

Alice VANDROMME
Sous la direction de Jacques-David Ebguy

*La défaillance masculine dans la littérature
européenne du XIX^e siècle*



Mémoire de recherche – Master 2
Mention « Lettres, Arts & Sciences Humaines »

REMERCIEMENTS

Je souhaite avant tout remercier mon directeur de mémoire, Jacques-David Ebguy, pour sa patience, sa disponibilité et surtout ses précieux conseils, qui ont contribué à alimenter ma réflexion.

Je remercie également l'université de Paris et plus particulièrement le master « LASH » qui m'a permis de réaliser cette étude et de concrétiser par la même occasion le désir d'écrire sur des auteurs et autrices que j'affectionne tout particulièrement.

Ce qui est vrai, c'est que l'amour n'a pas été pour moi une distraction ou un plaisir, un passe-temps comme pour quelques-uns. Il a été ma vie même. Si je supprimais de mon souvenir les pensées et les actions qui ont eu la femme pour but, il n'y resterait plus rien, que le vide.

Pierre Louÿs, *La Femme et le Pantin* [1898], Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1990, p.55.

Il valsait bien, ce manant, et son corps souple, aux ondulations féminines, semblait moulé pour cet exercice gracieux. Il ne cherchait pas à soutenir sa danseuse, mais il ne formait avec elle qu'une taille, qu'un buste, qu'un être.

Rachilde, *Monsieur Vénus* [1884], Paris, Flammarion, 1926, p. 140.

Illustration de la page de titre : Benjamin West, *Vénus déplorant la mort d'Adonis*, 1768, huile sur toile, Carnegie Museum of Art.

INTRODUCTION

*Comme la voix d'un mort qui chanterait
Du fond de sa fosse,
Maîtresse, entends monter vers ton retrait
Ma voix aigre et fausse¹.*

La dame prend le nom de maîtresse comme pour signifier un changement d'époque et de servitude. Paul Verlaine, comme bien d'autres, s'est inspiré du mythe de la *Belle Dame sans mercy* pour composer ses vers². Dans la version originale d'Alain Chartier, la dame conduit son serviteur à sa perte. Une fin tragique qui enflamma la Cour amoureuse³. Cette assemblée, dont faisait lui-même partie le poète, couronnait ordinairement le *beau sexe* de sentiments doux et bénéfiques. Chartier fait exception en peignant le visage d'une femme plus méprisante, louée non plus pour sa vertu, mais pour sa gravité. Une innovation poétique en soi, qui donna naissance à une longue lignée d'hommes en souffrance et de femmes puissantes.

Tel un preux chevalier, le poète chante les louanges de sa dame. Hélas, elle ne l'entend guère, c'est presque comme s'il était déjà mort. La courtoisie, miroir d'un amour *impossible* mais triomphant, laisse place à l'amour romantique puis décadent. Tour à tour, chacun dessine son propre idéal, couronné d'exaltation et de désespoir. L'être chevaleresque était fort, passionné, il sacrifiait corps et âme pour combler sa dame. Le héros du XIX^e siècle, sans même prendre les armes, défaille à l'écho de sa présence. L'amour et la servitude – si nous pouvons qualifier son existence dans une époque dite patriarcale – ne sont cependant pas les seuls motifs de la défaillance masculine. Elle est elle-même impliquée par une réécriture du genre qui propose à l'homme d'autres rôles que celui de conquérant. Dans la littérature du XIX^e siècle se dessine une masculinité bien plus riche et complexe. Notre but n'est pas seulement d'évoquer l'inversion des rôles sexués, qui est sujette à l'inconstance, mais d'explorer davantage l'individualité du personnage masculin, en particulier ses failles.

À l'heure où les écrits féministes prospèrent, nous souhaitons mettre à l'honneur le sexe *oublié*. Celui que l'on appelait, jadis, le *sexe fort* se voit aujourd'hui détroné par le progrès social. La *féminité* comme la *masculinité* s'essoufflent au profit de nouveaux termes. Ils sont *transidentité*, *cisgenre* ou encore *non binaire*, des identités sociales seulement attestées au début du XXI^e siècle. Le couple traditionnel composé d'Adam et Ève s'ouvre alors à une multitude de possibilités genrées et sexuelles. Celles-ci, bien que très actuelles, tourmentaient déjà les esprits du XIX^e siècle. Verlaine décrit l'homme moderne comme un mort, un être qui ne se fait plus entendre, et non un vivant. Asservi par une maîtresse, il l'est aussi de sa propre condition d'homme, en proie à une société lunatique. Un jeune romantique avant lui constatait déjà cette fatalité humaine, comme en témoigne Nigel Harkness : « Dans *La Confession d'un enfant du siècle*, Musset souligne le lien entre crise personnelle et contexte politique : l'aliénation, la

1 Paul Verlaine, *Poèmes saturniens*, « Sérénade », Paris, Alph. Lemerre éditeur, 1867, p.93.

2 Nous pourrions également citer le poète anglais John Keats qui a écrit un poème du même nom en 1820. L'ode met en scène un poète solitaire qui rêve de sa dame idéale, celle qui le « tient en servage ».

3 Fondé sous le règne de Charles VI, ce mouvement littéraire, composé de nobles, d'ecclésiastiques et d'humanistes, glorifiait le sexe féminin. Perçu comme un « trophée » cependant, on ne peut ôter à ces célébrations leur part de misogynie.

mélancolie, la désillusion et l'impuissance caractérisent toute une génération d'hommes "nés au sein de la guerre, pour la guerre" sous Napoléon, et à qui la société sclérosée et féminisée de la Restauration n'offre pas les mêmes possibilités d'affirmer leur masculinité¹. »

George Sand, qui a davantage le regard d'une femme, tient le même discours dans son autobiographie. Le monde qui est porté par les hommes s'écroule peu à peu, nul ne sait ce qu'il adviendra à l'avenir : « Et pourtant ce siècle, ce triste et grand siècle où nous vivons s'en va, ce nous semble, à la dérive; il glisse sur la pente des abîmes, et j'en entends qui me disent "Où allons-nous? Vous qui regardez souvent l'horizon, qu'y découvrez-vous? Sommes-nous dans le flot qui monte ou qui descend? Allons-nous échouer sur la terre promise ou dans les gouffres du chaos?" ? » Les enfants du siècle annonçaient déjà un essoufflement de la masculinité marquée par de nombreux bouleversements sociopolitiques et culturels. Les multiples changements de régime provoquant sans doute un sentiment général d'inconstance et de lassitude. C'est pourquoi certains critiques le surnomment sans exagération le « mal du siècle³ ». Pour parler d'amour, celui-ci ne fait que soutenir la névrose collective. L'historien de l'art, Guillaume Faroult, affirme que le début du XIX^e siècle marque une rupture avec la galanterie, les amours paisibles pour laisser place à « l'amour maudit, voué à l'impossible, sinon à l'amour vénal et tarifé⁴. »

Suite à l'adoption du Code civil de 1804, un clivage aussi bien biologique que moral condamne les sexes à se séparer. D'une part, l'homme incarne la « raison, la culture et l'action », il est la « toute-puissance paternelle »; la femme, quant à elle, incarne inévitablement « le cœur, le sentiment et la faiblesse⁵. » Aux yeux des puissants comme des artistes, elle éveille néanmoins les désirs les plus contradictoires. Elle incarne aussi la pureté concupiscente, un oxymore que Charles Baudelaire n'hésite guère à partager à Madame Sabatier après leur première nuit : « Hier vous étiez une divinité, aujourd'hui vous êtes une femme⁶. » L'idolâtrie est éphémère, prêtée à certains usages, et ne fait qu'adoucir une misogynie incontestée. On ne combat plus pour une dame, mais pour la patrie qui connaît une force nouvelle après la Révolution. L'éducation croît, et avec elle la formation d'un nouvel homme qui doit être infaillible. La réminiscence courtoise, s'il y en a bien une, n'est pas totalement liée à la femme, mais bel et bien au combat : « La littérature édifiante impose des valeurs héritées de l'éthique chevaleresque : on vante l'homme d'honneur qui sait protéger sans trahir, faire preuve de courage et rivaliser dignement avec ses semblables mais adaptée à l'ère bourgeoise⁷. »

D'après l'historienne Anne-Marie Sohn, la masculinité est une notion étrangère aux hommes du XIX^e siècle. Ces derniers ne connaissent qu'une « virilité⁸ » réduite à ses fondements biologiques. Aujourd'hui, nous faisons néanmoins la distinction entre ces deux termes. La masculinité a rapport au mâle, elle désigne « l'ensemble des caractères propres à l'homme ou jugés tels⁹. » La virilité ou *vir* en latin définit étymologiquement la force, la fermeté, voire

1 Deborah Gutermann-Jacquet, *Les Équivoques du genre. Devenir homme et femme à l'âge romantique*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2012, p.228.

2 George Sand, *L'Histoire de ma vie*, Paris, Le Livre de Poche, 2004, p.817.

3 Deborah Gutermann-Jacquet, *Les Équivoques du genre...*, *op.cit.*, p.11.

4 Propos réécrits de la conférence, « L'Amour peintre », se tenant au musée du Louvre, 15 avril 2021.

5 Deborah Gutermann-Jacquet, *Les Équivoques du genre. Devenir homme et femme à l'âge romantique*, *op. cit.*, p.12.

6 Voir l'Étude biographique d'Eugène Crépet, *Charles Baudelaire*, Paris, A. Messein éditeur, 1906, p.122.

7 Deborah Gutermann-Jacquet, *Les Équivoques du genre. Devenir homme et femme à l'âge romantique*, *op. cit.*, p.48.

8 Anne-Marie Sohn, « Sois un homme ! ». *La construction de la masculinité au XIX^e siècle*. Paris, Seuil, 2009, p.11.

9 *Le Petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2017, article « Masculinité ».

même la « capacité d'engendrer » et la « vigueur sexuelle ». Par extension, elle rassemble les qualités morales et physiques qui seraient attribuées au sexe. Comme pour la fertilité de la femme, elle est limitée dans le temps et commencerait à l'adolescence pour se finir après l'âge adulte. Ainsi, pour reprendre les mots de Deborah Gutermann, « la notion de virilité agit comme une valeur discriminatoire permettant de distinguer ce qui n'est pas masculin de ce qui l'est¹. » Un canon se dessine : le mâle ou l'homme viril, qui sait se distinguer des plus *faibles* par des traits caractéristiques et reconnus :

[Le corps de l'homme viril] a acquis cette forme carrée, ce développement du thorax, cette solidité des muscles, cet air mâle et assuré qui caractérisent l'homme fait. [...] Le développement de l'appareil masculin imprime à la fibre plus de ton et de densité ; il a des os plus compacts et plus robustes, une chair plus ferme, des tendons plus durs, une poitrine plus large, une respiration forte et étendue, une voix plus grave et plus retentissante, un pouls plein et plus lent que celui de la femme. Il montre pareillement un cerveau plus ample et plus étendu. L'épine dorsale et la moelle épinière sont plus volumineuses chez le mâle que chez la femelle. Il s'ensuit que le système nerveux cérébro-spinal a plus d'activité et de vigueur chez l'homme² [...].

C'est pourquoi « les caractères physiques et sexuels se muent en attributs sociaux, la nature devient destin et la domination sociale découle de la supériorité biologique du mâle³ ». D'un point de vue social, Anne-Marie Sohn énumère que l'homme est reconnaissable à son attrait pour la violence, la défense de l'honneur, la maîtrise de ses émotions, la protection faite aux femmes, sans oublier l'obsession de la sexualité, marquée par l'épanouissement des maisons closes. Bien sûr, ce portrait évolue quelque peu au fil du siècle.

Après 1850, la masculinité se veut plus maîtrisée, on préfère l'usage de la parole à celui des coups. Entre les années 1860 et 1880 se forme une « masculinité apaisée et démocratique » dans un « monde enfin stabilisé politiquement⁴. » L'émergence de la virilité intellectuelle permettra d'ailleurs de réduire l'écart entre l'éducation féminine et masculine. Une autre révolution en soi. Et peut-être une façon de les unir autrement qu'à travers le schéma procréatique. Néanmoins, la définition du « corps viril » proposée par Pierre Larousse fait encore écho aujourd'hui. Elle s'apparenterait presque au terme *cisgenre* qui associe l'identité de genre, à savoir une pure construction sociale, au sexe biologique. Pour faire l'éloge d'une domination *innée*, on oublie les êtres frêles, imberbes, sensibles, aux traits fins et délicats. Pourtant, c'est bel et bien au XIX^e siècle qu'apparaît le dandy, figure légèrement efféminée qui prête aussi bien attention à son apparence qu'à son discours. Pourrait-on dire qu'il s'agisse d'une autre forme de virilité, plutôt portée sur la force intellectuelle que physique ? Néanmoins, ce n'est pas ce modèle si emblématique qui rythmera notre propos.

Sans se prêter à une mode ou un mouvement social, d'autres personnages masculins échappent à l'excellence virile. Pour faire œuvre, l'écrivain doit aller au-delà du réel et de la morale. Et cela, Sade l'avait parfaitement compris en peignant des caractères plus transgressifs,

1 Deborah Gutermann-Jacquet, *Les Équivoques du genre. Devenir homme et femme à l'âge romantique*, op. cit., p.84.

2 Pierre Larousse, *Le Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Larousse, 1878-1888, vol. 15, p. 1106.

3 Anne-Marie Sohn, « Sois un homme ! ». *La construction de la masculinité au XIX^e siècle*, op.cit., p.12.

4 Jean-Marie Roulin, Daniel Maira, *Masculinités en Révolution de Rousseau à Balzac*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013, p.296.

notamment des sodomites et des androgynes¹. Les écrivains du siècle postérieur l'ont lu, et ont sans doute voulu poursuivre cette quête de nouveauté. Le soldat, avatar de la virilité, prend donc place parmi les poètes, les castrats, les veufs et les célibataires incompris. Ces nouveaux visages sont propres à certains courants, en particulier le romantisme et le décadentisme. L'un peint des âmes dotées de sensibilité, en proie au délire ; l'autre enfreint les valeurs bourgeoises en présentant un travesti au bras d'une gynandre. L'anti-modèle devient alors un modèle romanesque, voire même un nouveau modèle de société. Alors qu'il est interdit de pleurer, excepté lors d'un enterrement, le héros fond en larmes tel Orphée aux Enfers. Il préfère recevoir les coups que les donner, par l'un de ses semblables ou sa maîtresse. Les filles des bordels ne sont rien face aux spectres charmants qui lui rendent visite, à l'église ou en pleine rue. Certains le jugeraient « défaillant », sous prétexte qu'il s'égaré quelque peu des conventions sociales. En soi, il n'est qu'un personnage de roman, un être *innocent* qui invite au rêve et à la contemplation de soi.

Pour constituer notre sujet, nous hésitions entre plusieurs formulations, à savoir *soumission*, *fragilité* et *défaillance*. Comme exprimé précédemment, l'idée de « soumission » est inconstante et serait difficile à soutenir en raison du contexte patriarcal. Elle ne peut être intégrale et aurait davantage de sens dans une étude contemporaine où les jeux de rôles sont plus explicites et assumés. Le héros du XIX^e siècle est assez ambigu, il n'a pas nécessairement conscience de son dévouement – qui est d'ailleurs spontané puisqu'hérité de la courtoisie – ou bien il se soumet pour paradoxalement gouverner *l'autre*. La fragilité, quant à elle, aurait pu être plus pertinente. Néanmoins, elle s'apparente à la délicatesse, la passivité, tout ce qui a trait aux clichés féminins. Cela contredirait le sujet qui souhaite présenter plusieurs genres de masculinités, pas seulement celui de l'androgynie ou de l'artiste sensible. La fragilité ne donnerait plus lieu à un détachement de la virilité puisqu'elle n'y apparaîtrait plus, ce qui impliquerait un discours trop terne et moins nuancé.

La défaillance, quant à elle, a le don d'associer les deux termes précédents tout en offrant d'autres possibilités littéraires et sémantiques. Contrairement à la soumission, elle peut donner essence au personnage sans être provoquée par un agent extérieur. Elle fait partie intégrante de son individualité, qu'elle soit volontaire ou non. La défaillance propose alors une approche plus psychologique et sociologique des textes, car elle suppose l'existence d'autres modèles de construction genrée. Pour en revenir à sa définition originelle, elle incarne la faiblesse, l'évanouissement, l'incapacité d'utiliser sa force physique. En outre, elle serait néfaste et n'aurait aucunement sa place parmi les hommes qui doivent protéger les plus fragiles. Parfois, cette faiblesse peut être fatale et provoquer la mort d'où le verbe « défaillir » qui est synonyme de « mourir ». Or, la mort est le plus beau sacrifice qu'un guerrier puisse offrir à la Nation. Et cette idée sera encore plus vivace au début du XX^e siècle avec la succession des deux guerres mondiales. La défaillance peut donc apparaître comme quelque chose d'honorable, de transcendant ; topos que l'on retrouve d'ailleurs dans la religion chrétienne avec la figure du martyr. Dans un élan plus salvateur, on peut aussi « défaillir de plaisir », la défaillance se joint ainsi à la jouissance. Bien qu'elle ait quelques vertus, elle insinue avant tout l'existence d'un manque, une faille, une différence en regard de la norme sociale. Pourtant, elle ne s'apparente pas nécessairement à une déviance ou marginalité masculine. Elle peut aussi prendre corps dans un être *viril*, conditionné selon son époque. Cela peut être par la découverte impromptue

1 Nous pourrions citer les personnages de Dolmancé, Saint-Fond, ou encore Noircueil, compagnon de Juliette dans *L'Histoire de Juliette, ou les Prospérités du vice*, qui s'habille en femme pour épouser son fils...

de l'homosexualité, bien souvent refoulée. Nous pourrions aussi évoquer la pulsion sexuelle qui, plus que chez la femme, enclenche une totale perte de contrôle chez l'homme. La virilité légitime la faiblesse sexuelle qui va de pair avec l'instinct de reproduction, d'où la banalisation des viols. Ajoutées au désir, la colère et la violence sont des passions tout à fait courantes qui permettent à l'homme d'assurer son autorité et de conquérir un territoire.

En effet, certaines défaillances sont tolérées, car elles participent activement à l'élaboration de la virilité. Celles qui ont trait à l'ambiguïté sexuelle, par exemple, doivent être cachées, refoulées, voire même condamnées. Si aujourd'hui, certains politiques s'efforcent de défendre les droits des minorités sexuelles, la littérature du XIX^e siècle a le don d'en avoir représenté, aussi bien dans une approche progressiste que critique. Par souci de censure, l'identité du héros ne peut être délivrée explicitement dans le récit. La pudeur de l'écrivain sert alors d'instrument à la narration, en plus de sa fonction morale et politique. À l'instar d'Anne-Marie Sohn, nous aurions pu également étudier les « masculinités défaillantes » au sens littéral du terme. En effet, l'historienne analyse des caractères masculins âgés, au seuil de la mort, tirés du *Cabinet des Antiques* de Balzac, titre assez ironique en soi. La défaillance en tant qu'érosion de la masculinité ou tout simplement *vieillesse* ne prendra pas part à notre discours, car notre but est avant tout d'illustrer la défaillance chez des adultes et non des adolescents, considérés alors comme non virils, ou des vieillards qui sont dépossédés de toute force physique.

En somme, la défaillance s'articule sur plusieurs niveaux, tantôt physique, tantôt psychologique, mais également moral et actanciel. Elle apparaît comme une pulsion, un choix personnel ou une terrible fatalité que le héros traîne à ses pieds. Ce caractère mouvant lui permet de redéfinir la masculinité du XIX^e siècle, et par ailleurs, d'illustrer celle d'aujourd'hui, qui s'approprie d'autres codes esthétiques et sociaux. Si on approuvait la domination du mâle fut un temps, il n'en était pas moins impuissant. Et c'est ce contraste-là, entre virilité *défaillante* et nouvelles identités masculines, qui enrichira notre discours.

Dans quelle mesure la défaillance préfigure-t-elle la masculinité d'aujourd'hui à travers la littérature européenne du XIX^e siècle ?

Enrichie autant par les lectures analytiques que les critiques d'auteurs, cette étude se proposera de donner sens à cette question anachronique. Nous avons donc sélectionné un corpus assez large d'œuvres littéraires françaises, belge et autrichienne. Malgré les différences culturelles, temporelles et géographiques, chaque texte renvoie à l'autre grâce à des thématiques récurrentes. Aussi, nous évoquons seulement des œuvres occidentales qui prennent racine dans une histoire commune, profondément marquée par le christianisme et l'idéal antique. L'amour de la sculpture, par exemple, rythme aussi bien les œuvres de Théophile Gautier que de Leopold von Sacher Masoch ou de Rachilde.

Les nouvelles gauthiennes sont autant de témoignages d'homme sensible qui invoquent l'amour de la morte. Sur ce thème, nous étudierons quatre nouvelles fantastiques, *La Morte amoureuse*, *Arria Marcella*, *La Cafetière* ainsi que brièvement *Omphale*, ou *la Tapisserie amoureuse*, *histoire rococo*. Avant les romans, les nouvelles de Gautier façonnent un univers unique, une nouvelle mythologie en somme. Or, le héros gauthien puise sa défaillance du mythe, de la beauté. Il aime l'art, les femmes sculptées, les mortes ou bien celles qui présentent une ambiguïté sexuelle. C'est pourquoi nous citerons également le roman, *Mademoiselle de Maupin* qui, par son réalisme, contraste avec les textes précédents. Il réunit à lui seul quête d'idéal et androgynie romantique, deux thématiques clés de notre sujet. Hormis cela, nous évoquerons également *La Chaîne d'Or*, ou *l'Amant partagé*. À travers cette nouvelle historique, Gautier

revisite le genre épique en faisant de l'esclave amoureux un Ulysse ou un Lancelot qui brave l'impossible pour retrouver son hétéro.

