours singulières est classé depuis les *Psychopathia sexualis* de Krafft-Ebing sous l'étiquette de la zoophilie - terme d'ailleurs que le psychiatre est le premier à employer - ce type de comportements était jusqu'alors référencé sous le syntagme « bestialité ». On comprend mieux la volonté initiale de Rachilde à vouloir intituler son roman de ce terme puisqu'elle aurait alors ouvertement placé son œuvre sous le joug de cette passion hors-nature et dévoilé d'emblée la substantifique moelle de son intrigue. En choisissant finalement « L'Animale », elle a préféré jouer sur l'ambiguïté qui est précisément l'apanage des comportements de l'héroïne à l'égard de la race féline, somme toute de tout décadent.

Il s'agit pour le moins dans le roman d'une perversion sexuelle qui a rapport, non pas avec un acte, mais avec un sentiment et un instinct hors-nature, Laure se rangeant plutôt du côté des zoophiles émotionnels et non-sexuels que des zoophiles intégrant la notion de passage à l'acte sexuel. En fait, l'héroïne témoigne davantage à travers la sur-valorisation donnée à son chat d'une orientation sexuelle venant entériner son statut d'hyperesthésique sexuelle que d'une zoophile pure. L'amour singulier qu'elle voue à Lion et à l'animal en général lui permet de vivre plus concrètement sa nature bestiale et de se laisser aller à ses instincts primaires. La relation qu'elle vit avec Lion l'autorise à se montrer femelle.

Laura, cette insatiable de volupté, va focaliser sur Lion le manque dont elle se sent victime : le rapport qu'elle instaure avec lui tient alors lieu de « *remplacement d'une vie psychosexuelle qui, par circonstances malheureuses, est restée interdite [...]* »¹⁰⁵¹. Ainsi, l'appartement va devenir le territoire de leur amour. Espace d'intimité, il se fait le lieu privilégié de leurs tête à tête prolongés libérés de toute stigmatisation culturelle et sociale. Ces moments de complicité sont pour Laure l'occasion de se livrer sans retenue à un comportement animal ; elle mange alors à la manière d'un chat, se plie aux habitudes de l'animal en attendant par exemple sagement avec Lion que quelqu'un vienne leur servir leur repas : « *Tous les deux prenaient leurs repas couchés sur le tapis, en face l'un de l'autre, attendant des heures entières que la concierge leur montât soit le lait, soit les friandises, et retombant dans leur somnolence dès que cette femme tournait les talons.* »¹⁰⁵²

¹⁰⁵⁰ Le Petit Larousse, 2003.

¹⁰⁵¹ Krafft-Ebbing, *Psychopathia Sexualis*, T. 2, *op. cit.*, p. 368

¹⁰⁵² Rachilde, *L'Animale*, *op. cit.*, p. 172

L'aboutissement de la métamorphose animale de Laure est exprimée ici par l'emploi de l'adjectif démonstratif « cette » qui met à distance la femme qui vient les servir comme n'étant pas de leur espèce de la même façon que la race humaine. Par ailleurs, cet adjectif par le processus de distanciation qu'il véhicule est porteur également d'une forme de mépris prouvant que toute présence étrangère vient perturber leur vie de couple. Une incroyable connivence s'établit entre ces deux êtres qui semblent fonctionner en symbiose. L'attention que chacun prête à l'autre est digne de celle que se porterait un couple d'amoureux. Lion perçoit et ressent le moindre mal-être chez Laure. Très inquiet lors de la violente fièvre qui assaille Laure, il partage avec elle sa souffrance et son désespoir au point de s'en troubler les nerfs. Ce nouveau statut dont se dote Lion tend à l'humaniser si bien que le texte lui-même personnifie l'animal en lui attribuant des attitudes typiquement humaines : « *Ce félin, comme un petit être doué d'âme, pleurait sur le malheur de sa maîtresse et sentait ses nerfs se tordre parce que là, tout près de lui, les nerfs de sa mère adoptive se tordaient. On ne devait pas s'y méprendre, il pleurait vraiment [...]* »¹⁰⁵³. C'est ainsi que progressivement, Lion va prendre la place de l'amant. L'affection somme toute normale du départ va bientôt se transformer en une forme d'amour proche de celui qui peut s'établir entre deux êtres humains. Parmi les nombreux exemples qui tendent à démontrer l'ambiguïté de la relation qui unit Laure et Lion, on ne peut faire sans évoquer le passage où le chat prend de droit sa place dans le lit de sa maîtresse et où les gestes qui s'en suivent ne sont pas sans rappeler les instants d'une vie de couple et les marques d'affection réservés à des amants au moment du coucher : « *Lion, selon sa coutume de bête fidèle, se faufila dans le lit, se coucha en rond à la place de l'amant parti, et, le regard toujours plein d'une éternelle convoitise, il lui lécha tendrement les cheveux [...]. Laure le serra contre elle.* »¹⁰⁵⁴ Face à son profond ennui, Laure s'invente ainsi de nouvelles amours. A force de face à face et de journées passées seule avec son chat, elle finit par en faire son nouvel objet de passion, passion encore méconnue et pour cette raison d'autant plus palpitante. Aussi, Laure ne s'étonne pas lorsqu'elle découvre que Lion est « *amoureux d'elle* »¹⁰⁵⁵. Les deux êtres s'enferment dans une vie de contemplation amoureuse faite d'instantanés lascifs d'abandons et de regards intenses :

« *Cet amour d'une bête pour elle se témoignait jusqu'à l'évidence [...] Des heures passaient dans une mutuelle contemplation, et, gravement tendre, l'animal lui parlait le langage si éloquent des yeux. Blottis près du foyer [...] ils restaient mollement étendus sur les coussins. Laure, s'hypnotisant peu à peu, cherchant des pensées dans ces trous de lumière qui reflétaient l'ardeur des braises, croyait se plonger dans un abîme de*

¹⁰⁵³ *Ibid*, p. 218

¹⁰⁵⁴ *Ibid*, p. 214

¹⁰⁵⁵ *Ibid*, p. 234

*voluptés mystiques, et les étincelles phosphorescentes, tantôt vertes, tantôt rouges, allumaient en elle un délicat incendie. »*¹⁰⁵⁶

Ce nouvel amour la grise par son unicité et les charmes inédits qu'il lui procure et les surprises qu'il lui réserve. La part de mystère qui l'auréole se fait érogène et magnifie leur relation, dépassant de bien loin les amours traditionnelles :

*« Il y avait là des horizons inconnus, tout un monde qui se livrait à elle par ces petites fentes mystérieuses. Lorsqu'il allait se frotter aux astres en courant sur les toits, ce chat n'en rapportait-il point comme une divine essence d'amour ? Cette essence irisait son poil et le faisait luire de toutes les nuances des arcs-en-ciel, elle imprégnait ses prunelles d'une flamme extatique, elle aiguisait ses dents, les faisait à la fois cruelles et douces, elle donnait à sa langue rose tour à tour la fine aspérité qui vous irrite et la mièvrerie qui vous câline, et cet être exclusivement né pour les caresses ne vivait aussi que pour son plaisir ! »*¹⁰⁵⁷

Laure se plait à exciter Lion, à jouer avec ses sentiments, à provoquer sa jalousie. Les scènes d'élans amoureux ou à connotation érotique sont multiples dans le roman, entérinant la dimension tendancieuse qui caractérise leurs rapports. Le doute n'est guère possible ; nous sommes bien dans un cas de zoophilie où Laure se fait la femelle de son chat et Lion l'amant de Laure. Câlineries, titillements et douces provocations font partie de leurs amusements préférés :

*« Parfois, pris d'un délire extraordinaire, la bête s'élançait de la hauteur d'un meuble sur elle, la prenait en traître par derrière, s'agrippait à ses épaules comme quelqu'un qui essaye de vous renverser, lui mordillait la nuque en poussant des clameurs sauvages où éclataient toutes les imprécations du respectueux amour qui se révolte »*¹⁰⁵⁸.

Laure avoue alors sentir « *son sexe se troubler à ces appels déchirants d'un autre sexe* »¹⁰⁵⁹. En cela leur relation entre bien dans le cas de la zoophilie puisqu'elle met en jeu l'animal comme objet de l'instinct sexuel, même si cela n'implique forcément un passage à l'acte de l'ordre physique. Ceci débouche tout naturellement sur un bonheur animal où Laure renie sa nature humaine, s'affranchissant de toute considération morale et occultant l'homme au profit du mâle :

¹⁰⁵⁶ *Ibidem*

¹⁰⁵⁷ *Ibidem*

¹⁰⁵⁸ *Ibid*, p. 235-236

¹⁰⁵⁹ *Ibid*, p. 236

« Dans l'étroitesse de leur existence, où l'amour d'un homme ne trouvait plus de place, elle fit ses délices de son chat et jouit véritablement d'un bonheur animal très exquis. Ces deux simples créatures, si naturellement compliquées, s'entendaient à merveille, et ressentaient les mêmes ennuis, les mêmes impatiences, les mêmes joies »¹⁰⁶⁰.

Le champ lexical du plaisir, qui est ici employé par l'intermédiaire de termes forts comme « délices », « jouit », « exquis », « bonheur », « merveille » illustre la volupté inhérente à cette nouvelle relation. Le pouvoir extatique qu'elle recèle est équivalent, voire même supérieur dans l'esprit de Laure à un amour humain. Le partage permanent qui les réunit fait figure de parfait syncrétisme symbolisant de fait leur union placée sous l'ordre de la perversité.

Leur idylle prend des accents d'autant plus bestiaux qu'elle s'apparente lors des périodes de menstruation de Laure à une recherche de rut. Lion s'excite et se délecte en effet de l'odeur des menstrues, des chaleurs de sa maîtresse. Elle se rapproche dans ces instants un peu plus du statut de femelle :

« Il la flairait aussi plus tenacement aux époques de ses retours de mois, pendant les jours où elle sentait plus fort la femme, se rapprochait davantage de la femelle.

Comme exultant, il la suivait pas à pas, avec des allures de passionné, reniflant les jupons douteux, grattant les étoffes traînant dans des angles sombres, mettant des linges en lambeaux et revenant ensuite sur ses talons, la gueule mi-ouverte, les yeux féroces, comique à force d'être enamouré d'une chose impossible, pleurant d'un ton navrant de quémandeur idiotisé que jamais rien n'assouvira »¹⁰⁶¹.

Néanmoins cette relation est toujours placée sous le sceau de l'impossible et pour cette raison, vouée à la fatalité de l'inassouvissement. Il n'empêche que Laure est tout autant que Lion envahie par un désir brûlant qui la met face à des désirs pervers. Elle se délecte de la sensation que lui procure le toucher des poils de Lion et se voit comme envoûtée par l'image du chat. Bouleversée par ce sentiment tabou, Laure tente de l'analyser se retrouvant face à la séduction opérée par toute forme d'interdit et d'inédit. Si elle peut encore maîtriser les élans de son corps, elle ne peut contrôler le grisement de son âme qui la pousse vers un processus de régression animale :

¹⁰⁶⁰ *Ibid*, p. 234-235

¹⁰⁶¹ *Ibid*, p. 236

« Toute détraquée par le contact de cette fourrure, qu'elle galvanisait de sa chaude humanité, où elle introduisait son fluide cérébral, elle perdait, abîmait son esprit dans la contemplation de l'impossible. Elle en avait aussi la frayeur et l'attirance, comme si, par ces petites fentes lumineuses où brillaient les étincelles d'un feu diabolique, un vide l'aspirait toute, la buvait. Quelqu'un, quelque chose, peut-être l'âme de la bête elle-même (a-t-on dit tous les mystères de ce monde muré ?) lui lançait un sort derrière cet ondoyant fantôme de chat, l'envoûtait, et elle se laissait docilement subjugué, satisfaite de perdre en intelligence ce que Lion lui rendait en caresses. »¹⁰⁶²

Elle se met alors à rêver d'incarner « le rêve que ce chat pouvait former d'une compagne »¹⁰⁶³, espérant être à la hauteur de ce que ce mâle attend en clair d'une femelle. A l'image de ce qu'avait pu ressentir le prêtre vis-à-vis de Laure quelques années auparavant, Lion et sa maîtresse ne sont victimes que du péché d'intention mais aucunement d'acte. Certaines limites demeurent infranchissables.

Lion cependant s'humanise progressivement et agit de plus en plus comme un homme se forgeant un caractère de macho qui cherche par tous les moyens à dominer sa femme, en l'assujettissant à ses désirs et à son bon-vouloir. Il fait de Laure sa marionnette dont il semble actionner les ficelles. Il la dévoue totalement à sa cause :

« Il tyrannisait Laure avec des habitudes égoïstes, la faisant se tenir les bras arrondis pendant des journées entières, ne se dérangeant pas pour manger, exigeant qu'elle lui coupât sa viande par bribes imperceptibles qu'il daignait, tous les quarts d'heure, mâchiller du bout des lèvres. Il demeurait ensuite là pour sa digestion, la tête appuyée mollement sur le sein de la jeune femme, ses pattes réunies en bouquet, ou brusquement détendues comme des ressorts, jetant des syllabes de miaulement, des demi-mots afin de la distraire quand il la voyait prête à le lâcher. »¹⁰⁶⁴

Il fait ainsi de Laure son objet : elle est sa propriété, elle lui appartient. Aussi va-t-elle le rendre jaloux lorsqu'elle va commencer à fréquenter un nouvel homme qui sera pour Lion synonyme d'ennemi. C'est cette même jalousie qui sera à l'origine de la fin de Laure, puisque Lion ayant préféré fuir le foyer plutôt que de supporter les nouvelles habitudes de sa maîtresse, reviendra fou de rage pour assassiner Laure, qui selon sa logique d'amoureux éconduit, l'a trahi.

¹⁰⁶² *Ibid*, p. 237-238

¹⁰⁶³ *Ibid*, p. 238

¹⁰⁶⁴ *Ibid*, p. 236

Il s'agit en fait d'une recomposition originale de l'ordre des sexes, d'une réécriture de la hiérarchie des sexes sous le sceau d'un couple animal. Dès lors, en raison de l'impasse où mène le roman, on comprend que quelle que soit la nature des relations amoureuses, il semble que l'impossibilité de l'Amour émane davantage de l'opposition entre les deux sexes que de la forme de la sexualité en soi. Par delà cette tendance zoophile, *L'Animale* préfigure une autre forme de sexualité pervertie en laissant se profiler quelques interprétations incestueuses de l'intrigue.

2) Les relations incestueuses

Dans cette même perspective de transgression des normes sexuelles, certaines de nos œuvres jouent sur le concept de l'inceste. Elles suggèrent l'ambivalence sexuelle entre des êtres unis par la voix du sang que celle-ci soit purement biologique, symbolique ou fantasmée. Par définition, l'inceste implique un lien parental et se manifeste par une proximité trop étroite, sexuellement aboutie ou pas, entre des personnes apparentées. Cela peut prendre effet par exemple dans le cadre de relations filiales entre un père et son enfant, une mère et son enfant ou encore au sein d'une relation fraternelle. Le traitement d'un tel sujet n'est pas anodin chez nos auteurs et s'inscrit étroitement dans le processus de Décadence qui motive leurs personnages. En effet, les relations dites incestueuses engagent fortement le pronostic vital de l'humanité, augurant du danger biologique qu'elles font encourir à la logique générationnelle dictée par la Nature. L'inceste souvent synonyme de dégénérescence, est à l'origine de tares et maladies dégénératives provoquant la dégénération de l'Homme, entendue dans son acception biologique autant que métaphysique. La prohibition à laquelle est rattaché l'inceste du point de vue de l'éthique, s'applique à la maintenance de l'ordre moral. Les décadents, en s'attachant à mettre en scène de telles relations, même de manière latente, activent leur politique de subversion du réel et de ses représentations sexuelles. Eros prouve encore sa protéiformité, se trouvant là où on ne l'attend pas, transgressant toujours et encore plus les représentations et les lois sociales.

En touchant à l'interdit de l'inceste, *Le Vice errant*, *L'Animale* ou encore *Les Hors-nature* dévient l'ordre du désir et inscrivent les héros et les héroïnes qui les composent dans la lignée des figures historiques majeures de la Renaissance florentine, comme celle des Borgia, bien connue

pour ses tendances aux relations incestueuses. A travers ces trois romans, nous allons donc nous attacher à analyser trois formes distinctes de relations incestueuses dans leur endogamie mais au dessein cependant unique : celui de la fin génésique. Désir vicié et vice sont alors à l'origine de rapports malsains et de situations outrancières.

a) Les passions gémellaires

Les *Hors-nature* offre un cas tout particulier de relation incestueuse entre deux frères. Leur couple fonctionne sur le rapport d'ascendance entre un aîné, Reutler, sur son cadet Paul-Eric, chacun polarisant respectivement le principe mâle et le principe femelle. En effet Reutler se distingue par sa force virile à l'esprit logique et déterminé par les études scientifiques alors que Paul-Eric se caractérise par une sensibilité féminine héritée de sa mère et une âme d'artiste cultivée au contact du théâtre et de la poésie. D'emblée leur relation fraternelle semble déviée de la dimension ordinaire qui revient aux rapports entre deux frères. Si bien souvent l'aîné exerce naturellement une certaine domination sur le cadet, cette dimension est renforcée dans les *Hors-nature* par le fait que, dès la naissance de son petit frère, Reutler a dû pallier l'absence de sa mère, morte en couches, et de ce fait assumer d'une certaine façon le rôle maternel. Il va également lui servir de père, ce dernier ayant perdu la vie sur le front. La pluralité des rôles que Reutler a dû endosser pour parvenir à élever son petit frère sème le trouble dans la véritable nature de leur relation.

Outrepassant son rôle, Reutler se positionne en tant que Pygmalion à l'égard de son cadet qu'il envisage comme sa Galatée. Il tente en effet de le modeler à sa façon, cherchant à "*en faire un poète*"¹⁰⁶⁵. C'est donc à lui que Paul-Eric doit sa féminisation. Reutler en a fait littéralement sa poupée, développant en lui un raffinement extrême et un goût démesuré pour l'esthétique. En sa qualité d'alchimiste, il va même jusqu'à épurer de l'or en vue de la composition d'une statue d'Adonis qui renvoie symboliquement à Paul en raison du statut d'éphèbe qu'il partage avec ce Dieu. Rien d'étonnant alors à ce que Paul-Eric se plaise à s'adoniser et vive de la délectation de ses apparences. Par cette préfiguration du principe pygmalionien, Reutler se fait indéniablement le créateur de Paul-Eric et à ce titre semble l'avoir enfanté. Jean de Palacio ne manque pas de souligner cet aspect lorsqu'il assimile le mythe de Pygmalion à un mythe de passion « *puisque le principe de cette métamorphose était l'amour de Pygmalion pour Galatée, mais aussi du sculpteur pour son œuvre* ». La relation unissant les deux frères est donc le fruit d'un désir pygmalionien

¹⁰⁶⁵ Rachilde, *Les Hors-Nature*, op. cit., p. 98

symptomatique des tendances fétichistes. Reutler l'aîné cherche à faire de son cadet son objet, à le transformer en un être parfaitement hermaphrodite, tout du moins efféminé en vue de syncrétiser avec lui – figure du mâle - la figure idéale de l'androgyné. Il cherche à le créer à sa manière, le rendant totalement dépendant de lui : « *Je t'ai tout entier en moi-même ! [...] Je suis, et tu es par moi ; le jour où tu veux être autre que mon frère, tu ne peux plus exister* »¹⁰⁶⁶. D'un point de vue stylistique, ce rapport de dépendance se traduit dans cette profession de foi démiurgique par la place du « je » créateur et dominateur qui implique nécessairement le « tu » objet. Le « tu » n'a pas plus de valeur sans le « je » qui se détermine comme le sujet élémentaire, principe de création. Dans ce cas précis, Reutler s'identifie à Pygmalion et Paul-Eric s'apparente à Galatée : « *ici, la Galatée de Reutler n'est autre que son frère, élevé par lui, façonné par ses mains, double objet d'amour et de haine* »¹⁰⁶⁷. L'ascendant qu'il exerce sur la personne de son cadet se ressent dans les discours qu'il lui adresse, employant fréquemment la tournure injonctive par laquelle il délivre interdictions et obligations. La définition de l'être même de Paul-Eric est régi par le verbe de son frère démiurge :

« *Tu vas comprendre, cher enfant ! [...] Tu n'es pas un vrai...hors nature, toi ! [...] Toi, c'est la souffrance, la fièvre, tous les impossibles à demi tentés. Tu es donc à ma merci, ou, si tu le préfères, à la tienne. Réfléchis un instant ! Quelle réalisation de l'impossible penses-tu m'offrir qui vaille celle que je porte en mon cœur ? Je suis, et tu es par moi ; le jour où tu veux être autre que mon frère, tu ne peux plus exister.* »¹⁰⁶⁸

Le déséquilibre de statut se ressent jusque dans le mode d'énonciation. Le pronom personnel « toi » à plusieurs reprises mis en apposition, ne l'est que pour mieux souligner la faiblesse du libre arbitre de Paul-Eric. Ce dernier dépend du « je » de son aîné. Il est son créateur, son géniteur presque pourrait-on même dire, tant il s'est substitué, dès la naissance de son frère, à sa mère morte en couche et à son père absent. Pour avoir même coupé le cordon, Reutler est perçu au sein du roman comme le père spirituel de Paul-Eric chargé de son éducation et de sa construction.

De même un parallèle est établi par Jean de Palacio avec le « *mythe narcissique, [...] mais aussi incestueux, comme il convient à une passion éprouvée pour une créature sortie de soi-même* »¹⁰⁶⁹ De là, la relation sera faussée, portée par le "*plus horrible dualisme humain qui puisse exister*"¹⁰⁷⁰ et qui puisse diviser deux frères, appartenant pourtant bien au même sexe biologique,

¹⁰⁶⁶ *Ibid*, p. 324-325

¹⁰⁶⁷ *Ibid*, préface de Jean de Palacio, p. 19

¹⁰⁶⁸ *Ibid*, p. 324-325

¹⁰⁶⁹ *Ibid*, préface de Jean de Palacio, p. 15

¹⁰⁷⁰ Régina Bollhalder Mayer, *Eros décadent. Sexe et identité chez Rachilde, op. cit.*, p. 110

mais littéralement opposés dans leurs caractères sexués. De cette opposition de genre va naître un trouble dans leur relation qui va s'articuler non pas sur celle d'un couple de frère et sœur mais davantage sur celle d'un couple homme-femme. C'est ainsi, comme l'explique Régina Bollhalder-Mayer que le texte va "*charrie[er] une pulsion homosexuelle et incestueuse*"¹⁰⁷¹. Cet aspect est renforcé, comme nous le détaillerons plus tard, par le recours fréquent de Paul-Eric au travestissement grâce auquel il accède à une apparence féminine si aboutie qu'il en arrive à tromper son frère : "*Ce ne pouvait être son frère, Paul-Eric de Fertzen. Non, car elle était rousse.*"¹⁰⁷². Si Reutler se montre choqué par une telle attitude, il n'empêche qu'il se trouve séduit par les charmes de son frère. La déclaration d'amour qu'il adresse à la princesse Irène a valeur en fait d'une déclaration adressée à son frère. Il se sert de son apparence féminine, se met sous couvert de cette dernière pour dévoiler ses sentiments profonds, garantissant de la sorte le bon ordre moral de son discours : "*Je sais la grâce infinie du félin qui bondit en la noblesse de vos pieds et de vos mains, ma reine ! [...] Si vous le désirez, pourtant ? Je vous emporterais, moi, loin, très loin, jusqu'à nous découvrir le sommet pur où nous bâtirons notre temple !*"¹⁰⁷³

Promesse d'un monde nouveau, d'un amour inédit, d'une vie meilleure placée sous le signe de la fuite, tels sont les plans que Reutler établit à l'égard de son frère. Ainsi, Reutler se trouve bouleversé, perturbé dans sa relation à son cadet, oscillant entre la répulsion que lui inspirent ses abus d'excentricité, sa féminité affichée et la fascination que lui procure sa présence toujours sublimée par son raffinement esthétique. Cet état d'esprit tourmenté entraîne leur relation sur la pente du tumulte où vont se mêler déchirement, tiraillement et rébellion. Reutler, cet homme de principes si attaché aux valeurs du réel et au bon sens social, n'assume pas ses pulsions amoureuses fraternelles. Aussi, la nature de la relation des deux frères demeure énigmatique et jamais résolue dans le roman. L'inceste s'avère donc latent, jamais consommé ni pleinement avoué. De son côté, Paul-Eric semble davantage assumer cette ambiguïté, se jouant plutôt de cette dernière conformément à sa volonté perpétuelle de théâtraliser sa vie. Ses jeux de séduction, qui passent par le travestissement, peuvent donc se révéler de l'ordre du factice. Il se soustrait de tout lien avec le réel et par conséquent de toute appartenance sociale, échappant de la sorte aux liens de sang. Se prenant pour une autre, il ne lui paraît donc pas incohérent de séduire son propre frère. Par sa seule dimension fantasmée, cette relation révèle toute la complexité de ses tenants et de ses aboutissants. La fin du roman sonne tout de même comme l'ultime révélation. Tout semble permis au vu de la mort promise. Ainsi, le sentiment d'appartenance semble en jeu. Ce dernier est largement mis en exergue à la fin du roman par l'emploi d'adjectifs possessifs que Reutler accole à la dénomination de son frère mais également au rôle filial qu'il lui attribue et qu'il dévoile tout à coup, révélant ainsi

¹⁰⁷¹ *Ibidem*

¹⁰⁷² Rachilde, *Les Hors-nature*, op. cit., p. 195

¹⁰⁷³ *Ibid*, p. 222

l'ascendant qu'il a toujours voulu avoir sur lui « *Souviens-toi, mon Eric, mon fils... j'ai fait de la nature le décor de ma volonté !* »¹⁰⁷⁴ La phrase est réitérée à loisir comme pour entériner le lien de dépendance filial qui unit les deux frères. Une fusion définitive s'accomplit alors entre ces deux êtres à la fin du roman ; elle est symbolisée discursivement par le passage de l'emploi distinct du "je et du "tu" au nous dans la bouche de Reutler : « *Oui, nous sommes des dieux ! Nous sommes des dieux !...* »¹⁰⁷⁵

En se déifiant de la sorte par le recours à un processus de réunion, Reutler révèle sa quête de l'unité primordiale, du syncrétisme des contraires, laissant place à une poétique de l'hybridité. Au-delà de refaire l'amour même, il s'agit alors de refaire l'autre, programme que partage l'ensemble des personnages qui composent nos œuvres. Ainsi certains personnages s'attribuent des rôles filiaux fictifs qui vont être à l'origine du caractère incestueux de leurs relations.

b) Les incestes métaphoriques

L'Animale et *Le Vice errant* sont deux textes partageant une forme déviée d'inceste. Le lien filial unissant les incestueux ne s'avère qu'imaginaire ou plutôt symbolique puisqu'issu d'un acte d'adoption ou d'assimilation filiale virtuelle. Les "parents" mis en scène n'appartiennent ainsi pas au même sang, voire même, comme c'est le cas dans *L'Animale*, à la même espèce.

Vladimir Noronsoff distille en lui seul toutes les tares du héraut de la Décadence. Marqué par le sceau de l'inceste en raison de ses ascendances consanguines, il s'affiche comme le dernier rejeton de la lignée des Borgia. Victime d'atavisme et voué par héritage génétique à la dépravation et au vice, Vladimir Noronsoff va chercher à reproduire le schéma de ses ancêtres. Pierre Kyria l'assimile à ce titre à "*une quintessence des décadences*"¹⁰⁷⁶. Son sang corrompu fait de lui un être profondément déséquilibré en perpétuelle décomposition à la fois physique et morale, d'où sa prédisposition congénitale à la névrose. A son tour, il va donc être tenté par le désir incestueux.

Véra Schoboleska, sa favorite, a deux fils que Vladimir accepte sous son toit, comme si finalement, ils étaient les siens. Aussi les place-t-il sous sa protection en les installant dans sa villa

¹⁰⁷⁴ *Ibid*, p. 319

¹⁰⁷⁵ *Ibid*, p. 519

¹⁰⁷⁶ Philippe Winn, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain, op. cit.*, p. 219

et en les pensionnant. Symboliquement il prend alors le rôle de père en subvenant à leurs besoins et en leur offrant tout le confort qui leur est nécessaire. Il leur témoigne un soin tout particulier qui va pourtant très vite outrepasser le strict cadre de ce que l'on peut attendre d'une figure paternelle. Il est littéralement charmé par l'aîné des enfants de Vera et lui témoigne des marques d'affection pour le moins ambiguës, empreintes d'une sensualité tactile révélatrice d'une tentative de rapprochement tendancieuse : « *Tout en buvant, Noronsoff jouait avec les cheveux de l'aîné des Schoboleski, Nicolas, assis près de lui sur le divan ; sa main s'attardait dans les boucles blondes et serrées de l'enfant...* »¹⁰⁷⁷. Ses intentions s'avèrent alors ambivalentes envers ces deux jeunes adolescents qui petit à petit vont se voir davantage attribuer le rôle de favori que leur mère. Le statut symboliquement paternel qui était implicitement donné à Vladimir va se transformer en celui d'un pervers cherchant à séduire "ses" fils. Son attirance est traduite par l'image d'un aliment à laquelle il associe les deux garçons et qui suggère la faim qu'il a d'eux. Il compare ces derniers à "*deux beaux fruits*"¹⁰⁷⁸ témoignant par cette comparaison de l'appétit que les garçons éveillent en lui. L'image est sémantiquement bien choisie, puisque la rondeur implicitement contenue que l'on applique à de beaux fruits, tend à les doter d'une certaine volupté, les rend juteux et goûteux.

Lors de l'organisation de ses fastueuses fêtes d'Adonis, Vladimir attribue le rôle d'Adonis à Boris Schoboleski. Le costume qu'il lui réserve témoigne du rôle de poupée qu'il lui assigne. Il affiche ainsi sa volonté de faire du jeune homme un parangon d'esthétisme, une idole :

« *C'est indescriptible et fou comme celui de Salammô dans Gustave Flaubert ou d'Elagabal dans l'Agonie de Jean Lombard ; Gustave Moreau peint aussi comme cela. Il est comme vêtu de cendre, mais une cendre où palpiteraient des reflets d'eau et des gemmes ; toute l'étoffe de la robe est tissée de pierres de luxe, d'opales et de sardoines ; un pectoral d'améthystes étreint le torse et la couronne énorme est de larges pavots violâtres ; des pavots de ténèbres aux pistils de rubis, quelque chose de monstrueux et fou, mais d'adorable, un rêve d'empereur, une invention de poète, l'apothéose d'un dieu !* »¹⁰⁷⁹

Noronsoff cherche à transformer Boris en instrument de préciosité extrême, en incarnation du summum de la représentation artistique, l'érigeant favori des favoris.

Rachilde pour sa part nous livre sans aucun doute dans *L'Animale* une représentation de l'inceste des plus originales, s'attaquant à mêler en son sein une foule de perversions sexuelles. C'est

¹⁰⁷⁷ Jean Lorrain, *Le Vice errant*, op. cit., p. 158-159

¹⁰⁷⁸ *Ibid*, p. 246

¹⁰⁷⁹ *Ibid*, p. 269

sur fond de zoophilie que la relation incestueuse va prendre forme. Par sa nature bestiale, Laure Lordès affiche des caractères communs à la race des fauves et des félins. Elle se rapproche à de multiples égards, comme nous avons pu le voir auparavant, de la race animale, cultivant tout au long du texte sa progressive métamorphose animale. Cette assimilation à l'espèce animale est avancée lors de la parution du roman en feuilleton, sous le premier titre de *Bestialités*, dans la revue *Fin de siècle* du 14 octobre 1891 qui présente ainsi les mœurs de l'héroïne : "*C'est l'histoire d'une chercheuse d'amour, dont les entrailles ont de certaines affinités avec celle des animaux*". Cette analyse pose explicitement le rapport filial qui unit Laure aux bêtes. Son animalisation atteint son point d'apothéose alors qu'elle se trouve prête à mourir sous l'attaque de Lion, son chat. Une fusion des deux races et des deux corps par le biais du regard semble alors s'opérer. L'image de l'interpénétration est alors sans équivoque : "*Les yeux des chats pénétraient derrière sa tête, glissaient à ses orbites vides ; ils s'installaient chez elle comme chez eux ; c'était elle qui avait des prunelles phosphorescentes [...]*"¹⁰⁸⁰. Rachilde elle-même se disait appartenir à la race des bêtes, se retrouvant davantage dans l'instinct animal que dans l'instinct humain : "*Je fais très peu partie de l'espèce humaine et je suis beaucoup plus proche de l'espèce animale... peut-être aurais-je mieux fait de miauler, d'aboyer, de hurler que d'écrire*"¹⁰⁸¹. Ainsi, les lionnes deviennent les sœurs de Laure et les chats ses amants. Son amant ne manquera pas de lui faire remarquer son lien filial avec les fauves en lui proposant dans un futur proche d'aller les retrouver et de vivre dans leurs contrées exotiques : «*Je suis obligé de partir pour un vilain pays brûlant où rugissent tes sœurs, les lionnes ! Te déplairait-il d'aller en Afrique avec moi ?*»¹⁰⁸² Pour autant Laure ne pourra partager ce projet qui s'annonçait salvateur, condamnée qu'elle se trouve à vivre désormais sous le sceau de Lion. Telle une mère, elle ne peut lui faire subir l'acte d'abandon.

Laure Lordès en recueillant le petit chaton Lion se positionne comme sa mère adoptive. Cette tendance prend d'autant plus son sens que Laure entre dans un processus d'animalisation. Tous deux appartiennent désormais à la même espèce "*nous sommes deux bêtes*"¹⁰⁸³ explique Laure à Lion. Elle lui apporte tous les soins qu'une chatte témoignerait à son bébé : "*[...] elle s'était mise à aimer ce frêle animal d'un amour de femelle pour son petit, et elle passait de longues heures, accroupie sur des coussins, posée elle aussi comme une bête, ses mains se palmant, les doigts écartés, ses cheveux lui battant toujours les épaules en queue de panthère.*"¹⁰⁸⁴ La construction de la figure maternelle que représente Laure à l'égard de Lion passe également par l'attachement qu'elle

¹⁰⁸⁰ Rachilde, *L'Animale*, op. cit., p. 268

¹⁰⁸¹ Rachilde, Préface au *Théâtre des Bêtes*, op. cit., p. 8

¹⁰⁸² Rachilde, *L'Animale*, op. cit., p. 259

¹⁰⁸³ *Ibid.*, p. 180

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*, p. 142

porte à lui offrir une bonne éducation : "*L'esprit sans cesse occupé des menus détails d'un élevage difficile, depuis un mois qu'elle possédait ce chat, elle ressentait toutes les joies et toutes les affres de la primipare.*"¹⁰⁸⁵ Son instinct maternel se développe donc au point qu'elle en vient à se convaincre d'avoir accouché de Lion. Le lien mère-fils est ici clairement identifié et mis en évidence par le terme "primipare" qui renvoie directement à l'acte d'enfanter pour la première fois et qui est ici associé à un virtuel accouchement de Lion par Laure. Le texte foisonne d'expressions renvoyant au lien filial établi entre les deux êtres : Laure est décrite "*caressant son fils*"¹⁰⁸⁶ ou encore "*heureuse de voir s'épanouir l'intelligence de son enfant*"¹⁰⁸⁷. Pourtant il s'agit bien d'une adoption. Face au petit Lion, Laure a reçu une révélation lui dictant soudainement le rôle de mère qu'elle aurait sur le petit chat. Réfutant en masse l'instinct génésique humain, il semble qu'elle accepte beaucoup plus facilement celui des animaux, dans la mesure où elle assimile davantage ces derniers à ses congénères. En tant qu'animale, il est donc tout à fait logique qu'elle porte davantage son affection aux bébés chats qu'aux bébés humains. La scène de l'adoption est révélatrice du coup de cœur de Laure et qui va transformer son existence en lui conférant désormais une dimension maternelle. Abandonné par sa génitrice, Lion est en piteux état lorsque Laure le découvre. Elle s'applique alors à lui sauver la vie, alliant patience et persévérance :

*« Elle l'avait trouvé dans la rue, près d'une bouche d'égout, accroché au trottoir, et en apercevant cette pelote soyeuse, hérissée d'aiguilles, son cœur s'était ouvert brusquement à une immense tendresse pour une minuscule enfance. Le nouveau-né ne voulait pas mourir, lui ! Il se cramponnait, s'aidant d'on ne savait quelle gymnastique apprise dès le ventre de sa mère, la féline, et il miaulait d'une voix relativement formidable, d'une voix de maudit qui accuse la société, blasphème avant le coup de pied final. Laure l'avait recueilli, l'avait glissé dans son corsage, bravant l'opinion publique. »*¹⁰⁸⁸

Laure, telle une seconde mère, va alors s'accrocher à lui redonner la vie, en lui prodiguant soins et attentions qui vaudront à Lion une renaissance. Son dévouement est sans limite, veillant à tout sans pudeur aucune. L'héroïne incarne alors une figure maternelle idéale tant son acharnement à vouloir sauver son fils est puissant. Elle anticipe le moindre besoin de son chaton et ne vit que de sa satisfaction. L'ensemble de son temps lui est consacré tout comme la moindre de ses préoccupations ou pensées. Elle fait ainsi l'expérience des sentiments maternels, manifestant inquiétude et protection à l'égard de son petit. Aussi, certaines scènes sont dignes de celles manifestant l'inquiétude d'une mère toujours sur le qui-vive pour son nourrisson :

¹⁰⁸⁵ *Ibidem*

¹⁰⁸⁶ *Ibid*, p. 190

¹⁰⁸⁷ *Ibid*, p. 193

¹⁰⁸⁸ *Ibid*, p. 142-143

« Plus tourmentée qu'une récente accouchée que travaille la fièvre, plus patiente qu'une garde-malade, durant un mois elle s'était levée, la nuit, pour le faire boire, lui offrir à téter au bout d'un brin d'éponge ; elle l'avait tenu au chaud dans le tiède berceau de ses bras, ne remuant plus de peur de le réveiller, torchant ses petites déjections avec des soins minutieux et ne se plaignant pas quand le poilu marmot s'oubliait au lit. Elle avait acheté une lampe veilleuse munie d'un récipient pour les tisanes, sur laquelle son lait conservait la température voulue, et c'étaient des terreurs quand un grêle miaulement montait de la corbeille garnie de ouate : la jeune femme se précipitait, s'imaginant qu'il avait froid ou demandait son biberon. »¹⁰⁸⁹

Comme une véritable mère, elle le câline, le dorlote, l'endort, le console, l'amuse, se prête à ses jeux et veille sur son repos. Laure nous offre ainsi de véritables tableaux de prodigalités maternelles : « [...] quand il se fatiguait, elle l'endormait sur son coussin, sur sa robe, ne bougeant plus, écoutant le bruit faible du ronron qu'il s'étudiait à moudre ; puis, glissant la joue contre le tapis, allongée dans une posture de morte, elle épiait son réveil pour se tenir prête à recommencer les jeux »¹⁰⁹⁰. Laure n'en finit pas de s'occuper de son fils au point que le texte lui-même la désigne comme "la mère du petit sommeillant"¹⁰⁹¹ lors de la sieste de Lion. A son contact, Lion entame de son côté un processus d'humanisation qui le pousse à prendre pour sa part « des allures d'enfant »¹⁰⁹².

Cette « exagération » que le mari de Laure qualifie déjà de « sensuelle »¹⁰⁹³, annonce en tout cas la passion que Laure voue à son fils. Son exaltation pour l'animal se fait de plus en plus prégnante et ambiguë. Son amour se montre vicié, animé par des pulsions étrangères à celles de l'instinct purement maternel. Délaissée par son mari qui cherche à rompre avec elle, Laure projette toutes ses tentations et son affection sur celui qu'elle perçoit comme « l'enfant de son cerveau »¹⁰⁹⁴. Lion n'est pas le fruit de sa chair mais celui de sa cérébralité. Sorti de son esprit et non de son corps il prend alors une valeur supérieure dans la mesure où l'héroïne bafoue les lois du sang. Elle se présente ainsi comme une génitrice de l'intellect. Laure entre alors dans une phase de surestimation du chat qui va être à l'origine de la déviance de leur relation et de sa nature incestueuse. Aussi, lorsque le narrateur emploie le mot « maîtresse »¹⁰⁹⁵ pour désigner Laure dans son rapport à Lion, le terme devient ambivalent : on ne sait plus très bien s'il s'entend dans le sens de propriétaire, sous l'angle de la domination qu'exerce une femme sur son animal domestique, ou dans le sens sentimental qui renvoie à la partenaire sexuelle d'un homme. Les scènes à tendance érotique,

¹⁰⁸⁹ *Ibidem*

¹⁰⁹⁰ *Ibid*, p. 146

¹⁰⁹¹ *Ibid*, p. 151

¹⁰⁹² *Ibid*, p. 175

¹⁰⁹³ *Ibid*, p. 143

¹⁰⁹⁴ *Ibid*., p. 145

¹⁰⁹⁵ *Ibid*, p. 196

décrites préalablement dans le cadre de notre étude de la manifestation de la zoophilie dans *L'Animale*, font foi de la déviance que la relation mère-fils a alors prise. Une certaine symbiose envahit le couple atypique qu'ils forment, chacun sondant l'âme de l'autre. Quand le désespoir s'empare de Laure, suite au départ de son amant, Lion partage son désespoir et met en place tout une stratégie de séduction à laquelle Laure ne reste pas insensible. C'est ainsi que, progressivement, il vient remplacer l'amant humain :

« Tantôt il se plantait sur un coussin, l'air sombre d'une créature que l'idée fixe tenaille, sa queue rousse cerclée de bagues de jais battant ses flancs, l'œil brillant de phosphore dardé sur ce problème, toujours insoluble pour lui, le pauvre simple, d'une existence humaine ; tantôt il sautait sur le lit, s'approchait de ses lèvres, les effleurait délicatement de ses moustaches. Il finit par s'accroupir sur la femme, se faisant, en dépit de son poids de grand adulte, merveilleusement léger, la couvrant de son robuste petit corps de fauve, la serrant dans ses pattes veloutées, l'adorant [...] »¹⁰⁹⁶

Lion, en grandissant, est devenu l'amant de Laure, autrement dit de sa mère adoptive. Une relation zoophilo-incestueuse occupe alors le devant de la scène du roman. Même si celle-ci est symbolique du fait du lien mère-fils fantasmé, il n'empêche que le traitement de la zoophilie sert de masque à l'inceste : *"Il ne faudrait pas gratter trop loin, cependant, pour voir apparaître, sous le couvert de la zoophilie, une belle histoire d'inceste ; mais la "perversité" rachildienne est telle que c'est un chat... adopté, ramassé à l'entrée d'une bouche d'égout [...] qui est incestueux et viole sa mère en pleine métamorphose !"*¹⁰⁹⁷ Malgré tout, la relation s'établit dans un consentement mutuel qui empêche de penser l'un ou l'autre des acteurs de l'inceste en tant que victime. Le rapport incestueux ne semble pas subi par l'un ou l'autre mais plutôt assumé et bien volontaire. A travers cette relation, Rachilde en profite pour infliger une critique supplémentaire à la Mère, la dévoilant dans cette œuvre, non comme la protectrice invétérée à laquelle elle est ordinairement assimilée, mais plutôt sous l'angle de la femme dangereuse et prédatrice à l'égard de ses propres enfants. Laure ne cache pas l'ambiguïté de ses sentiments filiaux, consciente de la singularité de son amour : *"Je l'aimais comme mon fils, et de croire qu'il est infidèle ça me fait un gros chagrin. Moquez-vous si vous voulez... Quand on vit dans une solitude complète on a des idées singulières... Je l'aimais, celui-là, parce que c'était un petit cœur sans corps qui vagabondait autour de moi."*¹⁰⁹⁸ L'image de la prostituée et de la chienne trouve sa définition dans le personnage de Laure Lordès qui dévoile, dans toute son ampleur, le vice féminin. Laure est à la fois la nymphomane, l'animale, la goule, la pécheresse, la mère incestueuse, autant de rôles abominables qui tendent à l'assimiler à la Bête, à la

¹⁰⁹⁶ *Ibid*, p. 218-219

¹⁰⁹⁷ *Ibid*, préface d'Edith Silve, p. 13

¹⁰⁹⁸ *Ibid*, p. 256

Mort, à une figure apocalyptique.

Par ces gestes déplacés et ambigus d'un fils vis à vis de sa mère, nous comprenons la nature viciée de la relation entretenue par ces deux êtres. Une jubilation intime les unit alors pleine de lascivité et de volupté sensuelles. C'est Lion visiblement qui enclenche le phénomène incestueux. Il incarne à ce titre parfaitement le complexe œdipien sur le modèle de la base théorique de Freud, témoignant à la fois du désir pour le parent du sexe opposé mais également de l'hostilité pour le parent du même sexe perçu comme un rival. Selon Freud, l'élaboration d'un complexe d'Œdipe représenterait une étape constitutive du développement psychique des enfants. Le désir envers la mère pour Lion participe donc de cette étape constructive. Laure est, d'une part, la « nourricière », et, d'autre part, celle qui procure du plaisir sensuel, via les contacts et les soins corporels prodigués. Cependant, cette phase n'est pas que transitionnelle, elle se poursuit, particulièrement entretenue par Laure qui se complait dans cette nouvelle voie libidinale.

L'illustration du complexe d'Œdipe se poursuit dans la suite du roman par la préfiguration du complexe de castration qui participe des tenants de ce concept psychologique. Le sexe masculin s'y retrouve menacé dans l'imaginaire de l'enfant. Dans *L'Animale*, cette peur se manifeste très nettement lors de la scène de la jettatura. La corne de corail qui sert en général d'amulette, représente ici le sexe de Lion avec lequel Laure ose jouer. Ce geste est perçu par notre félin comme une attaque à sa virilité, une tentative de castration à laquelle il se soustrait immédiatement. C'est par cette crainte de la castration que l'enfant sort en général du complexe d'Œdipe. Et c'est ainsi que Lion prend le parti de se détacher de sa maîtresse en la fuyant. Cependant, Lion reviendra, fou de rage, dans un esprit de vengeance. C'est bien la furie amoureuse qui est à l'origine de la folie de son comportement d'amoureux enragé :

« Il rugit d'une voix rauque, stridente, expirant dans une sorte de sanglot convulsif, de nouveau se mit à mâcher, découvrant ses dents pleines de bave, et Laure comprit enfin qu'il se passait une chose anormale. Le chat n'était pas blessé, on ne l'avait ni battu, ni poursuivi, ce n'était pas de faim ou d'amour qu'il bramait, il criait de rage ! »¹⁰⁹⁹

Seulement, si la légende originelle prévoit que l'enfant incestueux épouse sa mère et tue son père, dans le cas de *L'Animale*, Lion finit par commettre le parricide sur sa mère. Envahi par la jalousie, ne pouvant supporter de partager sa mère avec un autre homme, il préfère alors mourir avec elle, donnant à leur amour un accent d'éternité et à son crime une dimension passionnelle afin

¹⁰⁹⁹ *Ibid*, p. 264

d'emporter Laure avec lui dans la mort. C'est un véritable viol que Lion fait subir à Laure en détruisant ses organes synonymes de féminité, inspirant volupté et sensualité et en anéantissant ses attributs de femme :

« *Lion avait vraiment l'air de se venger. Il s'acharnait sur tout ce qui était beau, gracieux, très doux. Il voulait crever les yeux, ces yeux d'Égyptienne, ces yeux remplis de larmes, déjà obscurcis par une pensée de mort ; il voulait manger la bouche, si fraîche encore dans les épouvantables rictus qu'il lui avait imposés ; il voulait tuer la grâce de cette poitrine ronde et ferme, lui tuer ses seins qui pointaient vers lui leurs exquis boutons de roses bengales ; et il semblait regarder toutes ces merveilles de la femme comme d'autres bêtes dont jadis les rages luxurieuse l'avaient cruellement offensé. Il lui fallait tout détruire, tout profaner, tout marquer de son sceau, c'est-à-dire de sa griffe et de ses dents trempées de poison.* »¹¹⁰⁰

C'est sur ce même type de scène d'apothéose que se clôt le roman *Les Hors-nature*.

La tendance à l'inceste de Laure était déjà perceptible dans la première partie du roman à travers ses tentatives de détournement et de corruption du curé d'Estérac. Au-delà du sacrilège que représente la pseudo-relation amoureuse qui les unit, se profilent des intentions incestueuses entre un frère et une sœur si l'on étend le discours religieux à une dimension plus filiale. Tour à tour, Laure appelle Armand de Bréville « *mon père* »¹¹⁰¹, « *mon frère* »¹¹⁰², se plaisant à jouer ou plutôt même à déjouer les termes religieux en les déviant de leur sens initial. Elle se délecte de jouer avec les mots : « Vous êtes bien dur pour votre enfant, mon cher père ! »¹¹⁰³ Elle semble en effet employer ces termes dans leur dimension filiale stricto sensu. Un curé par définition fait acte d'abstinence charnelle. Considéré par ses fidèles comme un Père, il perçoit les autres comme ses frères et ses sœurs. Dans *L'Animale*, cette dimension subit un détournement qui touche à la fois au blasphème et au sacrilège mais également à l'inceste. Le prêtre assailli de la puissance séductrice de Laure se promet de « *ne pas se laisser violer* »¹¹⁰⁴ par celle qu'il dit être sa sœur, son enfant. Il n'en demeure pas moins que l'attrance est bel et bien là et que nous nous retrouvons face à un péché incestueux d'intention. Le discours religieux est littéralement désacralisé pour ne pas être sali : "*Abandonnons les choses sacrées pour ne pas les salir au contact des passions mauvaises*"¹¹⁰⁵, annonce Armand de Bréville. C'est alors qu'il se met à parler à Laure de son amour pour elle en continuant de la nommer et de l'implorer sous le terme de "*ma sœur*" ou encore « *ma bien-aimée*

¹¹⁰⁰ *Ibid*, p. 267

¹¹⁰¹ *Ibid*, p. 93

¹¹⁰² *Ibid*, p. 139

¹¹⁰³ *Ibid*, p. 101

¹¹⁰⁴ *Ibid*, p. 100

¹¹⁰⁵ *Ibid*, p. 101

sœur »¹¹⁰⁶. La réitération du terme accentue d'autant plus la teneur consanguine de leur relation amoureuse : "*Ma sœur ! Ma sœur ! [...] Il répéta ce mot douloureusement, la contemplant avec une ivresse qui le paralysait, et elle se jeta dans ses bras, ne se doutant guère qu'à cette minute suprême, plus dépravé encore qu'elle, la fervente du corps, lui, le fervent de l'âme, rêvait d'un inceste*"¹¹⁰⁷. Cette perversion de l'instinct est largement partagée puisque Laure détourne le mot frère de sa dimension religieuse en lui adjoignant un qualificatif affectueux et en proposant à son fameux frère une idylle passionnée : « *Allons n'importe où, mon frère adoré, au fond d'un couvent, nous nous aimerons...* " / "*Porte-moi, mon frère, porte-moi, emporte-moi !* »¹¹⁰⁸ Ses supplications sont autant d'indices confirmant l'amour incestueux unissant les deux personnages. Pour Laure, la dimension subversive que comporte ce type de comportement procure en son sein une ivresse des sens liée à la transgression des interdits. Cette dernière s'avère double dans le cadre de sa relation avec le prêtre Armand de Bréville. Au-delà du jeu profane, se dessinent des perversions d'un ordre différent, touchant aux liens filiaux. Leur intimité et leur rapprochement se symbolisent par le passage au tutoiement, qui leur permet de se mettre sur le même plan, de symboliser verbalement le rapprochement, de se souder face à la menace : « *Ils se tutoyèrent naturellement, tout d'un coup frères et sœurs pour de bon vis-à-vis du danger, ne pensant plus à la dignité sacerdotale* »¹¹⁰⁹. Leurs adieux se concluent sur la bénédiction que le curé adresse à son amour et qui en raison de son affiliation au discours religieux, témoigne de toute l'ambiguïté de la relation : « *Allez en paix, mon enfant !...* »¹¹¹⁰

C'est ainsi que le sacré est également victime de l'entreprise de déviance de l'instinct sexuel de nos héros et héroïnes qui s'empressent de détourner le sacré, de le salir, jouissant du mal fait au sentiment de religion.

3) Le goût du péché

L'Eros décadent tient en effet également à sa nature pécheresse. Face à la décroissance permanente de la foi religieuse, se développe une volonté de subvertir les préceptes religieux.

¹¹⁰⁶ *Ibidem*

¹¹⁰⁷ *Ibid*, p. 102-103

¹¹⁰⁸ *Ibidem*

¹¹⁰⁹ *Ibid*, p. 138

¹¹¹⁰ *Ibid*, p. 140

L'union qui s'opère alors entre mysticisme et érotisme devient un moyen privilégié d'accéder à une sensualité inédite. Comme en témoigne Maurice Barrès dans la préface de *Monsieur Vénus* : « *Ces obscures complications d'amour [qui caractérisent nos romans] ne sont pas seulement faites d'énervation ; à leur luxure se mêle un mysticisme trouble* »¹¹¹¹. De façon générale, les héros et les héroïnes de Rachilde et de Jean Lorrain affichent une volonté particulièrement impie dans leur rapport à l'amour, bafouant les lois de bienséance de l'amour et s'en remettant davantage aux lois du Mal qu'aux préceptes du Bien dans leur façon d'aimer les autres. Le goût du scandale donne ainsi lieu à des représentations corrosives du sentiment amoureux mu par cette intention sadique de faire violence au sacré. Le péché fascine alors en tant qu'instrument de transgression suprême, ouvrant à la jouissance sacrilège.

a) **Le plaisir sacrilège : détournements du sacré**

Cette fin de XIX^{ème} siècle connaît une réelle dépréciation du sentiment religieux, la foi se trouvant ébranlée par les valeurs scientifiques et positivistes qui se sont récemment développées. Néanmoins, les décadents ne vont pas abandonner tous les ressorts de la religion mais s'appliquent à en extraire l'aspect esthétique en prenant soin de le dépouiller de ses valeurs éthiques ; en clair, ils conservent la forme spirituelle sans le fond, vidant l'enveloppe du religieux de sa teneur existentielle. « *La foi s'en ira, mais le mysticisme, même expulsé de l'intelligence, demeurera dans la sensation* »¹¹¹². En effet si la religion ne séduit plus, elle conserve une certaine séduction esthétique dans ses rites, ses cultes et la magnificence qui s'en dégage. La beauté et le raffinement qui symbolisent ces derniers séduisent les décadents qui souhaitent les dérober pour les appliquer à une tout autre dimension. Ils s'attachent ainsi à élever la volupté et la sensualité, qui méritent de sortir du prosaïsme des sentiments communs, en les glorifiant par ce lyrisme propre au culte religieux. Le désir atteint ainsi à la sublimation par l'entremise du sacré. En outre nos décadents, qui réfutent la vision purement rationnelle du monde vont par cette réappropriation de la religion témoigner d'une certaine nostalgie envers le surnaturel mais surtout tenter de se faire les créateurs d'une nouvelle mystique détournée de sa dimension divine. C'est ainsi que le sacré se voit totalement subverti chez Rachilde et Jean Lorrain qui lui réservent un traitement frelaté bien loin du sentiment religieux véritable. Les héroïnes rachildiennes plus particulièrement, se perçoivent comme de véritables prêtresses de l'Amour, remettant en cause les fondements du sentiment tel

¹¹¹¹ Rachilde, *Monsieur Vénus*, préface de Maurice Barrès, *op. cit.*, p. XIX

¹¹¹² Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, *op. cit.*, p. 8-9

qu'il a été érigé de façon commune. « *Je suis le véritable amour, celui qui ne veut pas finir !* »¹¹¹³ témoigne Mary Barbe, accédant ainsi à une forme d'éternité digne de celle attribuée au divin. Tout un programme qui s'annonce comme un défi à Dieu et plus largement aux choses de la religion.

L'imaginaire religieux participe donc de la sensibilité décadente en développant une mystique, aussi cela étrange que cela puisse paraître, non-religieuse. Le désir sacrilège est alors symbolisé par le plaisir sacrilège du dérèglement du langage, qui réside dans un savant et ambigu calcul d'alliances de termes contrastés. Qu'importe, en fait, l'accomplissement moral pourvu qu'on ait l'impression d'atteindre l'ascèse esthétique. Ainsi, Monsieur de Phocas cherche à sublimer son âme du seul point de vue esthétique : « *Oui, Venise me guérirait [...] je m'y referais une âme, une âme de jadis, une âme somptueuse et de beauté devant les Tiepolo du palais Labia et les Tintoret de l'Académie* »¹¹¹⁴. En effet, le sacré n'est convoqué chez nos auteurs que pour mieux garantir leurs effets esthétiques et la recherche de plaisirs inédits. Ces derniers cherchent de la sorte à établir une convergence entre l'art et la religion en misant sur le principe esthétique comme source de jouissances rares. L'art et le culte religieux séduisent par leur magnificence. Les personnages tentent alors de s'approprier cet appareil.

Le sacré est une notion d'anthropologie permettant à une société humaine de créer une séparation ou une opposition axiologique entre les différents éléments qui composent, définissent ou représentent son monde : objets, actes, espaces, parties du corps, valeurs, etc...¹¹¹⁵. Le sacré désigne donc ce qui est mis en dehors des choses ordinaires, banales, communes ; il s'oppose essentiellement au profane, mais aussi à l'utilitaire. Le sacré a toujours une origine naissant d'une tradition ethnique et peut être mythologique ou religieuse. Il désigne ce qui est inaccessible, indisponible, mis hors du monde normal, objet de dévotion et de peur. Cependant, nos héros et nos héroïnes n'envisagent la religion que dans son application esthétique et extérieure. Ils ne considèrent d'aucune façon ses valeurs intrinsèques et par conséquent, marquent un volontaire irrespect pour ses fondements et son origine traditionnellement comprise comme l'Origine même du monde. Tout ce qui a trait au divin se voit donc détourné de ses fonctions sacrées, perverti à des fins profanes pour ne pas dire profanatoires. Différents aspects tendent à rendre compte de cette impression qui compose la plupart de nos œuvres à des degrés divers. L'un des points les plus importants de cette désobligence envers la religion réside sans doute dans l'association faite entre mysticisme et érotisme, entre profane et sacré, qui agit chez nos personnages comme un effet motivant des plaisirs inédits. Se crée de la sorte un rapport analogique entre érotisme et mysticisme,

¹¹¹³ Rachilde, *La Marquise de Sade*, op. cit., p. 233

¹¹¹⁴ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 134

¹¹¹⁵ Cf Alain Bouillet, Adam Nidzgorski, « Une iconologie de l'être humain ? »

http://www.lesartistesnomades.org/shared/upload/1285520830_prasentation-dadam-nidzgoski.pdf

plus précisément entre sadisme érotique et mysticisme, qui participe de la dimension diabolique des textes. Cet amalgame entre religion et volupté, par la provocation qu'il véhicule à l'égard des représentations conventionnellement admises du divin, s'avère être un incroyable stimulant, offrant la possibilité de créer des associations inédites sources d'un plaisir encore inconnu. L'âme de nos héros, avide de sensations nouvelles, s'en trouve donc ravie. Ainsi, nos écrivains, comme les artistes de cette époque, se complaisent à mettre en scène un savant mélange de mysticisme et d'érotisme, par la fusion de la dimension religieuse et de la dimension sensuelle, fusion illustrant tout autant un mysticisme érotique qu'un érotisme mystique. Jean Pierrot explique à ce sujet que « *[les] artistes, dont la majorité sont foncièrement incroyants, ont recours, dans une intention parfois profanatoire, à des thèmes catholiques et aux aspects extérieurs de la religion et du culte, considérés d'un point de vue uniquement esthétique [...]* »¹¹¹⁶. Le Salut n'est plus lié au respect de Dieu mais à celui de l'Art en tant que valeur esthétique suprême et en tant que fin en soi. Seule compte alors l'impression suggérée qui ne retient, non pas la philosophie morale inhérente à la religion, mais des éléments de culte et de rite destinés à procurer des effets de pittoresque. Il n'en demeure pas moins que cette volonté de conserver la forme du divin témoigne d'une nostalgie du surnaturel et d'une certaine volonté de se rattacher à une force supérieure, d'où cette recreation et cette rénovation du sentiment mystique. Face à cette perte de la foi, les personnages recherchent un nouvel Idéal qu'ils se recréent à partir d'eux-mêmes et de leurs propres désirs. Une poétique profondément sacrilège fondée sur l'amalgame entre mysticisme et érotisme définit alors le discours de certains romans.

La profanation est donc récurrente dans nos œuvres. C'est l'écriture qui va se faire l'instrument privilégié de la mise en scène de cette violence par les jeux discursifs et rhétoriques. Effets de contrastes, de surprises et oxymores en seront les clés. Cela se manifeste soit par des actes, soit par des paroles qui prennent alors valeur de blasphème - si l'on s'en tient à la définition de ce terme qui consiste dans le fait de proférer des paroles faisant outrage, marquant un profond irrespect à l'égard de la religion et plus largement du divin. Cette quête passionnée de l'expression du plaisir, dans tout son esthétisme, se fait à l'aide de nouveaux moyens ayant pour support la contradiction : « *ostensoir de chair tout épanoui, [Laure] portait l'amour en elle comme un Dieu et demeurait inerte sous ses rayonnements.* »¹¹¹⁷ Cette recherche de la forme quintessenciée passe donc par un mysticisme outrancier qui touche à l'incohérence et qui fragmente le religieux, augurant d'un certain byzantinisme cérébral.

¹¹¹⁶ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, op. cit., p. 106

¹¹¹⁷ *Ibid*, p. 97

Un infra-langage se met alors en place pour fabriquer des images outrancières participant d'un certain « *tripotage de l'expression dans la recherche appliquée de la note juste.* »¹¹¹⁸ Laure Lordès ne cessera ainsi de blasphémer en affirmant « *la volupté, c'est ma religion !...* »¹¹¹⁹, provoquant l'amalgame entre sensualité et mysticisme. Cette distorsion sémantique est caractéristique de nombreuses scènes de nos romans. Raoule de Vénérande, obtenant l'accord de sa tante pour loger Jacques Silvert au sein de leur demeure, répond à cette dernière par un « *Amen !* » prolongé d' « *un regard de mauvais ange à l'adresse de la chanoinesse ravie.* »¹¹²⁰. En effet, élevée par cette femme religieuse qui lui a inculqué les valeurs d'une existence mystique, Raoule se doit de respecter, tout du moins de laisser penser à sa tante, qu'elle respecte ses valeurs religieuses. Son « *Amen* » apparaît donc quelque peu hypocrite, employé dans le seul but d'amadouer sa tante. Par ailleurs on peut voir dans la formulation de cette formule de conclusion de prière propre à la liturgie chrétienne une façon de consacrer l'installation de Jacques Silvert dans l'atelier qu'elle lui prépare et de le justifier auprès de sa tante comme un acte de charité. Formule donc blasphématoire quand on sait quelle intrigue perverse trame Raoule de Vénérande en cherchant à faire de Jacques son Dieu et à transformer cet atelier en temple du paganisme. Elle semble ainsi sanctifier son acte pervers. Cette femme s'amuse à provoquer sa tante dans son sentiment religieux, manifestant ainsi à l'égard de ce dernier un profond irrespect, tournant en dérision des expressions consacrées. De même, alors que la chanoinesse récite l'oraison de la Vierge, Raoule en profite pour se livrer à des réflexions profanes et perverses venant salir la lecture pieuse. Elle s'interroge ainsi sur la nature sexuelle de Jacques Silvert dont elle trouve l'enveloppe corporelle bien peu masculine : « *Lui a-t-on jamais demandé la grâce de changer de sexe ?* »¹¹²¹ La provocation est poussée à son comble par l'emploi de l'expression « demander la grâce » qui fait écho à l'action de « demander grâce » caractéristique de la religion chrétienne. Elle place alors son discours portant sur le sexe sous l'égide du divin en demandant indirectement à Dieu de sanctifier ce transexualisme et de le placer sous l'égide du « bien ». Une ironie perfide à l'égard de la pudibonderie religieuse transparait clairement à travers ses propos qui s'apparentent à une attaque à la décence et à la pudeur affichées par l'Eglise envers tout ce qui concerne la sexualité. Raoule cherche ici à briser les tabous religieux en faisant rougir sa tante, prenant un malin plaisir à provoquer le sentiment de honte et de gêne chez cette femme si respectable. Les propos sacrilèges dominent la façon dont Raoule s'adresse à Jacques par le mélange du vocabulaire mystique et du vocabulaire amoureux qui tend à faire de leur amour une divinité. C'est un pied-de-nez à Dieu lui-même que symbolisent ses paroles, où les tendresses et les appels sensuels semblent se superposer aux prières : « *Jacques, [...] j'ai fait de*

¹¹¹⁸ Henri Mitterand, « De l'écriture artiste au style décadent », in *Le Regard et le signe*, Paris, PUF, 1987,

¹¹¹⁹ Rachilde, *L'Animale*, op. cit., p. 256

¹¹²⁰ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 47

¹¹²¹ *Ibid*, p. 99

*notre amour un dieu. Notre amour sera éternel... Mes caresses ne se laisseront jamais !... »*¹¹²² La religion est ici revue et corrigée par les goûts de cette femme esthète. Raoule de Vénérande pousse le blasphème jusqu'à détourner la profession de foi chrétienne en attribuant la toute puissance à la Beauté et non plus à Dieu : « *Beauté, [...] toi seule existes ; je ne crois plus qu'en toi.* »¹¹²³ Ce credo vicié déstabilise la légitimité de la religion, puisque selon Raoule, l'on peut reprendre à son propre compte, réécrire les louanges divines en modifiant l'objet de ces honneurs rendus.

Cette dégradation du sentiment religieux qui découle de son détournement, corrobore la volonté de nos héros de dépraver tous les repères qui fondent la société et dont font partie les valeurs religieuses. « *Profaner, c'est restituer à l'usage commun ce qui a été séparé dans la sphère du sacré* »¹¹²⁴ témoigne Giorgio Agamben, philosophe italien, versé dans l'histoire des concepts et dans l'étude généalogique des catégories du droit et de la théologie. Ce jeu sacrilège sur le détournement des valeurs spirituelles reflète véritablement le drame de la foi. Ces actes de profanation, qui sont légion dans nos textes, se manifestent donc sous diverses formes.

Hormis la dimension blasphématoire que nous venons d'évoquer, le sacrilège est représenté sous l'angle de comportements fonctionnant comme autant d'infractions à la loi religieuse et à ses pratiques. Chez *L'Animale*, l'inversion entre sacré et profane jalonne l'ensemble du texte. Laure Lordès dès son plus jeune âge fait d'un des sept péchés capitaux - la gourmandise, sa religion.¹¹²⁵ Cette gourmandise va s'étendre au-delà de la simple passion des sucreries, vers un appétit excessif pour les choses du sexe. D'emblée, son existence se place donc sous le signe du péché. La pécheresse développe le goût du mal et du plaisir sacrilège puisque selon elle « *tout ce qui [est] très bon s'accompagn[e] du plaisir de mal faire* »¹¹²⁶ et qu'elle « *ne con[çoit] pas une vie exempte de punitions, c'est-à-dire exempte de l'envie de mal faire* »¹¹²⁷. Le degré du plaisir est proportionnel chez elle au caractère défendu que véhicule celui-ci. Cette augmentation de la teneur du plaisir en fonction de son ambiguïté est propre à tous nos personnages rachildiens et lorrainiens ; Laure Lordès fait néanmoins figure de parangon en la matière. L'interdit rend en effet les choses plus désirables en ce qu'au plaisir de la chose à proprement parler s'ajoute le plaisir de transgresser une prohibition : « *Les liqueurs, les bonbons, les jeux, les récompenses, les médailles d'honneur ou les dîners fins, lui semblaient des choses d'autant meilleures qu'elles pouvaient être défendues certains jours* »¹¹²⁸. En cela Laure Lordès n'est pas sans rappeler la figure biblique Eve qui ose goûter au

¹¹²² *Ibid*, p. 109-110

¹¹²³ *Ibid*, p. 210

¹¹²⁴ Giorgio Agamben, *Profanations*, [2006], in Claudia Fernanda Barrera, *Puissances de la séduction : la présence poétique au monde*, Paris, L'Harmattan, Ouverture philosophie, 2009, p. 279

¹¹²⁵ Rachilde, *L'Animale*, *op. cit.*, p. 35 : « *La gourmandise se développait en elle comme une religion* ».

¹¹²⁶ *Ibid*, p. 37

¹¹²⁷ *Ibid*, p. 40

¹¹²⁸ *Ibid*, p. 37

fruit défendu. Si dans un premier temps le péché de Laure s'en tient à un péché de gourmandise pur ayant pour objet les sucreries, il n'en demeure pas moins que tout comme la pomme du récit biblique, ces « fruits » défendus restent associés au péché originel. Si l'on poursuit donc le parallèle, les diverses tentations gustatives ou comportementales de Laure par leur incarnation de l'interdit, peuvent également symboliser l'acte sexuel, à l'image de ce que la tentation de la pomme signifie dans la Bible. Le texte ne tardera pas à nous confirmer cet aspect.

Les rites religieux se voient donc dévoyés par l'hypocrisie systématique de la part de ceux ou celles qui les pratiquent. Ainsi, Laure Lordès manifeste une moquerie grinçante à l'égard de la religion, dissimulant derrière la vertu qu'elle affiche aux yeux de ses parents, son âme de pécheresse. Elle dupe son entourage en simulant prières et autres rites religieux, cherchant à être aux yeux des autres un modèle de vertu. Sa comédie mystique est si aboutie que sa mère la voit même entrer dans les ordres, alors que Laure au même instant s'inquiète d'une éventuelle grossesse :

« la pauvre chérie, pensait la mère, prenait trop de raison ; elle allait d'un extrême à l'autre, comme toutes les belles natures, s'enthousiasmant pour la vertu ; bientôt elle leur parlerait, sans doute, de se faire religieuse. Que de fois la mère, émue, avait contemplé sa fille récitant sa dizaine de chapelet, le matin, et que de fois, attendrie par de vieux souvenirs de lecture, la mère avait attaché des ailes blanches, d'une blancheur argentée, au dos de la petite dévote, pendant que Laure se demandait, interrompant sa prière [...] : 'Suis-je oui ou non enceinte ?' »¹¹²⁹

A la figure angélique se superpose en filigrane une figure machiavélique animée par la volonté de faire mal ; à la figure chaste qu'elle renvoie à ses parents, se superpose celle d'une figure pervertie par les appels de la chair.

Il est par ailleurs courant que les lieux religieux, comme l'église dans *l'Animale*, soit les premiers témoins d'une tentative de dé-christianisation des rites religieux, d'une tentation volontairement impie de dégrader les vertus religieuses. L'Eglise dans ce roman de Rachilde y voit son rôle totalement dévoyé. Dans un premier temps, elle se fait le terrain de chasse de Laure qui ne manque jamais un exercice du mois de Marie dans l'espoir d'y faire une rencontre. Petit à petit, l'église va devenir la scène d'un amour coupable, celui du prêtre Armand de Bréville et de Laure Lordès. Et quand il ne s'agit pas de l'église, l'héroïne propose au prêtre de vivre leur amour « *au fond d'un couvent* »¹¹³⁰. Le dessein de l'héroïne est ainsi clairement défini. Aussi semble-t-elle prier, dans un élan sacrilège, pour que le prêtre succombe à ses charmes et faillisse à son statut liturgique. En invoquant de la sorte Dieu, elle tente de le rendre complice de leur amour interdit :

¹¹²⁹ *Ibid*, p. 53

¹¹³⁰ *Ibid*, p. 102

« Pourvu qu'il me comprenne, pensait-elle s'exaspérant ; nous ferions un joli couple ! Ah ce sera long !... j'en ai peur. Que d'obstacles, mon Dieu, à franchir ! Elle avait la confession, les visites aux chapelles, et puis ?... Où irait-elle de ce train-là, s'il demeurait incorruptible ? »¹¹³¹ C'est cette image d'idylle défendue qui va donner au texte toute sa dimension sacrilège. Les fantasmes ne vont cesser alors de prendre naissance dans l'esprit de Laure jusqu'à ce qu'elle se prenne à rêver de mariage avec le prêtre, témoignant ainsi de la puissance pervertie de son désir, cherchant tout bonnement à dérober Armand de Bréville à Dieu. Le chœur et la sacristie deviennent ainsi, par les ostensions qu'ils présentent, sources des élucubrations charnelles les plus folles, fleurs et parfums provoquant chez Laure un effet grisant. La possibilité de faire de cet amour du vécu sonne comme l'accès au paradis pour Laure, alors que du point de vue liturgique il préfigure davantage la promesse de l'enfer :

*« Derrière cet écroulement de fleurs artificielles que représentaient l'autel de la Vierge et sa propre existence, elle allait donc moissonner la sincère fleur d'amour, la fleur entre toutes défendue aux profanes. Leurs voluptés, frottées d'encens, leur donneraient bien réellement un avant-goût du ciel ; ils avaient attendu longtemps pour échanger le divin baiser des élus, l'un se vautrant dans toutes les fanges, l'autre isolé dans la prière, mais ils allaient s'unir, eux aussi, à l'église [...] »*¹¹³²

Il convient ici de revenir sur l'emploi des termes « divin » et « élus » qui augurent de la dimension consacrée que Laure cherche à donner à son couple pourtant maudit. Elle se voit avec Armand de Bréville comme des élus de Dieu, choisis par le pouvoir divin pour incarner la déité sur terre. Se réclamant ainsi du droit divin au regard du péché, Laure poursuit son acharnement sacrilège. En tant qu'« élus », ils ont été choisis par l'instance supérieure pour transmettre un message et apporter la bonne parole. Bonne parole que Laure assimile, non comme cela serait le cas dans la logique religieuse à étendre le bien, mais plutôt à transgresser les interdits et à faire de la chair le principe moteur de l'humanité. La vision et la signification de l'écu s'avère donc profane. Et si d'ordinaire le statut d'écu est générateur de sacrifice, dans *L'Animale*, Laure sacrifie les autres et non elle-même. Cette spéculation sacrilège se compose en effet du mélange réel ou symbolique d'éléments du sacré et d'éléments profanes et plus largement d'un nouveau sociolecte propre à inspirer la transgression. La stylistique employée renvoie à un effet de collage où des lexiques de valeur opposée se retrouvent soit rapprochés « voluptés/encens » qui mélange l'érotisme au mysticisme, soit par l'emploi d'expressions qui mises dans le contexte de l'intrigue ont une valeur ironique. La mise en parallèle des termes fanges / prière tout comme l'image de l'union sacrilège et

¹¹³¹ *Ibid*, p. 71

¹¹³² *Ibid*, 98-99

celle de la robe immaculée participe de cette poétique de l'antinomie. Ces jeux linguistiques, pour le moins baroques, se caractérisent par le goût de l'écriture analogique qui marque un certain souci d'innovation de la langue. Cette volonté de dépasser les limites du langage en jouant sur la valeur des termes dévie leur unité sémantique qui se recompose alors selon le critère esthétique de la subversion. Pour Armand uniquement - et si cela leur permet de vivre leur amour - Laure se dit prête à « *fai[re] pénitence* » et à « *accept[er] la responsabilité de [s]a faute* »¹¹³³. Laure se sert de la moindre occasion offerte par les temps religieux pour confronter Armand de Bréville à sa force séductrice. Ainsi, moments de confessions, visites aux chapelles fonctionnent comme autant d'opportunités qui lui permettent d'engager sa déroute et de le détourner du divin - tout du moins de changer d'objet de culte - se faisant elle-même élément de fascination. Sa piété s'en trouve donc viciée. L'attachement qu'elle témoigne à la religion et à ses pratiques n'est qu'un cadre lui facilitant le contact avec le prêtre. Sa vénération n'est pas dirigée vers Dieu mais vers Armand de Bréville en tant qu'homme - et non en tant que prêtre. Son adoration prend alors la forme d'une incroyable traque visant à le capturer en tant que mâle, mais au-delà à capturer et étouffer ses vertus et desseins religieux :

*« Elle poursuivait sa chasse au curé, redoublant sa dévotion, allant tous les dimanches à l'église vers l'heure du crépuscule, quand le prêtre se trouvait isolé, loin de ses enfants de chœur et de ses vieilles habituées du confessionnal. Ah ! c'était une dévotion bien entendue que celle de mademoiselle Lordès [...] et elle le traquait avec une patience de bête fauve qui sait que tôt ou tard elle posera sa griffe sur un pauvre ennemi tout tremblant ! »*¹¹³⁴

Les moments religieux deviennent synonymes de moments de fantasmes. A ce titre, Laure Lordès semble incarner le Diable, engendrant le combat du Mal contre le Bien. Grâce à la dimension sacrilège qui définit le texte, le narrateur parvient à suggérer des effets d'embrouillement entre des termes sémantiquement opposés. Il fait ainsi naître la confusion des homonymes « chair » et « chaire », l'un renvoyant à l'aspect le plus cru de la sexualité et l'autre correspondant à la tribune élevée de laquelle le prêtre prêche et procède à certaines lectures religieuses lors de la messe. Ce que Laure recherche, c'est un esclave, un homme qui l'aimerait pour l'attrait du plaisir « [...] *Et, en regardant le jeune abbé qui s'éloign[e] de la chaire, elle y song[e]* »¹¹³⁵. Aussi, en lieu et place d'enseigner la parole de Dieu, Armand de Bréville semble dévolu, sous l'effet de la

¹¹³³ *Ibid*, p. 102

¹¹³⁴ *Ibid*, p. 85

¹¹³⁵ *Ibid*, p. 61

séduction de Laure, à développer les tentations de l'amour. Son rôle d'homme d'église se voit donc complètement vicié. Le texte file, dès lors qu'il est question de Laure et d'Armand, une inversion sémantique entre valeurs religieuses et instincts sexuels. Ainsi en s'éloignant de la « chaire », le curé d'Estérac se rapproche-t-il de la « chair ». La stylistique s'appuie ici clairement sur les ressources de l'homonymie. Ce mélange augure de la fonction sacrilège du vocabulaire employé par le narrateur qui se plaît à jouer sur les mots et leur dimension symbolique. Ainsi, Laure se sent tenue par le prêtre - entendons par là tenue dans le sens physique et non dans le sens spirituel comme cela devrait être le cas face à son statut ecclésiastique - voit en Armand de Bréville la source de son « salut »¹¹³⁶. Selon le dogme chrétien, l'octroi de la vie éternelle après la mort s'apparente au Salut ; le salut dont parle Laure est davantage tourné vers la libération de ses sens, la possibilité de laisser exploser ses désirs. En effet, elle désire Armand de Bréville pour ce qu'il incarne de défendu, s'attaquant cette fois au plus près aux préceptes de la religion et par conséquent à la loi divine. Accéder à un amour avec ce prêtre équivaldrait alors à la transgression du plus puissant des interdits, celui du refoulement de l'image et du respect de Dieu. En raison de la force incommensurable de l'interdit auquel elle s'attaque, Laure voit dans l'aboutissement de son désir l'accès à un plaisir décuplé et ne cesse de se surexciter à l'idée de parvenir à ses fins tant la tâche s'avère difficile.

Les projections mentales opérées sur certains éléments religieux comme les objets de culte ne participent plus de la dévotion religieuse mais plutôt du développement d'une volupté érotique. On assiste plus largement à une discréditation du divin. Ainsi, Laure Lordès affiche une ironie grinçante face à l'effervescence des fidèles trépidant devant la statue de la Vierge : « *la jeune pécheresse prenait un sacrilège plaisir à voir tous ces gens s'agiter devant Dieu comme devant un autre* »¹¹³⁷. Le fait de placer l'adjectif « sacrilège » devant le substantif « plaisir » sert d'ailleurs à renforcer le dessein délibérément profanatoire de l'âme de Laure. Les vêtements liturgiques deviennent alors prétextes au déploiement de fantasmes charnels. Laure Lordès fantasme à l'idée de déshabiller Armand de Bréville de sa soutane et de procéder à des attouchements ayant pour cadre le désordre de ces effets religieux : « [...] *le dimanche, quand elle l'écoutait prêcher de sa voix harmonieuse, elle se remettait à rêver, caressant une silhouette nue au milieu des plis austères de ses vêtements sacerdotaux* »¹¹³⁸. Le prêtre, quant à lui, associe cette même tenue à un carcan, critiquant par là même le vœu de chasteté et d'abstinence qui incombe à tout homme d'église : « *Était-ce bête, cette soutane qui l'empêchait d'offrir son bras aux femmes malades !* »¹¹³⁹ L'image du retrait du costume religieux devient donc source d'exaltation et d'imagination voluptueuses.

¹¹³⁶ *Ibid*, p. 62

¹¹³⁷ *Ibid*, p. 90

¹¹³⁸ *Ibid*, p. 72-73

¹¹³⁹ *Ibid*, p. 71

L'usage qui en est fait fonctionne comme une insulte à l'égard de Dieu puisque dévolu à une autre fonction que celle qui lui est normalement assignée. De façon générale, pour l'une ou l'autre partie, la soutane représente un obstacle à la liberté : « [...] Armand de Bréville, avait bien de la chance de se cacher sous une soutane, car, sans cette jupe noire, [Laure] trouverait bien un moyen de l'atteindre [...] »¹¹⁴⁰ Plus largement encore c'est le poids des lois religieuses qui est mis à mal. Le confessionnal est ainsi assimilé par Armand de Bréville lui-même à « un cercueil »¹¹⁴¹ renvoyant alors le devoir religieux à un sentiment d'étouffement et à une certaine austérité car « comme il faisait sombre autour de lui ! »¹¹⁴². S'affirme ainsi, chez les personnages profanes comme chez les personnages religieux, la conquête d'une certaine forme de libération et plus largement une dénonciation de l'hypocrisie religieuse. Lors de l'épisode du baiser sacrilège qui marque les adieux de Laure et d'Armand, la soutane sert à nouveau de prétexte à la critique de la religion perçue comme une entrave à la liberté individuelle et à la réalisation de soi. A la lumière que semble lui promettre Laure répond l'obscurité que lui renvoie sa vie de religieux :

*« Il semblait maintenant au jeune prêtre qu'il était un homme comme tous les hommes, sans sa robe noire, enfin dépouillé de la livrée sainte et funèbre. Ne pouvait-il aussi abandonner sa misérable existence, fuir avec elle, se sauver de la malédiction publique, goûter du bonheur. Oh ! comme il était las du chemin parcouru et du désespoir de son amour ! »*¹¹⁴³

Laure s'amuse également des trésors de l'Eglise. Toucher ces objets de culte l'élève à un statut de prêtresse dont elle se gargarise, consciente de l'offense que ses gestes symbolisent. Sous ses mains, ces instruments liturgiques sont banalisés, réduits à un usage totalement profane. Cette sensation de transgression comble la petite diablesse :

*« Quelquefois, [...] elle ouvrait des écrins, à tâtons, et jouait, trempant ses doigts fiévreux dans les pierres précieuses ; de-ci, de-là, un éclair jaillissant sous le mince rayon d'une fente du bahut, elle tournait et retournait les ciboires, les patènes, les buires, sans scrupule, par une envie naïve de toucher de la verroterie, une enfantine gloire d'être la maîtresse d'objets défendus et de savoir, elle, uniquement, que ces objets ne vivaient pas du tout de leur caractère de vases bénits, rebénits, qu'on n'a jamais le droit de traiter familièrement. »*¹¹⁴⁴

En effet, si les pierres précieuses ne sont plus que de simples colifichets, buires et ciboires ne sont plus eux que de simples vases tout comme les patènes sont réduites à de vulgaires assiettes. Pour évoquer les péchés de Laure, le curé n'hésite pas alors à se dédouaner du divin dans une volonté certes de ne pas blasphémer, mais également de se tourner vers les choses du profane ; le

¹¹⁴⁰ *Ibid*, p. 88

¹¹⁴¹ *Ibid*, p. 93

¹¹⁴² *Ibidem*

¹¹⁴³ *Ibid*, p. 139

¹¹⁴⁴ Rachilde, *L'Animale*, *op. cit.*, p. 134

pois de la soutane commence alors à se dissiper : « *Abandonnons les choses sacrées pour ne pas les salir au contact des passions mauvaises* »¹¹⁴⁵. Dans son trouble, le prêtre mélange alors vocabulaire sacré « *Seigneur !* », attitude mystique, et agitation provoquée par la jalousie « *Il se cramponnait à la dure stalle de bois, incrustait ses ongles dans les montants du guichet* »¹¹⁴⁶. Cette confusion et ces troubles augurent de la dimension maudite des sentiments qui sont en train de se tisser entre les deux personnages.

En outre, les vêtements liturgiques sont largement mis à contribution dans cette entreprise de subversion de la dimension sacrée. Portés par la pécheresse, ils perdent leur valeur liturgique rabaisés à de simples haillons servant de couverture à la fuite de Laure. En effet, la jeune femme, contrainte de fuir son village en raison du scandale qu'elle incarne au vu de l'opinion publique, se confectionne un costume constitué d'habits ecclésiastiques. Cette nouvelle apparence vestimentaire lui renvoie d'elle-même une image « *charmante* »¹¹⁴⁷. Sur sa peau les soutanes perdent tout leur aspect solennel. Elle a le don de transformer à son simple contact des vêtements pour le moins austères et sommant le respect, en tenue séduisante. Armand de Bréville est d'ailleurs le premier à se rendre complice de cet accoutrement sacrilège puisque c'est lui qui l'invite à se vêtir de la sorte. De même, il commet le sacrilège d'installer Laure dans la sacristie, juste derrière le bon Dieu, la dotant ainsi symboliquement du statut de bras droit ou de disciple de Dieu. Il l'entoure de vêtements liturgiques pour lui assurer le confort dans les confessionnaux qui lui servent de cachette. Ceux-ci censés représenter un réceptacle de Vérité, se voient mus en éléments falsificateurs, synonymes de Mensonge. Armand pousse le vice jusqu'à recouvrir Laure des tulle ordinairement dévolus à la Vierge pour panser ses blessures :

«*[II] lui organisa[it] des couchettes avec les vêtements sacerdotaux, des nappes d'autel, des surplis et des rochers de dentelle, saccageant les trésors du Seigneur avec la conscience de remplir un devoir pieux, déchirant les écharpes de soie brodée qu'on lui offrait aux fêtes religieuses pour lui fournir une ceinture et la mettre en état plus décent, bandant ses petites plaies avec les grand tulle dont on voilait la Vierge, les batistes saintes qui recouvraient le ciboire* ». ¹¹⁴⁸

Le prêtre, pensant porter secours à la pécheresse, opère une forme de carnage du sacré, un sacrifice fait à Dieu. Les verbes employés décrivant ses actions de dégradation des attributs

¹¹⁴⁵ *Ibid*, p. 101

¹¹⁴⁶ *Ibid*, p. 93

¹¹⁴⁷ *Ibid*, p. 137

¹¹⁴⁸ *Ibid*, p. 133

religieux tels que « *saccageant* », « *déchirant* », symbolisent exemplairement la violence de ses actes et renforcent leur dimension profanatoire. Son attitude s'apparente alors à un acte de vandalisme. Le culte se trouve ici déplacé, relégué à une nouvelle forme de dévotion bien éloignée des idéaux liturgiques. Le mélange des valeurs mystiques et des valeurs profanes est la preuve irréfutable que l'Eglise subit sous l'emprise « *de l'existence d'une pécheresse* »¹¹⁴⁹. un sacrifice de taille. Il semble même que le dévouement que manifeste Armand de Bréville à l'égard de Laure Lordès scelle un certain pacte diabolique. Il est le seul responsable de l'introduction du Diable dans son lieu saint.

La Tour d'amour joue également avec l'image de la Vierge. Jean Maleux commet l'irréparable sur la petite Marie qui par son prénom et sa vertu apaisante n'est pas sans rappeler la figure de la Vierge Marie. Auprès d'elle il semble obtenir une forme d'absolution, accéder à un paradis, tout au moins au repos temporaire de son âme, loin du phare et de son ambiance délétère. Elle lui donne, selon ses termes l'impression de « *sort[ir] de l'enfer* »¹¹⁵⁰. Contaminé par une ivresse le poussant à jouir de la mort des femmes, il va l'assassiner, opérant par là une forme d'acte sacrilège à l'égard de celle qui fonctionne comme un avatar de la sainte. Pensant par son crime avoir « *tué la mer* »¹¹⁵¹ et conformément à l'amalgame qui est fait par Mathurin Barnabas et lui-même entre les termes « mer » et « mère », Jean Maleux a peut-être voulu tuer plus largement l'image de la Mère originelle, l'image de l'Immaculée Conception.

De la même manière mais dans un mouvement inverse, il n'est pas rare que des éléments de nature profane se voient introduits dans un contexte consacré.

La propension au vice s'inscrit dans cette dérégulation des lieux. Des lieux profanes se transforment ainsi en lieu de culte ou en sanctuaire, tout comme les lieux sacrés et nous l'avons vu, se métamorphosent en espaces profanes. Dans *Monsieur Vénus*, cet aspect est prégnant. L'hôtel particulier dans lequel loge le couple Raoule de Vénérande/Jacques Silvert se voit comparé à un « *temple* »¹¹⁵², érigé en l'honneur de leur amour. La magnificence et la richesse des lieux tendent à apparenter l'endroit à un lieu de culte bien que les objets qui le peuplent soient de nature profane. Une impression de solennité en ressort digne de celle qui caractérise les églises ou tout autre lieu de culte : « *Du seuil, le décor était féerique. De ce sanctuaire païen érigé au sein des splendeurs modernes, émanait un vertige subtil, incompréhensible, qui eût grisé n'importe quelle nature humaine.* »¹¹⁵³ L'assimilation de cette chambre à une église est poussée à son paroxysme par la

¹¹⁴⁹ *Ibid*, p. 137

¹¹⁵⁰ Rachilde, *La Tour d'amour*, op. cit., p. 94

¹¹⁵¹ *Ibid*, p. 153

¹¹⁵² Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 116

¹¹⁵³ *Ibid*, p. 208-209

description du lit de Jacques qui est défini par Raoule comme « *l'autel de son dieu* »¹¹⁵⁴. L'intérieur de la demeure plus largement est investi de leurs propres personnes et se fait le reflet de leur amour. Aussi, tous les objets qui y sont assemblés doivent témoigner de la volupté qui les entoure. Ce sont autant d'objets que l'on pourrait retrouver dans un lieu de culte : « [...] *il ne faut pas quitter ce temple de longtemps, pour que notre amour pénètre chaque objet, chaque étoffe, chaque ornement de caresses folles, comme cet encens pénètre de son parfum toutes les tentures qui nous enveloppent.* »¹¹⁵⁵ L'usage de l'encens revêt ici une vertu sacrilège. Originellement, cette résine est vénérée depuis l'antiquité ; on la faisait brûler pour honorer les dieux. On peut donc penser effectivement que son utilisation représente ici une façon pour le couple de se rendre hommage et de symboliser de la sorte la déification de leur amour. D'ordinaire, l'encens sert à purifier l'atmosphère de toute impureté émotionnelle ou mentale ; il épure le lieu de tout obstacle et invite au recueillement. Il est ici employé pour une pratique d'adoration, de prière et de méditation, non en l'honneur de Dieu, comme on pourrait s'y attendre, mais en l'honneur de la Beauté de la relation du couple tenant de l'Idéal esthétique de Jacques et de la supériorité de l'âme de Raoule, de sa force démiurgique.. Dans *Monsieur Vénus* toujours, Raoule de Vénérande érige également une chapelle ardente en l'honneur de son amant Jacques Silvert dans l'enceinte d'une chambre murée de l'hôtel de Vénérande :

« *Cette chambre est toute bleue comme un ciel sans nuage. Sur la couche en forme de conque, gardée par un Eros de marbre, repose un mannequin de cire revêtu d'un épiderme de caoutchouc transparent. Les cheveux roux, les cils blonds, le duvet d'or de la poitrine sont naturels ; les dents qui ornent la bouche, les ongles des mains et des pieds ont été arrachés à un cadavre.* »¹¹⁵⁶

La beauté du morbide devient alors digne de contemplation à la manière des objets de culte. La fascination qui en émane fait écho à celle que procurent les choses de la foi. La dévotion que témoigne Raoule à ce semblant de cadavre tient du profanatoire puisqu'il porte atteinte à la dignité et au respect de la mort. Ce nécro-fétichisme sert de point d'orgue à cette poétique du sacrilège que Raoule de Vénérande s'est évertuée à mettre en place : « *Qu'il s'agisse d'érotisme pur [...] ou de sensualité des corps, l'intensité est la plus grande dans la mesure où la destruction, la mort de l'être transparaissent. Ce qu'on appelle le vide découle de cette profonde implication de la mort* »¹¹⁵⁷.

Une chambre devient ainsi une chapelle de volupté. Dans *La Jongleuse*, l'ensemble des objets, lumières et parfums qui entourent le lieu sacré qu'est le lit, n'est pas sans rappeler les

¹¹⁵⁴ *Ibid*, p. 210

¹¹⁵⁵ *Ibid*, p. 211

¹¹⁵⁶ *Ibid*, p. 246

¹¹⁵⁷ Georges Bataille, *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957, p. 13

dévotions, incantations et rites propres à la religion catholique. Le lit, lieu par excellence des ébats sexuels se fait donc un élément de dévoilement de la sacralisation. La chambre devient un lieu propice au recueillement en ce qu'il symbolise la volupté. Chez *Les Hors-nature*, les frères Fertzen se retrouvent une dernière fois, avant leur union dans la mort, dans « *la petite chambre ronde* » de Rocheuse de façon à célébrer leur intimité et à consacrer leur amour : « *Ils s'étaient espérés tout le jour et au soir, venant se rejoindre dans leur cellule ancestrale, comme en la plus aimée chapelle de leur église, ils se taisaient [...] et devinaient bien qu'ils ne pouvaient plus rien s'apprendre* »¹¹⁵⁸. Séverine Jouve définit ces lieux comme des « *amatoires* »¹¹⁵⁹ dont émane un certain « *mysticisme d'appartement* »¹¹⁶⁰.

Par ailleurs, si l'objet de culte se voit dévoyé en servant désormais d'instrument à l'orchestration du désir et du plaisir, l'objet du plaisir devient inversement objet de culte, mouvement pervertissant ainsi le divin : « *confondant élan amoureux et sentiment religieux, la contemplation décadente mène au blasphème et au sacrilège. [...] Rituels catholiques et rites sexuels engagent alors un dialogue pervers.* »¹¹⁶¹ La religion se fait donc le moyen privilégié, grâce à son importance symbolique dont les décadents chérissent l'esthétique, de renouveler une sensualité essoufflée. Jean Pierrot le justifie de la sorte : « *le sentiment religieux apporte, en effet, par la conscience du péché, un stimulant à l'érotisme et à la sexualité* »¹¹⁶², d'où cet amalgame fréquent dans nos romans entre sensualité et religion. Encore une fois, c'est la conscience de faire mal, de subvertir un principe qui séduit nos personnages : « *Il arrive que, sans l'évidence d'une transgression, nous n'éprouvons plus ce sentiment de liberté qu'exige la plénitude de l'accomplissement sexuel. Si bien qu'une situation scabreuse est parfois nécessaire à l'esprit blasé pour accéder au réflexe de la jouissance [...].* »¹¹⁶³ Le péché, qu'il soit symbolisé par un acte sacrilège ou un blasphème s'affiche alors comme un véritable aphrodisiaque. En lieu et place du divin, l'âme décadente rencontre alors la volupté.

¹¹⁵⁸ Rachilde, *Les Hors-nature*, op. cit., p. 289-290

¹¹⁵⁹ Séverine Jouve, *Obsessions et perversions dans la littérature et les demeures à la fin du XIXème siècle*, op. cit., p. 127

¹¹⁶⁰ *Ibid*, p. 146

¹¹⁶¹ *Ibid*, p. 130

¹¹⁶² Jean Pierrot, *L'imaginaire décadent*, op. cit., p. 114

¹¹⁶³ Georges Bataille, *L'Érotisme in Œuvres complètes*, T. X, Paris, Gallimard, 1987, p. 107

b) Des amours maudites

L'amour qui naît entre Laure et Armand, par son caractère interdit, les place sous la malédiction de l'Eglise qui répudie leur relation, érigeant le prêtre comme un traître bafouant ses devoirs. Aussi cet amour est-il voué à l'échec, à une irréductible impasse qui jettera l'anathème sur les deux personnages, honnis par leur société. Leur relation s'apparente alors à une hérésie à laquelle Laure s'accroche irrévocablement alors qu'Armand tente d'y résister. Leur histoire se veut donc sous la plume de Rachilde, une « réécriture » du récit de la Tentation, où la femme par le jeu de ses charmes, cherche à faire chuter l'homme. Plus largement, les œuvres de notre corpus entretenant un rapport dévoyé à l'éthique voient leurs amours profanées par le caractère déifiant qu'elles tentent de leur donner.

En se décrivant comme une femme de plaisir et de désir auprès du prêtre Armand de Bréville, Laure Lordès cherche à éveiller en lui le désir et la tentation. Prête à se damner pour échapper à la relation monstrueuse qu'elle entretient avec le clerc borgne, elle dévoile sa nature diabolique. Elle se dit en effet prête à se jeter dans l'enfer si Armand de Bréville lui ouvre¹¹⁶⁴ son cœur. A l'annonce de l'existence de cet amant, Armand de Bréville ne peut cacher son trouble, son bouleversement qui témoigne de sa jalousie. Laure introduit alors, dans une volonté encore sacrilège, la notion de sacrifice, expliquant que cette relation est le seul recours qu'elle a trouvé pour ne pas entraîner dans sa damnation quelqu'un d'autre qu'elle-même. Armand de Bréville la rappelle alors aux lois de Dieu qui préconisent l'acte de chair pour la seule fin de la reproduction de l'espèce. Il ne parvient pourtant pas à contrôler son trouble et met un terme à la confession ne pouvant supporter davantage le venin de la pécheresse. Il tente tout du moins par cette attitude répulsive de repousser la corruption que lui propose implicitement Laure. Le mysticisme reçoit alors un traitement vicié par l'utilisation érotique qui en est faite.

Le prêtre exerce en effet sur Laure une séduction sans égal. Transportée par l'effet de ses moindres faits et gestes, elle est sensible à la délicatesse de ses traits mais également à ses talents de musicien. Elle provoque de multiples tête à tête à l'église pour le mettre face au désir qu'elle incarne. Laure confronte alors Armand de Bréville à la tentation du péché ; en cela ce dernier perçoit la jeune femme comme un danger qui menace son intégrité religieuse. Pour parfaire sa comédie et tenter un rapprochement physique, Laure simule un malaise qui oblige le prêtre à la

¹¹⁶⁴ Rachilde, *L'Animale*, *op. cit.*, p. 94

toucher. Dans l'espoir de créer le trouble sur sa personne et de provoquer des gestes engageant une certaine impudeur ou de plus intimes contacts, l'héroïne met le prêtre en position de la secourir :

« Affolé, il posa son oreille contre la poitrine de Laure : le cœur battait très fort à la vérité. Il hésita une seconde. Non, cela, il ne pouvait pas le faire. Ouvrir un corsage, même pour un bon motif, c'était trop scabreux. Il se connaissait bien, il ne toucherait pas au sein d'une femme sans perdre la juste notion des choses, et cette jeune fille avait une si étrange beauté qu'il serait prudent de ne plus s'exposer aux sottises tentations. »¹¹⁶⁵

Cette crise d'hystérie de Laure n'est pas sans faire écho à l'histoire des possédées de Loudun qui en 1632 a mis en émoi un couvent d'Ursulines. Les sœurs comme envoûtées étaient victimes de charmes diaboliques les plaçant sous le joug de l'hystérie. Urbain Grandier, directeur de ces religieuses en était le seul responsable, mettant ses sœurs sous l'emprise de sa séduction et faisant de ses fidèles féminines ses maîtresses.¹¹⁶⁶ Armand de Bréville craint donc d'être assimilé à ce même personnage de prêtre-sorcier et d'être accusé de détenir des pouvoirs diaboliques le rendant capable de séduire ses fidèles. Sa réputation ne tarde d'ailleurs pas à être sur le devant de la scène, le village critiquant de plus en plus les visites de courtoisie qu'il peut rendre aux femmes. Il s'apparente aux yeux de la société à un curé cherchant, sous couvert de la charité à laquelle l'oblige son rang, à s'affranchir quelque peu de la tutelle du sacerdoce de l'Eglise en se fourvoyant auprès de personnes peu fréquentables :

« Joséphine, la bonne des Lordès, avait prétendu, [...] que ce jeune homme s'émancipait ; il visitait les paroissiennes les moins respectables, vagabondait par la campagne, rassemblait chez lui des loqueteuses pour leur distribuer du pain, et avait poussé la dissipation jusqu'à payer des deniers de l'église le voyage d'une fille-mère au chef-lieu de l'arrondissement. Sa conduite était celle d'un exaspéré. [...] ce petit curé-là finirait mal... Et beaucoup d'autres choses transparaient qu'on n'osait pas dire en présence d'une jeune fille. »¹¹⁶⁷

L'incarnation du diable sous la soutane d'un prêtre pour servir l'Eglise : quoi de plus sacrilège en effet qu'une telle suggestion. Pourtant, ce premier rendez-vous tactile que lui offre Laure par l'intermédiaire de la crise d'hystérie, va éveiller en lui un désir qu'il s'efforcera tant bien que mal de contrôler par peur du scandale et par respect de son statut ecclésiastique.

Envoûté par la jolie Laure, Armand de Bréville avoue avoir « commis le péché d'intention »¹¹⁶⁸ mais compte bien ne pas pousser plus loin sa faute en s'efforçant de maîtriser ses sens. Le pouvoir diabolique de Laure semble ici mis en exergue d'autant que le prêtre s'adresse à

¹¹⁶⁵ *Ibid*, p. 67

¹¹⁶⁶ Urbain Grandier écrit à ce sujet un *Traité du célibat des prêtres*, parfaitement hérétique.

¹¹⁶⁷ Rachilde, *L'Animale*, op. cit., p. 89

¹¹⁶⁸ *Ibid*, p. 102

elle en la nommant « *démon* »¹¹⁶⁹. Aussi Armand se perçoit-il comme un martyr dans la mesure où, plutôt que d'abjurer devant la Tentation, il préfère souffrir à force de lui résister. Pourtant, une étreinte aura bien lieu, pleine de volupté et de sensualité, témoignant de la faiblesse du prêtre et du plaisir pris à sentir cette femme. Les vapeurs de la chair semblent charmer le jeune curé qui, l'espace d'un instant, s'éloigne de ses obligations religieuses. A son tour donc, il commet un acte sacrilège :

« *Laure se fondait tout entière sur sa bouche, comme un fruit s'écrasant. Des odeurs de roses dans les cheveux, et au bout des doigts, elle l'entourait d'un vertige extraordinaire, le poussait à un abîme qu'il devinait frais et sombre, tout pareil aux frondaisons luxueuses d'un grand parc. Des sentiers sablés d'or se roulaient en spirales devant lui ; des bras nus, une forêt de bras nus, se nouaient à son cou ; il était caressé par une tresse de cheveux noirs flottants qui prenait la dimension d'une fumée d'incendie [...] »*¹¹⁷⁰

Ce moment langoureux se verra prolonger lors de la scène d'adieu qui, par son caractère ultime, semble autoriser les deux jeunes gens à succomber à une étreinte charnellement plus aboutie et à laquelle Armand de Bréville s'abandonne plus librement : « *Elle lui entoura les épaules de ses bras qu'il remontait lui-même, éperdu, et ils se baisèrent sur la bouche.* »¹¹⁷¹ Leur intimité nouvelle les pousse même à se tutoyer, « *ne pensant plus à la dignité sacerdotale* »¹¹⁷² ni au respect que se doivent fidèles et hommes saints. Petit à petit, les repères sacrés sont écartés dès lors qu'il s'agit de la relation entre ces deux êtres, l'amour de Laure occultant celui de Dieu.

Cette image d'amour interdit est également présente mais à un moindre degré dans *Monsieur Vénus*. Le couple Jacques Silvert / Raoule de Vénérande dérange par le fait qu'ils semblent avoir l'un et l'autre inversé leurs rôles sexués. C'est plus particulièrement l'image de l'homme-fille que renvoie le jeune fleuriste qui génère une ambiguïté sur la nature de leur relation et qui révèle la teneur perverse de cette dernière. En cela leur amour, peu naturel et déjouant les repères sociaux, est perçu par Raoule comme « *l'amour maudit* »¹¹⁷³, ce qui n'est pas sans lui déplaire puisqu'elle contrecarre de la sorte la doxa et ses limites. Cette image de damnation poursuit le couple qui est comparé par la société aux « *maudits de l'Eden* »¹¹⁷⁴. Cette comparaison rapproche leur chute de celle d'Adam et Eve lors de la découverte du péché originel. De la même façon, Raoule et Jacques viennent de salir la « pureté » de leur amour. En lui donnant une dimension sexuelle, Raoule et Jacques signent leur perte : « *Une seule fois ils avaient joué sincèrement la comédie tous les*

¹¹⁶⁹ *Ibidem*

¹¹⁷⁰ *Ibid*, p. 103

¹¹⁷¹ *Ibid*, p. 139

¹¹⁷² *Ibid*, p. 138

¹¹⁷³ Rachilde, *Monsieur Vénus*, *op. cit.*, p. 185

¹¹⁷⁴ *Ibid*, p. 218

*deux, ils avaient péché contre leur amour, qui, pour vivre, avait besoin de regarder la vérité en face, tout en la combattant par sa propre force. »*¹¹⁷⁵

On assiste par ailleurs, dans un mouvement inverse à ce que nous avons pu voir précédemment, à l'utilisation d'éléments sacrés à des fins profanes, de l'ordre de la sensualité, mais empreinte de la même inappropriation. Laure désignée par l'oxymore « *ostensoir de chair* »¹¹⁷⁶ porte en elle cette dimension profanatoire. L'ostensoir connu pour être l'objet liturgique de la religion catholique destiné à recueillir l'hostie consacrée et soumise à l'adoration des fidèles, se voit ici dévié de sa fonction pour se faire le réceptacle de la chair la plus corrompue qu'il soit. Cet objet également appelé « monstrance » est destiné à être soumis au regard des croyants ; objet de vénération, il est rattaché à la tradition qui veut que lorsque le Saint-Sacrement est exposé, les croyants s'agenouillent, en marque de respect devant celui qu'ils considèrent comme étant Dieu. Par cet amalgame, le narrateur opère donc une confusion entre Laure et l'hostie - le corps du Christ - offensant de la sorte sa mémoire et plus largement l'un des sacrements de la religion catholique : celui de l'eucharistie. Il suggère en lieu et place d'une communion spirituelle, une communion charnelle. Le sacrement qui est un rite cultuel revêtant une dimension sacrée, se trouve ici détourné de sa vertu initiale se faisant symbole d'incantation à la chair et au sexe. Les croyants qui perçoivent le sacrement et notamment l'eucharistie - préfiguré ici par l'objet de l'ostensoir - comme un moment d'intimité avec Dieu, y trouvent le moyen d'une alliance entre Dieu et les hommes, signe de grâce. Ici il s'agit davantage d'une alliance entre le Sexe et les hommes. Aussi, Laure Lordès porte « *l'amour en elle comme un Dieu* »¹¹⁷⁷, se complaisant dans la confusion qui unit désormais mysticisme et érotisme. Ce même type d'association inattendue entre deux termes se retrouve au Chapitre 7 de *Monsieur de Bougrelon*, où les cloches du beffroi de Bruges donnent lieu à une description étonnante par laquelle l'inerte de la pierre fusionne avec la chair. En effet les cloches subissent une personnification qui les compare à des « *nonnes* », ou bien même pour asseoir la dimension charnelle que souhaite leur donner le narrateur, à des « *pucelles agenouillées* »¹¹⁷⁸. Le narrateur souhaite confronter la dimension religieuse et sacrée de ces cloches au sentiment de volupté qu'elles dégagent malgré elles. Est-ce leur pureté qui surexcite autant l'imaginaire ? Il n'en demeure pas moins que le carillonneur Boorluut dont le nom rappelle le terme de « rut », se comporte à leur égard comme il le ferait avec des filles des rues, les « *aim[ant] comme des filles, des filles de joie* »¹¹⁷⁹. Cette comparaison des cloches à des prostituées dote alors les carillons d'une dimension hautement charnelle, les transformant en objet de désir détournant de l'appel au divin

¹¹⁷⁵ *Ibid*, p. 216-217

¹¹⁷⁶ Rachilde, *L'Animale*, op. cit., p. 97

¹¹⁷⁷ *Ibidem*

¹¹⁷⁸ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougrelon*, op. cit., p. 64

¹¹⁷⁹ *Ibidem*

alors qu'ils sont censés y appeler. Le maniement qu'il leur réserve devient ainsi prétexte à la représentation fantasmée d'ébats sauvages : « *ce Boorluut [...] prenait à les brimbaler la même sensuelle et sexuelle volupté que vous ou moi à besogner des gouges, si bien que cette tour du beffroi de Bruges était devenu un vase de luxure, [...] et que les carillons de ces cloches coupables, toutes frémissantes de rut et de désirs, avaient fini par corrompre la ville.* »¹¹⁸⁰. La dimension sacrilège de leurs effets est rendue par l'emploi de l'adjectif « *coupables* » qui les qualifie et renvoie à leur désobéissance à Dieu vis-à-vis de leur réserve à l'égard du sexe. Par la personnification qu'elles reçoivent, ces cloches se font tentation et fonctionnent comme un appel au charnel. L'oxymore qui les définit en tant que « chair de métal » révèle parfaitement l'ambiguïté que leur nature recèle aux yeux de cet homme. De ses mains dépendent les sons émis qui résonnent dans son imaginaire comme autant de cris de jouissance. Se jouant ainsi de la chasteté des religieuses qu'il fait incarner à ces carillons, il fantasme en fait sur l'idée de violer des sœurs.

Le caractère sexuel de cette scène est d'autant plus prégnant que l'on ne peut s'empêcher d'envisager le beffroi comme un attribut phallique. Entre blasphème et sacrilège, le narrateur prend un malin plaisir à jouer sur les mots et à provoquer des amalgames sémantiques en s'appuyant notamment sur la quasi-homonymie des termes. Il en va ainsi pour l'emploi du mot « troupe » qui sonne pourtant dans l'oreille du lecteur comme « croupe » relativement au contexte défini : « *Elles ont été baptisées et le carillonneur, qui met leur troupe en branle et fait jaillir l'oraison de leur chair de métal, est leur confesseur et jamais leur amant* »¹¹⁸¹. La confusion entre sexe et sacré est ici indiscutable. Bien qu'ayant reçu le sacrement du baptême et ayant été sanctifiées par le divin, les cloches commettent le péché de se laisser toucher par le carillonneur qui joue de leur matière comme il s'amuserait de la chair d'une femme, osant s'attaquer à leurs parties les plus intimes. Par ailleurs, l'emploi du verbe « jaillir » fait écho au phénomène d'éjaculation et place encore une fois la scène sous l'angle du désir et du plaisir, ramenant systématiquement ces cloches à des corps luxurieux et des images scabreuses. Cette phrase manifeste d'ailleurs une certaine obscurité en raison de la complexité de sa construction où le mélange excessif entre sacré et érotisme finit par brouiller son sens même. L'emploi du terme oraison qui définit le discours promulgué dans un lieu saint à l'occasion du décès d'une personne et qui vient s'intercaler au milieu de ces expressions sexualisées n'est qu'une provocation de plus faite à la pudibonderie religieuse. Et pourtant le narrateur se dédouane de vouloir introduire toute dimension sexuelle à cette relation ambiguë aux cloches en précisant que le carillonneur n'est que « *leur confesseur et jamais leur amant* »¹¹⁸². Par

¹¹⁸⁰ *Ibidem*

¹¹⁸¹ *Ibidem*

¹¹⁸² *Ibidem*

là le narrateur se disculpe de toute visée tendancieuse qu'il aurait voulu donner à son texte, rendant le lecteur seul responsable d'une interprétation libidineuse.

De même, Raoule de Vénérande se plaît à user de cette confusion en faisant l'amalgame entre la notion de divin et la notion d'esthétique, qui chez elle, sont similaires : « *Tu es divine !... [...] Je ne t'ai jamais vue si jolie ?* »¹¹⁸³ dit-elle à Jacques auquel elle voue une adoration mystique alors qu'il est habillé en femme. On perçoit très bien de sa part un jeu de mots volontaire sur le sens du terme « divine » qu'elle n'emploie pas dans la signification de « splendide » mais plutôt sous la dimension de « qui appartient à Dieu ou à une divinité ».

Un autre sacrement est également mis à rude épreuve dans *L'Animale* et augure de la malédiction qui pèse sur le couple. La confession sert en effet de prétexte et de cadre au dévoilement de l'amour taré que Laure voue au prêtre. Le confessionnal, s'il demeure bien le lieu où l'on peut tout dire, perd sa notion sacrée d'absolution et de lavement des péchés pour devenir, à l'inverse, un lieu de développement de ces derniers. Le respect qu'il est censé inspirer, ne fait que solliciter davantage la volonté de faire mal et de dépasser les limites admises. Aussi en guise d'un espace d'apaisement des sens par la garantie d'absolution dont il est la promesse, devient-il un lieu d'exacerbation de la sensualité, un lieu de conquête que Laure assimile même à un « *lieu de combat* »¹¹⁸⁴, où elle se bat contre la vertu. Puisque ce moment permet tout, la jeune femme va pousser le curé jusque dans ses derniers retranchements d'homme en le mettant face à la faiblesse de la chair humaine ; elle se dévoile alors femme sexuelle en lui avouant « *s'être livrée, et cela sans amour, pour la seule satisfaction de [s]es sens* »¹¹⁸⁵.

Le mariage, autre sacrement fondamental de la religion est aussi sali. La bénédiction promise chez Laure se transforme en un bannissement éternel ; c'est tout du moins de cette façon qu'elle le présente à son futur mari : « *Je te prouverai que je suis belle, et cela vaudra bien un mariage à l'église où je connais un prêtre qui nous maudira au lieu de nous bénir, un monstre jaloux qui, debout, sous le porche, aura le droit de cracher sur ma robe blanche !...* »¹¹⁸⁶

L'eau bénite, assimilée au rite de la bénédiction dans la religion catholique, est utilisée pour protéger les fidèles. La bénédiction qu'elle augure donc - autrement dit si l'on s'en tient à la signification exacte « le fait de dire du bien » - accorde le bienfait au fidèle par la bienveillance divine que le geste appelle sur sa personne. Dans un élan sacrilège, Laure Lordès va réduire cette eau au simple élément liquide lui servant à faire ses ablutions. Se moquant de sa valeur sacrée, elle

¹¹⁸³ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 126

¹¹⁸⁴ Rachilde, *L'Animale*, op. cit., p. 98

¹¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 93

¹¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 109

va transformer un bénitier en vulgaire lavabo de toilette. Elle ne témoigne d'aucune gêne à se comporter de la sorte et à user d'un élément consacré comme d'un élément profane. Cela donne alors lieu à des scènes grotesques :

« [elle] se servait là, comme d'un seau de toilette, d'un ancien bénitier romain. Cela s'accomplissait gracieusement, avec l'air hypocrite d'une jolie bête lustrée, qui flâne pour... le plaisir de flâner. Elle soignait sa personne comme d'habitude, puisait de l'eau dans le baptistère, se lavait les mains, le visage, et pratiquait ses ablutions dans la même tranquillité d'esprit que si elle se fût arrêtée sous un arbre ! »¹¹⁸⁷

En donnant une telle banalité à ses actes, Laure désacralise bénitier et eau bénite, infectant de sa peau corrompue le liquide sacré. Laver sa saleté morale au moyen de l'eau bénite s'apparente ici réellement à un acte de provocation vis-à-vis du culte religieux.

Chez *Monsieur Vénus*, le rapport subversif à la religion peut apparaître double lors de la scène où Raoule de Vénérande, furieuse que Jacques Silvert ait pu être admiré, touché et surtout abîmé par quelqu'un d'autre qu'elle-même, commet un acte sacrilège envers son idole. L'idole, représentation d'une divinité qui est objet de culte tout comme la divinité elle-même, est d'ordinaire selon les rituels religieux, vénérée, adorée, hautement respectée. Raoule va lui réserver un tout autre sort en la malmenant et en la dégradant. Si jusqu'à présent, elle lui témoignait bel et bien une affection excessive digne de celle que l'on attend d'un croyant à l'égard d'une idole, Raoule n'est plus d'humeur à lui témoigner des louanges mais plutôt des dévotions cruelles et avilissantes, car, selon elle, Jacques vient de perdre son statut divin en raison du carnage dont il a été victime par d'autres mains que les siennes. Son culte n'a plus lieu d'être : « *Je ne le châtierai pas, je me contenterai de détruire l'idole, car on ne peut plus adorer un dieu déchu !* »¹¹⁸⁸

Par ailleurs, chez *Monsieur de Bougrelon*, le boudoir aux mortes qui abrite des mannequins revêtant des costumes d'antan reçoit une célébration quasi-religieuse. Apparenté à une chapelle, le musée devient un édifice religieux recueillant des prières... profanes où l'émergence de figures religieuses tient plus du phénomène d'animisme que de la foi à proprement parler : « *Nous sommes ici dans une crypte et aussi dans un oratoire, un oratoire quasi divin où les christs surgiront de leur cadre si nous savons les regarder* »¹¹⁸⁹. Le champ lexical de la méditation et du recueillement est ici utilisé pour suggérer la gravité et la majesté des lieux inspirant le plus haut respect. Déambuler dans ces expositions s'apparente alors à célébrer, mais sous l'égide d'un vocabulaire mystique, la volupté qui se dégage de ces œuvres d'art. La visite du boudoir aux mortes s'apparente alors à celle d'un mausolée :

¹¹⁸⁷ *Ibid*, p. 135

¹¹⁸⁸ Rachilde, *Monsieur Vénus*, *op. cit.*, p. 231

¹¹⁸⁹ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougrelon*, *op. cit.*, p. 45

« A mesure que nous avançons, lents et recueillis, le long de ces vitrines pareilles à des sarcophages, une infinie tristesse, une tendresse apitoyée nous pénètre, lassante et reposante à la fois, et, les membres comme dénoués, nous voguons, de-ci, de-là, hors du siècle, non plus comme dans un musée, mais comme dans une chambre de malade, craignant presque d'éveiller des âmes dans les oripeaux exposés sous nos yeux. »¹¹⁹⁰

Cette lascivité, plus encore que d'apaiser l'esprit, excite les sens et ouvre la voie à l'éruption de fantasmes. Les lieux sont donc transfigurés sous l'effet de ce mysticisme érotisé. Selon Bougreton l'amour a le pouvoir de ressusciter les mortes. Cette considération fonctionne comme un blasphème au principe de résurrection, réservé du point de vue de la religion chrétienne à Jésus Christ. Le vieux dandy s'accorde ainsi un pouvoir transgressant sa nature humaine. Ici, tout devient possible sous la puissance suggestive de Bougreton. En recréant une ambiance mystique, il s'alloue également les pouvoirs du Créateur :

« S'il règne ici une atmosphère d'église (car n'y éprouvez-vous pas le respect d'un lieu saint ?) c'est qu'il y flotte, invisible, et palpable, l'âme impérieuse de vieilles aristocraties. [...] je suis ici chez moi. Un boudoir de Mortes, en vérité, mais des Mortes vivantes, car je sais les mots qui donnent des corps à ces guenilles, je sais les mots d'amour et de caresse qui rallument ici sourires et regards ; car ces Mortes reviennent, [...] parce que je les aime, et elles m'obéissent parce qu'elles le savent : l'amour seul ressuscite les morts »¹¹⁹¹.

L'amour se fait divin, le pouvoir du désir transgressif.

Nos romans mettent ainsi en scène un profane sacralisé augurant de la création d'un nouveau mysticisme issu des valeurs de la Décadence. Cette forme de désobéissance à l'égard des valeurs spirituelles « fait naître un langage prométhéen »¹¹⁹². Aussi, les personnages apparaissent-ils bien souvent comme des créateurs tentant de rivaliser avec la Création, se présentant comme les détracteurs de l'Origine, dé-normant les fondements divins de l'existence. L'objet de culte, libéré de sa signification et de sa dimension rituelles prend alors toute sa valeur artistique et esthétique, se prêtant aux transgressions les plus extrêmes.

¹¹⁹⁰ *Ibid*, p. 49

¹¹⁹¹ *Ibid*, p. 50

¹¹⁹² Jean-Yves Tadié, *Introduction à la vie littéraire du XIX^{ème} siècle*, Paris, Bordas, 1970, p. 135.

Le mythe de Prométhée est admis en philosophie comme métaphore de l'apport de la connaissance aux hommes. Gaston Bachelard, dans son ouvrage *La Psychanalyse du feu*, [1938], identifie le mythe prométhéen à « toutes les tendances qui nous poussent à savoir autant que nos pères, plus que nos pères, autant que nos maîtres, plus que nos maîtres. », d'où cette volonté de dépasser les limites, d'être perpétuellement dans une entreprise d'aller au-delà pour atteindre une intelligence suprême.

c) Rivalité avec Dieu

Au-delà des entorses morales, les personnages de nos romans témoignent d'un orgueilleux désir de se déifier et de léviter au-dessus du réel. Les héros et les héroïnes, en cherchant à faire de leur existence une œuvre d'art, se font démiurges d'un nouvel ordre mu par leur « *opiniâtre désir d'échapper aux vulgarités de ce monde, de s'abîmer loin des usages vénérés, dans d'originales extases, dans des crises céleste ou maudites* »¹¹⁹³. Ils deviennent porteurs d'un défi, celui d'égaliser, voire même de transgresser le principe divin. Par là même, ils portent les stigmates de la damnation et peuvent être perçus en hérauts de la métaphysique de l'Enfer, d'autant que pour tous, leurs projets se solderont par une chute digne de celle de Satan. Ce mysticisme résonne donc comme une prétention au satanisme d'un point de vue symbolique. *Monsieur Vénus* participe tout comme *Les Hors-nature* d'une volonté de dépassement de la déité et rivalise pour ce faire avec la Création. Un rapt, un viol même s'opère alors par cette relégation de Dieu. Les romans participent de cette même volonté de faire de son moi la plus belle création ou le plus beau créateur. S'érigeant ainsi en homme-dieu ou en femme-dieu¹¹⁹⁴, nos personnages se voient les démiurges d'un univers limité à eux-mêmes et à leurs seuls fantasmes. Ce solipsisme, marque de leur narcissisme dont il a déjà été question, recèle donc une fonction hautement sacrilège si l'on se place du point de vue de l'Origine de la Création. L'artiste devient Dieu. Raoule de Vénérande, à l'imagination alambiquée, s'éprend de la beauté de l'éphèbe Jacques Silvert qu'elle compte bien ériger en Vérité suprême. Reutler veut faire de son frère un Dieu, une idole. Son entreprise mystificatrice se double d'une sensualité trouble éprouvée à son égard et qui témoigne, comme nous avons pu le voir, d'un désir incestueux qui en augmente la dimension pécheresse :

Je te dis nous, parce que tu es mon corps, et que je suis ton âme [...] Ce qui t'explique, cher que tu pourrais bien être un corps sans âme. »¹¹⁹⁵ « *Oui, je t'aime ! [...] Ne pense qu'au bonheur d'être à nous deux... librement [...] donne-moi ta bouche, car je veux boire ton âme... nous sommes des Dieux ! Nous sommes des Dieux !* »¹¹⁹⁶

Raoule va faire de la beauté sculpturale de Jacques, l'objet de toutes ses dévotions, lui témoignant une adoration sans faille qui la pousse à l'incanter ou à adopter des attitudes relevant plutôt des rituels culturels. Ainsi, elle s'agenouille devant lui de la même façon qu'elle le ferait

¹¹⁹³ Huysmans, *A Rebours*, op. cit., p. 148

¹¹⁹⁴ Notons qu'un des romans publié en de Rachilde porte d'ailleurs ce titre. Rachilde, *La Femme Dieu*, Paris, Ferenczi, 1934.

¹¹⁹⁵ Rachilde, *Les Hors-nature*, op. cit., p. 321

¹¹⁹⁶ *Ibid*, p. 518-519

devant une figure divine pour prier, d'autant que « *Jacques dev[ient] Dieu* »¹¹⁹⁷, un nouvel Eros. Elle rivalise avec Dieu, dans la mesure où c'est elle qui crée cette nouvelle déité en tachant de dépouiller cet être si physiquement parfait « *de [s]es sens vulgaires pour [lui] en donner d'autres plus subtils, plus raffinés* »¹¹⁹⁸ ; on comprend par là que Raoule cherche à élever l'âme de Jacques au-dessus du commun des mortels, d'en faire son disciple. Elle lui propose ainsi d'accéder à une réalité supérieure en le confrontant aux spectacles de paradis artificiels qui lui procurent un certain sentiment du sacré, un « *bonheur presque divin* »¹¹⁹⁹. Il touche alors à une forme d'élévation de son âme de l'ordre du suprasensoriel, le dotant d'un pouvoir suprême qui lui donne l'illusion de dépasser son statut de mortel :

*« Il tournoyait dans le bleu, il se transformait en un être semblable au génie planant. Il avait cru tomber d'abord, et, au contraire, il se trouvait bien au-dessus de ce monde. Il avait, sans explication possible, la sensation orgueilleuse de Satan, qui, tombé du Paradis, domine pourtant la terre et a, en même temps, le front sous les pieds de Dieu, les pieds sur le front des hommes ! »*¹²⁰⁰

Si cette scène semble le doter d'un caractère angélique, la référence faite à Satan témoigne plutôt de la nature diabolique de l'expérience à laquelle Raoule l'enjoint de se confronter. Raoule de Vénérande elle-même, représente par ailleurs une figure viciée du divin. Son orgueil, qui la pousse à rivaliser avec Dieu, la révèle comme un avatar de Satan. Les expressions tendant à la faire transgresser sa nature humaine sont légion. Comparée à « *une sorte de déesse se permettant tout du haut d'un piédestal qu'on n'osait point renverser* »¹²⁰¹, elle demeure inattaquable et digne de respect. Son affiliation au Diable est rendue sensible par sa volonté de jouer à Faust, en ce qu'elle prétend renouveler le sentiment amoureux, se faire « *la vestale d'un feu nouveau* »¹²⁰². Le docteur Faust rêve de posséder la toute puissance, la connaissance universelle en perçant le secret des questions existentielles. Raoule reprend son dessein à son actif en faisant de l'amour sa quête principale. Son désir de donner une deuxième vie à l'amour pour lequel elle semble prête à tout rappelle l'épisode où Faust conclut un pacte avec le Diable en lui vendant son âme contre la promesse d'une seconde vie. De la même façon que Faust signe la reddition de son âme, Raoule de Vénérande signe la reddition de l'amour. Cette transgression de l'ordre établi témoigne du plaisir sacrilège que prend Raoule à transformer l'œuvre divine. En cela, elle devient une prêtresse perversie et s'instaure en démiurge d'un amour hors-nature. L'orgueil désigne un péché capital, celui qui donne le sentiment d'être plus important et plus méritant que les autres, de ne rien devoir à personne, et qui se traduit par un mépris pour les autres et le reste de la création ainsi que par un

¹¹⁹⁷ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 137

¹¹⁹⁸ *Ibid*, p. 82

¹¹⁹⁹ *Ibid*, p. 83

¹²⁰⁰ *Ibid*, p. 82-83

¹²⁰¹ *Ibid*, p. 88

¹²⁰² *Ibid*, p. 93

rejet de la révélation et de la miséricorde divines. C'est cette arrogance poussée à l'extrême, cette fierté mêlée de dédain qui fait de Raoule de Vénérande cette figure invincible en apparence, cette force incontrôlable avec qui il est impossible de rivaliser : « *je serais prêtresse, tandis que mes imitateurs se traîneraient, après mon règne, dans une fange abominable...* »¹²⁰³. Elle regrette simplement que « *sa déité* »¹²⁰⁴ - et ce sont ses termes - ne puisse être éternelle car elle dépend du statut de mortel de Jacques. Aussi, pour poursuivre le culte de son idole et entériner sa divinité, elle fera ériger un ersatz de mausolée, abritant une reproduction de Jacques qui lui permettra de conserver sous ses yeux son œuvre de démiurge. Sa rivalité ouverte avec Dieu se manifeste par la montée de pensées sacrilèges augurant d'une tentative de transgression de la Création : « *Raoule le contempla pendant une minute, se demandant avec une sorte de terreur superstitieuse si elle n'avait pas créé, après Dieu, un être à son image.* »¹²⁰⁵ Elle reproduit ici le schéma originel de la Création en faisant de Jacques Silvert le prolongement d'elle-même, l'incarnation de sa volonté.

Vladimir Noronsoff dans *Le Vice errant* de Jean Lorrain présente également de son côté cette même aspiration à la déification. Sa vanité et son assurance, stigmates de la haute estime qu'il a de lui-même, l'engagent à développer un culte de sa personnalité et à instaurer un rapport de dominant/dominés envers les autres. Le complexe de supériorité qui le définit rend autrui dépendant de son bon-vouloir. Il instaure ainsi une ligne de conduite garante du respect que les autres lui doivent. Il cherche en fait par là à se rendre maître de leur destin, surveillant leur moindre fait et geste. Impressionnées par la force de son caractère et la supériorité de son intelligence qu'il doit à sa nature d'artiste, les personnes qui l'entourent vouent leur existence à l'exaucement de ses seuls plaisirs, flattant toujours et encore plus la perversion de son âme. Par la dévotion qu'elles lui témoignent, elles s'apparentent à des fidèles qui auraient pour objet de culte un Dieu perverti. L'orgueil légendaire du prince le pousse même à vouloir rivaliser avec Dieu lors de la création des fêtes d'Adonis qui doivent par leur magnificence et leur grandeur dépasser tout entendement : « *Plus qu'un dieu, il justifie le scandale de cette fête, il en est la vivante excuse* »¹²⁰⁶, puisque cette fête semble lui être dédiée en guise de louange à son âme et d'hommage à son esprit fantasmagorique. En effet, si Vladimir n'a rien d'un dieu au sens religieux du terme, il s'affiche comme un parangon en matière d'élucubrations. Sa démiurgie fantasque dépasse de loin la raison. Son nihilisme est à lui seul la preuve du caractère profane de sa vie, puisqu'en privant le monde et la vie humaine de toute signification, de toute vérité et de toute valeur, le prince leur retire toute dimension spirituelle. Cette attitude, prônant un déploiement immodéré du plaisir, s'oppose nettement aux freins véhiculés par la religion en général. C'est ce même nihilisme qui est

¹²⁰³ *Ibidem*

¹²⁰⁴ *Ibid*, p. 133

¹²⁰⁵ *Ibid*, p. 119-120

¹²⁰⁶ Jean Lorrain, *Le Vice errant*, *op. cit.*, p. 268

responsable des excès du prince et qui va faire de lui une figure tétragonique. En occultant la dimension divine de l'être, le nihilisme autorise l'homme à considérer son prochain comme un objet ; ce que ne manque pas d'appliquer Noronsoff dans sa volonté de subvertir le sacré. Son plaisir naît dans cette bravade qu'il adresse à l'ordre moral et social.

On retrouve également dans *Le Vice errant* ce même jeu linguistique sur les représentations mystiques et érotiques. Puni de ses vices, Vladimir Noronsoff est comparé en raison du supplice moral et physique qu'il subit à la figure christique :

« Les Christ émaciés de Cosme et d'Holbein ont de ces mains exsangues et délicates dont tous les os sont apparents, Christ aux côtes saillantes et aux chairs livides, dont Sacha finissait par avoir l'aspect avec sa barbe rare, déjà longue de dix jours, ses prunelles trop claires et sa face creusée. »¹²⁰⁷

L'image de la crucifixion apparaît alors comme une image sacrilège par son application à un être aussi pervers que le prince. La mère de Vladimir, comparée à une « *douloureuse Pietà d'un mauvais Christ que ses vices auraient mis en croix...* »¹²⁰⁸ renvoie elle-même à la figure de piété archétypale de l'iconographie chrétienne, mais dans une version pour le moins subversive. Comment le prince Noronsoff au regard de ses frasques et de ses jouissances perverses pourrait-il renvoyer à la représentation d'une vertu quelconque vis-à-vis des choses de la religion, alors qu'il semble plutôt en être le détracteur par sa pratique passionnée du nihilisme ? Il est en fait un pourfendeur qui s'empare de la représentation du sauveur, distillant le vice en guise de vertu. La métaphore christique transparait également au travers des multiples renaissances de Vladimir qui n'en finit pas de mourir, chacun de ses rétablissements s'apparentant chez lui à une résurrection. Sa souffrance est à rapprocher, dans un mouvement sacrilège, à la Passion. Tel le phénix, il renaît de ses cendres. Mais nous sommes bien loin de la figure sacrificielle du Christ ; et si celui-ci est évoqué et même imbriqué dans la représentation de Vladimir ce n'est que pour mieux déstabiliser sa dimension suprême abominée par les décadents.

Le Vice Errant est par ailleurs envahi d'une dimension diabolique. Le goût témoigné par Vladimir à l'égard de l'occultisme révèle son éloignement de la religion. Il s'attache à la découverte des forces obscures, préférant communiquer avec les esprits qu'avec le divin. Aussi aime-t-il s'entourer de personnalités sensibles à cette pratique : « *Un pianiste autrichien brochait sur le tout, vaguement compositeur et vaguement spirite, favori d'au-delà, dont les opéras fantastiques et les élucubrations d'outre-tombe faisaient alors le désespoir de la princesse Benedetta, navrée de voir son fils sombrer dans l'occultisme.* »¹²⁰⁹ La fatalité du prince Noronsoff

¹²⁰⁷ *Ibid*, p. 285

¹²⁰⁸ *Ibidem*

¹²⁰⁹ *Ibid*, p. 137

tient en effet de l'ésotérisme. Son vice a pour origine une empreinte infernale. Il est un produit de l'occultisme et en cela se trouve marqué de son sceau. Pierre A. Riffard donne de cette notion la définition suivante :

« L'occultisme, c'est d'abord la croyance en des 'forces occultes' et la pratique des 'sciences occultes'. L'occultisme, en tant que croyance, affirme l'existence de 'fluides' manifestant un monde invisible à l'intérieur du monde visible, recherche des analogies et correspondances entre visible et invisible, mais aussi entre les divers êtres ; l'occultisme, en tant que pratique, suppose la connaissance et l'utilisation de la magie, de l'astrologie, des mancies, de la médecine occulte, de l'alchimie »¹²¹⁰.

Aussi la divination et la sorcellerie font-elles partie de ces disciplines surnaturelles et mystérieuses, qui ne peuvent être comprises par la science puisque ne relevant pas de la raison. Noronsoff tient son malheur, outre de l'atavisme dont il est également victime par la généalogie de sa mère, de la malédiction jetée sur lui :

« C'est le ressentiment d'une cousine de son mari, qui avait envoûté [l]a nuit de noces [de sa mère] : des ossements d'enfant mort-né avaient été déposés sous le lit nuptial, elle en avait la certitude : et c'est la délétère influence du petit mort qui avait pesé sur la conception de Wladimir. Le germe avait été corrompu en elle par la présence efficace de la larve errant autour de ces ossements, et le vampirisme de Wladimir, ses affreux instincts de cruauté et de luxure s'expliquaient par l'horrible charme : l'âme d'un mort était en lui. Conçu lors de la vie, il était né hors nature. »¹²¹¹

L'Eros fournit un réel point d'ancrage au développement de la dimension sacrilège faisant du profanatoire une source de plaisir et d'excitation. Si toutes les formes de sexualités perverses que nous avons analysées jusqu'à présent participent de cette teneur sacrilège en ce qu'elles transgressent les lois de la Nature, il en est une, le sadisme, qui se trouve de plus près encore témoigner de ce caractère, par l'empreinte diabolique qui est inhérente à sa fonction de faire le mal et d'en jouir. En soi, le sadisme viole la religion, c'est du moins ce qu'explique Mario Praz dans la définition qu'il en donne :

« [...] il consiste avant tout dans une pratique sacrilège, dans une rébellion morale, dans une débauche spirituelle, dans une aberration toute idéale, toute chrétienne ; il réside aussi dans une joie tempérée par la crainte, dans une joie analogue à cette satisfaction mauvaise des enfants qui désobéissent et jouent avec des matières défendues, par ce seul motif que leurs parents leur en ont expressément interdit l'approche. »¹²¹²

Tout bonnement, la dimension sacrilège relève du sadisme puisqu'il partage avec lui l'amour du Mal.

¹²¹⁰ Pierre A. Riffard, *Dictionnaire de l'ésotérisme* [1983], Paris, Payot, 1993, p. 243.

¹²¹¹ Jean Lorrain, *Le Vice errant*, op. cit., p. 304

¹²¹² Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable*, op. cit., p. 264

Plus particulièrement encore, le sadisme est marqué du sceau de l’empreinte diabolique :

« La force du sadisme, l’attrait qu’il présente gît donc tout entier dans la jouissance prohibée de transférer à Satan les hommages et les prières qu’on doit à Dieu ; il gît donc dans l’inobservance des préceptes catholiques qu’on suit même à rebours, en commettant, afin de bafouer plus gravement le Christ, les péchés qu’il a le plus expressément maudits : la pollution du culte et l’orgie charnelle. »¹²¹³

Les héroïnes rachildiennes, définies la plupart comme thanatophores, s’affichent ainsi comme autant de figures sataniques érigeant le péché comme volupté suprême. La dimension satanique peut ainsi, de manière métaphorique, affleurer dans les romans de Rachilde et de Jean Lorrain.

Le désir sacrilège et plus largement les perversions du rapport à l’Eros dont nous venons d’analyser les principales manifestations, laissent place à un espace de supra-sensualité qui propose un idéal de vie perversi qui s’établit aux dépens de la morale ordinaire. Perçu comme un piment psychique, ces perversions sont également le ferment d’une révolte profonde envers le monde social. De cette attitude sacrilège et hiératique découle un mode d’expression résolument artiste qui, oscillant entre sens et non-sens, va scléroser le rapport identitaire au monde et au moi par le renoncement à toute forme de catégorisation. S’ouvre alors le règne de l’hybride.

¹²¹³ *Ibidem*

III) ENTRE SENS ET NON-SENS : LES VERTIGES DE L'IDENTITE

Cette volonté démiurgique et ce défi lancé à la nature entraînent une subversion des modes de perception, qui va être à l'origine d'une révolution tant externe – sur l'univers environnant – qu'interne – relative au sentiment du moi. Cela va notamment provoquer chez les personnages une véritable quête de soi engendrant de multiples remises en question. En voulant s'élever au titre de créateurs, c'est en effet la construction d'un nouveau rapport au monde qu'engagent les héros et les héroïnes de Rachilde et de Jean Lorrain. Sous le sceau de l'artifice et de ses vertus transfiguratives, ils entreprennent une re-création de leur environnement et plus largement de leur Moi. Se laissant aller aux pouvoirs de leur imaginaire qu'ils en viennent même parfois à stimuler par la prise de drogues, ils tentent de produire un univers uniquement composé de leurs propres angoisses et désirs, par lequel ils accèdent aux tréfonds de leur entité.

La pensée comme principe artistique pose dès lors l'individu et son subjectivisme comme éléments centraux de la création et la dimension artiste pervertit du même coup le réel et atomise les représentations. Marcel Schwob en témoignera à travers le phénomène de non-catégorisation qui émane d'une telle position : « *L'art est à l'opposé des idées générales, ne décrit que l'individuel, ne désire que l'unique. Il ne classe pas ; il déclasse.* »¹²¹⁴ C'est ainsi que les personnages font l'expérience de leur propre altérité, en se confrontant à leur Horla qui sème le trouble dans leur rapport à eux-mêmes. Cette découverte originale et inédite de soi entraîne une reconsidération de son identité qui passe par une exploration de sa nature profonde et une mise en perspective du sentiment de genre. Face au monde composite qui s'ouvre désormais à eux, fruit de leurs fantasmagories, les personnages doivent faire face à une vision éclatée de leur Moi qui les pousse à se poser la question fatale : qui suis-je ? Les œuvres, tout en questionnant les rapports que les sujets entretiennent avec le monde, engagent une réflexion autour des zones obscures de leur psyché et de la vision de soi. Le rapport d'altérité étendu au sentiment sexe /genre en arrive à questionner le texte-même dans sa construction discursive. Qu'en est-il du sentiment masculin, du sentiment

¹²¹⁴ Marcel Schwob, *Vies imaginaires*, [1896], Paris, Gallimard, 1957, préface, p. 10

féminin ? Face à ce brouillage des genres, l'écriture porte-t-elle encore la marque d'une orientation sexuelle ? Ou se veut-elle, par sa rhétorique artiste l'instrument principal pour dire la Décadence ?

A) Recréation du moi

Face au crépuscule des dieux et à l'entreprise dévoyée de réification du monde, le personnage rachildien et lorrainien s'engage à recréer l'univers à partir des seules projections de son moi. C'est un monde malade qui se met alors en place, ne répondant à aucune norme. Tout y est déformé pour mieux être recréé ; toute forme de frontière délimitant un cadre restrictif est bannie au profit de l'invention d'un espace prométhéen ouvrant à la transgression. Un processus de fractionnement du monde, entraînant irréversiblement une fragmentation du moi est alors en marche. C'est une nouvelle cosmogonie qui est en jeu, fruit du déploiement de l'hybris de ces âmes artistes qui n'ont pour seul maître que leur pensée. La démesure de l'orgueil des personnages ouvre à des représentations pathogènes et transfiguratives.

La nouvelle Genèse qui est alors en jeu, devient l'expression privilégiée de la révolte des âmes fin-de-siècle. Elle témoigne de leur irrévérence à l'égard du Créateur. Les personnages s'appliquent en effet à détruire ou tout du moins à déformer les représentations originelles de la Création. La réalité sociale est dans ces conditions bafouée, dénaturée ; celle recréée n'appartient plus aux lois sociales mais dépend de la seule volonté de celui qui y projette ses fantasmes :

« Puisque selon la doctrine de l'idéalisme subjectif, le monde n'est jamais que ma représentation, puisque dès lors il est impossible de discerner absolument la perception vraie de l'hallucination et du rêve, il s'agira pour l'artiste, rebuté par le réel, de modifier délibérément son expérience en donnant une égale valeur à un imaginaire et à un réel d'ailleurs indiscernables. »¹²¹⁵

La création artistique équivaut alors à la mort de Dieu, l'artiste se substituant au Créateur. Cette quête d'identité ouvre alors la voie aux représentations fantasmagoriques où le moi, démultiplié, doit faire face à sa dimension kaléidoscopique. Projeté dans des atmosphères

¹²¹⁵ Jean Pierrot, *L'imaginaire décadent*, op. cit. p. 233

hallucinées, il se découvre dans toute sa complexité, laissant place à un certain sentiment de vertige identitaire. Le règne des forces de l'imaginaire engendre alors une désintégration des êtres et des environnements, laissant place à des entités composites. Tout devient sujet à élucubration. L'altération que subissent les représentations du réel engendre l'ère de la difformité où la figure du monstre devient une référence. Ici se rejoignent la notion de déformation et celle de Décadence puisqu'il s'agit en clair de pulvériser les canons classiques. La laideur et l'anomalie font alors office de qualités esthétiques. La théogonie se transforme ainsi en tératogonie, espace de dérèglement de la nature. S'en suit la mise en place d'un système de représentations - que l'on pourrait qualifier à l'instar d'Evangelia Stead de « caméléonesqu[e] »¹²¹⁶ - par lequel le métissage et l'indécision des formes s'affichent comme les valeurs fondamentales de la re-création recherchée.

1) Un monde d'illusions : démiurgie transfigurative

Aidé par la puissance de l'imaginaire et par les vertus de la drogue, le sentiment du moi se fictionnalise au point de renverser totalement le monde dans lequel il s'inscrit. Le logos n'a alors plus d'emprise sur cette nouvelle cosmogonie issue de l'âme malade et uniquement constituée de ses désirs, fantasmes et angoisses. Que ce soit sous l'égide de la seule puissance de l'imaginaire et des jeux cérébraux ou sous l'emprise du pouvoir transfigurateur des stupéfiants, le personnage rachildien ou lorrainien s'offre de la sorte un monde hors-nature où l'hallucination de façon générale transmue le réel et semble ainsi recouvrir tous les pans de l'existence.

a) Précurrence de l'imaginaire ou comment s'inventer, se ré-inventer

En cette fin de siècle littéraire décadente, une grande importance est donnée à l'imagination et aux pouvoirs qu'elle génère. En effet, par la force créatrice qui la caractérise, elle permet de développer des ailleurs se superposant aux représentations du réel. Les personnages des œuvres de Rachilde et de Jean Lorrain témoignent de cette valorisation de la vie de l'esprit,

¹²¹⁶ Evangelia Stead, *Le Monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2004, p. 17

puisqu'implicitement, elle représente une critique virulente contre le règne de la seule raison et contre le triomphe du rationalisme, qui négligent volontairement aux yeux des décadents tout ce qui relève de l'imagination, de l'inconscient, des phénomènes supra normaux, et donc de l'essence même de l'être. Les esthètes qui cherchent à redorer l'image de leur existence en vivant sur le mode de l'inédit et de la subversion, s'emploient alors à vivre à travers leur imaginaire et à exalter les images et pensées oniriques qu'ils fabriquent et qui les animent. Ce pouvoir assigné à l'imaginaire participe du culte de l'artifice que partagent les personnages en tant que pied de nez au réel, mais aussi plus largement de la quête de soi, puisqu'il réhabilite, par le retour au primitif qu'il implique, la dimension métaphysique qui jusqu'alors manquait à l'être.

Les esthètes s'affranchissent donc de la réalité en confiant leur existence à leur imagination, affirmant la primauté de l'univers intérieur sur le monde extérieur. La pensée devient alors primordiale, puisque conditionnant la survie des personnages qui tentent par tous les moyens d'échapper aux limites imposées par le réel. Elle est la base de tout. Élément créateur, elle favorise la naissance d'une nouvelle réalité propre aux désirs de chacun qui s'apparente à un microcosme de l'identité personnelle : « *Le monde c'est l'idée que j'en ai, et cette idée, les spéciales modulations de mon cerveau la déterminent [...]. Le monde matériel et inconscient ne vit et ne se meut que dans l'intelligence qui le perçoit et le recrée à nouveau selon des formes personnelles* »¹²¹⁷. L'esthète, fait ainsi l'expérience des territoires de l'imaginaire et s'y complait.

Tout devient ainsi prétexte au déploiement de l'imaginaire. A ce titre, la femme, bien souvent perçue comme fatale, est à la base du déploiement de toute une imagerie de bêtes et de monstres, conformément à la cruauté et à l'équivoque qui se dégagent d'elle. De même, l'œuvre d'art ou l'objet d'art, par les impressions qu'il suscite, devient un stimulant pour la sensibilité et partant pour l'imaginaire, qui à son contact s'exprime et tente d'entrer en communion avec lui, se faisant alors un « *tremplin pour l'essor de la chimère* »¹²¹⁸. Par ailleurs, l'esthétique sadique qui caractérise en général les esthètes, tout du moins cette esthétique du laid et du mal, pimente aussi la pensée qui peut alors se laisser aller à la création d'univers subvertis. Parfois même, l'amour cérébral prévaut sur l'amour vécu. On pense alors aux héroïnes de Rachilde qui refusent tout rapport charnel – ce qui ne les empêche pas cependant de développer d'autres formes d'amour perverses – et qui se complaisent dans les fantasmagories élaborées par leur cerveau. Régina Bohalder Mayer explique que nombre d'entre elles - et cela peut aussi s'appliquer aux protagonistes

¹²¹⁷ Rémy de Gourmont, *Sixtine*, op. cit. p. 76 et 136

¹²¹⁸ Gérard Peylet, *Les évasions manquées ou les illusions de l'artifice*, op. cit., p. 181

des œuvres de Jean Lorrain - transforment leur désir en contemplation et cultivent pour ce faire un « *dilettantisme érotique en renonçant à la satisfaction de leurs besoins sexuels [qui les] mène à une cérébralité [...] sépar[ant] le couple dans une sorte d'hystérie du moi* »¹²¹⁹. Ainsi dans le roman *L'Heure sexuelle*, l'amour dont il est question ne s'affiche jamais concrètement mais il est vécu à travers une figure de légende, à travers le fantasme de Cléopâtre. L'acte d'amour y est abandonné au profit d'une satisfaction purement imaginaire. Il vaut mieux penser l'amour que de le faire. Ainsi, Mary Barbe dans *La Marquise de Sade* de tenter de refaire l'amour en inventant une nouvelle théorie propre à ses fantasmes et son idéal, qui laisse présager de sa nature cruelle et sadique : « *Quant à l'amour, elle persistait à le rêver d'une façon vague avec des gens pieds nus qu'on peut jeter dehors dès qu'ils vous gênent* »¹²²⁰. Ceci lui vaudra plus tard sa facilité à inventer des plaisirs douloureux auprès de ses amants et à mettre en œuvre toute la richesse de son imagination malade : « *Elle inventait des supplices très mignons pour éprouver à toutes les minutes [la] docilité [de son] amoureux.* »¹²²¹. L'envie de pervertir naît ainsi de l'imagination et permet de combler le vide laissé par le sentiment de la réalité sociale. Sous l'effet de ce fantasme de subversion qui fonde la particularité de l'esthétique décadente - mystère, ambiguïté, mal, sadisme,... - le personnage s'abandonne à des forces obscures déjouant les lois naturelles fondées sur le seul principe de la logique, pour le moins réductrice. C'est par ailleurs au sein de cet « *onanisme immonde de la pensée* »¹²²² que s'inscrit le « vice suprême » qui caractérise l'érotisme décadent au sens large.

Les décadents ont en fait plus besoin de l'illusion provoquée par les spectacles de l'imaginaire que du carcan de la réalité qui, en imposant des limites, entrave leur sentiment de liberté et d'indépendance. Par l'illusion, ils connaissent de nouvelles sensations et se découvrent face à des situations encore inconnues, expérimentant de la sorte de nouvelles parcelles de leur moi ; ces expériences originales représentent alors en quelque sorte un pansement, un remède pour fuir l'odieuse société incapable de répondre à leurs élans d'âme, ce dont le Sâr Péladan témoigne dans son œuvre *Le Vice suprême* : « *La réalité n'est pas nécessaire à la sensation [...] L'artificiel est infini et l'imagination contingente de tout* »¹²²³. L'univers hors-norme créé s'apparente alors à un « *monde de jubilation et de sécurités retrouvées : aucun objet n'y est à perdre, toutes les circonstances y sont à saisir* »¹²²⁴. L'imagination révèle aussi son pouvoir d'excitation en anticipant des sensations, se prêtant bien souvent à simuler le vertige de la mort, la griserie des sens face à la tentation de l'horreur. Ainsi, Ethal imagine lors d'un spectacle d'acrobaties, la chute de l'acrobate,

¹²¹⁹ Régina Bolhalder Mayer, *Eros décadent. Sexe et identité chez Rachilde*, op. cit., p. 55

¹²²⁰ Rachilde, *La Marquise de Sade*, op. cit., p. 216

¹²²¹ *Ibid*, p. 271

¹²²² Joséphin Péladan, *Le Vice suprême*, op.cit., p. 237

¹²²³ *Ibid*, p. 184

¹²²⁴ Clément Rosset, *L'Anti-nature*, [1973], Paris, PUF, Quadrige Grands Textes, 2004, p. 72

ce qui lui vaut un bel émoustillement de son être s'inscrivant dans sa recherche éperdue de sensations rares.

Tout est évidemment perçu sur le mode du conditionnel et de l'hypothèse. Beaucoup procèdent donc par fictionnalisation effective de la réalité, en s'inventant une vie à la manière de Monsieur de Bougrelon ou encore de Vladimir Noronsoff. Ces derniers aiment se mettre dans la peau de différents personnages alors que Paul-Eric de Fertzen joue lui à être une princesse. L'imagination et les pensées, en portant les êtres au-delà des frontières du sentiment du réel, deviennent sources de sensations sublimées et mènent la perception sur les voies de l'insolite. En tant que forme de dérivatif, elles mettent l'esthète sur les chemins d'une autre réalité participant pleinement à la culture exaspérée des sensations que celui-ci convoite si ardemment. Le duc de Fréneuse témoigne de l'importance qu'il accorde au pouvoir imaginaire par l'intermédiaire d'un motif privilégié dans toute l'œuvre de Jean Lorrain : les yeux. En effet, le duc, considérant ces derniers comme un miroir de l'âme, les formate au gré de ses envies, y projette ses désirs et son monde intérieur : « *Il n'y a rien dans les yeux, et c'est là leur terrifiante et douloureuse énigme, leur charme hallucinant et abominable. Il n'y a rien que ce que nous y mettons nous-mêmes, et voilà pourquoi il n'y a de vrais regards que dans les portraits.* »¹²²⁵ On retrouve ce même motif de projection de l'intériorité chez les gemmes qui inspirent cette même transparence invitant au développement des pensées. Les personnages s'apparentent alors à des mystificateurs à force de voir par leur imagination, tel le peintre Ensor qui, dans *Monsieur de Phocas*, est appréhendé comme un artiste se caractérisant par sa « *merveilleuse divination [qu] 'il a de l'invisible et de l'atmosphère que créent nos vices...* »¹²²⁶.

La Marquise de Sade est aussi un exemple de personnage se laissant diriger par les instincts de son univers intérieur et affirmant la supériorité de l'imaginaire sur la réalité : « [...] elle jouait à penser. Mystère insondable de l'être humain qui de lui-même tire des joies pouvant le ravir hors de sa prison de chair. »¹²²⁷. Mary Barbe « *avide de chimères pour sa pensée* »¹²²⁸, se nourrit en effet d'images violentes dès son enfance, qui vont être à la source du déploiement de son sadisme plus tard, au moment où les sensations imaginées vont prendre le pas sur la réalité et devenir réelles.

Le prince Noronsoff se réfugie dans une vie d'artifices pour fuir l'ennui existentiel qui le ronge et qui l'oblige à se complaire dans les simulacres de sa pensée et d'être, comme il le dit lui-même « *un être à côté de la vie* »¹²²⁹. N'ayant plus toutes ses capacités physiques et morales, il ne compte que sur son propre monde. Guidé par son imaginaire, il perd tout repère relatif à la raison.

¹²²⁵ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 73

¹²²⁶ *Ibid*, p. 117

¹²²⁷ Rachilde *La Marquise de Sade*, op. cit., p. 139

¹²²⁸ *Ibid*, p. 188

¹²²⁹ Jean Lorrain, *Le Vice errant*, op. cit., p. 291

Son existence est alors placée sous l'égide de son esprit fertile en fantasmagories et de son talent d'inventeur de vices : « *A ce blasé, à cet instinctif surmené de jouissance et dont l'imagination seule survivait dans un corps malade et détruit, toute cette tourbe de parasites tentait d'offrir des occasions de joies et des motifs de désir.* »¹²³⁰ Sa vie faite de frasques est alors entièrement dédiée à la folie de son âme. En raison de la putrescence de son être, Noronsoff développe une imagination morbide par laquelle il s'ingénie sans cesse à mettre en scène des supplices raffinés ou des scènes choquant l'opinion publique. En colère contre Véra qui le délaisse, il se laisse aller à la divagation de ses pensées et affiche sa soif de vengeance à travers les affronts et souffrances qu'il se plaît à échafauder dans son esprit :

*« il la ferait jeter à la porte, quand elle se présenterait à la villa, ou bien la séquestrerait dans la salle de bains, la ferait plonger de force dans la piscine, lui ferait donner le knout, que sais-je, il l'y étranglerait de ses propres mains ; et des gestes de harpie rythmaient ses divagations. Les griffes tendues vers sa victime, il délirait et finissait par râler, de l'écume à la bouche et du sang dans les yeux. »*¹²³¹

Les scènes développées par son imaginaire marquent leur empreinte sur son physique ; ici on voit donc clairement comment le monde intérieur finit par influencer le monde extérieur, voire même à s'y superposer. Ainsi, les puissances de l'imagination supplantent la réalité et se substituent délibérément dans l'esprit de l'esthète aux normes du système social. Vladimir Noronsoff est un des héros de notre corpus qui témoigne particulièrement de cette facilité à produire du factice et à placer le rêve – entendons par là l'univers onirique que génère l'imagination – au dessus du réel. Etre de fantasmes, il a toujours nourri en lui cette puissance créatrice propre à l'imaginaire. Sa mère en atteste, allant même jusqu'à imaginer qu'il aurait pu être une grande figure littéraire :

*« Tout enfant, il adorait les contes... Déjà fantastique et révolté, on obtenait tout de lui en lui disant les génies, les géants et les fées ; il a une imagination de poète... Ah ! si Paris et Vienne et Pétersbourg ne l'avaient pas gâté, mon Sacha eût peut-être été un Lhermontof, un Dostoïewski, un Tolstoï ! Il avait des dons merveilleux ! »*¹²³²

Aussi Raoule de Vénérande est-elle à rapprocher de Wladimir Noronsoff du point de vue de la morbidité de son monde intérieur ; l'héroïne développe en effet comme l'explique Maurice

¹²³⁰ *Ibid*, p. 138

¹²³¹ *Ibid*, p. 233

¹²³² *Ibid*, p. 188

Barrès des « *imaginations [qui] sentent la mort* »¹²³³ qui l'enjoignent à la mettre sur la voie de « *créations équivoques* »¹²³⁴, compliquant à souhait les représentations du réel. A l'image de nos autres protagonistes, elle subordonne son existence à son monde intérieur, seul élément pour lequel elle affiche une foi : « *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.* »¹²³⁵ Jouissant par son imaginaire, elle s'offre ainsi des plaisirs différés qui déplacent le désir du corps à l'esprit. Après sa première entrevue avec Jacques Silvert, elle simule déjà cérébralement la passion que lui inspire cet homme et le plaisir qu'il suscite en elle. Elle se plonge alors dans son seul désir, échafaudant son plan d'esclavage et se laisse aller, seule, à l'extase :

*« A sa honte éprouvée devant le mâle qu'elle avait eu l'audace de rendre grossier, succédait une folle admiration pour le bel instrument de plaisir qu'elle désirait. Déjà elle jouissait de cet homme, déjà elle en faisait sa proie, déjà peut-être elle l'arrachait à son misérable milieu pour l'idéaliser dans les spasmes d'une possession absolue. Et Raoule, bercée par le trot rapide de son attelage, mordait ses fourrures, la tête en arrière, le corsage gonflé, les bras crispés, avec de temps à autre un soupir de lassitude. »*¹²³⁶

Elle porte en elle des aspirations mystiques qui l'engagent à considérer cérébralement ses objets de désir. Raoule recherche dans son contact avec Jacques Silvert le spectacle de la souffrance de ce dernier, plaisir bien plus grand et raffiné selon elle que celui que peuvent produire les ébats amoureux. Elle ne cesse de célébrer cette nouvelle et cérébrale façon d'aimer, primant sur les sens vulgaires ainsi que sur la trivialité inspirée par la chair. Aux larmes de Jacques, elle s'enivre de plaisir : « *Elle s'enfuit, folle d'une atroce joie, plus voluptueuse que la volupté charnelle, plus douloureuse que le désir inassouvi, mais plus complète que la jouissance ; folle de cette joie qu'on appelle l'émotion d'un premier amour.* »¹²³⁷ Elle déclame par ailleurs à Jacques toute une tirade qui s'assimile à l'apologie de la cérébralité, à l'affirmation de la supériorité efficiente de l'imagination sur le réel. Elle loue notamment ses aptitudes à offrir bien plus que le réel, à ouvrir à des sentiments sublimés, des sensations confinant à l'absolu. Elle se fait, par le biais de son discours, prêtresse d'une nouvelle déité dédiée au seul monde intérieur débarrassé de la trivialité des sens ordinaires. L'onirisme remplace alors avantageusement la réalité :

¹²³³ Rachilde, *Monsieur Venus*, préface de Maurice Barrès, op. cit., p. XXI, préface

¹²³⁴ *Ibid*, p. XXII

¹²³⁵ *Ibid*, p. 36

¹²³⁶ *Ibid*, p. 37

¹²³⁷ *Ibid*, p. 64

« *Mon amour, [...] nous allons nous appartenir dans un pays étrange que tu ne connais point. Ce pays est celui des fous, mais il n'est pourtant pas celui des brutes... 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. Dans ce pays, on rêve, et cela suffit à exister. Tu vas rêver, et tu comprendras alors, quand tu me reverras, dans ce mystère, tout ce que tu ne comprends pas quand je te parle ici ! Va ! je ne te retiens plus et j'unis mon cœur à tes plaisirs !... »*¹²³⁸

Ce discours présente par ailleurs toutes les caractéristiques du discours prophétique et visionnaire en raison notamment de l'emploi du futur périphrastique qui dote le texte d'une dimension inchoative. C'est à une forme d'auto-scénarisation de la locutrice qui se présente comme un mage que nous assistons alors. Raoule se voit déjà en outre l'instigatrice d'une nouvelle dépravation, « *la vestale d'un feu nouveau* »¹²³⁹, duquel le sexe a été éradiqué. Jacques, soumis totalement à l'âme malsaine de sa maîtresse, finit par épouser aveuglement le monde intérieur de cette dernière, par vivre selon ses propres représentations et ses seuls désirs, au point de développer une « *imagination idiotisée par le vice* »¹²⁴⁰. Ces imaginations détraquées et perverses proviennent directement du talent des auteurs en la matière. Ainsi, les œuvres de Rachilde peuvent-elles surprendre et déranger par l'outrance qui les caractérise. Dans la préface de *L'Animale*, Edith Silve s'interroge sur la puissance créatrice d'une telle sorte d'imaginaire :

« [...] *les scènes du dénouement sont si abominables que j'ai éprouvé je ne sais quel malaise à les lire. Ce sont des imaginations d'un érotisme si bizarre, qu'il m'est incompréhensible comment elles ont pu tomber dans une cervelle de femme. Mais les femmes, dans leurs excès, vont toujours plus loin que les hommes !* »¹²⁴¹

Dès lors, l'héroïne du roman, Laure Lordès orchestre son existence selon les imaginations de sa « *monstrueuse logique de vicieuse* »¹²⁴². A la façon de Raoule de Vénérande ou de Mary Barbe, dans la lignée des femmes fatales de l'univers de Rachilde, elle redouble d'imagination pour mener l'homme à sa chute, surtout quand celui-ci semble lui résister :

« *Se torturant à sonder l'esprit de cet homme froid, elle inventait des questions plus ingénues encore que l'usage ne le permettait. Elle trouvait des situations équivoques pour essayer de lui faire perdre sa retenue, et*

¹²³⁸ *Ibid*, p. 81- 82

¹²³⁹ *Ibid*, p. 93

¹²⁴⁰ *Ibid*, p. 237

¹²⁴¹ Rachilde, *L'Animale*, préface d'Edith Silve, *op. cit.*, p. 7-8

¹²⁴² *Ibid*, p. 52

le jugeait sur un mot, sur un sourire, le pétrissant déjà tout à son image, le dotant d'une hypocrisie pareille à la sienne. La folie des sens l'avait mûrie pour des folies plus délicates, les voluptés de l'imagination remplaçaient chez elle les résultats brutaux. »¹²⁴³

Laure se complait dans les méandres de son monde intime qui l'invite à la réflexion et stimule son sens créatif : « *Quand elle désirait se procurer un spectacle intéressant, elle tirait ses stores et contemplait le ciel.* »¹²⁴⁴ Progressivement, elle ne répond plus qu'à ses seules aspirations intimes, s'écartant de toute notion du réel, sabordant ce dernier au profit d'une nouvelle dimension donnée à son existence. Cette dernière s'apparente alors de plus en plus à une vie rêvée : « *La pendule s'était arrêtée. Tant pis ! A quoi bon numéroter le moment présent ? [...] Le temps s'écoulait à travers cette ignorance de la vie humaine et du bruit de la société, comme passe l'eau à travers un crible.* »¹²⁴⁵ C'est également son ennui qui la pousse à s'inventer de nouvelles amours, à inventer de nouvelles perversions, comme celle de faire « *s'unir la bête et l'homme* »¹²⁴⁶.

Marcelle Désambres, quant à elle, excite l'imagination de Louise par le biais de lectures qui sont censées lever le voile sur sa véritable identité, et partant de découvrir ses tendances saphiques. Ces romans, tel que *Mademoiselle de Maupin*, vont effectivement faire tourner la tête à Louise. Le livre, à ce titre, devient un moyen privilégié pour accéder au développement de l'imaginaire et aux pulsions de son for intérieur. De même, la décoration qui compose sa demeure est faite pour attiser les désirs de ceux qui la fréquentent. Tout ceci trouve un écho favorable dans l'âme de Louise qui rêve d'une existence moins rigide, d'une vie plus « artiste » désenchaînée des normes sociales. Les idées de Marcel/Marcelle et sa façon de concevoir la vie sur un mode déjouant la logique raisonnée, germent alors dans l'esprit de Louise. Elles sont le reflet de ses profonds désirs : « *Il lui semblait qu'il - [Marcel] - était l'expression même de toutes ses pensées, l'incarnation de tous ses rêves.* »¹²⁴⁷. Pour cette raison, Marcelle semble avoir doté Louise d'« *un nouveau cœur* »¹²⁴⁸, selon les mots de cette dernière, ou plutôt, dirons-nous, d'une nouvelle cérébralité. Elle a fait d'elle « *[sa] belle et douce création d'amour* »¹²⁴⁹.

¹²⁴³ *Ibid*, p. 112-113

¹²⁴⁴ *Ibid*, p. 148

¹²⁴⁵ *Ibid*, p. 172

¹²⁴⁶ Rachilde, *L'Animale*, préface d'Edith Silve, *op. cit.*, p. 10

¹²⁴⁷ Rachilde, *Madame Adonis*, *op. cit.*, p. 179

¹²⁴⁸ *Ibid*, p. 180

¹²⁴⁹ *Ibid*, p. 234

Dans la même optique, Monsieur de Bougreton se définit, pour sa part, comme « *une idée* »¹²⁵⁰. Il s'emploie, pour survivre, à transfigurer le réel en le métamorphosant à partir de visions d'art issues de son imaginaire prolifique. Il semble ainsi féconder le réel d'impressions qui redorent de magie des éléments de la réalité jusqu'à leur donner une toute autre dimension. C'est ainsi qu'il procède lorsqu'il fait visiter Amsterdam à ces hôtes. Il transforme la ville, lui assignant une nouvelle identité beaucoup plus séduisante par le biais de son regard d'esthète. La représentation d'Amsterdam tient donc au verbe de Bougreton qui met en mouvement les images de sa pensée liées à la ville. Sans lui, comme nous l'avons déjà illustré, plus rien n'existe ; sans lui, la ville retrouve son aspect maussade et glaçant :

*« Amsterdam n'était plus Amsterdam sans M. de Bougreton. Il était la raison d'être de ce décor hivernal et falot de canaux gelés et de logis aux pignons noirs et blancs ; il en était la gaieté et la fantaisie ; et c'est à travers l'outrance de ses imaginations héroïques que nous avons aimé la monotonie de ses rues et la laideur vraiment hostile de ses habitants. »*¹²⁵¹

La facticité des lieux produite par l'imaginaire de Bougreton tient lieu pour ses hôtes de la réalité même de la ville puisque c'est sous cet angle chatoyant qu'elle séduit leurs âmes. Il leur a en fait révélé l'envers du décor, ce qui se cache de puissamment évocateur derrière les apparences de la ville, rendant ainsi à cette dernière un certain prestige artistique. Le vieux dandy témoigne par là de la richesse de l'art de la suggestion qui stimule le monde intérieur ; il remercie d'ailleurs à la fin du roman ses hôtes de lui avoir prêté une oreille aussi attentive et d'avoir laissé ses fantasmagories prendre forme sous leurs yeux ainsi que de l'avoir accompagné de la sorte dans son propre univers onirique : « *Vous avez prêté vos âmes à mes divagations, à mes songeries de vieil halluciné et je vous sais un gré infini, Messieurs, d'avoir bien voulu me laisser cultiver en vous les phantasmes de mes rêves* »¹²⁵². Cette prégnance de l'imaginaire dans la conduite de l'existence implique le déploiement de nouveaux critères fondés sur le monde intérieur et sur lesquels viennent s'articuler les mouvements d'âme des personnages relevant du rêve, de l'inconscient, de l'art, de l'artifice... En effet l'art et l'artifice – qu'à la façon des esthètes, nous associons – se fondent sur l'imaginaire, relativement aux impressions qu'ils renvoient ou sollicitent, aux correspondances qu'ils appellent. Ils sont au sein de la littérature décadente des éléments constitutifs de l'avènement de l'hybridité, désirée pour ce qu'elle offre de démultiplication des possibles. En vérité, cette attitude commune aux personnages qui s'apparente à une réaction pour ne pas dire à une révolte contre leur milieu

¹²⁵⁰ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, op. cit., p. 34

¹²⁵¹ *Ibid*, p. 69

¹²⁵² *Ibid*, p. 100

naturel, crée l'innovation, mais une innovation fondée sur le mode de l'artifice et de l'hybride, puisque reposant soit sur la production de l'imaginaire, soit sur le simulacre des apparences et la superposition d'éléments composites.

Cependant, et de façon très paradoxale, ce culte de l'artefact qui régit les rapports des personnages au réel introduit plus profondément à la réelle dimension de leur être. En raison de l'impasse du naturalisme, « *l'impossibilité de dire tout ce qui est se conjugue avec l'urgence de dire plus que ce qui est* »¹²⁵³. Ainsi, la culture de l'artifice introduit une certaine approche phénoménologique en se proposant de « *revenir aux choses-mêmes* » et même de « *réapprendre à voir le monde* »¹²⁵⁴. En clair, il s'agit de retrouver l'essence du moi, en débarrassant « *le spectacle du monde de scories dues à l'habitude et aux représentations apprises pour ne laisser subsister dans le champ du regard que sa pure nature* »¹²⁵⁵. Le personnage qui se laisse aller à son imagination, s'il donne l'impression continuellement d'inventer son existence et de vivre par conséquent dans le mensonge, opère en fait implicitement un retour sur soi. Il privilégie grâce à une vision épurée du réel extérieur, un contact intime avec son propre moi. Les personnages aux comportements les plus fous en apparence, tels Monsieur de Bougrelon et le prince Wladimir Noronoff qui semblent totalement déconnectés de la réalité, nous proposent en fait une immersion dans leur monde intime, car « *si le réel est, décidément, ce que l'on voit, [...] en quoi les hallucinations d'un fou ne méritent[-elles] pas le titre de réalités* »¹²⁵⁶. L'imagination devient pour eux un exutoire. Délivrés des lois et principes qui conditionnent la vie sociale et qui obligent l'être à évoluer selon un guide établi, prisonnier d'une façon d'agir, de se comporter et parfois même de penser, les personnages, en s'en remettant à leur unique pensée et à leur imagination, s'affranchissent de ce qui finalement fait l'artificialité de la vie sociale. Vivre selon son imagination implique ainsi un retour à l'essence même de soi, puisque l'être se retrouve vierge de tout rapport forcé au réel, seul face à lui-même avec ses fantasmes, ses angoisses, sa nature profonde et l'expression sans détour de ses émotions. Il s'agit en fait d'aller à la racine même de la force imaginante, de « *trouver à la fois le primitif et l'éternel* »¹²⁵⁷ : « *Au fond de la matière, pousse une végétation obscure ; dans la nuit de la matière fleurissent des fleurs noires. Elles ont déjà leurs velours et la formule de leur parfum* »¹²⁵⁸. L'imagination et le recours à l'artifice qui lui est inhérent

¹²⁵³ Séverine Jouve, *Obsessions et perversions dans la littérature et les demeures à la fin du XIXème siècle*, op. cit., p. 39

¹²⁵⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, thèse pour le doctorat ès-lettres présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Paris, Paris, Gallimard, NRF, 1945, avant-propos, p. III / p.XVI

¹²⁵⁵ Clément Rosset, *L'Anti-nature*, op. cit., p. 48

¹²⁵⁶ Gwenhaël Ponnau, *Les Savants fous*, Paris, Presses de la cité, 1994, p. 517

¹²⁵⁷ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essais sur l'imagination de la matière*, Paris, J Corti, 1971, p. 1

¹²⁵⁸ *Ibid*, p. 3

participent alors au sein des œuvres comme l'explique Gérard Peylet d'un véritable « *aspect prométhéen de transgression* »¹²⁵⁹, où la nature est dévalorisée puisque se révélant être trop peu naturelle : « *Homo additus naturae, l'homme faisant concurrence à la nature et, par un suprême sacrilège, le surpassant, si bien qu'en définitive c'est la nature, selon le mot de Wilde, qui semble imiter l'art et n'être à son tour qu'un premier artificie... voilà un bien grand sujet d'orgueil pour le génie humain.* »¹²⁶⁰

La réalité incarnant alors l'artifice, la vie artificielle développée par l'imaginaire symbolise la restauration de la réelle nature de chacun ainsi qu'un contact actualisé, presque neuf avec l'étant. C'est peut-être pour cette raison que « *l'artifice par[âit] à Des Esseintes la marque distinctive du génie de l'homme* »¹²⁶¹. Derrière les apparences que l'esthète cherche à se donner, à travers la mécanisation qu'il fait subir à sa personne et à sa personnalité, transparaît son identité originale mais surtout originelle. La littérature décadente offre ainsi une manière inédite de parler de soi, où le leurre de l'artifice a son importance, puisqu'il révèle paradoxalement le naturel. Il permet alors de donner aux textes une dimension jusqu'à alors inédite, qui s'applique, par le principe de subversion, à opérer une analyse sur les énigmes de l'être. Ce à quoi prétendait Jean Lorrain, en quête d'une nouvelle forme d'écriture, blasé des littératures précédentes :

« *Il est certain que le naturalisme agonise ; on est las de photographier de basses mœurs [...]. Le romantisme s'est démodé par les oripeaux et le paillon, et pourtant il y a certainement autre chose..., peut-être l'étude du mystère, de l'insaisissable et du pressenti qui nous entoure et toujours nous échappe !... Quelle littérature nous les rendra tangibles ?* »¹²⁶²

A ce titre, les œuvres de Rachilde et de Jean Lorrain participent de la richesse de cette littérature fin-de-siècle qui offre une exploration neuve, pour ne pas dire inédite, de l'inconscient et des fantasmes, telle une propédeutique aux études de Freud. Elles affirment clairement la défense des droits à la sensibilité et à l'imaginaire et donnent leurs sources à notre modernité en annonçant l'importance à accorder à l'inconscient.

¹²⁵⁹ Gérard Peylet *La littérature fin-de-siècle de 1884 à 1898*, op. cit., p. 127

¹²⁶⁰ Vladimir Jankélévitch in Clément Rosset, *L'Anti-nature*, p. 109

¹²⁶¹ Joris Karl Huysmans, *A Rebours*, [1884], Paris, Gallimard, Folio Classique, 1977, p. 103

¹²⁶² Jean Lorrain, *Masques et fantômes*, [1900, *Histoires de masques*], Christian Bourgois, Ed. « 10/18 », 1973, p. 225

Le monde intérieur supplée donc à la réalité sociale, ouvrant à une forme d'existence théâtralisée où tout semble possible sous l'égide de l'imagination créatrice : « *Seule l'idée est ; le monde où nous vivons est notre ordinaire création ; et parfois, nous vivons d'autres idées, d'autres mondes* »¹²⁶³. L'importance assignée à l'imagination crée donc des distorsions au sein du réel et favorise l'éclosion d'anamorphoses qui entraînent un décalage avec la logique normative. Ces phénomènes qui sont définis comme « *une force de dislocation qui ébranle l'ordre naturel, projette les formes hors d'elles-mêmes et les disjoint* »¹²⁶⁴, participent d'une défiguration du réel et transportent dans de nouvelles sphères touchant parfois au fantastique. On assiste donc au sein des textes à un retour aux puissances de l'imaginaire, par le raffinement de la sensation, le recours au mensonge, au rêve, aux stupéfiants, le refuge dans les apparences ou dans le culte des accessoires, tout bonnement tout ce qui a trait aux différentes formes que peut prendre l'artificiel. Ainsi, s'insinue au sein des textes « *l'affirmation des pouvoirs de l'imagination et des droits de l'invention absolue* »¹²⁶⁵, où les personnages se mettent véritablement en scène en prouvant que « *l'esprit est la seule réalité [et que] la matière n'[en] est que son expression inférieure et changeante* »¹²⁶⁶.

Par ailleurs, la prégnance de l'imaginaire au sein des textes de Rachilde et de Jean Lorrain a des conséquences directes sur le comportement de certains de leurs personnages qui se mettent alors à rêver leur existence, à la mener selon un mécanisme précis qui tend à les rapprocher de personnages de pure fiction, tels que personnages de théâtre ou personnages de légende. Pour cela le lecteur se retrouve bien souvent plongé au cœur d'un univers de spectacle, où tout est fait pour le seul contentement et le chatoiement de l'esprit. « *Par déception, et parce qu'il n'y a pas d'autre refuge, [les personnages] veulent se couper de toute référence à la nature et à l'être, au risque de créer un univers qui n'a pas de sens, incohérent, insignifiant, parce que sans nécessité, un univers placé sous le signe du factice et du hasard, de l'artificialité et de l'insaisissable* »¹²⁶⁷. Monsieur de Bougreton, Vladimir Noronoff ou encore Eliante Donalger sont parmi nos héros, ceux qui caractérisent le plus spécifiquement cette façon de se mettre en scène et qui œuvrent pour cet incroyable spectacle de soi. En se projetant ainsi sur un univers de fiction, et donc par définition hors de la nature, ils pimentent leur existence en orchestrant cette dernière selon leur propre imaginaire et leurs seuls désirs intérieurs, faisant alors de « *l'illusion volontaire la valeur suprême*

¹²⁶³ Edouard Dujardin, *Les Hantises*, Paris, Vanier, 1886, préface.

¹²⁶⁴ *Anamorphoses décadentes, L'Art de la défiguration 1880-1914*, Etudes offertes à Jean de Palacio, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Recherches actuelles en littérature comparée, collection dirigée par Pierre Brunel, 2002, p. 15

¹²⁶⁵ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, op. cit., p. 34

¹²⁶⁶ Edouard Schuré, *Les Grands Initiés*, Paris, Perrin, 1889, p. XXIII in Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, op. cit., p. 93

¹²⁶⁷ Gérard Peylet *Les évasions manquées ou les illusions de l'artifice*, op. cit., p. 112

de [leur] création »¹²⁶⁸. La fantaisie régit alors la vie de ces personnages et devient une condition nécessaire pour parvenir à vivre.

Monsieur de Bougreton est l'archétype de la personne qui s'invente une vie et, à ce titre, peut apparaître à maints égards comme un mythomane. Il se caractérise par sa passion du récit : il aime se raconter et établir des correspondances avec son propre vécu. On notera d'ailleurs que le récit écrit à la première personne, introduit le sentiment de subjectivisme et appelle alors à envisager les propos tenus avec un certain relativisme. Le narrateur qui s'exprime est un des visiteurs que Bougreton prend en charge. Il semble à bien des égards partager la même sensibilité que celle du vieux dandy et pourchasse visiblement cette même quête du dépaysement et de l'inédit. Bougreton trouve donc en lui et en ceux qui l'accompagnent un écho, tout du moins des oreilles largement attentives. De ce fait, en raison de ce rapprochement établi, le narrateur est sous la coupe de l'imagination fertile de Bougreton, comme l'explique Philippe Winn : « *celui qui présente l'histoire exerce son influence critique sur sa réception – et par conséquent l'interprétation – du récit de Bougreton* »¹²⁶⁹. La voix du narrateur n'est donc en fait que le prolongement de celle de Bougreton.

Bougreton s'apparente à un personnage de légende, à un héros de fiction mis en scène dans la plus pure fantaisie. Bien souvent burlesque, il rappelle l'univers du spectacle et notamment celui du cirque. Nous n'avons guère de mal à l'imaginer en clown au travers de ses tenues extravagantes et de l'originalité de son esprit :

« Pour l'auteur, Bougreton est l'incarnation de l'artiste anarchiste dans un monde sans grâce, une sorte de clown baroque et mythomane au pays du vulgaire, une idée dans une époque où il n'y en plus et il fait de ce loufoque et fascinant personnage une sorte de grotesque défi au bon sens et à la platitude »¹²⁷⁰.

Son rôle de personnage au sein du roman est donc largement mis en exergue, notamment à partir de ses entrées et sorties de scène, toujours impromptues et inattendues qui sont à rapprocher des apparitions et des disparitions soudaines des spectres. Il est décrit comme un personnage de fiction, un personnage fantastique, sorti tout droit des pages d'un livre : « *C'est à ce moment-là qu'il parut. Il, Lui, la silhouette épique de ce pays de brouillard, de cette ville de rêve, le héros prestigieux de ce conte* »¹²⁷¹. Par un habile procédé de mise en abyme, Bougreton se retrouve

¹²⁶⁸ *Ibid*, p. 200

¹²⁶⁹ Philippe Winn, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain*, p. 121

¹²⁷⁰ Pierre Kyria, *Jean Lorrain, op. cit.*, p. 96

¹²⁷¹ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton, op. cit.*, p. 18

fictionnalisé au sein de son propre statut de personnage de roman. A son personnage se superpose une entité fantastique, héritière du surnaturel. On note plus particulièrement que l'atmosphère nébuleuse qui est dépeinte connote également le contexte par définition fictionnel du fantastique, invitant à laisser courir l'imaginaire et ses fantasmagories. Aussi, on est en droit de se demander si Bougreton n'est pas que le simple produit de l'imagination du narrateur. Les nombreux récits et expériences relatés, ne seraient alors qu'un prétexte à l'évasion. Le récit du roman en lui-même n'a de teneur que dans la bouche de Bougreton. Dès qu'il disparaît le texte semble être prêt à se dissoudre ; dès que le dandy réapparaît, le récit est relancé : Bougreton est donc à lui seul la matière du roman dans son ensemble : « *Bougreton himself is a construct of discourse, a tale that depends on its existence, existing only as long as disbelief is suspended, seemingly dead when the text is concluded* »¹²⁷². Ses récits sont de l'ordre de l'hypothèse dans la mesure où le lecteur se rend vite compte que le narrateur paie Bougreton ou l'invite à manger pour bénéficier de sa présence, et par conséquent de son verbe. Il s'ensuit que plus le narrateur rétribue sa compagnie, plus Bougreton a intérêt à raconter et à faire preuve d'originalité dans ses récits. Le rapport de vénalité qui s'insinue entre ces hommes décrédibilise donc la teneur et la véracité des histoires de Bougreton. Il s'attribue d'ailleurs le rôle principal dans sa propre comédie. Il s'assimile également à un conteur se caractérisant par un certain don de l'invention et un certain talent de narrateur. Comme le démontre Philippe Winn dans son œuvre *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain*, la personnalité de Bougreton est « *essentiellement performative* »¹²⁷³ : le personnage se crée à travers sa volonté de paraître, en s'habillant, en parlant, en se dévoilant sous son aspect le plus artificiel. Incroyable histrion, il conçoit son existence comme une fiction dans laquelle il a un rôle à jouer et à travers laquelle il tente de se constituer une véritable identité héroïque : « *L'héroïsme de Bougreton tient de sa capacité de nier la réalité sociale de son travail besogneux de musicien de bouge à matelots. Son génie vient de son art de vivre continuellement son passé épique.* »¹²⁷⁴ On comprend ici la force du monde intérieur, et plus précisément du souvenir, qui permet de produire de l'évasion, car la vie actuelle de Bougreton n'est faite que de retours en arrière et de notes nostalgiques vis-à-vis de sa jeunesse héroïque. La mémoire joue alors un rôle primordial chez Bougreton. Elle réhabilite des souvenirs lointains ô combien précieux puisque dignes témoins de son glorieux passé. Le héros se laisse ainsi totalement guider par ses souvenirs et par les renvois qu'il ne cesse d'opérer sur sa vie passée, érigeant cette dernière en valeur suprême, puisque dispensatrice d'un mode original et inédit d'appréhension de l'existence. A ce titre, Philippe Winn définit le vieux fantoche comme un « *héros*

¹²⁷² Robert Ziegler, « Story and Immortality in Jean Lorrain's Monsieur de Bougreton », *Essay in Literature*, spring, 1992, p. 73

¹²⁷³ Philippe Winn, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain*, p. 127

¹²⁷⁴ *Ibid*, p. 129

incarn[ant] les dangers d'un excès d'imagination et le pathétique d'un personnage qui ne vit que dans ses rêves en niant la réalité quotidienne. »¹²⁷⁵

Cependant son héroïsme paraît quelque peu décrépît. Le misérabilisme de ses tenues et de sa mise dénotent en fait la véritable condition d'existence de Bougreton et confortent le lecteur dans l'idée que les propos relatifs à ses exploits de jeunesse et à son art de vivre très esthète ne sont certainement que de pures inventions issues de ses fantasmes. La « double » vie de Bougreton participe au sein du texte d'un jeu permanent d'aller-retour entre apparences et réalité. Sa vie fantasmée, celle de ses récits, n'est en fait qu'un leurre, un masque dissimulant sa condition misérable. Le héros se révèle alors à travers son instabilité et son problème identitaire, « *un être sans fond ni personnalité authentique, une boîte métaphorique de souvenirs et d'images d'antan embellis par l'âge* »¹²⁷⁶. Le mystère sur son compte reste tout de même entier, laissant le lecteur libre de tout avis, de toute interprétation : Bougreton recèle à lui seul différents paliers discursifs d'interprétation : « *Les masques et les apparences de Bougreton, la nature performative de son identité, son essence inconnue (ou inexistante) ; autant d'indices du fait que le personnage de Bougreton s'offre comme texte postmoderne où toute lecture est possible, sinon valable.* »¹²⁷⁷

La plupart du temps cette mise en scène de soi qui augure d'un dédoublement, voire même d'une démultiplication de personnalités, traduit un état de crise de l'âme. Le recours à l'artifice implique nécessairement une quête identitaire. En tant que palliatif de l'hérésie de la vie, l'artifice met l'être sur le chemin d'un renouveau où le moi propre à chacun explose littéralement et se fragmente en une multitude d'entités possibles. Tous les moyens sont bons pour accéder à cette re-création que les personnages pensent salvatrice. Aussi, la prise de stupéfiants s'annoncent comme prometteuse d'instant de vie rêvés, hallucinés. Pourtant, ceux qui se soumettront à son emprise, en sortiront toujours bouleversés, ayant côtoyé au plus près leurs angoisses les plus intimes. Les drogues révèlent ainsi aux personnages leur part d'être la plus terrifiante et les mettent face à leur moi « hydesque »¹²⁷⁸ mais également face à celui de leurs congénères, décuplant alors le trouble identitaire dont ils sont déjà victimes.

¹²⁷⁵ *Ibid*, p. 140

¹²⁷⁶ *Ibid*, p. 130

¹²⁷⁷ *Ibidem*

¹²⁷⁸ L'emploi de l'adjectif « hydesque » se veut ici un écho à l'œuvre de Robert Louis Stevenson, *L'Étrange Cas du docteur Jekyll et de M. Hyde* [*Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886]

b) La drogue comme mode de transfiguration

Les drogues représentent pour les esthètes un moyen privilégié de fuite du réel et en cela participent de l'existence falsifiée que tentent de se créer les personnages. Elles correspondent en effet aux tendances profondes qui définissent le mouvement décadent en ce qu'elles répondent à ce besoin incoercible d'évasion mais aussi en ce qu'elles stimulent la découverte de sensations nouvelles et inconnues si prisées par leurs âmes en mal d'être. Symbolisant une forme de promesse de guérison du spleen qui empoisonne les héros, elles représentent d'incroyables dopants pour l'imagination. Ces substances artificielles aux vertus hallucinogènes permettent ainsi de développer une nouvelle puissance de l'imaginaire, de briser les limites du connu et d'ouvrir le champ des possibles, confinant bien souvent au sentiment du fantastique.

Depuis Baudelaire et « *ses tentatives désespérées d'évasion [...] dans l'usage des stupéfiants* »¹²⁷⁹, la place relative aux drogues n'a cessé de s'accroître en cette fin de XIX^{ème} siècle. Cette incursion est révélatrice de cette tentation de l'ailleurs que recherchent les décadents et qui les engage à avoir recours à des moyens artificiels pour s'élever au-delà du réel honni et méprisé. On pouvait lire d'ailleurs dans *Le Figaro* en 1881: « *On prend de la morphine comme on lit Schopenhauer* ». Rapprochement très significatif de l'esprit décadent qui, à force de pessimisme et d'analyses dépréciatives sur l'existence, se tourne vers la prise de stupéfiants en réponse à ce mal de vivre. Marc Dufaud explique à ce sujet que *Le Figaro* établissait un parallèle tout à fait juste :

« *La synchronie en tout cas était parfaite. Si cette morbidezza prédisposait forcément à tout ce qui peut à la fois atténuer la douleur et créer des états inédits assouplis, par une confluence historique très spéciale, les moyens pour y répondre surgissaient à cet instant précis : morphine et seringue de Pravaz contre pessimisme et névrose* »¹²⁸⁰.

Cette recherche de dérivatifs est une porte ouverte à la transgression et représente une dérogation à la systématisation des normes ; dans l'esprit des adeptes il s'agit de se perdre pour mieux se retrouver : « *Puisque la réalité est inconnaissable, puisque l'univers n'est pour nous qu'une somme*

¹²⁷⁹ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, op. cit., p. 38

¹²⁸⁰ Marc Dufaud, *Dictionnaire Fin de siècle, Zutistes, Jemenfoutistes, tout l'univers des dandys décadents*, article « Drogue(s) et Décadence », Paris, Scali, 2008, p. 133

de représentation, osons donc modifier nous-mêmes ces représentations et dans cette perspective l'emploi des stupéfiants apparaîtra comme un des moyens privilégiés de l'évasion nécessaire»¹²⁸¹.

Les paradis artificiels apparaissent alors comme des dispensateurs d'oubli, des consolations certes dérisoires mais tout de même efficaces en ce qu'elles participent d'une certaine transgression du réel et d'un point d'ancrage au développement des sensations. Par l'expérience sensorielle qu'elles procurent, les drogues représentent pour l'esthète une porte d'entrée vers son monde intérieur : « *puisque'il est difficile de vivre hors de soi, le décadent tente de refaire le monde en s'enfonçant dans les profondeurs de l'âme intérieure* »¹²⁸².

Morphine, haschisch, éther et opium sont les principales drogues qui constituent la panoplie du héros décadent. En se soumettant à leurs effets, les personnages acquièrent une nouvelle dimension qui les transporte littéralement vers des contrées inexplorées. En tant que démiurges de cet univers, les esthètes accèdent alors à une forme de déité qui honore leur Moi. Ainsi, Baudelaire en 1851 à propos du haschisch mais aussi du vin justifiait ce sentiment : « *Je comparerai ces deux moyens artificiels par lesquels l'homme exaspérant sa personnalité crée, pour ainsi dire, en lui une sorte de divinité* »¹²⁸³. En effet, la drogue en tant qu'artifice favorise délibérément l'éclosion de visions nouvelles, de sensations inédites et devient un support aux jeux esthétiques et cérébraux de l'imaginaire. Huysmans prône ainsi dans *A Rebours* l'hallucination systématique en s'évertuant à substituer continuellement l'illusion à la réalité. On décèle son influence sur le sujet dans des œuvres postérieures et notamment dans celles de Rachilde et de Jean Lorrain. Les hallucinations générées par l'usage des stupéfiants abolissent en effet chez Rachilde et Lorrain toute distinction entre l'espace rêvé - tout du moins halluciné - et l'espace réel. Séverine Jouve explique alors que « *les formes se multiplient, les traits se prolongent jusqu'en un lieu fictif qui dit plus que la vérité du lieu* »¹²⁸⁴. L'hallucination provoquée participe de la dimension illusionniste développée par la sensibilité fin-de-siècle. Un exemple probant se trouve chez *Monsieur de Phocas* dans le chapitre « Smarra » qui relate les hallucinations du duc de Fréneuse lors d'une fumerie d'opium. Il apparaît clairement à travers les impressions qu'il recense et les sensations dont il atteste que « *l'image hallucinatoire supplante la réalité et révèle que pour la conscience décadente, c'est l'artifice qui est la vraie nature du décor* »¹²⁸⁵. Phocas qui manifeste nettement sa volonté d'anéantissement dans

¹²⁸¹ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, op. cit., p. 49

¹²⁸² *Rhétoriques fin-de-siècle*, « Des Esseintes et Baudelaire », essais réunis et présentés par Mary Shaw, François Cornilliat, C. Bourgeois, op. cit.