La Vénus à la fourrure est une exception parmi un corpus majoritairement francophone. Pourtant, il est primordial de citer ce roman, car il souligne plus qu'aucun autre les prémices de l'esclave moderne. En effet, Masoch théorise la soumission masculine telle qu'elle est conçue à travers le mouvement BDSM¹. Fétichismes, usage du fouet, animalisation, signature du contrat... nous sommes bien loin de l'idéal courtois mais il lui ressemble sur certains points. À l'inverse de Gautier qui victimise ses personnages, l'écrivain autrichien peint le portrait d'un soumis plus provocant, dit aussi *brat*². Son héros choisit la servitude pour goûter au plaisir ; il détient alors un certain pouvoir dans la faiblesse. Ce paradoxe est des plus intéressants, et invite à avoir un autre éclairage sur le statut de la maîtresse, qui est à la fois objet de plaisir et figure matriarcale.

L'idée de soumission n'omet en aucun cas l'existence de la misogynie, comme en témoigne Pierre Louÿs dans *La Femme et le Pantin*. L'écrivain français choisit un climat plus méditerranéen que celui de Masoch. La femme fatale n'est plus une Grecque « germanique », mais une danseuse espagnole qui maîtrise l'art de la frustration. Si Wanda, héroïne de Masoch, sait manier le fouet ; Conchita se sert uniquement de sa virginité, véritable fantasme masculin, pour édifier son empire. Les deux textes se complètent parfaitement, d'autant plus qu'ils philosophent tous deux sur l'influence de la religion chrétienne dans les relations hétérosexuelles. Il est vrai que nous aurions pu également aborder le roman *Aphrodite* du même auteur. Néanmoins, l'image de la déesse est déjà omniprésente dans le corpus. Qui plus est, la temporalité antique est déjà traitée dans les textes de Gautier. Or, il est préférable de rester contemporain au XIX^e siècle pour être au plus près de la réalité sociale. La défaillance en tant qu'« emprise féminine » s'articule aussi bien chez Alexandre Dumas dans son roman historique, *La Femme au collier de velours*. Il se révèle être le seul exemple à proposer deux types de soumission à la fois, l'une générée par une figure angélique qui renvoie à l'amour platonique, l'autre incarnée par une danseuse sensuelle. L'aveuglement, la lâcheté et la folie, portés sous le signe de la Terreur, sont autant d'éléments qui accentuent la défaillance du héros.

Le topos de la danseuse est également traité par George Rodenbach dans le roman *Bruges-la-Morte*. Écrit par un auteur belge francophone à l'aube du XX^e siècle, il est l'unique roman symboliste du corpus. Néanmoins, il a bel et bien son importance, car il évoque une certaine marginalité sociale. Le veuf fidèle à la morte, et nous parlons bien d'une vraie morte, celle de Gautier étant un spectre « vivant », parcourt Bruges d'un air mélancolique. Le héros est tellement obsédé par sa défunte épouse qu'il la voit au travers d'une autre, cette *autre* qui la détrônera bien vite... Dans une atmosphère plus brûlante, nous analyserons également le roman érotique, *Gamiani, ou Deux Nuits d'excès*, d'Alfred de Musset. Un jeune curieux admire les ébats de deux femmes, l'une sadique, l'autre soumise. Le voyeurisme ponctué de frustration donne lieu à une véritable névrose, encore plus quand le plaisir féminin triomphe.

Les quatre dernières œuvres parleront également d'amour et de sexualité, excepté que celles-ci porteront sur l'actualisation du genre. *Monsieur Vénus* de Rachilde associe admirablement la soumission masculine et l'inversion des rôles sexuels. La seule autrice du corpus

1 Initiales de « Bondage et Discipline, Domination et Soumission, Sadisme et Masochisme. »

2 Dans l'imaginaire BDSM, le *brat* provoque le maître ou la maîtresse pour recevoir une punition à sa hauteur. Il contrôle la situation, nous pourrions parler de soumis « actif » et non « passif ». Séverin dans *La Vénus à la fourrure* est l'exemple parfait du *brat*, car il connaît ses fantasmes et désire les assouvir, quitte à donner des ordres à sa maîtresse.

met en scène le travestissement, l'homosexualité, mais également la virilité impuissante. Cet oxymore fait écho à l'œuvre d'Henri de Latouche, *Fragoletta*, qui dépeint l'amour impossible entre un soldat et un-e hermaphrodite. En regard de cela, nous aurions pu étudier *Séraphita* d'Honoré de Balzac. Néanmoins, l'hermaphrodisme y est davantage perçu comme un idéal spirituel qu'une défaillance sociale. La créature de Latouche est à ce point taboue qu'elle apparaît uniquement sous la forme d'une sculpture. Pour revenir au travestissement, nous étudierons à ce sujet une nouvelle de Balzac tirée de la *Comédie humaine*, « Sarrasine ». Ce court récit dépeint un personnage fantasque plutôt approuvé en société, le castrat. Toutefois, il ne vit que sur scène aux yeux de Sarrasine, un sculpteur fou qui n'hésitera guère à mettre sa vie en péril pour gagner son amour. La défaillance touche aussi bien l'amoureux transi qui ignore ses penchants homosexuels que le castrat, voué à n'être qu'une simple œuvre d'art.

Une atmosphère théâtrale qui règne aussi bien dans un second roman de Rachilde, *Les Hors Nature*. L'histoire d'un duo fraternel, fort en contrastes, qui présente une relation ambiguë, voire incestueuse. L'autrice décadente met la masculinité à l'honneur, et seulement la masculinité, contrairement à ses contemporains masculins qui livrent bien souvent leurs héros à des tentatrices ou des scélérates. Elle apporte un point de vue tout à fait nouveau sur la défaillance, qui devient alors synonyme de force et de beauté. C'est pourquoi nous porterons une attention toute particulière à ses œuvres qui, en plus d'être visionnaires, entretiennent un lien assez étroit avec les modèles passés, à commencer par le platonisme.

Pour compléter notre sujet, nous nous sommes également appuyés sur des critiques contemporaines. Consulter l'ouvrage, « *Sois un homme* », d'Anne Marie Sohn a été essentiel afin de définir précisément la notion de virilité. Cette étude nous a d'ailleurs permis de mieux envisager l'homosexualité, moins taboue en société qu'en littérature. La présentation de Masoch par Gilles Deleuze, *Le Froid et le Cruel*, nous propose une définition moins caricaturale du masochisme, qui n'a pas nécessairement l'étoffe de la soumission. La marginalité masculine est, quant à elle, abordée par Nathalie Prince dans *Les Écrivains du Fantastique*. Bien que l'autrice aborde essentiellement la littérature fin de siècle, elle confronte le romantisme de Gautier au symbolisme de Rodenbach, chacun illustrant à leur façon les amoureux de la morte. Les deux études complémentaires de Frédéric Monneyron, *L'Androgyne romantique* ainsi que *L'Androgyne décadent*, ont été d'une aide précieuse pour l'illustration de la dernière partie. Ils citent *Fragoletta* de Latouche ou encore *Monsieur Vénus* de Rachilde. L'androgyne ainsi que son lien au platonisme sont des notions assez complexes qui ont également été traitées par Regina Bollhalder Mayer dans *Éros décadent, sexe et identité chez Rachilde*.

Chaque auteur et autrice du corpus élabore avec finesse les différents niveaux et concepts de défaillance. Tout d'abord, nous évoquerons l'âme marginale en quête d'un idéal féminin. Le terme « marginal » figure ici comme être solitaire, artiste, prêtre ou encore veuf. La littérature romantique donne vie à un nouvel homme, curieux et sensible, qui n'a pas toujours les pieds sur terre. L'art est son refuge, il s'en inspire même pour forger ses propres fantasmes. Il développe aussi un certain anachronisme en préférant la morte à la vivante, le glorieux passé au présent. Du romantisme de Gautier et de Dumas, à la plume symboliste de Rodenbach, le héros s'entraîne dans des mondes et temporalités inconnues. Son but : approcher son amour, son idéal, quitte à se perdre lui-même.

Ensuite, nous élaborerons de manière plus explicite le désir de soumission du héros à l'égard de l'autre sexe. Celui-ci se matérialise en premier lieu par une défaillance sociale, notamment liée à l'argent. La cohabitation de la femme entretenue et de l'homme entretenu

établit d'ores et déjà une faille dans la hiérarchie, où l'homme n'est plus seul tributaire des comptes. En plus d'être un misérable, celui-ci peut être comparé à un animal, un enfant ou un pantin. La lutte par amour ou par dévotion, telle la courtoisie médiévale, vient apporter un peu de réconfort à un esclavage jugé dévirilisant. Être fort, c'est aussi subir les coups et les insultes, quitte à paraître pour un être masochiste. Et quand l'esclave renoue avec la virilité, la souffrance est à son paroxysme ; ce qui saurait décrire parfaitement les œuvres de Pierre Louÿs et de Masoch. L'idéaliste de Gautier laisse place à un individu plus fragile encore qui ne peut perdurer sans l'entité féminine. Elle lui donne les clés de la transgression, d'un plaisir unique qui tourmente le corps autant que l'esprit. Bien sûr, la servitude connaît ses limites en raison du contexte que nous lui connaissons.

Mais la défaillance n'est pas seulement synonyme de faiblesse, elle marque aussi un trouble dans le genre et la sexualité. Notre sujet se clôturera sur le renouveau de la masculinité par la fusion des deux sexes. Celle-ci conduit paradoxalement à une renaissance du genre, ou devrait-on plutôt dire des genres. À partir du néo-classicisme naît le goût pour l'Adonis, bel homme aux cheveux longs avec des lignes féminines. Et cela se poursuivra chez Balzac, Latouche et surtout Rachilde. Les écrivains peignent des caractères énigmatiques, qui bousculent la loi sociale, alors constituée d'hommes et de femmes. Nous évoquerons donc des masculinités, aujourd'hui reconnues, qui paraissaient inédites pour l'époque. L'homosexuel refoulé côtoie le castrat, le travesti est épris d'une gynandre, l'hermaphrodite se dédouble pour aimer les deux sexes... Ces différents couples permettront de redéfinir le mariage et la procréation, les fondements mêmes de la virilité. En dehors de l'alcôve, l'homme peut également s'unir à la femme. Elle fait partie de lui, de son identité ; il renoue ainsi avec l'idéal platonicien qui place l'androgyné aux origines du monde. Bien sûr, cet androgyné a connu quelques variations depuis l'Antiquité. Nous constaterons au fil des lectures qu'il prend plutôt l'apparence d'un être artificiel et efféminé, sinon d'un être bisexué qui brise tout lien avec le sacré.

PARTIE I : Le marginal en quête d'un idéal féminin

Le marginal s'apparente aussi bien à l'être romantique que l'homme fin de siècle. Deborah Gutermann énonce d'ailleurs que la littérature romantique marque l'apparition de personnages « marginaux et inassimilables¹ ». Et cette quête de marginalité ne s'estompera pas au cours du siècle, bien au contraire. Nous étudierons tout particulièrement l'homme romantique, à l'exception du veuf de Rodenbach. Nous entendons par être marginal l'artiste amoureux et sensible, le promeneur solitaire, l'anachronique. Mais il peut aussi être le pieux ou le mélancolique. Son esprit chimérique puise à travers l'art et l'amour les motifs de son existence. Il s'isole du monde, intellectuellement ou physiquement. Tantôt retiré chez lui, tantôt attiré par les ruines, des lieux propices à la rêverie et aux apparitions fantasques.

Louis Veuillot, journaliste d'époque, donne une description assez péjorative de l'homme romantique, aujourd'hui symbole d'élévation du *moi* : « Le poète n'arrive pas à la virilité intellectuelle ; il est vain, capricieux, poltron, comme l'enfant ou comme la femme² ». Francis Claudon fait de même en l'associant à un être au « tempérament malade³. »

L'on comprend mieux pourquoi les héros de Gautier sont en proie au délire et aux hallucinations. Annie Ubersfeld confirme ce trouble psychologique, éprouvé par l'auteur lui-même : « Gautier le dit, pour ne pas mourir, il faut se faire mort dans l'œuvre, s'enfermer en elle : l'art est clôture, l'art est tombeau ; [...] La névrose "artistique" que Gautier prête à ses créatures et dont on peut, sans trop s'avancer, dire que c'est la sienne puisqu'il le proclame, elle est, comme toute névrose, à la fois une souffrance et un baume, un mal et un remède⁴. » C'est sous cet angle-là que nous aborderons l'existence d'une défaillance masculine qui repose avant tout sur une personnalité contrastée, tiraillée entre le désir de souffrir et de jouir. À la fin du siècle, le romantique *fiévreux* disparaît pour laisser place à un être qui, comme l'a évoqué Verlaine, s'apparenterait à un mort. D'après Paul Bourget, membre de l'Académie française en 1894, « l'homme moderne, tel que nous le voyons aller et venir sur les boulevards de Paris, porte dans ses membres plus grêles, dans la physiologie trop excessive de son visage, dans le regard trop aigu de ses yeux, la trace trop évidente d'un sang appauvri, d'une énergie musculaire diminuée, d'un nervosisme exagéré⁵. »

Il incarne un sexe à bout de souffle, lassé de vivre. Celui qui devait porter le monde à bout de bras n'a plus de force pour se soutenir lui-même. On entrevoit une autre forme de marginalité, parfaitement valorisée par Bourget qui dénigre son sexe par l'accumulation de caractères dépréciatifs et la répétition du « trop ». Si l'homme romantique célèbre une défaillance marquée par l'expression libre des sentiments, l'inspiration à un idéal amoureux et spirituel ; l'homme moderne se l'approprie pour l'auréoler de désespoir, et uniquement cela. Les poètes gauthiens adorent les immortelles, le héros de Rodenbach, lui, est épris d'un cadavre, en outre du néant.

La défaillance masculine est tout d'abord liée à l'amour. Bien que solitaire, le marginal ne se suffit pas à lui-même. Il a besoin d'un idéal sur lequel se reposer, un idéal féminin. La recherche

1 Deborah Gutermann-Jacquet, *Les Équivoques du genre. Devenir homme et femme à l'âge romantique*, op. cit., p.11.

2 Pierre Larousse, Article « Virilité », *Le Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Tome 15, p. 1106.

3 *Les Grands Mouvements littéraires européens*, Paris, Nathan université, « 128 », 2004, p.71.

4 Annie Ubersfeld, article « Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion », *Romantisme*, n° 66, 1989, IV, p. 58.

5 Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Lemerre, 1885, p. 153.

de l'inconnu, de la beauté, qui est caractéristique du romantisme, rejoint cette quête idyllique, héritée des récits courtois et galants. « Il faut plonger au fond du gouffre¹ », comme l'écrit Baudelaire. Grâce à sa marginalité, l'être romantique ne serait plus homme mais prophète. Un être privilégié qui voit les mondes invisibles et qui devient tour à tour dieu et Pygmalion.

1. La beauté de l'art comme refuge

a) Nostalgie des femmes du passé

Au sein de notre corpus, il est aisé de constater l'amour des romantiques pour les dames d'autrefois. Octavien, D'Albert, Séverin ou encore Romuald sont autant de héros qui négligent la femme moderne. Ils préfèrent une figure intemporelle qu'ils n'ont jamais connue et qui fascine l'imaginaire collectif par ses récits tumultueux. Elle peut être une divinité grecque ou égyptienne, une grande courtisane, une reine sanguinaire... Celle-ci éveille le fantasme, stimule les sens, car elle n'est visible que dans les livres et les tableaux. À savoir que l'œuvre d'art et l'être aimé sont indissociables dans les univers de Gautier et de Masoch. Chez ces deux auteurs, l'idéal ne peut exister dans le siècle moderne, il appartient au passé qui regorge de femmes puissantes, charismatiques, et à l'art qui est beauté². Hormis sa fonction matérielle, l'art est figé dans le temps, il manifeste la « résurrection imaginaire des belles mortes³ ». La création de cet idéal est certes esthétique, mais aussi philosophique. En effet, ce qu'il y a d'éternel mais d'intouchable vaut bien mieux qu'une réalité changeante, vouée à s'éteindre, sous le regard d'Octavien :

Comme Faust, il avait aimé Hélène et il aurait voulu que les ondulations des siècles apportassent jusqu'à lui une de ces sublimes personnifications des désirs et des rêves humains, dont la forme, invisible pour les yeux vulgaires, subsiste toujours dans l'espace et dans le temps. Il s'était composé un sérail idéal avec Sémiramis, Aspasia, Cléopâtre, Diane de Poitiers, Jeanne d'Aragon⁴.

Bien au-delà du fantasme, Gautier rajoute même que l'absence d'amour suscite une frustration bien plus vive que celle de ne pouvoir atteindre son idéal : « S'il n'y avait pas l'art et le passé, la réalité serait inacceptable, mais elle est, sans la beauté et l'amour, frustrante⁵. » L'illusion serait donc supérieure au concret, comme en témoigne D'Albert, héros du roman *Mademoiselle de Maupin*. Le poète imagine ses idoles à travers son amante pour pallier sa névrose :

Sainte Ursule, j'ai baisé tes mains sur les belles mains de Rosette ; – j'ai joué avec les noirs cheveux de la Muranèse, et jamais Rosette n'a eu tant de peine à se recoiffer ; virginale Diane, j'ai été avec toi plus qu'Actéon, et je n'ai pas été changé en cerf : c'est moi qui ai remplacé ton bel Endymion ! – Que de rivales dont on ne se défie pas, et dont on ne peut se venger ! encore ne sont-elles pas toujours peintes ou sculptées⁶ !

1 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, « Le Voyage », Tours, E. Arrault et Cie, 1951, p.230.

2 Dans l'idéologie du Parnasse, mouvement créé par Théophile Gautier dans les années 1860, l'art va de pair avec la beauté qui incarne sa finalité première.

3 Annie Ubersfeld, article « Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion », *op.cit.*, p.56

4 Théophile Gautier, *Arria Marcella*, Paris, Le Livre de poche, 1994, p.41.

5 *Ibid.*, p.13.

6 Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Garnier Frères, 1966, p.104.

Si elle est bien souvent volontaire, la nostalgie des femmes du passé se veut aussi inconsciente. Romuald, qui est en voie de devenir prêtre, ne connaît rien des femmes. Et pourtant, il jettera son dévolu sur Clarimonde, la « morte amoureuse » qui a toute l'apparence d'une reine. Sans doute l'a-t-il aperçue sur les vitraux des églises ou les retables, qui, hormis les scènes bibliques, représentent les souverains et les personnages glorieux de la Nation. Clarimonde revêt l'apanage des femmes puissantes qui inspirent également Séverin, héros de Masoch¹. Grâce à sa « magnificence royale² » ; ses « manches doublées d'hermine » et « son diadème³ », elle inspire la plus haute dévotion. Encore plus quand son regard transperce celui du futur prêtre. Elle n'est plus seulement une souveraine, mais une Parque qui tient le fil de son existence : « Quels yeux ! avec un éclair ils décidaient de la destinée de l'homme⁴... ». La résurgence de la Dame sans merci fait incontestablement partie des topos de la littérature gauthienne. Mais elle vient aussi couronner les pensées d'êtres anachroniques qui ne parviennent guère à imaginer l'avenir. La projection vers le passé est sans doute une forme de lâcheté, néanmoins elle est vaine et apporte bien plus de réconfort que de réels bienfaits. Une nouvelle mythologie se tisse autour des dames d'autrefois, et Gautier n'a de cesse de la réinventer au fil des récits.

Dans des lieux hors du temps, comme cette chambre rococo où séjourne un « conteur fantastique », l'icône féminine prend vie grâce à l'œuvre d'art. Celle-ci sert de support à l'éveil du fantasme, au sens propre du terme. Omphale sort de la tapisserie, comme par enchantement, et séduit habilement sa victime juvénile. Omphale, contrairement aux autres *absentes*, ne répond pas nécessairement aux transports d'un grand rêveur. Elle perturbe, contre son gré, le cours d'une réalité monotone et conventionnelle. Si le conteur n'était pas « défaillant » avant leur rencontre, il le devient aussitôt. Il faut dire qu'il compare le décrochage de la tapisserie à un véritable « coup de poignard⁵. » Dans *La Vénus à la fourrure*, Séverin admire ses *compagnes* sur des tableaux ou des fresques, comme cette Dalila qui l'interpelle :

Dalila, une femme plantureuse aux cheveux roux de feu, est étendue sur une ottomane rouge, à moitié nue dans un sombre manteau de fourrure. Elle se penche vers Samson, ligoté et mis à terre par les Philistins. Son sourire à la coquetterie vipérine dévoile en fait une cruauté infernale ; son regard embrase ses paupières mi-closes et rencontre celui de Samson, suspendu à ses yeux jusqu'à son dernier clignement⁶ [...].

L'allusion aux enfers intensifiée par l'omniprésence du rouge, du feu, et l'image du serpent confère à Séverin un sentiment d'effroi et d'admiration. Ce contraste n'est point présent dans l'imaginaire gauthien, car le personnage de Masoch loue ces femmes pour bien d'autres raisons. Certes, elles sont belles, dignes d'être peintes ou sculptées, mais elles sont aussi de remarquables criminelles. À la vue de Dalila, il est profondément nostalgique de cette barbarie féminine qui n'est plus de son temps. En effet, le début du XIX^e siècle marque le retour d'un

1 Leopold von Sacher Masoch, *La Vénus à la fourrure*, Paris, Pocket, 2013, voir p.64. : «[...] toutes ces femmes qui sont entrées dans l'histoire de l'humanité en raison de leur volupté, de leur beauté, de leur violence, Libussa, Lucrece Borgia, Agnès de Hongrie, la reine Margot [...], toutes, je les ai vues en fourrures ou en robes d'hermine. »

2 Théophile Gautier, *La Morte amoureuse*, Paris, Librio, 2003, p. 7.

3 *Ibid.*, p.9.

4 *Ibid.*, p.8.

5 Théophile Gautier, *Œuvres de Théophile Gautier, Nouvelles*, « Omphale, ou la Tapisserie, histoire rococo », Paris, Alphonse Lemerre, 1898, p. 308.

6 Leopold von Sacher-Masoch, *La Vénus à la fourrure*, *op.cit.*, p. 118.

patriarcat autoritaire. Or Séverin a le goût de la transgression, de la nouveauté, et pour cela il faut paradoxalement regarder vers le passé. Là où régnait le despotisme féminin, bien plus vicieux et cérébral que celui du *sexe fort*. Les femmes faisaient la guerre sans prendre les armes, elles ne possédaient que leur ruse et leurs charmes pour assouvir leurs desseins. Cette idolâtrie surprend tout d'abord Wanda, sa maîtresse, qui considère cela comme très « singulier ». Comme D'Albert, Séverin projette ses désirs en elle, vêtue d'une simple fourrure qu'elle porte à la manière des impératrices tyranniques, enveloppées d'hermine.

b) *Le culte de la relique*

Si la fourrure est l'attribut de Wanda, elle permet de concrétiser ce qui paraissait n'être qu'un simple fantasme. Pour matérialiser son amour, le marginal dérobe à la femme aimée une partie d'elle-même. Bien sûr, il ne peut concrétiser ce rituel qu'avec une femme vivante, ou bien un cadavre qu'il a véritablement connu, touché et embrassé. On oublie les mortes pour laisser place aux vivantes, celles qui laissent une trace beaucoup plus visible. Le retour au réel n'arrange pourtant pas la mélancolie du marginal, bien au contraire.

Hugues, héros de Rodenbach, symbolise assez fidèlement l'homme fin de siècle décrit par Paul Bourget. Grave, il déambule seul dans les rues de Bruges, songeant constamment à son amour perdu. Son veuvage a bientôt cinq ans et il garde toujours près de lui cette chevelure, qu'il arracha à sa propre femme. Conservée dans un socle en cristal, elle fait partie des nombreuses reliques que le veuf conserve précieusement avec les photographies et les vêtements. Toutefois, elle a le don d'être la plus *vivante* de toutes :

Sur le cadavre gisant, Hugues avait coupé cette gerbe, tressée en longue natte dans les derniers jours de la maladie. N'est-ce pas comme une pitié de la mort ? Elle ruine tout, mais laisse intactes les chevelures. Les yeux, les lèvres, tout se brouille et s'effondre. Les cheveux ne se décolorent même pas. C'est en eux seuls qu'on se survit ! Et maintenant, depuis les cinq années déjà, la tresse conservée de la morte n'avait guère pâli, malgré le sel de tant de larmes¹.

La chevelure de la morte devient une œuvre à part entière, un bien immortel qui laisse un souvenir délicat de la femme aimée. Son parfum effleure encore les pensées de son adorateur, et par miracle, elle résiste à la décomposition. Nathalie Prince considère d'ailleurs que les cheveux ont un pouvoir érotique. Il est très courant d'entrevoir des personnages masculins qui fétichisent les attributs féminins au détriment de la femme dans son intégrité. La chevelure, notamment, prend une place privilégiée dans la littérature du XIX^e siècle, et même antérieure. Dans le roman de Chrétien de Troyes, *Lancelot ou le Chevalier de la charrette*, Lancelot trouve au cours de sa quête un « peigne² » entremêlé des cheveux de la reine Guenièvre. La chevelure dénoue subtilement une partie de l'intrigue, car le chevalier parvient à délivrer sa dame. Une dame qu'il a intensément fantasmée grâce à de simples mèches. Ce topos ressurgit chez Maupassant dans une nouvelle au nom très évocateur : « Je m'enfermais seul avec elle pour la sentir sur ma peau, pour enfoncer mes lèvres dedans, pour la baiser, la mordre. Je l'enroulais autour de mon visage, je la buvais, je noyais mes yeux dans son onde dorée afin de voir le jour blond, à travers. Je

1 Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2020, p.28.

2 Chrétien de Troyes, *Lancelot ou le Chevalier de la charrette*, Paris, Diane de Selliers, 2014, p.254.

l'aimais ! Oui, je l'aimais¹ [...]» La chevelure, si elle se rapporte déjà à la féminité dans l'imagerie populaire, prend ici l'apparence d'un corps féminin. Avec ses « ondes » harmonieuses, sa limpidité, elle devient même un sexe, prêt à être goûté. Pour Octavien, le fétichisme est directement lié au monde du rêve et de l'occultisme. Grand amateur des femmes antiques, il essaye en vain, grâce à quelques mèches, de raviver l'âme de l'une d'elles :

À Rome, la vue d'une épaisse chevelure nattée exhumée d'un tombeau antique l'avait jeté dans un bizarre délire ; il avait essayé, au moyen de deux ou trois de ces cheveux obtenus d'un gardien séduit à prix d'or, et remis à une somnambule d'une grande puissance, d'évoquer l'ombre et la forme de cette morte².

Une réinterprétation du mythe de la poupée vaudou, ou plus exactement du mythe de Pamphile, sorcière qui ensorcelait ses victimes de la même manière³. Grâce à la relique, la femme est hors du temps, en plus d'être hors du monde. Si les autres protagonistes la voient comme un objet érotique, un substitut du féminin ; Hugues l'idolâtre à tel point qu'elle ne doit pas être touchée, tout comme la position des rideaux qui garde « les plis éternisés qu'elle leur avait donnés » ; « des portraits à ses différents âges, éparpillés un peu partout, sur la cheminée, les guéridons, les murs⁴... » Ce ne sont pas seulement des souvenirs de la défunte épouse, c'est surtout sa présence, son absence, tout harmonisé en un seul espace, comme écarté du monde. Hugues vit dans l'obsession de la mort. Son salon devient un temple consacré à elle, un mausolée, alors qu'il devrait être destiné aux discussions mondaines et à la vie :

Pour la voir sans cesse, dans le grand salon toujours le même, cette chevelure qui était encore Elle, il l'avait posé là sur le piano désormais muet, simplement gisante – tresse interrompue, chaîne brisée, câble sauvé du naufrage ! [...], il avait eu cette idée, naïve si elle n'eut pas été attendrissante, de la mettre sous verre, écrin transparent, boîte de cristal où reposait la tresse nue qu'il allait chaque jour honorer⁵.

Quiconque ne peut pénétrer dans le salon, excepté Barbe la servante, la seule âme qui veille sur le maître de maison. Elle y passe quelquefois pour faire le ménage, mais il ne faut en aucun cas perturber les trésors qu'il contient. Seul Hugues peut les déplacer, et il le fait avec grande difficulté, car chaque objet est sacré, presque en communication avec l'autre monde. Hormis la chevelure, le portrait est un indispensable du topos amoureux, que ce soit en littérature ou en sociologie. Lors des mariages diplomatiques, il permettait aux futurs époux de connaître leurs visages avant la première rencontre, et de faire éclore l'amour à de rares occasions. Dans notre cas, il permet davantage de garder le contrôle de l'être aimé. Nous avons constaté que la relique pouvait avoir une valeur symbolique et sensuelle, mais elle peut être aussi religieuse, à l'instar d'une alliance. Dans *La Femme au collier de velours*, Hoffmann reçoit un médaillon d'Antonia, sa maîtresse. Afin d'accroître la valeur sentimentale de l'objet, elle lui remet ce doux présent à l'église, lieu dans lequel ils échangent un serment

1 Guy de Maupassant, « La chevelure », dans *Contes et Nouvelles*, Paris, La Pléiade, 1979, vol 2, p. 107 à 113.

2 Théophile Gautier, *Arria Marcella*, *op.cit.*, p.41.

3 Voir Apulée, *L'Âne d'or ou les Métamorphoses*, Paris, Firmin Didot, 1865, p. 296 : « En sortant du bain, elle avait aperçu son jeune amant assis dans la boutique d'un barbier ; et vite, elle m'ordonna de m'emparer furtivement des cheveux que les ciseaux avaient fait tomber de sa tête. »

4 *Ibid.*, p.30.

5 *Ibid.*

d'amour. Hoffmann doit quitter l'Allemagne pour Paris, mais il part le cœur léger, car Antonia l'accompagnera dans ses moindres périples. En plus d'être une présence *absente*, la relique s'apparente à un talisman qui protège le jeune homme des pensées impures, tandis qu'il se tient en compagnie de jolies femmes :

Hoffmann glissa doucement la main dans sa poitrine, y saisit le médaillon comme une fille craintive saisit un oiseau dans un nid, et après s'être assuré que nul ne pouvait le voir, et ternir d'un regard la douce image qu'il prenait dans sa main, il amena doucement le portrait de la jeune fille, le monta à la hauteur de ses yeux, l'adora un instant du regard, puis après l'avoir posé pieusement sur ses lèvres, il le cacha de nouveau tout près de son cœur¹ [...].

Le désir est comme enfermé dans le médaillon, il ne ressortira qu'après l'apparition d'une femme de chair. Tout au long du récit, le portrait d'Antonia aura son importance. Il s'altère à mesure qu'Hoffmann brise toutes ses promesses jusqu'à s'effacer complètement. La vierge se retire sans visage au royaume des morts. Ici, le corps se putréfie au même titre que le serment, matérialisé par le médaillon. La chevelure d'Hugues préserve la morte dans le monde réel, alors que la relique d'Antonia n'est plus, dans les deux mondes, qu'un lointain souvenir.

c) *L'œuvre d'art dans un corps féminin*

La trahison d'Hoffmann, qui est une défaillance en soi, a été provoquée par une danseuse du nom d'Arsène. Arrivée sur scène, la femme au collier de velours se donne en spectacle. Antonia chante d'un air virginal tandis qu'Arsène danse telle une « Messaline antique² ». La danse, tout particulièrement, crée une œuvre d'art en perpétuel mouvement qui dévoile un corps ordinairement inaccessible. Hoffmann, alors qu'il porte le médaillon contre son cœur, s'égare. Dès les premiers pas de danse, il ne maîtrise plus ses membres. Une alchimie s'opère, et Dumas n'hésite guère à employer un lexique *électrisant* pour traduire le lien surnaturel qui unit le spectateur à Arsène :

Mais ce qui dominait tout cela, c'était l'attraction électrique qui le poussait vers cette femme. Chaque fois que ces deux jambes fines passaient devant ses yeux, chaque fois que cette jupe transparente se soulevait un peu plus, un frémissement parcourait tout son être, sa lèvre devenait sèche, son haleine brûlante, et le désir entraînait en lui comme il entre dans un homme de vingt ans³.

Un sentiment entremêlé d'effroi et de désir s'empare d'Hoffmann, mais le désir l'emporte. La danse envoûte les sens, et le héros dumasien n'est pas la seule victime de ce sortilège. Hugues et Don Mateo, héros de Pierre Louÿs dans *La Femme et le Pantin*, sont autant de figures masculines dominées par la tentation. L'exhibition de la chair va même jusqu'à provoquer chez Hugues une résurrection du désir : « Pourtant, de cette première apparition sur la scène, un souvenir troublant persistait : il avait entrevu ses bras nus, sa gorge, la ligne souple du dos et se les imaginait aujourd'hui dans la robe close⁴. »

1 Alexandre Dumas, *La Femme au collier de velours*, Paris, Librio, 2005, p.61.

2 *Ibid.*, p.69.

3 *Ibid.*, p.72.

4 Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, *op.cit.*, p.48.

Le veuf ne ressent aucune culpabilité contrairement à Hoffmann, puisque Jane, sa danseuse, joue admirablement le rôle de la morte sur scène. « Sa passion ne lui apparut pas sacrilège mais bonne, tant il dédoublait ces deux femmes en un seul être – perdu, retrouvé, toujours aimé, dans le présent comme dans le passé, ayant des yeux communs, une chevelure indivise, une seule chair, un seul corps auquel il demeurerait fidèle¹. » La danseuse est une comédienne par le geste, mais aussi par la prestance. Aux yeux des spectateurs, elle revêt le masque d'Helena, une nonne sortant de son tombeau. Pour Hugues, la transformation va bien au-delà de la pièce de ballet, car Jane ressemble trait pour trait à sa femme. Sans le savoir, elle prend un second rôle sur scène. L'ironie du sort est telle que la fusion des deux femmes, la morte et la vivante, prend réellement vie au sein du théâtre, berceau de l'illusion. Dès que le rideau tombe, l'œuvre d'art n'est plus, ce qui peut engendrer quelque désenchantement.

Pierre Louÿs en témoigne à travers le personnage contrasté de Conchita. Quand elle ne danse pas la flamenco à la manière d'une professionnelle, elle paresse tout le jour « sur une chaise longue dans une pièce aux stores baissés² ». Toutefois, son charme est indéniable à tel point que le narrateur personnifie son corps sous la forme d'un visage :

Il ne s'agissait plus de ses yeux ni de ses doigts : tout son corps était expressif comme un visage [...]. Il y avait des sourires dans le pli de sa hanche, des rougissements de joue au tournant de ses flancs ; sa poitrine semblait regarder en avant par deux grands yeux fixes et noirs. Jamais je ne l'ai vue si belle : les faux plis de la robe altèrent l'expression de la danseuse et font dévier à contresens la ligne extérieure de la grâce ; mais là, par une révélation, je voyais les gestes, les frissons, les mouvements des bras, des jambes, du corps souple et des reins musclés naître indéfiniment d'une source visible : le centre même de la danse, son petit ventre noir et brun³.

Don Mateo contemple ce tableau, impuissant, car il ne devait pas assister à cette danse sensuelle où Conchita porte seulement une paire de bas noirs. La nudité permet davantage d'apprécier le mouvement qui devient plus fluide et naturel. Même si l'impétuosité de Conchita est aussi visible au-delà des tissus. Chez Pierre Louÿs, l'érotisme n'est pas seulement lié à la danse, mais aussi à la parure, qui a pour fonction de valoriser le corps tout en le dissimulant assez pour stimuler l'imagination. Les seins de Conchita vibrent toujours autant, et le spectateur peut à loisir les deviner sous sa robe. Une manière d'éveiller autrement le désir, par le champ de la frustration cette fois :

Elle dansait toujours, haletante, échauffée, la face pourpre et les seins fous, en secouant à chaque main des castagnettes assourdissantes. Je suis certain qu'elle m'avait vu, mais elle ne me regardait pas. Elle achevait son boléro dans un mouvement de passion furieuse, et les provocations de sa jambe et de son torse visaient quelqu'un au hasard dans la foule des spectateurs⁴.

Même si Conchita est une simple danseuse de rue, qui ne côtoie ni l'opéra ni les grands cabarets, sa virtuosité fait d'elle une artiste incomparable qui ne manquera pas d'étourdir Don Mateo. D'après lui, elle donne naissance à une nouvelle Trinité, à une pièce théâtrale qu'elle orchestre elle seule, portée sous le signe de la perfection et de la beauté : « Son triomphe était

1 Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, op.cit., p.48.

2 *Ibid.*, p.80.

3 Pierre Louÿs, *La Femme et le Pantin*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990, p.113-114.

4 *Ibid.*, p.103.

le flamenco. Quelle danse, Monsieur ! quelle tragédie ! C'est toute la passion en trois actes : désir, séduction, jouissance. Jamais œuvre dramatique n'exprima l'amour féminin avec l'intensité, la grâce et la furie de trois scènes l'une après l'autre. Concha y était incomparable¹. »

Si les danseuses enflamment les écrivains du siècle, les spectres d'antan ne sont jamais bien loin. Un double enjeu littéraire s'inscrit dans l'écriture de Gautier qui est d'ailleurs souligné par Annie Ubersfeld : « L'amour des femmes [...] passe, pour lui, par la matérialisation physique de l'objet d'amour en objet d'art, et de l'objet d'art en objet d'amour – d'amour concret, physique². » Arria Marcella en est l'icône parfaite. Victime de l'éruption du Vésuve à Pompéi, elle devient sculpture grâce aux cendres. Nous pourrions parler de Galatée inversée, excepté que son Pygmalion a davantage une place de spectateur que de créateur. La femme devient œuvre en montant sur scène, mais aussi par la force d'une nature cruelle mais généreuse qui rend son corps éternel. Ce corps qu'Octavien voyait auparavant en rêve lui apparaît dans un musée. Presque intact, le jeune homme distingue encore la forme d'un sein féminin :

Ce qu'il examinait avec tant d'attention, c'était un morceau de cendre noire coagulée portant une empreinte creuse : on eût dit un fragment de moule de statue, brisé par la fonte ; l'œil exercé de l'artiste y eût aisément reconnu la coupe d'un sein admirable et d'un flanc aussi pur de style que celui d'une statue grecque. [...] Grâce au caprice de l'éruption qui a détruit quatre villes, cette noble forme, tombée en poussière depuis deux mille ans bientôt, est parvenue jusqu'à nous ; la rondeur d'une gorge a traversé les siècles lorsque tant d'empires disparus n'ont pas laissé de trace³ !

Ce sein, plongé dans l'abîme, conduira Octavien dans la cité peuplée de ruines. « Garder trace de la beauté passée⁴ » est aussi caractéristique de l'univers de Masoch. Séverin, en contemplant sa maîtresse, prend soudainement conscience qu'il devrait immortaliser son visage. Chose impossible, hélas, mais qui peut être remédié grâce aux talents du peintre :

La pensée de cette beauté extraordinaire, continuai-je en la regardant avec ardeur, les traits magnifiques de ce visage, ces étranges yeux à la lueur verte, cette chevelure démoniaque, la somptuosité de ce corps doivent être perdus pour le monde, cette pensée m'est épouvantable ; [...] elle m'opprime de toute l'horreur de la mort et de l'anéantissement. Mais la main de l'artiste doit t'en arracher ; tu ne dois pas, comme nous autres, t'évanouir à tout jamais sans laisser de traces de ton existence ; ton image doit te subsister alors que depuis longtemps tu ne seras que poussière ; ta beauté doit triompher de la mort⁵.

Wanda devient une peinture, à savoir si sa représentation est réellement fidèle à elle-même. L'artiste la figure telle qu'elle devrait apparaître aux yeux de son commanditaire. Un fouet à la main, vêtue d'une « fourrure sombre⁶ », son esclave à ses pieds. L'artiste, qu'il soit peintre, écrivain ou sculpteur, peut défigurer l'âme de son modèle, en faire ce qu'il désire. Le personnage féminin a beau danser, se fondre dans l'argile ou poser, son existence tient avant

1 Pierre Louÿs, *La Femme et le Pantin*, *op.cit.*, p.108.

2 Théophile Gautier, *Arria Marcella*, *op.cit.*, p.51.

3 *Ibid.*, p.16.

4 Annie Ubersfeld, article « Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion », *op.cit.*, p.56.

5 Leopold von Sacher Masoch, *La Vénus à la fourrure*, *op.cit.*, p.141-142.

6 *Ibid.*, p.19.

tout à son spectateur. Le pygmalionisme, qui est l'assortiment parfait de l'art et de l'amour, est essentiel à l'être marginal qui ne parvient guère à trouver refuge dans la réalité. Il doit garder un contrôle permanent sur lui-même, son monde et le peu d'individus à qui il accorde de l'importance. Certaines femmes se plieront à ses lois, d'autres iront même jusqu'à détrôner leur propre « maître ».

d) *Un Pygmalion moderne*

Cette profonde compréhension des choses modernes rendait, il faut le dire, Balzac peu sensible à la beauté plastique. Il lisait d'un œil négligent les blanches strophes de marbre où l'art grec chanta la perfection de la forme humaine. Dans le Musée des Antiques, il regardait la *Vénus de Milo* sans grande extase, mais la Parisienne arrêtée devant l'immortelle statue. [...] La beauté idéale, avec ses lignes sereines et pures, était trop simple, trop froide, trop unie, pour ce génie compliqué, touffu et divers¹.

Il serait paradoxal de parler d'art sans évoquer la sculpture, si chère à la plume de Gautier et de Masoch. Une œuvre en ronde-bosse que le spectateur peut effleurer, palper, ou embrasser, mais qui ne semble guère sensibiliser les réalistes tels que Balzac. Nous le citerons plus tard, car il aborde lui aussi sa propre conception de l'art et de la défaillance masculine. La sculpture complète parfaitement la relique, elle représente un corps entier, sinon en buste, avec un réalisme saisissant. Elle permet également de voir ce qui ne peut être vu en société, la nudité a fortiori.

La femme-statue, à l'instar de la chevelure, éveille un certain érotisme chez l'artiste. L'empreinte du sein d'Arria Marcella est caractéristique, mais également Clarimonde qui ressemble à une « baigneuse antique² », vêtue d'une draperie transparente. Le poète gauthien brûle de la froideur du marbre, à l'instar de Séverin, totalement épris de sa « Vénus à la fourrure ». Après tout, une femme de pierre ne peut le faire souffrir, et sa beauté ne prend pas une ride :

Cette Vénus est belle et je l'aime si passionnément, d'une ardeur si malade, si follement, de la seule manière dont on puisse aimer une femme qui répond à votre amour par un sourire éternellement semblable, calme et de pierre [...] je reste à genoux devant elle, le visage contre les pierres froides où sont posés ses pieds – et je l'adore³.