¹²⁸³ Baudelaire, *Du vin et du haschich*, [1851]

¹²⁸⁴ Séverine Jouve, *Obsessions et perversions dans la littérature et les demeures à la fin du XIX^{ème} siècle*, op. cit., p. 52

¹²⁸⁵ *Ibid*, p. 54

l'inconnu recherche dans l'opium une certaine forme d'évasion et d'oubli de sa fade existence. La drogue lui propose un voyage original en totale déconnexion avec le réel.

Ces paradis artificiels permettent donc de se plonger dans un monde chimérique aux vertus transfiguratives oeuvrant en permanence à de nouvelles recompositions du réel. Plus encore qu'une métamorphose, c'est un phénomène d'anamorphose que génèrent les effets produits par l'usage des drogues, par la mise en œuvre d' « *une force de dislocation ébranlant l'ordre naturel, projetant les formes hors d'elles-mêmes et les disjoignant* »¹²⁸⁶ portée jusqu'à la sensation de la création d'un univers hybride. Les stupéfiants introduisent à la difformité du monde environnant. La drogue participe à ce titre d'une certaine poétique de dislocation qui caractérise les textes décadents de Rachilde et de Jean Lorrain. Valérie Michelet Jacquod revient dans son ouvrage *Le Roman symboliste : un art de l' « extrême conscience »* sur la notion de poétique de dislocation du moi, en mettant en parallèle la propension à la désarticulation dont peut être victime le discours et la désorientation identitaire que peut connaître le personnage :

*« Le récit disloqué, démultiplié et dont l'enchaînement est brisé se mettrait ainsi au service du Moi fin-de-siècle lui-même vacillant, dès lors que la science, la nation et Dieu ont été mis en doute. La crise d'un Moi moderne, crise amorcée avec la Révolution et qui s'impose au moment du démantèlement positiviste, se présente comme le thème principal de la littérature dysphorique de la décadence. »*¹²⁸⁷

A trop vouloir surenchériser sur les sensations et impressions provoquées par les effets de la drogue, le texte se pulvérise ainsi en une multitude d'éléments discursifs kaléidoscopiques. Cette discontinuité du discours se répercute directement sur le Moi qui à son tour connaît ce sentiment d'éclatement. La dispersion discursive où les syntagmes s'emboîtent les uns aux autres selon une logique désarticulée est à l'image de la vision plurielle que le personnage a de sa personne et qui révèle l'extrême complexité de l'être. Désormais la connaissance du Moi ne passe plus par l'exercice de la raison mais s'appuie davantage sur des ressorts encore inexplorés appartenant aux affres de l'esprit et de ses fantasmes :

« D'une part, le sentiment de dislocation du Moi fin-de-siècle, dont l'écriture pulvérisée des romans décadents peut être la métaphore, fait l'objet d'un examen qui montre que cette division n'est pas la conséquence d'une

¹²⁸⁶ Anamorphoses décadentes, *L'Art de la défiguration*, études pour Jean de Palacio, *op. cit.*, p. 15

¹²⁸⁷ Valérie Michelet Jacquod, *Le Roman symboliste : un art de l' « extrême conscience »*, *op. cit.*, p. 463

absence de repères, mais qu'elle est constitutive de la conscience. [...] Le personnage, désorienté, multiplie les pistes pour se connaître à l'image du roman qui multiplie les schémas narratifs. Ses lapsus, ses rêves, ses angoisses et, plus généralement, les névroses dont il souffre, [...] le signalent comme sujet pré-freudien tandis que sa fatigue intellectuelle, la conscience de son inanité et son envie de s'évader peuvent en faire un adepte de l'élan vital. Cet exemple montre la manière dont le roman symboliste de l' « extrême conscience » devient un lieu de discussion des conceptions modernes du Moi. »¹²⁸⁸

Si le recours aux stupéfiants n'est pas forcément explicite dans leurs œuvres, il est tout du moins sous-jacent, essentiellement chez Jean Lorrain où la drogue constitue un des réseaux de signification. Jean Lorrain lui-même était notamment connu pour arroser systématiquement ses salades de fruits de champagne et d'éther.

La morphine dont la présence est suggérée dans la plupart des œuvres de Rachilde et de Jean Lorrain, est très prisée à cette époque dans les milieux artistiques. Détournée de ses vertus strictement médicales et de sa fonction thérapeutique, elle est un signe de distinction et d'appel à une fuite en avant de la vulgarité quotidienne et du réel pour les âmes fin-de-siècle en ce qu'elle s'identifie à un « *modificateur de conscience* »¹²⁸⁹. Marc Dufaud la définit d'ailleurs sous les termes plus parlants de « *morphinomanie passionnelle ou euphorique* »¹²⁹⁰ Nombreuses sont les morphinées qui croisent le chemin des protagonistes et que l'on reconnaît à leur teint pâle, leurs yeux brillants et vidés de toute substance réelle :

« Le Paris fin de siècle est peuplé de ces morphinées en quête d'émancipation et de sensations neuves, antinaturelles et déviées. D'un coup de Pravaz magique, la fée grise transforme ces grisettes en Cendrillon fin de siècle : la pâleur est le credo, teint décavé, maladiif, cernes violacés et maquillage bleuté pour petites fées grisées aux lèvres écarlates. »¹²⁹¹

Ainsi, Phocas de nous décrire une de ses congénères dont la figure émaciée et le charme supplicé ne le laissent pas insensible, le renvoyant certainement à son propre état délirant :

« Elle était si délicatement blanche, d'un blanc de glaïeul blanc, avec ses bras fuselés, son presque pas de hanches, son ventre plat et ses petits seins toujours émus ; l'anatomie d'une gosse, mais démentie par le plus fin visage, l'ovale le plus pur, un ovale angélique de paresse, où tremblaient, comme deux fleurs lumineuses,

¹²⁸⁸ *Ibid*, p. 464

¹²⁸⁹ Marc Dufaud, *Dictionnaire Fin de siècle*, op. cit. article « Morphine », p. 278

¹²⁹⁰ *Ibid*, article « Morphinomanie », p. 280

¹²⁹¹ *Ibid*, article « Morphinées », p. 279

deux larges yeux candides, inquiets, effarouchés, des yeux de biche aux abois, des yeux d'effroi et de pudeur..., et la cernure adorable de ses yeux, le bleu pastellisé de leurs paupières soyeuses, comme ils étaient bien les yeux de corps frêle et toujours las ! »¹²⁹²

Cette joliesse macabre séduit le duc de Fréneuse. Il trouve dans les yeux des drogués un semblant de cette nuance glauque qu'il recherche éperdument, ainsi que ce sentiment de vide qu'offre le gouffre de ces regards. Ils incarnent à eux seuls la mort. Phocas a donc cette passion des regards « morphinés » et celle de l'atmosphère des bouges qui lui permettent de rencontrer de tels yeux. Les évocations de tels lieux de perdition où circulent des stupéfiants et où les habitués affichent leur teint cireux et leur état artificiel sont nombreux dans les textes et se font promesses de moments privilégiés de délectation esthétique :

« Truquage et battage, pour parler leur argot salisseur, leurs pourritures phosphorescentes, leurs ferveurs émaciées, leur brûlure de Lesbos... des vices d'enseigne affichés pour amorcer le client, de la perversité pour jeunes et vieux messieurs en mal de goûts pervers ! tout cela ne pétillait et ne flambait qu'à l'heure où le gaz s'allume, dans les couloirs des music-halls et le décor brutal et nickelé des bars ; et sous le carrick cerise à trois collets de la noctambule, comme sous les grègues bouffantes de la cycliste, tout cet aguichant étalage de pâleur passionnée, de vice savant et d'anémie exténuée et jouisseuse, tout le charme des fleurs faisandées célébrées par les Bourget et les Barrès, tout cela n'était qu'un rôle appris et cent fois ressassé de la Dame [...] »¹²⁹³

Phocas va même jusqu'à rechercher ce regard de morphinée à Venise. C'est à l'Ospedale, à la section des vénériennes, qu'il finit par rencontrer les yeux qui vont parler à son âme de détraqué :

« Elle était étendue parmi la blancheur douteuse de ses draps d'hôpital, et sa chevelure d'un rouge acajou, étalée sur ses oreillers, faisait paraître plus terreuses encore sa face jaune de syphilitique. [...] La malade à la pâleur de cire, elle seule, ne parlait pas, ne bougeait pas. Mais, entre ses cils mi-clos, une eau verte et pailletée d'or luisait, une eau dormante et triste et pourtant incendiée de lumière, comme le lit d'une source obscure à l'heure de midi : et un si douloureux sourire contractait en même temps les pauvres lèvres fanées et le coin des paupières meurtries, qu'un instant j'y crus voir resplendir l'expression d'infinie lassitude et d'extase envirée des yeux d'Antinoüs et de l'ancien pastel ! »¹²⁹⁴

¹²⁹² Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, p. 74-75

¹²⁹³ *Ibid*, p. 66

¹²⁹⁴ *Ibid*, p. 135

L'auteur aime donc peupler ses œuvres de ces « *morphinées chics et [de ces] aristocrates 'addicts'* »¹²⁹⁵ qui subissent les effets de la drogue dans l'espoir de supporter la vie. Monsieur de Phocas fait partie du lot de ces adeptes des paradis artificiels. Son état physique et sa santé fragile en sont les révélateurs. A force de voyages en terre orientale, il en est devenu un fumeur patenté de kif : « *L'opium use vite, rien n'abîme l'Européen comme l'Orient. [...] Comment expliquer autrement les étranges abattements, les fatigues effroyables, qui le terrassaient tout à coup il y a cinq ans, et, au club, au moment de sortir, le forçaient à s'étendre et à demeurer pendant des heures...* »¹²⁹⁶.

Jean Lorrain, lui-même éthéromane invétéré, dont l'addiction était de notoriété publique, trouve dans ces paradis artificiels la préfiguration des valeurs et des représentations subjectives. Les angoisses et le spleen ambiant qu'il répercute sur ses personnages, imprègnent ceux-ci de violentes angoisses qui les engagent dans un irréductible mouvement de repli sur soi empli d'obsessions les enjoignant à se fondre dans un univers falsifié, nébuleux, généré bien souvent par l'usage de stupéfiants. L'aspect physique de ces héros témoigne d'un recours certain à ces substances. Le physique anémié du duc de Fréneuse, ses « *doigts fluides et froids* »¹²⁹⁷ et ses mains pâles et transparentes en disent long sur son addiction aux stupéfiants. Son aspect si frêle et les stigmates de la lassitude que porte sa figure ravagée révèlent « *la fâcheuse anémie cérébrale [et même physique] qui suit les grandes débauches* »¹²⁹⁸. Le narrateur s'interroge alors sur les causes d'un tel état : « *Cette pâleur pourrissante, la crispation de ces mains effilées, plus japonaises de formes que des chrysanthèmes, ce profil d'arabesque et cette maigreur de vampire, tout cela ne vous a jamais donné à réfléchir ?* »¹²⁹⁹ Cette torpeur dans laquelle il s'inscrit témoigne en effet de la séduction que les drogues opèrent sur son esprit en mal de sensations. Sa passion pour l'Orient conjuguée à tous les vices qu'il en a rapportés laisse notamment suggérer qu'il a pu développer en ces lieux son goût pour l'opium. Sa peur du néant est par ailleurs un prétexte qui pourrait le mettre sur les voies de la drogue. Dans son entreprise d'auto-anéantissement, il est donc fort probable que Fréneuse se soit adonné à ce genre de pratique.

C'est son mentor, le peintre Ethal, qui va révéler à Phocas cette tendance addictive. Sa demeure recèle toute une panoplie de poisons glanés au gré de ses voyages en Orient :

¹²⁹⁵ Marc Dufaud, *Dictionnaire Fin de siècle*, article « Morphinomanie », *op. cit.*, p. 282

¹²⁹⁶ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, *op. cit.*, p. 57

¹²⁹⁷ *Ibidem*

¹²⁹⁸ *Ibid*, p. 58

¹²⁹⁹ *Ibidem*

« Il en aurait rapporté tout un arsenal de son voyage aux Indes : poisons mystérieux aux noms même inconnus en Europe, stupéfiants, narcotiques et aphrodisiaques, aphrodisiaques surtout et des plus terribles, obtenus à prix d'or ou de fabuleux échanges des maharadjahs et des fakirs ; tout un dangereux trésor de poudres et de liqueurs sinistres, dont il posséderait à merveille le dosage et la cuisine et emploierait l'énergante alchimie aux pires entreprises. »¹³⁰⁰

Les cigarettes et les parfums corrupteurs qu'Ethal propose de goûter agissent comme des fervents du vice et pervertissent les sens. En tant que dangereux élixirs, ils accroissent le mal-être de l'âme déjà malade, qui espérait y trouver une forme de consolation, voire même un remède à son spleen : « Certaines cigarettes préparées par lui provoquent aux pires débauches, et la jeune duchesse de Searley serait morte en six mois, pour avoir respiré chez lui d'étranges et capiteuses fleurs, dont la propriété est de nacrer la peau et de cerner délicieusement les yeux de qui les respire »¹³⁰¹. Ces parfums porteurs du germe de la phtisie sont administrés par Ethal dans le seul but de façonner ses modèles selon son idéal de beauté macabre et mortifère. Les substances qu'il administre à ses modèles ont pour but de favoriser chez elles cette joliesse macabre si recherchée : « Les merveilleuses fleurs éveilleuses de pâleurs et de cernes contiennent, paraît-il, le germe de la phtisie dans leurs parfums. Par amour de la beauté, par ferveur des carnations délicates et des regards noyés de langueur, ce Claudius Ethal empoisonnerait ses modèles ! »¹³⁰². En effet, Ethal est très vite dévoilé comme un empoisonneur et assimilé à ce titre à un René le Florentin, en raison des « cigarettes cantharidées, [les] pipes d'opium, [les] fleurs vénéneuses, [les] poisons d'Extrême-Orient et [les] bagues meurtrières »¹³⁰³ qu'il possède. Phocas ne s'en méfie guère et va même jusqu'à s'engouffrer dans les paradis artificiels ou plutôt les enfers artificiels qu'Ethal lui offre. Ainsi, il accepte de participer à une fumerie d'opium qui, à la mesure de ce qu'il en attendait, va lui surchauffer les sens. Cependant, en lieu et place de la quiétude qu'il pensait y trouver, c'est à un véritable cauchemar qu'il va être confronté, mis en présence de son « invincible attrait vers tout ce qui souffre et ce qui se meurt ! »¹³⁰⁴ Une atmosphère surnaturelle se dégage alors de cette scène aux accents quasi fantastiques, qui plonge Phocas dans un ailleurs proche de l'onirisme répondant dans un premier temps à son désir d'évasion, pour le mettre ensuite face à ses démons :

« L'équivoque et singulière soirée, et l'anormale impression de demi-rêve, d'hallucination à l'état de veille, et de cauchemar inachevé qu'ont laissée [sic] en moi ces êtres aux gestes d'automate et aux yeux trop brillants,

¹³⁰⁰ *Ibid*, p. 122

¹³⁰¹ *Ibid*, p. 123

¹³⁰² *Ibidem*

¹³⁰³ *Ibidem*

¹³⁰⁴ *Ibid*, p. 136-137

tous, l'air bien plus de fantoches que de personnes réelles, à travers leurs divagations de somnambules et les raffinements de leur élégance voulue ! »¹³⁰⁵

La prise d'opium ouvre dans ce cas à la vérité des lieux et des êtres la constituant. Le décor initial aux tendances corruptrices invite d'ores et déjà à des ambiances équivoques, à la réalisation des fantasmes, tout du moins à la fantasmagorie. Tout y est agencé et choisi pour parfaire une atmosphère libérant les sens et dispensatrice d'une certaine liberté, isolée des liens sociaux et moraux. Ethal par l'exposition de sa collection de masques et de cires annonce d'emblée le ton ambigu que revêt la scène ainsi que son désir d'exciter les nerfs de ses hôtes par la dimension mortifère et mortifiante qui se dégage de ses œuvres d'art. Le lecteur plonge alors dans une atmosphère digne des romans du genre fantastique. Les statues, masques et sculptures semblent ne demander qu'à vivre, qu'à s'animer. L'effet de l'opium favorisant le phénomène d'anthropomorphisme, produit une totale transfiguration des lieux :

« Toute une foule de jadis semblait processionner le long des murailles avec, ça et là, un visage de spectre émergeant de l'ombre dans les méplats strictement modelés d'une des têtes de cire, une face hagarde aux prunelles vides et au sourire peint. Plantés dans d'énormes chandeliers d'église, douze longs cierges brûlaient, trois par trois dans chaque coin ; clarté fuligineuse dont l'atelier d'Ethal semblait comme agrandi, les angles reculés dans de l'inconnu »¹³⁰⁶.

Tous les fantasmes de Phocas semblent prendre corps dans cette scène : son rapport à l'art, ses fantasmes sexuels, sa folie perverse de la collection au point même de s'apparenter à une ode à la luxure et au vice. On assiste à une réelle reconstitution de scènes d'Extrême-Orient propres aux séances de fumerie :

« Les Javanaises avaient remis à chacun de nous une pipette bourrée d'une pâte verdâtre ; surgi d'entre les tapisseries, un Noir, tout de blanc vêtu, nous avait successivement allumés aux braises ardentes d'un réchaud d'argent ; et, couchés en demi-cercle sur des coussins et des tapis d'Asie, la main accotée à des carrés de velours persan ou de soie brodée, nous fumions maintenant en silence tous singulièrement attentifs aux progrès de l'opium. »¹³⁰⁷

¹³⁰⁵ *Ibid*, p. 140

¹³⁰⁶ *Ibid*, p. 141

¹³⁰⁷ *Ibid*, p. 160

Tout ce qui s'en suit appartient au délire du cerveau intoxiqué de Phocas. Le lecteur se retrouve propulsé dans cette ambiance hallucinée et hallucinante. Sous l'effet de l'opium, les êtres présents se métamorphosent en masques. « *Les danses du poison* »¹³⁰⁸ commencent alors. Les impressions nébuleuses prennent le pas sur le réel et pervertissent ses représentations : « *C'était, dans l'atmosphère muette et lourde du vaste hall empli de vapeurs, les oscillations sur place, les piétinements rythmés et les longs contournements de mains comme désossées et mortes, des deux idoles javanaises.* »¹³⁰⁹ La physionomie des invités change : tous semblent devenir sous le regard halluciné de Phocas des statues de cire, murées dans cet état de fixité et de rigidité qui symbolise la mort, répondant par là à son désir inversé de pygmalionnisme consistant à transformer la substance vivante en substance morte, à détruire la vie, à figer l'être pour échapper à la loi naturelle du temps. Il évoque alors ses congénères à la manière dont il décrirait les sujets d'un tableau, laissant les vertus de l'art et de l'onirisme se substituer au sentiment du réel :

« *Dans la salle obscure c'étaient, en amas confus, les groupes affalés des fumeurs ; des visages crispés émergeaient çà et là comme des masques, blêmes visages d'intoxiqués déjà travaillés par l'ivresse, d'autres avaient sombré dans la nuit, et, sur tous ces corps, on eût dit massacrés, la raide silhouette de la vieille Altorneyshare s'immobilisait, incendiée par instants de la flamme des cierges reflétée dans l'eau de ses colliers, telle une statue somptueuse et sinistre.* »¹³¹⁰.

Tous les gestes qui peuvent être perçus, semblent vouer à l'évaporation. Une atmosphère quasi-fantastique émane alors de la scène. L'espace ambiant subit une anamorphose, opérant une totale disjonction avec sa représentation réelle. Totalement disloqué, il ne se soumet plus à aucune loi de bienséance et enfreint les limites de la réalité. La transgression devient alors le pendant à la prise de stupéfiants : « *Tout un pan de la tapisserie s'était écarté, et dressée en forme de scène, la table à modèle de Claudius apparaissait blanche de lune, froide et cirée comme un parquet, éclairée du dehors par la nacre et le givre d'un pâle ciel nocturne !* »¹³¹¹ Une inversion se met en place opposant le rêve à la réalité, d'où cette atmosphère onirique dans laquelle semble plonger Phocas et par laquelle le monde extérieur devient totalement artificiel, perçu sous un angle nouveau. Tout se mélange ; les frontières entre les êtres, les meubles, les éléments extérieurs se fondent pour nous livrer une représentation hybride de ce monde nouvellement créé :

¹³⁰⁸ *Ibid*, p. 161

¹³⁰⁹ *Ibidem*

¹³¹⁰ *Ibidem*

¹³¹¹ *Ibid*, p. 162

« Un ciel ouaté de molles nuées où se profilait, aiguës et noires, des silhouettes de cheminées et de toits, tout un horizon de tuyaux, de pans coupés et de mansardes figé dans du sel et de la limaille de fer ; au loin, le dôme du Val-de-Grâce : un fantastique et silencieux Paris vu à vol d'oiseau, le panorama même des fenêtres de Claudius, encadré, comme en décor, dans le châssis vitré de son hall... Et sur cette scène improvisée un être de rêve, une blancheur jaillissait, un floconnement de tulle ou de neige, quelque chose d'impalpable et d'argenté ; et cette chose tourbillonnante et frêle, qui bondissait et voltigeait délicatement sous la lune, dans l'ennui de ce coin d'atelier désert, était une gracile nudité de danseuse. »¹³¹²

Vision d'art et du réel se confondent alors, comme c'est le cas ici où la vision déformée de Phocas nous laisse à penser que la vue offerte de la fenêtre de chez Claudius Ethal n'est en fait qu'un tableau auquel le contour de la fenêtre sert d'encadrement. L'extérieur pénètre l'intérieur, ou plutôt c'est l'intérieur qui accapare l'extérieur pour le formater. La nature imite alors l'art. Les lieux sont alors totalement transfigurés en un milieu hybride où interfèrent des éléments si hétéroclites qu'il devient impossible de pouvoir s'y repérer. Continents et horizons se mélangent en un même espace alors qu'intérieur et extérieur participent désormais d'un même spectacle. Le monde offert est celui de la mouvance. La danseuse dont les mouvements suggèrent l'évanescence, est placée aux limites entre le réel et le rêve. Appartient-elle à ce monde, appartient-elle au règne humain ? Le substantif « chose » qui sert à la désigner est à lui seul un indice de la mise à distance que le narrateur cherche à établir entre sa personne et l'humanité :

« Il flambait soudain dans une lueur violette, comme sous une projection de gaz oxyhydrique...et, tout à coup remontés dans le ciel, les toits et les cheminées envahissaient l'atelier. Ils étaient maintenant dans les frises, le vitrage de la baie du même coup éclaté, les maisons invisibles des toits et des cheminées soudain surgies de terre, et j'étais couché parmi mes coussins d'Asie, sur un trottoir de rue, en plein Paris désert.

Paris, non, mais un carrefour dans une banlieue lugubre, une place bordée de nouvelles bâtisses encore inhabitées, les portes barrées par des planches avec des terrains vagues s'entrevoiant au loin... une nuit froide et gelée, le ciel très clair, le pavé dur : une affreuse impression de solitude. »¹³¹³

Cette petite danseuse des quartiers populaires qui incarne la mort par l'aspect mortifère de sa beauté, ouvre chez Phocas à l'expression de ses fantasmes :

¹³¹² *Ibidem*

¹³¹³ *Ibidem*, p. 163

« Comme un flocon d'hiver, elle tournoyait dans l'air muet, et le taqueté de ses jeté-battus animait seul l'affreux silence. Sans le bruissement soyeux de ses tulle, elle eût été surnaturelle, surnaturelle de transparence et de maigreur : ses jambes d'une minceur de tiges, la saillie d'os de sa poitrine, sa pâleur bleue par la lune, sa taille effroyablement fragile faisaient d'elle une fleur fantomale, fantomale et perverse d'une joliesse funèbre ; le décor de cheminées et de toits parisiens achevait la vision. C'était une petite âme de Montparnasse ou de Belleville qui dansait là, dans le froid de la nuit. Sa face camuse et pourtant délicate avait le charme affreux d'une tête de mort ; de longs bandeaux noirs la coiffaient, et, dans ses yeux cernés, une flamme d'alcool brûlait intense, dont l'ardeur bleue faisait frémir... [...] Oh ! les ombres portées de ces omoplates ! Comme le squelette transparaissait sous la platitude de ses seins ! »¹³¹⁴

Elle apparaît insaisissable, mystérieuse, impalpable, voire même transparente par les vapeurs diverses qui l'entourent et les tissus vaporeux qui l'habillent. Son allure androgyne incarne là encore un fantasma de Phocas à vouloir déposséder la femme de ses attributs strictement féminins et de la doter d'un certain statut hybride. Si dans un premier temps, l'univers de la scène apparaît comme chatoyant et évanescant à Phocas, il va rapidement prendre les allures d'un cauchemar où ses fantasmes les plus odieux vont s'incarner dans des visions déformées produites par l'effet de l'opium. Les figures se font de plus en plus effrayantes et la scène prend des allures cauchemardesques. Les visions et hallucinations horribles ne cessent de s'enchaîner dans un chaos digne d'une scène apocalyptique. Toute une dimension tératogonique, miroir de l'esprit de Phocas, envahit alors l'espace :

« Je somrais dans un chaos d'hallucinations brèves, incohérentes, bizarres ; le grotesque y côtoyait l'horrible, et prostré, comme garrotté par d'invisibles liens, j'assistais dans l'angoisse et l'épouvante à la chevauchée opprimante des plus effrénés cauchemars, toute une série de monstres et d'avatars grouillant dans l'ombre comme une fresque et s'animant en traits de soufre et de phosphore sur le mur mouvant du sommeil »¹³¹⁵.

L'imagination a là encore la part belle et se développe selon l'inconscient de Phocas et son lot d'angoisses et de fantasmes enfouis. Aucun repère ne régit les scènes qui se déroulent alors. L'espace spatio-temporel y est mouvant, sans frontière, et le personnage se retrouve projeté dans un monde n'appartenant à aucune époque et à aucun lieu identifié. Les représentations géographiques se succèdent. L'ailleurs est bien là avec ce qu'il recèle de sensations nouvelles et d'impressions inédites, proches d'un Orient fantasmé :

¹³¹⁴ *Ibid*, p. 162

¹³¹⁵ *Ibid*, p. 165

« Et c'était une course éperdue à travers les espaces. Je flottais, empoigné aux cheveux par une main de volonté, une serre énergique et glacée, où je sentais des duretés de pierreries et que je devinais être la main d'Ethal ; et c'étaient des vertiges et des vertiges, une sorte de course à l'abîme sous des ciels de camphre et de sel, des ciels d'une limpidité terrible dans leur éclat nocturne, et je tournoyais ahuri au-dessus de déserts et de fleuves. »¹³¹⁶

L'opium transporte alors littéralement notre personnage vers des contrées inconnues et infinies, des territoires d'ailleurs fantasmés qui inspirent la nouveauté et l'évasion face à la grisaille de Paris. Les impressions surnaturelles prennent alors le pas sur toute forme de logos. C'est une incroyable invitation au voyage qui se déploie alors, ouvrant à l'évocation de visions et de perceptions analogiques toutes plus imaginatives les unes que les autres et créatrices d'impressions encore inédites :

« Des étendues de sables fuyaient, moirées par places d'ombres monumentales, et parfois nous passions par-dessus des villes, des villes endormies avec des obélisques et des coupôles toutes laiteuses de lune entre des palmiers de métal. Plus loin, c'était, parmi des bambous et des palétuviers en fleur, la descente vers l'eau des degrés lumineux de millénaires pagodes. »¹³¹⁷

Grâce au recours aux stupéfiants détenteurs des clés d'un nouveau monde, nul besoin de se déplacer physiquement pour se mettre sur les chemins d'un ailleurs. Cette transgression des limites spatiales et géographiques tient à proprement parler du surnaturel, dotant l'individu d'un pouvoir dépassant sa nature humaine et partant les limites qui lui sont associées. Dans son rapport à la nature, la décadence qui procède toujours par substitution et dévoiement, engage les héros et les héroïnes de ses œuvres, qui ne sont autres que des esthètes, à se construire un espace idéal, en marge de la société, symbole du triomphe de l'ornement et du goût de l'artifice pour l'artifice. Ainsi, de nombreux personnages voyagent immobiles et se confrontent à un exotisme de l'inanité empreint d'onirisme.

Cependant l'angoisse vient très vite se superposer aux plaisirs de l'évasion qui jusque là paraissaient bien simulés. Une scène d'horreur révélée par les profondeurs de son inconscient submerge alors Phocas, le mettant face à ses angoisses les plus terribles. Persécuté, il ne semble

¹³¹⁶ *Ibid*, p. 165

¹³¹⁷ *Ibidem*

plus s'appartenir, avoir vendu son âme au diable. Il se retrouve en proie à des tortures physiques et morales que lui infligent des êtres monstrueux : « *J'étais captif d'aspirantes caresses, fouaillé par tout mon corps de petites morsures savantes jusqu'à en défaillir ; j'étais la proie, des orteils aux cheveux, d'innombrables ventouses ; les bêtes se partageaient mon corps, violaient sournoisement toute ma nudité.* »¹³¹⁸ La scène métaphorise clairement la torture que lui fait subir au quotidien Ethal et la domination qu'il exerce sur son existence, au point que Phocas s'en trouve atteint dans sa plus infime intimité et se compare alors à un être violé. La sanie morale et physique que le peintre tente de répandre sur sa personne est exprimée à travers des visions cauchemardesques mettant en scène une incroyable tératogonie le vidant de toute forme de libre-arbitre :

*« Et, à la lueur des deux faces de larves, je voyais quel effroyable ennemi conquérait ma chair. Toute une armée d'énormes chauves-souris, de lourdes et grasses chauves souris des Tropiques, de l'espèce dite vampire, suçaient mon sang, baisaient mon corps, et la caresse insistait parfois si précise, qu'elle me faisait vibrer d'une jouissance atroce ; et comme énervé, près du spasme, je me raidissais pour secouer ce pullulement de baisers, quelque chose de velu, de flasque et de froid m'entraînait dans la bouche qu'instinctivement je mordais et qui m'emplissait la gorge d'un giclement de sang : un goût de bête morte et m'empouacrait la langue, une bouillie tiède me collait aux dents. »*¹³¹⁹

La drogue ouvrant la voie au fantastique permet de libérer les fantasmes et les angoisses de ses utilisateurs, de les confronter à une nouvelle dimension de l'existence introduisant à la vérité de l'être. Elle augure de même d'un incroyable pied de nez envers la réalité et les lois de la nature, ce qui n'est pas sans séduire ces décadents en guerre contre la carcéralité du réel. Par la dimension fantastique qu'elle porte en elle, la toxicomanie opère plus même qu'une perversion de l'être, une subversion de l'étant :

*« Le fantastique est une continue, une irrépressible protestation contre ce qui est, contre le monde créé et la vie qu'on y mène. Il ne nous décharge pas de notre misère, mais il en émousse les aiguillons, en exorcisant nos démons turbulents. Grâce à lui, nous pouvons libérer nos désirs les plus avides, nos rêves les plus tenaces et donner corps à notre espérance. »*¹³²⁰

¹³¹⁸ *Ibid*, p. 167

¹³¹⁹ *Ibidem*

¹³²⁰ Marcel Schneider, *La Littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1964, p. 409

Chez *Monsieur Vénus*, Raoule de Vénérande, dans sa volonté de développement d'un amour cérébral, enjoint à Jacques d'ingurgiter une potion, que nous assimilons en raison des effets hallucinatoires que la prise occasionne, à une drogue. Elle cherche à se dédouaner de tout sentiment du réel et à s'élever à un amour dénué de toute dimension triviale, en plongeant Jacques dans un univers neuf où tout est possible, ouvert, et où la seule puissance de la pensée suffit à atteindre l'état extatique de l'amour. Elle lui offre par là-même une véritable communion avec son âme par laquelle Jacques va fondre sa personne en celle de Raoule, épousant son moi le plus profond, dont il a désormais les clés.

Propulsé dans un monde supra-sensoriel, Jacques va se voir transformé par cette expérience qui va le soumettre totalement aux désirs de sa tortionnaire. Les nerfs irrités par la prise de cette potion stupéfiante, il sombre dans un état lascif, abandonné, un état second où il ne s'appartient plus. La scène retranscrite, en raison de l'atmosphère nébuleuse et onirique qui la caractérise, est à rapprocher de celle où Phocas se soumet aux effets de l'opium. Le lecteur convient alors que Raoule a bien soumis Jacques à la prise d'une potion droguée :

*« Jacques, la tête renversée, tâchait de ressaisir ses mains. Il croyait rouler, peu à peu, dans une ondée de plumes. Les rideaux prenaient des contours fluides et les glaces de la chambre, se multipliant, lui renvoyaient mille fois la silhouette d'une femme noire, immense, planant comme un génie carbonisé qu'on précipite de toute 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 **tournoyait** dans les bleu, il se transformait en un être semblable au génie **planant**. Il avait cru **tomber** d'abord, et, au contraire, il **se trouvait bien au-dessus** de ce monde. Il avait, sans explication possible, la sensation orgueilleuse de Satan qui, **tombé** du Paradis, domine pourtant la terre et a, en même temps, le front sous les pieds de Dieu, les pieds sur le front des hommes ! »¹³²¹*

Nous retrouvons ici les motifs classiques du vol et de la chute qui apparaissent toujours dès lors que sont relatées des expériences sous psychotropes. Le flou et le trouble envahissent en outre Jacques ; les frontières du réel se brouillent au point de le transporter dans un espace-temps autre, un ailleurs riche de sensations qui lui ouvre les chemins d'une expérience de l'ordre de la transcendance et qui le met au-dessus du commun des vulgaires de l'humanité. Il s'agit en fait d'un défi lancé au divin. Le bonheur qu'il côtoie d'ailleurs à ces instants précis est qualifié lui-même de « *divin* »¹³²². La volupté qui s'en dégage prévaut sur toutes les jouissances que peut offrir l'amour purement physique. La cérébralité en tant que valeur suprême, prouve ici sa dimension supérieure au travers

¹³²¹ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 82-83

¹³²² *Ibid*, p. 83

des ivresses qu'elle procure : « *A son oreille, bruissait (sic) les chants d'un amour étrange n'ayant pas de sexe et procurant toutes les voluptés. Il aimait avec des puissances terribles et la chaleur d'un soleil ardent. On l'aimait avec des ivresses effrayantes et une science si exquise que la joie renaissait au moment de s'éteindre.* »¹³²³. Ce délicieux moment halluciné issu des pouvoirs « anamorphosants » de la drogue s'inscrit comme un idéal de contre-réalité par lequel Raoule témoigne de son rôle de vestale d'un feu nouveau. On assiste ainsi à une réécriture de la scène originelle, à l'élaboration d'une nouvelle Genèse où Eve semble vouloir prendre la place d'Adam. Elle cherche en effet à ce que ce soit l'homme qui tombe dans les filets de la tentation pour lui faire endosser le statut de sexe faible.

La prise de drogue développe donc une hyperacuité perceptive. La falsification des représentations du réel témoigne de ce monde d'illusions où seul compte l'univers intérieur et le subjectivisme de celui qui en est à l'origine. Pourtant, cette introspection va se révéler à de multiples égards troublante, entraînant des vertiges de l'identité chez les personnages qui découvrent leur part d'altérité et font connaissance avec le monstre qui sommeille en eux. Une crise identitaire s'engage alors où ils tentent d'élucider le mystère de leur unité composite.

2) Tératogénèse ou quand je est un autre¹³²⁴

Les personnages s'absorbent dans une introspection pathogène de leur être. En cherchant à recréer l'univers à leur image, ils opèrent nécessairement un retour sur eux-mêmes. Or, à trop vouloir orienter le monde autour de leur propre individualité, les héros rachildiens et lorrainiens se focalisent sur leur seul moi, qui, par ce phénomène de miroir permanent qu'a engagé cet excès de subjectivisme, se révèle sous différentes perspectives. Ce retour exacerbé sur soi ainsi que la névrose qui l'accompagne dilatent le moi au point que ce dernier finit par éclater et par se morceler. Ce mouvement introspectif, en révélant les profondeurs les plus cachées du moi, est à l'origine du déclin éthique des héros et des héroïnes. Il fait émerger chez eux des désirs asociaux puisque ceux-ci participent de leur volonté de dénaturer l'existence, de fuir les contraintes sociales et morales.

¹³²³ *Ibidem*

¹³²⁴ Formulation d'Arthur Rimbaud employée dans sa lettre à Paul Demeny en date du 15 mai 1871

Aussi, cette introspection outrancière leur offre-t-elle la possibilité de se construire une identité pervertie en dehors de celle assignée par la société. Jean Pierrot explique qu'en « *s'enferm[ant] dans la sphère de l'univers intérieur, attentif aux moindres pulsions qui viennent des profondeurs secrètes, [les personnages sont] souvent effrayé[s] par les sentiments étranges ou monstrueux qui soudain surgissent au jour* »¹³²⁵, d'où ce sentiment d'altérité qui naît en soi et qui vient bouleverser le sentiment identitaire de chacun. La Décadence, en tant que mouvement subversif, s'instaure alors en symbole de « *pulvérisation des individualités ou atomisation de l'ego* »¹³²⁶. Ce bouleversement psychique se répercute sur l'aspect physique des personnages. Aussi cette part d'altérité se fait-elle visible chez certains qui, victimes d'une métamorphose monstrueuse, en viennent à s'apparenter à des êtres hybrides puisque des caractères physiologiques vampiriques ou des apparences animales se superposent à leur aspect humain.

a) Un individualisme de l'altérité

Dans les romans de Rachilde et de Jean Lorrain, ce contre-moi ne cesse de s'exhiber et de révéler l'envers de l'être. C'est avec sa part obscure que le personnage fait connaissance, envahi désormais au cœur de soi-même par le sentiment que quelque chose d'étranger est installé en lui. C'est le mal à proprement parler qui s'exprime avec tout ce qu'il comporte d'éthiquement incorrect ; chacun découvre l'avatar satanique qui réside dans son esprit et dans son corps. Le rapport identité/altérité devient alors un enjeu au sein des textes rachildiens et lorrainiens puisqu'il stigmatise la dimension composite de l'être et engage la question relative à l'essence de l'être : comment peut-on être autre à soi-même ? La formule est paradoxale, car elle tend à briser la frontière entre identité et altérité, tout en maintenant l'opposition par ses termes mêmes. De quelle façon s'articule la division entre le je et l'autre ? Ce sont les manifestations de ce rapport que nous allons ici tenter de mettre en exergue car cette articulation entre le je et l'autre au sein du Même se fera au prix de prises de conscience où l'autre finira par se substituer au je social modelé par la doxa. Le dépassement de l'opposition binaire entre le je et l'autre, si tant est qu'il soit possible, se fait alors au prix de la folie.

¹³²⁵ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, op. cit., p. 19

¹³²⁶ Vladimir Jankélévitch, « La Décadence », *Revue de Métaphysique et de Morale*, op. cit., p. 346

Monsieur de Phocas connaît particulièrement ce sentiment d'étrangeté au cœur de soi. Il sent souvent son être lui échapper et s'aventurer vers des contrées hostiles qui mettent en danger son intégrité. La maladie névrotique dont il est atteint l'envahit d'une rage de destruction incoercible. Conformément à son culte de l'esthétique du macabre, cet amoureux du funèbre se nourrit de visions d'art plus mortifères les unes que les autres, jusqu'à développer des instincts assassins déclenchant en lui des crises de folie meurtrière :

« [...] c'est comme un ferment qui s'aigrit et bouillonne, une fureur me soulève tout, comme un vin nouveau, un vin d'exécration et de haine ; tout mon sang bout, toute ma chair me fait mal, mes nerfs s'exacerbent et mes doigts se crispent, des envies de meurtre traversent mon cerveau... [...] Tuer, tuer quelqu'un, oh ! comme cela m'apaiserait, éteindrait ma fièvre... et je me sens des mains d'assassin. »¹³²⁷

Si l'on reprend la construction stylistique du discours de Phocas, il apparaît clairement qu'il cherche à mettre à distance toute part volontaire d'implication dans les intentions qui l'envahissent, son esprit et son corps se trouvant soumis à des pulsions extérieures. Cela se perçoit par l'emploi du sujet grammatical : « des envies de meurtre » qui commandent l'action à savoir « traversent [s]on cerveau » et qui étant à la troisième personne dédouanent le duc de toute part de responsabilité dans l'émergence de telles idées dans son âme. Cette dernière n'en est que l'objet, elle ne fait que subir la puissance de ses envies. On notera donc que Phocas ne dit pas « j'ai des envies de meurtre » mais préfère une tournure plus impersonnelle lui permettant de démontrer l'emprise dont il est victime. De la même façon lorsqu'il dit « je me sens des mains d'assassin », en plaçant l'expression « des mains d'assassin » en complément d'objet direct, il met ses mains à distance, de sorte que le lecteur a l'impression qu'elles ont été greffées à son corps et que par conséquent elles ne lui appartiennent pas. Le complément du nom « d'assassin » qui vient déterminer le substantif « mains » accentue encore plus ce sentiment. Seules ses mains semblent pouvoir être qualifiées d'un tel attribut ; le reste de son corps et son esprit ne semblent pas concernés, d'où le renforcement du caractère étranger de ses mains et la justification implicite qu'il ne puisse les contrôler. Phocas crée de la sorte une dissociation entre certaines parties de son corps et une part de son cerveau qui s'autonomisent contre son gré. Le paradoxe envahit alors le sentiment que le personnage a de lui-même, infiltré par une essence qu'il souhaiterait dénigrer mais contre laquelle il ne semble pouvoir lutter. L'image de l'arme le transperçant le pose bel et bien en victime.

Phocas a lui-même une conscience tétragonique de soi, conscient de l'instabilité de son être. Sa sanie morale l'apparente à une entité monstrueuse en perpétuelle quête de putrescence et lui

¹³²⁷ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 109

dévoile sa part d'altérité : elle « *me persécut[e], m'hallucin[e], me sollicite[e] et m'oppress[e], m'emplissant de haine, de honte et de rut. Un autre homme est installé en moi... et quel homme !* »¹³²⁸.

La célèbre formule de Rimbaud « Je est un autre » s'applique bien ici au cas du duc de Fréneuse qui identifie son moi avec son contraire, un autre relativement indéfini et étranger. L'exacerbation de sa cérébralité développée par les expériences artistiques qui ne cessent d'accentuer sa part maléfique, le confronte avec l'étranger qui sommeille en lui. Rimbaud rattachant cette problématique à celle de la création artistique expliquait à ce propos qu'il est difficile de maîtriser ce qui s'exprime en soi et que l'on demeure impuissant face aux échauffements de son cerveau « *J'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute...* »¹³²⁹ C'est également ce qui se produit chez Phocas qui ne peut lutter contre les pensées qui arrivent à sa conscience sans qu'il puisse les contrôler et qui vont même aller jusqu'à régenter son comportement. Si le corps peut encore parfois être maîtrisé, l'esprit, lui, vagabonde sans pouvoir être domestiqué. Ainsi, Phocas se retrouve en pleine perdition. Il sent, notamment en raison de l'influence néfaste du peintre Ethal qui cultive en lui son âme assassine, que son être se disloque, se fragmente : « *Cet Ethal ! Il a tout flétri, tout souillé en moi ; comme un virus empoisonne mon sang, et c'est de la boue qui coule maintenant dans mes veines.* »¹³³⁰ Sa crise identitaire se manifeste notamment à travers les différentes interrogations qu'il se pose sur son compte et qui jalonnent le récit. Son âme est en perpétuelle fuite : « *Je me sens sombrer dans l'inconnu, ma cervelle fond, toutes mes moelles flambent et mon cœur comme décroché, chavire et flotte.* »¹³³¹ On est loin de la conception cartésienne où le moi est clairement défini par une conscience de soi déterminée et figée mais plus près de la théorie freudienne qui veut qu'il y ait en l'homme autant de consciences qu'il y a de pulsions plurielles. L'unité de l'être est donc composite. Phocas se croit même sous l'emprise d'une force occulte qui justifierait cette dérive de son être. En reconnaissant son « autre », il met à distance toute part de responsabilité dans les actes que le poussent à commettre ses pulsions « étrangères ». Il donne alors à sa personne une dimension fantastique qui tend à l'assimiler à un être diabolique. Phocas ne maîtrise plus la disposition de ses volontés et se voit réduit à la passivité face à l'expression de ses forces instinctives. Cet autre devient alors une excroissance de soi pathogène et le mythe de Satan s'incarne en cette fin-de-siècle sous la forme de cette névrose. Le mythe de Satan est intériorisé dans la littérature décadente et le Mal prend la forme d'une maladie psychique qui entraîne une disjonction, un dérèglement comportemental. Ainsi Phocas d'analyser la

¹³²⁸ *Ibid*, p. 85

¹³²⁹ Rimbaud, Lettre à Paul Demeny

¹³³⁰ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 210

¹³³¹ *Ibid*, p. 120

part obscure qui opprime son existence sociale : « *Il y a plus qu'une fatalité dans le mal dont je souffre, il y a une influence occulte, une volonté ennemie, un sortilège, un envoûtement.* »¹³³² Cette part surnaturelle accordée à l'être est à mettre en parallèle avec le sortilège dont le prince Noronsoff se dit victime, incriminant la malédiction d'un bohémien comme la source de ses crises démoniaques. Il dit porter l'âme d'un mort en lui. Né de la mort et non de la vie, il est victime d'un processus de régression qui justifierait sa nature décadente. Il est le fruit d'une fécondation hors-nature dont sa mère semble avoir pleine conscience :

*« C'est le ressentiment d'une cousine de son mari, qui avait envoûté sa nuit de noces : des ossements d'un enfant mort-né avaient été déposés sous le lit nuptial, elle en avait la certitude : et c'est la délétère influence du petit mort qui avait pesé sur la conception de Wladimir. Le germe avait été corrompu en elle par la présence efficace de la larve errant autour de ses ossements, et le vampirisme de Wladimir, ses affreux instincts de cruauté et de luxure s'expliquaient par l'horrible charme : l'âme du mort était en lui. Conçu lors de la vie, il était né hors nature »*¹³³³.

On retrouve ici l'image du fœtus, motif monstrueux pour dire le non-développement de l'être. Figure d'avorton, Noronsoff n'a donc pu suivre l'évolution attendue. La sur-naturalité des cas de Phocas et du prince Noronsoff semble attestée par le fait que n'importe quel remède médical se révèle impuissant à la guérison de leur « mal », ou pourrait-on dire de leur Autre : « *Vous voyez bien qu'un démon me possède... un démon que les médecins traitent avec du bromure et de la valériane d'ammoniaque, comme si les médicaments pouvaient avoir raison d'un tel mal !* »¹³³⁴ Face à l'incommensurabilité de l'être, ce dernier ne peut se réduire à un cas pratique. Sa richesse et sa complexité psychique s'avèrent supérieures aux limites de la science. Noronsoff est par ailleurs victime d'un legs infâme, l'ensemble des tares héritées des lignées corrompues de sa mère qui se retrouve alors accusée de la mauvaise nature de son fils : « *Elle avait enfanté un monstre* »¹³³⁵. Le prince est ici déshumanisé. Cet atavisme qui a fait de lui un dégénéré bouleverse son sentiment identitaire et se trouve à l'origine de toute la complexité de sa personne qui mêle à la fois problématique de genre et problématique de l'espèce :

« Une fille ! une âme de fille ! [...] Mais alors, il fallait m'étouffer au berceau, la supprimer à ma naissance, cette vieille âme prostituée des princesses de la race avant qu'elle ne devînt celle... - D'un monstre ! – Oui,

¹³³² *Ibid*, p. 86

¹³³³ Jean Lorrain, *Le Vice errant*, op. cit., p. 304

¹³³⁴ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 88

¹³³⁵ Jean Lorrain, *Le Vice errant*, op. cit., p. 298

*d'un monstre, puisque j'assume en moi tous les instincts de deux lignées de crimes, celle des Noronsoff et la vôtre ! Je suis une victime, un résultat d'évolution. »*¹³³⁶

Conscient de la pluralité de son entité, Noronsoff ne sait pas qui il est. Il se perçoit seulement comme le résultat d'un conglomérat de vices qui s'est incarné en son être en raison de son statut de dernier de la race. En se proclamant victime, Noronsoff rejette toute forme de responsabilité de ses actes. Pour lui, rien n'est de sa faute, il subit les effets d'une évolution généalogique qui ressemble d'ailleurs davantage à une involution. Le duc de Fréneuse partage également avec Wladimir Noronsoff cette problématique de l'hérédité qui sert à excuser ses comportements inadaptés comme celui de son obsession des regards glauques, s'en remettant à une force génétique qui le dépasse pour s'absoudre de ses mauvais instincts : «*Quels effroyables atavismes, quels sinistres aïeux il remue en mon être, ce regard... et les abominables choses chuchotées par mon désir dans la solitude affreuse des mes nuits... affreuse !* »¹³³⁷

D'autre part, les femmes, dans les romans de Rachilde plus précisément, incarnent une féminisation de Satan en se comportant comme des êtres vampiriques, envahis d'une fiévreuse faim de faire mal et de détruire l'entité mâle. Mary Barbe en est une des représentations les plus abouties. L'existence qu'elle mène tend à l'apparenter alternativement soit à un vampire, soit à une bête féroce aux instincts sauvages et primitifs, ou encore tout comme Phocas, à une âme assassine. Sa nature profonde est placée sous la dominance du sang. L'ennui dont elle est victime depuis son enfance a tué chez elle tous ses bons instincts et l'a mise sur les chemins du sadisme, «*à la merci de ses précoces instincts de fille cruelle* »¹³³⁸. Sa passion sanguinaire prend sa source alors qu'elle assiste impuissante à la mise à mort d'un bœuf à l'abattoir. Son être subit alors une transformation qui va conditionner les orientations de ses actes. Cette scène imprègne sa vie d'une vision terrifiante qui va déclencher en elle le goût du vice. Le lait qu'elle pensait ramener à sa mère phthisique pour la soigner sera en fait le sang issu de cette bête sauvagement assassinée. Tout s'inverse alors dans son esprit : le sang, qui a pris la place du lait nourricier, devient symbole de vie. Cette communion implicite avec le sang détermine alors sa nature sanguinaire et cruelle. Toute sa vie, elle se nourrit d'images violentes et se plaît à dispenser la souffrance : «*elle jouait avec [des] idées funèbres comme avec les couteaux brillants que font tournoyer les jongleuses.* »¹³³⁹ Si la déprivation de ses sens l'engage sur les chemins de l'animalité et tend à la métamorphoser en une bête sauvage,

¹³³⁶ *Ibid*, p. 302

¹³³⁷ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, *op. cit.*, p. 85

¹³³⁸ Rachilde, *La Marquise de Sade*, *op. cit.*, p. 137-138

¹³³⁹ *Ibid*, p. 271

progressivement elle perfectionne un moi vampirique. Physiquement, cette transformation est perceptible ; son visage se déshumanise et se caractérise par des traits de fauve qui reflètent sa cruauté intérieure « *avec ses yeux rapprochés comme ceux des félins, sa lèvre dédaigneuse et ses dents pointues férocement blanches* »¹³⁴⁰. Sa force surhumaine l'auréole d'une espèce de déité qui l'engage au-dessus du réel. Son oncle qui diagnostique chez elle « *une monomanie des cruautés* »¹³⁴¹, la qualifie de « *monstre* »¹³⁴². Cette cynique, comparée à une « *mandragore* »¹³⁴³ incarne à bien des égards un cas de fleurs du mal, telle que Baudelaire les définit : « *Dès qu'on respirait l'air qui l'entourait on devenait satyre [...]. Mary l'énigmatique créature dont les baisers versaient du feu dans [les] veines* »¹³⁴⁴, est de nature endémique. Elle s'éprend ainsi de Paul Richard en raison de ses crises hémorragiques. Elle jouit de le voir saigner et cette ivresse du sang remplace chez elle l'ivresse du stupre :

*« Elle lui expliqua qu'elle l'avait aimé pour cette infirmité de gamin bien portant, et que, [...] elle le ferait saigner ainsi par plaisir. [...] Alors elle l'enlaçait plus étroitement, s'enivrant du sang qui la barbouillait ; [...] Elle aimait le sang comme Tulotte aimait les liqueurs. Chaque nuit voyait s'augmenter leur passion et ce vertige de la chair se liquéfiant, vermeille, sous les étreintes sauvages. »*¹³⁴⁵

Cette bête de carnage aux « *dévergondages de curiosités bestiales* »¹³⁴⁶, ne cessera de mener une existence de vampire, opérant la nuit et fréquentant les lieux les plus sordides de la capitale, toujours à la recherche de la volupté que lui procure l'agonie des hommes ou le spectacle de leur souffrance. Elle n'hésite pas non plus à se rendre dans des abattoirs où le sang coule à flots.

L'être subit ainsi une dénaturation et se sclérose. Il se reconstruit en une entité transgressive qui étouffe la nature humaine, provoquant par là une véritable crise des représentations : « *L'individu se coupe de tout environnement naturel [...] tournant résolument le dos à ces sphères d'appartenance qui, habituellement, déterminent toute identité* »¹³⁴⁷. Le moi est alors mis en question engageant une profonde crise identitaire du sujet. L'être se fait asymétrique car disharmonieux, toujours en balance entre son moi social et son moi intérieur, affirmant ainsi sa

¹³⁴⁰ *Ibid*, p. 165

¹³⁴¹ *Ibid*, p. 251

¹³⁴² *Ibid*, p. 214

¹³⁴³ *Ibid*, p. 268. La mandragore est connue pour ses vertus narcotiques et sédatives.

¹³⁴⁴ *Ibidem*

¹³⁴⁵ *Ibid*, p. 252-253

¹³⁴⁶ *Ibid*, p. 289

¹³⁴⁷ Séverine Jouve, *Obsessions et perversions dans la littérature et les demeures à la fin du XIXème siècle*, op. cit., p.

relativité, son hétérogénéité tout autant que sa complexité et son insondabilité. Il devient équivoque et à ce titre ouvre le champ des possibles. Tournant le dos aux logiques doctrinales du réalisme, le moi devient étranger et représente alors une forme d'altérité qui dissout le moi social et laisse place à un moi hors-nature.

Raoule de Vénérande, participe de même au catalogue des déformés de l'amour que Rachilde se plaît à déployer au fil de ses œuvres, Contrairement à Monsieur de Phocas, l'héroïne semble assumer son moi maléfique. Cette démonsse de la volupté incarne par excellence la force diabolique et s'inscrit à ce titre dans le panthéon tératologique de l'auteure : « *Ou nonne, ou monstre ! Le sein de Dieu ou celui de la volupté ! Il vaudrait mieux l'enfermer dans un couvent, puisque nous enfermons les hystériques à la Salpêtrière ! Elle ne connaît pas le vice, mais elle l'invente !* »¹³⁴⁸. Relativement à son cas de déréglée sexuelle, Raoule est aussi un être dual qui est sans cesse confrontée à la part d'altérité qui domine son existence et se pose comme un défi à la Nature et la Création par la recréation qu'elle engage sur son moi naturel. En cela cette démiurge hors-nature incarne la volonté satanique et donne à son être une dimension plurielle, hybride :

*« Je me suis toujours trouvée seule, alors que j'étais deux. On n'est pas faible, quand on reste maître de soi au sein des voluptés les plus abrutissantes. A présent, mon cœur, ce fier savant, veut faire son petit Faust... il a envie de rajeunir, non pas son sang, mais cette vieille chose qu'on appelle l'amour ! »*¹³⁴⁹

Raoule de Vénérande joue donc de sa part obscure, la mettant à profit dans son entreprise de domination de l'homme. C'est en rejetant son moi social qu'elle parviendra à devenir cette prêtresse de l'amour. Par cette tentative de subversion de l'amour qui implique une perversion de son identité, Raoule outrepassa sa nature humaine. Le lecteur assiste ainsi au brouillage et à la pulvérisation du moi de cette héroïne hors-norme. La relation amoureuse qu'elle va entretenir avec Jacques Silvert est alors placée sous l'égide du sadisme et par conséquent de la perversion et de la tératologie. Tour à tour elle sera d'ailleurs qualifiée d'« *idylle monstrueuse* », de « *passion infâme* », de « *dépravation nouvelle* »¹³⁵⁰, de « *passion monstre* »¹³⁵¹. La passion de la jouissance par la souffrance est symptomatique de la teneur machiavélique et des aspirations contre-nature de Raoule. Chez cette héroïne, le moi primaire prend le pas sur le moi social en guise de dépassement de la dualité.

¹³⁴⁸ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 45

¹³⁴⁹ *Ibid*, p. 91

¹³⁵⁰ *Ibid*, p. 104

¹³⁵¹ *Ibid*, p. 109

De plus, l'héroïne cherche à détruire son sexe et à faire émerger sa part masculine, d'où le titre de l'œuvre qui révèle ce mélange des genres au sein d'une même identité. Cette tension bisexuelle est aussi vécue par Marcelle Désambres dans le roman *Madame Adonis*, dont le titre répond à la même logique de mixité et d'inversion de sexes. Le travestissement devient alors dans ses œuvres un motif privilégié pour révéler la part mâle de ces deux héroïnes. Cette volonté de devenir le sexe fort se manifeste notamment par un besoin incoercible de domination en cette fin de XIX^{ème} siècle où l'égalité homme-femme n'est pas encore reconnue socialement, et où conséquemment l'homme conserve encore une place prédominante sur la femme.

De la même façon, mais dans le sens inverse, Wladimir Noronsoff dans *Le Vice errant* de Jean Lorrain, tout comme Paul-Eric de Fertzen dans *Les Hors-nature* de Rachilde, se prêtent à ce jeu de travestissement pour mettre au jour leur nature féminine. Au-delà de ce conflit des apparences, ces tendances au déguisement sont significatives bien souvent d'une homosexualité latente ou de fait, ou même d'une bisexualité, d'où la dualité identitaire qui coexiste au sein de ces quatre personnages. Ces êtres composites, par la dimension hybride qu'ils véhiculent, ne s'inscrivent pas dans la norme humaine et se révèlent tératogènes. Leurs désirs hors-nature les font s'apparenter à des monstres sociaux qui fuient leur nature et leurs responsabilités d'être humain. Raoule de Vénérande est à ce titre comparée à la Gorgone antique par Raittolbe.

Wladimir Noronsoff participe à ce tableau d'identités composites où la volonté de faire mal livre la guerre à la morale du bien. Jean Lorrain révèle son art de la composition trouble du prince en le dotant d'origines torves induisant la cristallisation en son sein de pulsions malfaisantes : « *Pour composer son héros, Jean Lorrain distille les poisons les plus divers venus de toutes les décadences : il mêle les déchéances de la Rome antique aux barbaries de l'âme cosaque et à un atavisme florentin des plus suspects puisqu'il remonte aux Borgia.* »¹³⁵² L'ambiguïté identitaire de Noronsoff se manifeste sous différents axes. Tout d'abord, sa personnalité est placée sous le signe de l'ambivalence. Etre lunatique, à l'humeur changeante et à l'âme capricieuse, le prince révèle à bien des égards la contradiction constitutive de son moi. Son état d'esprit fluctuant le rend fuyant et indéfinissable en soi : il témoigne de la fragmentation de son moi : « *Avec ce caractère mobile et fantasque on ne pouvait être certain du lendemain ; autant tabler sur le vent d'Est. Le Noronsoff en avait les sautes imprévues et les brusques emportements [...]* »¹³⁵³ Ce conglomérat d'origines est à la source notamment de l'insaisissabilité de sa personnalité, de l'instabilité et de l'inconstance de son être :

¹³⁵² Jean Lorrain, *Le Vice errant*, préface de Pierre Kyria, *op. cit.*, p. 8-9

¹³⁵³ *Ibid*, p. 155

« [...] il y a des jours où je voudrais m'en aller très loin sur la mer, loin, loin et ne revenir jamais ; d'autres fois, je voudrais que tous les hommes fussent mes esclaves ; hommes et femmes, j'aurais voulu les voir tourner comme des toupies fouettées par mon désir. Des jours, enfin, j'ai pitié de tout le monde et surtout de moi-même ; je voudrais donner ma fortune aux pauvres, me dépouiller, être pauvre et souffrir. Ces jours-là, je me sens capable de mourir pour les autres ; mais d'autres jours, je voudrais tuer tout le monde et puis moi d'une mort horrible, et remplir toute la terre de terreur... et voilà. »¹³⁵⁴

Aussi apparaît-il lunatique. Noronsoff doit ainsi vivre avec cette perpétuelle fluctuation de son état d'esprit. Cumulant à la fois un état permanent de langueur et d'énervement, il lutte en permanence entre la mort interne de ses organes et l'activité effervescente de ses sens. De même, l'état de son aspect physique ne reflète en rien son jeune âge. Noronsoff est en lui-même un paradoxe qui subit une continuelle et éreintante disjonction entre son corps et son âme, comme si ces deux derniers n'appartenaient pas au même être : « *Il y avait une telle énergie dans cet organisme détruit ; une telle intensité de vie galvanisait ce cadavre [...]* »¹³⁵⁵ que Noronsoff représente à lui seul une énigme, un défi à la Nature. Incroyable oxymore vivant, le prince incarne à ce titre l'être décadent par excellence.

Le prince doit son mal à une malédiction jetée sur sa famille des siècles auparavant par une bohémienne. Normalement ce mauvais sort doit toucher les femmes, mais cette fois-ci, il s'acharne sur un homme, ce qui laisse deviner la part féminine qui compose Noronsoff et partant son genre trouble. Le héros prend alors aussi une dimension fantastique puisque son être, ou en tout cas ce qui semble constituer sa part d'altérité, est en partie issu de pratiques ésotériques. On voit bien ici qu'en se dotant de la sorte de cette origine occulte et donc transgressive, en faisant intervenir une dimension hors-nature à la composition de son être, Noronsoff étouffe toute logique scientifique relative à l'évolution de l'homme. Il semble à maintes reprises envoûté d'une force qui le domine, tel un ensorcelé sous l'emprise de forces diaboliques : « *Il parlait avec une exaltation croissante, presque debout sur son lit de misère, et ses yeux brillaient, telles deux escarbouches ; des tressaillements agitaient ses doigts.* »¹³⁵⁶ Il a ce « quelque chose » qui habite en lui et qui se manifeste sans qu'aucun contrôle ne puisse s'interposer. Héritier de cette malédiction qui lui pourrit l'âme et lui vicie son désir, Sacha a l'impression de ne plus s'appartenir, d'être dirigé par des forces qui le dépassent et font de lui une âme vagabonde. Parfois, il ne se contrôle plus, pris d'une folie grandissante qui le dote alors d'une essence tétatogonique, pour ne pas dire vampirique :

¹³⁵⁴ *Ibid*, p. 292

¹³⁵⁵ *Ibid*, p. 281

¹³⁵⁶ Jean Lorrain, *Le Vice errant*, p. 295

« [...] il avait profité du sommeil du docteur pour gagner à pas veloutés de fauve le divan où Vassili reposait, et là, avec un canif dont il se servait comme coupe-papier, il avait tenté de couper la gorge au moujik pour boire son jeune sang, son sang frais de force et de santé, comme il le criait avec de sanglotants éclats de rire et un atroce égarement du regard. »¹³⁵⁷

Le terme « égarement » exprime ici nettement l'état second dans lequel se trouve Noronoff et qu'il doit à sa fameuse part d'altérité. Le substantif dit clairement l'aliénation dont est victime le prince, le dérèglement de son esprit qui est soumis à l'assaut de pulsions destructrices. Par ailleurs, son état de santé de plus en plus pitoyable le rend physiquement de plus en plus monstrueux ; bientôt il ne ressemblera plus à un homme. Sa métamorphose, comme chez beaucoup de personnages, n'est donc pas seulement psychique mais également physique, comme nous pourrions le voir plus loin.

Monsieur de Bougreton, quant à lui, se caractérise d'emblée par son aspect fantomal qui laisse s'interroger le lecteur sur sa réelle existence. N'est-il pas le produit de l'imagination du narrateur, une simple hallucination, tant ses descriptions l'apparentent à un spectre ? Etre mystérieux et énigmatique, il semble venir de nulle part et s'évapore bien souvent à la façon d'un spectre. Ce fantôme introduit d'autant plus le sentiment du fantastique qu'il tente délibérément de se recréer. Il découvre au fond de lui une identité artiste qui le pousse à se rapprocher de l'art et par voie de conséquence à fuir le réel. Il se forge une identité artificielle et semble alors s'ériger comme un élément d'œuvre d'art. Il s'invente une vie placée sous le signe du fantasme esthétique. Une discordance entre son moi social et son moi artiste émerge au sein du texte. En effet, face à cet être fantastique, digne d'une œuvre d'art, on découvre un homme loqueteux, aux conditions de vie miséreuses. Par le biais de ses deux identités, il fait côtoyer le sublime et l'horrible, l'art et le vulgaire.

Cette découverte d'une altérité au cœur de soi, dote le moi de sèmes de fantastique. Certains personnages sont victimes de dédoublements de personnalité qui se manifestent de diverses façons. Nous venons d'analyser présentement quelques cas d'altérité qui se manifestent sous la forme de la dérive des pulsions et du développement d'instincts meurtriers ou de comportements primitifs. Mais cette part d'altérité prend son sens également dans la nature zoomorphe de certains personnages.

¹³⁵⁷ *Ibid*, p. 295-296

b) Hybridation de la forme : rhétorique du monstre et zoomorphie

Les personnages recréent donc leur moi à rebours des normes éthiques et sociales dans un élan d'« aspiration idéaliste à une réalité au-delà du réel »¹³⁵⁸. Ils découvrent alors les forces obscures de leur être, leur part d'animalité et leurs fantasmes les plus enfouis qui sont autant d'éléments constitutifs de leur identité. S'investissant dans leur altérité, ils se composent eux-mêmes une nature aux antipodes de celle dictée par la nature, et s'affirment alors comme des monstres. Précisons que nous entendons ici par « monstre », non la représentation que l'on peut s'en faire à travers les récits mythiques et légendaires d'un être terrifiant visuellement, mais plutôt une entité qui ne s'inscrit pas d'un point de vue sociologique dans le cadre des représentations normées du réel. Charles Grivel définit très justement ce terme : « *le monstre est un écart en rapport à toutes les normes, il peut être une figure de l'excès, il effraie, menace mais en même temps il est fascinant* »¹³⁵⁹. Le monstre en cette fin de siècle décadente, dérange plus qu'il n'effraie ; il incarne une figure de la révolte, une rupture avec le conformisme social. Comme l'explique Roger Bozetto : « *il est [à la fois] charge d'indicible [et se définit comme une] réaction contre l'impérialisme de la raison raisonnante et contre l'affirmation hégélienne que tout ce qui réel est rationnel* »¹³⁶⁰.

Face à ce règne de l'altérité, on assiste à une tératogénèse. De nombreuses figures monstrueuses sont convoquées pour dire la monstruosité des personnages. La première description de Phocas est ainsi placée sous le signe de la monstruosité. La référence à la cire qui est faite pour décrire son visage introduit dans sa physionomie une certaine difformité constituée de méplats, d'un teint cireux et d'yeux d'un autre monde. Mais cette tératogénèse va s'incarner principalement par le phénomène de zoomorphie dont sont victimes certains individus. La femme, entre vampirisation et animalisation, est certainement la plus touchée par cette entreprise d'hybridation de l'espèce. Néanmoins, l'homme peut également, lorsqu'il s'agit de dire son exécution, être détourné de son caractère anthropomorphe. Plus largement ce recours à la superposition, voire même parfois à la

¹³⁵⁸ Roger Bozetto, *Territoires des fantastiques*, Publications de l'Université de Provence, Collection Regards sur le fantastique, 1998, p. 29

¹³⁵⁹ Charles Grivel in Roger Bozetto, *Le Fantastique dans tous ses états*, Publications de l'Université de Provence, Collection Regards sur le fantastique, 2001

¹³⁶⁰ *Ibid*

substitution d'une forme d'une autre espèce à celle de l'humain, participe d'une poétique du masque qui, en guise de camoufler l'identité d'un sujet, ne fait que mieux le révéler. A l'image de ce qui se produit dans les œuvres picturales d'Ensor, « *le masque qui est au départ « attribut » devient la « substance » des individus représentés* »¹³⁶¹. L'accessoire participe alors de cette hybridité des représentations, attestant de ce monde à l'envers que tentent d'échafauder les âmes fin-de-siècle. L'infigurable social prend une forme visible par le masque. Mikhaïl Bakhtine¹³⁶² revient sur ce motif du carnaval en expliquant qu'il constitue un moment fort de régulation sociale. Il s'inscrit en fait dans une dynamique désacralisant et un renversement d'ordre iconoclaste dans la mesure où il permet au « bas » (le peuple) de prendre la place du « haut ». La mascarade offre ainsi la possibilité de s'affranchir des rôles sociaux en dynamitant pour un temps les rapports hiérarchiques de domination. Le rituel du déguisement est donc à proprement parler subversif, se faisant valeur de compensation pour les opprimés, tout du moins pour ceux qui souhaitent prendre une revanche sur les pouvoirs perçus comme aliénants. Ce « *momentus inversus* » trouve ainsi largement sa place dans les littératures rachildiennes et lorrainiennes, notamment par l'intermédiaire du masque - souvent animal - et du travestissement, en ce qu'ils proposent de renversement des valeurs.

Ainsi, les personnages esthètes, s'affirmant comme les derniers rejetons d'une grande lignée d'aristocrates accumulent en leur sein toutes les tares des générations les ayant précédés. Ainsi, Noronsoff est qualifié de « *larve[s] d'ancestralités* »¹³⁶³, conformément à sa déchéance. L'image de la larve véhicule ici tout un champ de représentations sémantiques tétratogoniques. Sous l'antiquité tout d'abord, les larves étaient assimilées à des fantômes particulièrement hideux. Le terme « larve » dénote parfaitement l'aspect du prince. De plus, la larve, qui par définition se caractérise par un état post-embryonnaire et correspond au premier stade de développement d'un batracien ou d'un insecte, évolue selon différentes phases de mues. Figure par excellence de la métamorphose, la référence à la larve alimente ainsi le processus d'hybridation des représentations. Les larves, considérées comme des parasites pour d'autres êtres vivants se voient combattues pour l'équilibre biologique. Le prince est de la sorte victime d'un atavisme qui aura pourri littéralement son être et son existence : « *Moi, ma mère m'a enfanté dans une heure mauvaise et je porte en moi-même un tas d'ancêtres qui reviennent.* »¹³⁶⁴. Inadapté à la vie, il ne peut s'ancrer dans ses principes, tentant perpétuellement d'y échapper quitte à la bafouer : « *Ainsi, moi, je n'ai jamais pu savoir ce que je*

¹³⁶¹ Ulrike Becks-Malorny, *Ensor*, [1999], Cologne, Taschen, 2003, p. 57

¹³⁶² Voir à ce sujet Mikhaïl Bakhtine, *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, [1965] Paris, Gallimard, 1982

¹³⁶³ Jean Lorrain, *Le Vice errant*, op. cit., p. 303

¹³⁶⁴ *Ibid*, p. 291

veux, j'ai toujours envie de quelque chose ; je veux quoi ? je ne sais pas. Suis-je donc impuissant à vivre ? Non, mais la vie ne peut me contenir, parce qu'elle est trop étroite et que mes désirs sont immenses. On ne me connaît pas, je ne me connais pas. »¹³⁶⁵ En se posant de la sorte comme un être hors de la nature, il soulève la question de la notion d'identité mais surtout de la conscience que l'on a de soi. En affirmant sa méconnaissance de son propre moi, il met en avant implicitement la part d'altérité qui obscurcit sa relation à lui-même et qui révèle plus largement le mystère qui caractérise chaque âme et plus encore l'incommensurabilité de l'être. Par là, il affiche nettement une critique de la science et de ses théories finies, en démontrant que nul ne s'appartient « [...] *c'était une hyène qui se déchainait en lui [...]* »¹³⁶⁶. L'image du greffon est ici encore utilisée pour expliciter l'excroissance psychique dont est victime le prince : « *On n'introduit pas impunément dans un sang jeune et vigoureux, comme le sang russe, les ferments de corruption d'une lignée qui a fourni des courtisanes et des mignons au Vatican* »¹³⁶⁷. La tournure grammaticale impersonnelle de la phrase met en exergue le fait qu'une force extérieure à lui-même a inséré en son sein et à son insu une dimension généalogique qu'il ne peut maîtriser et qui engage sa tératogénie.

La névrose de Noronsoff déteint également sur son corps rendant celui-ci monstrueux par les déformations anatomiques qu'elle y produit. Les descriptions à ce sujet sont nombreuses dans le roman mais celle de son agonie finale fait en ce sens figure d'apothéose. L'apocalypse semble tout bonnement convoquée pour imager sa fin, tant l'enchevêtrement des images de décomposition et de purulence s'avère violent :

*« Cette agonie du prince Noronsoff, c'était la ruée d'immondices d'un égout qui se vide, les jets de pus et de sanies d'une vieille haine indurée et pourrie qui crève enfin comme un abcès. [...] Halluciné, tordu de spasmes et d'épouvante, il appelait les Asiatiques et leur future invasion, leur trombe vengeresse sur la décomposition du vieux monde. Il mourrait de Nice, de Florence et de Londres : c'étaient Paris, Vienne et Saint-Pétersbourg qui l'avaient gangréné et pourri. [...] Il réclamait les Huns d'Attila et les Tartares de Genhis-Khan, toutes les hordes des races jaunes pour tuer, piller, voler, massacrer les Niçois, les médecins et Gourkou et lui-même et sa mère »*¹³⁶⁸.

Monstre jusque dans son cadavre, Noronsoff fait alors figure de poupée macabre et fardée. Au-delà même de la mort, son être demeure en devenir, défrayant par le recours à l'artifice les lois

¹³⁶⁵ *Ibid*, p. 292

¹³⁶⁶ *Ibid*, p. 295

¹³⁶⁷ *Ibid*, p. 298

¹³⁶⁸ *Ibid*, p. 315

de la nature. L'artifice favorise le processus d'hybridation de la forme. Cet aspect se retrouve également à la fin de *Monsieur Vénus*.

Parallèlement, les femmes, relativement à leurs instincts perçus comme bestiaux, subissent une métamorphose animalière. Elles sont toutes assimilées à un animal, selon l'impression que renvoie leur physionomie. Tenant à la fois de l'espèce humaine et de l'espèce animale, elles font ainsi figures de monstre(s) :

« L'analyse de l'exploitation du code animal dans la tératogonie féminine montre que l'approche lexicale et physiologique de la femme par la Décadence établit à la place de la créature humaine une nouvelle espèce polymorphe et monstrueusement connotée. Le discours décadent sur la femme vise à expliciter la bestialité du corps et du sexe et à innover dans le langage »¹³⁶⁹.

En mue perpétuelle, la femme s'instaure comme figure de proie dans ce bestiaire que le texte met en place. Les différentes figures animales exploitées font écho aux attitudes versatiles qui la caractérisent. La femme c'est déjà le sexe monstre et ce dernier va trouver son expression dans cette rhétorique du brouillage des espèces.

Mary Barbe au-delà de la nature vampirique qu'elle se construit tout au long du roman, se détache d'une apparence physique humaine pour se rapprocher de celle d'un animal. Tout comme Laure Lordès dans *L'Animale*, texte de Rachilde qui symbolise au plus haut point ce processus d'animalisation, l'héroïne se « félinise » ; rien d'étonnant à ce que le félin soit la race animale choisie par l'auteure pour rapprocher ses personnages féminins des bêtes, puisque selon certaines légendes, ils seraient des suppôts de Satan : « *Le blanc de son œil conservait la teinte nacrée qu'ont les regards de vierges, et cet œil, sans s'agrandir, devenait long, ressemblant au rictus railleur d'une bouche mi-fermée. [...]* »¹³⁷⁰. Elle est même assimilée à une « *femelle de la race des lionnes* »¹³⁷¹. Mary finit par incarner une forme d'être hybride, à force de mélanger au sein de son être différentes identités. Entre vampire, femme et félin, son moi se fractionne et se disloque. Les déguisements qu'elle revêt lors de ses sorties nocturnes accentuent encore cet aspect pluriel de l'être qui tend à l'apparenter à un monstre : ainsi, « *la longue traîne de son domino loutre tournée autour d'elle [rappelle] la queue monstrueuse d'une hydre* »¹³⁷². La femme à la fois démons et gorgone est

¹³⁶⁹ Evangelia Stead, *Le Monstre, le singe et le fœtus*, op. cit., p. 99

¹³⁷⁰ Rachilde, *La Marquise de Sade*, op. cit., p. 288

¹³⁷¹ *Ibid*, p. 287

¹³⁷² *Ibid*, p. 291

victime, particulièrement chez Rachilde, d'un dédoublement, voire même d'une démultiplication d'identités.

Cette félinité est des plus prégnantes dans *L'Animale*, roman qui met en scène la part animale de l'humain au-delà même des limites de la symbolisation. Le titre même de l'œuvre laisse transparaître l'animalisation qui est en jeu dans ce texte. La féminisation du substantif ordinairement de genre masculin révèle une subversion identitaire de l'être à qui s'applique cette dénomination. En effet, c'est une incroyable métamorphose qui sert de trame au récit. Laure Lordès, en pleine rébellion de son être, est atteinte d'une forme de névrose qui la pousse à se délivrer de sa nature humaine, à fuir la société pour se rapprocher de l'univers des bêtes. Elle subit à ce titre un dédoublement de personnalité : « *la jeune femme se dédoublait [...] en deux existences : la diurne, la nocturne* »¹³⁷³. Oscillant entre le statut de femme sauvage et diabolique et celui d'animal, elle se laisse gagner progressivement par cette nature bestiale. Son inadéquation avec l'espèce humaine la pousse à vivre loin des repères sociaux : « *Oui, pour les hommes, il y a des heures. Le temps se subdivise en des raisons d'être... le temps, l'éternité, ce qui n'a pas de raison d'être... [...] N'y a-t-il pas un ridicule immense à marcher ainsi de belles actions en actions moins belles à coups de balancier !* »¹³⁷⁴

Elle prend très vite conscience de la part d'altérité de son moi, qui recèle un fond de cruauté animale et des instincts de bête sauvage. Elle s'investit alors à fond dans la transformation de son être et épouse bientôt un comportement proche de la race des fauves et des félins.

Dès son plus jeune âge, Laure se définit par les pulsions animales qui gouvernent son être et l'empêchent de résister aux appels de la chair. Cette folie des sens laisse déjà présager son animalité profonde. Victime d'une forme d'hyperesthésie sexuelle, elle se caractérise, comme nous avons déjà pu le voir, par son appétit insatiable des hommes. Sa nature d'amoureuse frénétique l'oblige à être perpétuellement en chasse, à guetter la proie et donc à adopter le comportement d'un fauve ou d'une bête affamée de chair. Guidée par son instinct animal, elle veut « *manger de l'homme* »¹³⁷⁵ :

« *Elle voulait un homme et elle chasserait son gibier bravement jusqu'au petit jour !... A se promener dans la fièvre des boulevards, par ce temps mou, dégageant des odeurs violentes [...] , elle fut fouettée de violents*

¹³⁷³ Rachilde, *L'Animale*, op. cit., p. 17

¹³⁷⁴ *Ibid*, p. 18

¹³⁷⁵ *Ibid*, p. 244

désirs ; à se frôler aux mâles sortant des restaurants-fournaies, le cigare à la bouche, comme étant eux-mêmes une braise commençant à rougeoier [...], elle prit un appétit sauvage. »¹³⁷⁶

Nous reconnaissons ici la métaphore de la manducation qu'évoque Evangelia Stead pour évoquer la voracité de la femme. La focalisation des descriptions faites sur les dents des femmes participe de cette volonté d'inscrire la femme dans un univers faunesque : « *La mise au féminin du Dévorateur est dès lors le signe de la transmutation de la Belle en Bête* »¹³⁷⁷. Mais ses instincts bestiaux vont bientôt l'engager à se rapprocher plus concrètement du genre animal. Son physique se métamorphose sous des traits animalisés qui laissent transparaître la face cachée de sa nature carnassière, symbole de sa cruauté envers la gent masculine :

« *D'une beauté singulière, sa face s'allongeait en conservant sa mine d'enfant sérieux qui a des remords. Elle avait le nez arrondi, un peu ridé du bout, un nez de panthère ou de chatte, ses lèvres tombantes se ciselaient des deux côtés en virgules voluptueuses ; son teint, très mat, s'ombrait sous les yeux ; ses sourcils, en fer de flèche, pointus aux angles du front, allaient se perdre dans la racine de sa chevelure ; son regard était doué d'une mobilité extraordinaire à cause de ses pupilles se rétractant et ne devenant plus qu'un trait, une mince fissure noire barrant les prunelles brunes striées de jaune.* »¹³⁷⁸

Cette beauté ambiguë car à la fois déroutante, menaçante et fascinante, symbolise toute l'équivocité que recèle l'identité de Laure. Celle-ci oscille en permanence dans le texte entre sa nature sociale et celle de ses instincts les plus profonds, prenant alors l'allure d'un être composite et s'inscrivant dans la lignée des héroïnes rachildiennes qui sont les intermédiaires entre l'espèce féline et l'espèce humaine. Les comparaisons à la race féline sont pléthoriques dans le roman : entre sa façon de laper le lait comme les chats, sa « *bouche féline de torturée d'amour* »¹³⁷⁹, ses « *yeux longs, tellement longs qu'ils avaient l'apparence d'une fente entre les bords soyeux de laquelle vous regarderez un chat sauvage* »¹³⁸⁰, ou encore « *ses bras blancs, duvetés d'un soyeux duvet brun comme d'une ombre de fourrure* »¹³⁸¹, l'héroïne pervertit sa nature humaine. C'est au contact de Lion, chat qu'elle recueille dans la rue et qu'elle adopte, que Laure va développer davantage son aspect félin et calquer son existence et ses mœurs sur celles des animaux. Sa métamorphose en chat ne cesse alors de s'accroître. Laure met tout en œuvre pour ressembler à ce chat auquel elle voue un

¹³⁷⁶ *Ibidem*

¹³⁷⁷ Evangelia Stead, *Le Monstre, le singe et le fœtus*, op. cit., p. 127

¹³⁷⁸ Rachilde, *L'Animale*, op. cit., p. 64

¹³⁷⁹ *Ibid*, p. 66

¹³⁸⁰ *Ibid*, p. 106

¹³⁸¹ *Ibid*, p. 259

attachement plus que singulier, adoptant ses habitudes et son comportement : « [...] elle s'était mise à aimer ce frêle animal d'un amour de femelle pour son petit, et elle passait de longues heures, accroupie sur des coussins, posée elle aussi comme une bête, ses mains se palmant, les doigts écartés, ses cheveux lui battant toujours les épaules en queue de panthère. »¹³⁸² Cette entreprise d'hybridation de la forme s'inscrit dans une linguistique spécifique. La grammaire devient ainsi le support idéal à l'expression de la téragonie. L'étrangeté qui émane de l'association entre certains substantifs et adjectifs ou compléments du nom révèle également la monstrosité stylistique du texte décadent. On en veut pour preuve l'expression « ses mains se palmant ». A l'anormalité physiologique d'un personnage répond ainsi la recherche de l'effet artiste. Néanmoins, il est difficile de dire l'indicible et le texte en vient parfois à force de surenchères linguistiques et de précisions outrancières à s'hybrider et de ce fait à obscurcir le sens du texte à la première lecture¹³⁸³.

Se sentant comme un « lion » en cage dans cette société qui ne la laisse pas exprimer sa nature profonde, Laure fuit son identité initiale et s'en forge une nouvelle, en marge de la logique normative et des principes éthiques. Elle se laisse aller à ses instincts sauvages, opérant un retour au primitif qui l'engage sur la voie de l'animalisation, et par conséquent de la déshumanisation : « [elle] se dit qu'elle n'était sans doute pas une femme comme les autres ; elle se découvrit une spéciale nature de brute, des entrailles de bête correspondantes aux instincts délicieux du petit chat [...] »¹³⁸⁴. Elle se met à rogner et déchiqueter la viande comme Lion et parle désormais d'« apprivoiser »¹³⁸⁵ non les bêtes mais les hommes. Depuis qu'elle partage sa vie avec ce chat, elle transfère son appétit féroce des hommes sur la viande. Dans les deux cas, la chair requiert à ses yeux des vertus extatiques : « [...] certaine que son amant ne rentrerait pas ce soir-là, elle entama résolument le poulet, prenant un plaisir mauvais à planter son couteau dans la chair, à mordre avec des bruits de crocs comme un fauve que l'unique satisfaction de ses appétits préoccupe. »¹³⁸⁶ Cette quête animale engendre chez Laure de véritables crises de folie durant lesquelles elle occulte totalement son appartenance au genre humain. Henri en fait lui-même le constat en lui décrivant son comportement lors de ces fièvres délirantes : « Vous vous mettiez à quatre pattes sur votre lit pour donner de grands coups avec votre front contre la muraille, et vous attrapiez des souris le long de la couverture. »¹³⁸⁷ Laure est ainsi fréquemment décrite sous des aspects animaux. Elle rôde la nuit

¹³⁸² *Ibid*, p. 142

¹³⁸³ Nous reviendrons plus loin sur le caractère obscur du texte lorsqu'il sera plus précisément question de la rhétorique artiste.

¹³⁸⁴ Rachilde, *L'Animale*, op. cit., p. 151

¹³⁸⁵ *Ibid*, p. 196

¹³⁸⁶ *Ibid*, p. 155

¹³⁸⁷ *Ibid*, p. 217

parmi les chats errants sur les toits, perchée sur les gouttières, se frottant à ces êtres de la même trempe qu'elle. Son dernier amant, conscient de sa nature bestiale tente de l'apprivoiser et l'accepte telle qu'elle est. Pour cette raison, il lui propose de partir vivre avec lui en Afrique, un moyen pour Laure de faire un retour au pays de ses origines, au pays des fauves et de rétablir la filiation avec ses congénères : « [...] me suivrais-tu au diable si je voulais t'emporter ? Je suis obligé de partir pour un vilain pays brûlant où rugissent tes sœurs, les lionnes ? Te déplairait-il d'aller en Afrique avec moi ? »¹³⁸⁸

Néanmoins, Laure souffre de la dualité de son être, dominée qu'elle est par l'altérité de son moi qui la laisse face à un sentiment d'étrangeté et de terreur : « *Demeurer avec elle-même, c'était lutter contre son plus effroyable ennemi* »¹³⁸⁹ Cette fille d'« *une espèce à part* »¹³⁹⁰ se sait différente, consciente de son essence tératologique et s'interroge sur les conséquences de son « être » hors-nature. Elle est envahie par un sentiment d'incompréhension et d'inadaptation au genre humain de son époque et renie même sa filiation avec sa mère : « *Je suis seule depuis ma naissance [...] et je sens que je resterai seule toute la vie. A quoi bon pleurer ma mère ! Je n'étais pas de sa race [...] ! D'ailleurs, qui me pleurera, moi, le monstre ?* »¹³⁹¹. Elle s'exclut d'elle-même de la société.

Ce processus d'animalisation est aussi largement illustré à travers un autre roman de Rachilde : *La Tour d'amour*, où la forme irrégulière de l'être reflète son essence profondément hideuse. Le gardien du phare d'Ar-Men, Mathurin Barnabas, qui vit reclus depuis des années de la société, s'est totalement déshumanisé et a opéré un retour total à l'état primitif et sauvage, jusqu'à en avoir oublié ce qui distingue ordinairement la race humaine : le langage. Il a si bien communiqué avec la mer, l'élément qui l'entoure depuis une dizaine d'années, qu'il en est devenu un de ses habitants : mollusque ou crustacé. Barnabas vit hors-nature, à l'abri du regard des hommes, dans son propre monde qui ne répond à aucun système de codes. Il a développé le vice des amours mortifères. Etre en proie à une profonde déshumanisation, Barnabas s'inscrit davantage dans la lignée des espèces les plus primitives, ayant semble-t-il perdu tout raisonnement au profit de la libération de ses instincts les plus primaires. En pleine mutation génétique, Barnabas n'est plus tout à fait un humain, ni encore totalement une bête. C'est ce devenir, par la catégorisation impossible qu'il sous-tend, qui engendre le Monstre. Le gardien de phare dont il est dit qu'il « *a déjà perdu*

¹³⁸⁸ *Ibid*, p. 259

¹³⁸⁹ *Ibid*, p. 173

¹³⁹⁰ *Ibid*, p. 245

¹³⁹¹ Rachilde, *L'Animale*, p. 155

toute dignité humaine »¹³⁹², a oublié tous les codes sociaux et comportementaux de la vie d'un homme, n'ayant plus de notion d'un quelconque repère spatial ou même temporel. De son attitude générale à son rapport à l'hygiène en passant par sa façon de manger, Barnabas semble être revenu à l'ère préhistorique, n'ayant jamais été en contact avec la civilisation : « *il urine contre la porte du phare, mange à même les boîtes de conserve avec ses doigts, ne se lave ni ne se change plus ; il couche avec ses bottes, ne se déshabille jamais et porte depuis dix ans un vêtement de bure qui semble enduit de jus de chique. Avec cela, il marche à quatre pattes.* »¹³⁹³ Son allure courbée revient comme un poncif dans le texte pour exprimer son retour au primitif, renvoyant directement à l'allure des premiers hommes.

Cette image renvoie également à celle du singe. A voir déambuler Barnabas et à le voir saisir des éléments sur le sol, on croirait être face à un singe : « *Le vieux se courbait, plié en bête comme de naissance. En se levant, il avait l'air de demeurer assis. Ses mains épaisses et longues, des battoirs, traînaient presque par terre et y ramassaient des choses, méticuleusement* »¹³⁹⁴. Cette analyse corrobore avec le constat établi par Evanghélia Stead sur le fait que « *pour la fin du XIXème siècle, le scénario darwinien est réversible dans le temps et entre les espèces* »¹³⁹⁵. Est-ce un moyen purement décadent pour dire l'épuisement dans lequel se trouve la race humaine ou pour exprimer la méfiance fin-de-siècle à l'égard des théories scientistes et évolutionnistes en osant les renverser ? L'attitude simiesque de Barnabas illustre en tout cas parfaitement le mouvement rétrograde auquel l'humanité est vouée selon le décadentisme. L'utilisation de l'image du singe destitue l'homme et devient un support parodique qui « *met fin à une vision anthropomorphe de la civilisation pour la réorganiser selon l'ordre animal* »¹³⁹⁶. A l'inverse, chez Monsieur de Bougreton, le singe semble avoir remplacé l'homme jusque dans les relations amoureuses. L'animal de compagnie semble hominisé en faveur d'une nouvelle genèse où le singe apparaît aux yeux de la femme plus séduisant. Stead parle à ce sujet de la prévalence du « *singe vigoureux contre l'Adam chétif* »¹³⁹⁷ Le singe avatar de l'homme, ou l'homme avatar du singe ? Chez Rachilde et Jean Lorrain, il est impossible de savoir, tant le phénomène de réversibilité est constant et réciproque.

Pour revenir sur les stigmates qui bestialisent Mathurin Barnabas, on note outre sa filiation simiesque, des accointances avec de nombreuses familles de l'ère animale. Volatiles, crustacés, mollusques ou encore mammifères sont convoqués pour dire son retour au primitif. En tout ce sont plus d'une dizaine d'occurrences animales qui servent à le qualifier. Sa mauvaise humeur s'exprime

¹³⁹² Rachilde, *La Tour d'Amour*, préface d'Edith Silve, *op. cit.*, p. VII

¹³⁹³ *Ibidem*

¹³⁹⁴ *Ibid*, p. 23

¹³⁹⁵ Evanghélia Stead, *Le Monstre, le singe et le fœtus*, *op. cit.*, p. 358

¹³⁹⁶ *Ibid*, p. 344

¹³⁹⁷ *Ibid*, p. 364

par des « *grognement[s] de cochon* »¹³⁹⁸, il pousse des « *gloussement[s] de poule* »¹³⁹⁹ et le mot « amour » résonne dans sa bouche comme un « *cri de chouette* »¹⁴⁰⁰. Les bottes en peau qu'il arbore « *lui donn[e] la figuration d'un phoque pas les jambes.* »¹⁴⁰¹ Les mèches de cheveux de noyées qu'il a greffées sur sa casquette, le dotent d'oreilles de chiens pendantes comparables à celles « *d'épagneul* »¹⁴⁰². Ses mains et ses doigts, réduits à « *de [...] larges pinces de crabe* »¹⁴⁰³ sont le signe de sa profonde zoo-métamorphose. Qu'il « *roul[e] des yeux de tigre* »¹⁴⁰⁴ ou qu'il « *lèv[e] sa main droite en pieuvre* »¹⁴⁰⁵, Barnabas fusionne en son sein des attributs composites appartenant à l'anatomie animale. Son corps et son esprit n'ont plus rien du sens humain. Il est malgré son apparence repoussante, comparé, certainement en raison de son hybridité naissante, au monstre marin enchanteur qu'est la sirène « *dont il emprunte les attributs divins, la voix enchanteresse et le corps mi-humain mi-bête* »¹⁴⁰⁶. Son devenir-animal qui symbolise son degré de retour à la primitivité se manifeste régulièrement et ce sous différentes images. Il est tout d'abord comparé à un volatile, « *un vieil homme frimant l'oiseau de proie, parce qu'il marchait plié en deux, laissant traînant des bras ouverts comme des ailes déplumées* »¹⁴⁰⁷; le processus de déshumanisation du gardien est étroitement lié au démontage de la mécanique de l'intelligence qui augure de la régression que connaît sa personne. Devenu totalement illettré, il ne s'exprime que sous forme d'onomatopées et de cris : « *[...] il ne proférerait plus que des sons bizarres, des grognements de porc sauvage qu'on ne comprenait guère, s'il ne les accentuait d'un geste* »¹⁴⁰⁸. La léthargie dans laquelle il s'isole, l'entraîne dans un progressif amenuisement de ses facultés.

Ce devenir-animal est de surcroît un des éléments clés sur lesquels s'articule la poétique des masques que Jean Lorrain met en place au cœur de ses textes, qu'il s'agisse de ses romans ou de ses contes plus particulièrement. Nous nous en tiendrons néanmoins ici à *Monsieur de Phocas* qui fait la part belle à ce topos fin-de-siècle et où l'on retrouve cette présence récurrente de l'animal en l'homme. Georges Bataille explicite ce lien entre l'animal et le masque de la façon suivante : « *Quand ce qui est humain est masqué, il n'y a plus rien de présent que l'animalité et la mort* »¹⁴⁰⁹. Face à cette incertitude des traits, de la physionomie, c'est le chaos de l'identité qui s'installe.

¹³⁹⁸ Rachilde, *La Tour d'Amour*, op. cit., p. 27

¹³⁹⁹ *Ibid*, p. 37

¹⁴⁰⁰ *Ibid*, p. 33

¹⁴⁰¹ *Ibid*, p. 26-27

¹⁴⁰² *Ibid*, p. 37

¹⁴⁰³ *Ibid*, p. 164

¹⁴⁰⁴ *Ibid*, p. 45

¹⁴⁰⁵ *Ibid*, p. 56

¹⁴⁰⁶ *Ibid*, p. IX

¹⁴⁰⁷ *Ibid*, p. 15

¹⁴⁰⁸ *Ibid*, p. 157

¹⁴⁰⁹ Georges Bataille, « *Écrits posthumes (1922-1940)* », in *Œuvres complètes*, Vol. II, Paris, Gallimard, 1970, p. 403-406

De nombreuses scènes, chez *Monsieur de Phocas*, mettent ainsi en scène des visages, qui en fonction de l'environnement où ils se trouvent et suivant la teneur des lumières qui les éclairent, révèlent une tout autre physionomie que celle qu'on leur connaît habituellement. Tout à coup recouverts d'une nouvelle face aux affinités bestiales, ces visages deviennent des masques qui sèment le trouble à l'égard de la véritable nature des individus. Plus largement cette poétique de superposition des visages participe du dédoublement de personnalité – je est un autre – qui caractérise l'âme fin-de-siècle. Dans ce roman, les trois protagonistes, Fréneuse, Ethal et Welcome, ont cette même manie de l'analogie qui consiste à superposer un masque sur n'importe quel visage, s'appliquant de la sorte à faire ressortir l'impression animale qu'il leur renvoie¹⁴¹⁰. Ils souffrent de ce que Baudelaire appelle « *la tyrannie de la face humaine* »¹⁴¹¹. Cette manie est une réelle obsession tant et si bien que finalement, les trois hommes finissent par ne percevoir que la physionomie animale de l'individu qui se retrouve face à eux, autrement dit la part d'altérité qu'il véhicule : « *Le masque, c'est la face trouble et troublante de l'inconnu, c'est le sourire du mensonge, c'est l'âme même de la perversité qui sait corrompre en terrifiant : c'est la luxure pimentée de la peur, l'angoissant et délicieux aléa de ce défi jeté à la curiosité des sens...* »¹⁴¹²

Aussi, le masque introduit-il le devenir-animaux¹⁴¹³. Ethal s'emploie systématiquement à doter les individus qu'ils croisent de caractères « animaux ». Au théâtre, Fréneuse ne peut s'en empêcher, contaminé par cette manie de métamorphoser ses contemporains en un incroyable bestiaire ; l'occasion pour lui de leur livrer un procès en démontrant toute l'ignominie et le grotesque de la société. En effet cette dernière représente un mensonge ambulant ; elle est à elle seule un masque, cherchant « *à dissimuler ses instincts, son abjection sous le masque policé de la culture et de la civilité* »¹⁴¹⁴. Suivant l'étude que livre José Santos sur le sujet, dans le cas de *Monsieur de Phocas*, on ne sait plus vraiment si ce Devenir-autre dont sont victimes les individus émane de la projection des fantasmes et phobies de Phocas et de ses acolytes ou bien si, à la manière de la schizo-analyse établie par Deleuze et Guattari, c'est le désir intérieur de chacun qui oblige à un tel semblant de transformation.