Chez Masoch, le pygmalionisme est articulé sous deux formes. L'une se définit par le fétichisme de la sculpture, appelé aussi *agalmatophilie*. L'autre puise son origine dans le mythe de Pygmalion, le sculpteur qui forgea son idéal à la manière d'un dieu. Bien sûr, Aphrodite l'aida dans sa quête. La déesse de l'amour prête d'ailleurs son nom au roman de Masoch. Contrairement aux sculpteurs antiques qui la vêtissent d'un léger drapé, Wanda lui prête une fourrure, afin de railler Séverin qui lui consacra un poème. Cette scène, bien que frivole, se tient au cœur de l'intrigue. Elle fait l'objet d'une transition et marque le passage de la Vénus à la femme réelle, en outre du fantasme à la réalité.

1 Théophile Gautier, *Portrait de Balzac*, précédé de *Portrait de Théophile Gautier par lui-même*, Paris, L'Anabase, 1994, p. 100.

2 Théophile Gautier, *La Morte amoureuse*, *op.cit.*, p.29.

3 Leopold von Sacher Masoch, *La Vénus à la fourrure*, *op.cit.*, p.26-27.

Après que Wanda a déposé la fourrure, elle s'efface pour laisser place à Séverin qui constate bien vite la nouvelle parure de la déesse. Apeuré, il s'enfuit, et tombe nez à nez avec la metteuse en scène de ce scénario grotesque. Et là, tout s'éclaire : « Vénus est assise devant moi sur un banc. La belle femme de pierre ? Non ! La vraie déesse de l'amour, au sang chaud et au pouls palpitant. Oui, elle est devenue vivante pour moi, comme cette statue qui a commencé à respirer pour son maître¹. » Le poète y voit la consécration d'un désir, l'entrée d'un nouvel idéal qui vaudrait bien mieux qu'une sculpture gelée. À l'instar de Vénus avec Pygmalion, Wanda ne participe pas directement à la création, mais l'authentifie. Si elle a considérablement inspiré le poète en exauçant son vœu inavouable, elle ignore qu'il la confondait déjà avec son idéal antique.

Avant la scène de la fourrure, Séverin constatait déjà la ressemblance assez fine entre Wanda et la déesse (telle qu'il l'imagine). La jeune femme dit être incapable d'aimer un homme « plus d'un mois » (46), telle une Vénus vulgivague². La ressemblance est morale, mais aussi physique. Alors que Séverin se balade au clair de lune pour rejoindre son adorée statue, il aperçoit Wanda : « [...] j'ai vu soudain, seulement séparée par une galerie de verdure, une silhouette féminine, blanche comme pierre, baignée dans la lumière lunaire ; comme si ma bien-aimée de marbre, exauçant mes prières, avait pris vie et m'avait suivi. » (27) Masoch construit son récit par la mise en abîme où l'art, à savoir la sculpture, se confond directement avec la figure féminine. L'art est imbriqué dans l'art, et Séverin dira même que le visage de la veuve est anachronique, comme taillé dans un bas-relief. Elle serait également d'origine grecque : « J'ai senti très clairement à quel point nos toilettes modernes s'accommodaient peu avec son profil de camée. Ses traits sont grecs, bien que plus romains. » (41) Un détail à ne point négliger pour souligner sa familiarité avec la déesse et rendre le rêve plus concret.

L'idéal de Séverin, qui ne fait désormais plus qu'un avec la figure de Vénus, n'est cependant pas abouti. L'agalatophile cède sa place au nouveau Pygmalion, désireux d'avoir une maîtresse parfaite et cruelle à souhait. Wanda, qui a un caractère plutôt joueur et opportuniste, accepte cet apprentissage singulier et l'exige même de son nouveau maître-esclave : « Alors, faites de moi une despote miniature, une Pompadour domestique. » (67) L'usage de l'oxymore accentue davantage le paradoxe de la domination qui repose sur l'éducation et encore une fois la soumission de la femme. Toutefois, Séverin n'impose pas réellement la domination à sa maîtresse, par contre il l'y incite en lui confiant ouvertement ses fantasmes. La comtesse Sobole, tante de Séverin, et la fameuse Vénus sont autant de figures qui la fascinent et qu'elle prend comme modèle afin d'étancher sa soif de vanité :

Vous avez corrompu mon imagination, vous m'avez échauffé les sangs, je commence à prendre plaisir à tout cela et l'enthousiasme avec lequel vous parlez d'une Pompadour, d'une Catherine II, de toutes ces autres femmes égoïstes, frivoles et cruelles me ravit, pénètre mon âme et me pousse à leur ressembler ; malgré leur méchanceté toute leur vie elles ont été servilement adorées, et, une fois dans la tombe, elles continuent d'accomplir des miracles³.

Mais elle le fait aussi par amour pour lui : « Je crains de n'en être pas capable, mais je veux essayer, par amour pour toi, parce que je t'aime Séverin, comme jamais encore je n'ai aimé

1 Leopold von Sacher Masoch, *La Vénus à la fourrure*, op.cit., p.31.

2 Nous utilisons le terme « vulgivague » non pas pour désigner la prostituée, mais la jeune femme qui est incapable de se fixer en amour, qui erre de désir en désir, d'où l'étymologie latine du mot « qui erre, vagabond ».

3 Leopold von Sacher Masoch, *La Vénus à la fourrure*, op.cit., p.67.

un homme¹.» Bien sûr, Pygmalion n'hésite guère à lui donner des ordres pour l'aiguiller, sa volonté personnelle l'emporte toujours sur le désir de celle qu'il appelle « maîtresse ». Ses ordres, plutôt que de contraindre la dominatrice, l'obligent à agir de sa propre volonté. Un paradoxe que Séverin déploie à loisir en invitant Wanda à le « chasser » (69), voire même à le tromper si elle se lasse : « Oui, oui qui m'attache et me fouette, qui me donne des coups de pied tandis qu'elle appartient à un autre. » (65) Néanmoins, nous constaterons bien vite que les croyances de Séverin changent, son amour-propre balayera aussitôt ses désirs de soumission. Le passage du rêve à la réalité est un choc psychologique pour le héros qui délaisse alors sa propre création. La morale est telle que le fantasme ne peut séjourner dans le réel, au risque d'être décevant, sinon bien trop intense et destructeur. Mais nous l'explicitons davantage dans la seconde partie de cette étude.

Une autre forme de pygmalionisme s'articule dans *Bruges-la-Morte*. Hugues, après avoir rencontré Jane au théâtre, ne peut s'empêcher de confondre la morte et la vivante. Au départ, il faut dire que la jeune danseuse n'est qu'un corps de substitution pour étouffer sa névrose liée à la défunte. Après tout, elles possèdent le même regard, la même démarche, la même voix. Comme l'exprime si bien l'auteur, « la ressemblance est la ligne d'horizon de l'habitude et de la nouveauté². » Grâce à elle, Hugues parvient à réunir deux opposés, à accorder la lumière à l'obscurité, à défier la mort dans toute sa dimension. D'ailleurs, le veuf ne perçoit plus la morte comme la morte, mais bel et bien comme l'absente qui « réapparaît en de brefs retours³. » Il y a un rejet total de la mort, voire même du deuil qui n'a plus lieu d'exister. Certains prennent des sculptures – êtres morts – pour en faire des vivantes, d'autres prennent des vivantes pour ressusciter les mortes.

Toutefois, la danseuse incarne un idéal bancal et fragile, bien plus que Wanda. Si Jane se dédouble inconsciemment – car elle ignore l'existence de la morte –, Hugues fait de même. Le soir, il la chérit en une « chambre close » (49) comme il aurait chéri la morte. Le matin, il se rend dans le salon macabre pour « s'attendrir encore devant les portraits de sa femme » (59) et prier pour elle. Nous analyserons par la suite que cet attrait pour la « bicéphalité » est très récurrent chez le marginal, car il ne parvient pas à choisir tel ou tel idéal, il préfère confondre les deux, quitte à devenir fou. À mesure que le veuf côtoie davantage la danseuse, il prend conscience que les deux entités qu'il avait fusionnées s'écartent peu à peu. Une première déception s'opère lorsqu'il découvre que la coloration de Jane n'est pas naturelle. Or, la chevelure de la morte doit être préservée à tout prix, il va même jusqu'à lui confesser : « c'est parce que tu es ainsi que je t'aime ! (51) Jane se soumet et garde ses cheveux colorés pour le plus grand plaisir de son amant.

Le veuf décide également de lui faire porter les vêtements de la morte, afin de parfaire sa quête de résurrection. Hélas, le désenchantement est à son comble. Au lieu de retrouver celle qu'il aime dans toute son essence, il admire une fille vulgaire et grotesque. Jane commet une injure en disant qu'elle a l'air d'un « vieux portrait » (64). Et pour couronner le tout, elle se met à rire et à danser comme au Carnaval : « Il eut l'impression d'assister à une douloureuse mascarade. Pour la première fois, le prestige de la conformité physique n'avait pas suffi. » (64) La robe de la morte a beau n'avoir que cinq ans, enfilée ainsi, elle a tout l'air d'un déguisement. À force de vouloir fusionner la morte et la vivante, Hugues les différencie davantage et voit se

1 Leopold von Sacher Masoch, *La Vénus à la fourrure*, op.cit., p.68.

2 Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, op.cit., p.56.

3 *Ibid.*, p.39.

briser le nouveau but de son existence. Par jalousie, il interdit à Jane de retourner au théâtre. Lasse, la jeune femme devient oppressante et ne prend plus soin de son apparence. Après tout, elle n'a même plus la scène pour exister : « L'intimité lui avait rendu une liberté d'allure, une gaieté bruyante et dégingandée, des propos libres, son ancienne habitude de toilette négligée, peignoir sans ordre et cheveux en brouillamini [...] » (77)

Contrairement à Séverin, Hugues échoue dans sa quête pygmalionnesque. Wanda va au-delà des espérances de son créateur qui la fuit, tandis que Hugues culpabilise de sa « création », de son amour pour celle qui n'est pas la morte et qui souille sa mémoire. La désillusion de l'artiste est toute naturelle d'après George Sand, car l'homme a des attentes que l'art ne peut lui procurer dans la réalité :

L'art moderne l'a bien senti, ce tourment de l'impuissance, et il a cherché à étendre ses moyens en littérature, en musique, en peinture. L'art a cru trouver dans les formes nouvelles du romantisme une nouvelle puissance d'expansion. L'art a pu y gagner, mais l'âme humaine n'élève ses facultés que relativement, et la soif de la perfection, le besoin de l'infini restent les mêmes, éternellement avides, éternellement inassouvis¹.

Le Pygmalion moderne (ou le romantique) projette des désirs bien plus grands que ceux du Pygmalion antique. Galatée a été créée par un sculpteur et n'a connu que lui, elle ne peut donc qu'accepter son amour et le remercier par des sentiments identiques. Wanda et Jane, quant à elles, respirent, elles n'ont jamais été figées dans le marbre. Aucun homme, aussi poète et ambitieux soit-il, ne saurait guider leur trajectoire. À une époque où elles ne sont pas libres, elles restent humaines. Sinon, pourquoi tous ces amants en pleurs ? Faibles et sensibles, ils sont aveuglés par leurs désirs, et prêts à tout pour les éteindre.

1 George Sand, *L'Histoire de ma vie*, op.cit., p.314.

2. Les prémices d'une masculinité défaillante

a) Absence d'enveloppe charnelle

La naissance d'une autre masculinité repose paradoxalement sur la rupture. Si nous avons précédemment évoqué l'art, la beauté, ceux-ci ne prennent vie qu'à travers le regard du marginal, et non sur son propre corps. Deborah Gutermann nous rappelle d'ailleurs que : « L'article beauté contenu dans le *Grand Dictionnaire du XIX^e siècle* s'étend aussi largement sur ce qui fait la beauté féminine mais juge inutile de s'attarder sur la beauté masculine¹. » L'auteur, majoritairement masculin, craindrait sans doute que ses pairs lui trouvent quelques penchants homosexuels, ou bien il se contenterait de suivre les mœurs de son époque. C'est pourquoi il ne donne pas d'enveloppe charnelle à ses héros, tandis que la figure féminine fait l'objet de descriptions physiques plus fines et élaborées. Nous comprenons davantage pourquoi l'artiste lui ôte ce que l'écrivain lui refuse, une longue chevelure, une danse sensuelle ou une vanité à l'excès.

L'image du poète ou plus généralement de l'artiste, considéré comme fragile² et mélancolique, se détache des codes traditionnels. Par sa différence, il crée un nouveau modèle de masculinité, non pas esthétique mais moral. Si l'auteur délaisse la propriété physique du personnage, il assure néanmoins son caractère psychologique. La cérébralité l'emporte pour l'homme, tandis que pour la femme, tout n'est qu'artifices et mise en scène³. Une approche misogyne sans doute. Toutefois, l'écrivain ne peut guère faire l'éloge d'un homme qui s'écarte du schéma viril. Quand il y a l'objet d'une description anatomique, ce qui est assez rare, elle est aussitôt signe de défaillance :

[...] c'était un jeune homme de dix-huit ans tout au plus, petit de taille, maigre de corps, sauvage d'aspect. Ses longs cheveux noirs tombaient de son front jusqu'au-dessous de ses yeux, qu'il voilait quand il ne les écartait pas de la main, et, à travers le voile de ses cheveux, son regard brillait fixe et fauve, comme le regard d'un homme dont les facultés mentales ne doivent pas toujours demeurer dans un parfait équilibre⁴.

Un être frêle, aux cheveux longs, symbole de désordre et de négligence. Dumas nous livre un stéréotype masculin qui incarne encore aujourd'hui l'artiste névrosé. Au vu de ses dix-huit ans, nous pourrions excuser un manque de virilité, mais la physionomie fragile d'Hoffmann n'envisage guère un avenir prometteur. Ici, la description physique n'a aucune valeur esthétique, elle est purement symbolique. Le portrait d'Hoffmann confirme, voire même anticipe sa déviance psychologique. La chevelure noire n'a pas été choisie par hasard, elle retranscrit bien souvent un être tourmenté, aveuglé par la lumière, d'où la présence des mèches sur les paupières. Dès les premières pages, Dumas indique au lecteur qu'il a affaire à un personnage faible, facilement influençable, et sans doute ouvert à quelques illusions grotesques. Il faut ajouter que son inclination pour l'art ne favorise pas son intégrité dans le monde réel :

1 Deborah Gutermann-Jacquet, *Les Équivoques du genre...*, op.cit., p. 281-282.

2 Voir Louis Veillot, p.11.

3 Comme nous l'avons évoqué précédemment, la figure féminine tient plus du fantasme que de la réalité. Et quand elle est réelle, elle joue un rôle, inconsciemment ou non.

4 Alexandre Dumas, *La Femme au collier de velours*, op.cit., p.9.

« C'était la peinture, la musique et la poésie réunies ; c'était un tout bizarre, fantasque, bon et mauvais, brave et timide, actif et paresseux¹. » L'accumulation d'antithèses vient clôturer ce portrait décadent. Hoffmann est un être lunatique, explorant chaque sentiment et son contraire, et nous le constaterons davantage dans ses choix amoureux.

Gautier nous livre également sa version de la défaillance physique. En plus d'adorer l'art, D'Albert est un être efféminé, très coquet et dépourvu de poils : « Il m'est revenu que beaucoup d'entre eux [...] avaient dit que je m'habillais d'une manière trop efféminée ; que mes cheveux étaient bouclés et lustrés avec plus de soin qu'il me convenait ; que cela, joint à ma figure imberbe, me donnait un air damoiseau on ne peut plus ridicule². » Le héros est jugé par son entourage, en outre des hommes et des femmes du monde qui symbolisent la perfection de leur sexe. D'Albert révèle de surcroît une certaine défaillance sociale, sous prétexte qu'il ne rentre pas dans les codes de la virilité. Toutefois, l'auteur n'a pas choisi ces critères pour mettre en lumière une potentielle androgynie. D'Albert, qui est la *féminité*, tombe amoureux d'une femme masculinisée, Théodore-Madeleine. Une finalité assez poétique en soi, où l'âme et le corps s'articulent en deux unités complémentaires. Contrairement à Hoffmann, D'Albert trouve un certain équilibre dans le contraste. Il en est de même pour Romuald qui passe du prêtre morose au noble vénitien. Gautier donne un portrait mélioratif de Romuald suite à l'intervention de Clarimonde, une *fashionnista* avant l'heure qui révèle l'humanité du prêtre, autant que sa masculinité grâce à son regard d'artiste :

Je n'étais plus le même, et je ne me reconnus pas. Je ne me ressemblais pas plus qu'une statue achevée ne ressemble à un bloc de pierre. Mon ancienne figure avait l'air de n'être que l'ébauche grossière de celle que réfléchissait le miroir. J'étais beau, et ma vanité fut sensiblement chatouillée de cette métamorphose. Ces élégants habits, cette riche veste brodée, faisaient de moi un tout autre personnage, et j'admirai la puissance de quelques aunes d'étoffe taillées d'une certaine manière. [...] Clarimonde me regardait d'un air de complaisance maternelle et paraissait très contente de son œuvre³.

Le rôle pygmalionesque est inversé ; une renaissance s'opère pour celui qui portait tous les jours une soutane noire. Encore une fois, la couleur symbolise l'exclusion au monde, le deuil éternel. Seule une morte pouvait le ramener à la vie et l'embellir comme il se devait. Sa nouvelle apparence l'éblouit tellement que Romuald se considère comme un « personnage ». Cette mise en abîme est des plus intéressantes, car elle suppose déjà que notre héros joue un rôle sous l'impulsion de Clarimonde. Comme nous l'avons démontré, le physique – ou l'absence de physique – va de pair avec la psychologie du héros. Pour Don Mateo, il est inutile d'émettre une quelconque description, car il se considère lui-même comme futile : « Que faire, Monsieur, quand on est seul, inutile et désœuvré ? Je me promène le matin, je me promène le soir. Le jour, je lis ou je vais jouer. C'est l'existence que je me suis faite. Elle est sombre⁴. »

Il est vide, dépourvu d'enveloppe charnelle, on sait cependant qu'il a à peu près quarante ans. L'âge a d'ailleurs son importance, car il ravive la différence comportementale entre Don Mateo et Conchita, plus jeune et audacieuse. Si on se réfère au titre de l'ouvrage, il y a peu d'intérêt à décrire un *pantin*. La dimension psychologique est bien plus impactante, et cela se

1 Alexandre Dumas, *La Femme au collier de velours*, *op.cit.*, p.9.

2 Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, *op.cit.*, p.83.

3 Théophile Gautier, *La Morte amoureuse*, *op.cit.*, p.34.

4 Pierre Louÿs, *La Femme et le Pantin*, *op.cit.*, p.45.

révèle également dans *La Vénus à la fourrure*. Nous ignorons si Séverin est blond, brun, grand ou petit. Néanmoins, l'intérêt de Masoch et de Louÿs est de mettre en scène la complexité d'âme de l'être humain, au-delà des apparences et du jugement social. Cela accentue le phénomène d'identification, d'autant plus que Séverin livre une « confession », à la manière de Rousseau qui se fait témoin de l'humanité. Le discours lyrique, l'expression des passions, sont autant d'éléments qui suffisent à la construction d'un récit, plus ou moins autobiographique.

Indirectement, Masoch dédie son roman à tous les hommes en plaçant deux narrateurs distincts. Le premier est extérieur à l'histoire de Séverin, puisqu'il la découvre grâce à un journal intime ; le second la subit et enseigne une morale au narrateur initial, qui s'avère être un second lecteur. Pierre Louÿs fait de même en s'adressant à son ami André Lebey¹. Son roman est un avertissement pour le prévenir du caractère abusif des femmes ; or ce message est aussi universel pour l'époque.

Pour en revenir à Gautier, le droit à la beauté masculine est tout naturellement lié à la volonté de l'autre sexe. Et cette vérité est d'autant plus saisissante quand on sait que Rachilde esquisse aussi bien des personnages masculins que féminins. Elle accorde même au marginal un certain pouvoir érotique, celui que l'on pouvait envier à la femme et qui semblait totalement lui appartenir : « Paul-Éric dormait, à moitié nu, dans la soierie japonaise fleurie de chimères, il dormait, ayant enfin dépouillé tous ses masques virils, et sa joue se posait sur le bracelet d'or de son bras gauche comme la joue d'une jolie femme². »

b) *La confession d'un suprasensuel*

La sexualité du marginal, comme nous l'avons déjà évoqué avec la relique, relève bien plus du fantasme que de la réalité. Et pour cause, il voit bien au-delà des étreintes bestiales qui régissent la civilisation. À la lecture de *La Vénus à la fourrure*, considéré comme un roman érotique, le lecteur peut être surpris, car la sexualité traitée par Masoch n'est pas celle des libertins ni des écrivains licencieux conventionnels. Dans sa littérature, les portes du plaisir sont accessibles non pas par la voie du coït, mais par un éventail de fétichismes qui constitue l'ébauche d'une nouvelle sexualité, plus cérébrale.

Séverin se révèle être l'inventeur du « suprasensualisme », un néologisme désignant une sensualité *supérieure*, mais surtout l'association du plaisir et de la souffrance. Cette nouvelle doctrine rassemble tout ce qui effraie et offusque les autres, en particulier la violence – à ne pas confondre avec la guerre. En effet, cette violence ne peut être entretenue que par une femme. Dans leurs premiers échanges, Wanda répétera bien souvent à Séverin, d'un air médisant : « Vous perdez la raison³ » ; ce qui accentue davantage sa différence vis-à-vis du commun des mortels. Ce masochisme naissant apparaît d'ailleurs comme une revendication forte, une fierté toute personnelle : « C'est ce qui fait mon étrangeté⁴. » La quête d'idéal entreprise par le héros n'est pas seulement liée à la formation de Wanda. C'est avant tout la recherche d'un Éros décadent, qui lui permettrait de « fuir le monde dans le rêve⁵ ».

1 Pierre Louÿs, *La Femme et le Pantin*, op.cit., p.27.

2 Rachilde, *Les Hors Nature, Mœurs contemporaines*, Paris, Flammarion, 12^e édition, 1920, p.377.

3 Leopold von Sacher Masoch, *La Vénus à la fourrure*, op.cit., p.64.

4 *Ibid.*, p.52.

5 Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher Masoch, Le Froid et le Cruel*, Paris, Les éditions de Minuit, 1967, p.29.

Ce rêve s'articule autour d'un triptyque composé de la sculpture, de la fourrure et du fouet. Gilles Deleuze parle également de trinité du rêve masochien, symbolisé par le glacé-sentimental-cruel, que nous pourrions raccorder aux trois fétichismes précédemment cités. La fourrure étant sentimentale, car elle se rapporte aux idéaux féminins du héros. Pour le lecteur qui n'a pas connaissance du milieu BDSM ni des sexualités alternatives, l'intrigue peut paraître assez abstraite. Au début du récit, Wanda se place sur le même piédestal que le lecteur *ignorant*, d'où ses premières réticences. Ce n'est qu'en apprenant l'origine de la perversion qu'elle comprendra Séverin et entrera dans son cercle. En effet, chaque fétichisme possède une origine tout à fait cohérente, qu'elle soit individuelle ou collective. La fourrure est un élément suprasensuel qui s'apparente à la femme chasserresse, conquérante, mais encore plus à la figure d'autorité matriarcale.

La comtesse Sobol, « vêtue de la kazabaïka de velours rouge bordée d'hermine¹ » et considérée comme « la femme la plus exquise de la création² » a fortement influencé Séverin dans sa construction fantasmatique. La fourrure, portée sur celle-ci, n'a plus seulement une valeur culturelle mais aussi psychique. Elle instaure par extension l'exercice de la violence, aussi bien que la symbolique du pouvoir. Séverin se souvient avec délice de cette tante machiavélique qui lui donnait des coups armée d'une simple baguette : « Elle frappait tant et si bien que le sang se mit à couler et que malgré mon courage héroïque, je criai, je pleurai et j'implorai sa grâce. Elle me fit détacher et je dus, à genoux, la remercier pour la correction et lui baiser les mains³. »

Ce passage fait écho au livre I des *Confessions* de Rousseau, où le jeune Jean-Jacques reçoit la fessée de M^{lle} Lambercier. L'enfant d'hier qui craignait les corrections devient un adulte mature sexuellement qui ne jure plus que par cette pratique : « Qui croirait que ce châtiment d'enfant, reçu à huit ans par la main d'une fille de trente, a décidé de mes goûts, de mes désirs, de mes passions, de moi pour le reste de ma vie⁴ [...] » Les corrections faites aux jeunes garçons par de jolies femmes plus âgées constituaient déjà une forme de « suprasensualisme » avant même que Masoch invente ce terme. Il est intéressant de constater qu'une rude épreuve, voire même un traumatisme, se transforme en remède pour l'âme et le corps.

D'après Sébastien Hubier, l'association du plaisir et de la violence est assez ancienne. Les fessées et fustigations ont une valeur rituelle, déjà présente sous l'Antiquité. Lors des Lupercales, les hommes fouettaient les femmes en toute impunité pour honorer Lupercus. Si la violence rétablit l'ordre dans la cité, elle contrebalance également la monotonie de l'acte sexuel. Un traité médical, *De Flagorum Vsu in Veneria et Lumborum Renumque Officio de Meibomus*, publié au xvii^e siècle, présentait même les vertus aphrodisiaques de la fustigation.

D'autres fétichismes, plus répandus, sont également abordés par Masoch. Malgré son nombre accru d'adeptes en Occident et ailleurs, la podophilie est encore taboue aujourd'hui, elle l'est même davantage qu'au xix^e siècle. À l'époque, elle apparaît comme une norme sexuelle, vestige d'une galanterie déchue. Dans *La Pantoufle de Safo*, des hommes assistent à un banquet où ils boivent dans les souliers des dames, afin de perpétuer de vieilles traditions. C'est un goût à la fois naturel et culturel pour le marginal qui renoue avec un passé idéal tout

1 Leopold von Sacher Masoch, *La Vénus à la fourrure*, *op.cit.*, p.58

2 *Ibid.*, p.56

3 *Ibid.*

4 Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, Paris, Launette, 1889, p.12.

en se soumettant. Sur le tableau représentant Wanda, le corps de Séverin sert de « tabouret¹ » à ses pieds. Le poète n'hésitera guère à échanger un baise-main contre un baise-pied, bien plus transgressif : « Sans y prêter attention, je saisis son petit pied et y dépose mes lèvres² ». D'autres auteurs, de Gautier à Balzac, n'hésitent guère à faire l'éloge du pied féminin, aussi érotique qu'un sein : « Oh ! comme son cœur battit quand il aperçut un pied mignon, chaussé de ces mules qui, permettez-moi de le dire, madame, donnaient jadis au pied des femmes une expression si coquette, si voluptueuse, que je ne sais pas comment les hommes y pouvaient tenir³. »

À la lumière de ces arguments, nous comprenons davantage la négligence de Séverin pour les femmes « ordinaires⁴ ». D'après Wanda, il n'est pas un homme, mais un « être fantasque⁵ ». Elle l'inscrit dans la sphère des créateurs, des artistes, qui parviennent à vivre leurs fantasmes malgré l'hostilité du monde. L'image du poète gauthien, perché entre l'ambition et la névrose, transparait à travers le discours de la muse : « Vous m'intéressez. La plupart des hommes sont si communs, sans élan, sans poésie ; en vous sommeillent une certaine profondeur, un certain enthousiasme, et, avant tout, un sérieux qui me fait du bien. Je pourrais vous aimer⁶. » En admirant Séverin, Wanda se glisse peu à peu dans la peau de son idéal. Elle est la Vénus, emmitouflée d'une fourrure, le pied posé sur son esclave, un fouet à la main ; comme l'esquisse son portrait. La Sainte Trinité masochienne se réunit en un seul et même être, comme pour poursuivre la lignée de la comtesse Sobol.

La Confession d'un suprasensuel, sous-titre que prêta Masoch à son roman, n'est pas uniquement le récit d'un personnage rocambolesque. C'est aussi le manifeste d'un érotisme novateur pour l'époque qui connaît aujourd'hui de nombreux adeptes. Le suprasensuel fait écho au soumis moderne, sans doute influencé par l'essor du féminisme et le désir d'expier plusieurs siècles de patriarcat. L'émergence des sex-shops, de la pornographie, rendent la sexualité d'autant plus libre et diversifiée, ce qui ne l'empêche guère d'être assez caricaturale et de s'éloigner de l'idéal masochien. Autrefois, il y avait la beauté des sculptures, aujourd'hui place à la poupée gonflable et au latex.

c) *Le nécrophile malgré lui*

Si l'érotisme masochien résulte de la violence et peut provoquer la mort, la mort demeure l'essence même du désir dans la plume de Gautier. Le héros gauthien, épris d'un spectre, choisit de la combattre, par tous les moyens. La nécrophilie a une teinte bien plus rouge que noire, elle est l'éveil de la passion, voire même du premier amour. Romuald, qui s'apprête à bénir le corps de Clarimonde, semble s'aventurer dans une chambre nuptiale plutôt qu'une chambre funéraire :

Cette chambre n'avait rien d'une chambre de mort. Au lieu de l'air fétide et cadavéreux que j'étais accoutumé à respirer en ces veilles funèbres, une langoureuse fumée d'essences orientales, je ne

1 Leopold von Sacher Masoch, *La Vénus à la fourrure*, op.cit., p.19.

2 *Ibid.*, p.44.

3 Honoré de Balzac, *Sarrasine*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Libretti », 2001, p.61.

4 Leopold von Sacher Masoch, *La Vénus à la fourrure*, op.cit., p.56.

5 *Ibid.*, p.80.

6 *Ibid.*, p.43.

sais quelle amoureuse odeur de femme, nageait doucement dans l'air attiédi. [...] Je ne pouvais plus y tenir ; cet air d'alcôve m'enivrait, cette fébrile senteur de rose à demi fanée me montait au cerveau, et je marchais à grands pas dans la chambre, m'arrêtant chaque tour devant l'estrade pour considérer la gracieuse trépassée sous la transparence de son linceul¹.

L'alcôve, la transparence, l'encens et les roses composent l'ambiance érotique de la scène. Clarimonde n'avait jamais été aussi belle, aussi virginale, la morte voilée laisse place à « la fiancée qui cache sa figure par pudeur² ». La nuit de noces commence dès lors que Romuald l'embrasse. Comme dans un conte, Clarimonde revient à la vie : « Ô prodige ! un léger souffle se mêla à mon souffle, et la bouche de Clarimonde répondit à la pression de la mienne³... » Dans *Arria Marcella*, le désir suscite autrement la renaissance de la morte. Il ne se réalise pas par un contact charnel, mais grâce à un voyage dans le passé : « Le désir fou qu'il avait ressenti à l'aspect de cette cendre moulée sur des contours divins allait peut-être se satisfaire, car rien ne devait être impossible à un amour qui avait eu la force de faire reculer le temps, et passer deux fois la même heure dans le sablier de l'éternité⁴. »

Plutôt que de fantasmer éternellement sur la relique du musée, Octavien se rend à Pompéi pour renouer avec son histoire. À force de désirer, le héros gauthien obtient ce qu'il désire. Malheureusement, l'entrevue avec Arria Marcella sera de courte durée. Alors que le poète s'apprête à chérir son corps, le père de la revenante les interrompt. En fervent chrétien, celui-ci condamne le plaisir en ramenant sa fille à la mort. L'exorcisme est le seul maléfice capable de briser la damnée. Il incarne de surcroît l'entrée d'une religion froide et austère, déconnectée des croyances antiques qui célébraient le désir. Gautier s'est sans doute inspiré du poème de Goethe, « La Fiancée de Corinthe ». Une vampire, enfermée dans sa chambre, rencontre son sauveur qui se serait délibérément trompé de fiancée. Comme pour Arria Marcella, la mère de la créature viole leur étreinte, jugée hérétique. Nostalgique des « dieux anciens⁵ », le spectre implore sa mère de la faire brûler plutôt que de vivre dans un monde qui n'est plus le sien. Ce contraste fort entre panthéisme et chrétienté est également mis en scène par Masoch ; nous l'évoquerons par la suite.

Octavien frôle la nécrophilie, car l'acte sexuel est inexistant, ce qui va de pair avec l'existence d'un amour stérile. La morte a beau être éternelle, elle ne peut donner la vie. Sous la plume de Dumas, Hoffmann devient nécrophile malgré lui. Alors qu'il trouve Arsène au pied de la guillotine, il la conduit à l'auberge. Plusieurs indices, qui n'ont d'ailleurs pas sauté aux yeux de notre héros, nous indiquent qu'il n'est pas aux côtés d'une femme ordinaire. Tout d'abord, la chair de la jeune femme est glacée, au point de pénétrer celle d'Hoffmann. Sans doute est-ce une façon poétique de communier leurs corps avant même de pénétrer dans la chambre : « Arsène appuya sa main sur le bras que lui présentait le jeune homme, et, quoiqu'il ne sentît pas la pression du poignet de la danseuse, il sentit le froid qui se communiquait de ce corps au sien⁶. »

1 Théophile Gautier, *La Morte amoureuse*, op.cit., p.23-24.

2 *Ibid.*, p.24.

3 *Ibid.*, p.26.

4 Théophile Gautier, *Arria Marcella*, op.cit., p.50.

5 Éphraïm Mikhaël et Bernard Lazare Mikhaël, *La Fiancée de Corinthe*, légende dramatique en trois actes, Paris, Camille Dalou éditeur, 1888, acte III, scène 7, p.53.

6 Alexandre Dumas, *La Femme au collier de velours*, op.cit., p.117.

Le froid, qui excite profondément Séverin et Romuald, provoque une défaillance corporelle chez Hoffmann, « une lourdeur, une *gravitas*¹ », si nous reprenons les termes de François Kerlouégan. Notre héros est pétrifié, il ne peut plus se mouvoir ni même réfléchir. La scène du tison ne va d'ailleurs pas le rendre à lui-même : « Hoffmann se baissa, enleva le tison, et s'aperçut avec effroi que ce n'était pas la braise qui avait brûlé le pied de la jeune fille, mais le pied de la jeune fille qui avait éteint la braise². » La danseuse s'apparente à la Vénus « grelottante » de Masoch, sans sa fourrure cette fois. En effet, dans le préambule du roman de Masoch, la déesse de l'amour ne porte pas la fourrure par goût mais par nécessité, car le monde chrétien est froid et austère : « Nous gelons dans votre monde³ ! » Arsène a tellement froid qu'elle éteint un feu qui aurait dû brûler sa peau. Par ailleurs, boire du vin lui est difficile, on croirait voir du sang qui coule le long de son cou :

Arsène vidait son verre, quelques gouttes rosées roulaient de la partie inférieure du collier de velours sur la poitrine de la danseuse. Hoffmann regardait sans comprendre puis, sentant quelque chose de terrible et de mystérieux là-dessous, il combattit ses frissons intérieurs en multipliant les toasts qu'il portait aux beaux yeux, à la belle bouche, aux belles mains de la danseuse⁴.

Cette scène étrange ne suffit pas à alerter Hoffmann, qui, au mépris de la raison, préfère savourer cet instant « romantique » qu'il attendait depuis toujours. Un autre enchantement embrase l'alcôve lorsque Arsène, sans que le lecteur ou notre héros ne puisse le prédire, retrouve son « costume de Flore ». (120) Le jeune musicien est transporté dans un autre univers, avec une autre femme qui a le feu au corps. La braise a réellement pénétré ses veines, ou bien il s'agirait d'une « apparition de l'enfer ». (121) La danse ressurgit, et avec elle le désir de la première rencontre. Les allusions à la luxure sont multiples, il règne dans la pièce comme une « atmosphère de flamme » (121) ; l'air n'y est point respirable, d'où l'effondrement des deux protagonistes sur le lit. À cela s'ajoute un « rideau arraché » (121), signe d'une nuit torride et mouvementée. Au réveil, le corps d'Arsène est excessivement pâle, plus froid encore que la veille. Le jeune homme appelle à l'aide, et le docteur, dont nous parlerons plus tard, lui avoue que la belle danseuse a été guillotinée quelques heures avant leurs *retrouvailles*. Le mythe d'amour s'effondre, Hoffmann prend vite conscience qu'il a étreint un cadavre. Un cadavre qui n'a plus de tête... Le docteur ôta le collier de velours, et là, « la tête de la suppliciée roula du lit à terre, et ne s'arrêta qu'au soulier d'Hoffmann, comme le tison ne s'était arrêté qu'au pied d'Arsène. » (123)

Ajouté à la nécrophilie involontaire, l'artiste prend définitivement conscience qu'il est fou. Arsène était-elle revenue pour combler son désir fou, à la manière d'une Arria Marcella ? Ou bien n'était-elle qu'une illusion agréable ou une réalité infernale ? Dumas nous donne plusieurs clés pour répondre à cette énigme. Une chose est sûre, Hoffmann comme les personnages gautiens s'unissent autour d'un triptyque sacré : l'art, la mort et le désir. Le plaisir du marginal n'est pas celui des autres, il renvoie à l'interdit, à l'impossible : « La créature de l'art offre tous les charmes à la fois, elle contient tous les impossibles : elle est la médiation idéale entre toutes exigences contradictoires ; vivre et ne pas craindre la mort, désirer et ne pas voir disparaître⁵. »

1 François Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, Paris, H. Champion, 2006, p. 46.

2 Alexandre Dumas, *La Femme au collier de velours*, *op.cit.*, p.120.

3 Leopold von Sacher Masoch, *La Vénus à la fourrure*, *op.cit.*, p.14.

4 Alexandre Dumas, *La Femme au collier de velours*, *op.cit.*, p.119.

5 Annie Ubersfeld, *Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion*, *op.cit.*, p.57-58.

Or, il est bien connu que les amours les plus inatteignables sont les plus exaltantes. Casanova, célèbre coureur de jupons, a surtout retenu celle qui refusa ses faveurs, la Charpillon. L'artiste, qui est doté d'une sensibilité hors-norme, éprouve bien plus de désir qu'un simple mortel. Et cette ardeur excessive l'invite à aller au-delà de la mort. Il est créateur après tout, le créateur d'un idéal, le créateur d'une étreinte, mais aussi le créateur d'un autre monde. Un monde qui l'effraie et le fascine, un monde dans lequel il donne vie au fantastique.

d) *Les rêveries du promeneur fantastique*

Pour rencontrer cet idéal qu'il convoite tant, l'être romantique peut basculer dans un autre temps, sinon dans un espace imaginaire. Il marche, et sans comprendre pourquoi, il voit se changer les ruines en cité renaissante, à l'instar d'Octavien qui admire Pompéi telle qu'elle était avant l'éruption volcanique. Le marginal est aussi un anachronique forcené, il rejette ouvertement son siècle, déjà par l'amour des femmes d'antan, mais aussi par la satire de la chrétienté. Telle la morte qui est exorcisée, il est aussi victime de la religion puisqu'elle lui interdit ses amours infécondes. En introduction de *La Vénus à la fourrure*, le narrateur initial – ami de Séverin – rêve de la déesse de l'amour. Dans leur entrevue, celle-ci défend l'amour grec qui donne priorité au plaisir. L'amour chrétien qui déplore la nature par l'instauration d'une monogamie stricte est synonyme de déchéance :

La nature vous apparaît comme une ennemie, vous avez fait de nous autres, les dieux riants de la Grèce, des démons, de moi, une diablesse. Vous ne pouvez que me bannir et me maudire ou vous offrir en victimes, au pied de mon autel, en de folles bacchantales [...]; restez donc dans votre brouillard nordique et votre encens chrétien; laissez-nous, les païens, reposer sous les ruines et la lave, ne vous exhumez pas – Pompéi, nos villas, nos bains et nos temples n'ont pas été bâtis pour vous. Vous n'avez nul besoin de dieux¹ !

Le souvenir de la Grèce reflète alors l'espoir d'une renaissance impossible. Wanda, qui se dit « Grecque », partage le sentiment de la déesse en soulignant la dualité entre le paganisme et l'ère industrielle qui balaye totalement un passé gouverné par la nature : « Croyez-vous que vos idées puissent s'appliquer à notre époque, qu'il soit permis à Vénus de pérégriner, drapée de sa seule beauté et en toute sérénité, entre chemins de fer et télégraphes² ? » Les deux espaces ne sauraient communiquer entre eux, même si la jeune femme tentera à sa manière de les réunir. Toutefois, Séverin n'accepte guère son inconstance amoureuse, ce qui empêche toute correspondance avec l'idéal antique. Octavien, quant à lui, parviendra à toucher les fantômes de Pompéi, au détriment de l'irrésistible Vénus.

Alors qu'il peine à trouver le sommeil, l'artiste solitaire décide d'arpenter les ruines de la cité perdue. Par ça et là, il voit des ombres, entend des chuchotements, une bâtisse paraît même plus restaurée qu'elle ne devrait l'être. Et ce changement brutal, qu'un restaurateur de pierre n'aurait pu concevoir en un soir, est provoqué par plusieurs circonstances. Le déplacement dans l'espace tout d'abord, car Octavien quitte sa chambre pour le site archéologique, mais aussi l'arrivée de la nuit. Un retour dans le passé s'opère miraculeusement, Octavien est projeté en l'an 79 apr. J.-C., dans « une Pompéi vivante, jeune, intacte, sur laquelle n'avaient

1 Leopold von Sacher Masoch, *La Vénus à la fourrure*, op.cit., p.14.

2 *Ibid.*, p.39.

pas coulé les torrents de boue brûlante du Vésuve¹ ». L'anachronisme du rêveur va beaucoup plus loin. Alors qu'il était encore au musée, il s'agitait et pleurait pour un événement qu'il n'avait jamais connu : « Sa poitrine se gonflait, ses yeux se tempaient de furtives moiteurs : cette catastrophe, effacée par vingt siècles d'oubli, le touchait comme un malheur tout récent ; la mort d'une maîtresse ou d'un ami ne l'eût pas affligé davantage, et une larme en retard de deux mille ans tomba² [...] ». L'entrée dans le nouveau Pompéi lui permettra de faire une rencontre fantastique, celle de la statue *humaine* qu'il vit au musée.

Dans *La Morte amoureuse*, le fantastique est insufflé par Clarimonde qui confie à Romuald : « Notre existence sera un rêve³ ». L'arrivée de la nuit, en particulier du sommeil, marque pour le héros un changement d'identité : « Tantôt je me croyais un prêtre qui rêvait chaque soir qu'il était gentilhomme, tantôt un gentilhomme qui rêvait qu'il était prêtre. Je ne pouvais plus distinguer le songe de la veille, et je ne savais pas où commençait la réalité et où finissait l'illusion. » (35) Après avoir ressuscité la morte, le jeune prêtre mène une vie « bicéphale » (35) et se laisse emporter dans un monde gorgé de plaisirs, en « un grand palais de marbre sur le Canaleio ». (36) La symbolique de Venise avec ses masques, ses gondoles, son canal, qui saurait rappeler le Styx, est l'intermédiaire entre le royaume des morts et celui des vivants.