¹⁴¹⁰ Les personnages rachidiens et lorrains semblent à ce titre calqués sur les théories de la physiognomonie développées par Lavater. Selon la physiognomonie, nous pouvons lire l'intériorité d'un individu d'après son physique. Ces théories s'articulent sur une réflexion d'ordre morphopsychologique selon laquelle l'apparence physique d'une personne, et principalement les traits de son visage, reflète son caractère et sa personnalité. Nous renvoyons ici à la consultation de l'ouvrage : Johann Caspar Lavater, *La Physiognomonie : ou l'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie*, Paris, Depélafoi, 1820 ou encore Jean Clair, *L'âme au corps, Arts et Sciences 1793-1993*, Gallimard, Réunion des Musées Nationaux, 2002. Cette homologie de type animal, s'établit un diagnostic de la prééminence de certains tempéraments. La physiognomonie représente ainsi, par le recours au corps, une clé de lecture de l'âme et de l'esprit.

¹⁴¹¹ Baudelaire, « A une heure du matin », *Le Spleen de Paris*, Paris, Le Livre de poche, 1972, p. 47

¹⁴¹² Jean Lorrain, « L'un d'eux », in *Histoires de masques*, op. cit., p. 5

¹⁴¹³ Expression empruntée à Deleuze et Guattari dans *L'Anti-Œdipe* [1972] et dans *Mille-Plateaux* [1980]

¹⁴¹⁴ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, présentation par Hélène Zinck, op. cit., p. 19

Les danseuses de cabaret se transforment ainsi sous les yeux de Fréneuse en « rongeurs »¹⁴¹⁵, ou sont assimilées à des « fleurs faisandées »¹⁴¹⁶, subissant dans tous les cas une altération organique que ce soit au nom d'une anamorphose animale ou botanique. A l'Olympia, le narrateur nous présente une description monstrueuse de l'assemblée où chaque spectateur se trouve atteint d'une déformation physiologique : « C'étaient les édifices de plumes, de gazes et de soies peintes écrasant des cous frêles et des poitrines plates : d'énormes épaules engoncées de manches énormes, la maigreur étoffée des phtisies à la mode, ou bien, pis encore, l'éléphantiasis cuirassé de jais des grosses dames [...] »¹⁴¹⁷. Petit à petit, cette déformation va aboutir à une zoomorphie qui contamine l'ensemble de la société transformée en un véritable bestiaire peu sympathique et rassurant :

*« la vie moderne, luxueuse, impitoyable et sceptique a fait à ces hommes comme à ces femmes des âmes de garde-chiourme ou de bandit : têtes aplaties et venimeuses de vipères, museaux retors et aiguisés de rongeurs, mâchoires de requins et groins de pourceaux, ce sont l'envie, le désespoir et la haine, et c'est aussi l'égoïsme et c'est aussi l'avarice, qui font de l'humanité un bestiaire où chaque bas instinct s'imprime en trait d'animal... »*¹⁴¹⁸.

Cette métamorphose animale dit tout l'avilissement que symbolise l'humanité. Le texte est jalonné d'exemples de zoomorphie appliqués à des contextes plus individuels. Il serait difficile de pouvoir tous les énumérer mais nous pouvons en citer quelques uns afin de montrer la diversité des races animales qui est convoquée dans cette manie de la zoomorphie. La Marquise de Salèze est ainsi littéralement transformée en cigogne « avec son long cou granulé, sa face étroite, ses yeux ronds aux paupières membraneuses, avec son grand nez effilé surtout, effilé comme un bec et l'artifice évident des faux cheveux adhérent mal au crâne [...] »¹⁴¹⁹ Une femme au piano est décrite sous « le profil d'une brebis bêlante » et « le blond de ses cheveux [...] [sous] l'aspect terne et laineux d'une toison »¹⁴²⁰ se rapprochant de la sorte de l'espèce ovine ; plus loin le narrateur nous propose encore le portrait de la baronne Ealsie Desrodes transfigurée en batracien¹⁴²¹. C'est toute une nomenclature de monstres qui est établie par Ethal à l'aide d'expressions outrancières et de néologismes : « museau de renard », « gueule de hyène », « lourdes faces de bovines », « des prunelles aqueuses de vache ruminante à côté de fronts fuyants de carnassier et d'yeux ronds

¹⁴¹⁵ *Ibid*, p. 65

¹⁴¹⁶ *Ibid*, p. 66

¹⁴¹⁷ *Ibid*, p. 69

¹⁴¹⁸ *Ibid*, p. 95

¹⁴¹⁹ *Ibid*, p. 96

¹⁴²⁰ *Ibidem*

¹⁴²¹ *Ibid*, p. 106

d'oiseau de proie », « *face moutonnaire* »¹⁴²². Lors de la fumerie d'opium, sous l'effet de la drogue, on assiste à un défilé incessant de ces hommes en devenir-animal ; la déformation qui en émane semble d'autant plus grotesque qu'elle est accentuée par les pouvoirs transfigurateurs des psychotropes. Les représentations hybrides envahissent le texte à l'image des deux idoles javanaises qui se retrouvent dotées de « *pectoraux de coquillages* »¹⁴²³. A travers ces masques c'est « *la pénible impression de la laideur humaine* »¹⁴²⁴ qui poursuit Ethal et Fréneuse. Par l'hyperacuité de leur œil, ils décèlent l'envers de chaque individu. Cette faculté est cultivée par l'admiration qu'ils ont pour des peintres comme James Ensor, bien connu pour ses masques, ou encore Goya, célèbre pour ses portraits aux têtes grimaçantes. Ces artistes éveillent et nourrissent leur obsession du masque et leur volonté de transgresser les limites des représentations de la nature ; c'est ce talent divinatoire que les personnages tentent d'imiter :

*« Cet Ensor voit avec son imagination, mais sa vision est d'une probité parfaite, d'une précision géométrique presque : il est même un des seuls qui voient. Il a l'obsession des masques comme nous, c'est un voyant comme vous et moi ; les bourgeois le traitent de fou. [...] Vous verrez quel homme est cet Ensor et quelle merveilleuse divination il a de l'invisible et de l'atmosphère que créent nos vices... Nos vices, qui de nos visages font des masques. »*¹⁴²⁵

Ethal exerce l'acuité de Fréneuse par l'envoi de toiles d'Ensor, cherchant à développer toujours plus encore dans son imagination des représentations hideuses et hallucinantes. On notera également, à titre indicatif, que l'atelier d'Ethal recèle tout un cabinet de curiosités monstrueuses et plus particulièrement une collection de masques.

Les masques introduisent par conséquent à la vérité de l'âme de celui qui le porte, le masque n'apparaissant que parce que « *l'âme [...] [est] remontée au visage* »¹⁴²⁶. Le masque, au lieu de dissimuler l'être sert de révélateur. Cette faculté fait souffrir nos protagonistes qui sont sans cesse confrontés à cette représentation épouvantable et monstrueuse de leurs contemporains : « *[Ethal] dégage immédiatement le masque de tout visage humain. La ressemblance avec un animal est le premier caractère qui le frappe dans chaque être rencontré...* »¹⁴²⁷

Sans revenir sur les personnages d'*Histoires de masques*, qui se plaisent à se masquer, à se déguiser, courant de carnaval en carnaval, nous pouvons néanmoins revenir sur cette fascination et

¹⁴²² *Ibid*, p. 96

¹⁴²³ *Ibid*, p. 161

¹⁴²⁴ *Ibid*, p. 99

¹⁴²⁵ *Ibid*, p. 117

¹⁴²⁶ *Ibid*, p. 76

¹⁴²⁷ *Ibid*, p. 95

cet engouement du masque en nous focalisant sur la collection d’Ethal. Le masque symbolise à bien des égards la possibilité de s’éloigner de la société et de s’ouvrir aux mystères des représentations qui vont bien au-delà des simples apparences ; Phocas lui-même explique sa passion : « *Je suis maintenant les bals masqués, j’ai la fascination du masque. L’énigme du visage que je ne vois pas m’attire, c’est le vertige au bord du gouffre ; [...] les yeux entrevus par le trou du loup ou sous la dentelle des mantilles ont pour moi un charme, une volupté de mystère qui me surexcite et me grise d’une fièvre d’inconnu. Cela tient de l’aléa du jeu et de la furie de la chasse [...]* »¹⁴²⁸. Ce fantasme de la dissimulation par le masque, Fréneuse va le réaliser sous une autre forme que visuellement. En effet, après avoir tué ce qu’il pense être sa part d’ombre, Ethal, le duc s’emploie à changer d’identité en prenant alors un nouveau nom celui de Phocas, qui lui servira de masque pour dissimuler son existence antérieure, celle relatée dans le journal. Ce nouveau patronyme équivaut chez lui à une renaissance : « *Le duc de Fréneuse est mort, il n’y a plus que Monsieur de Phocas* »¹⁴²⁹, annonce-t-il dès le début du roman au moment du legs de son manuscrit. Ce pseudonyme s’apparente cependant à une usurpation d’identité. Et si le duc s’emploie par là à fuir ce qu’il était jusqu’à alors, il semble s’enfoncer d’autant plus dans l’artificialité relativement à l’origine et à l’onomastique du pseudonyme choisi. Encore une fois, le masque révèle bien plus qu’il ne dissimule. En effet, en se plaçant sous le sceau de la figure de l’empereur byzantin Phocas, Fréneuse affiche sa volonté de s’inscrire définitivement dans la Décadence romaine. Par ailleurs, le pseudonyme Phocas, qui phonétiquement et donc par métonymie sémiologiquement s’apparente également à un « faux cas », entérine parfaitement le fait que ce nom de substitution repose sur de l’artificiel, sur du néant.

Cet apparent phénomène de zoomorphie est symptomatique de la problématique de dégénérescence propre à la Décadence : « *la créativité de la Décadence est [ainsi] dirigée contre un monde divinement conçu [où] le démiurge fait enfin définitivement éclater l’unité [du] créateur pour la pluralité* »¹⁴³⁰. Au-delà de ce sentiment prégnant d’altérité au cœur de soi, émerge le désir de vouloir être un autre, tout du moins de s’évader de ses contours pré-définis par la nature. Si cela se symbolise chez *Monsieur de Phocas*, par l’occultation de son véritable nom au profit d’un pseudonyme, cela augure bien plus encore d’une réelle volonté, commune à tous nos personnages, de se défaire du rôle identitaire que leur imposent les lois bienséantes de la société.

¹⁴²⁸ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, p. 89

¹⁴²⁹ *Ibid*, p. 53

¹⁴³⁰ Evangelia Stead, *Le Monstre, le singe et le foetus*, op. cit., p. 44 / p. 46

B) Vers un troisième sexe

Cet art de la défiguration va donc questionner plus profondément la question du genre en faisant affleurer le concept d'hybridité. L'indécision de la forme débouche ainsi sur une indécision du sexe. Evangelia Stead explique que cet acte de reproduction engagé sur soi est le signe d'une « *spermathorrhée onanique* »¹⁴³¹, qui bouleverse chez le personnage son rapport à soi. Ainsi, chacun s'achemine vers un troisième sexe pour se défaire des représentations du sien propre et de celui de son autre, perçu comme adverse. La tentation de l'hermaphrodisme affleure alors, soit sous les figures de l'androgynie et de la gynandre que les personnages tentent d'incarner, soit par le biais d'expériences syncrétiques qui révéleront très rapidement leur caducité. En effet cet idéal de l'androgynie sous toutes les formes qu'il peut prendre dans les textes rachildiens et lorrainiens est vecteur de tendances homosexuelles qui vont mettre les héros comme les héroïnes face à la dissonance nature/culture, sexe, genre et sexualité. C'est à proprement parler ici que le texte décadent nous livre toute sa modernité.

1) Les tentations de l'hermaphrodisme

Dans ce monde vulgaire, où tout ne semble que bassesse et vilénie de l'esprit, le personnage rachildien et lorrainien recherche un moyen privilégié qui pourrait l'aider à être en accord avec lui-même, à se retrouver par un retour aux origines. L'appel à la plénitude de l'être est donc lancé et va trouver son écho dans l'exploitation du mythe de l'hermaphrodisme qui fait figure d'idéal tant par ses dimensions physico-esthétique que spirituelle. Cela se traduit dans les romans par le fantasme sous-jacent de l'androgynie. Les personnages sont souvent définis comme des êtres aux caractères sexués doubles, ersatz d'Hermaphrodite jouant à la fois sur les pôles du féminin et du masculin. Mais c'est dans le rapport à l'autre que les expériences syncrétiques vont prendre toute leur valeur.

¹⁴³¹ *Ibid*, p. 64

Aussi certains couples vont-ils se laisser tenter par la reconstitution de l'Hermaphrodisme au sein de leurs amours. Ces unions se révéleront pourtant aporétiques.

a) **L'idéal de l'androgynie et ses dissonances anatomiques : figures de l'androgynie et de la gynandre**

La tentation de l'hermaphrodisme va s'incarner sous les traits de l'androgynie. L'androgynie est par définition un individu tenant des deux sexes. Il est une actualisation de l'état d'Hermaphrodite dans la sphère humaine. Par la rareté de son apparence et sa dimension transgressive, l'androgynie entre dans le champ d'un idéal esthétique et spirituel, la beauté ne se manifestant que dans le dépassement des sexes, dans la synthèse qui les annule « *Etre beau c'est appartenir à un troisième sexe, impassible, intangible* »¹⁴³², dira Péladan, spécialiste de l'androgynie. C'est alors l'esthétisme et l'imaginaire propres aux décadents qui vont se conjuguer à la typologie et à la sémiologie de l'androgynie. Ce fantasme de l'androgynie va engager une réflexion sur la beauté qui est perçue comme une modalité privilégiée d'accès à cet état idéal. Hermaphrodite était l'enfant bisexué du dieu Hermès et de la déesse de l'amour Aphrodite. Son identité allie donc tout à la fois caractères masculins et caractères féminins, panachage garantissant une complémentarité suprême : « *La beauté d'un homme c'est ce qu'il a de féminin, la beauté d'une femme, c'est ce qu'elle a de masculin, dans une proportion informulable, mais conceptible, si on ne perd jamais de vue que la barbe d'un côté et le développement du ventre de l'autre sont incompatibles avec cet idéal corporel* »¹⁴³³. Dans la mesure du possible, on s'efforce alors de tendre vers la neutralité en évitant de s'affubler de stigmates trop marqués – comme celui des poils d'une barbe, stigmatisant trop fortement la virilité – ou celui du gros ventre – la grossesse augurant trop nettement du rôle reproducteur exclusivement associé à la femme. Les personnages de l'androgynie et de la gynandre qui peuplent les œuvres de Rachilde et de Lorrain fonctionnent comme des avatars de cette grande figure mythique en tentant de mélanger en leur sein les stigmates et les habitus des deux sexes. Que ce soit par leur physionomie ou par les dispositions de leur esprit, hommes et femmes cherchent à s'auto-complémentariser. Conformément à la crise identitaire des sexes qui caractérise cette fin de XIX^e siècle et qui s'incarne notamment dans la lutte permanente que se livrent les deux parties, l'homme cherche ainsi à se féminiser alors que la femme tend à se viriliser. Les deux figures vont donc se révéler concurrentes. En effet, la quête de l'autre va déboucher, selon un mouvement purement narcissique, sur la quête de soi et va se révéler purement égoïste.

¹⁴³² Joséphin Péladan, *De l'Androgynie*, [1891], Paris, Sansot, 1910, p. 105

¹⁴³³ *Ibid*, p. 49

Le texte d'Ovide plus que celui de Platon – totalement idéaliste - semble correspondre au schéma de l'androgynie décadente dans la mesure où il souligne le phénomène d'affaiblissement que connaît l'homme dans son processus de féminisation ainsi que le caractère usurpateur de la femme qui détient désormais, en s'arrogeant des caractères masculins, le pouvoir. C'est du moins sous cet angle qu'Hermaphrodite et Salmacis vivent et ressentent leur métamorphose dans le récit ovidien. Leur union est ainsi vécue respectivement pour l'un et l'autre soit comme un effacement de son sexe originel soit comme le gain d'un autre sexe. Ainsi, pour Hermaphrodite, l'amalgame est vécu comme une défaite, une perte. On en veut pour preuve la tournure négative des propos du récit : « il n'est plus mâle qu'à moitié », alors que du côté de Salmacis, il est symbole de gain et de succès : « Victoire ! il est à moi ! ». On note ici à l'inverse l'enthousiasme que dénote la forme exclamative du discours. C'est là toute la perversion de l'androgynie décadente qui réécrit ce mythe en mettant en exergue la poétique d'inversion sexuelle qui envahit les textes lorrainiens et rachildiens. Tout semble encore affaire de pouvoir et de domination ou de soumission sexuelle. Ainsi, la représentation de l'androgynisme dans la littérature rachildienne et lorrainienne, si tant est qu'elle se rapproche d'Hermaphrodite, ne respecte pas une parfaite symétrie sexuelle. On perd la dimension de transcendance que véhicule l'état androgynique puisque, même si la bisexualité est bien présente au sein d'une même entité, elle demeure éphémère et superficielle, toujours construite aux dépens d'un des deux sexes. L'actualisation de la figure androgynique prend donc la forme soit de l'homme efféminé ou de l'éphèbe, soit de la femme masculine. C'est sur cette sémiologie des avatars de l'androgynisme que nous allons maintenant nous pencher.

Les androgynes

Les personnages de Rachilde et de Jean Lorrain manifestent tous physiquement et psychologiquement l'envie de s'attribuer les caractères de l'autre sexe, partageant le rêve paradoxal défini par Jean Pierrot « *d'une humanité débarrassée de la sexualité par l'apparition d'un être idéal en lequel se fondraient les deux sexes.* »¹⁴³⁴ En cela on reconnaît parfaitement le fantasme de l'hermaphrodisme. Hermaphrodite, summum d'androgynie, s'incarne alors pour ce qui est des hommes dans la figure du dandy-esthète avec lequel il va fonctionner en écho. Le dandy, en rapport à son esthétisme forcené, est le personnage qui par essence va le mieux parvenir à cultiver une nature androgynique. Jules Barbey d'Aurevilly dans son ouvrage *Du Dandysme et de George Brummel*

¹⁴³⁴ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, op. cit., p. 167

le met en exergue : « *Natures doubles et multiples, d'un sexe intellectuel indécis, où la grâce est plus grâce encore dans la force, et où la force se retrouve encore dans la grâce, Androgynes de l'histoire, non plus de la Fable, et dont Alcibiade fut le plus beau type, chez la plus belle des nations.* »¹⁴³⁵ La dimension éphébique de ce dernier favorise notamment le développement de l'efféminisation. Cette poursuite de l'esthétisme parfait est ainsi lié à l'hellénisme qui loue plus particulièrement ce type de beauté bisexuée. Aussi, la figure du dandy-esthète sert-elle de réceptacle à l'androgynie, le rapport à l'art - et intrinsèquement à la beauté - sous-tendant les aspirations fin-de-siècle. Les textes s'emploient alors à démontrer l'androgynie des personnages en jouant sur la superposition de caractérisations masculines et féminines ; et cela vaut également pour les androgynes femmes.

L'éphèbe est la figure qui incarne dans la plus grande subtilité le caractère androgyne. Il personnifie le beau et l'idéal de pureté esthétique. On citera pour illustrer notre propos cette description issue d'un des premiers romans de Jean Lorrain : « *beau comme un dieu grec, des cheveux d'un noir de jais, bouclant naturellement, avec des yeux gris vert dans un visage de médaille syracusaine ; produit évident d'un vigoureux croisement des races, d'origine irlandaise pourtant* »¹⁴³⁶ Le modèle hellénique cristallise alors la beauté éphébique. L'éphèbe caractérise un jeune homme d'une grande beauté et dont les caractères sexués mâles ne se sont pas encore affirmés. Sous l'Antiquité, il est ce jeune homme parvenu au stade pubère tenu à quelques obligations citoyennes. Sa pureté de corps et d'esprit le dote d'un statut divin synonyme de beauté absolue. Ainsi, il ne connaît pas le désir que son essence soit mâle ou femelle : « *Jeune homme aux longs cheveux et presque désirable, que le désir n'a pas encore touché ; imberbe inconscient des occasions prochaines / Jeune fille aux courts cheveux et presque jouvenceau, dont le cœur n'est pas orienté, bouton encore fermé des floraisons charnelles* »¹⁴³⁷. Il séduit par son statut d'être d'exception conformément à l'exaltation du rare qui motive les âmes fin-de-siècle. Il s'incarne dans bon nombre de personnages de nos romans, faisant toujours l'objet d'admiration et même de fantasmes de la part d'hommes comme de femmes tant son statut sexuel demeure ambigu. Raoule de Vénérande se trouve ainsi séduite par l'éphèbe que représente Jacques Silvert, qui par sa dimension féminine, répond si ce n'est charnellement, mentalement à ses désirs. Il est présenté dès sa première description sous le modèle grec de l'éphèbe, sa beauté trahissant celle des statues helléniques : « *Ce nu* »¹⁴³⁸ à « *la chair nacrée* »¹⁴³⁹ et dont le bras « *ressor[t] comme un beau*

¹⁴³⁵ Jules Barbey d'Aureville, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1966, p. 718

¹⁴³⁶ Jean Lorrain, *Madame Baringhel*, Paris, Kayard Frères, 1899, p. 121

¹⁴³⁷ Joséphin Péladan, *L'Androgyne*, op. cit., p. 5

¹⁴³⁸ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 34

¹⁴³⁹ *Ibid*, p. 145

marbre »¹⁴⁴⁰ se situe entre l'enfant et la jeune fille. Il fait figure d'idole aux yeux de Raoule qui l'adore et le vénère comme un Dieu, l'entourant de « *tous les souvenirs des grandeurs grecques* »¹⁴⁴¹. L'intérieur de la demeure de Raoule cristallise cette hellénisation dont Jacques se trouve imprégné. Son identification à la sculpture grecque tient également de son allure à la grâce infinie qui impose le respect : « *Celui-ci se dressa ; mais si brusquement qu'on l'eût réveillé, il se révéla gracieux dans sa stupeur ; ses bras se détendirent, sa taille se cambra, il demeura superbe dans son impudeur de marbre antique.* »¹⁴⁴² Cette beauté antique est si absolue qu'elle le rend digne d'« *Eros lui-même* »¹⁴⁴³. Il symbolise alors la Tentation et le désir suprême. Toute attaque faite à ce corps sacralisé – que Raoule qualifie de « *corps sacré [d'] éphèbe* »¹⁴⁴⁴ - sera vécue comme un sacrilège. Les coups infligés par Raittole prendront donc cette dimension dans l'esprit de Raoule. Mais plus encore qu'une idole, Jacques devient pour Raoule un objet d'hystérie, se prenant à rêver en sa présence de l'idéal de transgression de l'amour sans sexe : « *[...] parce que ta divine beauté me fait oublier qui je suis et me donne des transports d'amant ; parce que je perds la raison devant tes nudités idéales... Et, qu'importe à notre passion délirante le sexe de ses caresses ?* »¹⁴⁴⁵ Jacques représente à ce titre l'Amour sur lequel Raoule va projeter ses plus chers fantasmes. Elle s'emploie ainsi à développer sa féminité pour parfaire cet idéal de beauté qu'il représente déjà à ses yeux, faisant de lui un être à la nature sexuée énigmatique : « *Un homme semblable peut-il exister ?* »¹⁴⁴⁶. Sous l'influence de Raoule qui va jusqu'à l'infantiliser pour neutraliser toute résurgence de son instinct naturel d'homme, Jacques subit une totale régression de ses caractères masculins. La naïveté de ses propos et sa façon de dire son mal-être - « *Jaja pas gai* » - stigmatisent l'état avilissant dans lequel il se trouve réduit. De même, lors du duel où Jacques trouvera la mort, Raittolbe ne peut s'empêcher de constater par le coup fatal qu'il lui inflige que « *son épée entrait toute seule comme dans la chair d'un nouveau-né* »¹⁴⁴⁷. Le fantasme de la virginité affleure là encore sous couvert de la nature éphébique. Le désir de Raoule pour Jacques est alors placé sur le seul compte de l'esthétisme, occultant totalement et volontairement son statut masculin. Elle l'aime non pas pour ce qu'il est, mais pour ce qu'il paraît et lui donne à voir d'éblouissement esthétique ; ainsi elle explique, élaborant une apologie de la forme, « *de quelle façon elle avait acheté un être qu'elle méprisait comme homme et adorait comme beauté (elle disait beauté ne pouvant dire femme)* »¹⁴⁴⁸. Le ravissement des sens est bien ici de nature cérébrale et non charnelle. Frédéric Monneyron démontre à ce titre que Raoule matérialise en Jacques Silvert le fantasme de

¹⁴⁴⁰ *Ibid*, p. 119

¹⁴⁴¹ *Ibid*, p. 131

¹⁴⁴² *Ibid*, p. 140-141

¹⁴⁴³ *Ibid*, p. 140

¹⁴⁴⁴ *Ibid*, p. 158

¹⁴⁴⁵ *Ibid*, p. 215

¹⁴⁴⁶ *Ibid*, p. 95-96

¹⁴⁴⁷ *Ibid*, p. 242

¹⁴⁴⁸ *Ibid*, p. 95

l'hermaphrodisme : « *La féminité du jeune homme jointe à sa masculinité physiologique fonctionne comme symbole du beau et il semble que l'on doive interpréter l'attitude de Raoule, qui le rend autoritairement plus féminin encore, comme le désir de lui faire incarner l'idéal androgyne de la beauté* »¹⁴⁴⁹. Son statut éphébique est sans cesse rappelé par des comparaisons à des figures d'éphèbes antiques ou par des rapprochements picturaux tels que ceux avec la Vénus du Titien¹⁴⁵⁰ ou la Vénus Callipyge¹⁴⁵¹. L'idéal androgyne est ainsi intimement lié dans la littérature décadente à la prévalence de l'art. Pour cela, les personnages aux tendances éphébiques sont souvent assimilés à des sujets artistiques et comparés à des œuvres. Péladan dans *De l'Androgyne* s'applique à démontrer justement ce rapport entre art et androgynie au nom du même idéal de l'esthétisme. Ainsi, Jacques justifie par cette passion de l'esthétisme l'inversion dans laquelle il s'est complu, se prenant « *à être une femme pour le plaisir de l'art* »¹⁴⁵².

Aussi, l'homme emprunte à la femme son apparence et ses appareils tout autant que ses manières et sa sensibilité d'esprit. Si certains gardent le réflexe de revendiquer leur identité d'homme, d'autres en revanche – on remarquera qu'il s'agit en général de ceux qui se prêtent au travestissement – tendent de plus en plus à se reconnaître en tant que femme ; on pense alors à Jacques Silvert et Paul-Eric de Fertzen. Dans cette perspective d'androgynisation de soi, des touches féminines s'insinuent alors dans les descriptions des héros. Jacques Silvert, l'homme proie de Raoule de Vénérande qui opère sur lui une entreprise de métamorphose du genre, présente un type d'ambiguïté physique très révélateur de la structure androgyne : « *La main assez large, la voix boudeuse et les cheveux plantés drus étaient en lui les seuls indices révélateurs du sexe.* »¹⁴⁵³ De même, il est dit être un homme « *sans aucun duvet* »¹⁴⁵⁴ ; les opinions portées à son égard sont sans équivoque ; le baron de Raittolbe s'étonnera ainsi de son apparence en lui déclarant « *tu es si peu un homme* »¹⁴⁵⁵. Il laisse d'ailleurs à Raoule suite à leur première rencontre le « *souvenir de mâle frais et rose comme une fille* »¹⁴⁵⁶, ce qui augure bien de sa féminité et de son éphébisme. Il est identifié lors de la réception à l'hôtel de Vénérande, où il est présenté pour l'occasion en tant qu'artiste et architecte, comme un parangon de beauté féminine qui laisse contemplatives les femmes invitées : « *[d]es traits merveilleux de ce roux que la blancheur sidérale de l'illumination rendait blond*

¹⁴⁴⁹ Frédéric Monneyron, *L'Androgyne décadent. Mythe, figure, fantasmes*. Grenoble, Ellug, 1996, p. 37

¹⁴⁵⁰ Rachilde, *Monsieur Vénus, op. cit.*, p. 184

¹⁴⁵¹ *Ibid*, p. 59

¹⁴⁵² *Ibid*, p. 117

¹⁴⁵³ *Ibid*, p. 29

¹⁴⁵⁴ Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 119

¹⁴⁵⁵ *Ibid*, p. 243

¹⁴⁵⁶ *Ibid*, p. 36

comme une *Vénus du Titien* »¹⁴⁵⁷. Monsieur de Phocas se caractérise quant à lui par un physique frêle et menu, digne de celui d'une femme dont la main, qualifiée de « *délicieusement pâle et transparente* », de « *main de princesse et de courtisane* »¹⁴⁵⁸, fonctionne comme une métonymie de sa féminité. Le summum de l'effémination est atteint dans *Les Hors-nature* par le personnage de Paul-Eric de Fertzen qui incarne au plus haut degré la féminité dans l'homme. Il n'y a alors rien d'étonnant à ce que sa personne, en raison du mélange des caractères sexués qui la composent, fasse figure de cas d'hermaphrodisme. Mais cela se solde chez lui par un recours à l'artificialisation qui révèle l'aspect surfait de son androgynie :

« un être singulièrement idéal [...] ne se déguisait plus en femme et avait l'air d'une femme déguisée [...] exagérait les modes anglaises, se coupant les cheveux ras, pour dénuder surtout la nuque, gardait, en la stuart blonde, les deux ondulations naturelles de ses cheveux, un diadème surnaturel où l'on pouvait deviner les naissantes protubérances du démoniaque [...] »¹⁴⁵⁹

A ce titre, son ambiguïté prend tout son sens dans l'obsession qu'il a à se déguiser en femme. Les images de Paul-Eric occupé à ses toilettes foisonnent dans le texte et témoignent du soin et de l'intérêt qu'il porte à son apparence. Figure éphébique – menacé d'« adonisation » tant sa beauté tend à s'identifier à celle d'Adonis – il affecte une féminité en toute circonstance que ce soit à travers ses tenues, ses habitudes, ses manies ou préoccupations : « *La femme ? Est-ce qu'il ne la portait pas dans ses moelles, ce bel éphèbe [...] ?* »¹⁴⁶⁰ Sa métamorphose féminine ne cesse de croître tout au long du roman au point que « *le mâle agonis[e] peu à peu en lui* »¹⁴⁶¹.

Tous partagent des goûts peu masculins, qui convergent vers une certaine préciosité et une certaine coquetterie assignées d'ordinaire aux femmes. Leur penchant pour les artifices, l'importance donnée au maquillage, aux bijoux, aux vêtements¹⁴⁶² et à l'attitude adoptée témoignent d'un sens de l'esthétisme féminisé et d'un culte de l'apparence propre à la femme. Jacques Silvert a ainsi « *ses poignets [cerclés] de deux cercles d'or, constellés de brillants* »¹⁴⁶³ et Noronsoff « *ses doigts surchargés de bagues* »¹⁴⁶⁴.

¹⁴⁵⁷ *Ibid*, p. 184

¹⁴⁵⁸ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, *op. cit.*, p. 51

¹⁴⁵⁹ Rachilde, *Les Hors-nature*, *op. cit.*, p. 276-277

¹⁴⁶⁰ *Ibid*, p. 279

¹⁴⁶¹ *Ibid*, p. 430

¹⁴⁶² On se reportera ici à notre chapitre sur le personnage de l'esthète (en première partie)

¹⁴⁶³ Rachilde, *Monsieur Vénus*, *op. cit.*, p. 139

¹⁴⁶⁴ Jean Lorrain, *Le Vice Errant*, *op. cit.*, p. 139

Tout est affaire de raffinement. Cela relève bien souvent d'une propension à l'ostentation par laquelle le personnage cherche à susciter l'admiration. Vladimir Noronsoff est victime de ce goût exagéré pour les vêtements compliqués et pour les accessoires précieux, s'affichant dans des tenues extravagantes et affublé de divers colifichets tous plus baroques les uns que les autres, susceptibles d'agrémenter son apparence physique. Ainsi, il aime à recevoir « *vêtu de fastueuses robes de chambre de peluche de toutes les nuances [...] brodées, les unes de perles, les autres de turquoises (il y en avait de bleues surchargées de saphirs et de rouges bossuées de rubis)* »¹⁴⁶⁵ ou encore « *affublé de longues robes flottantes, les genoux enveloppés de lourdes peaux, de renard bleu ou de zibeline* »¹⁴⁶⁶. Les matières portées sont souvent signes du plus grand raffinement et reflètent un certain prestige. Ainsi Noronsoff se s'enveloppe d'« un caftan de soie rose turc ». A noter également le choix de couleur des tenues qui sont souvent des nuances à connotation féminine, comme ici le rose. Noronsoff, Phocas, Bougreton et le cadet des frères Fertzen ont en commun ce goût particulier de se faire « *corseter, maquiller, habiller.* »¹⁴⁶⁷ Tous ressemblent de la sorte à des poupées et se plaisent à s'artificialiser comme pour mieux dissimuler leur identité mâle. Jacques Silvert, aux « *traits de blonde voluptueuse* »¹⁴⁶⁸, porte ainsi comme tenue de travail, « *une chemise de femme, une chemise garnie d'un feston* »¹⁴⁶⁹, vêtement ne soulignant aucunement sa masculinité. Sous l'influence de Raoule, Jacques devient une poupée manifestant une nature extrêmement soignée ainsi que des attentions de la plus haute délicatesse à l'égard de son corps :

« *Il avait sa robe de velours serrée à la taille par une cordelière, et sa chemise à plastron brodé avait juste ce qu'il fallait de col pour ne pas être complètement du linge de femme. Ses mains, qu'il soignait beaucoup, étaient d'un blanc mat comme les mains d'une paresseuse ; dans ses cheveux roux, il avait mis de la poudre à la maréchale* »¹⁴⁷⁰ ;

Ceci lui vaut, selon l'expression de Raoule d'être qualifié de « *divine* »¹⁴⁷¹. Ici, l'emploi du féminin en dit long sur sa nature. Jacques Silvert finit par se complaire dans ce statut féminin au point d'être devenu capable d'en faire son genre, ayant « *acquis au contact d'une femme aimée toutes les sciences féminines* »¹⁴⁷². A ce titre, il est certainement le personnage de nos œuvres qui témoigne de la façon la plus aboutie du processus d'effémination puisqu'il est le seul à réellement

¹⁴⁶⁵ *Ibid*, p. 138-139

¹⁴⁶⁶ *Ibid*, p. 139

¹⁴⁶⁷ *Ibid*, p. 314

¹⁴⁶⁸ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 225

¹⁴⁶⁹ *Ibid*, p. 78

¹⁴⁷⁰ *Ibid*, p. 126

¹⁴⁷¹ *Ibidem*

¹⁴⁷² *Ibid*, p. 151

l'accomplir socialement. Cette effémination chez Jacques, même si elle se contracte par l'amour d'une femme, n'en est pas pour le moins révélatrice de son homosexualité, rapport à l'apparence masculine de sa bien-aimée, comme il en sera question plus loin dans notre analyse des passions singulières et des personnages de virago.

Cette comédie du paraître propre à nos personnages s'accompagne bien souvent de caprices fortement féminins où l'on retrouve des poncifs tels que la volonté de faire sensation et celle de l'indécision. Ainsi, Noronsoff de « *péror[er]* »¹⁴⁷³, à la manière d'une femme aimant cancaner, à propos du choix qu'il doit faire sur des bijoux :

*« Debout sur le trottoir, un employé ou le joaillier lui-même vantait l'orient des perles, faisait couler l'eau des rivières, admirer les reflets de telle opale ou de tel rubis ; la foule s'attroupait, et, ravi de l'étonnement qu'il provoquait (aime faire sensation), mais indifférent en apparence (comédie du paraître), Sacha pérorait, donnait des avis, consultait la comtesse, voulait voir d'autres pierres, se donnait en spectacle et généralement ne se décidait pas »*¹⁴⁷⁴.

La mise s'apparente à celle si sophistiquée des femmes. Le reflet du physique se doit d'être optimisé et engage le plaisir des yeux, d'où, derrière cette apparente préciosité et attention apportée à soi, une importante volonté de séduire – la séduction étant un apanage traditionnellement féminin - quitte même à adopter une certaine « *coquetterie de courtisane* »¹⁴⁷⁵. Nos héros sont dans la démonstration, dans la monstration même de soi, cherchant continuellement à éblouir de leurs atours. Pour Noronsoff d'ailleurs, « *les perles [sont] son orgueil* »¹⁴⁷⁶, ses doigts en étincellent. Une forme de culte de l'apparence propre à celui reconnu à la femme se dégage donc de nombreuses scènes, prenant tout autre femme comme une rivale qu'il s'agit de dépasser : « *C'était une occasion pour lui de sortir tous ses écrins. Il luttait de splendeur de bagues avec les donzelles amenées par les dîneurs* »¹⁴⁷⁷.

L'esthétisme forcené de ces hommes les pousse à adopter d'autres comportements considérés comme typiquement féminins. Ainsi, tous manifestent un sens aigu de l'art de la décoration faisant toujours preuve de goût et d'originalité créative et révèlent leur don à organiser

¹⁴⁷³ Jean Lorrain, *Le Vice errant*, op. cit., p. 211, verbe sémantiquement à dénotation féminine en accord avec l'habitude donnée aux femmes de ragoter

¹⁴⁷⁴ *Ibidem*

¹⁴⁷⁵ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 210

¹⁴⁷⁶ Jean Lorrain, *Le Vice errant*, op. cit., p. 165

¹⁴⁷⁷ *Ibidem*

des réceptions et à recevoir, comme pourrait le faire une maîtresse de maison. Noronsoff en est un exemple parfait en raison des innombrables fêtes qu'il organise à sa villa, comme les fêtes d'Adonis, et qui ne sont que surenchères de frasques et débauches de luxe et de profusion en tout genre. Les attitudes du quotidien marquent également une certaine effémination du comportement. On notera comme exemple à ce sujet la façon dont Jacques Silvert s'élance à la rencontre de Raoule lorsque celle-ci, s'étant absentée du foyer, franchit le seuil de leur appartement : « *Il courut à Raoule et se suspendit à son cou, exactement comme l'eût fait une épouse anxieuse* »¹⁴⁷⁸. La comparaison va même ici bien au-delà de la simple effémination mais remet en cause la hiérarchie des rôles sexuels et, partant la norme de genre – comme nous y reviendrons plus loin.

Aucune trace réelle de virilité n'émane de ces hommes qui semblent ne relever de la masculinité que par leur sexe biologique. Noronsoff est ainsi décrit chétif et fragile, alors que Jacques Silvert, qualifiée d' « *espèce de fille manquée* »¹⁴⁷⁹ est « *un homme faible comme une jeune fille* »¹⁴⁸⁰. C'est certainement Jacques Silvert qui remplit le mieux ce rôle d'éphèbe en raison de son statut d'homme-femme. Il est physiologiquement, semble-t-il, entre l'enfant et la jeune fille avec « *[...] ses chairs blondes, toutes duvetées comme la peau d'une pêche* »¹⁴⁸¹, « *son sourire de fille amoureuse* »¹⁴⁸², la cambrure de sa taille, ou encore sa « *chair nacrée* »¹⁴⁸³ et « *les deux boutons de ses seins [...] pareils à deux boutons de bengale* »¹⁴⁸⁴. La gracieuseté de son physique le dote d'une finesse et d'une sensualité féminine. Son corps est d'ailleurs comparé à un poème¹⁴⁸⁵. Cette grande délicatesse est caractéristique de Monsieur de Phocas dont les gestes sont toujours gages d'élégance et de distinction : « *[...] la main dégantée du duc de Fréneuse planait avec d'infinies lenteurs au-dessus d'un tas de pierres dures, lapis-lazulis, sardoines, onyx et cornalines, piquées çà et là de topazines, d'améthystes et de rubacelles. [...] et la main parfois se posait, tel un oiseau de cire, désignant du doigt la gemme choisie...* »¹⁴⁸⁶. Par cette subtile sensibilité, Jacques Silvert en devient même sexy lorsqu'il exhibe notamment les « *lignes sculpturales de ces chairs épandant de chaudes émanations de volupté* »¹⁴⁸⁷. Ainsi, il arrive à Jacques d'adopter grâce au dessin de ses formes, des poses impudiques, une langueur provocatrice qui, de la part d'une femme pourrait être interprétée comme une sollicitation à des contacts plus intimes, tout du moins à un jeu de séduction : « *Au*

¹⁴⁷⁸ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 124-125

¹⁴⁷⁹ *Ibid*, p. 225

¹⁴⁸⁰ *Ibid*, p. 61

¹⁴⁸¹ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 59

¹⁴⁸² *Ibid*, p. 189

¹⁴⁸³ *Ibid*, p. 145

¹⁴⁸⁴ *Ibid*, p. 62

¹⁴⁸⁵ *Ibid*, p. 151

¹⁴⁸⁶ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 51

¹⁴⁸⁷ Rachilde, *Monsieur Vénus*. op. cit., 140

creux des reins, une ombre d'or faisait ressortir resplendissante la souplesse de la croupe, et l'une de ses jambes, un peu écartée de l'autre, avait une crispation comme en ressentent les femmes nerveuses, après une surexcitation trop prolongée de leurs sens. »¹⁴⁸⁸ Si l'on lit cette phrase en dehors du contexte de l'intrigue du roman alors, sans nul doute, nous penserons que cette description est relative au corps d'une femme. Raoule ne manque pas de faire remarquer à Jacques, pour lui en faire prendre conscience, la pureté et la virginité de ses traits encore non sexuellement caractérisés comme mâles : « *Regarde là-bas dans la glace penchée, ton cou blanc et rose, comme un cou d'enfant !... Regarde ta bouche merveilleuse, comme la blessure d'un fruit mûri au soleil ! Regarde la clarté que distillent tes yeux profonds et purs comme le jour tout entier...* »¹⁴⁸⁹ A de multiples égards il peut être identifié à l'Antinoüs. Jacques finit par se confondre lui-même, ne sachant plus qui il est réellement. L'inversion sexuelle subie lui fait perdre tout sentiment d'identité : « *C'est vrai que je n'ai pas de nom, moi !* »¹⁴⁹⁰ On peut y voir alors l'aboutissement de l'entreprise androgynale par laquelle Jacques ne se reconnaît ni en homme, ni en femme. Cette apparente féminité se fait critère de justification esthétique.

Cette effémination est alors relative à l'esthétisme des esthètes qui sont à la recherche du raffinement le plus absolu que seule la femme est à même d'offrir – et c'est bien la seule vertu qu'ils lui reconnaissent – La considérant comme « *un sexe purement décoratif* »¹⁴⁹¹, ils tentent de s'approprier son aspect physique. Cependant, en se dotant de la sorte d'une physionomie voire d'une sensibilité féminine, l'homme se rend plus faible, si l'on suit le schéma de hiérarchisation des sexes et devient donc plus facilement une victime. Son effémination tend donc à s'accroître encore, et sa fragilisation également, s'il se trouve sous la coupe d'une femme qui pour sa part, se virilise : « *Et c'est toujours à la manipulation et à la domination d'une femme, qui souvent s'attribue parallèlement des prérogatives censées être masculines, qu'il est en outre soumis.* »¹⁴⁹² C'est là qu'intervient donc son pendant androgynique, la femme virago.

¹⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 139

¹⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 110

¹⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 188

¹⁴⁹¹ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, Collins, 1983, p. 49

¹⁴⁹² Frédéric Monneyron, *L'Androgyne décadent*, op. cit., p. 18

La gynandre

Les femmes poursuivent le même idéal androgynique selon ce schéma de développement des caractères sexuels contraires, d'où chez elles cette infaillible tendance à la masculinisation. Cela se ressent surtout chez Rachilde qui propose pour ce faire de jouer sur le renversement des rôles sexuels, comme cela est le cas dans *Monsieur Vénus* et *Madame Adonis*. La recherche de l'état androgynique est déjà perceptible dans le titre des romans. L'androgynisme d'essence féminine est vecteur d'idéal selon son statut originel. Mais l'actualisation de sa figure dans le réel et selon les prodromes fin-de-siècle, dévie sa fonction primordiale, bien plus encore que celle que subit l'androgynisme d'essence masculine. Pour cette raison, Péladan trouve une alternative à la dénomination de ce type de femmes qu'il reconnaît sous le nom de gynandre. Ce terme définit selon lui une femme qui, bien que présentant des caractères masculins indéniables, ne peut accéder au statut idéal d'androgynisme en tant qu'artefact de l'hermaphrodisme. La femme, dans sa force physique trouve ses limites. Elle jouera alors davantage sur sa force mentale s'employant bien souvent pour contrebalancer sa faiblesse physiologique, à développer les pires inventions psychologiques dont la puissance pourra s'avérer pire qu'une violence physique. La gynandre prouve ses limites esthétiques en se faisant une pâle imitation de la dimension androgynique dans la mesure où elle n'implique pas, malgré son conglomérat de caractères sexués, de perfection des formes. Comme l'explique Frédéric Monneyron « *le beau est certes d'essence féminine mais ce n'est que lié au masculin qu'il provoque la sensation esthétique la plus forte* »¹⁴⁹³. Son androgynisme renvoie davantage à l'usurpation sexuelle dont témoigne la femme qui s'invente en homme. On en veut pour preuve la différence de jugement qui accompagne les descriptions respectives de Marcel et Marcelle Désambres, qui renvoient pourtant à la même personne mais sous deux angles de perception distincts. Marcel a « *une voix charmante* »¹⁴⁹⁴ et ne manifeste aucune brutalité alors que Marcelle est capable de tordre, *avec une force inouïe chez une femme*, les poignets de Louis. À l'âme de poète du personnage du frère fictif répond l'âme de guerrière du personnage de la sœur. Alors que Marcel est d'une douceur extrême – on en veut pour preuve les discours très poétiques qu'il tient à Louise – Marcelle s'exprime beaucoup plus vulgairement. À la tendance pacifiste du premier s'oppose le caractère d'amazone de la seconde. Sa beauté animale est celle de la femme fatale. Aussi, au lieu d'être, à l'image de son double masculin, son « frère », de caractère rassurant, se veut-elle effrayante et menaçante : « *Cette femme-là savait, sans être belle d'une beauté ordinaire, se coiffer selon son type de louve. Elle se couronnait de fourrure avec une crânerie féline qui lui faisait pardonner son nez, en bec d'aigle, sa lèvre relevée par un rictus mauvais, ses yeux*

¹⁴⁹³ *Ibid.*, p. 72

¹⁴⁹⁴ Rachilde, *Madame Adonis*, *op. cit.*, p. 23

mi-clos et sombres, ressemblant à des yeux de chatte hystérique. »¹⁴⁹⁵ Le statut androgyne de Marcel est largement valorisé ; il est toujours présenté sous des atours esthétiquement parfaits alors que Marcelle dont la beauté singulière recèle davantage une dimension mystérieuse, sème le doute sur l'honnêteté de son attitude. Contrairement à son frère, sa beauté n'est pas gage d'absolu. Ceci s'explique notamment par la dimension misogynne que véhiculent les textes décadents, y compris ceux de Rachilde. On reproche à la femme, en raison de son rôle de génitrice, d'être un produit de la nature auquel le phénomène de perpétuation est fondamentalement attribué. Elle est le symbole vivant de la continuation de l'œuvre de la nature qui répugne les décadents. Baudelaire est le chef de file d'une telle considération : « *La femme est le contraire du Dandy. Donc, elle fait horreur. La femme a faim et elle veut manger, soif et elle veut boire. Elle est en rut et elle veut être foutue. Ce beau mérite ! La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable.* »¹⁴⁹⁶ Le modèle patriarcal domine malgré tout, même si beaucoup tentent d'y échapper. La femme ne peut lutter trop longtemps contre cela, toujours rattrapée par les lois humaines – on en veut pour preuve les fins tragiques de ces usurpatrices dont l'existence se solde soit par l'errance, soit par la mort. En clair, son émancipation est toujours bridée, incapable qu'elle est selon Schopenhauer, philosophe contemporain de l'époque, de dépasser sa condition de sexe faible, de s'élever spirituellement. Le modèle hellénique de l'éphèbe est d'ailleurs à ce propos plutôt d'essence masculine que féminine. Aussi l'androgynie s'avère-t-elle plus prometteuse si elle se présente sous une essence masculine à la forme féminine que l'inverse. La beauté de la gynandre n'est jamais glorifiée car ses caractères féminins sont ceux que la nature lui a donnés alors que chez l'androgyne homme, les caractères féminins sont le fruit d'un travail d'artificialisation qui se rapproche davantage de la démarche artistique.

Le caractère dominant de la femme est trop mis en exergue pour ne pas symboliser sa prétention à vouloir, en s'octroyant les pleins pouvoirs, aliéner voire décimer l'homme. Le texte insiste ainsi sur une certaine disharmonie physiologique, où la perfection se mêlant à l'ingratitude de certains traits laisse présager ses mauvaises intentions.

L'idéal de l'androgynie se trouve alors mis dans ce cas au service de la volonté de la femme, ce qui dénote une ambiguïté dans ses orientations sexuelles sur laquelle nous ne tarderons pas à revenir :

¹⁴⁹⁵ *Ibid*, p. 134

¹⁴⁹⁶ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1951, p. 1199

« *L'androgynie féminine est donc l'indice d'un mode d'être sexuel. Signe physique d'une orientation psychique, elle dénote une libido particulière qui définit [...] un comportement jugé délétère, celui de la lesbienne [...] d'une manière générale celui de 'l'usurpatrice sexuelle' qui, mime de l'homme, lui emprunte ses prérogatives pour mieux servir ses propres désirs.* »¹⁴⁹⁷

Néanmoins, on retrouve stylistiquement le même procédé de juxtaposition de qualifications masculines et féminines. Le personnage de Marcelle Désambres par la duplication qui le caractérise, se dote de deux identités. Marcelle témoigne de « *gestes souples* » mais d'une « *jeunesse [...] virile* »¹⁴⁹⁸. Son corps, n'ayant « *ni hanches ni poitrine* »¹⁴⁹⁹, est largement anti-féminin : « *la glace renvoyait aux yeux effarés de Louis deux seins à peine bombés, deux seins d'éphèbe aux boutons frêles, duvetés de brun* »¹⁵⁰⁰ ; elle triche même pour pouvoir prétendre aux caractères sexués de sa nature féminine : « *Et il avait le secret de ses hanches onduleuses ; elle mettait des paniers sous ses jupes, car elle n'avait pas de hanches du tout.* »¹⁵⁰¹ Elle est même comparée par Louis à « *un garçon de quinze ans* »¹⁵⁰² et voit son statut d'androgynisme défini lorsque le docteur Rampon la traite de « *femme-garçon* »¹⁵⁰³, accouplant de la sorte les deux natures qui s'opposent plus qu'elles ne se complètent chez Raoule. Ses habitudes, très peu féminines, sont celles des hommes les plus rudes « *croqu[ant] le gibier et buv[ant] le vin blanc comme un chasseur* »¹⁵⁰⁴. Jamais fragile ou timide, elle fait toujours preuve du plus grand aplomb lorsqu'elle s'exprime, accompagnant son verbe incisif de « *gestes d'une décision royale* »¹⁵⁰⁵. Chez *Monsieur Vénus*, Raoule de Vénérande s'inscrit dans cette même lignée de femme virago. Son caractère d'une détermination sans faille contrebalance largement son essence féminine. Sa masculinité est notamment soulignée à travers son port de « *costume[s] presque masculin[s]* »¹⁵⁰⁶. Raoule va même jusqu'à se prendre pour un garçon, témoignant de la sorte sans complexe de l'usurpation sexuelle propre à la gynandre : « *[...] Souvenez-vous donc que je suis un garçon, moi [...] un artiste que ma tante appelle son neveu* »¹⁵⁰⁷. En voulant se rendre maîtresse du jeu amoureux au sein du couple qu'elle forme avec Jacques, elle préfigure l'échec de la réconciliation androgynale dans son

¹⁴⁹⁷ Frédéric Monneyron, *L'Androgynie décadent*, op. cit., p. 40

¹⁴⁹⁸ Rachilde, *Madame Adonis*, p. 156

¹⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 203

¹⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 194

¹⁵⁰¹ *Ibidem*

¹⁵⁰² *Ibid.*, p. 203

¹⁵⁰³ *Ibid.*, p. 225

¹⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 157

¹⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 165

¹⁵⁰⁶ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 56

¹⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 57

actualisation humaine. L'équilibre n'est jamais efficient : « *Tu dois t'apercevoir [...] que de nous deux, le plus homme c'est toujours moi* »¹⁵⁰⁸.

L'héroïne rachildienne réfute en masse ses attributions féminines et son rôle de génitrice. En s'écartant ainsi des représentations de la femme, elle renie sa nature sexuelle et se rapproche du désir masculin qui n'est pas fondé sur l'instinct génésique. Plus largement, en refusant la sexualité et la soumission à la chair, elle augure de la transgression des sexes qui appartient au phénomène androgyne, bafouant le désir proprement sexuel qui implique la nécessité d'un autre sexuel. Ce refus est donc manifeste de sa nature androgynique, car si la femme reste féminine en apparence, elle met à distance ses corollaires psychologiques. Aussi, l'androgynie se révèle perverse sous l'emprise de la femme virago, en se faisant « *l'expression plastique dominante de la perversité, entendue comme écart par rapport au comportement moyen que l'époque attend encore de la femme [...]* »¹⁵⁰⁹. Son comportement est ainsi jugé déviant. La conquête de l'androgynie ne s'engage donc qu'à des fins personnelles et corruptrices. Ainsi, Frédéric Monneyron poursuit son explication : « *L'androgynie féminine est intimement associée à la perversité qu'elle exprime et témoigne du déraillement de la femme hors de son statut de mère ou du moins de compagne de l'homme et de sa prétention à s'attribuer des prérogatives masculines, ce qui est jugé contre nature par les auteurs de l'époque* »¹⁵¹⁰. Son syncrétisme sexuel est vecteur de l'affaiblissement de l'homme. « *Sa désinvolture très masculine* »¹⁵¹¹, « *ses lèvres [qui] s'estomp[ent] d'un imperceptible duvet brun* »¹⁵¹², le timbre de sa voix à « *l'intonation grave du mâle* »¹⁵¹³ sont autant d'indices introduisant des failles dans son entité féminine. Lors de son mariage, Raoule s'affiche sous les traits d'une femme fatale et ne ressemble en rien à la représentation de la femme vierge et pudique que se fait l'imaginaire collectif d'une mariée : « *sa physionomie hardie s'harmonisait admirablement avec ces boucles courtes, mais ne rappelait en rien la pudique épousée [...]* »¹⁵¹⁴. Elle semble détenir plutôt le rôle de l'époux. Elle a d'ailleurs fait couper ses cheveux pour l'occasion, « *une mode récente que j'adopte définitivement* »¹⁵¹⁵, déclare-t-elle, déterminant ainsi le statut masculin qu'elle souhaite désormais se donner. Sa masculinisation n'échappe alors à personne et devient même source de scandale puisque « *à force de se masculiniser, [Raoule] fini[t] par compromettre son mari !* »¹⁵¹⁶ Déguisée en homme, autant physiquement que mentalement, elle semble se complaire dans l'atteinte de la beauté idéale, celle du mélange des genres. Pour autant,

¹⁵⁰⁸ *Ibid*, p. 107

¹⁵⁰⁹ Frédéric Monneyron, *L'Androgyne décadent*, op. cit., p. 50

¹⁵¹⁰ *Ibid*, p. 51-52

¹⁵¹¹ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 126

¹⁵¹² *Ibid*, p. 208

¹⁵¹³ *Ibid*, p. 214

¹⁵¹⁴ *Ibid*, p. 202-203

¹⁵¹⁵ *Ibid*, p. 203

¹⁵¹⁶ *Ibidem*

son entreprise s'avère caduque. En s'assignant tout ce qu'elle reproche à l'homme, Raoule ne fait qu'inverser la hiérarchisation des sexes, mais ne la dépasse pas, selon le sens d'idéal que représente la fusion androgynique primordiale.

Finalement, la beauté ne semble pas dépendante du sexe. La condition primordiale de l'androgynie, telle que la définit Péladan représente cet état de virginité qui fait que l'être doit se positionner au-delà du désir, condition que sont loin de remplir nos personnages qui dépassent certes le désir sexuel mais pour le détourner vers d'autres complications amoureuses.

b) Des expériences faussement syncrétiques

Le mythe d'Hermaphrodite sous-tend en grande partie la mise en place de l'esthétique décadente dans les romans de Rachilde et de Jean Lorrain. Il renvoie notamment à la crise identitaire que partagent les personnages et qui les pousse à se constituer une identité idéale tout du moins idéalisée. La figure d'Hermaphrodite trouve alors un écho privilégié chez eux, dans la mesure où elle symbolise originellement la complétude de l'être. L'androgynie initiale qui caractérise le personnage mythique d'Hermaphrodite représente l'unité originelle du monde où le couple humain était alors corps et âme, uni au sens le plus strict du terme. Elle représente cette instance où aucune distinction n'était encore faite entre les sexes. En clair il s'agit de cet état privilégié où la différence sexuelle n'existait pas, où l'Autre ne faisait pas figure d'Altérité – pris dans le sens d'opposition – mais de Même. Etat proche de la divinisation, il séduit les personnages en ce qu'il augure de transgression. Dans l'hermaphrodisme, les personnages entrevoient une solution aux antagonismes sexuels. Cette figure concentre les attentes des décadents : transcendant la dualité des sexes, elle devient le symbole de la réconciliation des contraires. En tant qu'idéal d'amour platonique, l'état androgyne propre à l'Hermaphrodisme comble les aspirations des décadents qui y voient l'incarnation d'un désir sans sexe. Mais c'est sans compter sur la haine que se témoignent hommes et femmes qui poursuivent leur incessante lutte jusque dans cette tentative de reconstruction de l'état hermaphrodite.

Ainsi, cette réintégration de l'unité originelle va être établie au prix de déviations. Tout d'abord la dégradation que va subir le mythe d'Hermaphrodite est due à son actualisation : on passe en effet de l'idéal à la réalité, autrement dit du monde a-temporel et an-historique des essences au

monde temporel et historique de l'existence humaine. Le mythe va donc devoir s'intégrer dans cet univers qui connaît la sexualité et qui s'articule autour de la bi-catégorisation homme-femme. L'androgynie « *mise en chair par un couple humain* »¹⁵¹⁷ ne fera que confirmer l'antagonisme de leurs entités ou débouchera sur des relations scandaleuses. En effet, conjugué au cerveau détraqué des personnages qui voudront se l'approprier, le mythe va se trouver transgressé à des fins perverses. Le mythe d'Hermaphrodite appliqué au monde phénoménal et plus particulièrement aux tropismes décadents ne s'auréole pas des mêmes significations que celles de la légende originelle. Bien au contraire, il subit une lourde dégradation dans la mesure où il n'est qu'un prétexte à la révélation de formes de sexualités aberrantes et tératologiques. Mircea Eliada ne manque pas à ce propos de qualifier l'androgynie décadent de « *monstre composite* »¹⁵¹⁸. On perd alors la finalité même du mythe qui est celle de la transcendance, puisque la bisexualité constitutive de l'hermaphrodisme va se vivre systématiquement aux dépens d'un des deux sexes. Nous allons voir ici comment les textes rachidiens et lorrainiens renversent la légende d'Hermaphrodite en raison de cette impossible parfaite symétrie sexuelle. En guise de modèles d'asexualité, les aspirations hermaphrodites vont révéler des tendances inavouables. C'est davantage à un drame existentiel que nous assistons plutôt qu'à des retrouvailles identitaires.

Comme nous le savons les personnages sont mus par un désir brûlant de refaire l'amour en instaurant un nouvel ordre sexuel, privé de l'instinct génésique et partant de toute relation directe à la sexualité telle qu'elle se vit communément. Quelques illusoires, ou tout du moins éphémères, représentations hermaphrodites ponctuent nos textes et témoignent de cette tentation du neutre. Cependant, l'aspiration noble à l'état d'hermaphrodisme sert toujours de couverture à un désir plus ancré dans le réel. D'après une des versions du mythe, le bel adolescent Hermaphrodite éveilla la passion de la nymphe Salmacis. Le jeune homme ayant repoussé ses avances, Salmacis pria les dieux de l'unir à lui pour toujours. Son vœu fut exaucé alors que le jeune garçon se baignait dans quelque point d'eau où le corps de la nymphe se fondit en celui d'Hermaphrodite. Les deux corps ainsi réunis n'en formèrent plus qu'un. Ainsi, Hermaphrodite est à la fois bisexué et asexué. La légende va trouver un écho notable chez *Monsieur Vénus*. Notons tout d'abord que le titre même, hormis son aspect hermaphrodite qui transparait dans l'association d'un prédicat masculin à un nom féminin, renvoie à Vénus qui n'était autre que la mère d'Hermaphrodite. Le titre fait donc directement écho aux origines mythologiques de l'androgynie primordial, l'apparentant ainsi à un Dieu, et donc à un idéal. Raoule de Vénérande commande ainsi à Jacques Silvert, avec qui elle veut

¹⁵¹⁷ Régina Bollhalder Mayer, *Eros décadent*, op. cit., p. 166

¹⁵¹⁸ Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'androgynie*, Paris, Gallimard, 1962, p. 111

syncrétiser l'état androgynique, un costume de « *nympe des eaux* »¹⁵¹⁹ : le lecteur l'identifie dès lors à Salmacis. Et tout au long de l'histoire on ne peut s'empêcher d'établir des correspondances avec la légende grecque. Jacques tout comme Hermaphrodite va se métamorphoser en un être hybride, moitié homme, moitié femme, ou en demi-homme devrait-on dire selon la terminologie exacte. Dans le roman, la fusion des corps en un seul entre ce demi-homme et cette demi-femme est symbolisée lors de la valse du couple :

*Il ne cherchait pas à soutenir sa danseuse, mais il ne formait avec elle qu'une taille, qu'un buste, qu'un être. A 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*¹⁵²⁰.

L'idéal de l'hermaphrodisme est toujours latent quand il n'est pas exprimé clairement comme ici dans *Madame Adonis* où Marcelle Désambre glorifie « *la sublime union d'une trinité d'êtres qui ne veut en faire qu'un, l'être complet des légendes indiennes* »¹⁵²¹ mais en précisant qu'il s'agit néanmoins de « *l'amour monstre* »¹⁵²². Le roman se plaît à citer en référence les dieux de la mythologie hindoue connus pour être bisexués. A nouveau, le titre du roman s'articule sur un procédé hermaphrodite en associant de la même façon que *Monsieur Vénus* mais dans le sens inverse, un prédicat féminin à un personnage mythique reconnu d'origine masculine.

Mais Rachilde ne s'y trompe pas. Elle ne s'illusionne pas sur le fantasme hermaphrodite – visiblement même elle sème le doute sur l'effectivité de l'unité primordiale - Elle considère en effet davantage son utilisation sous la perspective de l'expression d'une volonté d'émancipation :

« Une légende très ancienne prétend [...] que l'homme et la femme ne faisaient qu'un du temps des dieux. [...] Or, le coup de foudre a séparé, dans la nuit des âges, ce que l'on prétend qu'il réunit quelquefois de nos jours. Il est juste d'ajouter que le coup de foudre ne pouvant plus, naturellement, tomber sur un à la fois, il ne réunit

¹⁵¹⁹ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 30

¹⁵²⁰ *Ibid*, p. 186-187

¹⁵²¹ Rachilde, *Madame Adonis*, op. cit., p. 224

¹⁵²² *Ibidem*

*rien du tout qu'en imagination [...] Horreur de l'enchaînement fatal !... Ou joie de l'ultime, de l'absolue liberté ? »*¹⁵²³

Elle explique de la sorte l'aporie vers laquelle mène le désir de l'hermaphrodisme. Si les décadents échouent c'est parce qu'ils sont d'une façon ou d'une autre des êtres de fantasmes et que « *l'androgynie meurt avec le premier désir charnel* »¹⁵²⁴ Même si ce n'est pas le sexe qui définit la nature de leur désir, leur politique d'exacerbation des sens n'est guère compatible avec l'idéal de l'Hermaphrodisme qui se veut au-dessus des sens. Ce n'est pas l'Idée en elle-même de l'Hermaphrodisme qui est pervertie mais plutôt le mode de sa réalisation telle qu'il est accompli par les personnages. Chez *Monsieur de Phocas* le caractère menaçant du fantasme de l'hermaphrodisme s'incarne dans une petite statuette d'onyx, androgynie de forme mais dont le sexe est camouflé par une petite tête de mort :

*« [...] sur un petit autel hindou, encombré de tulipes de verre et de ciboires d'or et de bronze, une étrange statuette se dressait : une espèce de déesse androgynie aux bras frêles, au torse plein, à la hanche fuyante, démoniaque et charmante, en pur onyx. Elle était absolument nue. Deux émeraudes incrustées luisaient sous ses paupières ; mais entre ses cuisses fuselées, au bas renflé du ventre, à la place du sexe, ricanante, menaçante, une petite tête de mort. »*¹⁵²⁵

Définitivement, la perfection ne semble pas de ce monde. L'androgynie que représente Hermaphrodite, incarné dans un être de chair et qui plus est dans une âme fin-de-siècle, engendre la violence en absorbant toutes les attentes des personnages. La tentative d'annulation du sexe s'ouvre sur une violence du sexe. En guise de construction du complémentarisme le plus absolu, c'est la différence sexuelle que les quêtes hermaphrodites font ressortir et exacerbent même. L'androgynie sert donc dans cette mesure de prétexte à l'anéantissement de l'autre sexe et partant, à la survalorisation du Même. De façon plus claire, le personnage androgynie qui demeure par essence de nature masculine par l'assignation de son sexe se camoufle sous son hermaphrodisme pour lutter contre la femme et maintenir l'homme, même efféminé, dans son statut de sexe fort, alors que la gynandre en tant qu'usurpatrice sexuelle cherche à pulvériser le mâle pour détenir à elle seule le pouvoir de domination. De là, pouvons-nous également interpréter les relations sado-masochistes comme des tentatives avortées d'hermaphrodisme dans la mesure où les femmes, notamment, essaient de faire de leurs hommes-proies des beautés absolues : « *Au maintien dans l'idéal, dans*

¹⁵²³ Rachilde, *Jeux d'artifices*, Paris, Ferenczi, 1932, p. 161

¹⁵²⁴ Frédéric Monneyron, *L'Androgynie décadent*, op. cit., p. 64

¹⁵²⁵ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 207

l'adoration muette et passive de l'objet, fait place l'autre et unique alternative, la profanation sadique »¹⁵²⁶. La guerre des sexes n'en finit donc pas de s'enliser en se réécrivant sous des formes encore plus violentes par l'influence du fantasme hermaphrodite. Chacun cherche à préserver son territoire, pire même à le substituer à l'Autre par une entreprise de domination. Le déséquilibre des sexes s'accroît alors là où devrait être requise une égale considération des deux sexes et où devrait se manifester un brouillage des frontières des deux pôles pour n'en laisser subsister qu'un, indifférencié. L'Être ne peut donc visiblement lutter contre cette catégorisation et hiérarchisation que la nature a instaurées comme loi et prérogative du désir humain. Le sens allégorique du mythe d'Hermaphrodite est alors dévié. Les personnages de l'androgynie et de la gynandre censés redistribuer les catégories sexuelles et brouiller les caractéristiques de chaque sexe, finissent par reproduire la bi-catégorisation et la régénérer sous des instances nouvelles. La guerre des sexes devient alors la guerre *du* sexe. La désunion demeure immuable tout autant que l'abîme qui sépare les deux sexes est irréductible comme l'explique Rachilde elle-même : « *Nous sommes comme deux êtres sur les deux rives opposées d'un fleuve. Nous nous parlons avec un abîme entre nous sans pouvoir nous unir dans le même cri, le seul cri vraiment naturel. Il n'y a plus ni amour ni haine et le désir se tait en présence du vide glacé, du vide vertigineux qui nous sépare.* »¹⁵²⁷

Toute tentative de réunification s'avère donc vaine sous sa plume, celle-ci se soldant plutôt par une aggravation de la situation en raison du développement des perversions qui l'accompagnent. Les personnages ne sont que trop éloignés de l'innocence associée à Hermaphrodite pour prétendre s'y identifier. La voie de la recherche de soi passera donc par d'autres chemins.

Dès lors, l'union de deux entités recherchant a priori la complémentarité, est perçue sous un angle tératologique entachant la figure pleine et idéale des temps immémoriaux. La Décadence fait alors de la figure hermaphrodite non l'apanage d'une certaine forme de déité, de représentation exemplaire mais celle d'une poétique de la difformité et du monstrueux : « *Privilège des dieux mais aussi avatar des monstres, l'androgynie est ici « mise en chair » par un couple humain. Elle suscite une fascination mêlée d'effroi.* »¹⁵²⁸

¹⁵²⁶ Frédéric Monneyron, *L'Androgynie décadent*, op. cit., p. 116

¹⁵²⁷ Rachilde, *Refaire l'amour*, op. cit., p. 233

¹⁵²⁸ Régina Bollhalder Mayer, *Eros décadent. Sexe et identité chez Rachilde*, op. cit., p. 166

En effet, les romans, s'ils cristallisent certes la tentation d'un désir sans sexe, symbolisent paradoxalement la mise en scène de la résurgence de la sexualité sous des formes détournées. Raoule, qui cherche à échapper à tout prix aux affres de l'amour vulgaire et à la domination masculine, trouve en Jacques le jeune éphèbe à la féminité innée, la proie idéale pour vivre un amour hors-nature. On notera d'ailleurs que, dans la description où le narrateur le décrit comme « *digne de la Vénus Callipyge* »¹⁵²⁹, la référence à Vénus permet de faire écho aux ascendances d'Hermaphrodite. Ainsi, comme le confirme Max Nordau dans ses écrits de la fin du XIX^{ème} siècle : « *l'actualisation que l'androgynisme reçoit dégrade nettement son sens mythique : il ne représente plus guère la réunion et l'interférence, en un seul être des deux sexes mais il prend la forme du jeune homme efféminé avec lequel il est le plus souvent identifié* »¹⁵³⁰.

Parallèlement, à la féminisation de Jacques, correspond la masculinisation de Raoule – ce qui est très bien rendu dans le roman par le jeu de déguisements auquel se prête le couple. Oscillant entre le masculin et le féminin, Raoule devient un être double, doté de deux natures sexuelles : « *Je me suis toujours trouvée seule, alors que j'étais deux.* »¹⁵³¹ explique-t-elle. Cette inversion volontaire de la féminité et de la masculinité témoigne de son fantasme de l'état androgyne. Cette idée d'imbriquer du féminin dans du masculin et vice-versa n'est pas sans rappeler la thèse de C.G. Jung qui analysait les structures androgynes de l'âme humaine : « *L'anima est féminine ; elle est uniquement une formation de la psyché masculine et elle est une figure qui compense le conscient masculin. Chez la femme, à l'inverse, l'élément de compensation revêt un caractère masculin, et c'est pourquoi je l'ai appelé l'animus* »¹⁵³². Sur ce modèle, Hermaphrodite est symbolisé à maintes reprises dans le texte comme ici, à travers le couple formé par l'actrice Maud White et son frère qui renvoie à cette dimension syncrétique :

« [...] *équivoque compagnie que cette Maud White et son frère : elle, souple, grasse et blanche, jaillie dans sa nudité laiteuse hors d'une gaine de velours noir, les bras et le sein outrageusement offerts ; lui, comme corseté dans un habit à revers de moire et un gilet de broché noir, tous deux d'un blond pâle, presque argenté, du blond des Enfants d'Espagne dans les portraits de Vélasquez et d'une ressemblance aussi gênante pour l'homme que pour la femme, tant cette ressemblance de l'un et de l'autre les désexuait.* »¹⁵³³

¹⁵²⁹ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 59

¹⁵³⁰ Max Nordau, *Dégénérescence*, op. cit., p. 161

¹⁵³¹ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 91

¹⁵³² C.G. Jung, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1964, p. 214

¹⁵³³ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 141

Comme nous le verrons avec *Les Hors-nature*, les relations fraternelles servent souvent d'ancrage à la réalisation de l'hermaphrodisme.

La tentation de l'Hermaphrodisme se fait dangereuse. Raoule, exerçant sur Jacques une domination sans borne, n'hésite pas physiquement à le battre pour mieux l'anéantir. Une relation sado-masochiste s'instaure alors entre les deux personnages. Dès lors, « *les figures de l'androgynisme et de la gynandre, nées d'une volonté de reconsidérer les qualités réservées à chaque sexe, inlassablement confrontées finissent en effet par s'opposer violemment de sorte que l'annulation du sexe ouvre sur la violence du sexe* »¹⁵³⁴. Ainsi, l'héroïne définit leur amour comme « *une dégradante torture* »¹⁵³⁵. Bien que Raoule et Jacques aient réussi leur entreprise de création d'un amour insexué - « [...] *ils s'unissaient de plus en plus dans une pensée commune : la destruction de leur sexe* »¹⁵³⁶ - nous sommes bien loin de l'accord harmonieux qui caractérise l'état hermaphrodite. En cette fin de siècle, l'hermaphrodisme : « *en tant que symbole du mal et du vice, représente non seulement l'indifférenciation, mais encore toutes sortes de perversion [...] il symbolise l'homosexualité, le sadisme et le masochisme* »¹⁵³⁷. Le syncrétisme hermaphrodite s'apparente en tout cas à un prétexte au développement d'une sexualité inavouable, bien souvent animée de pulsions homosexuelles.

A ce titre, *Les Hors-nature* incarne le summum du désir décadent de l'hermaphrodisme en livrant une œuvre complexe, semée d'impressions ambiguës et de tendances amoureuses subversives. Le roman doit se lire comme une imbrication des différents mythes évoqués jusqu'ici : dans un élan narcissique, Reutler, à la recherche de sa part féminine, a façonné selon un désir pygmalionien l'âme de son jeune frère, dans l'espoir de syncrétiser avec lui, l'union des contraires, la complétude, la figure idéale d'Hermaphrodite.

Les Hors-nature, propose un paradigme de représentation pervertie d'Hermaphrodite. Paul-Eric de Fertzen incarne déjà à lui seul un cas d'hermaphrodisme puisqu'il réunit des éléments féminins et masculins. Jeune éphèbe efféminé, il fait figure d'androgynisme et donc d'avatar d'Hermaphrodite dans le roman. Il aime notamment se travestir en princesse byzantine afin de vivre plus pleinement la part féminine de son être et la donner à voir à autrui. Progressivement Paul-Eric se métamorphose en femme, semant le trouble dans son sexe : « *Physiquement, l'adolescent aux*

¹⁵³⁴ Frédéric Monneyron, *L'Androgynisme décadent*, op. cit., p.113

¹⁵³⁵ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 135

¹⁵³⁶ *Ibid*, p. 119

¹⁵³⁷ A.J.L. Busst, « The image of the androgynisme in the 19th century », *Romantic Mythologies*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1967, p. 48.

fossettes et aux grâces de princesse byzantine disparaissait peu à peu pour laisser croître un être singulièrement idéal, s'émaciant, remplaçant l'homme comme un portrait peut remplacer le modèle. [...] Il ne se déguisait plus en femme et avait l'air d'une femme déguisée »¹⁵³⁸. Le glissement identitaire est alors possible par la frontière fragile que représente le déguisement. Cette nouvelle identité artificielle lui permet de séduire ouvertement les hommes et de vivre, de façon platonique, son homosexualité, comme nous le verrons plus loin.

Mais plus largement le désir androgynique s'incarne dans le couple que forment Paul et son frère Reutler, la virilité de l'aîné venant contre-balancer la féminité du cadet. Le projet est clairement énoncé par Reutler, instigateur de cette reconstitution hermaphrodite : « *nous sommes le monde à nous deux* »¹⁵³⁹, affichant clairement l'autosuffisance qu'engendre l'association de leurs entités respectives. Une éventuelle dissociation des deux entités n'est guère possible et si Reutler avance que sans lui son frère est voué à la mort, le même destin attend Reutler dans la version inverse. Aussi, lorsque Reutler sent son frère lui échapper, ne voit-il plus qu'une seule solution pour se sauver : mourir ensemble. Paul-Eric est né par lui, il doit mourir avec lui. Leur interdépendance s'inscrit jusque dans la mort. On comprend alors mieux la symbolique du titre de la deuxième partie du roman « L'Elémental » - qui s'apparente certainement mais sous une variante sexuelle à l'élémentaire, créature imaginaire incarnant la complétude par l'amalgame des quatre éléments qui lui sont constitutifs. Ce motif augure du désir de Reutler de vouloir recréer en son frère et plus inconsciemment à travers leur relation incestueuse, l'Être originel qui fait figure d'absolu, mission qu'il finit par accomplir : « *Et tous deux, les êtres charmeurs, se mêlaient de plus en plus indissolublement dans un terrible hermaphrodisme* »¹⁵⁴⁰. Mais cette tentation de l'hermaphrodisme va servir de support à l'inceste adelphique : « *La propension incestueuse, surtout quand elle est prise en charge par le discours littéraire, semble se loger adéquatement dans ce mythe qui lui sert alors de réceptacle.* »¹⁵⁴¹

Les deux frères sont à la fois opposés et pourtant complémentaires. L'aîné, Jacques-Reutler, est par son lieu de naissance, d'origine allemande alors que le cadet, Paul-Eric est français. Leur père était quant à lui allemand et leur mère française. Chaque frère semble donc d'après sa nationalité être associé à l'un ou l'autre des parents relativement à leur origine. Ceci peut expliquer en partie que Reutler ait hérité du caractère viril de son père alors que Paul-Eric se range plutôt du côté sensible et féminin de sa mère. Il est d'ailleurs dit de lui qu'il ressemble à sa mère « *d'une*

¹⁵³⁸ Rachilde, *Les Hors-nature*, op. cit. p. 276-277

¹⁵³⁹ *Ibid*, p. 49

¹⁵⁴⁰ *Ibid*, p. 277

¹⁵⁴¹ Jean Libis, *Le Mythe de l'androgynie*, Paris, Berg international, L'Île verte, 1980, p. 203

façon merveilleuse »¹⁵⁴². Néanmoins cette dualité ethnique est illustrée à travers leurs prénoms qui, par leur nature composée, se proposent de réunir les deux entités nationales pour n'en former qu'une seule. L'onomastique fait donc écho aux deux nations, Reutler et Eric étant des prénoms d'origine prussienne, tandis que Jacques et Paul sont des prénoms d'origine française.

En fait, chaque trait de caractère de l'un appelle le trait opposé de l'autre. A la virilité du premier répond le maniérisme et la fragilité du second. Si l'aîné est « d'essence mâle », le cadet est quant à lui « *plus fille* »¹⁵⁴³. A l'austérité du premier, dont on ne manque pas de reconnaître les « *goûts de vieux moine* »¹⁵⁴⁴, correspondent la fantaisie du second et sa nature donjuanesque. Les deux frères sont à eux seuls les incarnations respectives de la sagesse et de la débauche. Leur sensibilité et leur intelligence s'avèrent de natures diamétralement opposées. Reutler, pragmatique et cartésien, se passionne pour les sciences et se livre sans cesse à de nouvelles expérimentations chimiques alors que Paul-Eric, d'esprit rêveur, se plonge dans un univers artistique davantage consacré aux belles lettres et s'emploie à la poésie. A la nature capricieuse et au dilettantisme de ce dernier répondent le sérieux et la rigueur de son aîné. Comme Hermaphrodite, les frères Fertzen se partagent féminité et virilité. Et pourtant malgré toutes ces différences, un point les fédère : leur fraternité : « *Germaines ou Gaulois, nous sommes frères* »¹⁵⁴⁵.

Leur relation s'avère pourtant malsaine, certainement en raison de la naissance même de Paul-Eric qui s'est faite pour ainsi dire sans ses parents. Son père est tombé quelque temps auparavant au combat et sa mère est morte en le mettant au monde. C'est donc Reutler lui-même qui va remplir le rôle des deux parents et élever son petit frère. Il va alors profiter largement de son ascendance en faisant de son cadet sa Galatée. Et c'est là qu'apparaît la relation ambiguë des deux frères suggérée tout au long du texte :

« [...] derrière le travesti, se profile quelque chose de bien plus inquiétant : un mouvement, non pas de conversion vers l'humanité, mais d'éloignement d'elle, de glorification de l'artefact, d'animation contre nature d'un objet artistique, mais inerte, voué fatalement à des amours, elles aussi, contre nature. »¹⁵⁴⁶

Il lui revient ainsi - et le geste est très symbolique - de couper le cordon qui relie encore Paul-Eric à leur mère déjà morte. La confusion des rôles de Reutler vis-à-vis de Paul-Eric est donc prégnante,

¹⁵⁴² Rachilde, *Les Hors-Nature*, op. cit., p. 94

¹⁵⁴³ *Ibid*, p. 113

¹⁵⁴⁴ *Ibid*, p. 121

¹⁵⁴⁵ *Ibid*, p. 105

¹⁵⁴⁶ *Ibid*, préface de Jean de Palacio, p. 21

ce dernier l'appelant tout à la fois « *mon père, mon frère et mon ami chéri* »¹⁵⁴⁷, alors que Reutler s'adresse à plusieurs reprises à lui en le nommant « *mon enfant* »¹⁵⁴⁸.

On sait que Reutler, qui a élevé seul son frère, a toujours voulu faire de lui un poète à l'âme sensible et féminine, le façonnant, tel Pygmalion, à son idée. Il a voulu faire de son frère sa moitié, son double antithétique et complémentaire, le soumettre à son seul regard : De son côté, Paul-Eric, cherche également à concrétiser avec son aîné l'unité originelle ; c'est tout du moins ce qu'il lui témoigne, justifiant de la sorte son comportement : « *Je cherche, en tous et en tout, la parité du lien intellectuel qui nous unit sans arriver à en découvrir même l'illusion. Je demande aux femmes de m'être apaisantes et elles m'énervent : je supplie l'art de m'exalter et il m'humilie. Toi, tu ne m'as jamais ni impatienté ni blessé. [...] Fuir ! j'ai envie de fuir, mon grand !* »¹⁵⁴⁹. Cette fuite s'apparente en fait à celle du monde humain, à se libérer du carcan qu'il représente, pour pouvoir aspirer à la quiétude. Il semble alors concevoir son frère comme la solution idéale, expliquant dans un élan ontologique, qu'ils peuvent se suffire à eux deux, à eux-mêmes :

« *Allons-nous-en tous les deux, puisque nous sommes le monde à nous deux. Allons-nous-en, et pas pour des voyages, car la terre est si mesquinement ronde qu'on ne doit pas garder longtemps le désir de tourner autour. [...] Je devine, dans la nature, une bouche terriblement muette dont je voudrais les baisers, sans autre explication. [...] Créons-nous un exil d'héroïque travail où la femme ne sera plus qu'une question d'hygiène.* »¹⁵⁵⁰

Le souhait de s'appartenir ailleurs et de façon exclusive est ici clairement énoncé sous l'angle d'un fantasme de symbiose fraternelle qui se fait promesse d'idéal d'amour. Par le net refoulement exprimé des femmes, Paul-Eric lève le voile sur sa nature homosexuelle qu'il semble projeter sur son frère. Leur quête semble donc commune. Ils développent ainsi un incroyable hermaphrodisme cérébral. Le rapport androgynique que partagent les deux frères s'exprime aussi sous la forme d'une autre dualité : celle du corps et de l'âme : « *Que l'opposition du masculin et du féminin appelle celle du corps et de l'âme révèle les significations sexuelles et métaphysiques du mythe de l'androgyné.* »¹⁵⁵¹ A ce titre, Reutler rappelle le rôle de Pygmalion qu'il s'est assigné envers son cadet et témoigne de la monstruosité de leur relation : « *Je dis nous, parce que tu es mon*

¹⁵⁴⁷ *Ibid*, p. 121

¹⁵⁴⁸ *Ibid*, p. 266/359

¹⁵⁴⁹ *Ibid*, p. 49

¹⁵⁵⁰ *Ibid*, p. 49-50

¹⁵⁵¹ Régina Bollhalder Mayer, *Eros décadent*, op. cit., p. 178

corps et que je suis ton âme ! »¹⁵⁵² Reutler et Paul-Eric se révèlent dépendants l'un de l'autre. Plus profondément, chacun aspire en fait à un hermaphrodisme fraternel qui allierait leurs deux natures antinomiques. Ainsi, le roman se construit sur le « *plus horrible dualisme humain qui puisse exister* »¹⁵⁵³. Les deux frères recherchent la fusion originelle, l'unité primordiale – l'élémental –, s'érigeant alors à eux deux, dans un mouvement somme toute sacrilège et ô combien subversif, en déité. Ne peut-on pas voir à travers ce cas particulier, un couple androgyne porteur d'un inceste latent ? Tout tend parfois dans le texte à le suggérer : « *Et tous les deux, les êtres charmeurs, se mêlaient de plus en plus indissolublement dans un terrible hermaphrodisme.* »¹⁵⁵⁴ Le pygmalionisme de Reutler sur son cadet est à lui seul un indice de son désir incestueux par lequel son caractère masculin se conjugue au caractère féminin de Paul-Eric.

En outre, c'est dans le mythe de Byzance que la relation hermaphro-incestueuse des deux frères trouve sa métaphore la plus représentative. Jean de Palacio le qualifie même à ce titre de « *mythe unificateur du roman* »¹⁵⁵⁵. La référence à Byzance n'est pas fortuite puisqu'elle renvoie directement à une période de perversion entre grandeur esthétique et décadence : « *Byzance apparaît avant tout comme la capitale de l'eunuquisme, des mutilations corporelles et de l'inversion sexuelle* »¹⁵⁵⁶ explique Jean de Palacio dans sa préface des *Hors-nature*. Byzance, scène des ambiguïtés sexuelles, y fait figure d'idéal et fonde les ressorts du processus de dégénérescence dans lequel s'ancrent ces âmes qui en se voulant sans sexe, engendrent la fin de la génération : « *Byzance fin-de-siècle est bien un mythe, et un mythe complexe, facteur d'identification, mais aussi et surtout vecteur d'une poétique, porteur de toute l'aspiration décadente à la désintégration des unités* »¹⁵⁵⁷. Aussi en guise d'unification, la référence à Byzance complexifie-t-elle le rapport identitaire que le personnage entretient avec lui-même en le mettant face à sa problématique d'inversion. On retrouve en effet dans *Les Hors-Nature* toute l'influence que l'Empire Byzantin a produit sur les lettres et qui a nourri l'imaginaire décadent¹⁵⁵⁸. On peut en effet à ce titre parler de byzantinisme fin-de-siècle ; Huysmans dira même produire dans *A rebours* du réalisme byzantin. Cette pénétration du thème byzantin se lit déjà à la lumière des « *non moins de trente dénominations empruntées à l'Empire Byzantin qui servent à désigner Paul-Eric de Fertzen* »¹⁵⁵⁹ et

¹⁵⁵² Rachilde, *Les Hors-nature*, op. cit., p. 321

¹⁵⁵³ *Ibid*, p. 113

¹⁵⁵⁴ *Ibid*, p. 277

¹⁵⁵⁵ *Ibid*, préface de Jean de Palacio, p. 21

¹⁵⁵⁶ *Ibid*, préface, p. 23

¹⁵⁵⁷ *Mythes de la Décadence*, sous la direction d'Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, 2001, p. 173

¹⁵⁵⁸ On peut citer parmi cet engouement *Byzance* [1896] de Jean Lombard, *Princesses byzantines*, [1893] de Paul Adam, *Les Amants byzantins* [1897], de Hugues Le Roux, *Le Drame de Byzance* [1896] de Péladan

¹⁵⁵⁹ Rachilde, *Les Hors-nature*, préface de Jean de Palacio, op. cit., p. 24

qu'énumère Jean de Palacio dans sa préface des *Hors-nature*. Tout comme lui, on note que ces qualifications sont toutes de genre féminin, « *Byzance serv[ant] donc surtout à sceller le sexe féminin sur une nature masculine incertaine* »¹⁵⁶⁰. Cette forte inspiration de la vie byzantine se cristallise autour du déguisement de Paul-Eric en princesse byzantine qui à son image, cultive l'ambivalence sexuelle et tend à se placer du côté de l'androgynie. Il s'apparente alors davantage, comme l'a décrit Paul Adam, à « *un éphèbe ardent qu'[\à] une matrone digne ou qu'[\à] une souveraine altièrè* »¹⁵⁶¹. Si sa métamorphose en princesse de Byzance ne peut s'apparenter pour certains qu'à une « *innocente parodie d'une impératrice [soupçonnée] de cyniques dévergondages, sous ses apparences pieuses* »¹⁵⁶², le sens de ce travestissement est bien plus symbolique. Il est la métaphore du fantasme de syncrétisme. Jean de Palacio y voit l'empreinte d'« *un mythe de réunification* », à la lumière de Paul Adam qui décèle en l'impératrice le symbole de « *l'union charnelle des deux moitiés de l'empire romain* »¹⁵⁶³. Byzance est par excellence un paradigme en termes d'amalgame et de réunification puisque l'Empire Byzantin dont elle est la capitale, se présente selon un conglomérat d'ethnies. Comme l'explique Philippe Kunzi et Frédéric Bénédicti dans un article consacré à l'histoire de Byzance/Constantinople : « *les deux pôles opposés de l'antiquité, hellénisme et romanité, fusionnent à Byzance et s'unifient avec le christianisme sans pour autant renier l'art et la sagesse du paganisme* »¹⁵⁶⁴. Le parallèle avec l'Hermaphrodisme peut donc facilement être établi à la lumière de cette structure culturellement composite et pourtant unifiée.

Byzance est également, toujours dans cette même perspective de réunion des contraires, la ville centrale, celle qui joint l'Orient et l'Occident. Elle est donc le symbole d'un noyau de ralliement. Ce n'est pas l'esthétisme de Byzance que nous retiendrons ici, - qui pour autant correspond particulièrement aux goûts de nos personnages - mais plutôt sa propension à l'eunuquisme dont elle semble être la capitale. Par définition, l'eunuque est l'individu duquel on a retiré les organes génitaux et qui par ce fait se retrouve asexué. Les eunuques étaient connus pour être choisis par l'impératrice Irène qui en faisait ses sujets de choix et les attachait à son pouvoir décisionnaire, témoignant de la sorte de l'importance qu'elle leur accordait. Ainsi, la neutralité sexuelle qu'ils arborent correspond aux fantasmes de transgression hermaphrodite des frères Fertzen et plus largement de personnages comme Phocas ou Vladimir Noronsoff dans les romans de Jean Lorrain. Le roman *Le Vice errant* a d'ailleurs pour sous-titre « Coins de Byzance » tant il est vrai que la villa du prince aux frasques inénarrables s'apparente à une reconstruction de scènes

¹⁵⁶⁰ *Ibid*, préface, p. 25

¹⁵⁶¹ Paul Adam, *Irène et les eunuques*, Paris, Ollendorff, 1907, p. 424-425

¹⁵⁶² *Ibid*, p. 427

¹⁵⁶³ *Ibidem*

¹⁵⁶⁴ Voir article Byzance / Constantinople par Philippe KUNZI et par Frédéric Bénédicti (avril 1998) <http://medieval.mrugala.net/Divers/Empire%20Byzantin%20-%20histoire.htm>

byzantines. Le roman se réclame en effet des mœurs du byzantinisme. Cette dimension s'inscrit d'ailleurs dans le personnage de Véra Schobleska qui s'habille à la mode de Byzance, « [...] *Empire dont elle avait adopté invariablement les étroits fourreaux, les écharpes de soie et les manteaux à trois collets* »¹⁵⁶⁵. De plus, les fastueuses fêtes d'Adonis s'organisent selon une reconstruction très byzantine, tout autant que leur échec qui se fait la métaphore du conflit entre les différents partis byzantins : « *on se serait cru un soir de lutte entre Verts et Bleus sous les terrasses de l'Hebdomon, aux siècles splendides et crapuleux de Byzance* »¹⁵⁶⁶. Le narrateur fait ici allusion à la lutte célèbre entre les deux factions de l'empire byzantin qui opposa les gens du peuple – les Verts – aux aristocrates – les Bleus. La référence à l'Hebdomon renvoie également à Istanbul car à l'époque byzantine, ce lieu était une commune extérieure de Byzance installée en bord de mer en retrait de la ville. Elle était connue notamment pour le fastueux palais impérial de Magnaura construit par l'empereur Valens. Ce domaine, par son emplacement géographique et sa topographie, n'est pas sans rappeler la villa de Noronsoff et sa situation. Le prince a dû s'inspirer de Byzance pour ériger sa propriété. Monsieur de Phocas reprend quant à lui, à travers son personnage éponyme, l'identité d'un empereur byzantin, Nicéphore Phocas, qui régna entre 963 et 969. Son règne, très contesté, est marqué par de nombreuses conquêtes orientales qui influencent le goût marqué pour l'Orient chez le personnage de roman. De caractère tyrannique et crapuleux, il sera assassiné, poignardé pendant son sommeil. A cela le Phocas littéraire semble échapper, en préférant attribuer cette fin tragique à Ethal. Dans *Monsieur de Phocas* également, les domestiques d'Ethal rappellent par leur androgynie les eunuques de l'ère byzantine « *Presque nues sous des gazes flottantes et des pectoraux de coquillages, deux Javanaises ou deux Javanais (le sexe est si ambigu dans cette race) promenaient, maintenant, parmi les hôtes d'Ethal, deux plateaux de cuivres encombrés de petites tasses* »¹⁵⁶⁷. Plus loin elles sont comparées à des idoles, rappelant que leur nature, semble-t-il asexuée, les dote d'un caractère divin car transgressif. De plus, leur origine d'Extrême-Orient formalise le fantasme des sociétés orientales et notamment celui de l'empire byzantin. Une longue description les présente ensuite sous un angle sensuel et lascif soulignant l'idéal de leur apparence qui est aussitôt contrebalancé – esthétique et actualisation du mythe d'hermaphrodite obligent – par le désir que leurs mouvements éveillent. Le spectacle de leur androgynie vaut comme une provocation mettant Phocas face à son fantasme de corps anatomiquement dissonants :

¹⁵⁶⁵ Jean Lorrain, *Le Vice errant*, op. cit., p. 153

¹⁵⁶⁶ *Ibid*, p. 276-277

¹⁵⁶⁷ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 155

« *Debout parmi les fleurs effeuillées, à la lueur spectrale de deux cierges, elles froissaient fiévreusement la laine du tapis sous le martellement de leurs talons ; leurs genoux luisaient ainsi que leurs cuisses minces dans l'envol des gazes transparentes. [...] tandis qu'elles s'agitaient en silence dans une lente et cadencée ondulation de tout leur corps, les pectoraux de coquillages glissaient doucement de leurs torses, et les anneaux de jade le long de leur bras nus : les deux idoles se dévêtaient. Leurs oripeaux bruissants venaient s'abattre à leurs pieds dans un léger crissement de coquilles tombant sur le sable, les tuniques de soie blanches suivant la chute lente des bijoux ; et maintenant, toutes minces dans leur nudité irritée terminée en pointe et comme dardée par le cône de leurs diadèmes, on eût dit, dans les vapeurs bleuâtres, la danse délicieuse et lugubre de deux longs serpents noirs. »*¹⁵⁶⁸

Ce motif se retrouve également dans *Le Vice errant* où Noronsoff s'entoure pour son service de mignons. Jorgon le serviteur des Fertzen est lui qualifié de « *mystérieux comme un eunuque* »¹⁵⁶⁹. Sous le règne de l'impératrice Irène la survalorisation des eunuques correspondait au bannissement qu'elle prônait du sexe. L'enjeu de la castration était alors très prisé car il permettait d'entretenir l'espoir de s'introduire dans les hautes places de la cour et également de bénéficier des largesses impériales. Or cette image de la mutilation est reprise par la main mutilée de Reutler. L'attraction pour la cité antique est également perceptible à travers l'étude que lui consacre Paul-Eric ou encore dans sa volonté intrinsèque de prétendre recréer Byzance dans son univers intime, s'érigeant en protagoniste de l'histoire en incarnant l'impératrice Irène. Il s'identifie à elle : « *Salue en ma personne la pieuse Irène, princesse de Byzance* »¹⁵⁷⁰. Le motif de l'aveuglement propre à Irène, qui fit crever l'œil de son fils par peur qu'il ne veuille prendre son pouvoir, se retrouve lors de la scène où Reutler « *regrette de ne pouvoir aveugler tous ses gens* »¹⁵⁷¹ qui s'attardent de trop près à admirer son frère et qui mettent de la sorte en péril l'ascendant qu'il exerce sur lui et partant le rapport d'exclusivité qui les relie. Byzance éclaire donc, grâce à la métaphore filée de son histoire entre grandeur et décadence dont le narrateur imprègne le texte, la tentation du troisième sexe, « *ce cumul de l'hermaphrodisme et de l'inceste auquel les deux frères tenteront vainement de parvenir* »¹⁵⁷².