Le passage à la nuit marque l'apogée du rêve, mais également des ténèbres. La morte apparaît comme un succube qui pervertit le prêtre chaque soir pour le changer en « signor Romualdo » (36). Grâce à elle, Romuald mène une vie de « Sardanapale » (5) ou d'amant idéal, chose inespérée quand on fait vœu de chasteté. Cet amant se révèle être tout l'opposé du prêtre, il est orgueilleux, côtoie des « escrocs » et des « spadassins » (36). Chez Gautier, le fantastique s'unit harmonieusement à la réalité pour ne faire qu'un. Clarimonde n'a rien à cacher à son soupirant, elle dit venir d'un autre monde, son rôle de « revenante » (30) est clairement assumé. Malgré l'étrangeté de sa nouvelle réalité, Romuald dit ne pas devenir fou et parvient aisément à distinguer ses « deux existences » (30). Toutefois, il culpabilise et tente tant bien que mal de ne pas dormir pour briser le maléfice. Le prêtre défaille de sommeil et envierait presque un insomniaque :

Pour éviter de tomber dans ces fatigantes hallucinations, j'essayais de m'empêcher de dormir, je tenais mes paupières ouvertes avec les doigts et je restais debout au long des murs, luttant contre le sommeil de toutes mes forces. [...] et, voyant que toute lutte était inutile, je laissais tomber les bras de découragement et de lassitude, et le courant me entraînait vers les rives perfides⁴.

Nous pourrions penser que le héros éprouve ce délire en solitaire. Toutefois, la vieille Barbara, qui prend soin de son logis, a déjà entrevu le page noir. Envoyé par Clarimonde, celui-ci établit la connexion entre les deux « mondes ». En plus de sa maîtresse, il assure le phénomène fantastique et le rend tout à fait naturel. Le passeur intervient également dans l'histoire sulfureuse d'Hoffmann. À chacune de leurs rencontres, le jeune Allemand voit ses fantasmes devenir réalité. La première fois, c'est à l'opéra lorsqu'il assiste à la représentation du *Jugement de Paris*, titre ironique en soi, car à l'instar du héros troyen, Hoffmann doit choisir entre plusieurs *divinités*. Il admire Arsène, alors qu'il est assis à côté du docteur. Tandis qu'elle danse,

1 Théophile Gautier, *Arria Marcella*, *op.cit.*, p.46-47.

2 *Ibid.*, p.34.

3 Théophile Gautier, *La Morte amoureuse*, *op.cit.*, p.11.

4 *Ibid.*, p.40-41.

Hoffmann observe un phénomène étrange. La tête de mort, gravée sur la tabatière du docteur, envoie des « rayons¹ » lumineux au collier de la danseuse, ornée d'une guillotine. À croire qu'il la possède autant qu'elle possède l'Allemand. Au rythme du récit, le héros constatera bien vite qu'il ne la verra qu'à condition de le voir :

Un seul espoir restait à Hoffmann, c'était de retrouver le docteur noir et de lui demander avis sur ce qu'il devait faire, quoi qu'il y eût dans cet homme quelque chose d'étrange, de fantastique, de surhumain, qui lui fit croire qu'aussitôt qu'il le côtoyait il sortait de la vie réelle pour entrer dans une espèce de rêve où ne le suivait ni sa volonté ni son libre arbitre, et où il devenait le jouet d'un monde qui existait pour lui sans exister pour les autres².

Chaque nouvelle entrevue est une libre inspiration à la folie. Hoffmann, désespéré à l'idée de retrouver Arsène, voit de nouveau son libérateur dans un estaminet. Le docteur lui propose de devenir son peintre, car l'amant de la danseuse désirerait un portrait d'elle. Hoffmann ne peut résister à cette offre, mais encore une fois, elle dépend du bon vouloir du docteur. Le héros est alors embarqué par une escorte noire et un cocher tout vêtu de noir. D'emblée, il rebascule dans le fantastique. Il faut ajouter que Dumas ne donne pas un portrait rassurant du passeur. C'est un être sans âge, froid comme « la peau d'un serpent ou d'un mort ». (63)

D'ailleurs, l'apparition de la calèche qui conduira Hoffmann à Arsène est assez énigmatique. Il suffit au docteur de frapper de ses « deux mains de squelette » (88) pour la faire apparaître, comme si elle venait de nulle part. Le docteur est un *prophète* qui entraîne le personnage d'un monde à l'autre, qui lui permet de rencontrer Arsène et même de la quitter. C'est bien lui qui révèle sa mort et la détache du collier de velours, comme pour la tuer une seconde fois. Il dénoue l'intrigue, sauve la vie d'Hoffmann en faisant croire à la foule qu'il le conduit chez les fous. Or, il le redirige vers l'Allemagne. Le médecin est donc lui-même complice du phénomène fantastique. Tantôt il soutient son petit protégé dans la quête de l'idéal, tantôt il lui avoue une vérité dure à entendre, sous le regard de citoyens éclairés et rationnels :

[...] il est en proie à une hallucination terrible ; il croit jouer... il croit gagner... Quand il a joué et qu'il a gagné, il croit pouvoir posséder celle qu'il aime ; puis, avec son or, il court les rues ; puis il rencontre une femme au pied de la guillotine, puis il l'emmène dans quelque magnifique palais, dans quelque splendide hôtellerie, où il passe la nuit à boire, à chanter, à faire de la musique avec elle ; après quoi il la trouve morte³.

Hoffmann, quant à lui, ne veut pas avouer sa propre folie. Ce qui s'avère très paradoxal puisqu'à chaque nouvelle rencontre, il emploie cette expression : « voilà que je redeviens fou ». (85) Le fantastique de Dumas, contrairement à celui de Gautier qui forge l'essence même du personnage, apparaît davantage comme une dégénérescence humaine, encore plus dans le contexte historique du roman qui se situe au lendemain des Lumières, où la religion et la superstition sont bien vite délaissées pour une philosophie plus matérialiste. À la fin du récit, Hoffmann revient à la réalité et prend tout bonnement conscience de la manipulation du docteur en lui rétorquant :

Comment, ma folie ! s'écria Hoffmann ; comment, vous osez dire que ce n'est pas vrai ! [...] vous osez dire que je n'ai pas passé la nuit avec Arsène qui a été guillotiné hier ! Vous osez dire que

1 Alexandre Dumas, *La Femme au collier de velours*, op.cit., p.69.

2 *Ibid.*, p.95.

3 *Ibid.*, p.125.

son collier de velours n'était pas la seule chose qui maintînt sa tête sur ses épaules ! Vous osez dire que, lorsque vous avez ouvert l'agrafe et enlevé le collier, la tête n'a pas roulé sur le tapis ! Allons dons, docteur, allons donc, vous savez bien que ce que je dis est vrai, vous¹.

L'usage de l'anaphore « vous osez dire » accentue l'orgueil et l'incompréhension du héros. Néanmoins, la présence du « vous » final donne davantage raison à son interlocuteur, lui seul détient la vérité sur cette histoire étrange. Hoffmann voit le docteur comme l'unique témoin de son existence, de ses actes, tel un parent qui surveille ses enfants ou un dieu qui peut tout voir et tout entendre. Le jeune homme retrouve son libre arbitre, alors qu'il décide de retourner à Mannheim pour épouser Antonia.

Comme Romuald, Hoffmann mène une vie bicéphale, excepté qu'elle n'est en aucun cas revendiquée. Si le prêtre respecte aussi bien ses engagements religieux que sentimentaux, Hoffmann n'en fait rien. Sa double vie repose sur la lâcheté (*voir p.71*) et le mensonge. La distance qui le sépare d'Antonia le rassure sans doute et l'invite à commettre l'irréparable, pour les beaux yeux d'Arsène. En Allemagne, tout n'est que calme et chasteté ; à Paris, place à la débauche et aux jeux d'argent, les seuls vices que lui avait interdits sa maîtresse. Hoffmann devient un autre, l'artiste introverti laisse peu à peu place à l'extravagant qui croit que tout lui est possible.

Hormis l'influence néfaste du docteur, son entrée dans Paris est déjà signe de mauvais présage. En se rendant à son gîte, Hoffmann passe par la « rue d'Enfer² ». Serait-il un nouvel Orphée qui s'en irait aux Enfers pour retrouver un amour qu'il n'a pas encore perdu ? Il assiste également à l'exécution de la du Barry, et s'en émeut terriblement : « Hoffmann se leva, ne sentant plus son cœur dans sa poitrine, il se mit à courir après la charrette comme les autres, ombre nouvelle ajoutée à cette procession de spectres qui faisaient la dernière escorte d'une favorite royale. » (56-57) Cette scène préméditée déjà la fin tragique d'Arsène, maîtresse de Danton, qui sera elle aussi poursuivie par Hoffmann. En plus de changer d'espace culturel et géographique, le personnage séjourne dans une ville en plein bouleversement politique. Sur les places, les « bonnets rouges » (78) enflamment les cortèges. À l'opéra, il contemple une « salle parfumée de fleurs, resplendissante de riches costumes, ruisselante de diamants » (79) à croire que Versailles n'est pas totalement éteint. D'un lieu à l'autre, il passe de la période pré-révolutionnaire, encore marquée par les fastes et les divertissements, à la Terreur. La capitale française apparaît elle-même comme une association de contradictions, un lieu « de vie et de mort » (72) ; tout ce qui exalte l'artiste tourmenté.

Les déambulations d'Hugues dans la ville de Bruges, quoique plus calmes, sont tout aussi mouvementées. L'auteur parle d'elle comme une ville des ténèbres, qui porte son deuil : « Bruges était sa morte. Et sa morte était Bruges³. » Par miracle, ses rues sombres la conduisent à la rencontre fantastique, la morte vivante. Le fantastique peut également surgir dans le réel, la modernité, et non plus dans les ruines et les palais gothiques. Hugues suit machinalement l'apparition mystique qu'il a entrevue. Les yeux de la passante le troublent, l'obsèdent. Le regard, miroir de l'âme, ne laisse pas insensible le veuf, qui interprète la ressemblance biologique comme la résurrection d'un amour perdu. L'âme de la défunte s'est déplacée dans un corps vivant. Qui sait, peut-être que Jane était la sœur jumelle cachée de la morte ?

1 Alexandre Dumas, *La Femme au collier de velours*, *op.cit.*, p.126.

2 *Ibid.*, p.48.

3 Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, *op.cit.*, p.12.

D'émoi, son cœur s'était presque arrêté comme s'il allait mourir ; son sang lui avait chanté aux oreilles ; des mousselines blanches, des voiles de noce, des cortèges de Communiantes avaient brouillé ses yeux. [...] La femme avait remarqué son trouble sans doute, car elle regarda de son côté, l'air étonné. Ah ! ce regard récupéré, sorti du néant ! Ce regard qu'il n'avait jamais cru revoir, qu'il imaginait délayé dans la terre, il le sentait maintenant sur lui, posé et doux, fleuri, recaressant. Regard venu de si loin, ressuscité de la tombe, et qui était comme celui que Lazare a dû avoir pour Jésus¹.

Les retrouvailles avec la *morte* le conduisent dans un tout autre monde. Ce monde est celui du bruit, de la musique, du théâtre. En suivant la danseuse, il renoue avec tout ce qu'il a perdu depuis la disparition de son épouse. La vie reprend peu à peu son cours, le veuf « inconsolé, désespéré² » devient, grâce au hasard d'une balade, un nouvel homme.

C'est bel et bien au XIX^e siècle qu'une autre masculinité se dessine, quoique fragile et défaillante. Cet homme n'a pas nécessairement de corps, il a surtout une âme. Une âme qui vit par et pour le fantasme. On en oublierait presque que l'expression du désir est synonyme de pulsion, elle devient tout à coup plus poétique. Le suprasensualisme, la nécrophilie et l'anachronisme sont autant de façons d'aimer et de désirer, à une époque où l'amour doit renaître. La femme est la finalité suprême de l'art, de cette construction fantasmagorique qui s'écarte du réel. Après tout, « les héros romantiques [...] opposent à la virilité et aux codes de l'honneur défendus par le discours social bourgeois dominant un idéal "sensible" qui repose sur l'exaltation du sentiment et la sublimation de "la" femme aimée³. » Les hommes comme les femmes accordent une importance réciproque à l'amour, nous pourrions même parler d'idéal « transgenre⁴ ». Néanmoins, cet intérêt commun n'omet en rien le clivage entre les sexes, la soumission, du moins la victimisation de certains mâles, permettrait même de l'accroître.

3. De l'amour divin à l'emprise infernale

a) *Les Fleurs du mal*

D'après Nelly Emont, la femme apparaît depuis Baudelaire comme un « instrument cruel et pervers⁵ ». Le poète moderne a pourtant consacré un recueil à cet instrument peu élogieux qui inspire bien plus qu'il ne tue. La crainte masculine est en partie provoquée par la prise de pouvoir du féminin qui commence dès le milieu du siècle pour réellement triompher à la Belle Époque⁶. Cette ascension ne plaît pas aux mâles qui considèrent la nature féminine comme passive, ce qui enclenche une véritable névrose collective. Nathalie Prince note d'ailleurs une

1 Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, *op.cit.*, p.40.

2 *Ibid.*, p.12.

3 Deborah Gutermann-Jacquet, *Les Équivoques du genre...*, *op.cit.*, p. 201.

4 *Ibid.*, p.272.

5 Collectif, *L'Androgyne dans la littérature*, « Les aspects religieux du mythe de l'androgyne dans la littérature de la fin du XIX^e siècle » de Nelly Emont, Paris, Albin Michel, 1990, p.39.

6 Nous pouvons citer quelques figures emblématiques telles que Marie-Rose Astié de Valsayre, militante féministe, qui promouvait le port du pantalon pour les femmes, ou encore Hubertine Auclert qui soutenait le droit de vote des femmes.

augmentation du célibat masculin à la fin du siècle. Seulement 11 % de la population française représentent des célibataires masculins de plus de trente ans¹. Néanmoins, cela s'avérait colossal pour l'époque. On parle même « d'âge d'or du célibataire² ». Dans l'imaginaire collectif, la figure féminine posséderait deux visages, à savoir la « sphinge cruelle » qui conduit l'homme à sa perte ou bien « l'ange consolateur³ » qui l'éloigne de la sensualité. Nous pouvons y voir distinctement le diptyque de Dumas composé d'Arsène et d'Antonia. Nos héros, qui sont pour la plupart poètes, n'échappent guère à ce cliché féminin qui oppose systématiquement la femme virginale ou maternelle, vénérée d'entre tous, à la femme charnelle, qui n'a nul droit au respect. Néanmoins, cette représentation est des plus caricaturales, car elle vise à légitimer la supériorité du mâle qui maintient l'ordre, tandis que l'autre sexe est inconstant, il incarne le « caprice des folles émotions⁴ ». La plupart de nos héros soulignent cette différence, à commencer par Séverin :

La femme ne peut être aussi sensuelle ni aussi libre spirituellement que l'homme, son amour est toujours une passion à mi-chemin entre la chair et l'esprit. Son cœur n'aspire qu'à captiver les hommes pour longtemps alors qu'elle-même est sujette aux changements, c'est ainsi qu'arrivent discorde, mensonge et fausseté, souvent contre son gré, dans sa manière d'être et d'agir – tout cela corrompt son caractère⁵.

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, le héros masochien avoue sa préférence pour les hétéraïes, c'est-à-dire le genre féminin le plus inconstant de tous. Quant à Hugues, il considère Jane comme une femme « fantasque et trompeuse⁶ », critique assez ironique en soi, puisqu'il lui impose de jouer le rôle d'une morte. Or, rien n'est constant, encore plus quand il s'agit de l'âme humaine. Certains personnages peuvent aisément basculer d'un rôle à l'autre, voire même incarner les deux à la fois. Wanda, par exemple, est une personnalité assez lunatique. La chevelure rousse, mélange de blond (lumière) et de brun (obscurité) n'en est sans doute pas la cause, même si Masoch joue parfaitement avec la symbolique des couleurs. Tantôt la jeune femme se compare à une déesse : « Je suis une divinité, et, parfois, descendant de mon Olympe silencieusement et secrètement, je viendrai à toi⁷. » Tantôt la dame cruelle et impassible se change en mère aimante qui étreint son enfant blessé : « Son regard s'était fait soudain plus sombre, plus sauvage même, et elle me donna du fouet ; aussitôt, elle passa son bras autour de ma nuque et se pencha vers moi avec compassion. » (71) Ce contraste est pleinement assumé puisqu'elle avoue qu'elle « exècre la comédie » (72) en jouant la maîtresse.

L'inconstance de Wanda n'est pas générée par son sexe, comme le sous-entendent les écrivains du siècle, mais par le héros masculin. Elle est tourmentée entre ses propres désirs et ceux de Séverin, entre son orgueil et son aversion de la violence. C'est aussi ce tempérament contrasté qui charme l'esclave, car il garde le contrôle de la situation. Du moins jusqu'à ce que Wanda lègue son fouet à un mâle supérieur...

La figure féminine est coupable de tous les maux, telle Ève chassée du Paradis. Gautier

1 Nathalie Prince, *Les Écrivains du fantastique : Essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.22.

2 M. Agulhon, *Romantisme*, n° 16, 1977, p.99.

3 Collectif, *L'Androgyne dans la littérature*, Paris, Albin Michel, 1990, p.40.

4 Deborah Gutermann-Jacquet, *Les Équivoques du genre...*, *op.cit.*, p.83.

5 Leopold von Sacher Masoch, *La Vénus à la fourrure*, *op.cit.*, p.78.

6 Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, *op.cit.*, p.94.

7 Leopold von Sacher Masoch, *La Vénus à la fourrure*, *op.cit.*, p.82-83.

utilise d'ailleurs un lexique religieux, voire diabolique, pour décrire celle dont le sexe est imprononçable. Elle incarne une « fantastique créature¹ » ou même le « tentateur² ». Par l'emploi de la masculinisation, la langue gauthienne reposerait presque sur une négation du féminin. Face à l'objet de tentation, le héros est séduit indépendamment de sa volonté. Après tout, il est « d'une innocence parfaite ». (6) Cependant, il ne se considère pas comme le jouet d'une femme a contrario de Séverin ou Don Mateo, mais bel et bien d'une « illusion symbolique et grotesque ». (5) L'image de la femme pécheresse est aussitôt fardée par le registre fantastique. Toutefois, il y a malgré tout cette idée de blâmer le *beau sexe* pour légitimer la faiblesse sexuelle et affective masculine, avant même l'apparition de la femme fatale qui est bien plus contemporaine de Pierre Louÿs.

À ce sujet, Don Mateo nous livre une satire de la femme, qu'il considère comme un être supérieur et tyrannique :

Ah ! c'est bien le signe suprême de la toute-puissance féminine, que cette immunité dont nous les cuirassons. Une femme vous insulte à la face, elle vous outrage : saluez. Elle vous frappe : protégez-vous, mais évitez qu'elle se blesse. Elle vous ruine : laissez-la faire. Elle vous trompe : n'en révélez rien, de peur de la compromettre. Elle brise votre vie : tuez-vous s'il-vous-plaît ! – Mais que jamais par votre faute, la plus fugitive souffrance ne vienne endolorir la peau de ces êtres exquis et féroces pour qui la volupté du mal surpasse presque celle de la chair³.

Nous ignorons s'il s'agit bien d'une ironie qui vise à se moquer des femmes, ou au contraire une triste réalité pour l'homme qui doit s'adapter à un matriarcat invisible. Dans tous les cas, la misogynie de Don Mateo est à nuancer, car il critique tout autant le système patriarcal qui doit protéger celle qui l'outrage, aussi bien physiquement que moralement. Cette injustice, il la ressent à titre personnel, mais ne peut s'empêcher de la faire interagir avec la société qui légitime la diabolisation de la femme. Don Mateo a un rapport fatal à l'amour qui se révèle assez contradictoire. Ce sentiment dicte son existence, hélas, il ne l'a jamais conduit au bonheur : « Ce qui est vrai, c'est que l'amour n'a pas été pour moi une distraction ou un plaisir, un passe-temps comme pour quelques-uns. Il a été ma vie même. Si je supprimais de mon souvenir les pensées et les actions qui ont eu la femme pour but, il n'y resterait plus rien, que le vide⁴. » La misogynie d'époque est renforcée par l'échec amoureux qui donne lieu à un traumatisme. Pour Don Mateo, qui est très sensible, elle est ponctuée d'un certain amour de la femme, d'une impossibilité de vivre sans elle au risque d'être réduit à *rien*.

L'idée d'un « célibat involontaire » est encore d'actualité aujourd'hui, notamment à travers la communauté *Incel*⁵. Ses membres, à dominante masculine, sont les héritiers d'une génération d'hommes frustrés, qui seraient victimes de la corruption féminine. Il est assez anachronique d'établir une comparaison entre Don Mateo, personnage fictif du XIX^e siècle et cette mouvance actuelle. Néanmoins, cette aptitude à diaboliser la femme devient une fatalité sociale qui n'aboutira jamais à une entente des sexes, et qui d'autre part, augmente considérablement la

1 Théophile Gautier, *Contes humoristiques*, « La Cafetière », Paris, G. Charpentier, 1880, p.258.

2 Théophile Gautier, *La Morte amoureuse*, *op. cit.*, p.31.

3 Pierre Louÿs, *La Femme et le Pantin*, *op.cit.*, p.115.

4 *Ibid.*, p.55.