Mais c'est dans la mort que les deux frères consacrent leur amour et s'ouvrent à un absolu, assurant de la sorte la pérennité de leur union. Pris au piège d'un incendie, Reutler étouffe Paul-Eric pour abrégier son agonie. On assiste alors à l'apothéose de l'expression du désir hermaphrodite incestueux :

¹⁵⁶⁸ *Ibid*, p. 161

¹⁵⁶⁹ Rachilde, *Les Hors-nature*, op. cit., p. 433

¹⁵⁷⁰ *Ibid*, p. 25

¹⁵⁷¹ *Ibid*, p. 385

¹⁵⁷² *Ibid*, préface de Jean de Palacio, p. 26-27

« *Oui, je t'aime ! N'appelle personne, c'est inutile ! Ne pense qu'au bonheur d'être à nous deux... librement. Rapproche ta tête de la mienne... [...] Regarde-moi bien en face !... Ouvre tes yeux plus grands... donne moi ta bouche, car je veux boire ton âme... Oui nous sommes des dieux ! Nous sommes des dieux !... »*¹⁵⁷³

Stylistiquement, le glissement de l'emploi des pronoms personnels symbolise cette transformation progressive de deux entités en une seule divinisée. La structure en chiasme des pronoms personnels et adjectifs possessifs déictiques se faisant écho et fonctionnant en binômes, illustre la symbiose promise : « *je t'aime / Rapproche ta tête de la mienne / donne – moi ta bouche / je veux boire ton âme* ». De plus, les verbes jussifs employés appellent à la fusion et augurent d'un certain motif de la réunion : « rapproche / regarde / ouvre / donne ». Finalement c'est l'anaphore du « nous » qui suggère l'aboutissement à l'union finale et parachève sa dimension transgressive. La répétition également du mot « dieux » entérine le statut divin - l'état hermaphrodite s'apparentant à un privilège des dieux en des temps immémoriaux où la scission du sexe n'avait pas encore été accomplie. Ce projet se révèle être un fantasme de transgression bien plus puissant puisqu'il s'agit, en se mettant en dehors des lois humaines, de s'exclure « des limites de la Création » et de s'inscrire dans un élan du plus grand orgueil dans « *la réécriture transgressive de la Genèse [en donnant] la préférence [...] au mythe antique, qu'il vienne de Platon ou d'Ovide* »¹⁵⁷⁴. Car cette tentative d'approche du neutre, par l'avènement d'un troisième sexe – que l'on entend également comme un retour à l'ère primordiale – est effectivement « un attentat au geste créateur ». On retrouve dès lors, intégré au mythe d'Hermaphrodite, le goût du sacrilège si caractéristique des décadents qui se plaisent à défier Dieu.

Reutler cherche à conserver l'immortalité de leur relation, en symbolisant leur union par la mort commune. Cependant, cette mort augure du destin du désir incestueux qui s'inscrit forcément dans une dynamique régressive : « *c'est pourquoi l'inceste est comme l'hermaphrodisme un phénomène tabou et réprimé : il perturbe la dynamique vitale du groupe social, il transgresse l'épanchement de la vie. En ce sens, on peut dire qu'il est 'contre-nature'* »¹⁵⁷⁵. L'heure de leur mort commune sonne alors comme une interpénétration, comme une communion spirituelle les unissant dans l'éternité par un retour à l'atemporalité : « *Ouvre tes yeux plus grands... donne-moi ta bouche, car je veux boire ton âme...* »¹⁵⁷⁶. La fusion est ici illustrée selon le mode de l'absorption qui n'est pas sans rappeler le mythe narcissique. On en revient alors à l'imbrication des mythes

¹⁵⁷³ Ibid, p. 518-519

¹⁵⁷⁴ Pierre Zoberman, *Queer, écritures de la différence ?*, « Les Hors-nature ou les mises en scène de l'Autre, Paris, l'Harmattan, Vol. 2, 2008.

¹⁵⁷⁵ Jean Libis, *Le Mythe de l'androgynie*, op. cit., p. 205-206

¹⁵⁷⁶ Rachilde, *Les Hors-nature*, op. cit., p. 519

propre à l'imaginaire décadent par cette référence commune à Hermaphrodite et Narcisse : « *L'image reflétée par le miroir de l'eau signifie un déchirement tragique. L'harmonie de [l']être est à jamais brisée et l'apparence demeure impossible. Cette prise de conscience douloureuse est sans doute comparable à la reconnaissance non moins pénible d'Hermaphrodite.* »¹⁵⁷⁷ Dans l'un ou l'autre cas et suivant les complications apportées par l'actualisation décadente des légendes, le dédoublement demeure inéluctable.

Ce n'est pas ce que croient les personnages avant de parvenir au douloureux constat de leur expérience. Ce sentiment d'imbrication et de structure en écho est perceptible à travers l'ensemble de couples fraternels de nos oeuvres. Dans les premières pages de *Monsieur Vénus*, Jacques Silvert s'identifie à sa sœur Marie fleuriste comme lui mais aussi prostituée – rôle que Jacques ne tardera pas à remplir en devenant la « courtisane » de Raoule » : « *C'est bien ici, madame, et, pour le moment, Marie Silvert, c'est moi* »¹⁵⁷⁸. Frère et sœur semblent donc interchangeables. Le cas est différent chez *Les Hors-nature*. Le couple formé par les frères Fertzen fonctionne davantage sur une opposition qui sert paradoxalement de support à la réunification des contraires sous l'effet de la passion brûlante, pour ne pas dire incestueuse qui unit ces hommes. A ce titre, inceste et androgynie semble en cette fin de XIX^{ème} siècle faire bon ménage, participant de cette même volonté à se mettre hors-nature et à subvertir les normes.

Frédéric Monneyron, dans son étude consacrée au rapport entre inceste et gémellité, revient sur le lien qui unit en général inceste et androgynie en une unité, expliquant que seule la mort peut le défaire. Dans le cas des *Hors-nature*, c'est pourtant bel et bien la mort qui scelle l'apogée de l'union des deux frères. C'est seulement dans un au-delà, loin des lois humaines que l'état hermaphrodite, sous couvert de l'inceste, peut être réhabilité et vécu. Autrement dit, toute tentative hermaphrodite dans la réalité demeure vouée à l'échec. L'androgynie se révèle alors aporie du désir.

Mais c'est sans nul doute l'homosexualité qui sous-tend plus encore le recours à la figure d'Hermaphrodite. Et si nous avons choisi de la traiter dans cette troisième partie dédiée à la poétique de l'hybridité, c'est parce que cette corrélation établie entre hermaphrodisme et homosexualité sert de support à la question identitaire qui fonde nos romans et qui introduit la problématique du genre.

¹⁵⁷⁷ Régina Bollhalder-Mayer, *Eros décadent*, op. cit., p. 170

¹⁵⁷⁸ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 27

2) Les révélations homosexuelles : des inversions sexuelles à l'intersexualité

Face à la norme du couple mixte et procréateur, l'inversion sexuelle plus connue de nos jours sous le nom d'homosexualité, est appréhendée en cette fin de XIX^{ème} siècle sous le signe du vice, de la maladie, voire même du crime selon les discours médico-juridiques. Elle est vécue dans la littérature décadente comme une modalité de subversion à la fois sociétale par le pied de nez qu'elle fait à la société mais également identitaire puisqu'elle permet à l'individu de semer le trouble au sein de son entité. C'est un péché contre nature qui vient déstabiliser non seulement les représentations sociales mais pervertir la dimension de l'être. Elle représente une menace pour la société dans la mesure où elle incarne une certaine stérilité du fait qu'elle ne participe pas volontairement au processus de procréation. C'est une façon de nier les lois de la nature. Les médecins allemands Richard von Krafft-Ebing et Albert Moll ont contribué à l'élaboration d'une théorie pathologique de l'homosexualité comme une tare héréditaire jusqu'à la qualifier dans leurs œuvres de « névropsychopathologique ». Pour les médecins, les homosexuels sont victimes d'une inversion du sens génital. La seconde moitié du XIX^{ème} siècle voit évoluer l'image du pédéraste. Si celui-ci était classé sous le Second Empire parmi les criminels et les prostituées, il est désormais catalogué en cette fin de siècle au rang des malades mentaux et des tarés névrotiques. Il reste de façon générale un être marginalisé, perçu comme malsain et dangereux. Il représente pour les décadents un motif privilégié de dégénérescence dans la mesure où il porte en lui l'avortement de la génération pour son amour du même sexe. Diabolisée, l'homosexualité stigmatise un mode de vie qui transgresse radicalement les mentalités de la société bourgeoise. Dans un tel contexte subversif, les personnages décadents, qui se complaisent à aller à rebours des choses, explorent leurs tendances homosexuelles ou tout du moins cultivent en ce sens une certaine ambiguïté sexuelle. Assumée ou latente, l'homosexualité féminine ou masculine engage plus profondément une volonté de transgresser l'ordre sexuel bi-catégorisé, vécu comme une réduction d'ordre ontologique chez les décadents.

a) **Des indices de pédérastie**

Dans les œuvres de Rachilde et de Jean Lorrain, l'homosexualité masculine est très largement suggérée, voire même démontrée au moyen d'indices révélateurs d'une telle tendance. Ce phénomène qui se définit comme l'attirance sexuelle d'une personne pour une personne du même sexe, participe certes d'une certaine perversion de l'Eros tel qu'il est conventionnellement admis à cette époque, mais participe surtout de la volonté d'échapper à son sexe et par conséquent de subvertir ce dernier. A ce titre, le recours à l'homosexualité n'est-il pas avant tout pour nos personnages une fuite identitaire, une remise en cause du rapport à sa nature ?

L'homosexualité masculine, qui est toujours relative aux valeurs esthétiques du dandysme, prend deux formes chez nos auteurs: celle de l'attirance d'un homme pour un autre homme adulte – selon des critères que nous définirons par la suite - ou celle de la pédérastie qui correspond davantage à l'attirance amoureuse et sexuelle d'un homme pour les jeunes garçons, enfants ou adolescents (avec ou sans rapports homosexuels correspondants). Bien que ce dernier terme ait subi quelque glissement lexical pour désigner au final l'homosexualité dans son sens plus large, il n'en demeure pas moins que dans nos textes il porte principalement sur l'amour des garçons et se manifeste à la manière des traditions antiques autour de la relation particulière entre un homme mûr et un jeune garçon qui subit l'influence et le pouvoir du premier. Dans tous les cas, les personnages masculins qui s'inscrivent dans ce type de modalité sexuelle, témoignent tous d'une effémination physiologique mais également psychique qui légitime leurs amitiés si particulières.

Chez Jean Lorrain, Monsieur de Phocas, Monsieur de Bougreton et Vladimir Noronoff représentent des cas d'invertis tout comme les frères Fertzen chez Rachilde. Leur physiologie est à elle seule un indice incontournable augurant de leur ambivalence sexuelle. Leur allure générale, par le raffinement qu'elle déploie, tend plutôt à se rapprocher de celle d'une femme, cet aspect étant intimement inhérent à leur statut d'esthète. Ainsi, l'homosexualité est traitée dans nos œuvres en lien avec l'esthétisme.

L'homosexualité se veut distinctive et est perçue chez nos auteurs comme une modalité subversive à l'Eros normatif. Elle est synonyme du culte du beau et rassemble toutes ces âmes de qualité à la sensibilité extrême qui cherchent à élever leur personne en s'éloignant de la doxa : « *Il*

advient alors que l'inversion, loin d'apparaître comme une malédiction ou une nécessité, se fasse le signe d'une distinction et d'un refus. Une distinction qui joint les esprits supérieurs, incapables de se satisfaire d'une sexualité ordinaire, écoeurés d'une fornication sans beauté avec le sexe opposé, formule laide et vulgaire. »¹⁵⁷⁹ Ceci vaut tant à la fois pour l'homosexualité masculine que féminine. Rachilde illustre cet aspect dans les *Hors-nature* où la relation ambiguë qu'entretiennent les frères Fertzen s'inscrit dans une volonté de dépasser la nature. La passion incestueuse des deux personnages cherche toujours à être magnifiée au nom de l'accès à une beauté supérieure et de la recherche d'un amour absolu. Un autre roman plus tardif de l'auteur et qui ne s'inscrit pas dans notre champ temporel d'étude, *La Haine amoureuse*, décrit de façon élogieuse l'amitié entre un poète et un musicien en terme d'art et de beauté qui semblent justifier la teneur de leur relation par le dévoiement des conventions sociales que celle-ci augure : « *Ah ! ces deux hommes ! Ces deux gloires ! L'une faite de l'art le plus séduisant et l'autre de la séduction d'une race qui aboutissait victorieusement au scandale de la beauté, comme ils se complétaient et comme ils s'entendaient contre le monde entier de tous les préjugés, le monde bourgeois jugulé par la civilisation.* »¹⁵⁸⁰ Ce type de relation semble se légitimer par le terme qu'elle provoque à la guerre des sexes. Ces amours élitistes, car exclusivement réservées à ceux capables de transgresser le vulgaire, participent de la poétique des âmes sœurs que Rachilde et Jean Lorrain tentent de développer au sein de leurs œuvres et bien souvent sous le sceau de relations homosexuelles révélées par le fantasme de l'hermaphrodisme que nous venons d'étudier.

L'effémination peut s'expliquer par le manque de modèle patriarcal commun à tous nos personnages. En effet, pour une raison ou une autre, ils se sont élevés en ayant au mieux pour seule référence leur mère, modèle donc uniquement féminin, d'où peut-être chez eux l'absence de développement de caractères typiquement masculins, notamment mentaux. Mais l'effémination se veut également physionomique. Elle se fonde donc sur le motif de l'androgynie dont nous avons déjà analysé les caractéristiques bisexuelles et les ambiguïtés. Guy Ducrey dans son introduction aux *Hors-nature* caractérise la théâtralité qui fait de Paul-Eric cet homme-fille en s'interrogeant sur la nature de ses orientations sexuelles : « [...] *la féminité outrancière de Paul est-elle pure pose ? Ou est-elle la manifestation visible de son homosexualité ? Rachilde aura soin de ne jamais résoudre tout à fait l'énigme de la relation qui lie les deux frères.* »¹⁵⁸¹ Car si l'effémination de Paul tient de ses tendances homosexuelles, pour ce qui est de l'implication de son frère dans de telles

¹⁵⁷⁹ Emilien Carassus, *Le Snobisme et les lettres françaises de Paul Bourget à Marcel Proust (1884-1914)*, op. cit., p. 424

¹⁵⁸⁰ Rachilde, *La Haine amoureuse*, op. cit., p. 138

¹⁵⁸¹ Guy Ducrey, Introduction aux *Hors-nature*, in *Romans fin-de-siècle*, Paris, Robert Laffont, Coll. « Bouquins », 1999, p. 628

relations, le narrateur n'en dévoile pas clairement la nature préférant laisser leur inceste homosexuel au domaine du latent et de l'inassouvi.

Cette unisexualité est perceptible notamment à travers les personnages de dandy et d'esthète que représentent ces hommes. Le dandy par définition relève de l'homosexualité. La plupart des esthètes de cette fin de XIX^{ème} siècle étaient eux-mêmes homosexuels ; on en veut pour preuve Oscar Wilde maître de l'esthétisme, et bien sûr Jean Lorrain qui ne devait pas manquer de projeter un peu de lui-même sur ces héros. Pour le Docteur Tardieu¹⁵⁸², le recours au maquillage, bijoux, fleurs et l'importance donnée à leur apprêt vestimentaire sont chez les hommes des signes révélateurs de leur pédérastie. L'apparence physique de ces personnages est à elle seule un signe symbolique de l'amour du même sexe. Le culte de soi en tant qu'attitude narcissique est gage d'homosexualité. Le soin apporté à sa personne dans la perspective d'une certaine idéalisation de soi est chez nos personnages remarquable.

Par ailleurs, les adolescents choisis dans le cadre de la pédérastie sont bien souvent des éphèbes. On se rappelle que chez les Grecs, un éphèbe est un jeune homme, en pratique un garçon qui a quitté l'autorité des femmes, mais n'a pas encore de barbe au menton. Il n'est pas étonnant alors que le prince Noronsoff soit attiré par des garçons dont la virilité n'est pas encore affirmée. Ainsi, alors qu'il se promène en landau, le prince Noronsoff aperçoit un jeune mendiant qui semble correspondre à ses critères esthétiques. Il ne peut alors s'empêcher de vouloir profiter de sa présence : « *Le Noronsoff, avisant je ne sais quel petit mendiant sur la route, faisait arrêter et, se prenant d'un subit caprice pour les yeux noirs et les haillons de l'enfant, voulait le faire monter en voiture, l'installer à ses côtés entre lui et la Schoboleska.* »¹⁵⁸³ Finalement, il demandera même à sa pensionnée de quitter le véhicule pour demeurer seul avec le jeune adolescent ; l'ambiguïté est alors totale. On hésite alors à l'incriminer de pédophilie mais on s'en tiendra à de la pédérastie du fait qu'il calque son comportement sur celui des empereurs antiques chez qui cette pratique en l'occurrence était courante et courue. Les fils de Véra eux-mêmes, pré-adolescents, s'apparentent au sens littéral du terme, aux favoris du prince qui se plaît à « *jouer avec les cheveux de l'aîné [...], Nicolas, assis près de lui sur le divan [alors que] sa main s'attard[e] dans les boucles blondes et serrées de l'enfant...* »¹⁵⁸⁴. Il choisit d'ailleurs Boris pour incarner Adonis.

¹⁵⁸² Les théories du Docteur Tardieu sont présentées dans le Grand Dictionnaire Universel du XIX^{ème} siècle par Pierre Larousse

¹⁵⁸³ Jean Lorrain, *Le Vice errant*, op. cit., p. 156

¹⁵⁸⁴ *Ibid*, p. 158-159

Véra Schoboleska cultive la coquetterie du prince par l'envoi de fleurs mais également en « *lui choisiss[ant] des parfums, lui soumett[ant] des fards et des onguents de toilette, des pierres précieuses non montées, des vraies et des fausses* »¹⁵⁸⁵. De la sorte, elle entretient ses caprices de femme, car il s'agit bien de caprices de cette nature. L'homosexualité de Noronsoff a été entre autre alimentée par le trop grand attachement et l'importance des soins prodigués par sa mère qui a ainsi fait de lui « *ce fils trop délicat et trop chéri [...] cet enfant trop choyé* » voué dès lors aux plus grands caprices. A trop être gâté, le prince est devenu lui-même gâté par le vice. De plus, par son origine tarée, il s'inscrit dans la lignée des Borgia qui a fourni « *des courtisanes et des mignons au Vatican* »¹⁵⁸⁶

Nos personnages manifestent tous des caprices d'art, s'employant à esthétiser le moindre produit du réel. Tout doit être artificialisé, repensé et recréé à la lumière de leur sensibilité et de leur raffinement. S'apparentant de la sorte à des artistes, ils s'inscrivent également dans un stéréotype depuis longtemps véhiculé, le fait que de nombreux artistes soient homosexuels. Cela se justifie notamment par leur sensibilité accrue qui caractérise davantage les esprits féminins. C'est dans cette perspective que Raoule de Vénérande engage Jacques à se convertir en un réel artiste, en espérant au-delà de la simple activité artistique, doter l'homme, ou plutôt développer, sa sensibilité aigüe digne de celle d'une femme. Son statut social antérieur joue d'ailleurs sur l'ambiguïté dans la mesure où Jacques exerce le métier de fleuriste qui s'apparente davantage à une fonction féminine que masculine. En devenant « pseudo »-artiste, Jacques laisse transparaître son accointance physique avec le féminin et « *ressort[ir] davantage [...] sa beauté féminine* »¹⁵⁸⁷.

En fait, la névrose qui caractérise chacun de ces hommes fait écho aux théories avancées par Charcot et Magnant à partir de 1882 qui tendent à inscrire la problématique de l'inversion sexuelle dans le domaine de la psychiatrie. Monsieur de Phocas ou encore Vladimir Noronsoff en sont des parangons. Monsieur de Phocas présente son mal selon les trois définitions associées à l'homosexualité à cette période : le péché, la psychose et le crime. Ainsi, Phocas se croyant victime d'une « *irréparable tare* »¹⁵⁸⁸ parle du terrible mal qui le taraude tour à tour comme d'une possession démoniaque, d'une maladie, ou encore d'une folie développant en lui une nature

¹⁵⁸⁵ *Ibid*, p. 146

¹⁵⁸⁶ *Ibid*, p. 298. L'allusion faite à la corruption d'Alexandre VI est ici identifiable. Ce pape de la famille des Borgia fera connaître à Rome les pires débauches, déshonorant la dignité papale. Noronsoff se rapproche de ce personnage de l'histoire ou cherche à y ressembler par l'ensemble des excès qu'il commet. Il est aujourd'hui considéré comme un anti-pape tout comme Noronsoff peut être considéré comme un anti-héros.

¹⁵⁸⁷ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 107

¹⁵⁸⁸ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, p. 137

d'assassin le mettant sur la voie de la marginalité : « [...] cet œil trouble et vert [...] a fait de moi un misérable déséquilibré, un déclassé et un fou. »¹⁵⁸⁹. Cette chose infigurable est de l'ordre de l'inavouable et s'apparente à cette « rafale » qui bouleverse l'existence par son inadéquation à la norme et que Lorrain définit dans une de ses œuvres ainsi :

« D'où vient ce vent qui bouleverse maintenant tous les êtres et toutes les choses et finit par nous angoisser, nous autres sceptiques, devant la menace de l'inconnu ? [...] Il y a des rafales morales et intellectuelles, des ouragans physiologiques, et j'ai connu des existences longtemps placides et honnêtes, tout à coup bousculées et remuées de fond en comble par des orages d'inattendues passions. »¹⁵⁹⁰

Cette chose n'est autre qu'un terme générique pour ne pas désigner directement les vices de Phocas, qu'il s'agisse de ses tendances homosexuelles ou même assassines. Il n'ose affronter directement la langue, trop dangereuse car comme l'explique Hélène Zinck dans sa préface à *Monsieur de Phocas*, « trop révélatrice de ce qu'il doit s'employer à refouler »¹⁵⁹¹.

La maladie de Noronsoff est également de l'ordre de la neurasthénie et engendre des dépenses nerveuses le mettant sur la voie de violences commises envers autrui. Tous ces éléments sont symptomatiques de troubles homosexuels refoulés. Rejetant cette vérité, Phocas, quant à lui, cherche à externaliser son désir inavoué. Les pulsions meurtrières lui servent alors d'exutoires. Comme l'explique Philip Winn :

« La perspective du crime lié à l'homosexualité est présentée à travers les péripéties de l'intrigue qui mènent au meurtre d'Ethal. L'idée de la mort fascine Phocas, d'autant plus que pour lui son désir de tuer se manifeste conjointement avec les paroxysmes de l'amour physique. La honte et le dégoût de soi intériorisés et inconscients s'exorcisent sous le statut d'assassin »¹⁵⁹².

L'homosexualité de Phocas est symbolisée par son obsession morbide d'une certaine nuance verdâtre qu'il s'évertue à décrypter dans les regards. Seul l'art semble être à même de lui offrir cette vision à ce jour. A travers cette quête, c'est lui-même que Fréneuse recherche :

¹⁵⁸⁹ *Ibid*, p. 135

¹⁵⁹⁰ Jean Lorrain, « La Rafale », *L'Ecole des vieilles femmes* [1905], L'Harmattan, « Les Introuvables », 1995, p. 31

¹⁵⁹¹ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, présentation par Hélène Zinck, *op. cit.*, p. 39

¹⁵⁹² Philip Winn, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain*, *op. cit.* p. 163

« *Lueur de gemme ou regard, je suis amoureux, pis, envoûté, possédé d'une certaine transparence glauque : c'est comme une faim en moi. Cette lueur, je la cherche en vain dans les prunelles et dans les pierres, mais aucun œil humain ne la possède. Parfois, je la trouve dans l'orbite vide d'un œil de statue ou sous les paupières peintes d'un portrait, mais ce n'est qu'un leurre, la clarté s'éteint à peine apparue, je suis surtout un amoureux du passé* »¹⁵⁹³.

Mais l'onanisme n'est-il pas à lui seul un prodrome de tendances homosexuelles ? Fréneuse souhaite en fait se délivrer du poids de ce désir, s'en débarrasser pour pouvoir mener une existence sereine, « *comme Hamlet délivré, noyer l'Ophélie de [s]on désir* »¹⁵⁹⁴. Cette obsession est si poussée qu'elle en devient sa raison de vivre et se trouve au centre de la moindre de ses préoccupations. Phocas lui-même se dit « *malade à en mourir* »¹⁵⁹⁵. Le champ sémantique de la maladie est largement utilisé pour qualifier cette obsession qui le « torture », le fait « *souffr[ir]* »¹⁵⁹⁶ et ce depuis son adolescence ; il n'est donc pas étonnant que le début de son mal corresponde à cette période puisqu'elle est reconnue par les plus grands théoriciens psychologues comme étant celle à laquelle on prend conscience de sa sexualité. Phocas se dit même en prise au Démon de la luxure. Sa douleur est si prégnante qu'il l'attribue à des forces supérieures, se dédouanant ainsi de toute responsabilité. L'instinct d'assassin développé par Phocas est relatif à sa frustration sexuelle et partant identitaire qui ne peut s'avouer mais qui s'exprime par des accès de violence notamment à l'égard des femmes. La nuance verdâtre, dès lors qu'elle est entr'aperçue, emplit donc Phocas à la fois de « *haine, de honte et de rut* »¹⁵⁹⁷.

On remarque par ailleurs que les désirs et attirances des personnages sont toujours ambigus. Chez Phocas, aucune relation homosexuelle n'est affichée même si plusieurs, latentes, sont discernables. Le duc expose plutôt ses conquêtes hétérosexuelles qui, si elles permettent de l'inscrire dans le moule de l'hétérosexualité normative, n'en demeurent pas moins louches du fait de l'anatomie anti-féminine de ses maîtresses. Aucune ne semble avoir de formes. Elles sont choisies soit pour leur stade pré-adolescent qui les maintient dans un corps encore non marqué par les stigmates de la féminité, soit adulte mais sans rondeurs, seins ou autres caractéristiques de l'éternel féminin, et ne dégageant aucune sensualité ou volupté corporelle : « *J'ai eu dans ma vie des ballerines impubères, des duchesses émaciées [...] et j'ai même eu les insexués des tables*

¹⁵⁹³ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 55

¹⁵⁹⁴ *Ibid*, p. 72

¹⁵⁹⁵ *Ibid*, p. 55

¹⁵⁹⁶ *Ibidem*

¹⁵⁹⁷ *Ibid*, p. 85

d'hôte de Montmartre et jusqu'à de fâcheuses androgynes »¹⁵⁹⁸. Les aventures de Phocas ont toujours « l'anatomie d'une gosse » et décrites selon les canons de l'androgynie : « bras fuselés », un « presque pas de hanches », un « ventre plat » et de « petits seins » qui peuvent se confondre avec les muscles d'un buste masculin. Cette absence de sexe affirmé que véhiculent de tels corps, confirment le penchant de Phocas pour des anatomies se rapprochant davantage de celles des hommes – sans pour autant être viriles - et par voie de conséquence induisent le questionnement de l'orientation sexuelle du personnage. Ethal exacerbe le mal de Phocas en lui évoquant un de ses anciens modèles. La figure de l'adolescent non encore virilisée séduit car elle consonne les goûts de ces hommes qui recherchent l'homme dans la femme et la femme dans l'homme, ne s'intéressant uniquement qu'aux individus à l'identité physique sexuée trop peu marquée pour prétendre se classer dans l'une ou l'autre des catégories sexuelles. Le peintre Ethal se targue ainsi d'avoir eu comme modèle un petit phtisique, Angelotto, qui par sa maladie et son jeune âge, recélait tous les charmes du jeune homme impubère. La relation qu'il entretenait avec son modèle se fait ambiguë dès lors qu'il l'évoque puisqu'il devient alors « *singulièrement animé, comme grisé de ses paroles* »¹⁵⁹⁹. Son souvenir encore vivace du jeune homme l'enflamme et le galvanise, lui d'ordinaire si calme et posé. De même, ses domestiques semblent choisis selon des critères physiques révélateurs des goûts esthétiques du peintre, leurs corps s'apparentant à ceux d'androgynes.

Le prince Noronsoff est lui aussi attiré par ces êtres éphébiques. Les enfants de Véra en sont la preuve la plus flagrante. Leur âge et leur apparence physique suscitent les sentiments éphébophiles du prince qui s'épanouit devant la pureté de leurs traits : « *Nicolas près de dix-sept ans, Boris, quatorze ans à peine, tous les deux blonds comme leur mère avec de larges yeux couleur de violette et frangés de longs cils noirs* »¹⁶⁰⁰. Cette parenté avec l'éphèbe est attestée à nouveau lors de la venue de Lord Feredith. Il semble que Filde et Noronsoff aient pour même objet de convoitise les deux adolescents. On en veut pour preuve la compétition que se livrent les deux hommes en surenchérissant sur la beauté des garçons. Filde remarquant l'attention toute particulière que Vladimir porte à Boris comprend immédiatement ses intentions et s'empresse alors de jouer de sa merveilleuse plastique en citant quelques vers à la gloire de l'éphèbe Adonis :

« *Au fond d'un bois obscur aux croulantes ramures,*

¹⁵⁹⁸ *Ibid*, p. 65

¹⁵⁹⁹ *Ibid*, p. 129

¹⁶⁰⁰ Jean Lorrain, *Le Vice errant*, op. cit., p. 152

Adonis, le beau pâtre aux fils des dieux pareils [...] »¹⁶⁰¹

Filde aura finalement l'avantage sur Noronsoff puisqu'il finira par soustraire Véra de la pension de Noronsoff en lui offrant davantage et privera ainsi ce dernier de la présence de ses fils. Si la Schoboleska avait bien prévenu Noronsoff qu'il fallait toujours se défier de ce qui venait de la mer, on en comprend ici toute la portée de son avertissement.

Si Vladimir est si généreux envers Véra, c'est que parce qu'en la pensionnant il assure sa présence dans sa demeure et implicitement celle de ses fils. Aussi la paie-t-il pour profiter des deux jeunes gens. Son attitude à leur égard, comme nous l'avons déjà vu, n'a rien de paternaliste ; bien au contraire, elle se rapproche davantage d'un comportement pédérastique qui pourrait pousser au scandale au vu de la teneur libidinale des gestes témoignés aux deux adolescents. La mère même de Noronsoff ne s'y trompe pas et ce à son plus grand désespoir, consciente du charme que les enfants exercent sur Vladimir. Elle en honnit d'autant plus la Schoboleska pour « prostituer » ainsi ses fils et cultiver ainsi les attirances perverses du sien : « *Cette Polonaise ! j'ai toujours peur qu'elle n'ait quelque intention abominable en conduisant ici ses fils. C'est qu'ils sont beaux comme des dieux.* »¹⁶⁰² En effet, Véra détient un rôle bien trouble en soumettant ainsi ses enfants aux caprices du prince, seul moyen qu'elle ait trouvé pour être entretenue. Aussi apparaît-elle bien perverse, lorsqu'elle demande à Rabassol et Etchegarry d'apprendre à danser à ses fils dans le seul but de combler Noronsoff du spectacle que lui offriront ses enfants accompagnés de ces deux hommes. Elle réalise ainsi ses fantasmes : « 'C'est un ballet', disait-il sur les derniers accords de la valse tzigane, et, baisant délicatement les doigts de la Schoboleska : « *Quelle amie vous êtes, Comtesse ! Vous avez deviné mes plus chers désirs. Il n'en dit pas plus.* »¹⁶⁰³ Il choisit Boris pour incarner lors de ses fastueuses fêtes d'Adonis, Adonis lui-même. Par cette attribution de rôle, Vladimir Noronsoff reconnaît à Boris la grande beauté si convoitée d'Adonis. Ces fêtes d'Adonis mais surtout le « casting » qui le précède, atteste du caractère vicieux du prince dans la mesure où il prend pour critère principal au recrutement de ses figurants l'aspect physique, obligeant hommes ou femmes à se déshabiller devant lui afin de valider ou non leur admission. L'expression résumant ce passage « *Antinoüs ou Phryné, devant l'Aéropage* »¹⁶⁰⁴, témoigne parfaitement du rôle de juge qu'endosse pour l'occasion Sacha mais également du statut donné de sa part aux hommes et aux femmes. En amalgamant les femmes sous le nom de Phryné, il les fait toutes courtisanes, les

¹⁶⁰¹ *Ibid*, p. 247. Jean Lorrain s'auto-cite ici en insérant quelques vers de son poème, « Alexis » in *Le Sang des dieux* [1882]

¹⁶⁰² *Ibid*, p. 148

¹⁶⁰³ *Ibid*, p. 183

¹⁶⁰⁴ *Ibid*, 258

renvoyant encore une fois à leur statut vulgaire. Alors qu'en parlant d'Antinoüs, nous comprenons que les hommes présentés ressemblent davantage à des adolescents qu'à des adultes, le caractère éphébique primant pour l'obtention de leur part d'une soumission optimale. L'utilisation de la figure d'Antinoüs est récurrente dans les œuvres de nos deux auteurs pour souligner les tendances ambivalentes des personnages. Si certains comme Jacques Silvert ou le cadet des frères Fertzen tendent physiquement et psychologiquement à s'en rapprocher, les autres sont attirés par cette figure éphébique. Aussi n'est-il pas étonnant que Phocas parvienne à voir luire dans les « *paupières de plâtre* »¹⁶⁰⁵ de l'Antinoüs exposé au Louvre de liquides yeux verts, ceux auxquels les femmes ne peuvent justement prétendre. Antinoüs symbole de pédérastie en raison de sa liaison avec l'empereur Hadrien dont il était le favori fait ainsi figure d'idéal chez nos esthètes. Il représente cet être délivré de toute contingence et prérogative sexuelles, soumis aux désirs de l'homme auquel il se trouve attaché. C'est tout du moins ce que nous livre de façon sous-jacente le texte et que le lecteur est en droit d'interpréter comme tel tant les références paraissent de la part du narrateur symboliquement voulues et cultivées.

Noronsoff est sinon plutôt attiré par des figures viriles : quand il l'est par des femmes, ces dernières ne révèlent pas la moindre volupté, s'apparentant davantage à des femmes androgynes sans courbes ni formes dont on peut très vite oublier le sexe. La Mariska fait partie de cet échantillon de femmes au sexe douteux : « *C'était une femme mince et menue, presque androgyne dans l'heureuse eurythmie des jambes fines et du torse, brune comme un cigare avec des lèvres rouges d'un rouge qui brûlait, et de longs yeux d'eau claire aux paupières noircies.* »¹⁶⁰⁶ Cela s'avère similaire chez Phocas dont les penchants – le terme est-il même adéquat – sexuels féminins sont révélateurs de son homosexualité, aimant plutôt « *les petites filles anguleuses* »¹⁶⁰⁷. De façon générale, il refuse la corporalité de la femme en la niant comme objet de désir et de plaisir.

A tout ceci se conjugue une forte misogynie. Chez *Monsieur Vénus*, cela s'annonce dans la bouche de Jacques Silvert comme une déclaration de guerre au sexe féminin : « *Je les déteste, les femmes, oh ! je les déteste !* »¹⁶⁰⁸ Dans *Le Vice errant*, Noronsoff dont il est dit qu'il a « *le plus entier mépris des femmes* »¹⁶⁰⁹, adopte systématiquement une attitude méprisante à l'égard de la gent féminine qu'il perçoit comme une quantité négligeable et à laquelle il ne parvient à trouver une utilité quelconque. De la sorte, il la bannit de ses relations les plus intimes, l'excluant de tout jeu de séduction ou de toute attirance sexuelle. Plusieurs épisodes du roman témoignent d'un tel

¹⁶⁰⁵ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 85

¹⁶⁰⁶ Jean Lorrain, *Le Vice errant*, op. cit., p. 218

¹⁶⁰⁷ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 65

¹⁶⁰⁸ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., 228

¹⁶⁰⁹ Jean Lorrain, *Le Vice errant*, op. cit., p. 132

comportement où Noronsoff s’amuse à renvoyer la femme au seul statut dans lequel il peut l’envisager, à savoir celui d’objet dévolu à sa volonté. Son manque de galanterie est symbole de tout le dédain qu’il lui témoigne, multipliant à son égard les affronts. Son indécatesse est fonction de sa négligence vis-à-vis de la femme : « [...] *entretenant publiquement Lola Faradoudchi, [...] et l’affichant dans tous les restaurants, le soir, quand il dînait en face d’elle [...] ne décrochait-il pas sans façon son râtelier et ne le déposait-il pas délicatement dans un verre, vis-à-vis de Lola rouge de fureur.* »¹⁶¹⁰. Autre fait marquant, l’agression qu’il fait subir à Ghislaine de Brême refusant dans un premier temps ses avances avant de la livrer aux mains de deux moujiks qui la violeront. Cette haine des femmes se manifeste également verbalement comme ici lorsque Noronsoff se félicite de la façon dont le bouge, dans lequel il vient de passer la nuit, traite les femmes. Ce qui n’est pas sans désoler sa mère qui comprend que derrière cette vision désobligeante que son fils a de la gent féminine, se cache des attirances qu’elle qualifie de honteuses. Ceci se confirme lorsque, le trouvant trainant en cuisine avec Marius Rabassol et son ami, elle comprend en silence ses orientations sexuelles synonymes pour cette femme qui incarne la mère dans tout son rôle social, de « *fin du monde* » [d’]abomination de la désolation [...] »¹⁶¹¹. L’attitude de la mère étouffante et ultra protectrice peut également si l’on s’appuie sur les théories freudiennes avoir eu un rôle dans le développement des prédispositions homosexuelles de son fils. En soi, Noronsoff incarne par son statut d’inverti la fin de la génération et donc, d’une certaine façon, se fait un maillon de la décadence, interrompant à son échelle le continuum de la vie.

Monsieur de Phocas est un misogyne dangereux qui exprime davantage sa haine des femmes physiquement que verbalement. On ne compte pas dans le roman les scènes où, pris d’un terrible accès de violence, le duc se surprend à des envies de meurtre, fantasmant à « *appliquer [ses] lèvres et sucer lentement toute l’âme [d’une] femme, et cela jusqu’au sang* », souhaitant « *la serrer jusqu’à ce qu’elle ne respirât plus, [...] l’étrangler et la mordre, l’empêcher de respirer surtout.* »¹⁶¹² C’est tout son mépris vis-à-vis de la femme qui s’exprime ici, sa volonté de la mettre en dehors de son existence. Il ne se cache pas d’ailleurs, lui qui fait pourtant tout son possible pour fuir sa nature homosexuelle, de son incapacité à aimer les femmes, pire même à les désirer. Il avoue n’avoir jamais ressenti aucun sentiment à leur égard, preuve de sa totale indifférence :

« [La] détresse poignante et cet orgueil d’amant résigné au départ de la maîtresse qui l’abandonne, je ne les ai jamais ressentis.

¹⁶¹⁰ *Ibidem*

¹⁶¹¹ *Ibid*, p. 185

¹⁶¹² Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 63

Je n'ai jamais aimé. Les joies dévolues au dernier des artisans, au plus humble bureaucrate, cette minute de vie surhumaine que tous et toutes ont eue une fois au moins, grâce à l'amour, tout cela a toujours été lettre close pour moi. »¹⁶¹³

Les femmes elles-mêmes ne s'y sont pas méprises : « *passades d'une nuit ou caprices d'un mois, les filles que j'ai toujours grassement payées, au matin, ont toujours eu l'horreur de mon souffle et de mes lèvres : elles sentaient que je ne les désirais pas.* »¹⁶¹⁴ Quant à Monsieur Bougreton, s'il se targue d'avoir eu beaucoup de maîtresses, il n'empêche que le lecteur devine entre les lignes la mise à distance qu'il entretient avec la gent féminine. S'il vante la beauté féminine ce n'est toujours qu'à travers des portraits, préférant les dames dans l'art que dans la réalité. Les trois maîtresses sur lesquelles il s'attarde d'ailleurs ne sont autres que trois femmes portraits, œuvres de peintres célèbres. Face au tableau de Luini qui représente une femme fatale, Hérodiade, Bougreton affirme : « *j'aurais voulu que cette tête fût mienne [...] pour être ainsi triomphalement porté par cette femme triomphante* »¹⁶¹⁵. Ce désir, selon une analyse freudienne, « *mettrait Bougreton du côté émasculé de la sexualité masculine traditionnelle ; tout homme qui se soumet volontairement à l'influence de la femme castratrice renonce sûrement à sa virilité* »¹⁶¹⁶, ce qui pousse Philip Winn à se demander si ce dandy n'est pas « *un homme dénaturé* »¹⁶¹⁷. Notons également, qu'à chaque fois que Bougreton évoque une femme réelle, il le fait négativement, recourant toujours à des qualifications dévalorisantes soulignant leur caractère fatal qui déplaît tant aux héros décadents. A l'inverse, il dépeint ce qui a trait au masculin sous un angle enjôleur ; on en veut pour preuve la présentation qu'il nous livre de son ami Monsieur de Mortimer. Ainsi, si les femmes ennuiant, les hommes, eux, sont sources d'enthousiasme.

Les personnages masculins de nos œuvres font montre d'une attirance toute particulière pour les hommes et tout ce qui tend à s'en rapprocher en apparence. Ceci ne manque pas de faire courir des rumeurs sur leur compte comme c'est le cas de Monsieur de Phocas dont les amitiés exclusivement masculines intriguent la société et qui poussent le premier narrateur à se demander « *quelles fables n'avait-on pas chuchotées* »¹⁶¹⁸ sur lui. Cet homme qui « n'affichait pas de maîtresse » et dont la femme semble bannie du quotidien, devient ainsi source de fantasme dans l'esprit des autres en raison de son énigmatique et insaisissable existence. En clair, les personnages

¹⁶¹³ *Ibid*, p. 215

¹⁶¹⁴ *Ibidem*

¹⁶¹⁵ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, *op. cit.* p. 35

¹⁶¹⁶ Philip Winn, *Sexualités décadents chez Jean Lorrain*, *op. cit.*, p. 131

¹⁶¹⁷ *Ibidem*

¹⁶¹⁸ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, *op. cit.*, p. 51

masculins s'éprennent soit de figures éphébiques, soit ils sont attirés par des êtres d'une virilité extrême, bien plantés. Noronsoff organise ainsi pour provoquer le scandale une mise en scène où il expose à l'occasion d'une réception comme plat principal, un tableau orgiaque. Il ose servir comme mets trois hommes nus entrelacés dont les tatouages qui recouvrent les corps sont aussi importants que sexuellement suggestifs :

« C'était trois gars solidement charpentés, trois mokos de la Riviera, dont la chair brune était singulièrement tatouée. L'un couché sur le ventre offrait le fameux tatouage, connu sous le nom de « la chasse au renard », que Pierre Loti a décrit dans Mon frère Yves¹⁶¹⁹ : tracés à l'encre bleue, les chiens et les chevaux, la meute et les cavaliers contournent les épaules, la poitrine et le torse à la poursuite du renard disparu dans son terrier ; c'est un tatouage classique. L'autre renversé sur le dos, les mains croisées sur son visage, étalait, des épaules aux genoux, l'effigie d'un vautour aux ailes à demi-refermées ; le bec de l'oiseau occupait le milieu de la poitrine, les dernières plumes des ailes s'effilaient sur les rotules, les serres étreignaient un étrange perchoir. Le troisième couché sur le côté enrichissait son derme de détail d'architecture : un arc de triomphe surmontait ses reins, une des fontaines de la Concorde s'épanouissait sur son ventre ; des légendes grivoises soulignaient les dessins. »¹⁶²⁰

Comme le souligne Philip Winn, la référence à Loti n'est pas anodine « *lui qui a tant fêté les amitiés masculines et dont les dessins des marins semblent évoquer sa sexualité sublimée* »¹⁶²¹. On ne peut oublier à ce sujet les causes de l'expulsion du prince de Russie qui pour avoir organisé des orgies inénarrables s'est vu chassé de son pays. Ses tendances à l'homosexualité révélées par les plaintes reçues d'hommes ayant subi ses sollicitations lors de fêtes, ont eu raison de sa légitimité à résider en Russie. Aussi, la Riviera connue pour ses débauches, devient un lieu tout trouvé pour le prince et ses fantasmagories. Noronsoff s'inspire des mœurs antiques des empereurs romains bien connus pour leur adonnement à la pédérastie en offrant ainsi des scènes dignes de celles qu'auraient pu mettre en œuvre Néron ou Héliogabale. On assiste à une véritable reproduction de tableaux antiques où se mêlent atmosphère de rut et de stupre aux accents homosexuels, « *toute la sève de Cythère et tout l'encens de Lesbos, effeuillements de pétales et enlacements de groupes, orgie de Mithylène¹⁶²² et réminiscence de Poestum* »¹⁶²³. Il s'illusionne ainsi de vivre « *en pleine idylle*

¹⁶¹⁹ « Loti avait un frère aîné, Gustave, médecin de marine coloniale, dont l'exemple le décida à devenir marin. La mort de Gustave le priva, très jeune, de ce frère, qu'il recherchera sa vie durant au travers d'amitiés de toutes sortes. Dans celle d'Yves, il croit retrouver, pour quelque temps, le « frère » à tout jamais perdu. Ce livre, ni tout à fait un journal ni tout à fait un roman, retrace une amitié fraternelle, orageuse, passionnée. » source : <http://www.bibliomonde.com/livre/mon-frere-yves-3301.html>

¹⁶²⁰ Jean Lorrain, *Le Vice errant*, op. cit., p. 229-230

¹⁶²¹ Philip Winn, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain*, op. cit., p. 243, à noter que la critique explique que Loti était très certainement bisexuel et que Jean Lorrain connaissait Loti comme l'atteste une de ses lettres en date du 1^{er} août 1896, où il écrit « Loti m'a retenu à dîner », Jean Lorrain, *Lettres à ma mère*, p. 131

¹⁶²² Capitale de l'île de Lesbos

antique »¹⁶²⁴ à une époque où la pédérastie était de bon augure. Le prince attache ainsi à sa cour, suivant son caprice du moment, différents hommes envers lesquels il entretient une passion et une admiration, néanmoins toujours éphémère. Il s'entoure ainsi de ce qu'on pourrait qualifier d'hommes de joie¹⁶²⁵. Marius Rabassol aura de la sorte droit à son règne, Noronsoff ne voyant alors plus que par lui à une période de sa vie. La distraction qu'il lui offre, par les spectacles de son corps mis au service de l'acrobatie, le ravit. Il ne cache d'ailleurs pas son attirance physique pour cet homme et ne manque pas de remercier Véra qui lui a fait connaître ce beau spécimen : « *Il me plaît, déclarait Noronsoff en se renversant dans ses coussins. Quelle carrure ! Mes compliments, comtesse, vous vous y connaissez en hommes !* »¹⁶²⁶ Il semble alors se comporter d'égal à égal avec Véra, discutant et commentant l'anatomie masculine comme pourraient le faire deux femmes entre elles. Son attrait va aller cependant au-delà de la simple attirance physique puisque bientôt, les talents de conteur de Marius Rabassol sauront séduire l'âme du prince au point que ce dernier finira par l'installer à la villa « *ne pouv[ant] plus se passer de [lui]* »¹⁶²⁷. Il réanime ses sens blasés et réveille ses instincts ; le désir rejaillit. Mais sont-ce les histoires de Marius qui séduisent autant le prince ou Marius lui-même ? A qui doit-on réellement cette atmosphère et ce sentiment de rut ? La scène suivante témoigne de la passion naissante, de la fascination et de l'éblouissement produit par Marius qui se veut digne d'un premier contact amoureux. Amours physiques et sentimentales se mêlent alors ; en plus de boire ses paroles, « *[i]l buvait aussi ses yeux, ses yeux d'eau transparente et verte où tremblait le reflet de tant d'horizons ; il buvait, on eût dit aussi, sa santé et sa force, tant sa pitoyable figure de vieille femme s'animait d'une passion intense aux contes bleus et jaunes du Rabassol* »¹⁶²⁸. Cette poétique des yeux à la nuance translucide est révélatrice chez Jean Lorrain des tendances homosexuelles de celui qui s'en trouve envoûté.

De la même manière, la figure du marin est un indice d'homosexualité. Il est un maillon de la chaîne de représentation des fantasmes homosexuels. Sa représentation récurrente dans les textes de Jean Lorrain est toujours annonciatrice de l'homosexualité du personnage qui aime à le fréquenter : « *[...] il arriva à Sacha de se prendre d'un sentiment très vif, d'une sorte d'amitié tendre et mélancolique pour un matelot d'Aigues-Mortes, un navigateur [...]* »¹⁶²⁹. Aussi, lorsque Véra annonce l'arrivée de Marius Rabassol, elle le présente en tant que marin, ce qui suscite aussitôt l'enthousiasme et l'empressement de Noronsoff à l'introduire dans sa demeure : « *Un*

¹⁶²³ Jean Lorrain, *Le Vice errant*, op. cit., p. 268

¹⁶²⁴ *Ibidem*

¹⁶²⁵ C'est d'ailleurs cette même expression qu'emploie la comtesse pour évoquer les coups de cœur du prince.

¹⁶²⁶ Jean Lorrain, *Le Vice errant*, op. cit., p. 174

¹⁶²⁷ *Ibid*, p. 179

¹⁶²⁸ *Ibid*, p. 176

¹⁶²⁹ Jean Lorrain, *Le Vice errant*, op. cit., p. 169

*marin ! qu'il entre ! »*¹⁶³⁰ La première description faite de Rabassol est alors placée sous le sceau d'une puissante admiration, s'apparentant à une forme de messie apportant le bonheur. Un certain lyrisme accompagne de fait cette présentation laudative : « *Marius Rabassol venait d'entrer. Son large sourire, sa barbe courte, sa face ronde et brune, la clarté d'eau de ses yeux verts, toute la gaieté de sa personne avaient illuminé la salle »*¹⁶³¹. La symbolique des yeux couleurs de la mer – qui caractérise les marins – fonctionne chez l'auteur comme un indice de l'homosexualité. Leur vision est source d'excitation sexuelle, génératrice d'une atmosphère de rut, comme Sacha qui est littéralement transporté par les récits mais surtout les yeux de Marius Rabassol qu'il boit littéralement : « *Le Russe regardait ce Provençal, comme la maladie doit regarder la santé »*¹⁶³². La présence des deux marins représente pour Noronsoff une renaissance, un souffle de vie au milieu de sa progressive agonie :

*«[...] Wladimir halluciné revivait avec lui toute une vie de jeunesse en rut, de débauche robuste, animale et saine. Il crispait ses mains nerveuses et retenait comme des hennissements en croyant humer des relents de marée et de fard ; les récits du marin sentaient l'ail et le musc¹⁶³³ ; ses moindres gestes évoquaient des robes troussées et des gouges pâmées aux bras musclés de gars dans des envollements de peignoir, et Wladimir enviait ces marins et ces filles ; la vieille âme prostituée des princesses de son sang se réveillait en lui. »*¹⁶³⁴

Mais ce sont surtout les histoires de marins qui enivrent Noronsoff. Il se délecte des récits que son conteur a rapportés de ses voyages, récits où il n'est question que d'hommes et qui sont illustrés de « *tout le vocabulaire et tout le répertoire spécial qui traîne des rues Ventomagy et de la Rose aux bars de mathurins du vieux port. »*¹⁶³⁵ Parmi les ambiances si particulières auxquelles nos personnages masculins aiment à se frotter, nous pouvons compter celles des bouges et autres maisons de plaisir reflétant le vice, le sordide et le malsain. Ainsi, Véra Schoboleska emmène Noronsoff dans les maisons closes pour exacerber son vice. Cependant, d'après la description qui est faite de ses « habitants », il apparaît qu'il soit plus aisé à y rencontrer des hommes - le lieu en recèle un échantillonnage varié - que des femmes dont la présence ne semble pas attestée :

¹⁶³⁰ *Ibid*, p. 173

¹⁶³¹ *Ibidem*

¹⁶³² *Ibid*, p. 174

¹⁶³³ Notons que le musc est associé à la transpiration masculine et se veut stimulante sexuellement chez certains individus

¹⁶³⁴ Jean Lorrain, *Le Vice errant*, op. cit., p. 176

¹⁶³⁵ *Ibid*, p. 179

« [...] [Les] cinq façades lépreuses [de ces maisons] constituent le quartier chaud de Nice ; l'intérieur en est sordide. [...] des hommes en feutre mou, des chasseurs alpins et de l'artillerie de forteresse s'y vautrent pêle-mêle avec des matelots de yachts et des débardeurs ; ces messieurs fument, crachent, se bousculent et paressent. »¹⁶³⁶

Il est bon également de revenir sur l'attitude de Noronsoff à l'égard de Algernoon Filde et de Lord Feredit. S'il les perçoit comme des rivaux en raison de leur attirance commune pour les fils Schoboleski, ils n'en demeurent pas moins des hommes à séduire, de surcroît à cause de leur statut de marins. L'obsession que Wladimir a de ces hommes éclaire, selon l'analyse de Philip Winn, « *les préférences homophiles du prince* »¹⁶³⁷. Le critique explique en effet que Noronsoff fait tout pour impressionner les deux hommes, redoublant d'imagination et d'originalité dans sa création de tableaux antiques vivants. On en veut pour preuve l'organisation des fêtes d'Adonis. Le protagoniste des fêtes fera ainsi l'objet de toutes les convoitises et Noronsoff se verra dérober son éphèbe par les deux hommes venus de la mer. Algernoon Filde est d'ailleurs un conglomérat d'indices d'homosexualité en ce que son nom est une référence à des figures littéraires homosexuels : « *Noms imaginaires ou noms cryptés (tels dans *Les Noronsoff*, celui d'Algernoon Filde, décalque du prénom de Swinburne et du patronyme de Wilde) : ce sont les clinquants et sonores masques que Jean Lorrain [...] s'attache à poser sur ses personnages* »¹⁶³⁸. Outre la symbolique volupté qui caractérise les vers de Swinburne, l'allusion à Wilde est très significative et permet d'entériner la dimension homosexuelle du roman. La vie même de Filde est à mettre en parallèle avec celle d'Oscar Wilde comme l'explique Winn : « *Tout comme le personnage historique, Filde est obligé de quitter l'Angleterre à cause d'un attentat aux mœurs dont il serait coupable* »¹⁶³⁹. Le réseau intertextuel permet donc de décrypter l'homosexualité chez Lorrain. Son œuvre « *Hadrien au bord du Cydnus* » est encore un indice de sa pédérastie puisque son sujet fait écho aux amours de l'érastrate avec Antinoüs, schéma que Filde projette visiblement de reproduire sur les fils Schoboleski en les attachant à son existence sous le masque d'une pseudo-relation amoureuse avec leur mère.

Tout comme chez les artistes, l'homosexualité semble plus ancrée et du coup tolérée chez les marins. Chez *Monsieur de Phocas*, les marins sont érigés par le duc de Fréneuse sous l'emprise d'Astarté¹⁶⁴⁰ en paradigme de beauté en raison de leurs yeux qui recèlent, à force d'avoir longtemps regardé la mer, cette nuance bleu-verdâtre qui le séduit tant. Ils sont largement valorisés et leur

¹⁶³⁶ *Ibid*, p. 184

¹⁶³⁷ Philip Winn, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain*, op. cit., p. 238

¹⁶³⁸ Gwenhaël Ponnau, « Jean Lorrain : l'auteur-histrion », *Revue des Sciences Humaines*, avril-juin 1993, p. 113

¹⁶³⁹ Philip Winn, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain*, op. cit., p. 239

¹⁶⁴⁰ Astarté qui est comme le dit Fréneuse « le Démon de la Luxure et aussi le Démon de la mer »

évoquant toujours de la part du duc un enthousiasme digne d'un certain éblouissement, d'un certain ravissement. La formule exclamative de la description qui suit est une preuve de l'impression extatique produite par leur reflet :

« oh ! les yeux clairs et lointains des matelots, les yeux d'eau salée des Bretons, les yeux d'eau douce des marinières, les yeux d'eau de source des Celtes, les yeux de rêve et de transparence infinie des riverains des fleuves et des lacs [...] ; des yeux où il y a des ciels, de grandes étendues, des aubes et des crépuscules longuement contemplés sur des immensités d'eaux, de roches ou de plaines ; des yeux où sont entrés et où sont restés tant et tant d'horizons ! »¹⁶⁴¹

Ils sont alors d'une puissance évocatrice propre à susciter l'érotisation et le fantasme ; ils se font à ce titre érogènes. Par leurs accents d'ailleurs, ils symbolisent la volonté de Phocas d'être dans « l'autrement », tout du moins de se dégager des limites de son environnement trop socialisé. C'est lors d'une promenade en banlieue que cette attirance va être confirmée alors que le regard apparaît dans les yeux d'un marinier. Ces derniers provoquent alors l'extase de Phocas : « *Dans un visage hâlé, chauffé et mûri comme une pêche, deux larges yeux brûlaient du bleu le plus intense, du bleu le plus violent et le plus pur, deux yeux hallucinants de transparence et de profondeur !* »¹⁶⁴². Toute une poétique enchanteresse est alors déployée autour de ces yeux assimilés à « deux saphirs liquides ». Le vertige provoqué par cette vision chez Phocas pris d'une « *sensation d[e] gouffre* »¹⁶⁴³ s'apparente alors à un coup de foudre le sidérant sur place et, partant, d'un aveu dissimulé sous le compte de l'amour de l'esthétisme, de son attirance pour cet homme. Il cherche alors à résister à ce charme, se levant dans sa barque, « *ne voulant pas sombrer* »¹⁶⁴⁴ – et le mot est sémantiquement fort, puisque en cherchant à ne pas se laisser happer par l'envoûtement provoqué par le regard, Phocas cherche encore à fuir sa réalité, à se dérober à la séduction masculine. C'est cette attirance pour les hommes que préfigure l'image d'Astarté dont il dit être habité et qui l'enjoint à l'éveil et à la provocation de ses instincts les plus enfouis, lui révélant à lui-même la nature de sa luxure. Chez *Monsieur de Bougreton*, on retrouve cette même image du marin symbole d'attirances unisexuelles. En revanche, elle est associée au narrateur même de l'histoire qui semble fréquenter les ports européens (Amsterdam, Toulon) pour les rencontres qu'il peut y faire. Ce sont encore les marins qui y exercent leur pouvoir de séduction. A Amsterdam, il se plaît à fréquenter le Ness où il dit croiser « *de braves et plantureux gaillards blonds, roses, gras et la*

¹⁶⁴¹ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 78

¹⁶⁴² *Ibid*, p. 86

¹⁶⁴³ *Ibid*, p. 87

¹⁶⁴⁴ *Ibidem*

figure épanouie »¹⁶⁴⁵, figures de virilité qui comblent son besoin de se désennuyer. L'ennui ressenti à Toulon le pousse à se rendre dans « *le quartier des rues chaudes* »¹⁶⁴⁶ où il sait qu'il pourra laisser libre court à son envie de débauche. Il se rend ainsi au Cristal-Bar, estaminet connu pour sa clientèle exclusivement masculine : « *Les hommes régnaient là en maîtres, car le Cristal-Bar était interdit aux femmes* »¹⁶⁴⁷. L'atmosphère homosexuelle du lieu est alors sans équivoque : les marins s'y retrouvent pour danser ensemble dans la plus grande proximité corporelle : « *mon frère Yves et Marius, toutes les amitiés du quart, Baptistin et Tann, toutes les rencontres des tropiques, valsaient là, les mains aux épaules, tout à coup devenus sérieux, les yeux baissés et les dents jointes, tout au plaisir physique de la danse, jalousement épiés, de l'autre côté de la rue, par les yeux crayonnés des femmes.* »¹⁶⁴⁸ La femme devient ici voyeuse, jalouse de l'intimité que les hommes partagent dans ce lieu qui leur semble réservé.

La figure de l'acrobate ou du danseur est elle aussi un indice d'homosexualité. Phocas est ainsi fasciné par le spectacle de ses corps masculins dont il ne manque pas de souligner les « *admirables proportions et l'harmonie des gestes* »¹⁶⁴⁹. La description laudative faite des attributs musculaires et des lignes sculptées d'un funambule au cirque est fonction de la séduction qu'il s'en dégage. Phocas comblé par « *le jeu savant de tous les muscles d'un merveilleux corps humain* »¹⁶⁵⁰ - et on notera l'emploi d'adjectifs nettement mélioratifs pour accentuer l'admiration du duc - se retrouve ainsi charmé devant cet homme acrobate comme n'importe quel hétérosexuel le serait face à une danseuse exhibant sa souplesse et ses formes façonnées :

« *Moulé dans un maillot de soie pâle, un acrobate, nudité brillante et moirée par place de lumière électrique et de sueur, se renversait dans un cambrement de tout son être ; puis se redressant tout à coup d'un effilement des hanches et des jambes pointées vers les frises, imposait à tous l'hallucinant spectacle d'un homme devenu rythme, d'une souplesse animées d'un mouvement d'éventail* »¹⁶⁵¹.

Ce fantasme des « *homme[s] en maillot* »¹⁶⁵² est récurrent chez Jean Lorrain, notamment dans ses contes où il est souvent question de personnages de cirque ou de forains exhibant leur

¹⁶⁴⁵ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, p. 14

¹⁶⁴⁶ *Ibid*, p. 111

¹⁶⁴⁷ *Ibid*, p. 112

¹⁶⁴⁸ *Ibidem*

¹⁶⁴⁹ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 70

¹⁶⁵⁰ *Ibid*, p. 69

¹⁶⁵¹ *Ibid*, p. 68-69

¹⁶⁵² *Ibid*, p. 70

virilité corporelle moulée dans des tenues savamment étudiées. Les danseurs par leur incomparable souplesse et leur art du déhanchement sont tout autant des personnes susceptibles d'attirer Phocas sous le charme de leurs « étranges creusements de reins » et de leurs « souplesses de couleuvre » qui rappellent les attitudes serpentine des femmes.

Cette attirance pour les hommes du peuple, musclés de corps et/ou de caractère, est à mettre en parallèle avec celle que Jean Lorrain, homosexuel lui-même, déclarait avoir : « *J'ai un grand penchant pour les voyous, lutteurs forains, garçons bouchers et autres marlous, ordinaires et extraordinaires, dont je fais à Paris [...] ma société exclusive* »¹⁶⁵³.

A n'en point douter donc, cet attrait des marins fait foi de confession homosexuelle et s'inscrit, comme le souligne Jean de Palacio évoquant une lettre de 1885 de Lorrain, au sein du mythe personnel de l'auteur de l'homosexualité construite à partir de la rencontre d'un « *matelot blond* »¹⁶⁵⁴.

L'homosexualité de Jacques Silvert, quant à elle, est définitivement déterminée lors de l'épisode où, emmené au lupanar par le baron de Raittolbe, il se retrouve confronté à son absence total de désir envers la Femme et à son impuissance sexuelle face à la gent féminine. Ce motif se retrouve également dans *Monsieur de Phocas*, lorsque le duc de Fréneuse prend douloureusement conscience que son mal est la raison pour laquelle il ne peut aimer les femmes : « [...] *si j'ai tant souffert de mon impuissance d'aimer auprès de toutes ces femmes, c'est qu'aucune d'elles n'avait vraiment de regard* »¹⁶⁵⁵. Les yeux des femmes, selon lui et en rapport à sa misogynie, « *mentent toujours* »¹⁶⁵⁶. Il recherche donc une certaine sincérité sentimentale que visiblement la gent féminine n'est pas à même de lui témoigner. Discursivement, ces aveux sont très forts puisque par l'annonce de cette absence de regard chez les femmes, Phocas nous révèle son absence de désir pour elles, leur incapacité à le séduire.

Par ailleurs, les relations que nos protagonistes masculins entretiennent avec leurs amis sont toujours ambiguës. Chez *Monsieur de Bougreton*, le cas n'est pas foncièrement confirmé mais la puissante amitié qui lie Bougreton à Monsieur de Mortimer peut laisser place au doute. En effet,

¹⁶⁵³ Philippe Jullian, *Jean Lorrain ou le Satiricon 1900*, Paris, Fayard, 1974, p. 61

¹⁶⁵⁴ Jean de Palacio, « Vices épistolaires », *Revue des Sciences Humaines*, avril-juin 1993, p. 97

¹⁶⁵⁵ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 67

¹⁶⁵⁶ *Ibid*, p. 76

l'évocation de Mortimer revient comme un leitmotiv chez le dandy qui le cite systématiquement en référence et l'érige en modèle dans ce qu'il relate. Il témoigne ainsi de façon récurrente de sa fascination pour l'homme : « *Qui eût résisté à sa prestigieuse élégance, à ce profil de jeune dieu, mais un dieu de Versailles, majestueux comme un Bourbon, impertinent comme un Lauzun, un dieu royal et grand seigneur.* »¹⁶⁵⁷ Il se plaît à souligner notamment la force de leur complicité et de leurs affinités communes qui fait que leurs deux personnes tendent à se fondre l'une dans l'autre : « *car Mortimer était Normand, comme moi, messieurs. Nous étions tous les deux de cette race de géants, blonds et forts, hardis à la conquête et à l'amour, impérissables aventuriers dont le sang bleu fleurit encore dans les prairies de Londres, race immortelle* »¹⁶⁵⁸. Leur caractère royal atteste de leur grandeur d'esprit. Ils partagent ainsi le goût des gemmes et de l'artifice, déambulant toujours dans des tenues étudiées et révélatrices de l'importance qu'ils donnent à leur apparence. Cette amitié est placée sous le signe de la dépendance, Bougreton ayant toujours suivi son compère dans les moindres instants de sa vie et notamment dans son exil. Aussi aujourd'hui ne souhaite-t-il pas quitter Amsterdam de peur de perdre le souvenir de son ami et faire de la sorte une infidélité à leur relation. Fuir ce lieu où ils s'étaient établis ensemble et où ils partageaient la même demeure, équivaldrait alors à se détacher définitivement de Mortimer, ce à quoi il ne peut se résoudre, s'enfermant alors dans une sorte de veuvage. Leur amitié confine à une communion spirituelle qui pourrait bien révéler davantage, tant l'accent est mis sur la fusion : « *Notre amitié, messieurs, fut une eucharistie : nous communions dans les mêmes admirations, et nous nous aimions dans les mêmes haines.* »¹⁶⁵⁹ Ce qui est troublant c'est cette passion commune pour les yeux verts, cette fameuse nuance que l'on retrouve symboliquement dans les textes de Jean Lorrain pour sous-entendre l'homosexualité. Barbara, leur soi-disante maîtresse commune en est porteuse. Son regard a alors des effets extatiques syncrétisant leur rapport trouble et pervers au sexe : « *C'était un philtre, [...], un philtre de ténèbres, le regard d'Astarté, l'œil de la luxure même, celui que j'ai souvent vu luire en rêve dans les prunelles du plâtre de l'Antinoüs* »¹⁶⁶⁰. Il est bon de s'arrêter à nouveau sur l'évocation non anodine d'Antinoüs qui fait ici allusion au caractère éphébophile des deux hommes, conformément à la légendaire histoire d'Hadrien et de son favori. Le choix d'Antinoüs trouve là encore sa justification dans ce que la légende sous-tend de tendances homosexuelles. Philip Winn explicite le lien qu'il est aisé d'établir entre les désirs cachés de Phocas et la relation de l'empereur Hadrien avec son favori : « *Leurs amours particulières font partie de la légende qui se termine par la mort mystérieuse du jeune homme noyé dans le Nil. Amour, mort et eaux meurtrières, tous se*

¹⁶⁵⁷ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, op. cit., p. 26

¹⁶⁵⁸ *Ibid*, p. 27

¹⁶⁵⁹ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, op. cit., p. 39

¹⁶⁶⁰ *Ibid*, p. 65

*réunissent dans la statue de l'éphèbe dont les yeux vides et glauques rappellent à l'esprit de Phocas toute une histoire bizarrement liée à la sienne. »*¹⁶⁶¹

Les amitiés particulières de Phocas avec le peintre Claudius Ethal et Thomas Welcôme sont certainement au sein de notre corpus les relations plus représentatives de tendances homosexuelles masculines. Le peintre Claudius Ethal, avant d'être honni par Phocas, est idolâtré par ce dernier qui lui voue une admiration sans borne au point de se soumettre à toutes les expériences artistiques – et tout autant corruptrices – suggérées par son mentor. Il est comme grisé par le pouvoir de cet homme dont il se dit « *si troublé* »¹⁶⁶². Les compliments et louanges à son égard fusent et reviennent tel un refrain dans son journal : « *Quel merveilleux improvisateur, quel éveilleur d'idées neuves [...] Ce Claudius Ethal m'a ensorcelé* »¹⁶⁶³. Il semble ne pas pouvoir lutter contre l'attrait de cet homme avec qui il passe ses journées, ne pouvant plus, comme il le dit lui-même, se passer de lui¹⁶⁶⁴. La relation telle qu'elle est présentée semble idyllique fonctionnant comme un miroir par lequel Ethal reflète l'âme de Phocas. Leur amitié vaut à Phocas des transports qui sont d'ordinaire fonctions du pouvoir élévateur reconnu au sentiment amoureux. La symbiose augurée par ce couple semble parfaite, Claudius fonctionnant comme la moitié de Fréneuse, la complémentarité qui lui faisait défaut. Il semble le connaître mieux que quiconque, sachant anticiper ses désirs, devinant ses pensées comme pourrait le faire un époux à l'égard de sa femme pour qui l'esprit n'a plus de secret :

*« Ce sont mes pensées, même les plus lointaines, les pas encore nées, celles que je ne soupçonnais pas, que sa parole évoque et fait naître. Ce mystérieux causeur me raconte à moi-même, donne corps à des rêves, il me parle tout haut, je m'éveille en lui comme dans un autre moi plus précis et plus subtil ; ses entretiens m'accouchent de moi-même, ses gestes fixent mes visions et je lui dois la lumière et la vie »*¹⁶⁶⁵.

Cette interpénétration des deux âmes est troublante et se fait gage de la complicité amoureuse des deux hommes ; elle est peut-être même signe d'un fantasme de pénétration d'ordre plus sexuel. Il va jusqu'à éveiller en sa chair un « *trouble inavoué* »¹⁶⁶⁶ dont Phocas tait la nature mais qui est parfaitement intelligible. Il est sous l'emprise de sentiments amoureux attestés par le

¹⁶⁶¹ Philip Winn, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain*, op. cit., p. 184

¹⁶⁶² Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 98

¹⁶⁶³ *Ibidem*

¹⁶⁶⁴ *Ibid*, p. 108

¹⁶⁶⁵ *Ibid*, p. 109-110

¹⁶⁶⁶ *Ibid*, p. 112

manque que produit la moindre absence d’Ethal mais également de la « sensation de faim » qu’il génère en lui et qui peut être identifiée à l’envie - certainement sexuelle - qu’il a de lui, conscient de la « *place [qu’] il a prise dans [sa] vie* »¹⁶⁶⁷. Pour le séduire, Ethal procède, tel un amant épris, par l’envoi de fleurs et de cadeaux. Dès qu’il s’absente de Paris, le peintre ne manque pas de se manifester par courrier pour maintenir une présence fictive auprès de Fréneuse et se rappeler sans cesse à lui. Le peintre, quand il parle de lui-même à Phocas se dit être « *votre Claudius Ethal* »¹⁶⁶⁸ et signe sous ce titre les lettres qu’il lui envoie. L’emploi de l’adjectif possessif atteste du lien d’appartenance qui les unit l’un envers l’autre.

Mais, c’est certainement lors de la fumerie d’opium que le narrateur nous livre la scène la plus ambiguë cherchant à rendre compte de l’ambiance orgiaque qui a empli le salon du peintre. Tout reste relativement flou puisque nous nous retrouvons plongés dans un univers pseudo-onirique produit par l’effet de la drogue. Néanmoins, les impressions livrées par Phocas peuvent donner lieu à une autre interprétation que celle d’un simple cauchemar. On relève notamment l’ambiguïté symbolique de la scène à laquelle on peut donner une interprétation sexuelle. L’agression physique que Phocas subit soi-disant par des monstres, ne serait-elle pas tout bonnement un viol collectif commis sur sa personne ? La description établie de cette scène est en tout cas construite sur l’ambiguïté. Elle repose sur l’usage du champ lexical du plaisir qui attesterait d’un certain consentement de la part de Phocas. Premier élément troublant que le lecteur ne peut s’empêcher de relever : pourquoi Phocas se retrouve-t-il nu, le corps livré (« *les bêtes fétides se partageaient mon corps, violaient sournoisement toute ma nudité* »)¹⁶⁶⁹ ? Les attouchements mentionnés ne sont que trop suggestifs pour ne pas illustrer des actes sexuels. On retrouve le motif récurrent de l’attouchement « *J’étais captif d’aspirantes caresses / J’étais la proie, des orteils aux cheveux, d’innombrables ventouses* », celui de la pénétration, révélateur certainement d’actes sodomites : « *[j’étais] fouillé par tout mon corps de petites morsures / Les bêtes fétides se partageaient mon corps, violaient sournoisement toute ma nudité* »¹⁶⁷⁰. Le rapport à la chair et les contacts physiques ne sont que trop clairement décrits pour ne pas suggérer l’inavouable. On retrouve toutes les étapes qui ponctuent l’accès au plaisir sexuel, des préliminaires jusqu’à la jouissance : « *caresses* », « *spasmes* », « *baisers* », « *jouissance* »¹⁶⁷¹, jusqu’au giclement de sang dans sa bouche qui pourrait correspondre à une forme d’éjaculation dévoyée : « *quelque chose de velu, de flasque et de froid m’entraîne dans la bouche qu’instinctivement je mordais et qui m’emplissait la gorge d’un giclement de sang* »¹⁶⁷². Les verbes employés peuvent également prendre une dimension sexuelle si l’on se

¹⁶⁶⁷ *Ibidem*

¹⁶⁶⁸ *Ibid*, p. 263

¹⁶⁶⁹ *Ibid*, p. 167

¹⁶⁷⁰ *Ibidem*

¹⁶⁷¹ *Ibidem*

¹⁶⁷² *Ibidem*

place dans cette perspective « *suçaient* », « *baisaient* », « *vibrer* »¹⁶⁷³. L'énervement décrit s'apparente à une ivresse des sens et à une libération des instincts.

Mais cette orgie vécue inconsciemment par Phocas ne sera dans son esprit qu'un cauchemar, révélant par là-même sa hantise du sexe qu'il identifie ici à des monstres, chauves-souris, ventouses ou autres. Ainsi, le pouvoir révélateur que produit Ethal sur Phocas se fait de plus en plus prégnant et ne tarde pas à décupler ses angoisses, car le personnage se découvre une âme d'assassin, métaphore de son homosexualité. Il commence alors à lui en vouloir, le ressentiment l'envahit face à ce « *fond de boue* »¹⁶⁷⁴, comme il dit, que Claudius a remué en lui. Phocas est face à un sentiment de honte vis-à-vis de lui-même, ne pouvant assumer ses instincts qu'il qualifie de « *déplorables* »¹⁶⁷⁵. Il ne supporte pas ce que le peintre lui a révélé de lui-même ; en accentuant sa névrose et sa sensibilité artistique, il augmente parallèlement – les deux fonctionnant de pair – la conscience qu'il a de lui en tant qu'homosexuel. Il est comme prisonnier d'une identité qu'il ne veut faire advenir : « *Et j'ai senti que j'étais plein de haine, de haine pour Claudius [...] et en même temps j'étouffe et je suffoque. Et pourtant, je le sens, je crains et je hais cet Anglais de malheur.* »¹⁶⁷⁶ Phocas ne peut faire autrement que refouler ses sentiments. Pourtant, aux yeux de la société, la nature de leur relation est sans équivoque, tout du moins elle prête à confusion et éveille les doutes : « *On se préoccupe dans Paris de mon intimité avec cet Anglais, et, détesté que je sois, je commence à intéresser mieux, j'intéresse comme quelqu'un qui court un danger.* »¹⁶⁷⁷ Phocas fait ici allusion à une certaine marginalité qui pourrait lui coûter cher du point de vue de la loi ; à mots couverts il prétend qu'on le soupçonne d'homosexualité alors réprimée législativement.

L'appel à la liberté que lui fait Thomas est sans équivoque, lui préconisant de se libérer du carcan social et de ses interdits pour laisser advenir son véritable « moi », celui de ses instincts, mais avant toute chose, de se libérer de l'emprise d'Ethal qu'il ne semble que trop connaître pour en avoir testé l'effet néfaste. L'alliance de Thomas et de Phocas va alors se fonder sur cette lutte contre le peintre. Une fuite de l'Occident et de sa société organisée serait une solution idéale pour se dédouaner du moi social, et selon ses termes « *de toutes les conventions et de toutes les vaines attaches, relations, préjugés qui sont autant de poids et d'affreux mur de geôle entre nous et la réalité de l'univers* », pour « *vivre enfin la vie de son âme et de ses instincts* »¹⁶⁷⁸. Le fantasme des ports, et intrinsèquement des marins qui les peuplent, revient alors pour suggérer des instants de volupté. Thomas semble s'assumer complètement, oubliant comme il le dit « *les préjugés du monde*

¹⁶⁷³ *Ibidem*

¹⁶⁷⁴ *Ibid*, p. 134

¹⁶⁷⁵ *Ibid*, p. 137

¹⁶⁷⁶ *Ibid*, p. 112

¹⁶⁷⁷ *Ibid*, p. 122

¹⁶⁷⁸ *Ibid*, p. 176

et la législation des hommes »¹⁶⁷⁹ : « *je n'ai ni obsessions ni cauchemars depuis que je vis ma vie, moi. Vivre sa vie, voilà le but final ; mais quelle connaissance de soi-même il faut acquérir avant d'en arriver là* »¹⁶⁸⁰ ; et c'est bien ce qui manque à Phocas qui étouffe sa véritable personne et s'évertue tant bien que mal à demeurer politiquement correct. Pourtant il est conscient de ne pas s'être développé comme il l'aurait dû, étant resté à un statut de « *pesant fœtus d'âme* »¹⁶⁸¹ à un être embryonnaire « *gonflé de passions étouffées* »¹⁶⁸², car non assumées. Le duc de Fréneuse est littéralement charmé par son discours qui fait écho en lui, l'écoutant « *comme on boit un philtre* »¹⁶⁸³. Totalement séduit, il ne voit plus que par Thomas qui devient par là, bien au-delà du simple confident, son amant de cœur. Physiquement, il correspond avec sa « *compromettante beauté de pâtre grec* »¹⁶⁸⁴ à son style d'homme dont la virilité reste à prouver. Sa première apparition, mettant en exergue sa nature éphébique, est un ravissement esthétique pour Phocas qui par le portrait laudatif qu'il en fait dans son journal, décrit également sa subjugation face à l'homme et sa prestance charismatique. L'effet de suspens ménagé pendant la description atteste de l'ascendant produit :

*« Enfin, la portière se soulevait et, cambré dans un mince habit noir, un grand jeune homme entra [...]. C'était un très beau cavalier avec une figure douce et triste, éclairée par deux grands yeux clairs d'une couleur indéfinissable, à la fois verts et violacés comme l'eau d'un étang mort, car c'est à ses yeux que ma curiosité était d'abord allée ; une longue moustache blonde barrait son charmant visage et pourtant ses cheveux frisés étaient noirs. [...] il y avait dans ce corps robuste, comme une infinie lassitude, on ne sait quelle pesante contrainte. Le regard était mélancolique »*¹⁶⁸⁵.

Il semble que s'amouracher d'un homme qui ne paraît pas en être un rassure Phocas car cette attirance n'avoue pas clairement son attrait pour les hommes. Pour cette raison la vision d'hommes virils génère toujours chez lui de l'angoisse, révélant de la sorte la hantise qu'il a de l'amour pour son propre sexe. L'horreur prend alors le pas sur la séduction ; l'homme viril est aussi représenté comme une menace, une terreur : « *[Un homme] porte, enroulé autour de son bras nu, comme un paquet de lanières sanglantes, tout un nœud de viscère ; il goguenarde, les lèvres ornées d'une équivoque moustache blonde, on dirait des poils de sexe* »¹⁶⁸⁶.

¹⁶⁷⁹ *Ibid*, p. 181

¹⁶⁸⁰ *Ibidem*

¹⁶⁸¹ *Ibid*, p. 230

¹⁶⁸² *Ibidem*

¹⁶⁸³ *Ibid*, p. 182

¹⁶⁸⁴ *Ibid*, p. 204

¹⁶⁸⁵ *Ibid*, p. 158-159

¹⁶⁸⁶ *Ibid*, p. 212

L'amitié portée à Thomas va se confirmer en tant que tendance amoureuse lorsque Phocas va établir un parallèle entre lui et Jean Destreux par lequel il justifie l'élan affectif qu'il porte à son nouvel ami. Ce dernier, ouvrier à la ferme de ses parents pendant son enfance, suscitait chez l'enfant qu'il était alors, une admiration certaine qui engageait Phocas à épier ses allées et venues. Le souvenir que le duc en garde est exclusivement fondé sur son physique et notamment sur ses yeux. Il imprègne ainsi son portrait d'une sensualité troublante ; la description qu'il en fait est pour le moins surprenante de la bouche d'un homme, à tel point que Philip Winn la qualifie de « *queer* »¹⁶⁸⁷ : « *Il y avait comme du ciel dans ses prunelles, tant leur eau bleue souriait dans sa face roussie* »¹⁶⁸⁸. Il est pour lui le symbole de la Beauté mais également de la joie de vivre « *Moi, je l'aimais pour la franchise de ses grands yeux clairs, son inaltérable gaieté, les histoires qu'il nous contait et sa douceur envers nous, les enfants, lui parfois si brusque vis-à-vis des autres* »¹⁶⁸⁹. Il est évoqué par des images reflétant toujours une certaine sensualité comme avec « *[la] chemise de toile bise ouverte sur sa poitrine* »¹⁶⁹⁰. L'attachement de Phocas à cette personne va déterminer la suite de son existence. Ecrasé par une charrue, Jean Destreux meurt sous les yeux de Fréneuse qui restera à jamais marqué par la scène mais surtout par le cadavre. Les yeux révoltés de ce dernier vont cristalliser sa quête existentielle, celle des yeux glauques. C'est ici également que se métaphorise ses tendances homosexuelles. La fascination exercée par le regard du mort symbolise alors celle que Phocas avait pour Destreux même. La focalisation faite sur le ravissement auguré par ses yeux couleur de l'eau est fonction de l'extase produite par la vision de l'homme en soi, l'évocation de la mer étant toujours chez Jean Lorrain un indice de l'ambiguïté sexuelle de celui qu'elle envoûte :

*« La mer ! Les prunelles d'eau de Jean Destreux ! C'est parce que ces yeux-là avaient en eux tout ce que je désirais et que j'ai cherché depuis et que je poursuis encore, qu'ils sont demeurés dans mon souvenir. Ils ont été la première révélation d'un impossible bonheur : le bonheur de l'âme ! Ce sont les yeux de pureté de mes années d'ignorance, et ce n'est qu'après m'être dépravé et corrompu au contact des hommes, que j'ai convoité follement les yeux verts. La hantise de ces prunelles glauques est déjà une déchéance. »*¹⁶⁹¹

¹⁶⁸⁷ « Queer » : *Queer* est un mot anglais signifiant « étrange », « peu commun » Militants et intellectuels gays, transsexuels, bisexuels, fétichistes, travestis et transgenres ...ont récupéré le terme à partir des années 1980. Il rassemble tous ceux qui ne reconnaissent pas l'hétérosexisme et l'hérosexualité comme codes sexuels uniques de la société, et cherchent davantage par là à redéfinir les questions de genre. La théorie « queer » est dans une certaine mesure héritière du féminisme. Voir les ouvrages de Teresa de Lauretis et notamment *Théorie queer et cultures populaires de Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, Le genre du monde, essais, 2007.

¹⁶⁸⁸ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 223

¹⁶⁸⁹ *Ibid*, p. 224

¹⁶⁹⁰ *Ibidem*

¹⁶⁹¹ *Ibid*, p. 232

Corrélativement à la nostalgie de l'enfance, le souvenir de Jean Destreux est associé au premier sentiment d'éveil sexuel, ce que Phocas ne réalise que maintenant, trop innocent à l'époque pour comprendre la nature de ses sensations. L'image de Jean Destreux se fait alors synonyme de bonheur et de sérénité. La dimension pastorale que dégage cet homme n'est qu'une métaphore de la plénitude de Fréneuse enfant, plénitude dont il ne comprend pas les tenants et les aboutissants, se limitant à l'extase produite par le spectacle de la nature dans lequel s'inscrit le moissonneur. En clair, Jean Destreux a fixé chez Phocas la quintessence même de la beauté, de la volupté, cristallisant de la sorte la nature de ses désirs, les sources de son plaisir et ses orientations libidinales.

C'est en fait plus largement ensuite la société qui l'a rendu vicieux. Un procès est alors naturellement fait à la civilisation pour empêcher l'homme de se révéler. Il prendra ainsi pour excuse l'amour de ces yeux à la nuance si particulière pour expliquer et justifier son mal être alors qu'il ne s'agit en fait que de retrouver un être comme Destreux cristallisé dans son esprit comme un modèle, un idéal masculin. C'est ce qu'il retrouve justement en Thomas Welcome qui ressemble au fermier de son enfance ; les correspondances physiques s'enchaînent alors, troublant Phocas : « *Comme Thomas Welcôme lui ressemble ! Si je n'avais reconnu Jean Destreux, je craindrais que, là-bas, dans les Indes, il ne soit arrivé à l'autre quelque malheur !* »¹⁶⁹². Une réminiscence s'opère alors et le ramène à son admiration pour Destreux :

*« L'image ensanglantée d'un valet de charrue tué il y a vingt ans ! Je l'ai revu encore, cette nuit, avec ses grands beaux yeux étonnés, ses yeux d'eau et sa face de hâle, la chéchia penchée sur sa chevelure claire et, au coin des lèvres, cette traînée rouge, ce flot de sang tiède monté de la poitrine et, au travers du torse, sur la chemise débraillée et toute molle de sueur, la trace de la roue : de la boue et du sang encore, mais très peu de sang, plutôt une meurtrissure qu'une blessure, le froissement et l'écrasement aussi du chariot qui passa sur son corps, son corps svelte et musclé de gars de vingt-six ans. »*¹⁶⁹³

On retrouve ici un écho aux célèbres figures d'éphèbes meurtris dans la force de l'âge comme celle par exemple de Saint Sébastien, où virilité et fragilité se confondent dans une même représentation de souffrance extatique. Cette morbidité mêlée à l'exaltation physique de Destreux va donc matérialiser sa névrose. Ce que Phocas regrette plus que tout, au-delà du souvenir de Jean Destreux, c'est la simplicité d'âme qu'il avait alors où, encore non formatés et confrontés aux codes

¹⁶⁹² *Ibid*, p. 227

¹⁶⁹³ *Ibid*, p. 226

de la société, non encore inscrits dans son moule, ses instincts pouvaient s'exprimer librement sans honte ni contrainte : « *Avec quelle fixité d'adoration effrayante j'aimais et je désirais les êtres et les choses quand j'étais enfant ! Le secret du bonheur eût été peut-être de les aimer tous sans en préférer aucun !* »¹⁶⁹⁴ Cette phrase est peut-être révélatrice chez Phocas d'un appel désespéré à pouvoir vivre son homosexualité en toute quiétude.

Chez Phocas, tout part donc de Jean Destreux. Les figures obsessionnelles et adorées par la suite - Narcisse, Antinoüs et dans une moindre mesure Ethal – représentent autant d'étapes le menant à la quintessence retrouvée, celle d'un amour pur et sensuel que semble lui apporter Thomas Welcôme. Cet homme qui boucle le maillage des fantasmes de Phocas dans le journal, augure, si ce n'est d'une relation homosexuelle vécue, d'une homosexualité latente, car toujours refoulée, et que l'on reconnaît davantage comme le signe d'une rencontre entre « *deux âmes sœurs* »¹⁶⁹⁵.

Cette poétique des âmes sœurs est certainement ce que Rachilde a voulu illustrer dans *Les Hors-nature* à travers la relation particulière des deux frères Fertzen. Cependant, il va de soi que tout est fait dans le roman pour mener le lecteur à une interprétation tendancieuse. La passion qui unit les deux hommes est bien de l'ordre de l'inceste homosexuel mais cérébral car non consommé. Le roman témoigne en tout cas de cette inversion sexuelle typiquement décadente. Henri Ghéon l'explique d'ailleurs en 1897 dans la note qu'il rédige sur *Les Hors-nature* : « *D'une situation en apparence répugnante ou ridicule, elle a su tirer un cas tragique, et elle a étudié psychologiquement l'« homosexualité » dans sa manifestation complète : sensuelle et mentale* »¹⁶⁹⁶. « Sensuelle » en ce que Paul-Eric comme nous l'avons vu, incarne l'éphèbe pédérastique et de sensibilité féminine. Le désir de Reutler dépend de la beauté féminine de Paul-Eric. Et si on le retrouve bien souvent exécrant cette nature chez son frère c'est parce que Reutler refoule son désir au nom de valeurs plus viriles par lesquelles il se persuade de rester « intègre » et « homme ». Il cherche alors à donner comme excuse à sa passion et à son obsession fraternelle – car son cadet est bien le premier sujet de ses préoccupations – des vertus idéalistes en plaçant leur relation symbiotique sous le signe des « âmes sœurs », se targuant de ne pas être malade, autrement dit corrélativement avec la pensée de l'époque sur l'homosexualité, de ne pas désirer sexuellement son frère, bien trop proche du féminin, mais de s'unir à son esprit : « *Ah ! Femme ! Femme exquise que je déteste ! Car, Eric, ce n'est pas la femme que je cherche en toi. Ma passion n'a rien de maléfique, elle ne désire pas.* »¹⁶⁹⁷ Il s'agit alors davantage d'une communion spirituelle rejetant la

¹⁶⁹⁴ *Ibid*, p. 232

¹⁶⁹⁵ Philip Winn, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain*, *op. cit.*, p. 201

¹⁶⁹⁶ Henri Ghéon, compte-rendu des *Hors-nature*, *L'Ermitage*, mai 1897, p. 349

¹⁶⁹⁷ Rachilde, *Les Hors-nature*, *op. cit.*, p. 324

chair, comme le prône l'hermaphrodisme. Les élans auxquels il se laisse aller parfois, entendons verbaux, témoignent pourtant bien plus que d'une simple relation fraternelle amicale. Le champ lexical de la possession que nous avons déjà étudié pour illustrer d'autres problématiques, indique en ce sens la volonté de Reutler de fondre leurs deux personnes en une, figurant de la sorte l'union d'un couple.

Sa jalousie est à elle seule un indice prouvant que ses sentiments à l'égard de son frère relèvent de la convoitise. Il souhaite d'ailleurs l'enfermer dans une tour pour le mettre à l'abri du désir des autres. Cette volonté de protéger Paul-Eric du regard d'autrui se manifeste à plusieurs reprises, témoignant de la possessivité de l'aîné. Aussi, est-il perturbé lorsqu'envoyant son cadet se baigner au lac, il s'imagine tout contrit que quelqu'un ait pu ne serait-ce qu'une seconde lui dérober l'image de son frère :

« Non, ce serait trop lâche, cette jalousie sans objet ! Reutler, le maître, était trop haut... mais l'étang de Rocheuse était bien loin ! Il rêvait d'entourer ce petit lac de murs énormes ou de palissades impénétrables...et quand Paul-Eric lui revenait, le teint bleuies par le sang plus vif battant les veines, on se promenait le long des terrasses en causant chevaux anglais ou poèmes inédits très correctement. Ah ! ce regard mouillé d'une onde, qui le lui avait volé un moment tout entier ? »¹⁶⁹⁸

L'homosexualité néanmoins ici refoulée aboutira à la mort des deux frères, Reutler ne trouvant que cette solution pour résister à la concrétisation de leur inceste.

Comparativement le traitement de l'homosexualité au féminin semble peut-être moins de l'ordre de la symbolisation ; c'est tout du moins l'image que Rachilde tend à en donner à travers ses personnages de gynandre.

¹⁶⁹⁸ *Ibid*, p. 145

b) Les tentations saphiques : entre saphisme et bisexualité

Les personnages de gynandres, au-delà de leur volonté d'atteindre « l'auto-complémentarisme »¹⁶⁹⁹, révèlent comme nous avons pu le voir, une anormalité dans leur comportement sexuel. La gynandrie se fait ainsi le premier indice d'une homosexualité féminine. Elle est le signe physique d'une orientation psychique dénotant une libido particulière. En cette fin de XIX^e siècle, la figure androgynique sous l'égide d'une entité naturellement féminine « *n'est plus femme [... et pour autant] n'est pas encore homme* »¹⁷⁰⁰ comme l'explique Jean Lorrain. Elle devient cette créature en pleine métamorphose dans laquelle les tendances à l'homosexualité trouvent leur principal écho et puisent leurs principales représentations : « *personnage ou dénomination, ce mode troisième, qui emprunte aux principes mâle et femelle, les subvertit [et] la lesbienne s'engouffre dans cet entre-deux [en] inaugur[ant] le hors-nature* »¹⁷⁰¹. Marcelle Désambres dans *Madame Adonis* en est certainement l'exemple le plus convaincant. Chez *Monsieur Vénus*, Raoule de Vénérande témoigne également, mais à un moindre degré du point de vue de la dimension homosexuelle, de cette inversion psychologique et de son corrélat physique. Ces deux héroïnes accentuent délibérément leurs instincts masculins et virilisent leur apparence en jouant sur le travestissement. Elles se plaisent à substituer à leur identité naturelle, une identité nouvelle constituée d'éléments volés au mâle pour mieux servir leurs désirs.

Derrière ces femmes-garçonnes, se dissimulent bien souvent des lesbiennes. Là encore, l'homosexualité devient un avatar de l'état d'hermaphrodisme. L'androgynie prise au sens large se fait donc l'expression privilégiée de l'homosexualité. Ainsi, le saphisme se dévoile chez nos auteurs avec moins de retenue que l'homosexualité masculine. Le lesbianisme paraît moins honteux que l'homosexualité car ce rapport est esthétiquement valorisé par la beauté qui demeure intrinsèquement féminine. Les indices du tribadisme s'articulent autour de la représentation masculine que la femme cherche à donner d'elle-même, de son dégoût des hommes et de passions particulières.

Pour revenir plus précisément à la définition de la notion de lesbianisme, il est important de rappeler que ce type de relation implique au sein d'une relation amoureuse l'absence du mâle au profit de celle d'une femme. Cette attirance à la fois romantique et sexuelle entre deux femmes, à l'image de l'homosexualité masculine, enfreint les normes de genre. La définition donnée à la

¹⁶⁹⁹ Péladan, *La Gynandre*, *op. cit.*, p. 254

¹⁷⁰⁰ Jean Lorrain, « La Chahuteuse mystique », in *Une femme par jour* [1896], *op. cit.*, p. 282,

¹⁷⁰¹ Nicole G. Albert, *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, Paris, Editions de la Martinière, 2005, p. 156

lesbienne a tout de même évolué par rapport au siècle précédent. En 1765, L'Encyclopédie décrivait l'homosexualité féminine sous l'angle d'un mal incurable : une « *espèce de dépravation aussi inexplicable que celle qui enflamme un homme pour un autre homme* » ; ce type de relation se voyait classé au même rang que celui des crimes et délits et était largement pourchassé et puni. Le nouveau Larousse illustré en 1898, atténue le caractère criminel du lesbianisme en se contentant de définir l'homosexuelle comme « *une femme qui entretient un commerce charnel contre nature avec des personnes de son sexe* », faisant ainsi relever le lesbianisme davantage d'une pathologie que d'un vice. L'évolution de cette terminologie est également perceptible avec l'avènement du terme « lesbienne » en cette deuxième moitié de XIX^{ème} siècle qui vient largement remplacer celui de « tribade », employé jusqu'alors, et qui mettait davantage l'accent sur l'aspect vulgaire de ce type de relation amoureuse. Nicole G. Albert explique alors que l'homosexualité féminine renvoie moins en cette deuxième moitié de XIX^{ème} siècle à une pratique qu'à une identité, introduisant de ce fait la problématique de genre à laquelle se retrouve confrontée la lesbienne, et plus largement tout homosexuel. C'est en ce sens qu'en cette fin de XIX^{ème} siècle, les lesbiennes étaient considérées comme des malades mentales, qui, en raison de leur statut d'inverties, menaçaient l'ordre humain en reniant délibérément le principe générationnel. Krafft-Ebing et Havelock Ellis, sexologues contemporains y voyaient une forme de démence qu'il s'agissait de guérir par un retour au rôle de son propre genre. Cet aspect transparait à la fin du roman *Madame Adonis*, où le narrateur revient ironiquement sur la version officielle donnée de la mort de Marcelle Désambres par un magistrat, détenteur de l'ordre moral : « *Puisqu'elle s'habillait en homme pour mourir, c'est qu'elle était folle, et puisqu'elle s'était tuée le soir même de la noce de Tranet, c'est qu'elle avait aimé Tranet !* »¹⁷⁰²

Raccourci pour le moins prosaïque qui correspond parfaitement aux jugements de l'époque.

Nombreuses sont les femmes des romans de Jean Lorrain et de Rachilde qui fonctionnent selon la caractérisation de la typologie homosexuelle telle qu'elle est perçue par les représentations sociales. Tout d'abord, la femme est bien souvent une garçonne. La femme invertie veut se rapprocher au plus près de l'homme physiquement et mentalement. Sans revenir sur le physique androgyne de certaines femmes que nous avons déjà évoqué plus haut, nous pouvons rappeler les aspects hybrides et stériles du corps de nombre d'entre elles qui fonctionnent comme autant d'indices du refus d'une féminité et d'une volupté entièrement destinées aux désirs des hommes. Les corps sont soit infantiles soit masculinisés, tous semblant n'avoir pu se développer. La femme lesbienne a souvent les cheveux courts ou finit en tout cas par adopter ce type de coupe. La mode garçonne est de mise. Cette féminité anandryne en est même effrayante puisque porteuse bien

¹⁷⁰² Rachilde, *Madame Adonis*, op. cit., p. 237

souvent d'une certaine morbidité, des stigmates de la fin qu'elle véhicule. Cette représentation de la lesbienne sous un angle maladif correspond avec la vision que cette fin de siècle a socialement du lesbianisme en tant qu'altération de l'être. Au-delà de son dégoût des hommes, la garçonne affiche son mépris à l'égard de sa fonction génitale et reproductrice. La lesbienne porte ainsi en elle le ferment de la Décadence, entraînant la fin du monde : « *C'est son propre engoulissement que la Décadence, littéraire elle-même sans devenir ni descendance, contemple dans le saphisme, religion de la stérilité et du hors-nature.* »¹⁷⁰³ On pense bien sûr à ces demi-vierges qui, en refusant de se soumettre à l'acte sexuel avec les hommes, s'enferment dans l'infertilité mais également à des cas plus significativement avérés de stérilité comme celui de Louise Bartau dont l'étroitesse du bassin et les tentatives vaines d'enfantement révèlent métaphoriquement ses désirs saphiques. Et le docteur Rampon d'en avertir Louis : « [...] *souviens-toi que la femme qui n'a ni poumons ni bassin...* »¹⁷⁰⁴ L'apparente infécondité physiologique de Louise symbolise son insoumission au principe et à la finalité de la sexualité. Nicole G Albert interprète à ce titre le « *ventre féminin infécond [comme] la métaphore du vide* »¹⁷⁰⁵ et en déduit que la lesbienne « *se range du côté du non-être* »¹⁷⁰⁶, se donnant par là-même comme origine de la décadence. La lesbienne met ainsi à mal toutes les théories scientistes et progressistes, cassant la continuité de « la chaîne naturelle ».

Nos romans mettent en scène la même forme caricaturale de la figure saphique que reprennent en écho les œuvres décadentes traitant du lesbianisme. La virilisation de l'apparence et des mœurs est courante chez ces femmes, au point que, en leur présence, on ne sait réellement à qui l'on a affaire. L'amalgame des genres opère alors comme c'est le cas pour Marcel Carini / Marcelle Désambres : « *Dame ou curé, il avait une robe longue, la démarche virile* »¹⁷⁰⁷. Son physique sort là encore de l'« *ordinair[e]* »¹⁷⁰⁸, première impression que le narrateur livre sur le personnage lors de son apparition initiale. Pour revenir plus précisément sur le personnage femme de Madame Adonis, qui est d'ailleurs le seul et l'unique, le mâle étant factice, à savoir Marcelle Désambres, son physique est à proprement parler anti-féminin et se rapproche des caractéristiques physiologiques lesbiens, où l'absence de forme et le développement de la pilosité figurent comme les principaux indices. Hormis sa tendance à la virilisation, la femme lesbienne est détectable à travers quelques indices physiques comme l'étrangeté de son regard souvent intense et métallique ou encore la dureté de ses traits et l'opiniâtreté qui s'en dégage. La lesbienne est en effet victime dans les romans

¹⁷⁰³ Nicole G. Albert, *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, op. cit., p. 195

¹⁷⁰⁴ Rachilde, *Madame Adonis*, op. cit., p. 120

¹⁷⁰⁵ Nicole G. Albert, *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, op. cit., p. 186

¹⁷⁰⁶ *Ibidem*

¹⁷⁰⁷ Rachilde, *Madame Adonis*, op. cit., p. 133

¹⁷⁰⁸ *Ibid*, p. 22

décadents d'une systématisation de sa physionomie. On remarque également un recours fréquent au travestissement – dont il sera question plus largement plus loin - pour vivre par le biais de la dissimulation son amour puni par la société. Figure du danger, son corps déclare la guerre au désir de l'homme qui se voit dans l'impossibilité de désirer cette femme tant elle s'éloigne des représentations sensuelles qu'il se fait de la féminité. La lesbienne opère en fait sur sa personne une forme de « castration » symbolique.

Le Dr Rhazis explique donc que l'on peut reconnaître l'invertie à ses seuls yeux, siège selon lui de la séduction féminine. Leurs reflets fonctionnent, suivant l'impression qu'ils renvoient, comme un indicateur de l'orientation sexuelle du sujet. Jean Lorrain exploite lui aussi cette typologie du « *regard fixe et cruel des Tribades* »¹⁷⁰⁹, en faisant fonctionner cette nuance comme une empreinte du saphisme. Marcelle Désambres dans *Madame Adonis* est porteuse de cet indice. Qu'elle apparaisse sous les traits de Marcelle Désambres ou de Marcel Carini, son regard cristallise l'énigme. Dès les premières pages, il est question de son « *œil brillant d'un feu bizarre* »¹⁷¹⁰. Les mentions faites en ce sens sur ses yeux reviennent comme un leitmotiv tout au long du récit pour dire la folie de ses passions. Tour à tour, il est question de ses « *prunelles d'hystérique* »¹⁷¹¹, de ses « *yeux de chatte hystérique* »¹⁷¹², de « *ses yeux inquiétants, mauvais, ses yeux en métal changeant, du métal de certaines lames damasquinées et empoisonnées* »¹⁷¹³, ou encore « *des éclairs extraordinaires* »¹⁷¹⁴ renvoyés par ceux-ci, le trouble engendré par son regard se mêlant toujours d'une dose d'animalité fauve annonçant la perversité de ses intentions. Ainsi, on se rend compte que la plupart des héroïnes rachildiennes portent en elles le ferment de l'homosexualité même si cette dernière n'est pas chez toutes avérée. Mary Barbe dans *La Marquise de Sade* est bien ce petit garçon manqué qui, dès son plus jeune âge, semble vouée à des amours saphiques en raison de ses attitudes si peu féminines et de son esprit enclin à la destruction de l'homme. Elle correspond à ce que Péladan qualifie de lesbiennes natives : « *Les natives, garçonnières dès l'enfance jouent le rôle positif en l'aberration, obéissant à un idéal faussé et aussi insensuelles qu'insexuelles, des garçons avortés en homme, des âmes de lycéens en des corps féminins [...]* »¹⁷¹⁵ Pour autant Mary Barbe ne se prête pas aux relations homosexuelles, leur préférant une virginité perverse l'entraînant à commettre les pires actes sadiques sur les hommes. Peu d'indices sur l'enfance de Raoule de Vénérande et Marcelle Désambres nous permettent en revanche de déduire si elles sont des lesbiennes natives ou devenues, autres classification qu'établit Péladan. Louise Bartau s'apparente

¹⁷⁰⁹ Jean Lorrain, « La Pompe funèbre », *L'Echo de Paris*, 24 septembre 1890, repris dans *Une Femme par jour*, op. cit., p. 106

¹⁷¹⁰ Rachilde, *Madame Adonis*, op. cit., p. 21

¹⁷¹¹ *Ibid*, p. 121

¹⁷¹² *Ibid*, p. 134

¹⁷¹³ *Ibid*, p. 156

¹⁷¹⁴ *Ibid*, p. 179

¹⁷¹⁵ Péladan, *La Gynandre*, op. cit., p. 190-191

quant à elle à une « devenue ». Avant de connaître Marcelle, rien ne laissait présager chez cette femme des tendances saphiques, puisqu'elle se comportait en épouse parfaite et docile remplissant à merveille son rôle de femme du point de vue social : « *Les devenues, normales pendant l'enfance, jouant encore par la suite le rôle passif et féminin en l'aberration, [...] [sont] simplement ennemies de l'homme par inaccommodation de la vibrabilité voluptueuse [...] cette catégorie reste guérissable par une simple vibration heureusement donnée.* »¹⁷¹⁶ Louise Bartau semble faire partie de « ces devenues », d'autant qu'à la fin du roman, le couple Bartau reprend une vie « normale », plus amoureux que jamais. Louis et Louise semblent avoir pris une leçon de volupté sous l'enseignement de leur maîtresse commune Marcelle Désambres. Louise peut alors être qualifiée de lesbienne intermittente puisqu'elle s'est adonnée au saphisme par simple faiblesse, duperie même.

Les attitudes de la lesbienne sont nettement masculines. Il en va ainsi pour Marcelle Désambres qui « *croqu[e] le gibier et [boit] le vin blanc comme un chasseur* »¹⁷¹⁷ et dont la poigne puissante surprend Louis Bartau : « *Ses doigts longs, fins comme des griffes, s'incrustèrent dans ses poignets, qu'elle tordit avec une force inouïe chez une femme* »¹⁷¹⁸. Sa virilité est stigmatisée également par le port d'une arme, « *son microscopique revolver à crosse de nacre* »¹⁷¹⁹ qu'elle ose pointer sur Louis, révélant par ce geste toute la menace qu'elle lui témoigne.

De fait, l'homme devient objet de dégoût. On repense alors aux multiples déclarations de guerre que la femme destine à l'homme déjà évoquées dans un précédent chapitre où le mâle, stigmatisé comme un lâche et une brute, déchaîne la haine féminine. Mais au-delà de cette animosité, « *le refus de l'autre en tant qu'autre [se révèle], par définition constitutif de l'homosexualité* ». ¹⁷²⁰ L'homme se voit même l'objet d'une dénégation totale, pour ne pas dire d'une néantisation dans son rapport social à la femme ; c'est tout du moins de la sorte que Marcelle Désambres perçoit son plus grand ennemi dont elle fait son rival amoureux : « *[...] l'homme n'existait pas dans le mari de Louise, elle bravait ce mâle avec un calme cynique* »¹⁷²¹.

Krafft-Ebing distingue quatre formes de déviation de l'instinct sexuel en lien avec ces êtres invertis : l'hermaphrodisme psycho-sexuel tout d'abord, qui s'apparente à une forme de bisexualité et dont on pourrait taxer Marcelle Désambres en raison de la double entreprise de séduction qu'elle entreprend à la fois sur l'époux et l'épouse Bartau ; l'homosexualité pure n'engageant pas a fortiori

¹⁷¹⁶ *Ibidem*

¹⁷¹⁷ Rachilde, *Madame Adonis*, op. cit., p. 157

¹⁷¹⁸ *Ibid*, p. 200

¹⁷¹⁹ *Ibid*, p. 202

¹⁷²⁰ E. Amado Levy-Valensi, *Le Grand Désarroi. Aux racines de l'énigme homosexuelle*, in Frédéric Monneyron, *L'Androgyne décadent*, op. cit., p. 88

¹⁷²¹ Rachilde, *Madame Adonis*, op. cit., p. 194

de phénomènes d'inversion sexuée ; la viraginité et l'effémination qui n'impliquent pas nécessairement une homosexualité vécue mais plutôt une homosexualité latente – Raoule de Vénérande et Jacques Silvert se classeraient alors plutôt dans cette catégorie – et la gynandrie/androgynie, considérées comme le degré le plus grave de l'homosexualité selon les lois sociales en vigueur puisqu'elles impliquent bien un rapport à l'Eros de l'ordre de l'homosexualité mais également une inversion des caractères physiques et psychiques enjoignant chacun à se rapprocher de l'autre sexe. Madame Adonis s'inscrit également dans cette mouvance si l'on s'en tient à considérer la relation entretenue entre Marcelle et Louise qui est bien celle que retient le lecteur, étant donné que la séduction opérée sur Louis Bartau n'est en fait qu'un prétexte, une stratégie pour parvenir à faire succomber son épouse.

Krafft-Ebing explique également dans son traité que l'homosexualité de façon générale s'apparente à une hybridation mentale d'où le fait que l'invertie soit bien souvent adepte du travestissement et qu'elle contamine son « amant » de cette pratique, rapport à la domination qu'elle entend appliquer sur lui. *Madame Adonis*, par l'entreprise du travestissement va singer la différence hétérosexuelle mais dans le seul but de parvenir à ses fins : séduire la jeune Louise. Alors qu'elle est femme, elle va se donner à Louise en tant qu'homme et la duper ainsi sur la nature de leur attirance et de leur amour. Ce recours au transvestisme amorce dans le texte la problématique du transsexualisme et la notion de genre qui lui est associée.

En revanche, le cas de Raoule de Vénérande semble plus ambigu, plus complexe peut-être. L'héroïne ne peut réellement être taxée de saphisme ; pourtant elle en remplit toutes les conditions à la différence près que l'objet de ses convoitises demeure, aussi peu viril soit-il, un homme et non une femme : « Apprenez-moi, comment, sans imiter Sapho, vous êtes amoureux d'une jolie fille quelconque »¹⁷²², s'interroge de Raittolbe. Biologiquement Jacques est effectivement d'essence masculine, mais psychiquement, ne s'apparente-t-il pas davantage à une femme ? C'est là que réside toute la complexité de la notion de genre que mettent très nettement sur le devant de la scène les personnages lorrainiens et rachildiens :

« Pour la lesbienne, le travestissement masculin, fondé sur une virilité symbolique, voire idéale, signifie l'annihilation de l'homme. Il nourrit aussi une féminité double qui sous-tend un nouveau modèle d'altérité sexuelle, substituant à l'être unisexe un individu hybride, héritier du mythe de l'androgynie. Sapant

¹⁷²² Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 94

*extérieurement la division des sexes, le travesti permet d'accéder au troisième sexe, c'est-à-dire à un genre sexuel dont la Décadence enregistre les balbutiements, mais qui est aussi le produit de son imagination. »*¹⁷²³

Cette dénomination de « troisième sexe » donné à cet état n'est en fait que l'expression impuissante à nommer ce type de comportement inclassable puisque transgressif : ainsi la lesbienne « *nourrit une imagerie qui sanctionne l'inquiétante débandade du corps sexué dans une humanité nouvelle et littéralement renversée [...]* »¹⁷²⁴. Jules Bois qui parle dans *Le Couple futur*¹⁷²⁵ à propos de la lesbienne d'un troisième sexe amazonique, met en exergue la volonté émancipatrice de la femme garçon, qui tout en fuyant l'homme cherche à lui ressembler et à se garantir un plus grand poids dans la société. En réponse à cette masculinisation de la femme, on assiste à la féminisation de l'homme... inversion réciproque qui maintient donc même facticement un pseudo-ordre des sexes. Si elle fait preuve du plus grand mépris à l'égard des hommes, la lesbienne entend bien s'y substituer, et cela passe inévitablement par le recours au travestissement et par voie de conséquence à l'usurpation d'identité.

La tentation saphique réside en fait dans l'amour du Même que la lesbienne se plaît à célébrer que ce soit à travers ses relations ou ses passions. Ayant relégué l'homme au plus bas niveau de ses considérations, elle recherche une relation amoureuse qui joue sur la notion de symétrie et d'harmonie. Aussi se met-elle en quête de personnes lui ressemblant. Elle recherche des femmes partageant avec elle les mêmes affinités de goûts et de désirs, avides d'une nouvelle forme d'amour de laquelle toute forme de violence et de domination masculine serait exclue. Une personne à même d'anticiper ses envies, de deviner ses préférences puisqu'ayant la parfaite connaissance du corps féminin et de ses désirs les plus secrets. Qui mieux que la femme peut connaître les fantasmes de celle-ci ? Elle se fait alors un remède contre la déception. C'est en cela que la lesbienne voit en la femme l'être idéal pour vivre une relation amoureuse pleine et vraie fondée davantage sur la fusion – puisque rassemblant deux entités du Même – que sur l'opposition – comme c'est le cas du couple homme/femme qui repose sur la complémentarité d'antagonismes : « *La femme ne peut aimer que l'être à son image, car elle n'aime qu'elle [...]* Dans tous ses penchants ou préférences, c'est elle qu'elle aime [...] En amour la collaboration ne lui est qu'un

¹⁷²³ Nicole G Albert, *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, op. cit., p. 136

¹⁷²⁴ *Ibid*, p. 135

¹⁷²⁵ Jules Bois, *Le Couple futur*, Paris, Librairie des Annales, 1912, p. 15

moyen ! C'est pourquoi, l'instinct de reproduction anéanti, la femme va à la femme, inévitablement. »¹⁷²⁶

L'homosexualité féminine prend donc sa source dans le plus parfait des narcissismes. En jetant son dévolu sur une autre femme, la femme s'offre la possibilité de s'auto-aimer, son amante lui renvoyant perpétuellement l'image d'elle-même : « *une femme s'aime bien mieux à travers une autre femme parce que [...] c'est de l'adonisme de soi-même, ce culte-là.* »¹⁷²⁷ Avant même d'être taxée d'homosexualité, les lesbiennes peuvent être définies dans cette optique comme des onanistes. Le miroir joue alors un rôle fondamental dans la révélation de l'homosexualité féminine, se faisant son meilleur allié : « *Corollaire naturel du saphisme, le narcissisme amène toute femme amoureuse de son corps à expérimenter le désir homosexuel auquel elle est conduite ou exposée* »¹⁷²⁸. Pour cela, les intérieurs lesbiens regorgent de psychés et miroirs en tout genre pour offrir à la femme de perpétuelles occasions de spéculer sur soi. Libre de toutes contingences, la femme devient par ce culte du narcissisme « *l'amant-maîtresse de [soi]-même* »¹⁷²⁹ Ainsi, comme dans *La Jongleuse* la contemplation dans le miroir et les mouvements extatiques qu'elle suscite préfigurent des élans saphiques certainement enfouis ! Nicole G. Albert explique à ce sujet que le miroir pallie une terminologie de séduction qui passe alors par le regard et non par le langage¹⁷³⁰. Les tentations homosexuelles se doivent donc d'être décryptées par l'entremise de ce code visuel. Cette délectation de soi sous-tend de façon générale des désirs latents homosexuels que ce soit chez l'homme ou chez la femme : le narcissisme porte en lui les tentations pour le même sexe. On retrouve ce même type de scène d'auto-séduction dans *Madame Adonis* où Marcelle Désambres cherche à se donner la plus fière allure. En se mirant elle-même – même sous des atours masculinisés –, c'est la Femme qu'elle admire avant tout, amoureuse qu'elle est de sa personne, de son propre sexe. Le miroir célèbre alors la perfection du Même et introduit l'amour de la symétrie : « *A travers l'identité des gestes, des corps et des reflets, le miroir rend possible la contemplation simultanée de soi et de l'autre, essentielle à la satisfaction lesbienne. [Ainsi,] la lesbienne est toujours sur le point de se confondre avec l'autre, de se dissoudre en elle, comme dans les reflets immatériels qui lui renvoient l'image de son propre corps* »¹⁷³¹.

Les indices de son orientation sexuelle regorgent dans la sphère intime de la lesbienne, au-delà de cette seule référence au miroir : « *Lieu du débordement sexuel, l'intérieur lesbien s'apparente parfois à la maison close, gynécée décadent où les corps des prostituées se reflètent*

¹⁷²⁶ Noël Renard, *Envers et contre tous, vol. I : Les Androphobes*, Saint-Etienne, Imprimerie spéciale d'édition, 1930, p. 231

¹⁷²⁷ Camille Lemonnier, *Claudine Lamour*, [1893], Paris, Ollendorff, 1902, p. 207

¹⁷²⁸ Nicole G. Albert, *Saphisme et Décadence dans Paris fin-de-siècle*, op. cit., p. 214

¹⁷²⁹ Nathalie Barney, in *Nos Secrètes amours ou l'Amant féminin*, [1950]

¹⁷³⁰ Nicole G. Albert, *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, op. cit., p. 215

¹⁷³¹ Nicole G. Albert, *Saphisme et Décadence*, op. cit., p. 216-217

dans des pièces tapissées de miroirs. »¹⁷³² C'est chez *Madame Adonis* et *Monsieur Vénus* que cette dimension est la plus perceptible, chacune des héroïnes tentant de lier sa recherche esthétique à ses fantasmes sexuels. Nicole G. Albert explique que c'est l'intérieur qui donne à voir la mise en scène la plus aboutie du saphisme dans la mesure où « *il concentre ses tentations voyeuristes* »¹⁷³³. Ainsi la demeure de Marcelle Désambres fonctionne comme une métaphore de son saphisme. La mise en abyme de l'adoration de soi et les jeux de reflets qui envahissent la pièce principale fonctionnent comme une revendication de l'homosexualité de Marcelle mais également comme une représentation de l'amour tripartite dont la demeure se fait le berceau :

« [...] une coquette cheminée de marbre rose supportait la statue de Sapho, en bronze légèrement teinté d'or. Cette antique très cruelle tenait sa lyre à l'envers et fixait des yeux complètement morts sur la porte d'entrée. On aurait dit qu'elle guettait un homme pour lui faire le plus détestable des partis... sans oser l'avouer pourtant, ses deux lèvres jointes ne laissaient pas échapper une seule expression coupable. De chaque côté de la Sapho, deux amours à pied de faunes élevaient des girandoles garnies de vertes bougies tortillées en spirales. Un miroir penché, ovale, tout ruisselant de mousseline et de dentelles, un véritable pompadour avec nœuds de rubans papillons, dominait les statuette, vous renvoyant leurs doubles dans une perspective claire de fontaine endormie. »¹⁷³⁴

La statue de Sapho est clairement identifiable ici à Marcelle, alors que les deux amours représentent les membres du couple Bartau qui se retrouvent dominés par cette puissante figure. La seule présence de la statue de Sapho suffit à envahir les lieux de l'atmosphère du tribadisme. Tout est fait pour signifier la duperie mise en scène par la propriétaire ; même les meubles adoptent « *des allures un peu sournoises* »¹⁷³⁵, semblant se calquer sur la perfidie de Marcelle et sa comédie de dissimulation des sentiments et des intentions. C'est surtout une déloyauté envers l'homme qui s'y manifeste. Louis Bartau n'y est pas à son aise d'ailleurs, conscient du piège que représente pour lui cette maison où les trophées de chasse qui se trouvent accrochés aux murs de la salle à manger attestent du caractère amazone du ou de la propriétaire. L'intérieur s'apparente à une menace, celle de succomber à des amours interdites : « *Les armes de la salle à manger vous stupéfient comme vous annonçant un danger quelconque, un piège éternellement tendu.* »¹⁷³⁶ L'artifice se fait dans l'intérieur lesbien un rempart contre l'invasion du réel. Propres à inspirer l'exaspération des sens, l'agencement du lieu et sa décoration énigmatique révèlent la cérébralité détraquée de sa propriétaire qui réfute en bloc la nature. La profusion de damasseries, de bibelots et la puissance de

¹⁷³² *Ibid*, p. 219

¹⁷³³ *Ibid*, p. 223

¹⁷³⁴ Rachilde, *Madame Adonis*, op. cit., p. 154-155

¹⁷³⁵ *Ibid*, p. 155

¹⁷³⁶ *Ibid*, p. 159

leur évocation symbolique augure du décalage de ce qui se vit au sein de cette sphère intime et la morne réalité de l'extérieur. La préciosité des lieux s'oppose très nettement au caractère maussade de l'extérieur, s'articulant alors comme une négation de ce dernier, un « *symbole d'une nature littéralement dénaturée* »¹⁷³⁷ :

« [Louis Bartau] se trouvait dans le coin préféré de Madame Désambre, une sorte de pièce tendue en rond d'étoffe noire à ramages chinois pailletés de laque. Une immense baie, vitrée par une glace sans tain, trouait le mur du côté de la Loire, et l'on apercevait le paysage comme tout nu au milieu de la chambre. Ni draperie, ni rideaux n'encadraient ce morceau de nature. On en savourait les multiples effets par les temps sombres ou par le grand soleil avec la satisfaction égoïste qui se sent à l'abri au fond d'une baignoire de théâtre »¹⁷³⁸.

La préciosité des lieux dont le moindre élément est constitué des matériaux les plus précieux, comme le marbre de Carrare, le bronze, projette la demeure dans un espace-temps digne de l'antiquité. Chez *Monsieur Vénus*, le même procédé est employé. Ainsi la sphère intime de Jacques Silvert et de Raoule de Vénérande s'apparente à un temple séraphique, à l'abri des interactions du monde social. Véritable invocation à Eros, il représente un espace où l'amour n'a plus de lois, où le sexe ne peut influencer la nature des sentiments. Les reflets antiques et mythiques de la chambre renvoient aux temps primitifs où l'homosexualité était alors valorisée :

« Au centre, sous la veilleuse retenue par quatre chaînes d'argent, la couche nuptiale prenait les contours du vaisseau primitif qui portait Vénus à Cythère. Une profusion d'amours nus accroupis au chevet soulevaient [...] la conque capitonnée de satin bleu. Sur une colonne en marbre de Carrare, la statue d'Eros, debout, l'arc au dos, soutenait de ses bras arrondis d'amples rideaux, de brocart d'Orient, retombant en plis voluptueux tout autour de la conque, et, du côté du chevet, un trépied en bronze portait un brûle-parfums étoilé de pierres précieuses où se mourait une flamme rose dégageant une vague odeur d'encens. Le buste de l'Antinoüs aux prunelles d'émail faisait face au trépied. »¹⁷³⁹

Circonvolutions, volutes, fragrances sont également autant d'éléments qui témoignent de l'appel à la volupté que symbolise ce lieu : « *Temple[s] mystérieux d'un amour monstrueux* »¹⁷⁴⁰, les demeures de Raoule et de Marcelle fonctionnent comme des indices de leurs instincts d'inverties.

¹⁷³⁷ Nicole G. Albert, *Saphisme et Décadence dans Paris fin-de-siècle*, op. cit., p. 224

¹⁷³⁸ Rachilde, *Madame Adonis*, op. cit., p. 154

¹⁷³⁹ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 209

¹⁷⁴⁰ Rachilde, *Madame Adonis*, op. cit., p. 237

Le salon de Marcelle Désambres est à son image : pervers, sensuel et libertin. Canapés, divans, poufs et tapis invitent aux contacts les plus sensuels et aux alanguissements des corps, se faisant les entremetteurs d'une intimité forcée :

« [l]es canapés en X à longues franges multicolores [...] mettent les visiteurs bouche à bouche tout en les laissant dos à dos, des divans tellement bas et sombres, tellement encombrés de coussins qu'on les fuyait d'instinct pour ne pas être tenté de se mal tenir, des petits poufs sans roulettes ni dossier, absolument ronds comme des pommes et aussi profonds, dès qu'on les palpait, que des abîmes. Ces sièges couraient sur un tapis d'ours brun, dont les poils lisses et s'irisant aux lueurs de foyer, avaient l'aspect de la vie »¹⁷⁴¹

L'évocation des poufs en forme de pommes revêt un caractère sexuel. En effet elle se veut une comparaison à des seins de femmes par leur forme de pommes mais aussi par l'invitation à la palpation que ces poufs produisent. La symbolique sexuelle de cette description est amplifiée par l'impression générée par le tapis « poilu » sur lequel sont posés ces poufs qui, par son duvet semblant animé par la vie, ressemble davantage à une toison de sexe de femme qu'à un tapis. En tant qu'antre de la lesbienne, il se referme comme un piège sur l'homme qui s'y introduit, totalement absorbé par les jeux de reflets qui s'y trament. Nicole G Albert le définit comme un « Venusberg » abritant des amours la loi, où les objets et leur disposition se font les conseillers de jeux voluptueux, « une bonbonnière [que Marcelle a réussi à transformer] en retraite inquiétante et souterraine, en un lieu organique et génital [où] le dévoiement sensoriel et oculaire de ce salon diabolique reflète le dévoiement sexuel du personnage »¹⁷⁴². L'intérieur lesbien devient le meilleur allié de la propriétaire des lieux : « Confrontée à l'éclatement de son moi hypertrophié, [la lesbienne] se dédouble à l'infini dans les femmes, les effigies et les miroirs dont elle s'entoure et qui font de son intérieur un véritable palais des glaces, symboles infernaux, obsessionnels et itératifs de sa quête d'identité. »¹⁷⁴³

Un autre élément est fondamental dans cet intérieur lesbien : la bibliothèque et les ouvrages qu'elle recèle, « de bons romans [d'après Marcelle Désambres] [...] où il s'agit d'amitiés de femmes, des idylles bien naïves »¹⁷⁴⁴. *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier fera partie des livres que Marcelle prêtera à Louise Bartau et qui finira de lui tourner la tête. La lecture se fait alors le moyen privilégié pour la lesbienne d'implanter des fantasmes dans le cerveau de sa victime, une machination engageant la cristallisation de sentiments saphistes. Le choix de *Mademoiselle de*

¹⁷⁴¹ *Ibid*, p. 155

¹⁷⁴² Nicole G. Albert, *Saphisme et Décadence dans Paris fin-de-siècle*, op. cit., p. 224-225

¹⁷⁴³ *Ibid*, p. 218

¹⁷⁴⁴ Rachilde, *Madame Adonis*, op. cit., p. 165

Maupin fait écho non seulement au thème du lesbianisme mais aussi à celui du travestissement. Ce roman retrace les aventures d'une jeune fille qui s'amuse à se travestir en homme le jour afin de découvrir les secrets des hommes. Elle s'affiche alors sous l'identité de Théodore. Madeleine de Maupin va ainsi de conquête en conquête. D'Albert, le héros de la première partie du livre, qui se doute de la machination, tombe amoureux de Madeleine. Rosette, la précédente conquête de d'Albert, dupe du déguisement de l'héroïne, s'éprend quant à elle de Théodore/Madeleine. Face à la similitude de l'intrigue fondée sur la duperie du déguisement qui génère chez une femme, mais à son insu, des sentiments lesbiens, il est possible de lire *Madame Adonis* comme une réécriture de *Mademoiselle de Maupin*, réécriture qui se fait sous le sceau de ce culte de l'Art pour l'Art que Gautier prônait déjà quelques décennies plus tôt. Néanmoins, Madeleine, se voyant proposer par le frère de Rosette le choix entre le duel ou le mariage, préférera le duel ne pouvant assumer de révéler sa véritable identité. La référence intertextuelle à *Mademoiselle de Maupin* chez *Madame Adonis* permet en tout cas d'ancrer le roman de Rachilde dans sa dimension saphiste.

Mais pour revenir plus précisément à l'amour saphique dans ce qu'il offre de plus charnel, nous nous devons d'explicitier la relation qui unit Marcelle Désambres et Louise Bartau. Si en raison de la double mascarade que joue Marcel(le) à Louis et Louise Bartau on pourrait en effet se demander s'il ne s'agit pas à l'évidence d'un cas de bisexualité, on reconnaît avant tout derrière le seul et unique personnage que rassemblent les deux entités de Marcel et Marcelle Désambres, une représentation du saphisme. En effet, à travers le jeu érotique et pervers qu'a dirigé Marcelle, on ressent très nettement sa préférence pour Louise. A multiples reprises, elle a du mal à contenir ses élans vis-à-vis d'elle et se laisse même parfois aller physiquement à quelques attouchements suggestifs. Ces paroles sont même plus révélatrices encore et évoquent son secret qu'elle aimerait tant que Louise perce à jour. Il lui arrive même d'être jalouse de « son frère » quand Louise ne tarit pas d'éloges sur lui. En fait, il apparaît que le double jeu de séduction de Madame Adonis n'ait que pour seul et unique but d'éloigner les époux, entraînant l'un et l'autre vers l'adultère. Un divorce permettrait alors à Marcelle de jouir seule de Louise et de vivre pleinement leur amour. Marcelle a en fait poussé Louis à devenir son amant pour le dévier de sa femme au cas où il aurait eu quelque velléité d'espionnage à son égard. Par le jeu de séduction qu'elle opère sur l'époux, elle détourne l'intérêt qu'il porte à sa femme et lui laisse alors le champ libre pour la faire succomber à son tour en toute quiétude. Si certes, cette double séduction est vécue sous le signe de l'imposture et du mensonge en raison du recours au travestissement, ce moyen semble le plus efficace pour amener Louise à succomber aux charmes de Lesbos. En se méprenant sur le sexe de sa « maîtresse », elle pense dans son adultère respecter au moins l'ordre des sexes. Lors d'un moment d'échange charnel avec Marcel, Louise ne comprend pas qu'elle est en train de goûter aux jouissances du saphisme

« *c'est cela un amant, [se répète-t-elle], se fourrant sous son oreiller, c'est donc cela !* »¹⁷⁴⁵. Ne reconnaissant pas les caresses auxquelles elle est habituée, elle goûte à un plaisir nouveau qu'elle assimile plutôt au talent d'un amant qu'à celui d'une personne d'un autre sexe. Ravie de ces voluptés jusqu'alors inconnues, elle est en pleine extase. Celles-ci la séduisent fortement et contribuent à accentuer sa passion pour son « amant », devenant addict à son contact charnel. Inconsciemment donc, car s'y adonnant à son insu, Louise se délecte des plaisirs saphiques. Néanmoins, le doute apparaît. Louise ressent un danger ; mais qu'importe puisque le plaisir est à la hauteur du désir, équation que visiblement elle n'avait jusqu'alors pas connu dans sa vie conjugale : « *Jamais je n'ai eu si peur et jamais je n'ai été si heureuse. Est-ce que ton amour est autre chose que l'amour des hommes ? Sais-tu des caresses que les maris ne savent pas ?* »¹⁷⁴⁶ Ainsi, si l'homosexualité de Marcelle n'est plus à prouver, Louise dévoile son homosexualité latente. Jusque là peu attirée par les choses du sexe, Marcel(le) la révèle sexuellement à elle-même.

Cependant face à de telles découvertes sur sa sexualité, la relation au sexe devient trouble et inaugure un nouveau rapport au genre. Le sujet s'autonomise en dépit des schémas dichotomiques pour laisser place à de nouvelles zones du Moi sexuel encore inexplorées. C'est ici que la notion d'identité vacille vers des représentations somme toute modernes.

C) Troubles du genre¹⁷⁴⁷, troubles dans le sujet

L'être devient étranger à soi, ne pouvant se déterminer définitivement. Différentes zones obscures semblent s'autonomiser au profit d'un brouillage du sentiment de soi. A ces sexualités inverties s'enchaîne un sentiment du trouble dans le genre que les personnages subissent ou expérimentent. Le travestissement et la mascarade des sexes qu'il engendre dans les romans des deux auteurs se fait un support privilégié pour illustrer la confusion identitaire qui anime les personnages. Nos personnages, hommes ou femmes, jouent donc sur les normes en détournant les signes qui y sont liés. Au-delà même de ces travestissements tant physiques que psychiques, s'insinuent, comme nous l'avons vu, des tendances homosexuelles qui portent en fait un désir tout

¹⁷⁴⁵ *Ibid*, p. 181

¹⁷⁴⁶ *Ibidem*

¹⁷⁴⁷ En référence à l'ouvrage de Judith Butler : *Troubles dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, [1990], [Gender trouble : Feminism and the Subversion of Identity], traduction de Cynthia Kraus, Paris, Editions La Découverte/Poche, 2005, dans lequel la philosophe expose sa théorie de la performativité du genre et témoigne de la subversion dont celui-ci peut faire l'objet en entreprenant une déconstruction de l'ontologie sexuelle.

androgynal de dépassement des sexes, de syncrétisation des contraires. Mais est-il possible de se sentir homme tout en étant femme et vice-versa ?

Plus largement, au-delà de ce questionnement sur le genre, se pose la problématique de l'identité narrative. Pour Rachilde, s'agit-il d'une écriture féminine et pour Jean Lorrain d'une écriture masculine. Qui parle ? Les textes portent-ils un message en rapport avec de quelconques revendications émanant de leur sexe ? Est-il possible d'y déceler une empreinte des auteurs ? Là encore, entre sens et non-sens, l'analyse demeure aporétique, confrontée à ce fantasme du neutre et cette tentative de poétique de l'hybride que le discours essaie de mettre en place. Seule une écriture dite artiste s'avère combler ce désir du dire l'impossibilité des choses et de l'être.

1) La mascarade des sexes

Territoires de transgression de la norme, les textes jouent sur les codes, ou plutôt même les déjouent, s'employant à perpétuellement brouiller les frontières. Les âmes fin-de-siècle s'appliquent ainsi à développer un contre-moi par le recours à l'artifice, instaurant au cœur des récits un trouble dans leur propre représentation, notamment vis-à-vis de leur sexe mais plus justement encore sur celle de leur genre. Les protagonistes, selon l'ambiguïté qui les définit, cultivent des apparences changeantes à l'image de leur « moi-mosaïque », échappant sans cesse à une représentation univoque et se plaçant plutôt sous le sceau d'une certaine insaisissabilité. Le recours aux simulacres, et plus particulièrement au travestissement, est alors essentiel au sein de cette entreprise de détournement des représentations normatives. Les personnages s'évertuant à changer de sexe touchent au factice et se mettent d'eux-mêmes hors-nature.

a) Travestissement : formes et enjeux

En tant qu'artifice, le travestissement est un des signes privilégiés de la Décadence dans la mesure où il participe d'une métamorphose de l'apparence mettant à mal les systèmes de

représentation. Chez nos auteurs décadents, le travestissement ne se résume pas au simple fait de se déguiser mais plutôt d'emprunter les vêtements de l'autre sexe pour se réclamer d'une autre identité sexuée. Cette esthétique de la subversion, jouant sur l'inversion sexuelle, estompe les frontières dites du masculin et du féminin pour laisser place à l'équivoque. Ce changement artificiel de sexe est encore plus prégnant chez Rachilde qui aura marqué son temps par ses héroïnes au sexe douteux, figures incarnant hautement une certaine crise du pouvoir féminin. Deux de ses romans plus particulièrement, *Monsieur Vénus* et *Madame Adonis* - où l'ambiguïté du sexe des protagonistes est déjà perceptible à travers l'oxymore contenu dans les titres et le mélange des genres qu'ils suggèrent - témoignent de cette volonté des héroïnes à se défaire de la domination masculine et plus largement même de celle du concept de genre. En dissimulant leur propre nature par le biais du déguisement, elles s'affichent sous les traits de l'autre, si tant est que l'autre réside dans le sexe opposé et qu'il ne soit pas le Même¹⁷⁴⁸ (le moi social). Chez *Les Hors-nature* ou chez *Les Noronsoff*, ce sont des hommes, Paul-Eric de Fertzen et Wladimir, qui se prêtent à cette mascarade des sexes. La notion d'identité se retrouve ainsi en jeu au cœur de ces textes, quand elle ne s'y érige pas comme un enjeu. Ainsi, ces hommes et ces femmes se métamorphosent, opérant sur leur propre individualité une transformation à la fois physique et morale qui tend soit à les viriliser soit à les féminiser et par voie de conséquence à fragiliser l'identité sexuelle de leurs prétendants respectifs, premières victimes de leur duperie.

Travestissement égale transgression dans la littérature décadente. En effet, l'acte de se travestir est largement réprimé en cette fin de XIX^{ème}, considéré comme un délit, une entrave à l'ordre moral. Le bien fondé de la morale biblique est là pour le rappeler à cette société dispensatrice d'ordre : « *Une femme ne portera point un habillement d'homme, et un homme ne mettra point des vêtements de femme ; car quiconque fait ces choses est en abomination à l'Eternel, ton Dieu* » (Dt, 22, 5). Le dimorphisme sexuel des tenues vestimentaires est d'autant plus prégnant à cette période, où il est de mode pour les hommes de porter des complets sombres et stricts alors que les femmes s'habillent de robes plutôt vaporeuses et colorées. La différence est donc bien nette, le monde de l'époque étant encore bien loin de la mode unisexe qui verra le jour un siècle plus tard. En clair le vêtement a une fonction sociale dans la mesure où il structure le sujet « habillé » selon le principe de la division des sexes. Aussi, le vêtement détient-il un rôle primordial à cette période dans la construction des identités individuelles et sociales. Mais il suffit à un homme de se vêtir en femme ou à une femme de s'habiller en homme pour que le vêtement devienne à lui seul un masque et autorise l'individu, par l'usurpation sexuelle que son port implique, à se prétendre de l'autre sexe

¹⁷⁴⁸ La notion de « Même » est ici à prendre dans son sens philosophique.

et à adopter les pratiques qui sont inhérentes au vêtement en question. Mais en quoi - peut-on se demander, comme l'a fait Frédéric Monneyron - « *l'adoption de telle ou telle parure vestimentaire peut-elle modifier un comportement ou déterminer une identité ?* »¹⁷⁴⁹ Le travestissement équivaut au franchissement d'une frontière interdite, celle de l'ordre sexuel reposant sur la différence fondamentale entre hommes et femmes. Pour nos personnages travestis, il s'agit alors de littéralement se glisser dans la peau de l'autre sexuel dont on envie les prérogatives, de se travestir pour accéder à une autre existence, « *s'approprier les apparences pour avoir la réalité, le nominal, pour avoir le réel* »¹⁷⁵⁰.

Le sexe se définit comme une catégorie sociale à laquelle on adjoint des codes, des universaux faits de stéréotypes. Les individus se conforment à des degrés différents aux attentes sociales que détermine leur sexe biologique. C'est contre « *[c]es pressions socialisatrices et [c]es mécanismes cognitifs de catégorisation* »¹⁷⁵¹ que se rebellent les personnages, tentant d'échapper aux assignations sociales que leur impose leur statut biologique. Si nous allons plus particulièrement nous focaliser sur les cas de Noronsoff et de Paul-Eric de Fertzen en ce qui concerne le transvestisme des hommes, nous devons tout de même signaler que la plupart des héros masculins de cette littérature décadente touchent à la problématique du travesti par leur statut de dandy. En effet, quand le paraître devient l'être, l'apparence devient un enjeu. Les hommes rivalisent alors, comme nous l'avons déjà vu, d'élégance et de raffinement dans leur façon de s'apprêter. Néanmoins le port de bijoux ou d'autres accessoires n'est pas sans rappeler les élans de coquetteries accordés d'ordinaire à la femme. L'esthète, dans sa relation au vêtement s'identifie à la femme et, sans aller jusqu'à se travestir, épouse déjà l'ethos féminin, révélant par là bien souvent une homosexualité latente : « *la catégorie psychologique, psychiatrique, médicale de l'homosexualité s'est constituée le jour où on l'a caractérisée moins par un type de relation sexuelle que par une certaine qualité de la sensibilité sexuelle, une certaine manière d'intervertir en soi le masculin et le féminin* »¹⁷⁵². Ceci est d'autant plus vrai pour les individus se prêtant au travestissement puisqu'ils sont au cœur d'une révolution des pôles féminins/masculins. Le pantalon et plus largement le costume devient une arme sur la peau de la femme pour affronter le sexe dit fort et conquérir ses privilèges et caractéristiques. En s'accaparant le vestiaire masculin, la femme cherche à s'accaparer les rôles sociaux de l'homme, celui du séducteur de femmes dans le cas de

¹⁷⁴⁹ Frédéric Monneyron, *La Frivolité essentielle*, [2001], Paris, PUF, Quadrige Essais/Débats, 2008, p. 11

¹⁷⁵⁰ Pierre Bourdieu, *La Distinction*, Paris, Minuit, 1980, p. 282

¹⁷⁵¹ Eleanor E. Maccoby, *Le Sexe, catégorie sociale*, [Gender as Social Category, Development Psychology], traduction de Eric Fassin, in *Masculin/féminin 1, Actes de la recherche en sciences sociales*, n°83, juin 1990, p. 16

¹⁷⁵² Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1980, p. 59

Marcelle Désambres, et celui d'homme dominant et détenteur du pouvoir en ce qui concerne Raoule de Vénérande. Mais que devient alors le sentiment d'être femme ? Si le sentiment d'être femme tient « à la cohérence entre la façon dont le sujet en question se sent femme (auto-perception), dont elle le manifeste à autrui (représentation) et dont autrui lui signifie qu'il l'identifie comme telle (désignation) »¹⁷⁵³, nous sommes en droit de nous demander si les héroïnes rachildiennes participent encore de la féminité pour elles-mêmes et au regard des autres. Derrière ce transvestisme, se cache-t-il un fantasme plus profond de transsexualisme ? Il paraît difficile de répondre à une telle question. Raoule de Vénérande désire-t-elle être un homme ou tout simplement renverser stricto sensu les rôles sexuels et donner à la femme le statut de sexe fort ? S'agit-il d'une volonté d'émancipation ou d'une remise en cause plus profonde de sa sexualité ? Dans tous les cas, c'est bien une crise identitaire qui se joue sous le masque du travesti, où le vêtement, « zone frontière entre intériorité et extériorité, [...] est l'instrument par excellence de ce travail d'ajustement identitaire »¹⁷⁵⁴.

Nous allons tout d'abord nous pencher sur le cas de ces femmes qui cherchent à ressembler à des hommes à des fins visiblement différentes. En effet, si dans le cas de Raoule de Vénérande la comédie du travestissement sert à renverser la place de chaque sexe dans l'ordonnement de la société en élevant la femme au-dessus du statut qui lui est naturellement attribué, pour Marcelle Désambres, le travestissement ouvre la voie à des séductions interdites, et aux amours lesbiennes. Chacune s'emploie en tout cas dans son entreprise à s'identifier à l'éthos de l'autre sexe, en lui empruntant ses habitudes vestimentaires, ses attitudes et comportements. Néanmoins cette comédie de l'artifice, car le travestissement en est bien un, repose encore sur la même hiérarchie des sexes où le féminin et le masculin renvoient aux mêmes normes et représentations établies. Le carcan des symboles attachés aux concepts du féminin et du masculin demeurent inchangés : « Sous toutes ses formes, le travestissement renvoie à une conception hiérarchique de la différence des sexes, dans un monde ordonné par la volonté de Dieu. Mais il joue aussi avec les signes visibles censés refléter cette hiérarchie, c'est-à-dire le vêtement, la physionomie, les émotions et les « habitudes du corps » [...] »¹⁷⁵⁵ Le travestissement symbolise bien une effraction mais une effraction qui, dans sa perspective subversive se réclame encore des modèles et codes connus et reconnus. Aussi pour pouvoir prétendre à un rôle de dominante, Raoule de Vénérande est-elle obligée d'en passer par une métamorphose masculine, ne pouvant assumer un tel statut en conservant une allure de femme. Comme l'explique Sylvie Steinberg dans son étude sur le travestissement appliquée aux périodes de la Renaissance et de la Révolution, mais qui dans cette optique s'avère tout autant justifiée à celle

¹⁷⁵³ N. Heinich, *Etats de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996, p. 333

¹⁷⁵⁴ *Ibidem*

¹⁷⁵⁵ Sylvie Steinberg, *La Confusion des sexes, Le travestissement de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Fayard, 2001, Introduction, p. XI

de la Décadence, « *cette transgression va-t-elle seulement à l'encontre des conceptions admises de la différence des sexes, ou les remet-elle fondamentalement en cause ?* »¹⁷⁵⁶ Il est effectivement difficile de parler de subversion du sexe, mais il serait plus pertinent de s'appuyer sur la notion de subversion de genre. Robert J. Stoller explique la distinction qu'il établit entre les deux concepts en psychanalyse :

« *pour être précis, un court exercice de vocabulaire : sexe (état de mâle et état de femelle) renvoie à un domaine biologique quant à ses dimensions – chromosomes, organes génitaux externes, gonades, appareils sexuels internes (par exemple, utérus, prostate), état hormonal, caractères sexuels secondaires et cerveau ; genre (identité de genre) est un état psychologique – masculinité et féminité. Le sexe et le genre ne sont nullement nécessairement liés.* »¹⁷⁵⁷

Ann Oakley élargit ces définitions à la dimension culturelle et sociale. Si pour elle, sexe renvoie directement aux différences biologiques entre mâles et femelles, « genre » en revanche est un terme qui renvoie à la culture : il concerne la classification sociale en « masculin » et « féminin » [...]. On doit admettre l'invariance du sexe comme on doit admettre aussi la variabilité du « genre » »¹⁷⁵⁸ Le sentiment d'être fille ou homme précède l'expérience du travestissement.

« *A présent, mon cœur, ce fier savant, veut faire son petit Faust... il a envie de rajeunir, non pas son sang, mais cette vieille chose qu'on appelle l'amour*¹⁷⁵⁹ ! », tel est l'objectif que se fixe Raoule de Vénérande, l'héroïne de *Monsieur Vénus* et que partage l'ensemble des personnages féminins rachildiens qui se voient las de la façon dont les hommes les aiment et les traitent puisque, exerçant continuellement sur elles une impérieuse domination, ils les empêchent de connaître les vertiges du plaisir. La différence sexuelle se gère donc sur le mode du conflit, ce qui pousse la femme à bouleverser les codes sexuels établis et à renverser le schéma des relations hommes/femmes tout en ouvrant le champ des représentations. Ce sentiment d'être réduite à un simple objet de désir désillusionne les héroïnes sur l'amour tel qu'il est conventionnellement vécu et les engage à mener une véritable guerre des sexes envers les hommes : « *Je ne suis qu'une*

¹⁷⁵⁶ *Ibid*, « *Travestissement et transgression* », p. 11

¹⁷⁵⁷ Robert J Stoller, *Presentations of Gender*, traduit en français sous le titre *Masculin ou féminin ?* PUF, 1985, in *Le Genre comme catégorie d'analyse. Sociologie, histoire, littérature*, sous la direction de Dominique Fougeyrollas-Schwebel, Christine Planté, Michèle Riot-Sarcey et Claude Zaidman, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 16

¹⁷⁵⁸ Ann Oakley, *Sex, Gender and Society*, New York, Harper Colophon Books, 1972

¹⁷⁵⁹ Rachilde, *Monsieur Vénus*, *op. cit.*, p. 91..

automate sans entrailles qu'on étend sur des fourrures ou sur des fleurs, selon la saison, pour exagérer sa puérité ou son détraquement [...] Non ! il ne me suffit plus d'être aimée comme une sœur ou comme une idole... Je désire être aimée comme une femme, simplement »¹⁷⁶⁰. Les femmes se mettent alors en quête d'une identité nouvelle, loin des représentations qu'on leur adjoint communément, cherchant à terrasser l'amour vulgaire comme l'exprime si clairement Marcelle Désambres, l'héroïne de *Madame Adonis*. En pleine crise de virilité, elles se mettent alors en tête de diriger le jeu amoureux, inversant les rôles sexuels. Invitant de la sorte à de nouveaux rapports entre les sexes, Raoule de Vénérande et Marcelle Désambres, revendiquent leur volonté de se placer en dehors du fantasme masculin et de toute forme de phallocentrisme, posant ainsi plus largement la problématique des sexes.

Pourtant, *Monsieur Vénus* et *Madame Adonis* se révèlent être des romans du désir féminin. Le travestissement apparaît alors comme un moyen idéal pour les héroïnes de parfaire leur tentative à la fois d'usurpation des caractères masculins et partant de subversion des rôles sexuels. En effet, au sein de cette tentative d'inversion des codes comportementaux et plus largement sexués, un masque s'avère indispensable pour estomper au maximum tout indice de leur appartenance sexuelle naturelle qui les fragilise et d'harmoniser au mieux cette discordance qui se fait sentir entre leur âme et leur corps. Ainsi Raoule et Marcelle se placent-elles désormais sous le pôle masculin, favorisant au sein des récits une rhétorique de la confusion des sexes et un trouble dans le genre. Elles sont à l'origine de la comédie qui s'y joue où tout n'est que falsification de la nature entendue dans sa dimension biologique. Favorisant à la fois l'échange et la confusion des sexes, le travestissement provoque donc au sein des œuvres de Rachilde une permutation continue des rôles et des signes, oscillant entre féminisation et virilisation, mettant en scène des « *corps intersexes* »¹⁷⁶¹. Si cette inversion se solde certes par une certaine négation du sexe naturel, elle stigmatise surtout une indécision identitaire liée intrinsèquement à une irrésolution du genre qui participe en avance de la démonstration des gender studies sur la « *flexibilité de la division sexe/genre* »¹⁷⁶². Dans *Monsieur Vénus*, si le sexe biologique des protagonistes est clairement identifié dès le départ, le genre auquel ils appartiennent l'est bien moins. « *Où vont les sexes ?* » telle est la question que se pose Béatrice Slama en observant cette distorsion qui s'exprime entre les rapports hommes-femmes et l'explique : « *En même temps qu'ils dénoncent et rejettent le « masculin » chez la*

¹⁷⁶⁰ Rachilde, *La Princesse des ténèbres*, [1896], Paris, Calmann-Lévy, 1919, p. 351-353. Notons que dans la première édition de 1896, Marguerite Eymery (véritable nom de notre auteur) substitue à sa signature pseudonymique habituelle un nouveau pseudonyme, celui de Jean de Chilra. « de Chilra » fonctionne comme l'anagramme de « Rachilde ». Si derrière le pseudonyme Rachilde, il demeure difficile de prime abord de savoir s'il se cache un homme ou une femme, à travers ce nouveau nom d'emprunt, « Jean de Chilra », Marguerite Eymery revendique clairement son statut d'« homme de lettres ». Le pseudonyme « Rachilde » est néanmoins également d'essence masculin puisqu'il représente le nom d'un gentilhomme du XVI^{ème} siècle.

¹⁷⁶¹ Elsa Dorlin, *Sexe, genre et sexualités*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophies », 2008, p. 34

¹⁷⁶² Ilana Löwy, « Intersexes et transsexualités : les technologies de la médecine et la séparation du sexe biologique du sexe social », *Les Cahiers du genre*, n°34, 2003, p. 91.

femme, des hommes découvrent avec angoisse et parfois une secrète complaisance le « féminin » en l'homme»¹⁷⁶³, et c'est le cas de Jacques Silvert. Le mouvement inverse se produit chez les femmes à l'égard des hommes.

Une forme de dédoublement, né de ce décalage entre le sentiment du sexe et le sentiment du genre, caractérise les personnages de sorte qu'ils se positionnent à la fois sur le mode féminin et sur le mode masculin. Ceci contribue fortement à la déconstruction de la notion d'identité. La confusion des genres se traduit notamment à travers les descriptions physiques et le comportement des personnages qui démontrent que « *ni le désir sexuel, ni le comportement sexuel, ni l'identité de genre ne sont dépendants de la structure anatomique, des chromosomes ou des hormones. D'où l'arbitraire des rôles sexuels* »¹⁷⁶⁴. Le genre s'y annonce donc performatif. Chez *Monsieur Vénus*, Raoule se conduit comme un homme. Escrimeuse, elle fume des cigarettes turques, est armée d'un couteau-poignard, revêt des costumes d'homme et va même jusqu'à se couper les cheveux à la garçonne. Elle intervertit elle-même sa nature en se présentant comme un homme : « *Mais souvenez-vous donc que je suis un garçon, moi, [...], un artiste que ma tante appelle son neveu...* »¹⁷⁶⁵. Elle déjoue son identité en se revendiquant de l'autre sexe et en proclamant : « *je suis honnête homme !* »¹⁷⁶⁶ ¹⁷⁶⁷. Son entreprise illusionniste est si aboutie que Jacques Silvert en vient même à en oublier sa véritable nature et s'étonne à la vue de ses seins qui demeurent un des éléments de trahison à l'égard de son vrai sexe : « *Raoule, tu n'es donc pas un homme ? tu ne peux donc pas être un homme ?* »¹⁷⁶⁸, s'exclame-t-il, déçu. A la structure binaire du sexe correspond une multiplication des genres. Aussi, l'identité s'affiche comme « *re-constructible, et partant, constructible, déterminable via une intervention exogène* »¹⁷⁶⁹ et non via une détermination endogène comme cela s'articule dans la pensée commune. On se retrouve alors face à une mixité des caractères qui participe d'une mutation de la représentation structurale traditionnelle de la sexualité et d'une mise à mal de ce que Monique Wittig caractérise sous l'expression de « *pensée straight* »¹⁷⁷⁰. Jacques, victime de la virilité montante de Raoule, se féminise d'autant plus qu'il était déjà prédisposé à une certaine apparence et sensibilité féminines. Le narrateur le perçoit comme « *un beau mâle de vingt et un ans, dont l'âme aux instincts féminins s'est trompée*

¹⁷⁶³ Béatrice Slama, « Où vont les sexes ? Figures romanesques et fantasmes 'fin de siècle' », *Europe*, Paris, n°751-752, novembre-décembre 1991, p. 27.

¹⁷⁶⁴ Ilana Löwy, « Intersexes et transsexualités : les technologies de la médecine et la séparation du sexe biologique du sexe social », art. cité, p. 96. http://cahiers_du_genre.pouchet.cnrs.fr/numero34.htm

¹⁷⁶⁵ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 57

¹⁷⁶⁶ Robert Stoller (*Recherches sur l'identité sexuelle*, [1968], traduit par Monique Novodorsqui, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1978, p. 70) explique à ce sujet que ce type de femme intersexuée se crée, « au sens psychologique, un pénis qui a la même signification symbolique d'intrusion, d'agressivité que chez les mâles normaux ».

¹⁷⁶⁷ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 75

¹⁷⁶⁸ *Ibid*, p. 216

¹⁷⁶⁹ Elsa Dorlin, *Sexe, genre et sexualités*, op. cit., p. 36.

¹⁷⁷⁰ Monique Wittig, *La pensée straight*, [1992], trad. M.-H Bourcier, Paris, Balland, 2001, p. 71.

d'enveloppe »¹⁷⁷¹. En effet, il se dégage de sa personne une somme d'impressions qui appartiennent à un réseau de signification proprement féminin. Sa douceur et sa délicatesse ou encore la finesse de ses membres le font s'apparenter aux parangons de la féminité :

« Digne de la Vénus Callipyge, cette chute de reins où la ligne de l'épine dorsale fuyait dans un méplat voluptueux et se redressait, ferme, grasse, en deux contours adorables, avait l'aspect d'une sphère de Paros aux transparences d'ambre. Les cuisses, un peu moins fortes que des cuisses de femme, possédaient pourtant une rondeur solide qui effaçait leur sexe. [...] Cette impertinence d'un corps paraissant s'ignorer n'en était que plus piquante »¹⁷⁷²

Le genre n'est plus alors déterminé par le sexe lui-même en tant que référence biologique dans les œuvres de Rachilde¹⁷⁷³ mais plutôt par la sensibilité et les actes qui déterminent le personnage en question¹⁷⁷⁴. Ainsi Raoule, aux dépens de Jacques, se masculinise : « Tu dois t'apercevoir, dit-elle ironiquement, que je n'ai pas, comme toi, des mains de fleuriste et que, de nous deux, le plus homme c'est toujours moi »¹⁷⁷⁵. C'est lors de leur nuit de noces qu'elle s'ancre définitivement dans le genre masculin. L'illusion est alors totale, parachevant ce carnaval de l'identité sexuée :

« Elle [...] ouvrit un placard dissimulé dans la tenture et en tira un habit noir, le costume complet, depuis la botte vernie jusqu'au plastron brodé. Devant la glace, qui lui renvoyait l'image d'un homme beau comme tous les héros de roman que rêvent les jeunes filles, elle passa sa main, où brillait l'alliance, dans ses courts cheveux bouclés. Un rictus amer plissa ses lèvres estompées d'un imperceptible duvet brun »¹⁷⁷⁶

Raoule ne cesse alors de traiter Jacques comme sa fiancée lui faisant livrer des fleurs, le sommant de porter des bijoux, faisant de lui une vraie « *petite femme capricieuse* »¹⁷⁷⁷ en assurant à la fois le travestissement psychologique, comportemental, social et physique de leur couple. Cette transition révèle à Jacques son penchant pour les hommes et sa nature féminine. De même, le

¹⁷⁷¹ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit. p. 96

¹⁷⁷² *Ibid*, p. 59-60

¹⁷⁷³ Ce que Robert Stoller analysera quelques décennies plus tard en proclamant l'indépendance entre sexe et genre.

¹⁷⁷⁴ La notion de performativité du genre est fondatrice de la pensée butlérienne. Judith Butler (*Troubles dans le genre*, p. 36) explique que « le genre c'est la stylisation répétée des corps ».

¹⁷⁷⁵ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 107

¹⁷⁷⁶ *Ibid*, p. 207-208

¹⁷⁷⁷ *Ibid*, p. 112

physique ambigu de Marcelle Désambres dans *Madame Adonis* engage le doute sur son sexe et partant sur sa sexualité : « *Sa poitrine, droite, n'accusant pas de seins possibles, demeurait une énigme qu'on redoutait d'approfondir. Et la ligne serpentine du corps décelait quelques irritantes beautés peut-être fausses.* »¹⁷⁷⁸ Le recours au travestissement et au changement artificiel de sexe servent alors de prétextes à la représentation d'une homosexualité latente ou de fait que ce soit chez Jacques Silvert et Raoule de Vénérande dans *Monsieur Vénus* ou chez Marcelle Désambres dans *Madame Adonis*.

La métamorphose s'opérant sur la représentation de l'autre en tant qu'identité sexuée mène en fait dans nos deux romans à une quête de son propre sexe, inavouée chez *Monsieur Vénus* et dissimulée chez *Madame Adonis*. Le Même se fait l'Autre et l'Autre se fait le Même, fragilisant le modèle de l'attraction sexuelle fondé sur la différence des sexes. Dans l'histoire littéraire de l'homosexualité, le mouvement décadent ouvre de nouvelles voies à l'écriture du corps, de la sexualité et du bizarre - autrement dit le « queer »¹⁷⁷⁹. Ainsi, les œuvres de Rachilde donnent le la aux futures gender studies. L'homosexualité y symbolise bien souvent un vice raffiné révélateur de la singularité de l'individu. Qu'il s'agisse de pédérastie ou de lesbianisme, le thème de l'homosexualité est traité en rapport avec l'esthétisme décadent qui correspond à un culte des apparences, de l'art et de l'artifice, à une volonté de se placer en dehors de la nature et de son système normé, d'où l'importance du motif du travestissement dans les romans. Chez Monsieur de Bougreton, bien que ces tenues extravagantes appartiennent au vestiaire masculin, le maquillage et les accessoires esthétiques dont il use et abuse, font écho à des occupations et des préoccupations proprement féminines liées à l'entretien de la beauté :

« *M. de Bougreton, nonchalamment renversé sur sa chaise, avait tiré des profondeurs de sa rhingrave une boîte à poudre, des cosmétiques, un peigne et un miroir de poche en argent ciselé [...] le vieux beau, imperturbable, poudrait sa face de cadavre, avivait de rouge les narines pincées de son nez en bec d'aigle, ses*

¹⁷⁷⁸ Rachilde, *Madame Adonis*, op. cit., p. 157.

¹⁷⁷⁹ Par le recours à l'usurpation des apparences et de l'identité, les personnages se rapprochent de la politique « queer » - définie entre autres par Judith Butler - témoignant de la même esthétique : s'inventer soi-même au gré de jeux de rôles. Les ouvrages de Terasa de Lauretis apportent également un éclairage notable sur la théorie queer : *Technologies of Gender* [1987], *The Practice of Love* [1994], *Figures of Resistance* [2007].

*lèvres sèches et minces, le parchemin de ses pommettes, [...] ravivait au crayon et ses sourcils et les poches de ses yeux sans cils, replâtrait son vieux visage en ruine, ravitaillait d'onguents sa séculaire beauté. »*¹⁷⁸⁰

Ainsi grîmé, Bougreton porte symboliquement le masque d'une femme ; seules ses moustaches sont là pour rappeler que sa pilosité est bien celle d'un homme. Chez *Monsieur Vénus*, l'inversion des rôles conserve malgré tout le moule de la bicatégorisation sexuelle et donne l'illusion d'un amour « normal » puisque établi entre un homme et une femme si ce n'est que l'homme est en fait une femme et la femme un homme. Comme l'explique Judith Butler : « parfois, l'ambiguïté au niveau du genre permet précisément de contenir ou de contourner la pratique sexuelle qui n'est pas « normale » et par là d'œuvrer à maintenir telle quelle la sexualité "normale" »¹⁷⁸¹. Aussi, les limites du sexe se font étanches ouvrant à une forme volontaire de non-catégorisation où plus rien n'est déterminé en soi, où l'on peut se défaire pour mieux se refaire¹⁷⁸².

En féminisant Jacques, cet homme si peu homme, Raoule cherche à vivre un amour où le mâle, en tant qu'identité sexuée, n'a plus sa place. Le transvestisme met alors en acte le désir. Ainsi, cette mascarade va révéler à Jacques son attirance pour les hommes, lui à qui l'on a ôté le peu de virilité qui constituait son être. Chez *Madame Adonis*, le couple Louis et Louise Bartau, dupes du jeu de la travestie Marcelle Désambres qui se présente alternativement sous ses traits propres ou sous ceux d'un frère imaginaire, ne dépiste à aucun moment les signes révélateurs de sa nature bisexuelle. Il ne vient pas à Louise l'idée que Marcel Désambres – qui n'est autre que Marcelle Désambres déguisée en homme – en passe de devenir son amant, puisse être une femme. « Son amant » ou « sa maîtresse » - là encore il paraît difficile de trancher sur la nature de sa relation adultère - ne cesse pourtant de semer des indices qui pourraient la mettre sur la voie : « [...] tu ignores bien des choses dans notre amour... [...] je te connais, mais pauvre chérie, tu ne me connais guère... la peur d'être surpris fait que je suis condamné à des précautions qui me navrent... »¹⁷⁸³. Dans ce semi-aveu, Marcel fait fortement allusion au contexte social de l'époque qui réprime les amours lesbiennes et qui oblige les homosexuelles à duper le monde en se travestissant en homme pour pouvoir vivre leur désir du même sexe. Ainsi, si cette séduction est vécue sous le signe de l'imposture et du mensonge en raison du travestissement, celui-ci semble être le seul moyen efficace pour que Marcelle amène Louise à succomber aux charmes de Lesbos.

¹⁷⁸⁰ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, op. cit., p. 61

¹⁷⁸¹ Judith Butler, *Troubles dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, op. cit., p. 34-35.

¹⁷⁸² On cherche à vaincre ce que Eleni Varikas (*Les Rebuts du monde. Figures du paria*, Paris, Stock, 2007, p. 74) qualifie de « tyrannie de l'hétéro-définition », en édifiant son moi selon sa propre subjectivité et non plus selon le seul déterminisme culturel et social.

¹⁷⁸³ Rachilde, *Madame Adonis*, op. cit., p. 217

Le doute sur le véritable sexe de Madame Adonis n'est levé qu'à la fin du roman, lorsque Louis surprend son épouse en plein ébats amoureux avec Marcel. De rage il le tue et reconnaît alors, sous le déguisement masculin, sa maîtresse Marcelle. Il comprend ainsi la machination dont sa femme et lui-même ont été victimes, ce qui laisse Louise totalement stupéfaite et hébétée : « *ce n'était pas un homme, lui, mon amant !* »¹⁷⁸⁴. La phrase, par la mise en apposition du pronom « il », souligne en même temps que la tournure d'énonciation à la forme négative nie l'identité mâle de Marcel(le). Symboliquement bisexuée, Marcelle Désambres peut apparaître comme bisexuelle ou androgyne, du fait qu'elle cumule en un seul et même être les deux sexes, car il est vrai qu'au-delà des tendances homosexuelles bien souvent c'est le fantasme d'un troisième sexe qui s'exprime à travers cette représentation sous-jacente de l'androgynie. Le roman se clôt sur la mort de Madame Adonis qui symbolise un retour à l'ordre classique des sexes puisque Louis et Louise forment de nouveau un couple et que Marcelle, démasquée, a finalement échoué dans son entreprise. Le projet de s'affirmer en tant qu'homosexuelle avorte donc symboliquement à travers cette mort et finit par s'apparenter à un acte de folie comme le dévoile la conclusion du magistrat chargé de l'enquête concernant le décès de Marcelle : « *puisque'elle s'habillait en homme pour mourir, c'est qu'elle était folle* »¹⁷⁸⁵. Une ironie grinçante de la part de Rachilde vis-à-vis de ces propos transparait alors, qui montre bien que l'homosexualité est encore largement marginalisée dans cette société de fin de XIX^{ème} siècle, même si dorénavant elle trouve sa représentation en littérature.¹⁷⁸⁶

Le travestissement en tant que masque, fonctionne alors comme un révélateur du moi profond, faisant émerger les instincts les plus enfouis de l'être. De façon contradictoire au lieu d'infirmer l'être, il l'affirme ; en tant qu'effet de dissimulation, il s'avère être le miroir de l'essence même de la personne qui s'y soumet. Par ce recours au transvestisme, les personnages fonctionnent sur le mode du théâtre et de la représentation, déconstruisant leur identité pour mieux la reconstruire. Ils se réinventent au gré de leurs fantasmes. En tant que motif du désir homosexuel, le travestissement s'affirme alors comme la métonymie favorite d'un certain érotisme transgressif, ouvrant sur un désir de syncrétisme sexuel ; il parle à la place du personnage. Le masque que représente le recours au changement d'apparence sexuelle, exacerbe le désir, le cachant pour mieux le montrer. Par cette maîtrise de l'univers symbolique de l'artifice, les personnages manipulent le réel. Ce sont désormais les apparences qui constituent la réalité, l'usurpation et le mensonge se faisant des intersignes de vérité.

¹⁷⁸⁴ *Ibid*, p. 234

¹⁷⁸⁵ *Ibid*, p. 237

¹⁷⁸⁶ Les lois culturelles régulent les représentations identitaires. Selon Judith Butler (*Troubles dans le genre, op. cit.*, p. 85) : « La matrice culturelle par laquelle l'identité de genre devient intelligible exige que certaines formes d' "identités" ne puissent pas "exister" ; c'est le cas des identités pour lesquelles le genre ne découle pas directement du sexe [...] ».

b) Trouble du sujet, trouble de la norme : vers de nouvelles modalités du langage

Ainsi, les textes de Rachilde et de Jean Lorrain posent avec plusieurs décennies d'avance ce qui deviendra une des grandes problématiques du XX^{ème} siècle, en interrogeant entre les lignes le concept même de genre et en introduisant le doute sur le rapport d'identité qui aurait tendance à s'établir naturellement entre genre et sexe. L'identité de genre peut-elle se distinguer de l'identité sexuelle ? Le sentiment de genre est-il en corrélation avec le sentiment d'appartenance à un sexe biologique ? Bien avant les gender studies, les deux auteurs mettent le doigt sur de nouvelles modalités identitaires qui dépasseraient la réalité anatomique. Si le sexe anatomique est bien de l'ordre d'une réalité tangible, le genre, lui relève du domaine de la représentation et en cela, s'avère fluctuant, fonction des situations. C'est donc l'identité de genre qui est au cœur des romans de Rachilde et de Jean Lorrain et qui est questionnée implicitement. La norme qui voudrait que les hommes, les mâles, soient totalement masculins et les femmes exclusivement féminines, se trouve ébranlée sous leurs plumes respectives. Il n'est plus ici question de la part d'altérité qui pourrait résider en Soi mais bien des multiples combinaisons possibles d'identités de genre que l'individu, homme ou femme, peut recéler en son sein. En ce sens le genre se révèle performatif et relève de la production d'un acte qui se traduit soit par le dire soit par le faire : « *le genre constitue l'identité qu'il est censé être... le genre est toujours un faire, mais non le fait d'un sujet qui précéderait ce faire* »¹⁷⁸⁷ Jacques Silvert témoigne de cet acte de performativité en s'affirmant « fille ». Face à cette requalification continuelle de l'individu, les romans de Rachilde et de Jean Lorrain parasitent tout principe déterministe relatif à la fonction et au rôle d'une personne selon son assignation sexuelle.

La norme selon Judith Butler se définit comme « *une relation de pouvoir [qui] a la capacité de produire des actions tout en les référant à un étalon de normalité particulier qui vaut comme une exigence que les existence doivent honorer. La productivité de la norme implique une logique de sujétion, une forme-sujet qui se constitue dans cela même qui l'assujettit.* »¹⁷⁸⁸ C'est à ce lissage des comportements que les personnages rachildiens et lorrainiens tentent d'échapper. Invariablement c'est ce trouble dans les normes qui provoque le trouble dans le sujet, dans la perception qu'il a de lui-même et de celle qu'il renvoie aux autres. L'individualité est donc consubstantielle au rapport à autrui, le « je » se construisant dans sa relation au « tu ».

¹⁷⁸⁷ Judith Butler, *Troubles dans le genre, Troubles dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, [op. cit.], p. 96

¹⁷⁸⁸ Judith Butler *Trouble dans le sujet, trouble dans les normes*, coordonné par Fabienne Brugère et Guillaume le Blanc, PUF, Débats Philosophiques, Paris, 2009, p. 10-11

Comment l'écriture prend-elle en charge ces nouvelles aspirations identitaires du mode pluriel ? Comment le langage parvient-il à illustrer ce trouble du sujet et au-delà la perception que ce trouble engage sur sa vision du réel ?

Le récit décadent fait écho textuellement à la déconstruction identitaire en jonglant avec la notion de genre et en se travestissant grammaticalement. L'italique est visuellement un code permettant de souligner cette entreprise textuelle de subversion dans *Monsieur Vénus*. Il permet d'insister sur les inversions en jeu et notamment sur cet imbroglio grammatical qui caractérise l'emploi du masculin et du féminin. Ainsi le genre des adjectifs qualificatifs est-il dévié. L'héroïne développe par le langage une identification masculine. Son caractère masculin semble si bien affirmé qu'elle cherche à se faire appeler « *Monsieur de Vénérande* »¹⁷⁸⁹ et le baron de Raittolbe de s'adresser à elle en l'interpellant par « mon cher ami ». Par ce jeu volontaire sur les codes grammaticaux, le texte témoigne de l'équivoque du sexe psychique et du sexe psychologique au regard du sexe biologique et anatomique : « *Lorsqu'on théorise le genre comme une construction qui n'a rien à voir avec le sexe, le genre devient lui-même un artefact affranchi du biologique, ce qui implique que homme et masculin pourraient tout aussi bien désigner un corps féminin qu'un corps masculin, et femme et féminin un corps masculin ou féminin* »¹⁷⁹⁰. Par cette appropriation dialectique, Raoule n'est pas « amoureuse » mais « *amoureux* »¹⁷⁹¹. Dans *Monsieur Vénus*, la phrase suivante : « *Je suis amoureux d'un homme et non pas d'une femme !* »¹⁷⁹² tient du langage de l'usurpation et exprime insidieusement le désir homosexuel chez Raoule, dans la mesure où elle s'y identifie en tant qu'homme. On devine alors, si l'on considère ce jeu du couple de la femme et de l'homme travestis, le saphisme latent ou la pédérastie latente – on ne sait plus réellement dans le cas de Raoule quel genre attribuer à ses tendances tant elle déjoue l'identité sexuelle - qui sous-tend cette comédie des sexes. Du point de vue grammatical, le pronom personnel « il » la désigne désormais alors que le pronom personnel « elle » renvoie à « Jacques ». Des substantifs et des qualificatifs systématiquement masculins s'appliquent ainsi à Raoule. Celle-ci témoigne largement du sentiment de se sentir un mâle et performe son identité de genre par le biais d'actes discursifs. Par ailleurs, le discours se féminise dès lors qu'il est question de Jacques : « *Tu seras ma femme chérie comme tu as été ma maîtresse adorée ! [...] Ce serait si doux d'être ton mari ! de t'appeler*

¹⁷⁸⁹ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p.

¹⁷⁹⁰ Judith Butler, *Troubles dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, [1990], traduction de Cynthia Kraus, Paris, Editions La Découverte, 2005, p. 68.

¹⁷⁹¹ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 95

¹⁷⁹² *Ibidem*

*en cachette Mme de Vénérande !... car ce sera mon nom que je te donnerai !... »*¹⁷⁹³. Le statut marital traditionnel et les conventions d'usage qui l'accompagnent sont ici totalement inversés. Tous les qualificatifs dont use Raoule à l'égard de Jacques sont employés au féminin : « *Tu es divine !... [...] Je ne t'ai jamais vue si jolie »*¹⁷⁹⁴. On note ici visuellement en raison de la version écrite la présence de la lettre « e » à la fin du participe « vue » et de l'adjectif « jolie » ; par le respect de la règle d'accord du COD, on comprend que le « t' » désigne certes Jacques mais sous le statut de femme. Raoule va même jusqu'à le dénommer « *mademoiselle »*¹⁷⁹⁵. Le texte travesti par toute une série de jeux linguistiques fonctionne sur l'échange des genres appliqué au niveau grammatical. Masqué, il voile en fait pour mieux montrer. Ce travestissement textuel est un leurre révélateur. Ainsi, Raoule est désignée comme le « fiancé » de Jacques alors que ce dernier en est la « *femme chérie »*, [...] *[la] maîtresse adorée »*¹⁷⁹⁶. Le titre de l'œuvre renvoie également à cette ambivalence en adjoignant à un statut masculin une figure hautement féminine, si bien que Monsieur Vénus peut, par l'indissociation des sexes inhérente à sa formulation, désigner indifféremment Jacques Silvert, l'homme-femme ou Raoule de Vénérande, la femme-homme. Raoule reprend ce procédé oxymorique dans la mesure où, à son prénom d'origine masculine, est ajoutée une désinence féminine. Comme l'explique Régina Bollhalder Mayer, « *l'oreille reçoit la consonance masculine, alors que l'œil lit la forme féminine »*¹⁷⁹⁷. C'est ainsi que plus qu'une négation du sexe, c'est une confusion du sexe qui se met en place pour dire la polysémie du genre. De même, dans *Les Hors-Nature*, la scène décrivant Paul-Eric de Fertzen déguisé en princesse Irène illustre parfaitement le trouble qui est jeté sur le sujet. Là encore l'emploi de l'italique permet de souligner l'indice qui dérouta Reutler dans sa tentative d'identification : « *Ce ne pouvait pas être son frère, Paul-Eric de Fertzen. Non, car elle était rousse.* »¹⁷⁹⁸ La description glisse progressivement vers une identification féminine de la personne, de l'énumération des accessoires et vêtements qui enveloppent son corps jusqu'à l'assignation du sexe féminin, qui se traduit par la désinence féminine des termes qualificatifs en passant par la désignation à proprement parler de l'être en tant que « femme » couronnée par l'emploi du pronom personnelle « elle » :

« La ligne, très pure, de son corps droit, à la façon des primitifs, se devinait sous une simarre à traîne de dentelles d'or, aussi aériennes que des dentelles de fil, et constellée de pierreries de toutes les nuances. A ses épaules, décolletées en rond, largement mais chastement, s'attachait une dalmatique de soie [...] Une ceinture écharpe à deux étages, serrait la taille et soutenait le buste [...] Les bras, nus, surchargés de cercles de métal

¹⁷⁹³ *Ibid*, p. 188

¹⁷⁹⁴ *Ibid*, p. 126

¹⁷⁹⁵ *Ibid*, p. 90

¹⁷⁹⁶ Ceci est un parfait exemple de ce que Judith Butler qualifierait de performativité discursive du langage. Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 187

¹⁷⁹⁷ Régina Bollhalder-Mayer, *Eros décadent. Sexe et identité chez Rachilde*, Paris, Champion, 2002, p. 105.

¹⁷⁹⁸ Rachilde, *Les Hors-nature*, *op. cit.*, p. 195. Nous soulignons (en italique dans le texte)

et de bijoux, sortaient des manches amples, en brocart jaune, doublées d'une étoffe d'un rose, changeant jusqu'au vert pâle [...] Icône à la fois royale et divine, profane et sacrée, toute la personne de cette femme semblait figée en l'or et les bijoux [...] et quand elle tourna, du côté de Reutler épouvanté son profil de camée dur, ses yeux bleus d'acier flambant dans l'ombre du koheul, sa bouche rouge aux luisances de corail, il eut l'impression atroce de voir vivre une statue. »¹⁷⁹⁹

L'impression singulière qui se dégage du travestissement se traduit textuellement par une impression hybride, celle d'être face à un être de pierre, une « *image impériale* »¹⁸⁰⁰. Au sein de cette confusion, le sexe s'éloigne des représentations classiques et ouvre la voie à de nouveaux modes d'identité porteurs de transfiguration où seul l'Étant compte¹⁸⁰¹.

Le travestissement plonge le texte dans l'ambiguïté la plus totale et énigmatise le récit par un certain fantasme du neutre. Si chez *Monsieur Vénus*, les représentations maintiennent les règles de l'hétérosexisme, chez *Madame Adonis* se met davantage en place une poétique de l'androgynie bien que l'on demeure dans cette même volonté du « passer pour ». La jeune femme qui se cache en fait derrière le titre du roman, *Madame Adonis*, incarne un Hermaphrodite dégénéré. Rappelons que Marcelle Désambres remplissant deux rôles diégétiques, apparaît sous les traits de deux personnages différents à l'insu des autres protagonistes. Ceux-ci dupes de sa mascarade, pensent avoir affaire à un couple de frère et sœur. Successivement les deux personnages qu'elle incarne (Marcel et Marcelle) séduisent respectivement un couple de jeunes mariés (Louis et Louise). On note ici le jeu sur l'onomastique qui renvoie systématiquement à la forme et masculine et féminine d'un même prénom interchangeable et qui suggère par là la dimension plurisexuelle, tout du moins la dualité sexuelle relative à un même genre. L'histoire va alors conjuguer bisexualité, saphisme et androgynie. Les descriptions physiques du frère et de la sœur, comme nous l'avons déjà démontré, sont placées sous le signe de l'ambivalence. Marcelle tente de dissimuler son corps d'aspect masculin au moyen d'accessoires l'enjolivant d'une certaine féminité lorsqu'elle veut séduire Louis : « *Et il avait le secret de ses hanches onduleuses ; elle mettait des paniers sous ses jupes, car elle n'avait pas de hanches du tout* »¹⁸⁰². Son indécision anatomique facilite également sa métamorphose en homme, d'autant qu' : « *elle [...] ressemble [à son frère] comme si c'était lui*

¹⁷⁹⁹ *Ibid*, p. 195-196-197

¹⁸⁰⁰ *Ibid*, p. 197

¹⁸⁰¹ L'étant est une identité particulière sujet de son propre acte, et qui n'est pas en dehors de cet acte. Il est le sujet de l'être. Il renvoie ainsi à la dimension plurielle de l'Être qui s'actualise sans cesse en fonction d'une situation donnée. « l'étant, c'est *ce qui est, en tant qu'il est*, de même que le parlant est ce qui parle en tant qu'il parle, ou le marchant ce qui marche en tant qu'il marche. » voir Jean-Pierre Lalloz, « Qu'est-ce que l'étant », <http://www.philosophie-en-ligne.com/page7.htm>

¹⁸⁰² Rachilde, *Madame Adonis*, *op. cit.*, p. 194

! »¹⁸⁰³ Le travestissement permet ainsi de concrétiser la volonté d'asexualisation et de cultiver une morphologie polymorphe, reposant sur le mélange des caractères sexués :

Pour la lesbienne, le travestissement masculin fondé sur une virilité symbolique, voire idéale, signifie l'annihilation de l'homme. Il nourrit aussi une féminité double qui sous-tend un nouveau modèle d'altérité sexuelle, substituant à l'être unisexué un individu hybride, héritier du mythe de l'androgyme. Sapant extérieurement la division des sexes, le travesti permet d'accéder au troisième sexe [...]»¹⁸⁰⁴.

De ce fantasme de l'hermaphrodisme émerge un désir d'unité idéale et mystique qui déterminerait le feu d'un amour nouveau bien loin des relations communes et vulgaires. En cela Marcelle tente d'accéder à une certaine forme de déité et de finitude : « *L'amour ? Il va renaître, comme le phénix, quand nous aurons incendié, en son honneur, toutes ces imaginations vieilles à travers les choses permises par les hommes [...] L'amour ? Nous sommes sa création ! Il est Dieu ! Nous serons dieux, la sublime union d'une trinité d'êtres qui ne veut en faire qu'un, l'être complet des légendes indiennes* »¹⁸⁰⁵.

Cependant, l'acte discursif, bien que contaminé par cette volonté d'hybridation du genre, montre ici ses limites. Le discours du neutre et des nouveaux genres y apparaît en friche et semble être, du point de vue linguistique, à inventer. Comment échapper en effet à la grammaire tant il est difficile de mettre en œuvre « *la revendication linguistique d'un soi " qui ne peut pas être " dans le langage qui le réclame* »¹⁸⁰⁶. La langue française n'ayant pas de genre grammatical neutre réduit la possibilité d'exprimer le neutre en tant que modalité troisième qui viendrait dépasser le système de genre dichotomique. Elle ne peut alors que le suggérer par une subversion grammaticale faite de jeux linguistiques opérés sur les genres masculin et féminin. Il n'en demeure pas moins que « *ces fictions du double et de la duplication mettent en scène des créatures hybrides en proie à un divorce intérieur* »¹⁸⁰⁷. Rachilde opère un renversement des rôles sexuels pour révéler l'homosexualité de Marcelle, d'où l'« *inquiétante ambiguïté d'un discours [...] décadent [qui] se met en place au cœur de cette réversibilité des signes masculins/féminins* »¹⁸⁰⁸. Symboliquement bisexuée, l'héroïne apparaît comme une gynandre à qui la figure mythique d'Hermaphrodite aura servi d'artefact pour mener à bien sa tentative de séduction saphique : « *Les libertés prises par la femme avec la nature,*

¹⁸⁰³ *Ibid*, p. 136. Nous soulignons (en italique dans le texte)

¹⁸⁰⁴ Nicole G Albert, *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, op. cit., p. 136.

¹⁸⁰⁵ Rachilde, *Madame Adonis*, op. cit., p. 224

¹⁸⁰⁶ Judith Butler, *Troubles dans le genre*, op. cit., p. 230.

¹⁸⁰⁷ Nicole G Albert, *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, op. cit., p. 153.

¹⁸⁰⁸ Micheline Besnard-Coursodon, « Monsieur Vénus, Madame Adonis : sexe et discours », *Littérature*, Paris, N°54, Mai 1984, p. 127.

*c'est-à-dire avec son corps – corps anatomique et corps habillé -, marquent [...] la faillite définitive du “pacte séculaire qui définissait le rapport des sexes”, mais aussi envers le sexe opposé auquel la lesbienne prétend se substituer »*¹⁸⁰⁹. On tente alors de quitter la construction binaire au profit d'une construction hybride arborant un mode troisième qui, tout en empruntant aux principes mâles et femelles, subvertit ces derniers et les transgresse par cette rhétorique du masque et du travestissement, instaurant plus largement au sein des textes la dimension de transidentité. Ainsi, *Monsieur de Phocas* joue largement sur cette ambiguïté textuelle, en faisant se superposer topoï masculins et topoï féminins lorsqu'il s'agit de décrire certains personnages comme les travestis dont il paraît difficile de déterminer l'appartenance sexuelle et qui du même coup, semblent relever de l'ordre de l'hybride : « *Et l'odieux, le fâcheux travesti fessu aux jambes héronnières, au torse corseté, opprimant à regarder, [...] le faux saxe de Nina Grandière et l'esthétique de bocal de pharmacie, l'aspect spectral et réclame à la fois de Melle Guilbert et de ses longs gants noirs !... »*¹⁸¹⁰. Il en va de même des acrobates qui mettent en scène « *le jeu savant de tous les muscles d'un merveilleux corps humain »*¹⁸¹¹, indépendamment de tout élément organique à caractère sexué. Aussi, « *le dévoiement de la nature s'accompagne ici d'un dévoiement de la syntaxe, à l'image de l'hermaphrodite qui malmène la grammaire sexuelle»*¹⁸¹².

Au-delà des tendances homosexuelles c'est le fantasme d'un troisième sexe qui s'exprime à travers ce discours artificiel du neutre. L'androgynie s'érige alors en métaphore de la confusion des sexes, symbolise une icône oblique de l'amour homosexuel et stigmatise la crise profonde de la construction de l'entité mâle et de l'entité femelle en ce tournant de siècle. Au sein de cette confusion et de ces représentations amphibiques de femmes principalement, le sexe semble finalement oublié, voire même éradiqué, tout du moins dépassé au profit d'« *une interchangeabilité, d'une diffraction ou d'une multiplication des sexes »*¹⁸¹³. Le texte rachildien s'affirme ainsi comme dissolvant, pulvérisant le sentiment identitaire : « *Le renversement des rôles déconstruit en effet l'identité des sexes ; on ne se sent plus homme ou femme ; les frontières entre le masculin et le féminin sont brouillées. Car loin de devenir des sujets univoques, les personnages restent ambigus »*¹⁸¹⁴.

¹⁸⁰⁹ Nicole G Albert, *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, op. cit., p. 136.

¹⁸¹⁰ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 67

¹⁸¹¹ *Ibid*, p. 68

¹⁸¹² Nicole G Albert, *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, op. cit., p. 156.

¹⁸¹³ Elsa Dorlin, *Sexe, genre et sexualités*, op. cit., p. 131.

¹⁸¹⁴ Régina Bollhalder Mayer, *Eros décadent. Sexe et identité chez Rachilde*, op. cit., p. 94.

A travers l'étude de cette réversibilité des signes masculins/féminins et l'analyse de cette poétique de la transgression des sexes, s'inscrit un fantasme de fin de sexe. A travers *Monsieur Vénus* et *Madame Adonis* plus particulièrement, le travesti incarne la volonté toute subversive de la littérature rachildienne de défaire les représentations normatives. En tant que trouble jeté dans le genre et « *dans les désirs d'autrui par un sexe greffé sur un autre sexe, de manière à le dissimuler, tout en le laissant transparâtre, et à faire naître l'équivoque dans les âmes, dans les sens* »¹⁸¹⁵ et ce jusque dans le cœur du texte, le travestissement dans sa dimension esthétique comme stylistique, s'affirme ainsi comme un des symboles de l'Eros dit décadent. Rachilde, dans son art littéraire, a bousculé et interrogé les représentations sexuelles normées de cette fin de XIX^{ème} siècle. En sapant de la sorte l'ordre des sexes, elle offre à l'être l'occasion de se démultiplier – le dotant même parfois de sèmes de fantastique – mais aussi de prendre conscience de sa pluralité et de sa complexité.

Si chez Rachilde la problématique identitaire trouve son support dans une écriture déjouant les codes grammaticaux, chez Jean Lorrain elle trouve son expression dans la multiplication de voies narratives que proposent ses romans. Son style est à plus d'un titre régi par une poétique de la fragmentation qui se manifeste tant sur le traitement réservé à l'identité du personnage que sur l'œuvre en elle-même. En effet, qu'il s'agisse de *Monsieur de Phocas*, *Monsieur de Bougreton* ou *Le Vice errant*, tous ces romans partagent une même structure du morcellement. Chez *Monsieur de Phocas* et *Monsieur de Bougreton*, le récit fait à la première personne pose la question de l'identité du « je » qui s'exprime. Jean Lorrain s'applique par divers moyens à nous livrer « *les restes fragmentaires [de] personnage[s] désincarné[s]* »¹⁸¹⁶. Aussi dans *Monsieur de Phocas*, le lecteur peut-il être surpris à continuellement se demander qui parle, étant donné que le discours dévoile les angoisses et obsessions communes de trois personnages. Les voix de Phocas, Ethal et Welcôme ne cessent ainsi de s'entrecroiser, de se mêler, les unes alimentant celles des autres. Plus encore, il apparaît que cette tri-partition d'une seule et même parole pourrait bien être celle unique de Jean Lorrain qui projette assez aisément dans ses œuvres ses propres hantises. Le roman ne serait alors qu'« *un long travestissement de camouflages et de déguisements de l'auteur lui-même* »¹⁸¹⁷. Cela corroborerait cette tendance assumée qu'avait Jean Lorrain de vouloir apparaître dans la vie courante déguisé. L'écriture ne serait alors pour l'auteur qu'un masque lui permettant, telle une thérapie, de se dévoiler. On retrouve cette même propension au masque chez *Monsieur de Bougreton*, où il apparaît que le vieux dandy, outre le fait qu'il soit une représentation romancée de

¹⁸¹⁵ Jean Lorrain, « Chroniques de Paris : Travestis », *Le Courrier français*, 24 mars 1889, p. 2.