5 Incel : néologisme anglais qui signifie *involuntary celibate* ou « célibataire involontaire ». Il s'agit d'une sous-culture misogyne qui vise à culpabiliser le sexe féminin sur une pseudo dégradation des rapports hétérosexuels.

misandrie. Aujourd'hui, nous parlons majoritairement des violences faites aux femmes, de pervers narcissique (l'expression s'employant couramment au masculin en psychologie)... alors qu'il existe aussi des violences faites aux hommes, qu'elles soient physiques ou psychologiques. Nous le constaterons en deuxième partie.

Conchita, avec Jane et Wanda, fait partie du cercle des femmes fatales – même si elle se dit chaste et chrétienne. Louÿs introduit son récit par le Carnaval, événement dans lequel la danseuse espagnole apparaît pour la première fois. Le jeu des masques et des déguisements traduit tout bonnement son caractère contrasté. Depuis sa rencontre avec Conchita, Don Mateo voit le mal à travers toutes les femmes, il fait des généralités tel un sage qui croit connaître le monde. D'après lui, les hommes aiment toujours les personnalités les plus complexes. Mais il donne la voix à une certaine catégorie d'hommes, composée d'esprits idéalistes et conquérants : « Il est deux sortes de femmes qu'il ne faut connaître à aucun prix : d'abord celles qui ne vous aiment pas, et ensuite, celles qui vous aiment. – Entre ces deux extrémités, il y a des milliers de femmes charmantes, mais nous ne savons pas les apprécier¹. » Cette généralité, à nuancer en société, est en revanche très courante en littérature.

Le discours du célibataire crée un parallèle avec l'histoire d'Hoffmann, tourmenté entre deux femmes. L'une incarne la Française, la femme légère et vénale. Elle a les « cheveux noirs », les « lèvres rouges » et le « teint pâle² » ; les trois couleurs antiques réunies en un seul et même corps. Mais il s'agit surtout du miroir diabolique d'Antonia. La première maîtresse d'Hoffmann ressemble davantage à « un ange » (17), un subtil mélange des races italienne et germanique, blonde au teint foncé. C'est une « vierge des cantiques divins », son père la décrit même comme « trop pure, trop chaste ». (36) Nous constatons d'ailleurs que le « trop » a davantage une portée méliorative, car la chasteté est la première vertu féminine. L'une séduit par son corps, l'autre par sa voix, car Antonia a tout l'apanage d'une cantatrice virtuose. Hélas, l'expression « loin des yeux, loin du cœur » n'a jamais aussi bien porté son nom. Après avoir assisté au ballet, Hoffmann ne songe plus qu'à Arsène. Dès qu'il joue de la musique, qu'il écrit ou dessine, ce n'est plus Antonia qui l'inspire, mais la danseuse. Le médaillon, symbole de son premier amour, ne peut rien y changer : « Cette tentation, il l'avait combattue de toutes manières, en ayant recours à son médaillon d'abord, puis ensuite en essayant d'écrire à Antonia ; mais le portrait d'Antonia semblait avoir pris un visage si triste, qu'Hoffmann refermait le médaillon presque aussitôt qu'il l'avait ouvert. [...] » (77)

L'amour platonique (ou *agapé*) glisse peu à peu vers *Éros*, l'amour passionnel. Nous ignorons cependant si les deux amours restent intacts, car chacun appartient à un monde différent. Après la mort d'Arsène, Hoffmann se dirige de nouveau vers Antonia, comme si ses sentiments n'avaient guère changé. Toutefois, il s'agirait plutôt d'un instinct de survie amoureux qu'une réelle rédemption. Si Hoffmann est sans conteste victime d'Arsène, il rend aussi victime Antonia de ses méfaits. La figure de la vierge, bien que morale et respectable, connaît une fin tragique. Au XVIII^e siècle, nombreux sont les récits libertins qui désacralisent son image tendre, à commencer par Sade. Dumas revisite ce topos un siècle où la pureté féminine est toujours incontournable, voire même plus mythifiée. Si la femme du siècle des Lumières avait quelque peu accès à la sexualité, la femme du XIX^e siècle

1 Pierre Louÿs, *La Femme et le Pantin*, *op.cit.*, p.48.

2 Alexandre Dumas, *La Femme au collier de velours*, *op.cit.*, p.69.

n'avait pas le droit d'admirer son reflet dans l'eau du bain¹. Antonia est d'ailleurs comparée à « Clarissa Harlowe² », figure iconique de Richardson qui inspira Sade pour écrire *Justine*. Qu'importe si la femme est bonne ou mauvaise, l'écrivain la condamne, car l'une a été trop naïve, l'autre trop impure. Hoffmann, lui, s'apitoie sur son sort. Force est de constater que le jeune homme a cueilli les mauvaises fleurs. La symbolique des *Fleurs du Mal* rythme constamment l'imaginaire masculin du XIX^e siècle dans lequel la femme-fleur est à la fois belle, cruelle, fragile et sauvage.

Au départ, nous évoquions l'existence d'un diptyque féminin, mais il serait plus juste de parler d'un triptyque reposant sur une gradation de la monstruosité féminine. L'ange se transforme en Vénus, la Vénus en femme-démon ou en « Vénus méduséenne³ », comme le théorise Valéry Rion. Méduse incarne à elle seule la beauté monstrueuse, et suscite aussi bien la terreur que la fascination. Dumas voit en Arsène une Méduse moderne, une autre représentation du genre féminin qui associe divinement Éros et Thanatos :

À l'image idéale d'Antonia, il a substitué, en rassemblant des styles disparates, le sublime et le comique, le caricatural et le lyrique, ce portrait du beau moderne, la femme au collier de velours : une créature des cauchemars, apparentée aux vampires et aux incubes qui peuplent l'œuvre obscure, fourmillante d'ombres de Füssli ou de Baudelaire et dont Manet se souviendra⁴.

Chez Gautier, l'horreur est également considérée comme une « source de plaisir esthétique⁵ ». Si l'écrivain détourne le schéma de la femme fatale en la présentant comme une créature surnaturelle, il est bel et bien le seul à évoquer une figure féminine neutre. La morte est un entre-deux qui s'approprie le mythe féminin dans toute son étendue pour y puiser sa force. Elle peut aussi bien porter le masque de « Belzébuth⁶ » qu'apparaître sous un halo de lumière telle une « Madone » (8). Ainsi, elle incarne cette quête de perfection, cet idéal tant recherché par le poète gautierien, comme en témoigne Romuald :

Avoir Clarimonde, c'était avoir vingt maîtresses, c'était avoir toutes les femmes, tant elle était mobile, changeante et dissemblable d'elle-même ; un vrai caméléon ! Elle vous faisait commettre avec elle l'infidélité que vous eussiez commise avec d'autres, en prenant complètement le caractère, l'allure et le genre de beauté de la femme qui paraissait vous plaire. Elle me rendait mon amour au centuple⁷ [...].

Le jeu d'actrice est primordial à la prospérité du couple, puisqu'il permet d'écarter la monotonie et la lassitude, d'autant plus qu'à l'époque, l'adultère masculin est bien plus répandu que l'adultère féminin au vu de sa non-tolérance. Toutefois, le prêtre avouera qu'il a toujours été

1 Propos tenus par l'historienne Gabrielle Houbre, séminaire « Sexualités et trouble dans le genre », févr. 2021.

2 Alexandre Dumas, *La Femme au collier de velours*, *op.cit.*, p.36.

3 Julie Anselmini, Claude Schopp, *Dumas amoureux, Formes & imaginaires de l'Éros dumasien*, « Aimer la mort, aimer Méduse... » de Valéry Rion, Caen, Presses universitaires de Caen, 2020, p.151.

4 Sylvie Thorel, *Le nadir de la grâce. Essai sur la figure et la défiguration*, Paris, H. Champion (Champion Essais ; 8), 2012, p. 104-105.

5 Julie Anselmini, Claude Schopp, *Dumas amoureux, Formes & imaginaires de l'Éros dumasien*, « Aimer la mort, aimer Méduse... » de Valéry Rion, Caen, Presses universitaires de Caen, 2020, p.150.

6 Théophile Gautier, *La Morte amoureuse*, *op. cit.*, p.29.

7 *Ibid.*, p.35-36.

fidèle à Clarimonde malgré ses entrevues avec les « femmes de théâtre ». (36) Après tout, il est l'élu, celui qu'elle a choisi parmi une infinité d'hommes.

b) *L'appel de la morte*

Dans l'esthétique romantique comme chez Rodenbach, le marginal aime la morte, car la femme réelle est frustrante. « Déçu par des délices ordinaires, il se laisse aller à des désirs étranges¹ », à commencer par les amours imaginaires. La morte, bien que synonyme de néant, peut s'associer à une vivante, voire même à une ville, comme c'est le cas pour Bruges. Gaston Bachelard associe le symbolisme de Rodenbach à l'ophélisation, nous noterons d'ailleurs que la ville est constituée d'eau et de canaux, lieu propice à la noyade. Telle Ophélie, Bruges et ses vestiges passés demeurent mais elle ne vit plus, sans doute parce qu'elle renferme la mémoire de la morte. Malgré son aversion du monde et des femmes, Hugues ne peut s'empêcher de dupliquer la morte dans une autre, comme le rappelle Nathalie Prince :

Paradoxalement, cette femme qui lui déplait continue de le hanter. Parfois, c'est une femme assez ordinaire qui permet de cristalliser sur elle le fantasme étrange et morbide du célibataire. Il ne la voit pas telle qu'elle est mais telle qu'il espère, ou plutôt telle qu'il s'en rappelle : car elle évoque le plus souvent un passé mythique ou réel, idéal ou historique, et n'a aucun avenir².

En effet, la morte en tant que « corps », avec sa chevelure et ses vêtements exposés dans le temple, inspire bien plus de crainte que de désir. Grâce à Jane, Hugues renoue avec une morte plus chaleureuse, et son visage est inchangé – du moins au début du rêve. Hugues prend conscience qu'il aime non plus sa femme, mais bel et bien une danseuse au tempérament fugitif. Elle le fait souffrir et le fuit quand ça lui chante : « et quelle âme avait-elle donc, cette femme, pour lui faire mal ainsi, tandis que l'autre, – la si bonne, la morte – semblait à ces minutes suprêmes de sa détresse se lever dans la nuit, le regarder avec les yeux apitoyés de la lune³. »

Contrairement à la morte miséricordieuse, la vivante peut trahir à tout moment. Or, c'est une réalité à laquelle Hugues n'avait pas songé. C'est pourquoi les héros gauthiens s'épouventent d'un spectre charmant, et non d'une vivante ressemblant à une morte, gisant sous terre. Il n'y a pas lieu de réminiscence ni de déception amoureuse. Ils souffrent davantage pour une « créature » que pour une femme. Le statut même de la créature n'a aucune importance : « Morte ou vivante, statue ou femme, ombre ou corps, sa beauté était toujours la même. [...] »

La fin tragique de Jane symbolise l'impossibilité de transposer la morte dans la vivante, et ce malgré la ressemblance. La morte a tous les droits et aura même sa vengeance. Alors que Jane a le privilège de pénétrer dans son sanctuaire, elle tombe nez à nez avec la chevelure, qui se révèle être le miroir de la sienne. Comme hypnotisée, elle ne pourra s'empêcher de la toucher, de jouer avec, sous les yeux courroucés de son amant. Et celle-ci a la brillante idée de l'enrouler autour du cou. De là-haut, la morte voit la profanation et guide les mains d'Hugues qui étrangle sa maîtresse :

Elle était morte – pour n'avoir deviné le Mystère qu'il y eût une chose là à laquelle il ne fallait point toucher sous peine de sacrilège. Elle avait porté la main, elle, sur la chevelure vindicative,

1 Nathalie Prince, *Les Écrivains du fantastique...*, op.cit., p.264.

2 *Ibid.*, p.296.

3 Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, op.cit., p.94.

cette chevelure qui d'emblée – pour ceux dont l'âme est pure et communie avec le Mystère – laissait entendre que, à la minute où elle serait profanée, elle-même deviendrait l'instrument de la mort¹.

Au lieu de transposer la morte dans la vivante pour lui éviter de disparaître une seconde fois, Hugues étend davantage l'empire de la mort. Dans l'univers de Gautier, seul le spectre est digne du véritable amour. Le poète aime une morte qu'il n'a jamais connue du temps de son vivant. Elle vient à lui dans une église, dans une travée ou dans une chambre rocaille. Elle est douce, séduisante et immortelle, aucune vivante ne peut rivaliser avec elle, pas même un cadavre – puisque Jane finit par détrôner la morte. Elle l'appelle à l'aimer, et est prête à tout pour le conquérir. Clarimonde va même jusqu'à défier Dieu, l'unique amour du prêtre :

Si tu veux être à moi, je te ferai plus heureux que Dieu lui-même dans son paradis ; les anges te jalouseront. Déchire ce funèbre linceul où tu vas t'envelopper ; je suis la beauté, je suis la jeunesse, je suis la vie ; viens à moi, nous serons l'amour. Que pourrait t'offrir Jéhovah pour compensation ? Notre existence coulera comme un rêve et ne sera qu'un baiser éternel². »

Le risque est audacieux mais divinement transgressif, d'où la folie grandissante de Romuald. Après l'ordination, son amour grandit, Clarimonde est présente sans cesse : « [...] je ne vivais plus dans moi, mais dans elle et par elle. Je faisais mille extravagances, je baisais sur ma main la place qu'elle avait touchée, et je répétais son nom des heures entières. » (13) Romuald pourrait presque aimer une vivante, mais il n'en est rien. Le retour à la réalité le saisit d'une main glacée, et il s'en souvient comme d'un souvenir délicieusement érotique : « Elle était froide comme la peau d'un serpent, et l'empreinte m'en resta brûlante comme la marque d'un fer rouge. » (12) L'usage des contrastes, en particulier du chaud et du froid, est couramment employé dans la littérature amoureuse au sens métaphorique. Toutefois, grâce à la morte, les sensations évoquées sont réellement stimulées, voire décuplées. L'amour n'en est que plus fort.

Romuald ne résistera guère à la tentation, du moins pour un temps. C'est grâce à son baiser d'amour que la trépassée renaît. À ce sujet, Arria Marcella confie à Octavien : « On n'est véritablement morte que quand on n'est plus aimée ; ton désir m'a rendu la vie, la puissante évocation de ton cœur a supprimé les distances qui nous séparaient³. » La haine de la vie, éprouvée par les poètes, ne fait qu'accroître le lien fatal qui unit l'homme à sa maîtresse spectrale. Toutefois, il faut avouer que cette renaissance a bien des limites. Clarimonde a besoin du sang de Romuald pour préserver sa beauté éternelle. D'ailleurs, Arria Marcella boit elle aussi un vin qui a la couleur d'un « sang figé ». (69)

Celle qui a l'apparence de l'ange n'est en réalité qu'un monstre. Le canevas du vampire renvoie la morte à un corps malade et répugnant, sinon sublime et poétique. Gautier préfère ne garder que la beauté de la monstruosité qui s'apparente alors à la douceur et au végétal lorsque Romuald distingue « une rose au coin de sa bouche décolorée⁴ ». Cet attrait positif pour le sang n'est pas surprenant, il est même très en vogue à l'époque, en particulier avec l'arrivée de la tuberculose. Pour préserver le charme mythique du féminin, l'écrivain écarte

1 Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, *op.cit.*, p.113.

2 Théophile Gautier, *La Morte amoureuse*, *op. cit.*, p.11.

3 Théophile Gautier, *Arria Marcella*, *op. cit.*, p.69-70

4 Théophile Gautier, *La Morte amoureuse*, *op. cit.*, p.42.

l'horreur de la putréfaction, les mortes deviennent poussière en un bref instant. Ainsi, le poète garde en mémoire une image agréable de son idole. Ce qui n'amoindrit guère l'horreur de la scène d'exorcisme :

À ce son, un soupir d'agonie sortit de la poitrine brisée de la jeune femme. Octavien sentit se desserrer les bras qui l'entouraient ; les draperies qui la couvraient se replièrent sur elles-mêmes, comme si les contours qui les soutenaient se fussent affaissés, et le malheureux promeneur nocturne ne vit plus à côté de lui, sur le lit du festin, qu'une pincée de cendres mêlées de quelques ossements calcinés parmi lesquels brillaient des bracelets et des bijoux d'or, et que des restes informes, tels qu'on les dut découvrir en déblayant la maison d'Arrius Diomèdes¹.

La douleur d'Octavien est si intense qu'il défaille littéralement : « Il poussa un cri terrible et perdit connaissance² ». La chute de la morte va de pair avec celle du jeune homme, à croire qu'ils ne formaient qu'une seule et même âme. Ce scénario s'opère également dans *La Cafetière* où Théodore découvre que sa cavalière, Angéla, s'est transformée en objet de porcelaine : Saisi d'effroi, je m'élançai pour la relever... Mon sang se fige rien que d'y penser : je ne trouvais rien que la cafetière brisée en mille morceaux. À cette vue, persuadé que j'avais été le jouet de quelque illusion diabolique, une telle frayeur s'empara de moi, que je m'évanouis³. »

Un certain masochisme s'éveille chez le personnage masculin qui se soumet d'emblée à une union impossible. Il provoque sa chute d'avance – au sens propre comme au sens figuré – néanmoins, il ne jure qu'à travers un amour éternel, bien qu'éphémère. Cette antithèse est importante à souligner, car le héros reste obsédé par la morte après son passage. Romuald, qui provoqua la disparition de Clarimonde, sous l'influence de l'abbé Sérapion, la regrette amèrement. Et c'est sur cette perte tragique qu'il clôture son récit. Le prêtre a agi lâchement, d'autant plus que sa maîtresse ne le faisait pas souffrir, il disait même ne jamais avoir éprouvé « un bonheur aussi vif⁴ » en étant à ses côtés. Contrairement à Jane, Clarimonde souffre autant que sa victime. Déjà, lors de l'ordination de Romuald, elle essayait en vain de le ramener vers elle, mais il choisit Dieu. Gautier redouble de métaphores pour traduire l'affliction de la morte qui a toute l'apparence d'une femme :

Jamais physionomie humaine ne peignit une angoisse aussi poignante ; la jeune fille qui voit tomber son fiancé mort subitement à côté d'elle, la mère auprès du berceau vide de son enfant, Ève assise sur le seuil de la porte du paradis, l'avare qui trouve une pierre à la place de son trésor, le poète qui a laissé rouler dans le feu le manuscrit unique de son plus bel ouvrage, n'ont point un air plus atterré et plus inconsolable⁵.

Suite à la profanation de son tombeau, aspergé « d'eau bénite » (43), Clarimonde se venge en ne paraissant plus devant Romuald. À l'instar du poète, la morte révèle un caractère des plus contrastés. Consciente de son sort, elle désire malgré tout renouer avec l'amour qui ne peut être éternel, mais qu'elle rend éternel. Ce paradoxe est parfaitement mis en scène dans *La Cafetière*. Les convives, des fantômes eux aussi, alertent Angéla sur sa destinée tragique, qu'elle connaît elle-même. Dès l'aube, elle se transformera en cafetière. Pour autant, elle danse

1 Théophile Gautier, *Arria Marcella*, op. cit., p.75.

2 *Ibid.*

3 Théophile Gautier, *Contes humoristiques*, « La Cafetière », Paris, G. Charpentier, 1880, p.259.

4 Théophile Gautier, *La Morte amoureuse*, op. cit., p.35.

5 *Ibid.*, p.11-12

avec le jeune homme, s'éprend de lui. C'est une forme de « cruauté » assez subtile et détournée qui se cache derrière la mort(e). Dans l'imaginaire gautien, « l'idéal s'abolit dès qu'on veut le saisir, la bien-aimée angélique n'est qu'une image, le désir de possession la dissout, le Ciel la rappelle ; de surcroît, cette mort est une disparition sans retour et non point la preuve que la belle montre ainsi à l'homme qu'elle aime le chemin vers Dieu¹. » Le héros pense s'élever vers les cieux, vers l'infini en embrassant la morte. Seulement, tout n'est qu'illusion. Inconsciemment ou non, il signe un pacte avec la souffrance et sa propre victimisation.

c) *Une victime consentante*

La victimisation du héros n'est pas à démentir, d'autant plus que Gautier l'idéalise et la met en scène dans plusieurs de ses récits. La maîtresse influence les sentiments ainsi que les actions du héros. Il perd le contrôle de lui-même, brise ses engagements les plus solennels, tout ceci pour atteindre une femme ou une créature féminine. Néanmoins, l'homme viril doit aller au-delà du simple sentiment amoureux. Il doit se surpasser, maîtriser ses émotions et faire preuve d'un contrôle de soi irréprochable.

Romuald connaît une métamorphose fulgurante, et pas seulement pour son accoutrement. Avant l'arrivée de Clarimonde, il est impatient de devenir prêtre : « Jamais jeune fiancé n'a compté les heures avec une ardeur plus fiévreuse ; je n'en dormais pas, je rêvais que je disais la messe ; être prêtre, je ne voyais rien de plus beau au monde : j'aurais refusé d'être roi ou poète. Mon ambition ne convenait pas au-delà². » Toutefois, le mariage avec Dieu se change peu à peu en oraison funèbre. Romuald, tel un blasphémateur, condamne son propre statut :

Être prêtre ! c'est-à-dire chaste, ne pas aimer, ne distinguer ni le sexe ni l'âge, se détourner de toute beauté, se crever les yeux, ramper sous l'ombre glaciale d'un cloître ou d'une église, ne voir que des mourants, veiller auprès de cadavres inconnus et porter soi-même son deuil sous sa soutane noire, de sorte que l'on peut faire de votre habit un drap pour votre cercueil³ !