¹⁸¹⁶ José Santos, *L'Art du récit court chez Jean Lorrain*, op. cit., p. 53

¹⁸¹⁷ Jean-Luc Cachia, « Jean Lorrain ou la Belle Epoque travestie », *Europe*, April 85, p. 166

Barbey d'Aurévilly à qui Lorrain vouait une grande admiration, puisse également dissimuler des parts d'identité de l'auteur. L'esthétique des yeux verts que partagent les deux romans pré-cités est symptomatique d'une obsession malade de la part des protagonistes qui représenterait plus largement le refoulement de l'homosexualité de l'auteur. Ainsi *Monsieur de Bougreton*, œuvre antérieure à *Monsieur de Phocas*, peut être lue comme une introduction au personnage du duc de Fréneuse, une ébauche des perversions qui seront les siennes, d'où une certaine structure en écho entre les deux romans ; Bougreton y fonctionnerait alors comme un avatar de Phocas. A l'intérieur même du récit, Bougreton est victime d'un dédoublement que l'on peut qualifier de narcissique : Monsieur de Mortimer en effet se présente comme le reflet de son Moi, à moins que ce ne soit Bougreton qui soit le reflet du Moi de Mortimer. Aussi est-il parfois plus simple stylistiquement, sous couvert de l'emploi du pronom « nous », de mettre en commun les impressions et sentiments de ces deux personnages qui du point de vue diégétique n'occupent qu'une seule et même place : « ...et c'est La Haye qui nous hébergea d'abord. Oui, La Haye eut cet honneur, La Haye et son musée royal où tant de beaux portraits nous apparurent souvent comme notre propre ressemblance, car j'étais beau à ma manière, moi aussi. »¹⁸¹⁸ Là encore les frontières de l'identité s'estompent. A force de se dédoubler, les personnages se mettent face à un sentiment de perte de soi. Ainsi, les œuvres s'alimentent entre elles, se nourrissent d'elles-mêmes, élargissant de la sorte la construction en miroir de l'œuvre romanesque de Jean Lorrain. Cette mise en abyme continue du « je », mais également de l'acte narratif, met le Moi face à une image démultipliée à l'infini. Par l'intermédiaire de ses personnages, Jean Lorrain se met donc en scène et exprime son exécration de la société et les vices qui le tiraillent :

« Vieux parfums, vieux baisers, vieux lampas, lointains printemps, airs dansants de gavotte, vieux Saxes maniérés et fardés, luxes à jamais abolis, oui, tout cela c'est ma jeunesse, ma jeunesse en habit démodé et fané comme je le suis moi-même. Vieux dandy oublié dans un siècle de lucre et d'appétits grossiers, vieux fantoche réfugié au milieu des fantômes : voilà ce que je suis, messieurs, en vérité. »¹⁸¹⁹

L'acte d'écriture devient ainsi l'occasion de se mirer. Le choix d'écrire sous un pseudonyme est déjà révélateur du « phénomène de distanciation qui s'est opéré par rapport au Moi dans le passage à la littérature »¹⁸²⁰ chez Jean Lorrain¹⁸²¹. Ainsi c'est un reflet permanent, incessant qui englutit le « je » de ces deux romans qui ne cessent par les jeux de miroirs et perspectives qu'offre

¹⁸¹⁸ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, op. cit., p. 26

¹⁸¹⁹ *Ibid*, p. 52

¹⁸²⁰ José Santos, *L'Art du récit court chez Jean Lorrain*, op. cit., p. 49

¹⁸²¹ Jean Lorrain est en fait pour l'état civil Paul Duval

la multiplication des voix narratives, de donner le vertige à l'identité. Le recours au pseudonyme s'étend jusque dans les œuvres elles-mêmes puisque le duc de Fréneuse alias Monsieur de Phocas, choisit de tuer symboliquement son identité première en changeant de nom, une façon d'enterrer ce moi honni en vue de la conquête d'un moi nouveau qui pourrait être celui de la liberté : « *D'abord, excusez-moi, monsieur, de me présenter chez vous, sous un faux nom ; ce nom est maintenant le mien. Le duc de Fréneuse est mort, il n'y a plus que M. de Phocas.* »¹⁸²² Le nom de Phocas donne au duc une connotation plus virile, la force qu'il manquait à son nom original marquée par une désinence plutôt féminine et porteuse de ce fait de toute l'ambivalence sexuelle de sa personne. Ce changement d'identité est porteur de la volonté de libération de toutes les obsessions qui fragilisent le personnage ; José Santos nous éclaire sur ce sujet : « *Fréneuse évoque bien sûr l'action de freiner, de refréner (ses désirs, ses pulsions), qui est bien le symbole du duc pendant tout le récit jusqu'au changement de nom impliquant une transformation de sa personnalité, mais aussi la « fren-ésie » qui est en lui [...] »*¹⁸²³. La quête identitaire semble donc ancrée au cœur des récits lorrainiens dont les protagonistes souffrent de l'absence de leur pouvoir phallique. *Monsieur de Phocas*, qui prend l'allure d'une confession morcelée, fonctionne comme un miroir grossissant, un miroir sans fond qui ne laisse comme seule perspective à son protagoniste que de tourner en rond autour d'un moi qui se sclérose et s'éparpille dans tout ce qui l'entoure. Le sujet est ainsi questionné sur sa teneur et sa réalité même, tant il semble voué à la dissolution. Aussi, l'aspect fragmentaire des personnages s'incarne-t-il également dans la dimension fantômale des personnages lorrainiens. Sans revenir dans le détail sur cette caractéristique, il est bon de rappeler que tous semblent davantage relever des territoires de l'imaginaire que de ceux du réel. Monsieur de Bougreton dont les apparitions relèvent presque du fantastique, Noronsoff par son aspect de cadavre ambulante, sont des personnages fantômes. De même, Phocas, tel un spectre, s'est évaporé au moment même de la transcription de son manuscrit. Tous, par leur caractère insaisissable, semblent vouer à l'évanouissement et vouer le texte au même sort. La façon dont José Santos évoque Monsieur de Bougreton est ainsi applicable aux autres œuvres : « *En effet, ce livre se présente un peu comme un grimoire, [...] : l'hésitation qu'il impose quant à son genre ajoutée au fait que le personnage nous reste obscur et quasiment irréel, en fait un discours 'inintelligible' »*¹⁸²⁴. Ainsi, les romans s'articulent autour d'un anéantissement de l'être et peuvent être perçus comme des chroniques de morts annoncées. Les personnages lorrainiens fantômes d'eux-mêmes, à trop se contempler, refoulent ce qui les hante, s'absorbent et se consomment de leur absence de réalité. Ainsi pouvons-nous nous demander si Monsieur de Bougreton et Vladimir Noronsoff appartiennent encore à la race des héros. On aurait davantage tendance à les voir incarner le statut de anti-héros

¹⁸²² Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 56

¹⁸²³ José Santos, *L'Art du récit court chez Jean Lorrain*, op. cit., p. 50

¹⁸²⁴ *Ibid*, p. 69

dans la mesure où ils apparaissent tous comme des individus négatifs, porteurs de valeurs anti-héroïques car antisociales.

Cette écriture du fragmentaire se retrouve dans la structure même des romans. Chez *Monsieur de Phocas*, le récit se construit tout en se déconstruisant et c'est bien là toute la tendance paradoxale du style lorrainien. Le narrateur qui prend en charge le dévoilement du manuscrit remis par le duc de Fréneuse, laisse ainsi assez rapidement la parole à la voie du journal, se permettant de temps à autre quelques incursions dans le récit qui viennent perturber la continuité de la lecture. La forme du journal implique nécessairement un découpage du récit. La scansion de ce dernier se voit encore accentuée par la division en chapitres du roman et par la manie qu'a le scripteur d'insérer dans le texte de son journal, extraits de lettres, de poèmes, de citations ou encore récits rétrospectifs d'anecdotes. Le texte suit ainsi le cheminement de l'esprit de l'auteur du journal, se laissant aller à ses divagations et digressions mais qui sont toujours retranscrites dans le souci de l'introspection. Tout ceci offre finalement peu de linéarité au récit et brouille les faits relatés. A ce titre, le texte atteste de la névrose du personnage, à la fois sujet et objet de son discours : « *Ici des lacunes, déroutantes, des erreurs de dates involontaires ou voulues, des altérations d'écriture, une déconcertante incohérence dans tout le manuscrit, son auteur évidemment frappé, malade.* »¹⁸²⁵

Monsieur de Bougreton présente ce même type de structure où le texte semble perpétuellement mis en abyme ; le récit se construit dans le cadre de la narration faite par l'un des deux français, hôtes de Bougreton, qui laisse à son tour la parole au dandy. Ce dernier offre alors un long monologue interrompu par les commentaires de ses hôtes ou par la reprise du discours par le narrateur. A la fin du roman, le narrateur en vient même à se demander si Bougreton n'a pas été tout bonnement le produit de son imagination, renvoyant ainsi à la facticité éventuelle de l'aventure relatée. Qui s'exprime alors ? Le récit, éclaté, est symptomatique de la folie des sujets. Le roman *Le Vice errant* connaît également ce système narratif imbriqué. Il s'inscrit déjà dans un roman plus large *Les Noronsoff* et peut à cet égard être envisagé comme une nouvelle à l'intérieur même de cette somme. Par ailleurs, on retrouve le même processus de mise à distance avec la formule d'un narrateur qui introduit bien le sujet du texte mais délègue très rapidement son contenu à un autre narrateur dont il se dit chargé de retranscrire les paroles. Les trois romans de notre corpus défient ainsi « *la loi du genre* »¹⁸²⁶, entendons par là le genre littéraire.

Monsieur de Bougreton, suivant les critiques est en effet perçu différemment. Si on a tendance à y reconnaître un roman mais de dimension réduite, il est possible également de l'assimiler à des genres littéraires comme la nouvelle ou le conte. José Santos le qualifiera donc de

¹⁸²⁵ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 54

¹⁸²⁶ Jacques Derrida, « La loi du genre », *Glyph*, N°7, 1980, p. 176-201

« *petit roman* »¹⁸²⁷, alors que Robert Desnos en raison de la chute inattendue qu'il comporte le présentera comme une nouvelle¹⁸²⁸. Le genre du conte correspond néanmoins également à l'œuvre ; celle-ci en rassemble quelques poncifs notamment par son atmosphère fantastique et par l'importance donnée aux pouvoirs assignés à l'imaginaire : « *C'est à ce moment-là qu'il parut. Il, Lui, la silhouette épique de ce pays de brouillard, de cette ville de rêve, le héros prestigieux de ce conte* »¹⁸²⁹.

Les textes rachidiens et lorrainiens en s'attaquant à la problématique du genre et ne jetant plus largement le trouble sur le sujet, inaugurent donc une revendication sur la place des sexes et du « je » dans la société. A ce titre, ils portent en germe les révolutions identitaires de demain. Mais plus spécifiquement ils sont révélateurs de la voix auctoriale qui bien qu'insidieusement transparait dans les romans. Dans cette mesure, il est bon de se pencher sur ce qui pourrait s'apparenter à l'empreinte discursive laissée par leurs auteurs pour mieux cerner les enjeux implicites de leur acte d'écriture. En effet, au-delà de la construction sociale de la différence sexuelle qui se trame dans les textes, qu'en est-il de la posture de l'écrivain ? Pense-t-il à son sexe en écrivant ? Qu'en est-il du sexe de l'écriture ? Et plus encore, quel rôle détient-il dans sa production littéraire ?

2) La question de l'identité auctoriale

L'idée est ici d'entrevoir comment la vie de l'auteur s'enchevêtre au récit des romans et de voir dans quelles mesures elle influence l'acte littéraire. Le texte rachidien et le texte lorrainien dépassent finalement toute forme d'enjeu mysogyne ou féministe mais s'inscrivent davantage dans une volonté de donner à leur poétique une forme d'identité objectivée où s'affirmerait l'Être avant que ne s'affirme un sexe en particulier. L'écriture participe de fait d'une certaine « *urgence à redéfinir l'humain* »¹⁸³⁰, plus que d'une urgence à vouloir positionner par un nouveau système

¹⁸²⁷ José Santos, *L'Art du récit court chez Jean Lorrain*, p. 63

¹⁸²⁸ Cette hypothèse de genre est néanmoins peut être la moins pertinente au vu de la centaine de pages qui composent *Monsieur de Bougreton*, contre la vingtaine de pages de ce que Jean Lorrain présente lui-même comme des nouvelles.

¹⁸²⁹ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, *op. cit.*, p. 18

¹⁸³⁰ *Le genre comme catégorie d'analyse*, sous la direction de Dominique Fougeyrollas-Schwebel, Christine Planté, Michèle Riot-Sarcey et Claude Zaidman, *op. cit.*, p. 151

hiérarchique l'identité sexuelle. « *Il ne s'agit donc pas de simplement renverser le rapport de forces ni de créer deux universels parallèles, mais de produire un espace socio-symbolique où hommes comme femmes se reconnaîtraient relatifs l'un-e à l'autre, à la fois si semblables et si autres* »¹⁸³¹.

Et c'est dans cette perspective que la relation Rachilde/Jean Lorrain prend tout son sens et que nous trouvons la meilleure justification à la dimension comparatiste de notre étude.

a) **L'écriture féminine : une écriture féministe ? L'écriture masculine : une écriture misogyne ?**

Par delà les considérations strictement grammaticales des textes, ne peut-on pas s'interroger sur le style en lui-même des discours et les mettre en relation avec le sexe de leurs auteurs ? En effet ce dernier influence-t-il l'acte narratif ? A-t-il des conséquences sur la façon de traiter les sujets ou encore sur la teneur de la poétique ? A un auteur femme correspond-il résolument une écriture dite féminine et de même à un auteur mâle, correspond-il absolument une écriture masculine ? Le sexe précède-t-il le genre d'écriture ou là encore l'acte narratif se construit-il indépendamment et selon l'individualité propre du scripteur en dehors de toute considération sexuée ? Par leur sensibilité artiste et leur fantasme du neutre, Rachilde et Jean Lorrain tentent de mettre en place une poétique androgyne fondée exclusivement sur l'art de la sertissure du mot et de l'expression.

Tout d'abord, est-il juste de pouvoir qualifier l'écriture de Rachilde d'écriture féminine ? Et si tel est le cas dans quelle mesure pouvons-nous même la qualifier de féministe ? Rachilde – Marguerite Eymery de son vrai nom – fait l'objet à ce sujet d'une certaine polémique. En effet, à la lumière des théories queer et de leurs revendications féministes, l'écriture de Rachilde est perçue comme purement féminine dans la mesure où elle revendique une certaine émancipation du statut de la femme. Si l'on s'appuie sur les romans *La Marquise de Sade*, *Madame Adonis* et *Monsieur Vénus*, on est forcé de constater que les textes portent en germe une volonté de faire du sexe féminin le sexe fort et de réassigner à la femme une posture dominante dans une société où elle aspire à devenir maîtresse du jeu amoureux et à se dédouaner de sa fonction esthétique et reproductrice. Les titres en sont les premiers révélateurs : « *The very titles of Rachilde's best-known novels announce a desire to unsettle and reverse the gender divide* »¹⁸³² Nous l'avons vu, les

¹⁸³¹ *Ibidem*

¹⁸³² Diana Holmes, *Rachilde, Decadence, Gender and the woman writer*, Berg, Oxford- New-York, 2001 p. 3 "Les titres mêmes des romans les plus connus de Rachilde annoncent un désir de troubler et de renverser la fracture des sexes »

héroïnes bannissent le système viriarcal et cherchent à échapper aux modèles sociaux les réduisant au simple statut de femme au foyer dévouée à son mari, garante de la génération et de la bonne éducation des enfants. En inversant les rôles sexuels ou en s'érigeant en femme homosexuelle, la femme s'affirme libre de mener sa vie comme elle l'entend, transgressant les prérogatives assignées socialement à son sexe. C'est une nouvelle identité qu'elle tente alors de s'attribuer dénigrant l'homme dans toute sa superbe et sa puissance, le mettant face à ses faiblesses et à sa bêtise. Un passage de *Monsieur Vénus* s'inscrit nettement dans cette attitude de défenderesse que peut parfois adopter la femme, face à un sentiment d'injustice :

« Je représente ici [...] l'élite des femmes de notre époque. Un échantillon du féminin artiste et du féminin grande dame, une de ces créatures qui se révoltent à l'idée de perpétuer une race appauvrie ou de donner un plaisir qu'elles ne partageront pas. Eh bien ! j'arrive à votre tribunal, députée par mes sœurs, pour vous déclarer que nous désirons l'impossible, tant vous nous aimez mal. »¹⁸³³

Rachilde emprunte ici l'éloquence de la tribune judiciaire. Par l'intermédiaire de son avatar diégétique, Raoule, elle prétend plaider une cause, celle des femmes. Cette « *théâtralisation textuelle d'[une] délibération intérieure* »¹⁸³⁴ relève véritablement d'une scénographie ou de mises en scène énonciatives, comme le dirait Maingueneau, ayant valeur d'emblématisation, ici celle de la défense du statut de la position des femmes dans l'amour. On remarque en effet l'emploi d'interactions langagières qui ont valeur tour à tour de constat, d'intimidation et de conseil. La locutrice, par-delà son destinataire premier - en l'occurrence ici les femmes - prétend s'adresser à la cantonade, au « by stander »¹⁸³⁵. Rachilde semble avoir recours au trope communicationnel¹⁸³⁶ de la lettre ouverte en fustigeant, en interpellant son interlocuteur. Cette rhétorique du prétoire et de la tribune, symbolisant une profession de foi du deuxième sexe¹⁸³⁷, convoque au rebond tous les lecteurs qui soit se solidarisent avec la revendication exprimée soit la réfutent. Jacques Migozzi a analysé ce type de trope communicationnel dans *L'Insurgé* de Vallès et explique que : « *confronté aux sensibilités et jugements des différentes parties en présence, le lecteur, institué à la fois témoin et juge par le récit, est en effet amené à peser le bien-fondé et la légitimité des réactions et*

¹⁸³³ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 92

¹⁸³⁴ Jacques Migozzi, « Écriture de l'Histoire et polyphonie : les mises en scène(s) de la Commune dans *L'Insurgé, Autour de Vallès. Vallès-Mirbeau : Journalisme et Littérature*, sous la direction de Marie-Françoise Montaubin, n°31, décembre 2001

¹⁸³⁵ Voir Erving Goffman, *Façons de parler*, Paris, Editions de Minuit, 1987 pour la traduction française

¹⁸³⁶ Se reporter à l'ouvrage de C. Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales*, Paris, Armand, Colin, 1998

¹⁸³⁷ Nous faisons ici allusion à l'œuvre de Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, [1949]

arguments de chacun. »¹⁸³⁸ Le discours de Raoule délibérément « *polyphonique* » engage donc une « *configuration interactionnelle* »¹⁸³⁹ par lequel l' « *espace textuel [devient] forum discursif* »¹⁸⁴⁰. Aussi, face à tel exemple, sommes-nous en droit de nous demander si ce discours ne représente pas l'emblématisation d'une écriture féministe, tout du moins engagée, qui porte a minima un appel à refaire l'amour. Ne sommes-nous pas là au cœur d'un témoignage autodiégétique ?

Ainsi, la représentation de la femme que nous offre Rachilde repose essentiellement sur un certain rachat que l'héroïne tente de faire de son propre sexe, sur une revanche prise à l'égard du sexe fort, sur la volonté de dépasser les carcans sociétaux : « *Rachilde's fictional world, like the dreams drama filial love and loss that is at once intensely personal and representative of the shared dilemma of women of her class and era* »¹⁸⁴¹. Dans cette perspective, la notion de « genre » entend « dénaturiser » les rapports entre les sexes et c'est pourquoi, la femme se montre dans les romans de Rachilde, virile. Même si ces entreprises d'émancipation se soldent toujours par des fins tragiques, il n'en demeure pas moins que la femme s'y révèle sous un angle nouveau, égalant à bien des égards la nature masculine. En cela Rachilde fait figure de féministe « *représentant, malgré moi – [comme elle l'affirme] – une des premières féministes de l'époque* »¹⁸⁴². Néanmoins, pourquoi définir l'écriture de Rachilde comme féminine sur le simple argument qu'elle véhicule les prodromes du féminisme alors même que son style plutôt hardi relève davantage de ce qu'on entend par écriture virile ? Alfred Jarry s'y est lui-même mépris « *Nous avons lu des contes de vous, Ma-da-me. [...] Nous avons cru, jusqu'à ce jour qu'ils étaient écrits par un homme ! Nous voyons que ce n'est pas vrai et c'est bien regrettable...* »¹⁸⁴³ A supposer sinon que l'écriture féministe soit synonyme d'écriture masculine, alors l'écriture devient à proprement parler androgyne. Cependant, il est difficile de cantonner l'interprétation des œuvres de Rachilde à cette seule perspective féministe dans la mesure où l'auteure elle-même s'est toujours défendue d'être féministe, se disant ne pas être « *de l'avis de [s]es modernes voisines* »¹⁸⁴⁴. On en veut pour preuve son ouvrage intitulé *Pourquoi je ne suis pas féministe* dans lequel elle se défend par un argumentaire étayé d'appartenir

¹⁸³⁸ Jacques Migozzi, « Écriture de l'Histoire et polyphonie : les mises en scène(s) de la Commune dans *L'Insurgé, Autour de Vallès*. Vallès-Mirbeau : *Journalisme et Littérature*, op. cit.

¹⁸³⁹ *Ibidem*

¹⁸⁴⁰ *Ibidem*

¹⁸⁴¹ Diana Holmes, *Rachilde, Decadence, Gender and the woman writer*, op. cit., p. 3. « *Le monde fictionnel de Rachilde, comme le drame de rêves d'amour et de perte filiale est à la fois intensément personnel et représentatif du dilemme partagé par les femmes de sa classe et de son époque* ».

¹⁸⁴² Rachilde, *Pourquoi je ne suis pas féministe*, Editions de France, « Leurs raisons », 1928, p. 8

¹⁸⁴³ Alfred Jarry in Diana Holmes, *Rachilde, Decadence, Gender and the woman writer*, op. cit., p. 52, Rachilde, *Alfred Jarry ou le Surmâle des lettres*, Paris, B. Grasset, 1928

¹⁸⁴⁴ Rachilde, *Pourquoi je ne suis pas féministe*, op. cit., p. 5

à cette idéologie. L'auteur se justifie en expliquant qu'elle a une pleine conscience de la véritable nature de la femme qu'elle perçoit comme perfide et manipulatrice, « *excell[ant] en l'art de la ruse* »¹⁸⁴⁵ ; ce que ces romans démontrent très largement au travers de leurs héroïnes pour le moins redoutables à l'égard de la gent masculine. Nous sommes alors bien loin de la vision idéale de la femme combative prenant à bras le corps son existence et se livrant à une lutte pour la réévaluation de son statut. En effet, dans cette perspective, Rachilde se montre bien plus misogyne que féministe, rejoignant alors de ce fait les stéréotypes de la pensée patriarcale qui font de la femme une bête guidée par ses seuls instincts, un être véhiculant une certaine fatalité et dont il faut inévitablement se méfier pour ne pas tomber dans ses filets. Rachilde apparaît à proprement parler misogyne, car si elle cherche à défaire la femme de son statut de sexe faible, en mettant en scène des hommes plutôt fragiles et efféminés et des femmes dominatrices et viriles, il n'en demeure pas moins qu'elle ne s'affiche jamais en défenderesse de l'essence féminine, consciente de la dimension seconde qu'occupe la femme dans la société et dont toute tentative de dépassement ne pourra que s'avérer vaine :

*« [...] la femme, de n'importe quelle condition sociale, est une imagination fertile, rarement un esprit cultivé s'élevant jusqu'aux idées générales, elle rapporte tout à elle, parce que sa naturelle faiblesse physique lui montre les choses par leur petit côté [...]. Il y a des choses qu'elle ne comprend pas, qu'elle ne comprendra jamais. Et est-ce bien utile qu'elle les comprenne ? »*¹⁸⁴⁶

Pourtant, on ne peut s'empêcher de penser que la teneur des romans de Rachilde, fondée pour la plupart sur la guerre que la femme mène à l'homme par le recours à des traitements tous avilissants, doit beaucoup à l'influence de son histoire personnelle et notamment à celle de ses parents. En effet sa mère, dédaigneuse de l'homme en général, « *animal immonde et égoïste* »¹⁸⁴⁷, condamna son père au célibat au vu de ses incessantes infidélités et s'érigea en garante de la bonne tenue de son foyer et de l'éducation de sa fille. Femme forte, elle cherchait à donner à la femme une certaine supériorité morale. A l'inverse, sa grand-mère représentait l'image de la femme vertueuse qui jamais ne chercha à se dédouaner de sa condition. De ces deux figures féminines antinomiques, Rachilde a pu tirer des enseignements et se forger sa propre opinion : « *[...] ma grand-mère et ma mère m'ont permis de connaître, dès mon enfance, les premiers éléments du féminisme par l'antagonisme des deux Eve rivales, la femme esclave du joug amoureux, la créature de trop bonne*

¹⁸⁴⁵ *Ibid*, p. 9

¹⁸⁴⁶ *Ibid*, p. 11-12

¹⁸⁴⁷ *Ibid*, p. 17

*volonté et la femme déclarée forte, celle de l'Écriture... moderne [...] »*¹⁸⁴⁸ Rachilde se situera alors plutôt dans cet entre-deux de représentations féminines. Elle aura entre autres retenu des leçons de sa mère l'importance de la liberté à laquelle peut prétendre de droit la femme et regardera à ce titre « *comme un danger tout accaparement cérébral de la femme* »¹⁸⁴⁹. Ceci se traduit dans ses textes par le mode de vie de ses héroïnes qui s'inscrit dans une bataille menée contre le système patriarcal. Il paraît alors difficile de trancher et de déterminer la réelle nature du style rachildien. Entre écriture féministe et écriture strictement misogyne, le lecteur doit établir sa propre grille d'interprétation. Si l'on lit Rachilde, sans savoir au préalable que se cache derrière ce pseudonyme une femme, il est alors difficile de deviner le sexe de l'auteur. Les féministes reconnaîtront sans doute le style d'une femme cherchant en cette fin de XIX^{ème} siècle à faire sortir la femme de son carcan sociétal, alors qu'un certain nombre d'autres lecteurs pourront penser qu'il s'agit d'un homme en guerre contre la perfidie féminine et qui cherche à dévoiler la puissance de la duperie dont elle peut faire preuve. Style féminin, style viril ? La question demeure ouverte et exprime toute l'ambiguïté de l'écriture rachildienne :

*« Rachildean fiction rejoices in mixing up and redistributing the signifiers of masculinity and femininity. As a writer, she insisted on her transcendence of her sex ('Rachilde, Man of letters' said her visiting card), but she wrote, inevitably, out of a vision of the world emotionally, psychologically, intellectually shaped by the experience of a female subject in a highly gendered culture. Rachilde's deliberate, impassioned disturbance of the rules of gender is just one of the ways in which, paradoxically, she writes 'as a woman' »*¹⁸⁵⁰.

A la fois en dedans et en dehors de la subjectivité féminine, l'écriture rachildienne garde une certaine opacité. Nous n'en restons donc qu'à des hypothèses fragiles qui entérinent là encore le fait que si le sexe est bien déterminé par la nature, le genre, lui demeure toujours fluctuant. L'auteur est ainsi mal à l'aise dans son sexe dont elle se méfie :

« Je n'ai jamais eu confiance dans les femmes, l'éternel féminin m'ayant trompé d'abord sous le masque maternel et je n'ai pas plus confiance en moi. J'ai toujours regretté de ne pas être un homme, non point que je prise davantage l'autre moitié de l'humanité mais parce qu'obligée, par devoir ou par goût, de vivre comme

¹⁸⁴⁸ *Ibid*, p. 20

¹⁸⁴⁹ *Ibid*, p. 21

¹⁸⁵⁰ Diana Holmes, *Rachilde, Decadence, Gender and the woman writer, op. cit.*, p. 4 «La fiction rachildienne se réjouit dans le mélange et la redistribution des signes de la masculinité et de la féminité. En tant qu'écrivain, elle a insisté sur la transcendance de son sexe ('Rachilde' Homme de lettres' disait sa carte de visite') mais elle a écrit, inévitablement, en dehors d'une vision du monde émotionnellement, psychologiquement, intellectuellement formée par l'expérience d'un sujet femelle dans une culture hautement sexuée. La perturbation délibérée et passionnée des règles du genre par Rachilde est juste une des manières par lesquelles, paradoxalement, elle écrit 'en tant que femme' »

*un homme, de porter seule tout le plus lourd du fardeau de la vie pendant ma jeunesse, il eût été préférable d'en avoir au moins les privilèges sinon les apparences »*¹⁸⁵¹.

Ce qu'elle cherche avant tout, c'est à sortir de son sexe, sans pour autant vouloir y échapper à tout prix ; ce que lui permet de faire le statut d'écrivain où elle puise une certaine forme de liberté d'esprit. Elevée en amazone, plus au contact des hommes que des femmes, Rachilde dès son plus jeune âge fait figure de hussard. Son père ayant toujours regretté qu'elle ne soit pas un garçon, a obligé inconsciemment la jeune enfant à tout faire pour ressembler à l'être qu'il aurait désiré avoir. Diana Holmes revient sur ce point en justifiant les attitudes et activités de Rachilde dans son enfance par cette volonté d'attirer l'attention du père en tentant de ressembler à ce qu'il aurait voulu qu'elle soit : « *the only way of gaining his attention and approval was to try to become the missing male child.* »¹⁸⁵². De là naît peut-être cette propension à la confusion des sexes dont Rachilde se fera le fer de lance à travers la problématique de ses romans mais plus largement celle de la notion d'identité qui fondera les grandes études psychanalytiques des décennies à venir :

*« In psychoanalytical terms, the daughter's desire to be accepted as the son, to imitate and inherit the father's masculinity, suggests a difficult and finally insoluble Oedipal conflict – for the girl can never 'have' the phallus, and in classical Freudian terms must relinquish this ambition and settle for 'having' her father as the object of her desire, rather than becoming him. This desire to be acknowledged as her father's daughter, or in her specifically female (and heterosexual) identity, co-exists and conflicts with the will to paternal identification in Rachilde's account of relations with her father. »*¹⁸⁵³

Obnubilée par cette identification paternelle, Rachilde trouble le rapport au genre et ne cessera de le répercuter sur ses écrits, notamment à travers le mélange des genres qu'elle se plaît à y employer : « *This tension between on the hand reverence for phallic power and corresponding denigration of the feminine, and on the other revolt as a woman against powerlessness, runs through Rachilde's long life and finds dramatic expression in her writing.* »¹⁸⁵⁴ Aussi, Rachilde osa

¹⁸⁵¹ Rachilde, *Pourquoi je ne suis pas féministe*, op. cit., p. 6

¹⁸⁵² Diane Holmes, *Rachilde, Decadence, Gender and the woman writer*, op. cit., p. 13 « La seule façon de gagner l'attention et l'approbation de son père résidait dans le fait d'essayer de devenir l'enfant masculin manquant ».

¹⁸⁵³ *Ibid*, p. 14 « En termes psycho-analytiques, le désir de la fille d'être acceptée en tant que garçon, d'imiter et d'hériter de la masculinité du père, suggère un difficile et finalement insoluble conflit oedipien – pour la fille qui ne pourra jamais avoir le phallus, et selon les termes classiques freudiens doit renoncer à cette ambition et se contenter d'avoir son père comme objet de désir, plutôt que de devenir « lui ». Ce désir d'être reconnue en tant que fille du père, ou selon son identité spécifiquement femelle (et hétérosexuelle), co-existe et entre en conflit avec la volonté d'identification paternelle, si l'on prend en compte les relations entre Rachilde et son père. »

¹⁸⁵⁴ Diana Holmes, *Rachilde, Decadence, Gender and the woman writer*, op. cit., p. 17 « Cette tension entre d'une part la révérence adressée au pouvoir phallique et partant à la dénigration des femmes, et d'autre part la révolte en tant que femme contre l'impuissance, traverse la longue vie de Rachilde et trouve son expression dramatique dans son écriture. »

proférer comme souhait au jésuite en charge de son éducation : « *Je demande au bon Dieu qu'il me change en garçon puisque mes parents ne m'aimeront jamais tant que je serai une fille ! Je suis déjà tondu. [...] Je monte à cheval comme un soldat et je ne serai jamais belle, que dit maman, parce que je ressemble trop à mon père, alors ?...* »¹⁸⁵⁵, stigmatisant dès lors le fantasme de métamorphose qu'elle se plaira à appliquer sur Paul-Eric de Fertzen, Raoule de Vénérande ou encore Marcelle Désambres. C'est dans cette optique, et pourtant contre l'avis de son père qui pense que la femme ne peut s'émanciper que par le biais du mariage, qu'elle choisit la voie du journalisme et de l'écriture, métiers reconnus aux hommes et non aux femmes¹⁸⁵⁶. En partant à Paris pour tenter sa chance, Rachilde amorce déjà son émancipation. Cette mise à distance de l'autorité paternelle augure de celle qu'elle prônera dans ses œuvres vis-à-vis de la gent masculine en général. C'est une refonte des codes sociaux que Rachilde instaurera alors, et ses écrits s'en feront le support privilégié. A ce titre, les romans de Rachilde peuvent être perçus comme des romans à clefs, où il arrive parfois que le lecteur puisse établir des parallèles entre l'histoire des personnages et la vie de l'auteur. Aussi, n'est-il pas étonnant que Rachilde aimait revêtir des costumes d'hommes. Elle signait ses cartes de visite « Rachilde, homme de lettres » afin d'apporter au regard des éditeurs ou directeurs de journaux plus de crédibilité à son art, comme si l'acte de création littéraire était exclusivement réservé aux hommes. Elle alla même trouver le préfet de police pour lui demander la permission de s'habiller en homme, afin que son apparence soit en accord avec la teneur de ses écrits qui ne pouvaient refléter la vertu qu'est censée représenter la femme à son époque mais également pour une histoire de confort et de commodité vestimentaire : « *Je vivais seule et je sentais bien que, déjà connue, trop connue puisque j'avais écrit Monsieur Vénus, je ne pouvais pas tenir mon rang, celui d'une femme de lettres, d'un phénomène [...] avec le bagage vestimentaire que je portais presque entièrement sur moi [...]* »¹⁸⁵⁷. Elle opère de la sorte sur elle-même cette même transfiguration de demi-mâle qu'elle superposera à ses héroïnes travesties. Ce que Rachilde explique néanmoins c'est que la femme en s'élevant au statut de femme de lettres, devient du même coup une menace pour le noyau familial. Et ce qu'elle regrette dans cette nouvelle condition c'est l'irréversible insensibilité qu'elle a provoquée sur la femme et le délaissement du foyer qu'elle a entraînée – ce qui ne corrobore pas avec l'idéologie féministe : « *Elles ont remplacé ce qu'on appelait le cœur par une espèce de sensiblerie artistique sans aucune spontanéité, ce n'est ni de l'amour, ni de la haine... c'est toujours de la littérature et quand, par hasard, elles font des enfants, elles tiennent à vous expliquer pourquoi. Ces dames sont sèches... comme toutes les chemises des archiduchesses !* »¹⁸⁵⁸ La femme, selon Rachilde, se définit, par un certain défaut

¹⁸⁵⁵ Rachilde, *Pourquoi je ne suis pas féministe*, op. cit., p. 40

¹⁸⁵⁶ Diana Holmes, *Rachilde, Decadence, Gender and the woman writer*, op. cit., p. 33 : « to be a woman writer was to be morally suspect » / « être une femme écrivain était moralement suspect ».

¹⁸⁵⁷ Rachilde, *Pourquoi je ne suis pas féministe*, op. cit., p. 66

¹⁸⁵⁸ *Ibid*, p. 33

qu'elle ne peut pallier malgré les luttes qu'elle peut engager : « *Mais il y a tout de même une case vide, quelque chose qui manque dans son cerveau d'où on a enlevé Dieu, et peut-être l'amour, la passion.* »¹⁸⁵⁹ Un autre propos de Rachilde nous éclaire sur sa misogynie dans la mesure où elle y affirme établir un déséquilibre intellectuel entre hommes et femmes : « *Les femmes sont les frères inférieurs de l'homme, simplement parce qu'elles ont des misères physiques les éloignant de la suite dans les idées que peuvent concevoir tous les hommes en général, même les moins intelligents.* »¹⁸⁶⁰ Diana Holmes voit cependant en Rachilde une exception qui confirme la règle que l'auteure semble énoncer elle-même : « *Rachilde herself, the honorary « homme de lettres », is implicitly exempted from this natural incapacity. Similarly, she is the exception to the rule of women writers and intellectuals ('femmes de lettres') who, suffering from the intellectual weakness of their kind and from its associated narcissism, prudishness and hypocrisy, are generally presented as ridiculous.* »¹⁸⁶¹ Par ailleurs et par-delà ces considérations sexistes sur le mode d'écriture, Rachilde apporte d'elle-même un éclairage qu'il nous est impossible de négliger puisqu'il définit l'identité narrative que l'auteure cherche à donner à ses textes. Ni féministe, ni féminine, elle n'en renie pas pour autant son sexe :

« *Non, je ne suis pas féministe. Je ne veux pas voter parce que cela m'ennuierait de m'occuper de politique. J'ai horreur des discours. Il faudrait retordre le cou à l'éloquence mais je ne vois aucun inconvénient à ce que les femmes votent. Elles sont et peuvent beaucoup. Je leur souhaite de rénover la Chambre. Qu'elles se montrent bonnes ménagères et fassent un balayage complet* »¹⁸⁶².

Quelles sont les causes de cette aversion pour le féminisme alors même que son écriture en porte les stigmates ? Diana Holmes revient sur plusieurs points qui peuvent justifier la position de l'auteure : « *Two sorts of argument seem most relevant here, the one ideological, in the sense that the decadent worldview was intrinsically hostile to all social reformism, and particularly to feminism ; the other personal, and bound up with Rachilde's childhood experience.* »¹⁸⁶³

¹⁸⁵⁹ *Ibid*, p. 46

¹⁸⁶⁰ *Ibid*, p. 10

¹⁸⁶¹ Diana Holmes, *Rachilde, Decadence, Gender and the woman writer, op. cit.*, p. 74. «Rachilde elle-même, 'l'honorifique homme de lettres', est implicitement exemptée de cette incapacité naturelle. Similairement, elle est une exception à la règle des femmes écrivains et intellectuelles ('femmes de lettres') qui, souffrant de la faiblesse intellectuelle de leur genre et du narcissisme, de la pudibonderie et de l'hypocrisie qui y sont associés, sont généralement présentées comme ridicules. »

¹⁸⁶² Rachilde, *Pourquoi je ne suis pas féministe, op. cit.*, p. 83

¹⁸⁶³ Diana Holmes, *Rachilde, Decadence, Gender and the woman writer, op. cit.*, p. 75 «Deux sortes d'arguments semblent ici les plus pertinents, le premier idéologique, dans le sens où la vision du monde du décadent était intrinsèquement hostile à tout réformisme social, et particulièrement au féminisme ; l'autre [est] personnel, et se trouve lié aux expériences de l'enfance de Rachilde.

Honnête envers elle-même, Rachilde revendique avant tout la liberté d'être soi – même au-delà de tout combat sexiste, appelant de la sorte une certaine forme d'appréhension neutre de l'existence, comme elle s'évertue à le faire par son statut de journaliste et d'écrivain qui semble s'inscrire en dehors de toute frontière sexuelle : « *N'étant, hélas ! ni de la race des femelles, seules créatures vraiment indispensables à la vie normale, ni de la race des courtisanes qui sont également nécessaires à l'existence d'une société... puisqu'elles en sont le plus bel ornement, je me contente de demeurer un reporter, c'est-à-dire de rester neutre en prenant des notes sans prendre parti.* »¹⁸⁶⁴ Dans l'avant propos de *Madame Adonis*, Rachilde affirme elle-même : « *je suis androgyne de lettres* »¹⁸⁶⁵. En fait l'auteur appelle à n'envisager l'écrivain que du point de vue de son travail d'écriture indépendamment de sa nature sexuelle, d'où le choix certainement de la part de Marguerite Eymery du pseudonyme Rachilde pour brouiller les pistes de son identité. Rien d'étonnant, alors à ce qu'Alfred Valette, son futur époux, directeur du *Mercure de France*, s'adresse à elle sous « Monsieur-Mademoiselle » dans la première lettre qu'il lui envoie. Les critiques se rejoignent sur la volonté de Rachilde à vouloir dépasser, par le choix de ce pseudonyme, toute forme d'identification à une quelconque classification : « *The name Rachilde, neatly androgynous, an open signifier free of the determining significations of family, class or gender, became her pen-name from that day on* »¹⁸⁶⁶. Comme l'explique encore Régina Bollhalder Mayer : « *elle semble réclamer la liberté – celle de l'artiste – de pervertir les signes, d'effacer l'opposition du vrai et du faux, du caché et de l'apparent, du masculin et du féminin. L'androgyne est au cœur de l'écriture décadente* »¹⁸⁶⁷. En cela, Rachilde, propose au-delà même d'une réflexion sur l'effectivité d'une identité sexuelle, une réflexion sur l'identité littéraire¹⁸⁶⁸.

Ce que cherche Rachilde, c'est en fait à développer une sensibilité féminine qui lui soit propre, plaçant l'individualisme au cœur du sentiment que l'on peut avoir de soi, de son rapport à son identité qui va bien au-delà de la définition prescrite du féminin.

Chez Jean Lorrain, dès lors que nous essayons de nous interroger sur le genre de son écriture, nous nous heurtons aux mêmes types de considérations. En effet, si le discours véhiculé dans *Monsieur de Phocas*, *Monsieur de Bougreton* ou encore *Les Noronsoff* est sans équivoque

¹⁸⁶⁴ Rachilde, *Pourquoi je ne suis pas féministe*, op. cit., p. 84

¹⁸⁶⁵ Se référer à la première édition de *Madame Adonis*, Paris, E. Monnier, 1888, p. XI.

¹⁸⁶⁶ Diana Holmes, *Rachilde, Decadence, Gender and the woman writer*, op. cit., p. 26 « Le nom Rachilde, nettement androgyne, un terme libéré des signifiants déterminés par la famille, la classe ou le genre, est devenu son surnom à partir de ce jour ».

¹⁸⁶⁷ Régina Bollhalder-Mayer, *Eros décadent. Sexe et identité chez Rachilde*, op. cit., p. 109.

¹⁸⁶⁸ Cette réflexion sera reprise par Monique Wittig : « *En littérature, je ne sépare pas les femmes des hommes. On est écrivain, ou pas. On est dans un espace mental où le sexe n'est pas déterminant. Il faut bien qu'on ait un espace de liberté. Le langage le permet. Il s'agit de construire une idée du neutre qui échapperait au sexuel* ».

misogyne, nous constatons cependant une certaine féminilité de l'écriture. La préciosité du style, ses figures stylistiques alambiquées cherchant toujours à donner au texte une dimension hautement esthétique et artistique, confinent à une certaine forme de sensibilité attribuée ordinairement au féminin. Les émotions transcrites le sont toujours de façon délicates, voire même exquises, jouant sur un raffinement esthétique très peu viril. Ainsi en est-il pour la poétique des yeux que Phocas ne cesse de décrire : « *Les yeux !... Ils nous apprennent tous les mystères de l'amour, car l'amour n'est plus dans la chair, ni dans l'âme, l'amour est dans les yeux qui frôlent, qui caressent, qui ressentent toutes les nuances des sensations et des extases, dans les yeux où les désirs se magnifient et s'idéalisent.* »¹⁸⁶⁹ Cette écriture typiquement dandy semble correspondre à la personne de Jean Lorrain qui par son statut d'homosexuel faisait montre dans sa vie quotidienne d'une sensibilité très féminine sous couvert d'une anatomie virile. La forme que prennent ses écrits correspond à des constantes attribuées à l'écriture féminine.

Parallèlement à cette problématique du genre à proprement parler identitaire des romans de Jean Lorrain, se superpose celle du genre littéraire. En effet, il demeure en vérité impossible au lecteur de déterminer la nature même du genre littéraire dans lequel s'inscrivent les œuvres tant l'auteur a cherché à en brouiller les frontières. Preuve nouvelle que les textes lorrainiens sont, jusque dans leur forme, force de transgression du point de vue des canons littéraires. On note plus particulièrement le recours au journal intime chez *Monsieur de Phocas*, ou encore le recours aux missives dans ce même roman qui rappelle les recueils de lettres et romans épistolaires propres à certains écrivains femmes. Il préfère ainsi des formes jouant sur la discontinuité – on en veut pour preuve les chapitrages très marqués des trois romans et notamment celui des Noronsoff. Le genre littéraire de Jean Lorrain privilégie volontiers le « je » et à ce titre recoupe la poétique féminine qui aime établir le « je » comme sujet : on compte parmi les genres littéraires privilégiant l'expression du « je » : « la poésie (plus lyrique qu'épique), la lettre, le journal intime, le roman autobiographique ». Les femmes y établissent bien souvent leur prose. Si l'on considère donc les constantes de l'écriture féminine telles que définies par des théoriciennes, il s'avère que le style de Jean Lorrain s'y inscrit dans une large mesure, bien plus peut-être que celui de Rachilde. Partant du constat que l'écriture féminine serait donc a priori une écriture essentiellement égotiste, visant donc à la recherche de soi, à la conquête de l'identité, le roman *Monsieur de Phocas* fait parfaitement écho à cette forme de quête. Aussi, ce roman écrit sous forme de journal laisse libre court à l'expression du « je ». Par ailleurs, « le retour à l'enfance (souvent à l'occasion du premier roman)

¹⁸⁶⁹ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 72

participe à la quête d'identité: l'enfance est pour les femmes le moment de l'intégrité »¹⁸⁷⁰. C'est ce même retour qu'opère Phocas lorsqu'il se rend en Normandie pour tenter de « se retrouver », revenir à ses origines pour mieux se comprendre. Les élans nostalgiques de Bougreton vont également en ce sens. Jean Lorrain rejoint ainsi les représentations classiques que l'on peut avoir de l'écriture féminine à savoir une écriture sensible, intuitive et passive. Car ce n'est pas parce qu'un texte est signé du nom d'une femme qu'il est a fortiori porteur d'une écriture féminine. Et vice-versa, ce n'est pas parce que la signature est celle d'un homme qu'il s'agit d'une écriture masculine. On note en effet dans les romans très peu d'actions, mais davantage une succession de témoignages d'impressions et questionnements existentiels relatifs à la névrose des personnages. L'esthétisme règle l'expression aux dépens de toute poésie réaliste.

Rachilde et Jean Lorrain cultivent ainsi la perversion du style jusque dans le genre de leur écriture. Si le style de Rachilde peut être taxé dans une certaine mesure de féministe, il n'en demeure pas moins qu'il demeure de type très masculin par l'idéologie anti-féminine qu'il véhicule. Jean Lorrain quant à lui témoigne d'une écriture plus proche d'une sensibilité typiquement féminine. Tous deux tentent en fait de fuir les canons du genre pour parvenir à dépasser une écriture qui serait prédéterminée par leur sexe respectif. En s'octroyant les prérogatives du style de leur « autre sexuel », ils s'acheminent vers une poésie « a-genrée » : « *[l]'identification provisoire d'une écriture féminine et d'une écriture masculine était nécessaire à leur commune dissolution dans l'écriture androgyne. Celle-ci, parce qu'elle est plurielle, est accessible à toute personne qui écrit ; elle est une étape nécessaire à l'émergence d'une écriture proprement humaine, et qui n'aurait à manifester que des caractéristiques proprement littéraires* »¹⁸⁷¹.

b) Pour une nouvelle poésie : une écriture artiste

Le système viriarcal engage à considérer le réel par des biais naturellement sexistes. C'est ainsi que si l'on s'interroge sur la nature d'écriture de nos deux auteurs, on en vient à l'envisager soit sous un angle féministe, soit misogyne, alors qu'il s'agit davantage d'une écriture intraduisible, d'une entrelangue qui exprime le champ des possibles. « *En l'occurrence, il s'agit de laisser s'ouvrir, s'émancipant de la logique binaire homme/femme, masculin/féminin, et des montages*

¹⁸⁷⁰ Nathalie Schon, *L'auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises*, « écritures féminines, écritures masculines : conjugaisons de l'identité », Paris, Khartala Editions, 2003, p. 230

¹⁸⁷¹ Création au féminin, <http://www.cafe.edu/genres/n-femini.html>

dichotomiques, une perspective qui reconsidère les partages de l'humain, débordé d'infinies potentialités. »¹⁸⁷² Les écritures rachildienne et lorrainienne deviennent alors des supports appelant à une nouvelle forme de langage où n'existeraient pas les dénominations du sexe et où il ne serait question que de genre mais sous un mode multiple.

L'obstacle vient toujours du fait de vouloir considérer la teneur des choses à la lumière de la catégorisation bipartite féminin/masculin. Les textes de Rachilde et de Jean Lorrain vont bien au-delà de ces universaux en prouvant que « *[l]a langue est la scène par excellence de ce travail où déconstruire le code des marques sexuelles discriminantes et où explorer des relations autrement et multiplement sexuées* »¹⁸⁷³. Les limites du sexe entravent la liberté de genre, tant la pensée commune a associé depuis toujours les deux concepts faisant coïncider la femme au féminin et le mâle au masculin :

*« Les représentations du corps constituent un ensemble d'idées, d'images, de symboles, d'émotions et de jugements de valeurs qui, dans toute culture, servent non seulement à le penser mais à le contrôler. Ces représentations forment une sorte d'anneau de réalités idéelles et émotionnelles, donc physiques aussi, qui sont autant de contraintes qui s'exercent à l'intérieur de l'individu, comme à l'extérieur de lui, dès qu'il est né. »*¹⁸⁷⁴

Comment dépasser dans ces conditions ces schémas intériorisés ? Les discours rachidiens et lorrainiens semblent s'interdire de nommer selon la norme des classifications et des oppositions sexuelles mais plutôt en la dépassant. Le langage à proprement parler ne peut rendre compte de la réalité du genre s'articulant naturellement sur une dichotomie réductrice de l'être. Si l'on ne peut faire sans signifiant, ce dernier entend sous la plume de Rachilde et de Jean Lorrain renvoyer à un référent hors-norme et donc de l'ordre de l'indicible. Pour ces raisons, le discours peut apparaître parfois obscur, voire aporétique, renvoyant aux limites du noumène et à l'irréductible singularité de l'être. Echapper à toute caractérisation spécifique, c'est bien là l'enjeu de la poétique de Rachilde et

¹⁸⁷² *Le Genre comme catégorie d'analyse*, sous la direction de Dominique Fougeyrollas-Schwebel, Christine Planté, Michèle Riot-Sarcey et Claude Zaidman, *op. cit.*, p. 182

¹⁸⁷³ *Le Genre comme catégorie d'analyse*, sous la direction de Dominique Fougeyrollas-Schwebel, Christine Planté, Michèle Riot-Sarcey et Claude Zaidman, *op. cit.*, p. 185

¹⁸⁷⁴ Michel Panoff et Maurice Godelier, « La Production du corps », *La Pensée*, 312, oct-nov-déc 1997, p. 63-75

de Jean Lorrain qui entament leur entreprise de subversion et de perversion du réel dans ce qui représente le support même de ses différentes manifestations : le langage. « *Le langage, en raison de sa rupture initiale avec la « nature », de son indétermination foncière et de son ouverture illimitée, n'est-il pas la première perversion qui rend possibles toutes les autres, n'est-il pas le premier délire et la première perte, le lieu même de la fiction, du fantasme et du désir ?* »¹⁸⁷⁵ En cela, ils désarticulent totalement la conception de la différence sexuelle, renouvelant le discours sur cette problématique en inaugurant les études sur le genre. Les textes, véritables insurrections contre l'impérialisme de la pensée dualiste, ouvrent la voie à une phénoménologie de la différence non foncièrement oppositive, une phénoménologie de la singularité plurielle. « Ce n'était donc pas un homme, lui, mon amant ? » nous dit Louise Bartau dans *Madame Adonis*. Qu'est-il donc alors, puisque que cet amant ne semble pas non plus être une femme ? Cette réplique fait écho à celle de Monsieur Vénus où Jacques Silvert s'interroge sur l'identité sexuée de Raoule : « [...] *tu n'es donc pas un homme ? tu ne peux donc pas être un homme ?* »¹⁸⁷⁶ Le texte laisse ainsi bien souvent place au silence :

« *Nous n'avons pas d'autre choix que de mettre en œuvre, à propos de toute autre question dont se saisit la philosophie, une logique paradoxale, non oppositionnelle, qui inscrit dans le langage une double exigence et un double discours : d'une part un discours exprimant le possible et la décidabilité du sens, d'autre part un discours fragmentaire, discours de la limite et de l'impossible, répondant toujours déjà à l'impossible et de l'impossible dont il a la garde. Il s'agit, en somme de reconduire la pensée et le langage jusqu'au point où le savoir se renverse en non-savoir et avoue sa limite* »¹⁸⁷⁷.

Ce discours irrecevable dans la pensée de leur époque ne pourra qu'avorter, laissant aux personnages mis en scène un goût amer, les rappelant sans cesse à la stricte condition de leur humanité qui ne se reconnaît physiologiquement, culturellement et socialement que dans la polarisation masculin/féminin. A la lumière des décennies postérieures, nous y voyons aujourd'hui davantage des points de suspension, car si en cette fin de XIX^{ème} siècle, ces discours se révèlent comme une aporie, il n'en demeure pas moins qu'ils augurent déjà des revendications sociales et littéraires du XX^{ème} et du XXI^{ème} siècles. Les deux auteurs cherchent à ne manifester que des caractéristiques proprement littéraires d'où la volonté de se ranger à une écriture artiste qui ouvrirait le champ des possibles de l'interprétation. Car une écriture ne peut être identifiée comme féminine ou masculine qu'à la réception du lecteur. C'est l'acte en soi de lecture qui permet de définir la

¹⁸⁷⁵ Claude Lévesque, *Par-delà le masculin et le féminin*, Paris, Aubier, La Psychanalyse prise au mot, 2002, p. 34

¹⁸⁷⁶ Rachilde, *Monsieur Vénus*, *op. cit.*, p. 216

¹⁸⁷⁷ Claude Lévesque, *Par-delà le masculin et le féminin*, *op. cit.*, p. 14

nature de l'écriture. « Le génie n'a pas de sexe » disait en 1799 Madame de Staël, l'artiste décadent non plus. L'écriture rachildienne et l'écriture lorrainienne n'ont pas de sexe, elles ont seulement des genres mais qui s'avèrent multiples. Et c'est en cela que Rachilde et Jean Lorrain parviennent à dérouter le lecteur qui ne peut se décider sur l'identité sexuée du texte. Leurs textes intériorisent finalement les principes et les valeurs du sexe opposé au leur, réglant une certaine ambiguïté poétique. Cette forme d'écriture que l'on pourrait qualifier d'hybride devient donc, à la lecture, androgyne. Par l'indécidabilité et le néant du sexe auquel elle renvoie, n'est-elle pas le premier indice de l'esthétique décadente qui résiderait alors dans un art de la création quintessencié et a-sexué ? Entre sens et non-sens, en pleine conscience des limites du savoir, les œuvres de Rachilde et de Jean Lorrain semblent avoir compris ce qui détermine toute individualité, lui laissant sa part d'énigme et d'insaisissabilité.

L'écriture androgyne se définirait alors comme une écriture contestataire, un défi au vulgaire où tout ne serait qu'affaire de subversion des normes. C'est ainsi que Rachilde et Jean Lorrain peuvent être d'égal à égal définis comme des visionnaires puisqu'ils anticipent les enjeux sociétaux du siècle à venir. Aspiration à l'idéal, déclaration de guerre au réel, toute l'esthétique de la décadence repose sur la condamnation de la nature humaine et de ses principes universels.

S'il y a bien effraction des représentations chez Jean Lorrain et surtout chez Rachilde, la transgression s'opère en se réclamant toujours des modèles connus. Les jeux linguistiques témoignent néanmoins de cette urgence à vouloir redire, reformuler les représentations, à dépasser ce mode catégoriel qui emprisonne l'être dans des limites injustifiées. L'identité demeure, pour le plus grand désarroi des narrateurs, subordonnée à la hiérarchie des sexes alors qu'elle devrait se définir dans une perspective fondée sur le psychisme. La différence se fonde sur l'opposition et ainsi, la conception du masculin et du féminin présuppose une loi dichotomique à laquelle il est difficile de soustraire. Aussi Raoule de Vénérande ne peut-elle entreprendre son entreprise de subversion des sexes qu'en inversant les rôles sexuels sans jamais les transcender. « *La différence [...] suppose, en effet, que les opposés soient interchangeable selon la logique du plus et du moins, l'un n'étant toujours que le pâle reflet de l'autre, que le désir de l'autre ou le désir d'être comme l'autre, [...]* »¹⁸⁷⁸ Marcelle Désambres est sans aucun doute le personnage qui s'achemine de façon la plus aboutie à ce dépassement de la hiérarchisation des sexes dans la mesure où elle tente d'établir une confusion des deux sexes.

¹⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 10

Paul-Eric de Fertzen en prenant plaisir à se mirer et s'admirer dans sa psyché adopte le comportement d'un travesti. Ce n'est pas une réassignation de sexe qu'attendent les personnages mais davantage un désengagement de toute forme d'assignation au profit de la libre évolution de leur Moi, entité sans frontières. Aucune femme chez Rachilde, même parmi celles qui se travestissent en homme, n'affirme un désir de changer de sexe. Le jeu anatomique est davantage un prétexte à exprimer leur genre. En clair, il s'agirait de changer de genre sans changer de sexe. Freud le dira lui-même : « *La virilité ou la féminité sont attribuables à un caractère inconnu que l'anatomie ne parvient pas à saisir* »¹⁸⁷⁹ Le sexe se fait à ce titre pluriel, nomade. Le sujet, s'appréhendant comme pluralité, prend alors toute sa valeur ontologique : « *Ceux qui ne craindront pas de revêtir tous les masques, de prendre toutes les identités, d'incarner tous les personnages, qui refuseront de se fixer à un rôle, de s'identifier à un trait ou d'obéir à une règle de vie déterminée, [...] dit Nietzsche, porteront à leur limite l'affirmation, la puissance et la créativité* »¹⁸⁸⁰. On ne cherche plus alors à décider de la vérité de l'être, la vérité de l'être résidant justement dans le fait qu'il n'en a pas. L'être a plusieurs vérités qui sont fonctions de la multiplicité de son genre, de la même façon que la neutralité asexuelle ne déssexualise pas mais ouvre la voie à une autre sexualité, multiple.

L'écriture se voulant donc davantage de type androgyne, elle ne cherche pas à renvoyer un point de vue strictement masculin ou féminin. La logique dialectique du langage, que ce soit chez Rachilde ou chez Jean Lorrain semble abandonnée au profit d'une langue plus artiste jouant d'une part, comme nous l'avons vu sur ce que Derrida aurait pu appeler « la syntaxe de l'indécidable », c'est-à-dire sur une certaine interchangeabilité des sexes, mais également sur une démarche performative appliquée aux vocables et à l'expression en général. En effet, il s'agit de se dédouaner de tout modèle, de tout signe pour se créer son propre réseau de signifiants hors de tout modèle empirique et forme attendue et de se créer, autant que faire se peut, une poétique iconoclaste.

Ainsi, de même que l'individu s'autonomise dans sa représentation, le texte se dilapide et s'hybride au gré d'une écriture qui se rebelle. Par là nos auteurs offrent au-delà même d'une réflexion sur l'identité individuelle, une réflexion sur la création littéraire et sur ses modalités stylistiques :

¹⁸⁷⁹ Sigmund Freud, « La Féminité », in *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, traduction française, Paris, Gallimard [1936], réédition Idées, 1975, p. 149-150

¹⁸⁸⁰ Claude Lévesque, *Par-delà le masculin et le féminin*, op. cit., p. 172

« *Le corps et le sexe de quelqu'un qui parle s'indécident, participent de l'indécidabilité qui caractérise le milieu signifiant, essentiellement abstrait, fictif ou spectral. Dans ce milieu aux frontières incertaines s'opèrent des transformations, des déplacements, des transferts, des virages, des sublimations, des « perversions » qui coupent court à toute identité stable. A qui vit dans le langage, un sexe identifiable manque et toujours manquera.* »¹⁸⁸¹

Face à la logique dialectique, le secret du sexe se dérobe et se situe par-delà le masculin et le féminin. Il s'agit alors de s'écarter des codes, de les désarticuler en déjouant le système des oppositions et par voie de conséquence du référentiel : « *Tout le prodige du style réside précisément dans le pouvoir de lever non seulement le propre, et le nom propre, non seulement l'opposition entre l'idiomaticité et l'universalité, mais aussi l'opposition entre la passivité et l'activité, le masculin et le féminin, de brouiller les frontières des genres, des sexes.* »¹⁸⁸² Ce que Rachilde et Jean Lorrain ont commencé à faire dans leurs œuvres, en osant ébranler la logique sémantique à laquelle certains vocables sont censés se plier. Aussi, des termes en apparence inadéquats sont regroupés en une seule et même expression pour dire l'originalité, « *pour donner à voir la singularité de chacun, irréductible à quelque catégorie que ce soit, et pas davantage au masculin ou au féminin* »¹⁸⁸³. Mais cette volonté de se défaire stylistiquement d'un cadre référentiel déterminé se traduit surtout par la mise en œuvre d'une rhétorique artiste. Ainsi la perversion se pratique jusque dans le style même du texte.

L'Art seul semble pouvoir apporter un début de solution à cette problématique de l'expression juste que rencontrent les décadents. L'écriture devient à ce titre un support privilégié au développement de l'esthétique de la perversion qui se retrouve pratiqué jusque dans le langage à différents niveaux. Ainsi, une sorte de langage pictural tendant à transcrire les impressions sensibles jusqu'alors inexprimables verbalement régit l'ensemble de l'acte discursif. Il permet le passage du sensible à l'intelligible en ce qui concerne la transcription des sentiments et des sensations les plus inadaptées à l'expression. En effet, les décadents souffrent de cette incapacité inhérente au langage, qu'il soit écrit ou oral, à exprimer précisément un ressenti et pour cela s'appliquent au « *tripotage de l'expression dans la recherche appliquée de la note juste* »¹⁸⁸⁴, à la

¹⁸⁸¹ *Ibid*, p. 206

¹⁸⁸² *Ibid*, p. 156

¹⁸⁸³ *Ibid*, p. 160

¹⁸⁸⁴ Henri Mitterand, *De l'écriture artiste au style décadent*, [1969], in Gérard Peylet, *L'Artifice et ses expressions littéraires dans les dernières années du XIXème siècle*, op. cit., p 125

communication de la « *spécificité tenue d'une perception* »¹⁸⁸⁵. Les styles réaliste et naturaliste se limitent finalement à exprimer la surface des choses ; aux yeux des auteurs de la Décadence, elle bride l'expression humaine dans ce qu'elle a de plus profond à divulguer. La prose décadente, se rapprochant du langage poétique, tente alors de traduire au plus près et de façon la plus suggestive qu'il puisse être toute impression sensitive, d'où l'intérêt de vivre par l'Art :

*« Etre une cire savante et consciente aux impressions de la nature et de l'art, trouver dans la nuance d'un ciel, la ligne d'une montagne, les yeux attirants d'un portrait, le profil d'un buste de musée ou la silhouette d'un temple, le coût intellectuel et sensuel pourtant d'où naît l'idée rafraîchissante et féconde... »*¹⁸⁸⁶

Il s'agit en clair de rechercher la plus stricte adéquation entre impression et expression en jouant pour ce faire sur les synesthésies dans l'écriture. Ainsi le verbe s'impose-t-il comme générateur d'émotions fortes et stimulateur des sens et de la sensation : il est à la source des effets de picturalité. Les mots à eux seuls, par leur agencement, leur sonorité, leur construction doivent permettre d'accéder à la vérité de l'âme grâce aux connotations suggestives qui s'en dégagent. Lire un texte, dans l'esprit d'un auteur fin-de-siècle, doit équivaloir à regarder un tableau, puisque ces deux actes sont portés par le même mouvement analogique et la même dimension esthétique. L'image est dans ces conditions un prélude à toute forme d'expression. Dans *Monsieur de Phocas* la description d'une eau-forte de la série des *Caprices* de Goya se fait l'expression métaphorique du mal qui ronge Phocas. Elle le renvoie directement au sentiment horrifiant qu'il a de lui-même :

*« C'est une tête grimaçante au nez camard et aux yeux visionnaires, des yeux de fièvre, d'une ardeur effrayante, allumés comme des fanaux dans des orbites cavernueuses ; une tête socratique dont toute la vie semble dardée dans les prunelles ; tête d'alchimiste ou de cénobite ossifiée, desséchée, une tête de chauve-souris aux lèvres minces, comme usées de prières, des lèvres de vieille femme dont la bouche rentre et, creusée, fait trou. Là-dessous, la fuite brusque d'un menton bref, donnant au profil l'aspect d'un museau, et sur cette chose décrépète, ratatinée et séculaire, surplombe et se développe un front démesuré, énorme à faire éclater les tempes ; c'est la disproportion effarante d'un gigantesque cerveau »*¹⁸⁸⁷.

¹⁸⁸⁵ Anne-Marie Perrin-Naffakh « Écriture artiste et esthétisation du réel dans *Germinie Lacerteux* », in *Les Frères Goncourt, art et écriture*, Bordeaux, Edition préparée par Jean-Louis Cabanès, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, p. 293

¹⁸⁸⁶ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 179

¹⁸⁸⁷ *Ibid*, p. 115

Une telle obsession pour le domaine pictural dans la littérature fin-de-siècle, s'explique car « *l'image [est] plus encore que la littérature, le domaine d'élection de l'imaginaire, les fantasmes et les rêves se présentent à l'esprit par des images avant d'être représentés par des mots* »¹⁸⁸⁸. C'est ainsi, qu'à travers les expressions employées dans les romans de Rachilde et de Jean Lorrain, les images prennent le plein pouvoir et viennent s'incarner dans les mots. Au-delà donc des comparaisons picturales qui sont manifestes dans les textes, la poétique développée est un appel direct à l'éveil des sens, aux résonances les plus pénétrantes par le recours à l'analogie : « *Les figures analogiques constituent un élément-clé de l'interprétation esthétisante. La métaphore s'y prête particulièrement par le caractère synthétique du transfert qu'elle traduit, et par sa capacité d'intégration dans la phrase.* »¹⁸⁸⁹ Cette rhétorique corrobore la volonté d'élaborer une nouvelle manière de sentir. Ainsi, Phocas explique sa fascination pour les yeux qui portent inévitablement en eux une dimension artistique à travers la richesse des émotions qu'ils comportent et qu'ils transcrivent :

« *Des yeux ! il en existe de si beaux, il y en a des bleus comme des lacs, de verts comme les vagues, de laiteux comme l'absinthe, de gris comme l'agate et de clairs comme de l'eau. J'en ai même connu en Provence de si profondément chauds et calmes qu'on eût dit une nuit d'août sur la mer [...]* »¹⁸⁹⁰

Les yeux donnent lieu au déploiement d'une poétique fondée sur des procédés comme l'analogie et la métaphore qui génèrent des impressions suggestives propres à celles inspirées par une œuvre picturale. Ils deviennent ainsi prétexte aux mouvements de l'imaginaire et au déploiement de nouvelles perspectives se détachant de tout rapport logique au réel. Aussi ces perspectives nous transportent-elles dans l'univers fictionnel des toiles :

« *Des yeux qui ont longtemps regardé la mer !... oh ! les yeux clairs et lointains des matelots, les yeux d'eau salée des Bretons, les yeux d'eau douce des marinières, les yeux d'eau de source des Celtes, les yeux de rêve et de transparence infinie des riverains des fleuves et des lacs, les yeux qu'on retrouve parfois dans les montagnes, dans le Tyrol et dans les Pyrénées ; des yeux où il y a des ciels, de grandes étendues, des aubes et des crépuscules longuement contemplés sur des immensités d'eaux, de roches ou de plaines ; des yeux où sont entrés et où sont restés tant et tant d'horizons !* »¹⁸⁹¹

¹⁸⁸⁸ José Santos, *L'Art du récit court chez Jean Lorrain*, op. cit., p. 197

¹⁸⁸⁹ Anne-Marie Perrin-Naffakh « *Écriture artiste et esthétisation du réel dans Germinie Lacerteux* », in *Les Frères Goncourt, art et écriture*, op. cit., p. 294-295

¹⁸⁹⁰ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 74

¹⁸⁹¹ *Ibid*, p. 78

Ainsi, chez *Monsieur de Phocas*, des yeux peuvent être comparés à ceux de certains portraits de grands maîtres: « *Ces yeux de marinière, c'étaient aussi les yeux d'enfants de certains portraits de Bastien-Lepage, les yeux déjà rencontrés à Bâle dans les Holbein et les Albert Dürer.* » / « *Il n'y a que trois peintres au monde qui peignent les yeux que vous cherchez : lui, [Toorop], Burne-Jones et le grand Khnopff.* »¹⁸⁹² A ce titre, Jean Lorrain excelle à peindre littéralement ses œuvres: « *En peignant ces textes-tableaux, Lorrain s'approchait au plus près de cet inconscient que la psychanalyse naissante découvrait, tandis que l'écrivain réalisait en partie le grand rêve du XIXème siècle finissant, de voir se fondre en un seul art littérature et peinture.* »¹⁸⁹³ L'écriture devient un moyen privilégié pour fuir le réel et le naturel. Son caractère fragmentaire invite le lecteur à la spéculation. L'image picturale contamine le texte et conditionne l'interprétation: « *devant tous ces spectateurs à groin de porc, ... le souvenir d'une eau-forte de Rops s'imposait, une effroyable et justicière eau-forte [...]* »¹⁸⁹⁴

Rachilde et Jean Lorrain en bons peintres « verbaux » possèdent leurs propres palettes de couleurs souvent malades, influencées par leurs multiples références artistiques. Les objets sont ainsi toujours décrits selon des nuances très précises où l'on tente de rendre compte de l'effet d'un ton inédit. Ainsi chez *Monsieur de Bougreton*, alors que les hommes font connaissance dans un estaminet, le narrateur ne peut s'empêcher de traduire l'atmosphère de la scène en la définissant de la sorte: « *et c'était presque une scène d'Holbein dans le clair-obscur irisé de ce bouge* »¹⁸⁹⁵. L'expression « clair-obscur irisé » relève du paradoxe. Ce contraste des valeurs auquel vient s'ajouter le qualificatif « irisé », démontre la variabilité de la palette décadente qui mélange les tons les plus opposés pour favoriser une représentation des plus équivoques. Ce jeu sur les nuances est d'autant plus perceptible dans *Les Hors-nature*. Ainsi un domino de velours gris est-il qualifié de « *couleur poussière des siècles* »¹⁸⁹⁶. Une étoffe d'un noir profond est quant à elle qualifiée, pour accentuer sa noirceur, de « *plus suie* »¹⁸⁹⁷. Paul-Eric de Fertzen redouble d'imagination et de procédés analogiques pour tenter de faire comprendre à son auditoire la nuance et la sensation au toucher qu'il recherche pour cette étoffe: « *Je voulais aussi le grain de l'étoffe comme un grain de peau, onctueux, huileux, une espèce de drap imitant l'épiderme du nègre.* »¹⁸⁹⁸ Ce jeu sur les couleurs et les reflets des matières ouvre la voie à des effets de picturalité. Le lecteur assiste alors à

¹⁸⁹² *Ibid*, cf p. 86 et p. 113

¹⁸⁹³ José Santos, *L'Art du récit court chez Jean Lorrain*, op. cit., p. 198

¹⁸⁹⁴ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 200

¹⁸⁹⁵ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, op. cit., p. 21

¹⁸⁹⁶ Rachilde, *Les Hors-nature*, op. cit., p. 200. Nous soulignons (en italique dans le texte)

¹⁸⁹⁷ *Ibid*, p. 47

¹⁸⁹⁸ *Ibidem*

une démultiplication des perspectives où souvent il a l'impression qu'un tableau ou autre ouvrage artistique prend vie et se superpose aux représentations réelles. Le cas s'illustre lors de l'épisode où Paul-Eric se présente déguisé en princesse Irène : « *Oui, c'était bien une icône byzantine ; et quand elle tourna, du côté de Reutler épouvanté son profil de camée dur, ses yeux bleus d'acier flambant dans l'ombre du koheul, sa bouche rouge aux luisances de corail, il eut l'impression atroce de voir vivre une statue.* »¹⁸⁹⁹ L'échantillon est ici large : l'évocation d'une couleur ne suffit pas pour produire l'impression à traduire. Chaque couleur convoquée se voit ainsi nuancée par une précision de ton. Le bleu, déterminé par le complément du nom « d'acier » s'avère de caractère métallique. Le noir auquel s'assimile le koheul est renforcé par le substantif « ombre ». Quant au rouge, sa vivacité est rendue par sa comparaison à des « luisances de corail ». Souvent cette tendance à vouloir cerner au plus près la sensation renvoyée débouche sur des accès de préciosité de style qui obscurcissent le sens premier du texte au profit de ces effets de picturalité hautement symboliques : « *Et son visage calme fut baigné de pourpre, comme éclaboussé de tout le sang des guerres* »¹⁹⁰⁰. De même, Chez *L'Animale*, une description de Lion devient prétexte au déploiement de nuances infinies pour traduire l'impériorité qu'il dégage. L'effet de contraste changeant de ses yeux, entériné par le substantif « moire », le détermine comme imprévisible : « *Ses oreilles, rabattues en arrière, donnaient à sa tête une affreuse expression de convoitise bestiale, ses yeux semblaient jaillir des orbites, tantôt couleur de rubis, lançant des jets de feu, tantôt couleur d'émeraude, luisants comme le reflet d'une eau phosphorée, si brillants et si traîtres, dans leur ondolement de moire, que Laure, fascinée, demeurait immobile [...]* »¹⁹⁰¹ Ce sont les pierres précieuses telles que les rubis et les émeraudes qui servent de support à l'expression de couleurs. En outre, la description fait ici largement appel à des adjectifs mettant en exergue l'éclat des nuances comme « luisants », « phosphorée », « brillants ». Ainsi, l'expression donne à voir ce que l'on pourrait qualifier d'ordinairement indicible en ouvrant la voie à des réalités secondes. Monsieur de Bougreton se sert à ce titre d'un tableau de Luini pour exprimer son fantasme de la tête découpée, sous couvert de la description qu'il fait du sujet de l'œuvre : « *Je dis une courtisane, une Hérodiade sûrement, car elle portait, et avec quel geste ! une tête sanglante sur un plat de vermeil, et, si hideuse que fut cette tête, pâleur séreuse et prunelles révulsées, j'aurais voulu que cette tête fut mienne, et, décollé pour décollé, j'y eusse consenti, pour être ainsi triomphalement porté par cette femme triomphante.* »¹⁹⁰² L'échec de Jane Monvel sur les planches prend ainsi tout à coup l'allure de la chute inexorable d'un papillon où la métaphore d'une profondeur sans fin est filée sur plusieurs phrases. On entre alors dans les méandres de son esprit : « *[...] la petite âme de Jane Monvel, au bruit sinistre des huées,*

¹⁸⁹⁹ *Ibid*, p. 196-197. Nous soulignons (en italique dans le texte)

¹⁹⁰⁰ *Ibid*, p. 519

¹⁹⁰¹ Rachilde, *L'Animale*, *op. cit.*, p. 264

¹⁹⁰² Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, *op. cit.*, p. 35

*traversait les inextricables dessous de l'infini, roulait d'abîmes en abîmes, plus bas, toujours plus bas ! Ayant laissé sa jolie chrysalide chez les hommes, le pauvre papillon, fou, éperdu, nu, fuyait, sans savoir, sans comprendre, en pleines ténèbres. Il descendait et descendrait encore plus bas, toujours plus bas, beaucoup plus bas, éternellement plus bas !... »*¹⁹⁰³ L'accumulation et la gradation qui est recherchée dans l'emploi des adverbes quantificateurs tient également de l'esthétique de la surenchère qu'affectionnent les décadents.

Les romans de nos deux auteurs témoignent d'une réelle transmutation linguistique par le souci de l'esthétisme forcené. On peut y voir une certaine volonté d'esthétisation dans la mesure où il est perpétuellement question de « *convertir la vulgarité ou la laideur en ce qu'il est convenu de considérer comme de la beauté littéraire* »¹⁹⁰⁴. A ce titre, on peut parler d'interesthéticité¹⁹⁰⁵ à propos de l'écriture puisqu'elle mélange à la fois l'esthétique scripturale à l'esthétique picturale. Dans *Monsieur de Bougrelon*, le cas est manifeste. A la vue de simples conserves d'huîtres marinées, le dandy déploie une somme d'impressions allant à la fois de la comparaison des huîtres à des œuvres de maître jusqu'à des impressions toutes plus originales et inattendues les unes que les autres. Ces dernières dévient le texte et le mènent vers des représentations monstrueuses d'agonie et de corps en souffrance : « *Et les huîtres marinées, Messieurs ! Leur aspect loqueteux et blanchâtre, ces charpies en décomposition (on dirait des fœtus), quel poème ! Tous les Sabbats de Goya, ces flacons d'huîtres les contiennent. Ce sont des enfants morts-nés offerts par les sorcières à Mamouth, roi des démons.* »¹⁹⁰⁶ L'influence des Goncourt est ici primordiale sur cette écriture qui se veut volontiers décorative et qui fait indéniablement appel à une forme d'hyperacuité perceptive, définissant ces âmes névrosées de cette fin de siècle littéraire et les menant du même coup jusqu'à l'hyperesthésie de la sensation¹⁹⁰⁷.

On assiste en effet à d'incessantes surenchères lexicales qui témoignent de cette même volonté de sertissage du mot et de l'expression. Dans *Monsieur de Bougrelon*, l'échauffement provoqué par l'atmosphère des pays du Nord est ainsi traduit de façon pour le moins alambiquée, qualifié qu'il est

¹⁹⁰³ Rachilde, *Les Hors-nature*, op. cit., p. 172

¹⁹⁰⁴ Anne-Marie Perrin-Naffakh « Écriture artiste et esthétisation du réel dans Germinie Lacerteux », in *Les Frères Goncourt, art et écriture*, op. cit., p. 292

¹⁹⁰⁵ Sur la notion d'« interesthéticité », voir *Les Frères Goncourt, art et écriture*, Bordeaux, Edition préparée par Jean-Louis Cabanès, op. cit., chapitre V : « Interesthéticité : le scriptural et le pictural ».

¹⁹⁰⁶ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougrelon*, op. cit., p. 77

¹⁹⁰⁷ Si l'on suit du moins les analyses de Françoise Gaillard dans « Les célibataires de l'art », in *Les Frères Goncourt : art et écriture*, op. cit., p. 336, lorsqu'elle affirme que [...] *leur écriture porte la marque de ce nervosisme, tant dans son enfièvrement lexical que dans son dérèglement syntaxique* », définissant alors cette tendance comme l'« *esthétique malade des époques de sensualité à fleur de nerfs* ». Elle perçoit dans ce mouvement transesthétique de l'écriture une forme de phénoménologie de la perception.

d' « *effervescence de rut cérébral égarant, térébrant l'instinct et franchissant l'au-delà de l'espèce et du sexe* »¹⁹⁰⁸. La formulation, recherchée, est construite autour d'un vocabulaire soutenu et peu commun. La poésie lorrainienne et rachildienne déploie ainsi tout un panel de chatoyances et de bigarrures lexicales. Dans *Le Vice Errant*, la description de Véra Schoboleska est révélatrice de cet aspect : « *Comme une caresse émanait d'elle. Sa voix un peu sombrée, ses prunelles claires et lentes, l'inflexion de son cou frêle, sa minceur mouvante sous de mouvantes étoffes, tout en elle implorait, suppliait, caressait ; [...]* »¹⁹⁰⁹ Le terme « sombré », peu approprié pour parler d'une voix, cherche à exprimer la suavité de sa tonalité mais fait également écho à un sentiment de perte¹⁹¹⁰, d'anéantissement, tandis que la répétition de l'idée de « mouvance » évoque le sentiment d'évanescence. Il se dégage de ces impressions une certaine délicatesse qui symbolise toute la volupté qu'incarne Véra.

Pourtant, à trop vouloir raffiner la sensation produite par ce raffinement précieux du lexique, le sens en devient obscur. Le vocabulaire déployé relève en fait bien souvent d'une esthétique névrotique qui consiste à vouloir souligner avec outrance les impressions exprimées. Il en va ainsi dès lors qu'il est question d'évoquer la maladie et la souffrance chez *Monsieur de Phocas* :

« *Dire que ces fleurs de criminalité, Ethal les cultive et les développe, comme on l'a accusé à Londres de cultiver chez ses modèles la pâleur, l'anémie, la phthisie et la langueur, et cela par amour artiste de certains tons nacrés et de certaines cernures, certaines expressions de regard et de sourires, souffrances devenues des beautés par des crispations de bouches et des faneries délicates de paupières et de teints !* »¹⁹¹¹

Cette recherche de la nuance juste oblige donc à la combinaison pour le moins inattendue de termes. Certaines comparaisons tendent en effet à associer bien souvent dans une volonté d'hybridation de la forme, représentations humaines et animales : « *[...] la main de M. de Bougreton, une main décharnée aux doigts fébriles et frénétiques se crispait et courait, convulsée comme un crabe.* »¹⁹¹² Des chairs sont ainsi qualifiées de « *saumonées* »¹⁹¹³ pour dire leur caractère rosé. De même la devise fétiche de Mortimer « *Nevermore* » résonne comme un « *glas d'orgueil* »¹⁹¹⁴. Cette dernière expression s'apparente à une combinaison de substantifs pour le moins dissonants. Les jeux

¹⁹⁰⁸ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, op. cit., p. 63

¹⁹⁰⁹ Jean Lorrain, *Le Vice errant*, op. cit., p. 153

¹⁹¹⁰ Le verbe « sombrer » s'emploie en général pour évoquer le naufrage d'un navire.

¹⁹¹¹ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 172

¹⁹¹² Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, op. cit., p. 104

¹⁹¹³ *Ibid.*, p. 41

¹⁹¹⁴ *Ibidem*

baroques sur la langue ouvrent ainsi la voie aux descriptions les plus originales et les plus inattendues dans les rapprochements qu'elles proposent. Il en va de même chez *Monsieur de Phocas* quand il est question lors de la soirée d'opium des « *pectoraux de coquillage* »¹⁹¹⁵ des deux javanaises, image pour le moins surprenante qui mêle à la fois l'espèce humaine au règne marin, toujours bien sûr dans l'intention d'hybrider au maximum les représentations. Une danseuse des Folies est de la même façon dépeinte sous un angle pour le moins équivoque, s'assimilant à un amalgame de différents composites de l'ordre de l'humain et du floral : « [...] *une grande fleur vivante qui danserait, même un peu monstrueuse dans son anatomie, [...] car, à vrai dire, cette fille est double, son torse est celui d'un acrobate, souple, mince et musclé, et ses hanches, sa croupe, sont tout à fait extraordinaires.* »¹⁹¹⁶ Les associations de termes sont donc parfois surprenantes comme ici chez *Monsieur de Bougrelon* où le lecteur doit se représenter le chapeau de Bougrelon en convoquant dans son imaginaire des coiffes aussi hétéroclites qu'une toque, de surcroît de loutre, un sombrero et un diadème qui renvoie à une certaine préciosité de la mise. : « *Une vieille toque de loutre, large comme un sombrero, coiffait en diadème cette vieille tête spectrale* »¹⁹¹⁷. Les expressions employées s'avèrent donc bien souvent nébuleuses en raison du regroupement inattendu de termes qu'elles proposent. De même, les maisons d'Amsterdam sont décrites par l'intermédiaire de différents lexiques bien éloignés sémantiquement parlant : lexique des matériaux, de la zoologie et de la botanique si bien que le texte finit par ne plus réellement faire sens, s'échappant vers des représentations détachées du référentiel commun : « *En vérité, c'est délicieux : les maisons de ce pays vous ont paru de verre ; elles sont de corne, Messieurs ! Le cocuage y fleurit comme la tulipe, mais repousse tout engrais étranger* »¹⁹¹⁸. Le contenu sémantique des phrases repose bien souvent sur une construction oxymorique. Le sémantisme d'un terme peut ainsi être contrebalancé par celui d'un autre diamétralement opposé : « *Ombrée par la dentelle du masque, cette bouche **luisait** [...]* » / « *Ce n'était plus que le **sang** d'une blessure trouant la chair **blanche** jusqu'au cœur* » / « *les grands chapelets d'améthystes aux croix étincelantes, si **froides** dans la **chaude** splendeur des soieries.* »¹⁹¹⁹ C'est pourtant dans cette combinaison d'impressions divergentes en apparence que se traduit l'originalité de la sensation. Cette dernière signe de la sorte son appartenance au territoire de l'entre-deux, du mitigé, du fluctuant. Ainsi dans *Monsieur de Bougrelon*, la chaleur d'un faubourg « *rafraîchit* » l'âme au lieu de l'enflammer comme on pourrait s'y attendre : « *Il est reposant et rafraîchit l'âme, ce quartier chaud d'Amsterdam* »¹⁹²⁰. De même,

¹⁹¹⁵ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 161

¹⁹¹⁶ *Ibid*, p. 78

¹⁹¹⁷ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougrelon*, op. cit., p. 32

¹⁹¹⁸ *Ibid*, p. 22

¹⁹¹⁹ Rachilde, *Les Hors-nature*, op. cit., p. 207

¹⁹²⁰ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougrelon*, op. cit., p. 15

l'amour se conjugue dans la haine : « [...] nous communiions dans les mêmes admirations, et nous nous aimions dans les mêmes haines. »¹⁹²¹

Par ailleurs, la volonté d'être au plus près de la suggestion génère une tendance à transgresser les limites mêmes de l'expression et des représentations véhiculées, où « l'impossibilité de dire tout ce qui est se conjugue avec l'urgence de dire plus que ce qui est »¹⁹²². On en veut pour preuve les épisodes chez *Monsieur de Phocas*, où sous le regard de Phocas ou d'Ethal, les individus se tranfigurent en un véritable bestiaire. Ainsi, Ealsie de s'apparenter à un batracien : « Ealsie elle-même a une tête verte, des yeux d'eau saumâtre, énormes, cerclés d'or dans une face écrasée, une gorge pareille à un goitre ; et ses bras nus, d'une chair filandreuse et flasque, croisent sur ce goitre deux petites mains palmées : la baronne Desrodes est une grenouille, une humaine et féerique grenouille, trônant au milieu de son peuple... »¹⁹²³

Ainsi se développent au sein de l'écriture des qualités impressives qui s'incarnent dans l'usage, la composition et la sonorité du mot sur lesquels les auteurs ne cessent de jouer dans la liberté la plus totale et le non-respect des conventions lexicales ou encore morpho-syntaxiques. Le nouvel art très esthète d'orchestrer la langue se focalise en partie sur la seule sertissure du Mot. Pour être au plus près de la sensation, nos auteurs n'hésitent pas à inventer des mots inédits qui participent par l'écho qu'ils peuvent produire, de la dimension suggestive du langage. Le discours décadent affirme en fait sa volonté de concentrer dans l'emploi qu'il fait de la langue toutes les sensations et les nuances, jusque dans leurs plus infimes reflets.

Les héros de Rachilde et de Jean Lorrain témoignent largement de cette volonté de créer une langue nouvelle en ajoutant à certains termes des suffixations jusque là inexistantes. Le titre même du roman de Rachilde *L'Animale* en est l'exemple par la forme féminine que ce substantif grammaticalement du genre masculin prend sous la plume de l'auteur. Le signifiant devient ainsi alors totalement porteur de la signification dans la rhétorique décadente, en tenant aussi la place du signifié. Les mots rares abondent, des néologismes sont inventés pour parfaire l'expression de l'inexprimable. Chez *Monsieur Vénus*, les objets prennent ainsi des poses « *matamoresques* »¹⁹²⁴, adjectif inventés sur la base du terme « matamore » pour dire leurs « attitudes » fanfaronnes. De même, dans le chapitre « Smara » de *Monsieur de Phocas*, le héros tente-t-il de rendre compte du

¹⁹²¹ *Ibid.*, p. 39

¹⁹²² Séverine Jouve, *Obsessions et perversions dans la littérature et les demeures à la fin du XIXème siècle*, op. cit., p. 39

¹⁹²³ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 106

¹⁹²⁴ Rachilde, *Monsieur Vénus*, op. cit., p. 56

goût fétide qu'il a dans la bouche par le verbe « empouacrer » qui par sa sonorité rappelle le dégoût que traduit l'interjection « pouah » et révèle du même coup la hideur de la situation : « *un goût de bête morte m'empouacrait la langue* »¹⁹²⁵. La volonté de se démarquer du langage commun se manifeste aussi par des groupements recherchés et inattendus de termes. Il en va ainsi lors de l'épisode où Phocas se voit assailli par des monstres et où l'emploi de l'adjectif peu commun « fouaillé » vient accentuer l'investissement que ces bêtes font de son corps : « *J'étais captif d'aspirantes caresses, fouaillé par tout mon corps de petites morsures savantes jusqu'à en défaillir* »¹⁹²⁶. Des néologismes se créent donc souvent par l'adjectivation de substantifs comme par exemple « *diadémées* »¹⁹²⁷ décliné sur le terme « diadème » ou encore « *astragalée* »¹⁹²⁸ sur le terme « astragal ».

A l'image du style des Goncourt, Rachilde et Jean Lorrain mettent en scène un style bibelot, un style mosaïque. Il en va ainsi dans *Monsieur de Phocas* dès lors qu'il est question de décrire la société. Chaque individu évoqué est décrit selon un procédé métonymique. Aussi, en mettant bout à bout leurs qualifications respectives, en vient-on de la même façon que l'on construit un puzzle par l'imbrication d'éléments, à avoir une vue d'ensemble de l'espace public : « *L'obscénité des narines et des bouches, l'ignominieuse cupidité des sourires des femmes rencontrées dans la rue, la bassesse sournoise et tout le côté hyène et bêtes fauves, prêtes à mordre, des commerçants dans leurs boutiques et des promeneurs sur les trottoirs, comme il y a longtemps que j'en souffre !* »¹⁹²⁹ Il s'agit en fait de raffiner l'objet à l'extrême par le culte du détail afin de suggérer et de stimuler des impressions inattendues, quitte à produire parfois même des vertiges d'optique – dans l'exemple précédent principalement lié au phénomène du « devenir-animal » dont il a déjà été question - qui énoncent sporadiquement « *l'effacement de la représentation* »¹⁹³⁰ : c'est ainsi qu'il n'est pas rare dans les récits de « *décele[r] l'un des traits d'une esthétique qui ne cesse de mettre en jeu ou en question l'idée de contour, de cadre, de limite, au point que la vaporisation du visible semble parfois la promesse de son esthétisation* »¹⁹³¹. Le lecteur se trouve ainsi dérouté, perdant tout repère avec l'ancrage dans la réalité, partageant avec les personnages l'influence des espaces mouvants

¹⁹²⁵ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 167

¹⁹²⁶ *Ibidem*

¹⁹²⁷ *Ibidem*

¹⁹²⁸ *Ibid*, p. 206

¹⁹²⁹ *Ibid*, p. 60-61

¹⁹³⁰ Jean-Louis Cabanès, « Brouillage et effacement des limites dans l'œuvre des Goncourt » in *Les Frères Goncourt : art et écriture*, op. cit., p. 445

¹⁹³¹ *Ibidem*

dans lesquels ils évoluent. Jean-Louis Cabanès parle à ce sujet d' « *esthétisation de l'apparaître et du disparaître* »¹⁹³².

Le bibelot, qui recèle un maximum de valeurs dans un minimum de place, participe plus particulièrement de cette délectation esthétique du détail. Ainsi nombreuses œuvres d'art sont victimes d'un hyperdescriptivisme forcené qui génère une certaine décomposition du lieu dans lequel elles peuvent s'inscrire :

« *Le cabinet de toilette de Paul-Eric de Fertzen, somptueux comme un boudoir de reine, était ouaté de portières égyptiennes, où rutilaient, sur un fond d'azur assombri, un ciel reflété par le Nil au crépuscule, les lourds scarabées d'or. Il se meublait d'un grand lavabo de marbre vert et d'une vaste armoire, en bois de cèdre, travaillée à jour, ornée de volutes de nacre dont les pâleurs translucides donnaient l'illusion de la voir peu à peu s'envelopper d'un rayon lunaire.* »¹⁹³³

L'écriture devient ainsi le support fondamental de la déconstruction de l'espace. Elle ouvre la voie à un jeu de perspectives et de profondeurs démultipliées transfigurant le décor. Le texte, contaminé par l'émphatisation du détail devient l'emblème de la dérive des descriptions. Ces dernières touchent parfois aux limites de la réalité dans la mesure où elles investissent l'objet de sèmes de fantastique aux dépens de la représentation d'ensemble. L'écriture artiste est donc avant tout une écriture métonymique où le fragment s'affranchit de son entité pour mieux la définir. Ainsi dans *Monsieur Vénus*, sous l'effet des simples coups d'une horloge en forme de phare, les éléments constitutifs de l'ornementation de cette dernière semblent s'animer :

« *Les draperies se notèrent dans une vague teinte irisée, remplie de mystères charmants, on aperçut les magots chinois levant leurs jambes bouffies d'étoffe ; les nymphes de terre cuite s'élançèrent dans une espèce de vapeur flottante, insaisissable, elles arrondirent des bras vivants, elles décochèrent des sourires humains, et les mannequins disloqués eurent des gestes très brutaux à l'intention de la tunique chaste de la Vénus impériale* »¹⁹³⁴.

Les détails révélés s'autonomisent et s'affranchissent de l'univers référentiel et des principes académistes. L'espace, voué dès lors à l'impression suggestive, se reconstruit par le recours à la synesthésie. En déployant de la sorte un univers subjectif proche des valeurs artistiques, en se

¹⁹³² *Ibid*, p. 456

¹⁹³³ Rachilde, *Les Hors-nature*, *op. cit.*, p. 38

¹⁹³⁴ Rachilde, *Monsieur Vénus*, *op. cit.*, p. 52

focalisant ainsi sur le signifiant, le tout se désubstantialise au détriment certes de la représentation objective du réel, mais au profit d'une nouvelle esthétique de l'effet : « [...] *ce mode d'écriture, par sa contre-productivité au sens bourgeois du terme, son inutilité foncière, le repli sur soi, le gaspillage du temps et d'énergie qu'il génère, est, par excellence, une manifestation possible d'une littérature 'dandy'* »¹⁹³⁵ L'écriture elle-même se fait œuvre d'art.

Ce mode de représentation que l'on pourrait donc qualifier d'hyperdescriptiviste conjugué à la fois le silence et l'excès, suggérant un trop-plein pour combler le vide du réel. Cette saturation de l'expression est en fait un appel direct à la déconstruction du réel, une invitation à se dégager d'une peinture des surfaces. Cette esthétique de la décomposition et du composite, révélée par l'écriture-artiste que cultivent les décadents - en perpétuelle recherche de la nuance rare, de la touche particulière, du détail saisissant – participe de l'évaporation de la réalité dans l'imaginaire. Le détail apparaît ainsi au sein de l'écriture comme un élément de transfiguration et de transgression, définissant l'espace discursif décadent comme un espace mosaïque, un espace artiste, l'expression même de l'âme pervertie de l'esthète qui l'occupe.

En fait, le langage existant ne pouvant suffire, un style complexe, mêlant raffinement et dilettantisme, se déploie dans ces textes porteurs de l'« ordinairement indicible ». L'utilisation de la langue s'en trouve pervertie, déviée de ses formes académiques, empreinte de subversion à l'égard de la représentation et de l'expression dites réalistes, d'où une certaine modernité qui se dégage du système de représentation fin-de-siècle :

*« L'intégration des différents niveaux de perception, c'est la marque même de l'émotion esthétique, le symptôme même du « tempérament artiste », dont la littérature constitue une forme d'expression. C'est surtout le signe d'une conception nouvelle de la mimesis. Ce n'est plus tant la représentation de la réalité qui importe que la sensation éprouvée par la personnalité du peintre ou de l'écrivain : il s'agit là d'une des révolutions essentielles de l'art moderne »*¹⁹³⁶.

La phrase y est ainsi toujours travaillée et élaborée, chaque mot y est choisi et apporte, à la manière d'une nuance sur une toile, un effet calculé, recherché par l'âme de celui qui la conçoit.

¹⁹³⁵ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, présentation par Hélène Zinck, *op. cit.*, p. 35

¹⁹³⁶ Jean-Pierre Leduc-Adine, « Effets de picturalité dans Manette Salomon », in *Les Frères Goncourt : art et écriture*, *op. cit.*, p. 413

Elle devient alors comme l'explique Henri Mitterrand une « [...] phrase objet d'art, digne d'être contemplée et goûtée pour l'élégance, la finesse, la hardiesse de ses formes, plus que par ce qu'elle signifie »¹⁹³⁷.

Cette recherche d'une langue quasi vierge implique nécessairement une certaine forme d'hermétisme à la compréhension immédiate, une potentielle difficulté de lecture qui met le lecteur face à cette déroutante du réel. La désobéissance aux canons de l'expression fait naître un langage prométhéen, c'est-à-dire un langage où le scripteur cherche à créer de nouveaux codes langagiers pour mieux maîtriser l'expression, autrement dit une forme de langage, à ses yeux, idéal. Cette singularité de forme stylistique et linguistique correspond à la poétique d'Edmond de Goncourt qui se caractérise par cette même recherche effrénée de la verbalisation de l'inexprimable et d'une nouvelle dimension esthétique de l'écriture uniquement accessible aux âmes partageant ce même idéal d'expression neuve. La langue devient alors un des atouts de l'esthète puisque répondant au raffinement parfois même équivoque qui le définit. L'écriture artiste se fait alors miroir privilégié de l'âme fin-de-siècle, perpétuellement en quête de délectations originales :

« Cette forme si belle que les plus parfaits des véritables dandies ont frissonné, jusqu'à la névrosisme, de l'amour des phrases, cette forme qui consolerait de vivre, qui sait des alanguissements comme des caresses pour les douleurs, des chuchotements et des nostalgies pour les tendresses et des sursauts d'hosannah pour les triomphes rares, cette beauté du verbe, plastique et idéale et dont il est délicieux de se tourmenter »¹⁹³⁸.

L'écriture par la richesse et le chatolement qu'elle inspire révèle selon les mots employés par Albert Samain à la première lecture d'*A Rebours* et du *Crépuscule des dieux*, un « style intense, savourant le suc essentiel des phrases, suçant la moelle des épithètes, absorbant par tous les pores de l'esprit cette littérature de luxe, exaspérée d'images, raffinant à l'aigu la sensation gourmande de cette langue riche, complexe et rare [...] »¹⁹³⁹, un style s'appliquant tout autant aux romans de Rachilde qu'à ceux de Jean Lorrain. Nous sommes alors en pleine exaspération du style à l'image de celle pratiquée envers les sensations. Tout comme les arts visuels, les écrits en « [...] appellent à une

¹⁹³⁷ Henri Mitterrand, *De l'écriture artiste au style décadent*, in Gérard Peylet, *L'Artifice et ses expressions littéraires dans les dernières années du XIX^e siècle*, op. cit., p. 125

¹⁹³⁸ Maurice Barrès, *Le Culte du moi, Sous l'œil des barbares*, [1888], Paris, Echo Library, T. 1, 2008, p. 32

¹⁹³⁹ Albert Victor Samain, *Carnets intimes*, Paris, Mercure de France, 1939, p 78-79

appréhension qui fait passer l'œil sous le contrôle de la main – l'attention à la picturalité, à la surface, au détail s'exerçant au détriment de la forme englobante »¹⁹⁴⁰.

En outre, d'un point de vue syntaxique, le scripteur procède par accumulation d'expressions nominales pour parvenir à donner la représentation la plus juste. Dans *Monsieur de Phocas*, la description des *Trois Fiancées* de Toorop est identifiée au déferlement de monstres. L'excès de l'emploi de la virgule entre autres permet la juxtaposition sans fin d'expressions redoublant d'imagination pour surenchérir sur la hideur de ces femmes : « *dans un paysage peuplé de larves, des larves fluentes, ondulantes et vomies, tel un flot de sangsues, par de battantes cloches, se dressent, fantomales, trois figures de femmes enlinceulées de gaze à la façon des madones d'Espagne.* »¹⁹⁴¹ Le verbe semble perdu au milieu de cette pléthore d'adjectifs qualificatifs et de substantifs. Bien souvent, il n'a pas la place qu'il devrait détenir dans la phrase : « *Et dans la salle électrisée, des rires éclataient, et des applaudissements* »¹⁹⁴². L'utilisation du zeugme permet ici tout à la fois l'adjonction et la disjonction des termes « rires » et « applaudissements ». L'ajout d'un deuxième sujet déterminant le verbe en fin de phrase alors qu'il devrait être couplé au premier sujet « des rires » perturbe la lecture. Il piège le verbe qui se retrouve coincé entre ces deux expressions nominales à la fonction de sujet. La contemplation prime ainsi sur l'action. La poétique par sa forme volontairement descriptive plus que narrative invite à de tels mouvements. Souvent le verbe est donc relégué à la fin des propositions ou des phrases au profit de nombreux sujets qui prennent la forme d'accumulation d'expressions nominales comme dans l'exemple qui suit où ces dernières sont au nombre de six : « *Oh ! ce massacreur d'âmes et de fleurs, cet éveilleur de tares, ce féroce et joyeux faucheur d'illusions, ce tueur de rêves, ce semeur de doutes, ce fauteur de désespoirs, qu'allait-il me dire sur lady Kerneby ?* »¹⁹⁴³ Il arrive même parfois qu'il n'y ait aucun verbe dans une phrase, celle-ci se composant alors uniquement de groupes nominaux : « *Cette promenade à vau-l'eau parmi cette fête de faubourg, le relent de grailon, de sueur et de loques sales d'une sortie d'atelier sous les arbres déjà poussiéreux de cette avenue, et, parmi la flânerie éreintée d'ouvriers musant aux baraques, les allées et venues de cette gamine.* »¹⁹⁴⁴

En revanche, Phocas rivalise de formules verbales pour dire l'étouffement que lui procure l'emprise d'Ethal. Ainsi chaque verbe qui succède à un autre dans le paragraphe surenchérit sur le

¹⁹⁴⁰ Bernard Vouilloux, « Le devenir-bibelot », in *Les Frères Goncourt : art et écriture*, op. cit., p. 439

¹⁹⁴¹ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 113

¹⁹⁴² *Ibid*, p. 111

¹⁹⁴³ *Ibid*, p. 273

¹⁹⁴⁴ *Ibid*, p. 257

sens du précédent, opérant de la sorte une gradation dans l'évocation de cette asphyxie cérébrale : « *Et si c'était une dernière manœuvre d'Ethal pour me **troubler**, m'**affoler** davantage, **précipiter** l'espèce de folie au milieu de laquelle je me sens **enserrer**, **étouffer** comme dans un filet tissé maille à maille par l'affreuse main, la main de proie et de volonté, bossuée d'horribles bagues, de cet Anglais sinistre ?....* »¹⁹⁴⁵ On note encore ici le goût prononcé de Lorrain pour les procédés énumératifs et accumulatifs. Ici l'accent est mis sur la main d'Ethal par la reprise du terme qui vient entériner l'importance que Phocas cherche à lui donner : « *l'affreuse main, la main de proie et de volonté* ». La construction syntaxique est d'ailleurs alambiquée car le complément du nom devrait logiquement être placé à la suite de l'expression « l'affreuse main ». Le fait qu'il se retrouve placé en fin de phrase surprend à la lecture mais permet de mettre l'accent sur le caractère redoutable du peintre.

La construction syntaxique des phrases n'est donc pas toujours limpide, surtout chez Jean Lorrain. On assiste ainsi fréquemment à une juxtaposition sans fin de propositions indépendantes. Dans la phrase suivante tirée de Monsieur de Phocas, on ne compte sur la longueur de la phrase qu'une seule proposition subordonnée de temps qui se perd presque au milieu d'une profusion de propositions indépendantes :

*« Des lividités semblaient couler le long des bagues humides, telles d'innommables sueurs, **et** quand, dans cette armature de bijoux blêmes, je vis, après tant d'agonies, surgir la face défaite **et** les yeux d'épouvante de Thomas lui-même, je me levai, dressé dans un sursaut d'horreur, haine ou horreur, horreur et haine, **et**, sans savoir pourquoi, poussé par une volonté étrangère à la mienne, je me jetai sur Ethal, **et**, d'une main, lui maintenant le front renversé, lui pétrissant à mon tour **et** cruellement les cheveux et le crâne, de l'autre, je me saisis de son horrible main aux horribles bagues, **et** la lui entrai violemment dans la bouche, sa bouche salissante pleine des noms de Thomas et d'Eddy **et**, ravi, à mon tour de voir ses petits yeux s'agrandir d'épouvante, je heurtai brutalement le chaton de ses bagues à l'émail de ses dents, **et** j'y brisai en trois coups l'émeraude vénéneuse »*¹⁹⁴⁶.

On note l'abus également de l'utilisation de la conjonction de coordination « et » qui souligne le caractère digressif du discours et qui tente de relier l'ensemble des impressions et sentiments que relate le discours. Cette esthétique est caractéristique d'un style névrotique, d'autant plus ici puisque cet épisode décrit le meurtre d'Ethal. La frénésie stylistique fait donc écho à l'état

¹⁹⁴⁵ *Ibid*, p. 171

¹⁹⁴⁶ *Ibid*, p. 275

d'esprit chaotique de Phocas, le meurtrier. La phrase mériterait d'être coupée. Elle recèle en fait en son sein plusieurs phrases et en ce sens apparaît nébuleuse, ne semblant jamais vouloir se finir. L'emploi du point virgule et de la virgule dans la ponctuation est également symptomatique d'une telle tendance :

« Et c'était, dans une avant-scène, le gros Naidenberg enrichi par dix faillites, Naidenberg, dont les exécutions à la Bourse se soldent par des achats de villas à Cannes et de grands hôtels en Suisse, Naidenberg, bouffi, boursoufflé de graisse malsaine, avec sa face de lèpre blanche et son allure de suffète ; puis, en suivant le rang dans les loges, les trois frères Helmann, l'air de squelettes d'oiseau avec leurs épaules hautes, leurs maigres torsos en proue de navire et leurs museaux de peseurs d'or, lèvres minces, nez plus minces et yeux plus minces encore, amis d'une luisance jaune de métal [...] ; et puis Maicherode, encore un banquier, celui-là, mais, viennois, Viennois expulsé de Vienne, qui affiche bruyamment cette pauvre Nelly Ferneil, son paravent, et dont la devise, cueillie à la Préfecture et chuchotée dans les maisons closes, est : « Laissez venir à moi les tout petits enfants », tous, juifs naturellement, naturalisés Français, mais cosmopolites et maîtres de Paris. »¹⁹⁴⁷

Le lecteur suit en fait les méandres de la pensée de Phocas avec tout ce que cela implique de détours. La redondance de l'emploi de la conjonction de coordination « mais » marque également la tendance qu'a Phocas à toujours nuancer ses propos, étant dans l'impossibilité de s'exprimer de façon tranchée, univoque. La nuance est toujours de mise. Il pousse le vice jusqu'à insérer du discours direct dans sa phrase déjà suffisamment alambiquée et longue, pour brouiller plus encore la fluidité de la lecture. La phrase se caractérise ainsi de façon générale par cette tendance à la fragmentation qui témoigne de l'« énervante fatigue »¹⁹⁴⁸ du scripteur.

Mais le style décadent réside bien là, dans ce procédé cumulatif de propositions, de groupe nominaux qui cherche à rendre compte du foisonnement des sensations et des impressions qui sont en jeu. Cet effet d'imbroglio est accentué par l'utilisation abusive que le scripteur peut faire d'éléments de comparaison. La phrase s'allonge alors si elle ne s'alourdit pas. On en veut pour preuve l'évocation de *Jean Destreux* dans *Monsieur de Phocas* qui file à la fois une métaphore champêtre par le recours à des termes comme « seigle », « floconneuse » qui rappelle les flocons de céréales, « sarment », « moissonneurs » et une métaphore de l'enfièvrement par l'emploi des termes « soleil », « tanné », « desséché », « bruni », « bis », « cuit », « flambait », « chaleur », « endiablés » :

¹⁹⁴⁷ *Ibid*, p. 197-198

¹⁹⁴⁸ Rachilde, *Monsieur Vénus*, *op. cit.*, p. 149

« Grand, mince et découpé, les cheveux d'un blond de seigle mûr, le soleil du désert l'avait tanné, desséché et bruni. Avec sa chevelure claire et sa moustache floconneuse sur son teint bis et cuit, il flambait comme un grand sarment dans la chaleur des journées d'août et, infatigable à l'ouvrage, activait de ses lazzi, de son exemple et de gestes endiablés, l'indolence harassée des autres moissonneurs. »¹⁹⁴⁹

Toujours selon des considérations d'ordre syntaxique et grammatical, on remarque aussi la pratique forcenée de la mise en apposition qui participe de cette même dimension labyrinthique de la langue. L'exemple précédent est également probant sur cet aspect. L'apposition, par son caractère indépendant - puisque pouvant se placer librement dans l'ordre d'une phrase - illustre la volonté de nos auteurs à ne pas se calquer sur la forme classique de la phrase, en introduisant des distorsions, en la ponctuant régulièrement d'appels à la suggestion : « *dépouillée de ses bijoux, atteinte dans sa pudeur, cette assoiffée d'inconnu n'aurait regretté rien* »¹⁹⁵⁰. De même, ici la place de l'adverbe rien est déroutante, intervenant après la formule verbale, alors qu'elle serait attendue entre l'auxiliaire et le participe passé ; ce choix scriptural permet au narrateur d'accentuer le caractère intransigeant et déterminé de l'Américaine lady Feredith dont il est question. L'emploi d'expressions mises en apposition est souvent abusif et engage une dislocation du discours, où le lecteur cherche l'idée principale que le scripteur cherchait à exprimer à l'origine. Ceci est d'autant plus tangible lorsque son discours est envahi de qualificatifs : « *Pâleur inquiétante d'hostie, visage d'un ovale aminci à l'expression spirituelle et souffrante, les yeux comme bleuis, meurtris, tachés de nacre, elle personnifiait, l'étrange et fragile créature, la psychique beauté du vingtième siècle.* »¹⁹⁵¹

On note également relativement à cette déroute de la syntaxe la verbalisation de certains substantifs souvent sous la forme de participes présents. Ainsi chez les décadents on ne suggère pas, on « suggestionne » : « *Ethal m'affirma que j'avais rêvé, car, naturellement, Ethal était à bord, exaspérant ma sensibilité, suggestionnant ma songerie malade.* »¹⁹⁵² Parfois également, les termes peuvent être détournés de leur sens initial et à ce titre s'apparenter à des néologismes comme c'est le cas du verbe « phosphorer » qui est employé non pour exprimer le fait de faire fonctionner son cerveau de façon intensive mais pour évoquer la phosphorescence. Ainsi le substantif se voit-il décliné en verbe : « *sa pourriture phosphorait* »¹⁹⁵³. De même, l'évocation du quartier du Seadeck dans *Monsieur de Bougrelon* se fait par le recours à l'adjectivation du verbe « forniquer » pour

¹⁹⁴⁹ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 223

¹⁹⁵⁰ *Ibid*, p. 104

¹⁹⁵¹ *Ibid*, p. 200

¹⁹⁵² *Ibid*, p. 175

¹⁹⁵³ *Ibid*, p. 164

mieux traduire et appliquer directement cette nature pêcheresse aux personnes qui le côtoient : « *Le Seadeck, c'est la grande truanderie dansante, braillante et fornicante des Pays-Bas* »¹⁹⁵⁴. Il en va de même pour le terme « braillante » qui est une déclinaison libre en adjectif du participe présent « braillant ». Il s'agit en fait d'être en permanence au plus près de la retranscription picturale en simulant les sensations et les impressions par le pouvoir du verbe et le recours aux formes néologiques. Il n'est donc pas étonnant que des femmes aient la « *face moutonnaire* »¹⁹⁵⁵ et qu'elles bêlent en lieu et place de parler. Cette quête de la note juste débouche bien souvent sur un certain maniérisme de la langue, comme c'est le cas dans *Monsieur Bougreton* chez qui on ne compte plus les pointes précieuses. Ainsi, le narrateur de nous décrire Bougreton lui-même en faisant appel à une certaine afféterie : « *Jusqu'au dernier jour, il eut les lèvres les plus vermeilles, à croire qu'il les avait peintes avec le sang des cœurs* »¹⁹⁵⁶. Cette forme d'expression alambiquée pousse parfois au maniérisme et à une certaine obscurité faisant directement obstacle au sens. Les substantifs et les adjectifs, nous l'avons vu, abondent dans les textes au détriment des verbes qui se retrouvent relégués bien souvent en fin de phrase. On joue ainsi sur une inversion syntaxique qui cherche à brouiller les pistes de la compréhension en incitant, au sein du processus de lecture, à associer certains termes à d'autres, d'où la dimension absconse de l'expression rachildienne et lorrainienne :

« [...] les liquides yeux verts que j'ai vus luire un jour sous les paupières de plâtre de l'Antinoüs, la dolente émeraude embusquée comme une lueur dans les orbites d'yeux des statues d'Herculanum, l'attirant regard des portraits de musées, le défi des siècles demeuré dans les prunelles peintes de certaines faces d'infantes et de courtisanes, tout ce mensonge et ce mystère, toute cette légende et cette féerie me persécutent m'hallucinent, me sollicitent et m'oppressent, m'emplissant de haine, de honte et de rut. »¹⁹⁵⁷

A force d'accumulation d'expressions nominatives qui précisent le sens de la précédente, le lecteur perd le fil du discours et finit à la fin de la phrase par se demander ce qui exactement hallucine, sollicite et oppresse Phocas. Les poétiques lorrainienne et rachildienne tendent ainsi entre sens et non sens à l'anomie, enclines qu'elles sont à la « *formulation scripturale à foyers multiples* »¹⁹⁵⁸.

¹⁹⁵⁴ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, op. cit., p. 103

¹⁹⁵⁵ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 96

¹⁹⁵⁶ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, op. cit., p. 27

¹⁹⁵⁷ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 85

¹⁹⁵⁸ Jacques Dubois, « L'institution du texte », in *La Politique du texte. Enjeux sociocritiques. Pour Paul Duchet*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 126

En clair, les auteurs cherchent à tout prix à souligner la littérarité de leurs textes en dotant notamment leurs œuvres d'un langage neuf, travaillé, éclatant dans sa complexité et pour le moins original, touchant même à l'excentricité. Le but de cette démarche consiste à s'éloigner le plus possible du langage commun, d'ériger une langue réservée à un groupe réduit d'initiés, garante d'érudition et de distinction :

« Tout se passe comme si l'âme décadente, impuissante à inventer un style inédit avait adapté les anomalies les plus marquées de l'écriture artiste, en les détournant de leur fin initiale, qui était d'analyser toujours plus exactement la sensation, pour en faire les recettes d'un langage d'initiés, une sorte de code auquel se reconnaissent tous les esthètes désabusés et dilettantes »¹⁹⁵⁹.

Au credo baudelairien « anywhere but out of this world », Rachilde et Jean Lorrain répondent qu'il « faut à tout prix faire autrement et parler autre »¹⁹⁶⁰, d'où cette « surenchère de la différence »¹⁹⁶¹ cultivée autant textuellement que stylistiquement.

Quand l'esthétique se fait éthique, la Décadence n'est jamais bien loin.

¹⁹⁵⁹ Henri Mitterand, *De l'écriture artiste au style décadent*, Wissenschaftliche Zeitschrift des Humboldt-Universität zu Berlin. Ges. Sprachw, R. XVIII, 1969, p. 62

¹⁹⁶⁰ Jacques Dubois, « L'institution du texte », in *La Politique du texte. Enjeux sociocritiques. Pour Paul Duchet*, op. cit., p. 130

¹⁹⁶¹ *Ibidem*

Conclusion

Au terme de notre étude, il apparaît que perversion et subversion sont bel et bien, tant du point de vue des choix génériques que stylistiques, les maîtres mots des romans de Rachilde et de Jean Lorrain. Leurs œuvres fonctionnent sur une esthétique typiquement décadente fondée sur le principe d'inversion où la notion de norme se retrouve perpétuellement remise en question, pour ne pas dire bafouée au profit du développement d'un univers romanesque subjectif et provocateur. Par cette entreprise de dilution des normes qu'elles soient spatiales, temporelles, éthiques, sexuelles et identitaires, Rachilde et Jean Lorrain participent d'une mise en place d'un « autrement », révélant ainsi la quintessence même du sentiment de décadence qui repose sur cette propension à la subversion systématique des valeurs du réel.

Après avoir pénétré l'environnement résolument hors-nature des œuvres du corpus à travers le climat intellectuel, culturel et artistique propre à Rachilde et à Jean Lorrain, nous avons pu constater que l'univers dans lequel évoluent les personnages s'était révélé totalement hystérisant. Fragilisé par son manque d'inscription dans le réel, il repose en effet sur un cadre mouvant tributaire des états d'âme de ses acteurs et constitue un espace aux frontières flexibles, libérant l'expression de la névrose et des fantasmagories des héros ou des héroïnes. Un univers hors-nature se met ainsi en place caractérisé par une altération du champ des perceptions qui émane du mal-être dont sont victimes les personnages. Ces âmes malades, en prenant conscience de leur inadéquation sociale qui provient directement du dégoût que leur inspire leur société, développent un profond pessimisme qui, sous sa dimension extrême, prend la forme d'un certain nihilisme les poussant à appréhender l'existence sur un mode résolument dépressif. Ceci se traduit notamment par une mise à l'écart assumée de leur part de la société, une volonté de ne plus participer à la vie sociale au profit d'une existence davantage articulée sur les principes de l'intériorité et de l'individualisme. Les textes se trouvent ainsi orientés par la prévalence accordée au sentiment du Moi, pour ne pas dire même par le développement d'un certain culte du Moi, seule valeur sûre dans ce monde en constante évolution. A trop vouloir échapper au carcan de la réalité, ces âmes se renferment sur elles-mêmes et se réfugient dans leur repaire qui les protège contre les vilénies de la société, mais se fait également le principe indispensable à toute entreprise de création ou de re-création. En contrepartie et pour pallier la vulgarité du monde environnant, les esprits fin-de-siècle développent tout un réseau de piments psychiques articulé sur une exacerbation des sens capable de ravir celui

ou celle qui, en manque de sensations neuves, trouve ainsi une nouvelle voie à l'expression de soi. C'est ainsi qu'à partir d'une attitude foncièrement narcissique les textes construisent les représentations qu'ils donnent à voir sur le mode du solipsisme. L'imaginaire ne s'en trouve que plus puissant, stimulé par les tourments et les élans qui animent ces âmes politiquement incorrectes. Fort d'une telle assise, se développe un espace-temps aux limites inexistantes, un cadre spatio-temporel qui n'en est plus réellement un, tant ses représentations sont orientées par les états d'âme qui l'investissent. Les personnages bafouent les frontières du temps notamment en plaçant bien souvent leurs attitudes sous l'égide de grandes figures mythiques qu'ils dévient de leurs symboliques premières. Par ailleurs, l'inscription suggérée dans des périodes de décadence de certains romans, témoigne également de ce refus d'appartenir à leur société contemporaine. Si dans certaines œuvres les références sont explicites, pour d'autres, le réseau de signification est plus insidieux et doit être décrypté. La filiation à Byzance et à l'empire romain participe ainsi de cette entreprise de négation du présent au profit d'un passé plus adéquat à la nature d'âme des personnages. L'espace en tant que lieu de déroulement des scènes subit le même sort, se voyant totalement déconstruit dans sa dimension sociale. Des représentations de villes gangrénées à la tentation de l'orientalisme, en passant par la mise en place d'exili et de lieux métaphoriques reflets de leurs âmes malades, les personnages cherchent à évoluer au sein d'espaces décentrés, en dehors de toute immersion dans la société. Faire de sa vie une œuvre d'art résume en fait parfaitement l'état d'esprit animant les décadents qui inversent le rapport selon lequel l'art doit imiter la vie. Dans leur cas la valeur artistique se fait valeur fondatrice ; aussi c'est désormais le réel qui doit imiter l'art, d'où cette recherche effrénée dans les œuvres de la sensation esthétique la plus aboutie. Cela se manifeste plus précisément par la mise en place d'une esthétique du culte de l'artifice où le personnage de l'esthète trouve sa plus parfaite expression, puisqu'il s'agit pour lui de se faire œuvre d'art et d'artificialiser son physique et ses attitudes pour fuir sa condition première. L'art se fait ainsi valeur suprême en ce qu'il introduit de représentations falsifiées du réel. Aussi les références artistiques, notamment picturales abondent-elles, comme ces appels faits au préraphaélisme ou au courant modern'style qui alimentent les réseaux de signification de l'imaginaire décadent.

Par ailleurs, l'esthétique décadente des romans de Rachilde et de Jean Lorrain se caractérise par la mise en scène d'un Eros au désir vicié venant remplacer un rapport à la chair déprécié car jugé trop commun. Cette volonté de refaire l'amour conditionne une dénonciation de l'ordre sexuel éthique établi. Tout part de la guerre des sexes que se livrent hommes et femmes et d'où prennent naissance des sentiments de dégoût vis-à-vis de l'Autre sexuel. Les femmes, par le discours misogyne ambiant, se retrouvent ainsi amalgamées en une seule créature présentée comme terrible,

menaçante et vile. De cette haine de la femme découle plus largement une esthétique de la trahison féminine qui trouve son expression métaphorique la plus explicite dans la confusion qui s'établit bien souvent entre la mer et la mère – deux réseaux de signification décadents – dans le seul but de dire la menace et la noyade que la femme représente pour l'homme. D'autre part et dans le même esprit, les femmes se rebellent contre le système patriarcal, refusant en masse la domination masculine, le phallogentrisme et ses accès de pouvoir injustifiés. Aussi, s'agit-il pour ces femmes atteintes de misandrie d'entreprendre une certaine émancipation, et de braver le Mâle, en l'incriminant et en adoptant vis-à-vis de la gent masculine en général une attitude systématiquement offensive qui tend, si ce n'est à les rendre maîtresses du jeu amoureux, tout du moins à néantiser l'homme dans son statut de sexe fort. Corrélativement à cet abîme qui sépare désormais l'homme et la femme, l'institution du mariage tout comme le principe de génération sont largement répudiés. Ces positions qui découlent du dégoût de la chair font naître un rapport au corps et à l'Eros totalement pervers. Ce dernier prend ainsi la forme du fétichisme et des amours d'agonie où si l'objet peut tout à coup être doué d'animation, le corps, quant à lui, se retrouve bien souvent pétrifié pour mieux être contrôlé. Une large place est également faite à la violence érogène qui s'incarne plus particulièrement dans la tentation du crime et les pulsions destructrices, d'où la confusion qui s'opère entre plaisir et effroi. Ce sont sans doute les femmes qui incarnent au plus haut point cette cruauté. Vectrices de fatalité, elles exercent leur sadisme, symbolisant le plus redoutable paradoxe, celui de la menace séduisante. Animées par une folie sanguinaire, ces femmes prennent l'allure de vampires qui se délectent du sang de leurs victimes dans la plus pure jouissance. Le plaisir dans la souffrance s'affiche alors, se faisant le principe qui sous-tend les relations sado-masochistes mises en scène dans les textes. Ces dernières prennent des formes différentes même si elles convergent toutes vers l'algolagnie. Nous avons donc retenu essentiellement celle de l'art de souffrir, qui correspond chez *Monsieur de Phocas* à une souffrance par l'art renvoyant directement à une relation de dominant /dominé entre un mentor et son disciple, ou celle plus attendue de couples aux plaisirs viciés. Dans ce dernier cas, si la femme revêt avec fierté le rôle de sadique, l'homme quant à lui se complait dans celui de masochiste. *Monsieur Vénus* sous l'égide du couple de Vénérande / Silvert, et *La Marquise de Sade* par l'entremise de la relation perversifiée qu'entretiennent Mary Barbe et Lucien en assimilant sang et stupre, sont représentatifs de ces binômes dont les mœurs sexuelles ont transgressé la déontologie. En osant en outre parler d'hyperesthésie sexuelle comme c'est le cas dans *L'Animale*, qui met en lumière le phénomène de nymphomanie directement associé dans l'œuvre à une histoire de bestialité et à un avatar de zoophilie, ou encore de relations incestueuses qui se déclinent soit sous forme de passions gémellaires génératrices d'autres vices, soit sous la forme d'incestes latents appartenant davantage au domaine du métaphorique, Rachilde et Jean Lorrain étendent encore le champ des représentations de cette déformation de l'instinct. L'ultime

délectation du plaisir dans l'anormal trouve cependant son expression la plus symbolique à travers le goût du péché que véhicule la dimension sacrilège de certaines œuvres. Rivalisant de la sorte avec Dieu, les personnages s'attaquent à la Création et tentent alors de se refaire pour mieux se redéfinir.

Le sentiment d'identité se révèle ainsi être au cœur de la problématique décadente. La préférence donnée à l'imaginaire - et à tous les relais pouvant la stimuler comme la drogue notamment -, à force de se développer, inaugure au cœur du texte une forme de démiurgie transfigurative. Le je porteur d'altérité cultive sa part indicible. Cette force invincible de l'Autre au sein du Même devient consubstantielle à l'Être qui prend alors conscience de son effroyable dualisme, voire même de sa pluralité. Les personnages subissent ainsi une métamorphose touchant à la zoomorphie et à la « monstrification ». Face au flou du sentiment de leur Moi, les personnages s'hybrident. Entre tentation de l'hermaphrodisme, qui vaut comme une résolution des contraires, tendances homosexuelles et tentative d'usurpation de l'identité de l'autre sexe, le personnage doit faire face au trouble qui envahit la relation à son Moi. Ces mises en scène originales de soi chez Rachilde et Jean Lorrain ouvrent à une analyse spécifique de la production du genre, révélant que cette dernière provient d'actes performatifs comme le travestissement. Troubles du genre, troubles dans le sujet, les romans jouent ainsi sur les formes en mettant perpétuellement en scène une mascarade des sexes aux enjeux identitaires complexes. Cette passion du « passer pour » va jusqu'à envahir le texte qui se retrouve contraint à imiter l'ambiguïté des personnages, oscillant entre féminin et masculin et introduisant plus encore à de nouvelles modalités du langage. Le principe de la mimesis est ainsi perverti au profit d'une poétique qui se veut plus largement artiste. Le discours qui raffine la langue pour affiner la représentation, flirte du coup parfois avec l'anomie. Comme l'explique Evanhélia Stead : « *Ce n'est pas un hasard si la mosaïque ou le palimpseste sont souvent convoqués en relation avec la Décadence, qui se pense, qui se dit, et se redit, mais sans nécessairement se définir* »¹⁹⁶². Le discours devient alors bien souvent opaque à qui n'épouserait pas la posture dissidente des scripteurs qui se formalise dans un certain aristocratismes du verbe. Aussi, plus qu'à la sémiologie, c'est aux fondements institutionnels de la société et peut-être même au phénomène de démocratisation que les poétiques rachildienne et lorrainienne font leurs procès. Même s'il paraît difficile d'attribuer une dimension politique aux œuvres tant elles cherchent à fuir justement toute implication sociale, il n'en demeure pas moins que leur poétique pourrait être analysée en termes de sociopoétique pour décrypter les motivations d'une telle posture stylistique.

¹⁹⁶² Entretien avec Evanhélia Stead, *Le Monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle* par Annic Louis, *Vox poetica*, <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intStead.html>

En effet, Rachilde et encore plus Jean Lorrain expriment le refus de cantonner l'écriture à la seule fonction de communication mais s'inscrivent davantage dans la volonté d'illustrer une poétique du langage. Dès lors la compréhension de leurs textes s'avère discriminante. Elle demande une certaine exigence à l'égard de son lectorat. En élisant la textualité fragmentaire comme mode d'acte discursif, ils convoquent par ce même choix un public d'élus. A ce titre, Rachilde et Jean Lorrain s'éloignent de la communication courante et du principe de la linéarité narrative qui est de bon aloi. En cessation donc du devoir démocratique en littérature prôné par les voix populaires, les deux auteurs et a fortiori Jean Lorrain, par leurs choix poétiques, s'affirment comme peu en phase avec le mouvement de démocratisation littéraire qui caractérise la première phase de la III^{ème} République. S'ils ne sont pas pour autant enclins à la dérive vers l'illisibilité, leurs textes font, par leur surcharge, barrage à la compréhension immédiate. Rachilde et Jean Lorrain cherchent en fait à se démarquer de la formulation scripturale empirique, « *se donn[ant] le code de [leurs] pratiques, ensemble de prescriptions dont la singularité résid[e] en une tension constante vers le renouvellement, en une obligation presque morale de « faire neuf»*¹⁹⁶³. Cela révèle un ethos aristocratique que partagent les auteurs et leurs doubles ou avatars diégétiques.

Espace décentré, ce monde de l'en-dehors que nous donnent à lire Rachilde et Jean Lorrain, représente une fuite de la réalité et symbolise donc un refus de participer à l'évolution sociétale qui se joue parallèlement en cette fin de siècle. A ce titre, nous comprenons que la Décadence se doit d'être envisagée non pas exclusivement comme un phénomène artistique mais aussi comme un « *phénomène social et culturel* »¹⁹⁶⁴. Le champ des possibles s'élargit sous la plume de Rachilde et de Jean Lorrain, ne subissant aucune pression de rapport éthique, esthétique, culturel ou social. La posture décadente adoptée par les deux auteurs s'apparente de la sorte avant tout à un trouble existentiel. L'éthos de l'écrivain influence le récit qui prend alors la forme d'une esthétique-éthique. En effet, le travail esthétique que l'individu entreprend sur lui-même pour se réinventer s'apparente à une éthique dans la mesure où l'ensemble des choix scripturaux servent de support privilégié à la scénarisation d'un positionnement dissident à l'égard des institutions politiques et sociales¹⁹⁶⁵. Cet appel à la distinction résonne dans la République des Lettres comme une posture au sens que prête à

¹⁹⁶³ Jacques Dubois, « L'institution du texte », in *La Politique du texte. Enjeux sociocritiques. Pour Paul Duchet, op. cit.*, p. 128-129

¹⁹⁶⁴ Entretien avec Evaghélia Stead, *Le Monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle* par Annic Louis, *Vox poetica, op. cit.*, <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intStead.html>

¹⁹⁶⁵ « [...] l'adoption (consciente ou non) d'une posture me semble constitutive de l'acte créateur. Une posture s'élabore solidairement à une poétique : elle est une façon de *donner le ton* ». [nous soulignons, en italique dans le texte] explique Jérôme Meizoz in *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007, p. 32

ce terme Jérôme Meizoz dans ses travaux¹⁹⁶⁶, qui cherche à saborder « *l'universel reportage* »¹⁹⁶⁷ au profit d'une expression pratiquant le raffinement iconoclaste. « *L'esthétique comme technique de soi* »¹⁹⁶⁸, est donc déjà formalisée un siècle plus tôt chez Rachilde et Jean Lorrain à travers l'insoumission du dandy et de ses avatars féminins. « *Anywhere but out of this world* » dépasse d'un point de vue socio-critique le simple cadre énonciatif puisque ce credo engage un mouvement de libération qui détermine l'acte d'écriture. Etre autrement, ailleurs et différemment représente donc thématiquement comme poétiquement une esthétisation de « l'éthique décadente »¹⁹⁶⁹.

Codes, schémas, systèmes hiérarchisés semblent en conséquence voués à la dissolution au profit de la création d'un monde axé sur la liberté de l'esprit et du désir individuel.angoisses et fantasmes, syncrétismes de raffinement et de morbidité, envahissent ainsi les textes dans un même élan poétique pourvoyeur de thématiques clés qui, combinées ensemble, composent la dimension décadente des œuvres. Les variations offertes par Rachilde et Jean Lorrain sur les principes de l'esthétique décadente font des ces deux auteurs de véritables porte-paroles de cet esprit fin-de-siècle.

Mais, Rachilde et Jean Lorrain pourraient passer tout autant comme des avant-gardistes du XXème siècle, dans la mesure où leurs écrits amorcent des problématiques modernes. Cette littérature du bord du gouffre met en effet notamment sur le devant de la scène la problématique de l'identité et des crises qu'elle peut engendrer. Dans cette optique Rachilde et Jean Lorrain s'affichent comme des précurseurs à de multiples égards et figurent comme le maillon premier d'une chaîne généalogique tant littéraire que psychologique, sociologique et culturelle. Jean Dorsenne parlera de Jean Lorrain en des termes très révélateurs de son statut d'avant-gardiste : « *Jean Lorrain est certainement un des écrivains français les plus originaux et sa gloire ne fera que croître. On s'apercevra qu'en plus d'un domaine il a été un précurseur. N'a-t-il pas été un des premiers à explorer le monde des apaches et des souteneurs et ce souci des questions mystérieuses des problèmes sur les confins du rêve et de la réalité, qui semblent intéresser la génération actuelle*

¹⁹⁶⁶ « Le propos d'un texte et sa mise en forme sont liés non seulement à une psyché, un imaginaire propre, mais aussi à la position (spatiale, temporelle, etc...) que leur auteur occupe ou désire occuper dans le champ littéraire, qui dessine un type d'espace des possibles artistiques. » *Ibid*, p. 31

¹⁹⁶⁷ Stéphane Mallarmé, *Divagations, Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 212

¹⁹⁶⁸ Eric Maigret, « Esthétiques des médiacultures » in *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 139

¹⁹⁶⁹ « L'identification de l'esthétique à l'éthique, l'esthétisation de l'éthique, qui n'est pas vue comme un ensemble de droits et de devoirs mais comme une dynamique de conduite de la vie, sert à penser l'évaluation de ce que nous goûtons (l'évaluation au sens nietzschéen) non comme une mise en conformité avec des normes mais comme un ensemble d'épreuves que l'individu s'accorde dans sa relation à l'ensemble des sphères de l'existence, reconstituée par l'art. *Ibid*, p. 140

[...] ? »¹⁹⁷⁰. Quant à Rachilde, elle aura donné sans le savoir et surtout sans le vouloir ses lettres de noblesse au sentiment féministe à travers l'émancipation de la femme que présupposent implicitement ses œuvres. Mais plus communément, les deux auteurs ont semé les prodromes de la modernité du XX^{ème} siècle.

Les récits de Rachilde et de Jean Lorrain, s'articulant autour de l'histoire de névroses, nous proposent par ailleurs des cas cliniques et psychologiques complexes qui invitent bien souvent à déceler le lien qui s'établit entre Eros et Thanatos. Ils ouvrent ainsi la voie aux études psychanalytiques fondées sur l'inconscient et les profondeurs du moi à travers lesquelles peut se justifier le mécanisme cérébral des perversions. S'ils illustrent parfaitement les analyses de psychiatres de leurs temps comme Krafft-Ebing, il n'en demeure pas moins que les romans amorcent déjà une dimension freudienne du traitement du Moi dans la mesure où ils ne s'intéressent qu'à la qualité de l'âme des personnages mis en scène et qu'ils révèlent toute l'importance de la part de l'inconscient, du rêve et de la névrose, dans la construction de l'individu. Ils questionnent le je dans sa propre représentation et dans le sentiment qu'il porte à son moi. Tout comme le fera le célèbre psychanalyste, Rachilde et Jean Lorrain distendent la conception classique du sujet en donnant au psychisme sa fonction déterminante relative à l'essence de l'individu et en dotant l'être de toute sa part de mystère et de complexité. L'être est alors à déceler au-delà de son inscription dans le réel, dans ce qui l'anime au plus profond de lui. C'est bien à un tel programme que Rachilde et Jean Lorrain nous invitent par la mise en scène de ces âmes fin-de-siècle.

Hormis cette approche psychanalytique moderne de l'individu que proposent les œuvres, nous notons également l'importance accordée à la production du genre qui s'annonce comme un embryon des futures gender studies et de la culture queer. Le phénomène d'hybridation que nous avons mis en lumière tant au niveau de la représentation des personnages que de celle du langage pose en effet les premières interrogations relatives à la notion de genre et augure de la différence fondamentale entre sexe et genre, nature et culture. Rachilde et Jean Lorrain reprennent en cœur les hantises sexuelles de cette fin de siècle qui seront celles du siècle d'après, mettant en péril les représentations sexuelles et sexualisées jusqu'à alors admises. En mettant l'individu face à sa part d'altérité, au-delà même du sentiment de genre, ils introduisent une faille dans le rapport que l'individu entretient avec son Moi, le voyant alors multiple et changeant, confronté à une force venant d'ailleurs puisque figurant l'Autre au sein du Même. Les textes de Rachilde et de Jean

¹⁹⁷⁰ Jean Dorsenne, « Jean Lorrain », *Nouvelles littéraires*, 9 avril 1927, p. 4

Lorrain sont en ce sens parfaitement innovants dans la mesure où ils soulèvent la question de la performativité du genre en interrogeant intrinsèquement la femme sur sa part féminine et l'homme sur son rapport au masculin. A les lire, le genre affirme clairement son indépendance vis-à-vis du sexe naturel et c'est par cette approche que les deux auteurs amorcent les premiers pas d'une littérature de l'homosexualité. « *Thinking about sex as the century closes, we must give the question of homosexuality centrality* »¹⁹⁷¹. En effet, ne serait-ce que par le traitement de l'homosexualité, les textes de Rachilde et de Jean Lorrain semblent en avance d'un siècle, soulevant déjà les tabous qui enveloppent le sujet.

En opérant des transmutations jusque dans la langue par le biais de l'indécision de genre des lexiques ou de la création de néologismes lexicaux, entre autres pour tenter de cerner au plus près le sujet ou l'objet pris à un instant donné, Rachilde et Jean Lorrain posent de plus le postulat selon lequel le langage commun serait inapte à traduire l'intériorité, ce qui relève du plus profond psychisme et qui de ce fait, fait appel aux dimensions les plus troubles et les plus confuses de l'individu. Comment parvenir à une formulation exacte des données immédiates de la conscience et transférer le plus précisément possible l'intériorité à la langue : c'est là l'une des problématiques qui sous-tend la poésie décadente rachildienne et lorrainienne. Néanmoins, par cette appréhension nouvelle du langage, Rachilde et Jean Lorrain élargissent le champ du sens pour dire la pluralité de l'être.

Plus encore, cette mise à mal des représentations, cette reconstruction perpétuelle qui est en jeu face à une époque trop normative et matérialiste, augure de la posture post-moderniste¹⁹⁷² qui sera celle de la fin du millénaire. En effet, la comparaison est aisée à établir dans la mesure où littérature décadente et littérature post-moderne trouvent leurs origines dans un constat similaire de dissolution de leur société face à des valeurs modernes perturbant la connexion de l'individu à son moi et de ce fait fragilisant la notion d'identité. A un siècle d'intervalle, nous retrouvons ce même sentiment de lassitude et de déception face à une modernité ayant ébranlé de nombreux repères et valeurs. Si cette *ère du vide*¹⁹⁷³ que traduit la pensée postmoderne cherche à faire éclater tout repère spatial et temporel et toute idéologie sociétale se fondant sur l'avenir, privilégiant davantage une philosophie du présent et de l'instant, celle-ci n'est pas sans rappeler le rapport dévoyé au temps qu'entretiennent les âmes fin-de-siècle en s'appliquant à se mettre en dehors de la temporalité sociale. Ainsi Michel Delon d'évoquer Jean Lorrain en ces termes : « *Si la décadence est une*

¹⁹⁷¹ Camilia Paglia, « Homosexuality at the fin de siècle », *Sex, Art and American Culture*, London Viking, 1992, p. 22

¹⁹⁷² Nous nous appuyons ici sur les travaux de Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Editions de Minuit, 1979, ou encore les ouvrages de Gilles Lipovetsky.

Voir également : <http://www.limag.refer.org/Cours/Documents/GontardPostmod.htm>

¹⁹⁷³ Nous reprenons ici le titre d'un ouvrage de Gilles Lipovetsky, *L'Ere du vide, Essais sur l'individualisme contemporain*, [1983], Paris, Gallimard, Folio essais, 2007

juxtaposition des contraires, une confusion des valeurs, une inversion des signes, en d'autres termes un pré-post-modernisme, Jean Lorrain est un superbe décadent, notre semblable, notre frère. »¹⁹⁷⁴ La sphère postmoderne contribue tout comme la période fin-de-siècle à la fragmentation de l'individu par la fragilisation de l'identité : cette appréhension similaire de la démultiplication de l'identité où l'individu joue de différents masques, inscrit pareillement l'être dans une dimension de métamorphose permanente où le je se fait pluriel en intégrant en son sein le principe d'altérité. Eres de la cohabitation et du mélange, décadence et postmodernité semblent donc se répondre et s'entendre pour exprimer la crise de l'identité individuelle, tendant vers cette même volonté d'hybridation qui met « je » au pluriel autant qu'elle le néantise.

Au cœur des récits de Rachilde et de Jean Lorrain, ce sont finalement l'identité, la relation d'unité à soi et de définition par rapport aux autres, voire à son époque, qui sont questionnées. Si cette entreprise de vouloir affirmer son unicité s'avère bien fragile et périlleuse, puisque se soldant bien souvent par un échec ou par la mort, les personnages rachildiens et lorrainiens revendiquent sur un mode aristocratique la liberté d'être soi, celle d'être à soi.

Dans l'espace de l'entre-deux, où le non-sens n'a jamais autant fait sens, les œuvres de Rachilde et de Jean Lorrain s'inscrivent dans une même volonté de libérer définitivement l'individu de toute aliénation référentielle et identitaire, portant en germe l'idée que « *l'homme est une copie sans modèle* »¹⁹⁷⁵. Rachilde, parvenue à la fin de sa vie, saura exprimer cet élan de liberté individuelle qui anime et semble synthétiser l'essence même des quêtes menées par ses personnages et par ceux de son compatriote des belles années Jean Lorrain. Nous lui laissons ainsi le soin de révéler ce qui a animé l'ensemble de leur œuvre romanesque et qui laisse à penser qu'envers et contre tout, si la notion d'identité s'affirme fluctuante, la voix auctoriale a bien eu sa part d'influence dans l'élaboration de leur art littéraire : « *Je n'imité pas les gestes de l'humanité quand je me sens très loin de cette humanité-là. Je ne lui dois rien et ne lui demande que ce qui peut lui faire plaisir de me donner... et quiconque veut me contraindre à lui rendre... un hommage que je ne veux pas lui rendre... n'a jamais eu qu'à s'en repentir. Par-dessus tout j'aime la liberté... surtout la mienne !* »¹⁹⁷⁶

¹⁹⁷⁴ Michel Delon, « Lorrain superbe décadent », *Magazine Littéraire*, mai 1993, p. 131

¹⁹⁷⁵ Jacques Derrida in Claude Esturgie, *Le genre en question ou questions de genre : de Pierre Molinier à Pedro Almodovar*, Paris, Léo Scheer, Collection Variations, 2008, p. 24

¹⁹⁷⁶ Rachilde, *Pourquoi je ne suis pas féministe*, op. cit., p. 72

Bibliographie

Corpus primaire chronologique des œuvres de Rachilde

- Rachilde, *Monsieur Vénus*, [1884], Paris, Flammarion, 1926
- Rachilde, *La Marquise de Sade*, [1887], Paris, Mercure de France, 1981
- Rachilde, *Madame Adonis*, [1888], Paris, Ferenczi et Fils Editeurs, 1929
- Rachilde, *L'Animale*, [1893], Paris, Mercure de France, 1993
- Rachilde, *Les Hors-nature*, [1897], Paris, Séguier, Bibliothèque décadente, 1994
- Rachilde, *La Tour d'amour*, [1899], Paris, Mercure de France, 1999
- Rachilde, *La Jongleuse*, [1900], Paris, Des femmes, 1982

Corpus primaire chronologique des œuvres de Jean Lorrain

- Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, [1897], Paris, Passage du Marais, 1993
- Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, [1901], Paris, Garnier Flammarion, 2001
- Jean Lorrain, *Le Vice errant*, [1902], Paris, J-C Lattès, Les classiques interdits, 1980

Corpus secondaire chronologique des œuvres de Rachilde

- Rachilde, *Nono*, [1885], Paris, Mercure de France, 1994
- Rachilde, *Queue de poisson*, Bruxelles, Auguste Brancart, 1885
- Rachilde, *A Mort*, Paris, E. Monnier, 1886
- Rachilde, *Le Tiroir de Mimi Corail*, Paris, E. Monnier, 1887
- Rachilde, *Minette*, Paris, Librairie française et internationale, 1889
- Rachilde, *Le Mordu. Mœurs littéraires*, Paris, F. Brossier, 1889
- Rachilde, *La Sanglante ironie*, [1891], Paris, Mercure de France, 1923
- Rachilde, *Théâtre*, Paris, A. Savine, 1891

- Rachilde, *Le Démon de l'absurde*, [1894], Paris, Mercure de France, 1895
- Rachilde, *La Princesse des ténèbres*, Paris, [1896] (signé Jean de Chilra), Calmann-Lévy, 1919
- Rachilde, *L'Heure sexuelle*, [1898] (signé Jean de Chilra), Paris, Mercure de France, 1912
- Rachilde, *Contes et nouvelles*, suivis du *Théâtre*, Paris, Mercure de France, 1900
- Rachilde, *L'Imitation de la mort*, [1903], Paris, Mercure de France, 1924
- Rachilde, *Le Dessous*, Paris, Mercure de France, 1904
- Rachilde, *Le Meneur de louves*, [1905], Paris, Editions Crès, 1926
- Rachilde, *Son Printemps*, Paris, Mercure de France, 1912
- Rachilde, *La Découverte de l'Amérique*, Genève, Kundig, 1919
- Rachilde, *La Maison vierge*, Paris, J. Ferenczi, 1920
- Rachilde, *Les Rageac*, Paris, Flammarion, 1921
- Rachilde, *La Souris japonaise*, Paris, Flammarion, 1921
- Rachilde, *Le Grand Saigneur*, Paris, Flammarion, 1921
- Rachilde, *L'Hôtel du Grand Veneur*, Paris, J. Ferenczi, 1922
- Rachilde, *Le Château des deux amants*, Paris, Flammarion, 1923
- Rachilde, *Au seuil de l'enfer*, Paris, Flammarion, 1924 (en collaboration avec Homem Christo)
- Rachilde, *La Haine amoureuse*, Paris, E. Flammarion, 1924
- Rachilde, *Le Théâtre des bêtes*, Paris, Les Arts et le Livre, 1926
- Rachilde, *Alfred Jarry ou le surmâle des lettres*, Paris, Bernard Grasset, 1928
- Rachilde et André David, *Le Prisonnier*, Paris, Les Editions de France, 1928
- Rachilde, *Pourquoi je ne suis pas féministe*, Editions de France, « Leurs raisons », 1928
- Rachilde, *Refaire l'amour*, Paris, J. Ferenczi, 1928
- Rachilde, *Madame de Lydone, assassin*, Paris, Ferenczi et Fils Editeurs, 1928
- Rachilde, *La Femme aux mains d'ivoire*, [1929], Paris, Le Livre moderne illustré, 1937
- Rachilde, *Portraits d'hommes*, [1929], Paris, Mercure de France, 1930
- Rachilde et Jean Loë Lauzach, *Le Val sans retour*, [1929], Paris, Editions G. Crès, 1930
- Rachilde, *L'Homme aux bras de feu*, Paris, J. Ferenczi, 1930
- Rachilde, *Notre-Dame des rats*, Paris, Louis Querelle, Collection de la revue, 1931
- Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, Paris, J. Ferenczi, 1931
- Rachilde, *L'Amazone rouge*, Paris, A. Lemerre, 1932
- Rachilde, *Jeux d'artifices*, Paris, Ferenczi, 1932
- Rachilde, *La Femme Dieu*, Paris, J. Ferenczi, 1934
- Rachilde et Jean Loë Lauzach, *L'Aérophage*, Paris, Les écrivains associés éditeurs, 1935

- Rachilde, *La Fille inconnue*, Paris, Editions Baudinière, 1938
- Rachilde, *L'Anneau de Saturne*, [1939], Paris, Le Livre moderne illustré, 1939
- Rachilde, *Face à la peur*, [1939], Paris, Mercure de France, 1942
- Rachilde, *Duvet-d'Ange, Confessions d'un jeune homme de lettres*, Paris, A. Messein, 1943
- Rachilde, *Survie*, Editions Albert Messein, 1945
- Rachilde, *Mon étrange plaisir*, [1946], J. Losfeld, Les Feuilles d'Eros, 1993
- Rachilde, *Quand j'étais jeune*, [1947], Mercure de France, 1948

Nouvelles parues dans des revues :

- Rachilde, « Le Crime des riches », *Mercure de France*, 1^{er} août 1905
- Rachilde « La Femme peinte », *Mercure de France*, n°555, 1^{er} août 1921
- Rachilde, « Le Récit incompréhensible, nouvelle », *Mercure de France*, n° 611, 1^{er} décembre 1923
- Rachilde, « Le château seul, nouvelle », *Mercure de France*, n° 725, 1^{er} septembre 1928

Corpus secondaire chronologique des œuvres de Jean Lorrain

- Jean Lorrain, *Le Sang des dieux*, Paris, Lemerre, 1882
- Jean Lorrain, *La Forêt bleue*, Paris, Lemerre, 1883
- Jean Lorrain, *Les Lépillier*, [1883], Tusson, Du Lérot, « d'après nature », 1999
- Jean Lorrain, *Modernités*, Paris, Giraud, 1885
- Jean Lorrain, *Viviane*, Paris, Giraud, 1885
- Jean Lorrain, *Villa Mauresque, [Très russe]*, [1886], Paris, Le Livre moderne illustré, 1942
- Jean Lorrain, *Dans l'oratoire*, Paris, Dalou, 1888
- Jean Lorrain, *Sonyeuse*, [1891], Paris, Séguier, 1993
- Jean Lorrain *Buveurs d'âmes*, [1893], Paris, Eugène Fasquelle, Bibliothèque Charpentier, 1929
- Jean Lorrain, *Petits plaisirs*, [1893], Paris, Editions La Bibliothèque, 2002
- Jean Lorrain, *Un Démoniaque*, Paris, Dentu, 1895
- Jean Lorrain, *La Petite classe*, Paris, Ollendorff, 1895
- Jean Lorrain, *Sensations et souvenirs*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1895

- Jean Lorrain, *Une femme par jour*, [1896], Paris, Christian Pirot, 1983
- Jean Lorrain, *Poussières de Paris (1894-1895)*, [1896], Paris, Klincksieck, Cadratin, 2006
- Jean Lorrain, *La Princesse sous verre*, [1895], Paris, Tallandier, 1896
- Jean Lorrain, *Contes pour lire à la chandelle*, Paris, Mercure de France, 1897
- Jean Lorrain, *Loreley*, Paris, Borel, 1897
- Jean Lorrain, *L'Ombre ardente*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1897
- Jean Lorrain, *Ames d'automne*, [1898], Paris, Alteredit, Les auteurs français 1900, 2002
- Jean Lorrain, *Venise*, [1898], Paris, Editions La Bibliothèque, Collection L'Ecrivain voyageur, 2001
- Jean Lorrain, *La Dame turque*, Paris, Per Lamm Nilsson, 1898
- Jean Lorrain, *Ma Petite ville*, Paris, Société Française d'Art, 1898
- Jean Lorrain, *Madame Baringhel*, Paris, Fayard, 1899
- Jean Lorrain, *Histoires de masques*, Paris, Ollendorff, 1900
- Jean Lorrain, *Vingt femmes*, Paris, Per Lamm Nilsson, 1900
- Jean Lorrain, *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, [1902], Paris, Union Générale d'éditions, Les Maîtres de l'étrange et de la peur..., 1980
- Jean Lorrain, *Fards et poisons*, Paris, Ollendorff, 1903
- Jean Lorrain, *Quelques hommes*, Paris, Per Lamm Nilsson, 1903
- Jean Lorrain, *La Mandragore*, [1903], Tusson, Du Lérot, « d'après nature », 1999
- Jean Lorrain, *La Maison Philibert*, [1904], Paris, Christian Pirot, Autour de 1900,1992
- Jean Lorrain, *Propos d'âmes simples*, Paris, Ollendorff, 1904
- Jean Lorrain, *Le Crime des riches*, Paris, Douville, 1905
- Jean Lorrain, *L'Ecole des vieilles femmes* [1905], L'Harmattan, « Les Introuvables », 1995
- Jean Lorrain, *Heures de Corse*, Paris, Sansot, 1905
- Jean Lorrain, *Le Tréteau*, [1906], Paris, Le Livre moderne illustré, 1941
- Jean Lorrain, *Pelléastres*, Paris, Méricant, 1910
- Jean Lorrain, *Maison pour dames*, [1926], Paris, Albin Michel, 1990
- Jean Lorrain, *La Ville empoisonnée. Pall-Mall*, [1930], Paris, Editions Crès, 1936

Autres textes du XIXème siècle et de la période fin-de-siècle

- Paul Adam, *Irène et les eunuques*, Paris, Ollendorff, 1907
- Jules Barbey d'Aurevilly, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1966

- Maurice Barrès, *Le Culte du moi, Sous l'œil des barbares*, [1888], Paris, Echo Library, T. 1, 2008
- Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, [1857], Paris, Garnier, 1980
- Charles Baudelaire, *Du vin et du haschich*, [1851],
- Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, [1860], Classiques Français, Maxi poche, 1997
- Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, [1869], Paris, Le Livre de poche, 1972
- Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu* [1864], *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1951
- Jules Bois, *Le Couple futur*, Paris, Librairie des Annales, 1912
- Elémir Bourges, *Le Crépuscule des dieux*, [1884], Paris, Christian Pirot, Autour de 1900, 1987
- Edouard Dujardin, *Les Hantises*, Paris, Vanier, 1886
- Théophile Gautier, *Récits fantastiques*, Paris, GF Flammarion, 1981
- Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, [1835], Paris, Charpentier, 1880
- Edmond de Goncourt, *La Maison d'un artiste*, Paris, Charpentier
- Edmond de Goncourt, *La Faustine*, Paris, Charpentier, 1882
- Rémy de Gourmont, *Sixtine*, [1890], Paris, Elibron classics, 2005
- Joris-Karl Huysmans, *A vau-l'eau*, [1882], Paris, 10/18, 1975
- Joris Karl Huysmans, *A Rebours*, [1884], Paris, Fasquelle, 1968
- Joris Karl Huysmans, *A Rebours*, [1884], Paris, Gallimard, Folio Classique, 1977
- Joris-Karl Huysmans, *Certains*, [1889]
- Joris-Karl Huysmans, *Là-Bas*, [1891], Paris, Livre de Poche, 1988
- Camille Lemonnier, *Claudine Lamour*, [1893], Paris, Ollendorff, 1902
- Pierre Louÿs, *Les chansons de Bilitis*, [1894], Paris, Gallimard, Collection Poésie, 2002
- Pierre Louÿs, *La femme et le pantin*, [1898], Paris, Albin Michel, 1977
- Stéphane Mallarmé, *Divagations, Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003
- Camille Mauclair, *Les Clefs d'or*, Paris, Ollendorf, 1897
- Catulle Mendès, *Méphistophéla*, [1890], Paris, Séguier, La Bibliothèque décadente, 1993
- Octave Mirbeau, *Le Jardin des supplices*, [1899], Paris, Gallimard, Folio, 1991
- Charles Nodier, *Smarra, ou les démons de la nuit* [1821], Gallimard, Folio, 1999
- Péladan, *Le Vice suprême. Etudes passionnelles de décadence*, [1884], Paris, Laurent, 1886
- Joséphin Péladan, *De l'androgynie* [1891], Paris, E. Sansot et Cie, Les idées et les formes, 1910
- Joséphin Péladan, *Les Amants de Pise*, Paris, Nelson, 1912

- Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, [1892], Paris, GF Flammarion, 1998,
- Georges Rodenbach, *Le Carillonneur*, [1897] Bordeaux, Le Cri, Les évadés de l'oubli, 2000
- Leopold von Sacher Masoch, *La Vénus à la fourrure et autres nouvelles*, [v. 1870], traduit par Antoine Goléa, présenté par Daniel Leuwers, Presses Pocket, Paris, 1985
- Leopold von Sacher Masoch, *Les Batteuses d'hommes*, [v. 1870, 1906 pour la traduction française] Paris, La Musardine, Lectures amoureuses, 2005
- Albert Victor Samain, *Carnets intimes*, Paris, Mercure de France, 1939
- Albert Victor Samain, *L'Évolution de la poésie au XIX^{ème} siècle*, [1939]
- Marcel Schwob, *Vies imaginaires*, [1896], Paris, Gallimard, 1957
- Marcel Schwob, *Cœur double*, [1891], Paris, Gallimard, L'imaginaire, 1997
- Alfred Valette, *Le Roman d'un homme sérieux Alfred Valette à Rachilde, 1885-1889*, Paris, Mercure de France, 1943
- Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, [1890], Collins, 1983
- Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, [1890], Livre de poche, 1974
- Oscar Wilde, *Lettres I*, Paris, Gallimard, 1966

Ouvrages et articles critiques consacrés à Rachilde

- Patrick Bergeron, « Les Hors Nature de Rachilde ou comment s'inventer un sexe », *Jeu de masques. Les femmes et le travestissement textuel (1500-1940)*, études réunies et présentées par Jean-Philippe Beaulieu et Andrea Oberhuber, Publications de l'Université de Saint-Etienne, L'École du genre, 2011
- Micheline Besnard-Coursodon, « Monsieur Vénus, Madame Adonis : sexe et discours », *Littérature*, Paris, N° 54, mai 1984
- Regina Bollhalder Mayer, *Eros décadent. Sexe et identité chez Rachilde*, Paris, Champion, 2002
- Françoise Cachin, « Monsieur Vénus et l'ange de Sodome. L'androgynie du temps de Gustave Moreau (Rachilde, Péladan) », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n°7, 1973, p. 63-69
- Marcel Coulon, « L'imagination de Rachilde », *Mercure de France*, N° 534, 15 septembre 1920, p. 545-569
- Claude Dauphiné, *Rachilde, Femme de Lettres 1900*, Pierre Fanlac, 1985
- Claude Dauphiné, *Rachilde*, Paris, Mercure de France, 1991

- André David, *Rachilde, homme de lettres. Son œuvre*, Paris, Editions de la Nouvelle Revue Critique, 1924
- Marilou Denault, « Rachilde et le masque de l'antiféminisme », *Jeu de masques. Les femmes et le travestissement textuel (1500-1940)*, études réunies et présentées par Jean-Philippe Beaulieu et Andrea Oberhuber, Publications de l'Université de Saint-Etienne, L'Ecole du genre, 2011
- Lucienne Frappier-Mazur, « Rachilde : allégories de la guerre », *Romantisme. Pouvoirs, Puissance : qu'en pensent les femmes ?* Revue de la Société des Etudes romantiques et dix-neuviémistes, N°85, Troisième trimestre, 1994
- Henri Ghéon, compte-rendu des *Hors-nature*, *L'Ermitage*, mai 1897
- Maurice Haloche, « Courrier de France (Mademoiselle Baudelaire) », *Le Thyrses, Revue d'Art et de Littérature*, n° 7-8, 1^{er} juillet- 1^{er} août 1952
- Melanie C. Hawthorne, *Rachilde and French Women's authorship. From Decadence to Modernism*, University of Nebraska Press, 2001
- Diana Holmes, "Rachilde (1860-1953) : Decadence, Misogyny and the Woman Writer", *French Women's writing, 1848-1994*, Athlone, Continuum International Publishing Group, Women in Context, 1996
- Diana Holmes, *Rachilde, Decadence, Gender and the Woman Writer*, Berg, Oxford-New-York, 2001
- Jean Lorrain, « Mademoiselle Salamandre », *Le Courrier Français*, 12 décembre 1886
- Benoit Pivert, « Madame Rachilde, Homme de lettres et reine des décadents », *Revue d'art et de littérature, musique*, janvier 2006, <http://artistasalfaix.com/revue/?Madame-Rachildehomme-de-lettres-et-reine-des-decadents>
- Marie-Gersande Raoult, « Troubles du genre chez Rachilde. La mascarade des sexes dans Monsieur Vénus et Madame Adonis », *Jeu de masques. Les femmes et le travestissement textuel (1500-1940)*, études réunies et présentées par Jean-Philippe Beaulieu et Andrea Oberhuber, Publications de l'Université de Saint-Etienne, L'Ecole du genre, 2011
- Pierre Zoberman, *Queer, écritures de la différence ?*, « Les Hors-nature ou les mises en scène de l'Autre », Paris, l'Harmattan, Vol. 2, 2008

Ouvrages et articles critiques consacrés à Jean Lorrain

- Thibaut d'Anthonay, *Jean Lorrain*, Paris, Fayard, 2005
- Thibaut d'Anthonay, *Jean Lorrain*, Paris, Plon, Collection Biographique, 1991
- Jean Dorsenne, « Jean Lorrain », *Nouvelles littéraires*, 9 avril 1927
- Jean-Luc Cachia, « Jean Lorrain ou la Belle Epoque travestie », *Europe*, April 85
- Chronique de Paris, « Un maître sorcier », *L'Événement*, 29 novembre 1888
- *Correspondance de Jean Lorrain avec Edmond de Goncourt*, Edition présentée et annotée par Eric Walbecq, Tusson, Du Lérot, « d'après nature », 2003
- *Correspondances Jean Lorrain / Joris-Karl Huysmans*, Tusson, Du Lérot, « d'après nature », 2004
- Michel Delon, « Lorrain superbe décadent », *Magazine Littéraire*, mai 1993
- Pierre Kyria, *Jean Lorrain*, Paris, Seghers, 1973
- *Jean Lorrain. Correspondances*, édition établie, présentée et annotée par Jean de Palacio, Paris, Champion, 2006
- *Jean Lorrain - Gustave Moreau, Correspondances et Poèmes*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1998
- Jean Lorrain, *Portraits de femmes*, établissement des textes, notes, bibliographie et essai sur l'auteur par Pascal Noir, Paris, L'Harmattan, Les Introuvables, 2004
- Philippe Jullian, *Jean Lorrain ou le Satiricon 1900*, Paris, Fayard, 1974
- Will L. Mc Lendon, « La signification du masque chez Jean Lorrain », *Nineteenth Century French Studies*, Spring-Summer, 1986
- Georges Maurevert, « Jean Lorrain, d'après Arthur Rimbaud et Jules Laforgue », *Le Livre des plagiats*, Fayard, S. D. [1922
- Marie-Françoise Melmoux, « Fin de siècle, « grand mardi gras de l'esprit » [sur Jean Lorrain], *Romantisme, Les Petits maîtres du rire*, Revue de la Société des Etudes romantiques et dix-neuviémistes, N° 75, Premier trimestre, 1992
- Pascal Noir, « Mythographie à rebours : « Narkiss » de Jean Lorrain ou du sang, du stupre et de la mort », in *Isis, Narcisse, Psyché, entre Lumières et Romantisme. Mythes et écritures, écritures du mythe*, Etudes réunies et présentées par Pascale Auraix-Jonchière, Presses universitaires Blaise Pascal, collection « Révolutions et Romantismes », 2000
- Maurice du Plessys, « L'oeuvre de Jean Lorrain », *Le Décadent* du 15 janvier 1888
- Gwenhaël Ponnau, « Jean Lorrain : l'auteur-histrion », *Revue des Sciences Humaines*, avril-juin 1993

- Rachilde, « Le Crime des riches », *Mercure de France*, 1^{er} août 1905
- José Santos, *L'Art du récit court chez Jean Lorrain*, Paris, Librairie Nizet, 1995
- *Société des amis de Jean Lorrain*, Jean Lorrain : Portrait d'un décadent.
www.jeanlorrain.net
- Philippe Winn, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain*, Amsterdam, Rodopi, Faux titre, 1997
- Robert Ziegler, « The spectacle of Self : Decadent Aesthetics in Jean Lorrain », *Nineteenth Century French Studies*, Spring-Summer, 1986
- Robert Ziegler, « Story and Immortality in Jean Lorrain's Monsieur de Bougreton », *Essay in Literature*, spring 1992

Ouvrages critiques sur la Décadence, la littérature et l'art fin-de-siècle

- Nicole G. Albert, *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, Paris, Editions de la Martinière, 2005
- *Anamorphoses décadentes, L'Art de la défiguration 1880-1914*, Etudes offertes à Jean de Palacio, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Recherches actuelles en littérature comparée, collection dirigée par Pierre Brunel, 2002
- Anatole Baju, *Le Décadent littéraire et artistique*, 30 oct. 1886.
- Marie-Claire Bancquart, *Images littéraires du Paris « fin-de-siècle »*, Editions de la différence, 1979
- Barbey d'Aurevilly, *Du dandysme ou de Georges Brummel*, [1845-1861], Paris, Payot & Rivages, Petite bibliothèque, 1997
- Ulrike Becks-Malorny, *Ensor*, [1999], Cologne, Taschen, 2003
- Jennifer Birkett, *The Sins of the Fathers*, London, Quartet, 1986
- Jean Borie, *Huysmans, le Diable, le célibataire et Dieu*, Paris, Grasset, 1991
- Roger Bozetto, *Territoires des fantastiques : des romans gothiques aux récits d'horreur moderne* Publications de l'Université de Provence, Collection Regards sur le fantastique, 1998
- Roger Bozetto, *Le Fantastique dans tous ses états*, Publications de l'Université de Provence, Collection Regards sur le fantastique, 2001

- A.J.L. Busst, « The image of the androgyne in the 19th century », *Romantic Mythologies*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1967
- Emilien Carassus, *Le Snobisme et les lettres françaises de Paul Bourget à Marcel Proust (1884-1914)*, Paris, A. Colin, 1966
- Caro, *Le Pessimisme au XIXème siècle*, Paris, Casa Editorial de Medina, 1878
- *Crise fin-de-siècle et tentation de l'exotisme*, textes réunis par Guy Ducrey et Jean-Marc Moura, Edition du Conseil Scientifique de l'Université Charles de Gaulle – Lille 3, Travaux et recherche, 2002.
- Michel Décaudin, *L'Esprit de décadence*, « Définir la décadence », Paris, Minard, t. 1, 1980
- Meadow Dibble-Dieng, « La revanche de la femme contagieuse sur la nation frileuse dans la littérature décadence », *Equinoxes*, Brown University, 2004
http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/issue1/eqx1_dibble-dieng.html
- Mireille Dottin-Orsini, *Cette Femme qu'ils disent fatale*, Paris, Grasset, 1993
- Jacques Dubois, "Entre nécessité et contingence : le roman décadent", *Mimesis et Sémiosis, Littérature et représentation*, Miscellanées offertes à Henri Mitterand, Nathan, 1992
- Guy Ducrey, *Crise fin-de-siècle et tentation de l'exotisme*, Paris, Université Charles-de-Gaulle, Collection travaux & recherches, 2002
- Marc Dufaud, *Les Décadents français*, Paris, Scali, 2007
- Les Enervés de la Belle Epoque, *Magazine Littéraire*, n°288, janvier 1991
- *L'Esprit de décadence*, Colloque de Nantes (21-24 avril 1976), 2 vol., Librairie Minard, 1980.
- Patrick Favardin, et Laurent Bouëxière, *Le Dandysme*, Lyon, La Manufacture, 1988
- *Fins de siècle, terme-évolution-révolution ?*, Actes du congrès de la Société française de littérature générale et comparée (22-24 septembre 1987), Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 1989
- Vladimir Jankélévitch, « La Décadence », *Revue de métaphysique et de morale*, n°4, 1950
- Séverine Jouve, *Les Décadents. Bréviaire fin-de-siècle*, Paris, Plon 1989
- Séverine Jouve, *Obsessions et perversions dans la littérature et les demeures à la fin du XIXème siècle*, Paris, Hermann, Collection savoir : Lettres, 1996
- Philippe Jullian, *Esthètes et magiciens*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1969
- Renée A. Kingcaid, *Neurosis and Narrative, The Decadent short fiction of Proust, Lorrain and Rachilde*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1992
- Philippe Kunzi et Frédéric Bénédicti, *Byzance et Constantinople*, avril 1998,
<http://medieval.mrugala.net/Divers/Empire%20Byzantin%20-%20histoire.htm>

- Geneviève Lacambre, « Gustave Moreau en son temps », *Dossier de l'art, Gustave Moreau. Le rêve symbolique*, n° 51, Octobre 1998
- André Lebois, *La Genèse du Crépuscule des Dieux*, Paris, L'Amitié par le Livre, 1954
- Michel Lemaire, *Le Dandysme de Baudelaire à Mallarmé*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 1978
- Arnould de Liedekerke, *La Belle Epoque de l'opium*, Paris, Editions de la Différence, Les Essais, 2001
- Louis Marquèze-Pouey, *Le Mouvement décadent en France*, Paris, Presses Universitaires de France, Littératures modernes, 1986
- Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau*, Paris, Flammarion, Grandes Monographies, 1994
- Valérie Michelet Jacquod, *Avez-vous lu Paul Bourget ?*, Dijon, EUD, 2007
- Valérie Michelet Jacquod, *Le Roman symboliste, un art de l'« extrême conscience »*, Paris, Droz, 2008
- Frédéric Monneyron, *L'Androgyne décadent. Mythe, figure, fantasmes*. Grenoble, Ellug, 1996
- Musée national Gustave Moreau : <http://www.musee-moreau.fr>
- *Mythes de la Décadence*, sous la direction d'Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, 2001
- Pascal Noir, « Masochisme, corps molestés ou démembrés dans la littérature décadente », *Délicieux supplices. Erotisme et cruauté en Occident*, édition préparée par Antonio Dominguez Leiva et Sébastien Hubier, Paris, Editions du Murmure, 2008
- Max Nordau, *Dégénérescence*, [1894], Paris, Max Milo, Condition humaine, 2006
- Jean de Palacio, *Les Perversions du merveilleux*, Paris, Séguier, 1993
- Jean de Palacio, « Vices épistolaires », *Revue des Sciences Humaines*, avril-juin 1993
- Jean de Palacio, *Figures et formes de la Décadence*, Paris, Séguier, 1994
- Jean de Palacio, *Les Métamorphoses de Psyché. Essai sur la Décadence d'un mythe*, Paris, Séguier, 1999
- Jean de Palacio, *Le Silence du texte. Poétique de la Décadence*, Louvain, Peeters, La République des Lettres 9, 2003
- Joséphin Péladan, « Hymne à l'Androgyne », *La Plume*, 1^{er} mars 1891
- Joséphin Péladan, *De l'Androgyne*, [1891], Paris, Sansot, 1910,
- Gérard Peylet, *L'Artifice et ses expressions littéraires dans les dernières années du XIX^{ème} siècle*, thèse pour le doctorat d'Etat, sous la direction de L. Forestier, Université de Paris X , Nanterre, 14 décembre 1981

- Gérard Peylet, *Les Evasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature « fin de siècle »*, Paris, Champion, 1986
- Gérard Peylet, *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898. Entre décadentisme et modernité*, Paris, Vuibert, Thémathèque Lettres, 1994
- Gérard Peylet, *J.-K. Huysmans : la double quête. Vers une vision synthétique de l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, Espaces littéraires, 2000
- Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977
- Nathalie Prince, *Les célibataires du fantastique*, Paris, L'Harmattan, 2002
- Marie-Gersande Raoult, « Fétichisme et mystique de l'objet chez Rachilde et Jean Lorrain », *Les espaces du corps I. Littérature*, sous la direction de Eduardo Ramos-Izquierdo, Séminaria, RILMA 2/ADEHL, Mexico/Paris
- Marie-Gersande Raoult, « L'Eros crépusculaire fin-de-siècle : amours d'agonie et figures de la femme thanatophore chez des auteurs décadents », *Délicieux supplices. Erotisme et cruauté en Occident*, édition préparée par Antonio Dominguez Leiva et Sébastien Hubier, Paris, Editions du Murmure, 2008
- Marie-Gersande Raoult, « Les représentations viciées de Pygmalion, Narcisse et Hermaphrodite dans les œuvres de Rachilde et de Jean Lorrain », *Métamorphoses du mythe. Réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*, sous la direction de Peter Schnyder, Paris, L'Harmattan, Orizons, Universités/Domaine littéraire, 2008
- Revue des arts, section Art Nouveau, http://discipline.free.fr/art_nouveau.htm
- *Rhétoriques fin-de-siècle*, essais réunis et présentés par Mary Shaw, François Cornilliat, C. Bourgeois, Paris, Christian Bourgeois, 1992
- Noël Richard, *Le Mouvement décadent. Dandys, Esthètes et Quintessents*, Paris, Nizet, 1968
- Spronck, *Les Artistes littéraires*, Paris, Calmann-Lévy, 1889
- Evangelia Stead, *Le Monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2004
- Sylvie Thorel-Cailleteau, *La Tentation Du Livre Sur Rien. Naturalisme et Décadence*, Paris, Librairie de l'Inconnu, 1994
- Vox-poetica. Lettres et sciences humaines, « *Le Monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle.* » Entretien avec Évanghélia Stead par Annick Louis <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intStead.html>
- Patrick Waldberg, *Eros Modern 'Style*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1964

Théories et critiques littéraires

- Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essais sur l'imagination de la matière*, Paris, J Corti, 1971
- Claudia Fernanda Barrera, *Puissances de la séduction : la présence poétique au monde*, Paris, L'Harmattan, Ouverture philosophie, 2009
- Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, [1975] traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, Tel, 2006
- Mikhaïl Bakhtine, *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, [1965], Paris, Gallimard, 1982
- Georges Bataille, *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957
- Georges Bataille, *L'Erotisme in Œuvres complètes*, T. X, Paris, Gallimard, 1987
- Georges Bataille, « Ecrits posthumes (1922-1940) », in *Œuvres complètes*, Vol. II, Paris, Gallimard, 1970
- Jean Bellemin-Noël, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, PUF, Quadrige, 1996
- Pierre Bourdieu, *La Distinction*, Paris, Minuit, 1980
- Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'Art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992
- Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, [1998], Paris, Seuil, Points Essais, 2002
- Deleuze et Guattari, *L'Anti-Œdipe* [1972], *Mille-Plateaux* [1980]
- Jacques Dubois, « L'institution du texte », in *La Politique du texte. Enjeux sociocritiques. Pour Paul Duchet*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992
- Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, [1957] Paris, Gallimard, Folio essais, 2001
- Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'androgynie*, Paris, Gallimard, 1962
- Mircéa Eliade, *Aspects du mythe*, [1963], Paris, Gallimard, Folio essais, 2001
- Claude Esturgie, *Le genre en question ou questions de genre : de Pierre Molinier à Pedro Almodovar*, Paris, Léo Scheer, Collection Variations, 2008
- *Le Fantastique dans tous ses états*, Publications de l'Université de Provence, Collection Regards sur le fantastique, 2001
- *Les Frères Goncourt, art et écriture*, Bordeaux, Edition préparée par Jean-Louis Cabanès, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997
- Erving Goffman, *Façons de parler*, Paris, Editions de Minuit, 1987 pour la traduction française

- Marc Gontard, *Le postmodernisme en France : définition, critères, périodisation*, Université de Rennes 2, <http://www.limag.refer.org/Cours/Documents/GontardPostmod.htm>
- Jean M. Goulemot et Daniel Oster, *Gens de Lettres. Ecrivains et Bohèmes, L'imaginaire littéraire (1630-1900)*, Paris, Minerve, 1992
- Rémy de Gourmont, *L'esthétique de la langue française*, [1899], Paris, Mercure de France, 1938
- *L'Imaginaire du changement. Conversions, modifications, métamorphoses*, textes recueillis par Claude-Gilbert Dubois, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1985
- Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales*, Paris, Armand, Colin, 1998
- Gustave Lanson, « L'histoire littéraire et la sociologie », [1904], *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, Paris, H. Peyre éd., Hachette, 1965
- André Lebois, *La Genèse du Crépuscule des Dieux*, Paris, L'Amitié par le Livre, 1954
- Géraldi Leroy, Julie Bertrand-Sabiani, *La Vie littéraire à la Belle-Epoque*, Paris, PUF, Perspectives littéraires, 1998
- Jean Libis, *Le Mythe de l'androgynie*, Paris, Berg international, L'Ile verte, 1980
- Gille Lipovetsky, *L'Ere du vide, Essais sur l'individualisme contemporain*, [1983], Paris, Gallimard, Folio essais, 2007
- Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Editions de Minuit, 1979
- Eric Maigret/Eric Macé, *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin, 2005
- Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, 2004
- Jérôme Meizoz, *L'œil sociologique et la littérature*, Genève, Slatkine érudition, 2004
- Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Erudition, 2007
- Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, thèse pour le doctorat ès-lettres présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Paris, Paris, Gallimard, NRF, 1945
- Valérie Michelet Jacquod, *Le Roman symboliste : un art de l' « extrême conscience »*, Paris, Droz, 2008
- Jacques Migozzi, « Ecriture de l'Histoire et polyphonie : les mises en scène(s) de la Commune dans *L'Insurgé* », *Autour de Vallès n°31. Vallès-Mirbeau : Journalisme et Littérature*, sous la direction de Marie-Françoise Montaubin, décembre 2001
- Max Milner, *La Fantasmagorie*, Paris, PUF, 1982
- Francis de Miomandre, « L'ennemi des riches », *Figures d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Dorbon Aîné, 1911

- Henri Mitterand, *De l'écriture artiste au style décadent*, Wissenschaftliche Zeitschrift des Humboldt-Universität zu Berlin. Ges. Sprachw, R. XVIII, 1969
- Henri Mitterand, *Le Regard et le signe*, Paris, PUF, 1987
- Frédéric Monneyron, *La Frivolité essentielle*, [2001], Paris, PUF, Quadrige Essais/Débats, 2008
- Henri Peyre, *Qu'est-ce que le symbolisme ?*, Paris, PUF, 1974
- Alfred Poizat, *Le Symbolisme*, Paris, Bloud et Gay, 1924
- *La Politique du texte. Enjeux sociocritiques. Pour Claude Duchet*, Presses Universitaires de Lille, Problématiques, 1992
- Gwenhaël Ponnau, *La Folie dans la littérature fantastique*, Paris, Edition du CNRS, 1987
- Gwenhaël Ponnau, *Les Savants fous*, Paris, Presses de la cité, 1994
- Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXème siècle*, traduction de l'italien par Constance Thomson Pasquali, Paris, Denoël, 1977
- Ernest Raynaud, *La Mêlée symboliste : portraits et souvenirs*, I, 1870-1890, Paris, La Renaissance du livre, 1920-1922
- Noël Renard, *Envers et contre tous, vol. I : Les Androphobes*, Saint-Etienne, Imprimerie spéciale d'édition, 1930,
- Clément Rosset, *L'Anti-nature*, [1973], Paris, PUF, Quadrige Grands Textes, 2004
- Albert Samain, *L'Evolution de la poésie au XIXème siècle*, [1939]
- Marcel Schneider, *La Littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1964
- Nathalie Schon, *L'auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises*, Paris, Khartala Editions, 2003
- *Le Sens de la métamorphose*, sous la direction de Marion Colas-Blaise et Anne Beyaert-Geslin, Limoges, PULIM, 2009
- Jean-Yves Tadié, *Introduction à la vie littéraire du XIXème siècle*, Paris, Bordas, 1970
- Louis Vax, *La Séduction de l'étrange*, [1965], Paris, PUF, Quadrige, 1987
- *Vox-poetica. Lettres et sciences humaines*, « L'œil sociologue : un point de vue sur la valeur littéraire ? » Entretien avec Jérôme Meizoz par Raphaël Baroni <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intMeizoz.html>

Histoire, Psychologie et Psychanalyse

- Paul-Laurent Assoun, *Le Fétichisme*, [1994] Paris, PUF, Que sais-je, 2002

- Paul-Laurent Assoun, *Littérature et Psychanalyse – Freud et la création littéraire*, Ellipses/Marketing, 1996
- Laurent Baridon, Martial Guédron, *Homme animal : histoires d'un face à face*, Strasbourg : Musées de Strasbourg, 2004
- Léon Bloy, *Les Funérailles du naturalisme*, Paris, Les Belles Lettres, 2001
- Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Lemerre, 1885
- Paul Bourget, *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*, [1885], Paris, Gallimard, 1993
- Janine Chasseguet-Smirgel, *Ethique et esthétique de la perversion*, Paris, Champ-Vallon, 1984
- Jean Clair, *L'âme au corps, Arts et Sciences 1793-1993*, Gallimard, Réunion des Musées Nationaux, 2002
- Richard Evans, *Entretiens avec Carl Gustav Jung*, [1964], Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2004
- Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, [1976], Paris, Gallimard, Tel, 2010
- Michel Foucault, *Histoire de la sexualité II. L'usage des plaisirs*, [1984], Paris, Gallimard, Tel, 2010
- Michel Foucault, *Histoire de la sexualité III. Le Souci de soi*, [1984], Paris, Gallimard, Tel, 2009
- Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse, [Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, 1916-1917]*, traduit de l'allemand par S. Jankélévitch, Paris, Payot, 1998
- Sigmund Freud, *Sur le rêve*, [1900] [Die Traumdeutung], traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, Folio essais, 2001
- Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, [1905], [Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie], traduit de l'allemand par Philippe Koeppel, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2005
- Sigmund Freud, « La Féminité », in *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, traduction française, Paris, Gallimard [1936], réédition Idées, 1975
- A. Hesnard, *Traité de sexologie normale et pathologique*, Paris, Payot, Bibliothèque scientifique, 1933
- Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, José Corti, 1999
- C.G. Jung, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1964
- C.G. Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, [1964], Paris, Denoël, Folio/Essais, 2001,
- Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis* [1899], Paris, Payot, 1963

- Johann Caspar Lavater, *La Physiognomonie : ou l'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie*, Paris, Depélafoi, 1820
- Antonio Quinet, « Le Trou du regard »
<http://www.bibliotheques-psy.com/spip.php?article1428>
- Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Traduction, notes et commentaires de J. Lefranc, Paris, Nathan, Les Intégrales de philo, 2002.

Théorie des genres et sexualité

- Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, commenté par Eliane Lecarme-Tabone, Paris, Gallimard, Foliothèque, 2008
- Daniel Borrillo et Dominique Colas, *L'Homosexualité de Platon à Foucault*, Paris, Plon, Anthologie critique, 2005
- Judith Butler, *Troubles dans le genre, Troubles dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, [1990], [Gender trouble : Feminism and the Subversion of Identity], traduction de Cynthia Kraus, Paris, Editions La Découverte/Poche, 2005
- Judith Butler, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, [1993], traduit de l'américain par Charlotte Nordmann, Paris, Editions Amsterdam, 2009
- Judith Butler, *Défaire le genre*, [2004], traduit par Maxime Cervulle, Paris, Editions Amsterdam, 2006
- Judith Butler, *Trouble dans le sujet, trouble dans les normes*, coordonné par Fabienne Brugère et Guillaume le Blanc, Paris, PUF, Débats Philosophiques
- Jacques Derrida, « La loi du genre », *Glyph*, N°7, 1980
- Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, Paris, PUF, Ecriture, 1981
- Elsa Dorlin, *Sexe, genre et sexualités*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophies », 2008
- Claude Dubar, *La Crise des identités. L'interprétation d'une mutation*, [2000], Paris, PUF, Le lien social, 2010
- Nathalie Heinich, *Etats de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996

- *Le Genre comme catégorie d'analyse. Sociologie, histoire, littérature*, sous la direction de Dominique Fougeyrollas-Schwebel, Christine Planté, Michèle Riot-Sarcey et Claude Zaidman, Paris, L'Harmattan, 2003
- Teresa de Lauretis, *Théorie queer et cultures populaires de Foucault à Cronenberg*, Traduction de Marie-Hélène Bourcier, Paris, La Dispute, Le genre du monde, 2007
- Claude Lévesque, *Par-delà le masculin et le féminin*, Paris, Aubier, La Psychanalyse prise au mot, 2002
- Gilles Lipovetsky, *La Troisième femme. Permanence et révolution du féminin*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1997
- Jean Lorrain, « Chroniques de Paris : Travestis », *Le Courrier français*, 24 mars 1889
- *Introduction aux Gender Studies. Manuel des études sur le genre* par Laure Bereni, Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunait, Anne Revillard, Bruxelles, De Boeck, Ouvertures politiques, 2008
- Ilana Löwy, « Intersexes et transsexualités : les technologies de la médecine et la séparation du sexe biologique du sexe social », *Les Cahiers du genre*, n°34, 2003
- Eleanor E. Maccoby, *Le Sexe, catégorie sociale*, [Gender as Social Category, Development Psychology], traduction de Eric Fassin, in Masculin/féminin 1, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°83, juin 1990
- *Masculin-Féminin : au-delà de la confusion des genres*, Revue semestrielle publiée par l'ARIP, Editions Erès, Connexions, N°90, 2009
- Ann Oakley, *Sex, Gender and Society*, New York, Harper Colophon Books, 1972
- Camilia Paglia, « Homosexuality at the fin de siècle », *Sex, Art and American Culture*, London Viking, 1992
- Michel Panoff et Maurice Godelier, « La Production du corps », *La Pensée*, 312, oct-nov-déc 1997
- *Politiques de la représentation et de l'identité. Recherches en gender, cultural, queer studies*, coordonné par Madeleine Akrich, Danielle Chabaud-Rychter et Delphine Gardey, Paris, L'Harmattan, Cahiers du genre, n°38, 2005
- André Rauch, *Crise de l'identité masculine 1789-1914*, Paris, Hachette Littératures, Pluriel, 2000
- Béatrice Slama, « Où vont les sexes ? Figures romanesques et fantasmes 'fin de siècle' », *Europe*, Paris, n°751-752, novembre-décembre 1991
- Sylvie Steinberg, *La Confusion des sexes, Le travestissement de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Fayard, 2001

- Robert J. Stoller, *Presentations of Gender*, traduit en français sous le titre *Masculin ou féminin ?* PUF, Le fil rouge, 1985
- Robert Stoller, *Recherches sur l'identité sexuelle*, [1968], [Sex and Gender], traduit par Monique Novodorsqui, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1978
- Eleni Varikas, *Penser le sexe et le genre*, Paris, PUF, Questions d'éthique, 2006
- Eleni Varikas, *Les Rebuts du monde. Figures du paria*, Paris, Stock, 2007
- Monique Wittig, *La pensée straight*, [1992], trad. M.-H Bourcier, Paris, Balland, 2001

Ouvrages généraux et usuels

- *Nouveau Dictionnaire étymologique et historique* d'Albert Dauzat, Jean Dubois, Henri Mitterand, Paris, Librairie Larousse 1964
- Marc Dufaud, *Dictionnaire fin-de-siècle, Zutistes, Jemenfoutistes, tout l'univers des dandys décadents*, Paris, Scali, 2008
- Philippe Jullian, *Dictionnaire du snobisme*, Paris, Bartillat, 2006
- *Littre*, [1863-1877]
- Pierre A. Riffard, *Dictionnaire de l'ésotérisme* [1983], Paris, Payot, 1993
- Roland Villeneuve, *Dictionnaire du diable*, Paris, Omnibus, 1998

Table des matières

TOME I

Dédicace.....	p. 3
Remerciements.....	p. 4
Introduction.....	p. 6
I) <u>UN UNIVERS HORS-NATURE</u>.....	p. 19
A) <u>Une esthétique de la marginalité</u>.....	p. 19
1) <u>Une inadéquation sociale</u>	p. 20
a) Haine et dégoût de la société.....	p. 21
b) Pessimisme et nihilisme.....	p. 30
c) Manifestations de la névrose.....	p. 35
2) <u>Une sensibilité de l'extrême</u>	p. 45
a) Des âmes célibataires	p. 45
b) Piments psychiques et exacerbation des sens.....	p. 50
c) Du narcissisme au solipsisme.....	p. 64
B) <u>Un espace idéalement dévoyé</u>.....	p. 72
1) <u>Prestige du passé : bafouer les frontières du temps</u>	p. 73
a) L'égide des mythes : les perversions de Narcisse.....	p. 73
b) La filiation à Byzance et aux empereurs romains.....	p. 83

2) <u>Les espaces du décentrement</u>	p. 100
a) Les villes gangrenées.....	p. 101
. Amsterdam et ses musées.....	p. 102
. Paris.....	p. 106
b) Exili et lieux métaphoriques.....	p. 110
c) Un appel au voyage : l'orientalisme.....	p. 118
C) <u>Sous le sceau de l'art : falsification des représentations du réel</u>.....	p. 125
1) <u>Le culte de l'artifice</u>	p. 126
a) Le personnage de l'esthète.....	p. 127
b) Demeures artistes et univers privés.....	p. 142
2) <u>Réseaux de signification picturale et littéraire</u>	p. 155
a) L'art : valeur suprême.....	p. 155
b) Intericonicité : Préraphaélisme et symbolisme.....	p. 158
c) Gustave Moreau.....	p. 167
d) Arts déco et Modern'style.....	p. 170
e) L'intertextualité.....	p. 173
II) <u>LES PERVERSIONS DE L'EROS</u>.....	p. 190
A) <u>La guerre des sexes</u>.....	p. 191
1) <u>Haine de la femme et misogynie</u>	p. 192

a) « Elle » : figure du dégoût et du danger	p. 193
. Fards et poisons.....	p. 197
. Fuir et refouler l'Ennemie.....	p. 198
b) Entre Mère et Mer : figures de la traîtrise féminine.....	p. 201
2) <u>Misandrie et poétique d'émancipation</u>	p. 205
a) Braver le Mâle	p. 206
. Incriminations multiples.....	p. 206
. Une stratégie offensive.....	p. 211
b) Une union impossible.....	p. 214
. L'ignominie du mariage.....	p. 215
. Refus de la gènesie, nouvelles modalités d'amour.....	p. 217
<u>B) Un rapport subverti au corps</u>	p. 223
1) <u>Le fétichisme</u>	p. 224
a) Eléments de définition.....	p. 224
b) Mystique de l'objet : poétique de la contemplation esthétique.	p. 226
c) Les différentes formes de fétichisme et leur dimension sexuelle.....	p. 233
2) <u>Obsessions morbides et désirs de nécrose</u>	p. 242
a) Le corps pétrifié.....	p. 243
b) Désirs de la chair morte et Nécrophilie.....	p. 249
c) Amours d'agonie.....	p. 253

C) <u>Sadisme et cruauté : l'amour qui fait mal</u>	p. 256
1) <u>Une violence érogène</u>	p. 258
a) La tentation du crime et les pulsions destructrices.....	p. 258
b) Une science de l'effroi.....	p. 264
2) <u>Figures de la femme thanatophore</u>	p. 267
a) Femmes fatales : une menace séduisante.....	p. 268
b) Folie sanguinaire : les femmes vampires.....	p. 279
3) <u>Les relations sado-masochistes</u>	p. 289
a) <i>Monsieur de Phocas</i> , l'art de souffrir ou souffrir par l'art.....	p. 290
b) <i>Monsieur Vénus</i> ou l'abnégation de soi.....	p. 300
c) <i>La Marquise de Sade</i> : le stupre dans le sang.....	p. 305
D) <u>Le goût de l'attentat et du sacrilège</u>	p. 308
1) <u>Un cas d'hypéresthésie sexuelle : <i>L'Animale</i></u>	p. 308
a) La nymphomanie, une force invincible.....	p. 309
b) <i>L'Animale</i> : une histoire de bestialité, un avatar de la zoophilie.....	p. 313
2) <u>Les relations incestueuses</u>	p. 322
a) Les passions gémellaires.....	p. 323

b) Les incestes métaphoriques.....	p. 326
3) <u>Le goût du péché</u>.....	p. 334
a) Le plaisir sacrilège : détournements du sacré.....	p. 335
b) Des amours maudites.....	p. 349
c) Rivalité avec Dieu.....	p. 357

TOME II

III) ENTRE SENS ET NON-SENS :

LES VERTIGES DE L'IDENTITE.....p. 363

A) <u>Recréation du moi</u>.....	p. 364
1) <u>Un monde d'illusions : démiurgie transfigurative</u>	p. 365
a) Précellence de l'imaginaire ou comment s'inventer, se ré- inventer.....	p. 365
b) La drogue comme mode de transfiguration.....	p. 380
2) <u>Tératogénèse ou quand je est un autre</u>	p. 394
a) Un individualisme de l'altérité.....	p. 395
b) Hybridation de la forme : rhétorique du monstre et zoomorphie.....	p. 405

B) <u>Vers un troisième sexe</u>	p. 419
1) <u>Les tentations de l'hermaphrodisme</u>	p. 419
a) L'idéal de l'androgynie et ses dissonances anatomiques : figures de l'androgynisme et de la gynandre.....	p. 420
. Les androgynes.....	p. 421
. La gynandre.....	p. 430
b) Des expériences faussement syncrétiques.....	p. 434
2) <u>Les révélations homosexuelles :</u> <u>des inversions sexuelles à l'intersexualité</u>	p. 450
a) Des indices de pédérastie.....	p. 451
b) Les tentations saphiques : entre saphisme et bisexualité....	p. 478
C) <u>Troubles du genre, troubles dans le sujet</u>	p. 490
1) <u>La mascarade des sexes</u>	p. 491
a) Travestissement : formes et enjeux.....	p. 491
b) Trouble du sujet, trouble de la norme : vers de nouvelles modalités du langage.....	p. 502
2) <u>La question de l'identité auctoriale</u>	p. 512
a) L'écriture féminine : une écriture féministe ? L'écriture masculine : une écriture misogyne ?.....	p. 513
b) Pour une nouvelle poétique : une écriture artiste	p. 523

Conclusion.....p. 547

Bibliographie.....p. 556

Marie-Gersande RAOULT

**PERVERSION ET SUBVERSION DANS LES ROMANS DE
RACHILDE ET DE JEAN LORRAIN (1884-1906) :
UNE ESTHETIQUE DE LA DECADENCE**

Résumé :

Les âmes fin-de-siècle, nostalgiques d'un monde plus artiste, tentent dans leur art littéraire de cristalliser leur refus de la société perçue comme un carcan. Le personnage, en véritable héraut de la déchirure sociale et morale, instaure alors un nouveau rapport au réel en cultivant une forme d'éréthisme mental. Il s'agit alors par le biais d'un discours provocant de cultiver l'état de décadence. « Anywhere but out of this world » écrivit Baudelaire. Ce credo sera repris inlassablement dans les œuvres de ses disciples qui prétendent défaire le réel pour mieux le refaire à l'aune de leurs noirs esprits. Les œuvres de Rachilde et de Jean Lorrain, véritables plaidoyers contre la norme, s'articulent ainsi sur deux axes directeurs qui vont déterminer leurs choix à la fois thématiques et scripturaux : la perversion et la subversion. A partir de romans phares des deux auteurs, cette thèse se propose tout d'abord d'analyser la sémiologie d'un univers hors-nature qui déjoue les schémas de transcription du réel par la libération de la névrose et des fantasmagories des héros ou des héroïnes. Dans un deuxième temps, il s'agira de mettre en lumière les perversions de l'Eros qui traduisent si ce n'est une mutation du désir, du moins une volonté de « refaire l'amour ». Cette réécriture des codes, notamment sexuels, débouchent alors sur un trouble jeté sur le genre et plus encore sur le Moi. Aussi en viendrons-nous à étudier les vertiges de l'identité qui ne cessent de faire osciller le discours entre sens et non-sens, et qui vont se révéler symptomatiques d'une posture iconoclaste. Quand l'esthétique se fait éthique, la Décadence n'est jamais bien loin.

Mots clés : Décadence, Fin-de-siècle, Eros, Genre, Travestissement