Finalement, l'âme errante n'est pas Clarimonde. Elle a davantage le visage d'un homme d'Église, voué à être aveugle, asexuel, aromantique, tout ce qu'il y a de plus monstrueux – selon Gautier. Romuald ne prend plus aucun plaisir à être ce qu'il doit être : « Je ne jouissais pas de ce bonheur que donne l'accomplissement d'une sainte mission ; mon idée était ailleurs, et les paroles de Clarimonde me recevaient souvent sur les lèvres comme une espèce de refrain involontaire. » (20) Certes, l'emprise est infernale, mais ces paroles emplies de haine et de révolte sont avant tout les siennes.

Néanmoins, la survie n'attend pas, et Romuald préfère être lâche en renonçant à sa vie de pécheur. Pour ce faire, il suit les conseils de l'abbé Sérapion qui abhorre Clarimonde, et sans doute toutes les femmes. Malgré l'exorcisme, la religion n'est qu'un pansement fragile pour soigner la plaie de l'amour qui saigne encore. Le prêtre saigne d'avoir délaissé Clarimonde, or l'expression du regret nous témoigne que Romuald était bel et bien une victime consentante. Il ne sera d'ailleurs pas le seul à regretter son amour déchu.

1 Michel Brix, *Éros et littérature. Le discours amoureux en France au XIX^e siècle*, Louvain-Paris-Sterling (Virginia), Peeters, 2001, p.156.

2 Théophile Gautier, *La Morte amoureuse*, op. cit., p. 6-7.

3 *Ibid.*, p.13.

Don Mateo, malgré la souffrance endurée par le passé, envoie une lettre à Conchita en sachant qu'un autre homme lui tourne autour. Celui qu'il a d'ailleurs mis en garde avant de lui conter son histoire. Serait-ce le début d'un duel entre deux pantins ? C'est ainsi que Pierre Louÿs clôture son roman, avec ces mots empreints de soumission : « Ma Conchita, je te pardonne. Je ne puis vivre où tu n'es pas. Reviens. C'est moi, maintenant, qui t'en supplie à genoux. Je baise tes pieds nus¹. » Octavien, l'anachronique, n'a guère été épargné : « l'image d'Arria Marcella le poursuivait toujours, et le triste dénouement de sa bonne fortune fantastique n'en détruisait pas le charme². » Il retourna à Pompéi dans l'espoir d'avoir de nouvelles hallucinations, en vain. Pour combler sa perte, il épouse une Anglaise du nom d'Ellen, comme Hélène de Sparte. Néanmoins, Gautier rappelle à son lecteur qu'elle ne pourra jamais remplacer le fantôme pompéien, celui auquel Octavien livra cette déclaration d'amour :

À mon dégoût des autres femmes, [...] à la rêverie invincible qui m'entraînait vers ses types radieux au fond des siècles comme des étoiles provocatrices, je comprenais que je n'aimerais jamais que hors du temps et de l'espace. C'était toi que j'attendais, et ce frêle vestige conservé par la curiosité des hommes m'a par son secret magnétisme mis en rapport avec ton âme. Je ne sais si tu es un rêve ou une réalité, un fantôme ou une femme, si comme Ixion je serre un nuage sur ma poitrine abusée, si je suis le jouet d'un vil prestige de sorcellerie, mais ce que je sais bien, c'est que tu seras mon premier et mon dernier amour³.

Hoffmann, quant à lui, brise son serment pour une femme qui possède déjà un amant. Nous reconnaissons bien là le discours de Don Mateo sur les hommes, qui, par soif de conquête, visent toujours les cibles les plus coriaces. Sa défaillance n'est pas tant liée à la folie, mais plutôt à son inconstance amoureuse. Pour entretenir Arsène, Hoffmann mise son médaillon au jeu et va même jusqu'à l'échanger à un prêteur sur gages. Or, le serment qu'il a échangé avec Antonia était sacré. Le jeune homme a juré devant Dieu, il ne s'agissait pas d'un mariage, mais c'était tout comme. Hoffmann est coupable avant d'être victime, il a consenti à conduire son premier amour au tombeau, comme il a consenti à désirer une femme qui n'était pas à sa portée, d'où la désillusion de la voir morte dans ses bras.

Il ne pouvait obtenir Arsène que sous un linceul noir et la tête tranchée. Après tout, elle n'est qu'un monstre vivant dans un monde monstrueux régi par la Terreur, l'un comme l'autre oppresse Hoffmann. Avec Antonia, il aurait pu assouvir l'idéal néo-platonicien, où la femme guide l'homme « par le chemin qui va de l'amour du Beau à l'amour du Bien⁴. » Mais il préféra rester sur terre en savourant la chair qui renvoie symboliquement au Mal, d'où le discours très moralisateur de Dumas.

La souffrance est autant provoquée par l'actif que le passif. La bourrelle met bien souvent en garde son protégé pour lui éviter les larmes ou un total déshonneur. Wanda avertit Séverin à maintes reprises, car ses pulsions sadiques redoublent de ferveurs. Elle ignore cependant que cela décuple ses désirs masochistes :

Je vois poindre en moi de dangereuses inclinations, tu les éveillés et ce n'est pas pour ton bien. Tu parles à merveille de volupté, de cruauté, d'insolence, mais que diras-tu si je m'essaye, si j'essayais

1 Pierre Louÿs, *La Femme et le Pantin*, op.cit., p.144.

2 Théophile Gautier, *Arria Marcella*, op. cit., p. 77.

3 *Ibid.*, p.71.

4 Michel Brix, *Éros et littérature. Le discours amoureux en France au XIX^e siècle*, op. cit. p.87.

de me conduire envers toi tel Denys qui a fait brûler dans le taureau d'airain son inventeur afin de s'assurer que ses lamentations, ses râles ressemblaient vraiment à des beuglements¹ ?

Zambinella, personnage clé de Balzac dans *Sarrasine*, met également en garde le sculpteur amoureux sur sa véritable nature. Il ne peut l'aimer, car c'est une « femme morte² », et nous ne parlons pas du spectre gauthien ou de la fausse morte. Zambinella étant un castrat travesti, un être mi-homme, mi-femme. D'ailleurs, l'écriture de Balzac insinue d'ores et déjà que nous avons affaire à un personnage masculin sinon neutre, car il n'y a nullement mention du féminin : « Je vous défends de m'aimer. Je puis être un ami dévoué pour vous, car j'admire votre force et votre caractère. J'ai besoin d'un frère, d'un protecteur³. » Face à cela, Sarrasine lui répond : « les obstacles attisent l'amour dans mon cœur⁴. » Le masochisme n'est pas seulement à la portée des suprasensuels, il l'est aussi des artistes balzaciens. Dans *La Femme et le Pantin*, Don Mateo avait également le choix de sa destinée. Mais il préféra « subir⁵ » Conchita plutôt que de la quitter ou la forcer.

La quête d'idéal, aussi bien dans l'esthétisme de Gautier que les récits plus psychologiques, est aussitôt liée au sublime. Or, le sublime dépasse totalement le marginal qui se sent tout à coup défaillir. Il sombre dans le spleen et la désillusion, tout ce qui l'écarte de la réalité sociale. Pour ne citer qu'un exemple concret, Frédéric Chopin reflète parfaitement l'artiste marginal, victime du mal du siècle. Le pianiste est décrit par George Sand comme un être défaillant dans tous les sens du terme. Atteint d'une maladie du poumon, il est également malade d'*esprit*, car en total désaccord avec le monde qui l'entoure :

Il n'était certainement pas fait pour vivre longtemps en ce monde, ce type extrême de l'artiste. Il y était dévoré par un rêve d'idéal qui ne combattait aucune tolérance de philosophie ou de miséricorde à l'usage de ce monde. Il ne voulait jamais transiger avec la nature humaine. Il n'acceptait rien de la réalité. C'était là son vice et sa vertu, sa grandeur et sa misère⁶.

Le basculement vers le spleen a deux issues : la vie ou la mort. Quand la vie persiste, elle a plutôt trait à l'impuissance, à la violence et à la frustration. Des sentiments dont parlent davantage Masoch, Pierre Louÿs, Musset, mais aussi Rachilde qui se joindra au cortège d'écrivains exclusivement masculins. Gautier a écrit les prémices d'une soumission masculine, assez subtile, reposant sur des décors anachroniques et des traits d'artistes solitaires. L'oppression à la femme est davantage un instrument beau et artistique qu'un véritable enjeu politique et social, à l'exception sans doute du cas de Romuald. La morte ne joue pas avec les sentiments d'autrui, elle aime dans toute la simplicité du monde et disparaît contre son gré, emportée par la haine des inquisiteurs. Chez d'autres écrivains, et nous avons déjà pu l'énoncer, l'oppression est bien plus vive, car elle est portée par une femme vivante. Celle-ci attaque ses proies d'une manière frontale, par les armes, par les insultes, par la tromperie. Dans un siècle patriarcal, les tentatives de « soumission » masculine sont bel et bien présentes. Il nous tardera d'en énumérer les causes, les conséquences et bien sûr les limites.

1 Leopold von Sacher Masoch, *La Vénus à la fourrure*, op.cit., p.69.

2 *Ibid.*, p.67.

3 Honoré de Balzac, *Sarrasine*, op. cit., p.66.

4 *Ibid.*

5 Pierre Louÿs, *La Femme et le Pantin*, op.cit., p.107.

6 George Sand, *L'Histoire de ma vie*, op.cit., p.807.

PARTIE II : La soumission masculine : entre mythe et réalité

[...] la femme, telle qu'elle a été créée par la nature et telle qu'elle attire l'homme actuel, ne peut être que son ennemie, son esclave ou sa despote, mais jamais sa compagne. Elle ne pourra l'être que lorsqu'elle sera son égale en droit, lorsqu'elle sera son égale par l'éducation et le travail. Pour l'heure, nous n'avons que le choix d'être l'enclume ou le marteau et j'ai été un âne en me faisant l'esclave d'une femme¹. [...]

Dans une société où les sexes sont *ennemis*, Séverin choisit la voie de l'esclavage, celle qui la rapproche de son idéal. La métaphore du marteau et de l'enclume, tirée de Goethe, reprend parfaitement le schéma social de Masoch qui oppose un dominant à un dominé. D'après lui, la loi du plus fort régnera tant qu'il n'y aura pas d'égalité entre les sexes. Or, le plus fort n'a pas nécessairement l'apanage de la virilité. Si l'art et l'amour sont des *topoi* récurrents de la littérature du XIX^e siècle, il en est de même pour la soumission masculine. Ce constat est des plus énigmatiques un temps où la masculinité s'affirme. Mais il reste très cohérent, surtout en France, pays de l'éternelle galanterie². C'est le don de la littérature, donner plus de libertés aux êtres, ou au contraire rendre opprimés ceux qui ne devraient pas l'être.

Au XIII^e siècle, le fabliau *Phyllis et Aristote*, écrit par le clerc Jacques de Vitry, marquait déjà le triomphe d'une femme séduisante sur un grand intellectuel. Aristote jugeait que la maîtresse du roi l'empêchait de bien diriger son royaume. Alors pour se venger, la jeune femme l'interpelle, les cheveux dénoués, et la chemise entrouverte. Épris de désir, Aristote se soumet et réclame ses faveurs. La jouvencelle acceptera à condition qu'il devienne sa monture. Ainsi, le roi Alexandre voit sa maîtresse chevauchant le lettré, une cravache à la main, et se met à rire. *L'animal*, honteux, s'excuse de sa faiblesse et comprend mieux les sentiments de son maître. Il faut savoir que ce jeu de la monture, aussi connu sous le nom de « cheval d'Aristote », est encore d'usage dans les salons au XIX^e siècle³.



Illustration tirée de l'article « Aristote » du *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*.

1 Leopold von Sacher Masoch, *La Vénus à la fourrure*, *op.cit.*, p.181.

2 En introduction, nous précisons que la galanterie s'était quelque peu essoufflée au XIX^e siècle suite à la séparation des sexes, néanmoins elle perdure grâce à des êtres nostalgiques et sensibles à la bonne entente générale.

3 Voir l'article « Aristote (faire le cheval d) », dans le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, *op.cit.*, vol. 1, p. 632, 1866 : « Expression usitée, dans certains jeux de société, pour désigner une pénitence qui consiste à prendre la posture d'un cheval, afin de recevoir sur son dos une dame qu'on doit promener dans le cercle, où elle est embrassée par chaque joueur ».

L'émergence de la femme « fatale » propose cependant bien d'autres enjeux, qu'ils soient politiques, sociologiques ou économiques. Le soumis éprouve la misogynie de son temps tout en se prosternant face à une femme, figure divine et maternelle. Ce paradoxe est notamment souligné par Michel Brix : « Les romantiques saluent dans chaque femme la représentante sur terre de la grande déesse et l'instrument du salut des hommes. À sa manière, le XIX^e siècle fut une époque de féminisme, même si celui-ci répondait fondamentalement à des attentes émanant des hommes¹. »

Chez Masoch, le patriarcat cède naturellement sa place au matriarcat, c'est du moins ce que laisse penser sa philosophie qui oppose systématiquement un extrême à un autre. On ne peut se soumettre ou idéaliser un être jugé inférieur, il doit être notre égal, sinon notre supérieur. Masoch, à l'instar de Sade, donne une nouvelle conception de l'homme et de la nature. Ils peignent la violence et tous ses excès, d'où le lien qui les unit à travers la langue. Et surtout, ils l'embellissent. Dans le sadomasochisme, « on déssexualise Éros, on le mortifie, pour mieux resexualiser Thanatos² », comme l'exprime Gilles Deleuze. L'union d'Éros et de Thanatos rend la pulsion animale sublime, voire même théâtrale, puisqu'elle repose sur une violence scénarisée. C'est une tout autre façon d'appréhender les relations humaines, qui est aussi présente dans les textes de Rachilde et de Pierre Louÿs.

Il ne faudrait cependant pas confondre soumission et masochisme, le premier n'employant pas nécessairement la violence. De plus, la soumission n'est pas un trait de caractère, elle peut être contextuelle ou involontaire, comme c'est le cas pour Aristote qui répond à un caprice féminin. De la soumission résulte la torture, psychologique ou physique, la honte, le déshonneur, tout ce qui peut tuer l'homme dans l'homme. Elle est argent, amour, famille, travestissement, ou encore haine et dépravation. Mais cette défaillance peut aussi bien conduire à la félicité, car elle suppose un abandon de soi, un lâcher-prise. L'homme retire cette armure de « guerrier » que la société lui impose, bien trop lourde, pour préférer l'oppression d'une femme – celle qui est censée adoucir ses pulsions selon Rousseau. Dès l'instant où le personnage masculin atteint son idéal, du moins qu'il s'en rapproche, il se soumet corps et âme à lui. Cela instaure un rééquilibre des relations entre les sexes où l'être *viril* se détache quelque peu de la loi patriarcale. Une dualité s'opère alors entre patriarcat résistant et féminisme naissant, et cela ne sera pas sans conséquence pour le héros.

1. De la femme-objet à l'homme-objet

a) Femme « entretenue »

Le thème de la femme entretenue est caractéristique de la littérature d'époque. Il touche aussi bien la plume poétique de Gautier que la veine réaliste de Balzac à travers ses *Splendeurs et misères des courtisanes*. Dans *La Chaîne d'Or*, Gautier nous conte l'histoire de deux hétaires, dont Plangon qui serait bien supérieure à n'importe quelle déesse :

Vous ne serez pas surpris que le seuil de Plangon fût plus adoré qu'un autel de la grande déesse ; toutes les nuits des amants plaintifs venaient huiler les jambages de la porte et les degrés de marbre avec les essences et les parfums les plus précieux ; ce n'étaient que guirlandes

1 Brix, Michel, Éros et littérature. Le discours amoureux en France au XIX^e siècle, *op.cit.*, p.85.

2 Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher Masoch, Le Froid et le Cruel*, *op.cit.*, p.109.

et couronnes tressées de bandelettes, rouleaux de papyrus et tablettes de cire avec des distiques, des élégies et des épigrammes¹.

Cette femme est puissante, car elle soumet une quantité astronomique d'hommes qui lui offrent de l'argent et des cadeaux. Sa rivale, Bacchide, fait mieux en matérialisant ses conquêtes grâce à une chaîne d'or. Plus elle est lourde, plus elle dérobo à ses soupirants tous leurs biens. Raoule de Vénérande, héroïne de *Monsieur Vénus*, n'est pas une hétaïre certes, mais en a tout l'air. L'un de ses prétendants dressa même un autel à son effigie : « Nous sommes cinq qui depuis trois ans vous faisons une cour échevelée. Le prince Otto, le mélomane, est devenu fou et a mis, paraît-il, votre portrait en pied dans une chapelle ardente, où brûlent, autour d'un lit de repos, des cierges de cire jaune... et là, il soupire de l'aurore au crépuscule². » Comme Plangon, elle jettera son dévolu sur un Adonis, que nous ne tarderons pas d'étudier en troisième partie.

Donner de l'argent à une femme est une finalité logique en soi. Le contrat de mariage repose sur une dot, ainsi que la dépendance financière de l'épouse qui veille à l'éducation des enfants. La prostituée propose quant à elle un tarif pour vendre son corps. Qu'importe le milieu social, l'homme assure la prospérité économique de la femme, qu'il soit marié ou non. D'après Anne-Marie Sohn, l'entrée dans les bordels avant le mariage, marquait l'apogée de l'emprise sexuelle des hommes sur les femmes, par le biais de l'argent notamment. « Devenir un homme » renvoie à la conquête du corps féminin, pas tant au plaisir qui en résulte. Toutefois, nous analyserons que l'argent ne suffit pas au héros pour obtenir ce qu'il désire, que ce soit dans un échange amoureux ou sexuel. La frustration devient alors une marque de défaillance et un cruel manque de virilité.

Don Mateo échoue totalement dans sa quête amoureuse en donnant de l'argent à la mère de Conchita pour l'épouser. La jeune femme apprend cet échange et se sent aussitôt réduite à l'état de marchandise : « Si vous m'aviez aimée, vous m'auriez attendue. Je voulais me donner à vous ; vous avez demandé qu'on me vendît³. » Cette maladresse apparaît comme un acte perfide, d'autant plus que Don Mateo se montrait déjà très généreux envers Conchita avant la demande en mariage. Depuis le début de leur relation, il subvient aux dépenses du foyer pour lui éviter d'arpenter la Fabrique, lieu de débauche et de perdition : « Je subvenais aux dépenses et même aux dettes, qui devaient être considérables, si j'en juge par ce qu'elles me coûtèrent. » (79) Il agit comme un père, un protecteur, mais n'obtient rien en retour, si ce n'est de la frustration. Durant quinze jours, Don Mateo dort avec une Conchita nue qui veut rester chaste. Sans prévenir, elle disparaît avec l'argent : « Le quinzième jour, comme elle avait reçu de moi la veille une somme de mille douros pour payer les dettes de sa mère, je trouvai la maison vide. » (99)

Si la défaillance peut être liée au déficit financier, elle peut également provoquer une impuissance physique et morale. La maîtresse d'Hugues est une seconde Conchita, excepté sans doute qu'elle lui « vend » son corps. Elle sort et dépense tout son argent, ce qui inquiète fortement Barbe, la servante du veuf, qui ignore alors qu'il a une maîtresse :

Car souvent on apportait des notes, des factures acquittées, réclamant des sommes importantes pour les achats faits par cette femme. Barbe, qui les recevait en l'absence de son maître,

1 Théophile Gautier, *Œuvres de Théophile Gautier, Nouvelles*, « La Chaîne d'or, ou l'Amant partagé », Paris, Alphonse Lemerre, 1898, p.415.

2 Rachilde, *Monsieur Vénus*, Paris, Flammarion, Select-Collection, 1929, p.20.

3 Pierre Louÿs, *La Femme et le Pantin, op.cit.*, p.82.

demeurait stupéfaite : d'incessantes toilettes, des colifichets, des bijoux ruineux, toutes sortes d'objets qu'elle obtenait à crédit, usant et abusant du nom de son amant¹. [...]

L'auteur diabolise la danseuse qui, en plus d'être frivole, profite de la vulnérabilité de son compagnon. La vénalité de la jeune femme se renforce, car Hugues est profondément amoureux, en plus d'avoir une santé fragile. Plus elle le vole, plus elle le fuit, pour tuer tout ce qui subsiste encore de lui :

Alors elle avait supputé qu'à son âge, grevé de longs chagrins, malade comme il était, si changé déjà depuis ces derniers mois, Hugues ne vivrait pas longtemps. Or, il passait pour riche ; il était étranger et seul dans cette ville, n'y connaissait personne. Quelle folie elle allait faire de laisser échapper cet héritage qu'il lui serait si facile de capter² !

La soif d'argent s'articule aussi bien chez les mortes. Arsène revient à la vie au contact de l'or, cet or qu'Hoffmann remporta grâce au médaillon. Une morte renaît – du moins pour la nuit d'amour, tandis qu'une autre gît déjà sous terre : « À ce bruit, Arsène sembla se ranimer ; elle tourna la tête, et la vue parut achever la résurrection commencée par l'ouïe. Elle se leva, toujours raide et immobile ; mais sa lèvre pâle souriait, mais ses yeux vitreux, s'éclaircissant, lançaient des rayons qui se croisaient avec ceux de l'or³. »

L'hypocrisie d'Hoffmann est telle qu'il tient encore à son médaillon, mais préfère l'échanger pour satisfaire ses pulsions sexuelles. C'est ainsi qu'on achète la maîtresse de Danton, en sacrifiant la relique des reliques. Deux trahisons pour le prix d'une, car comme nous l'avons évoqué précédemment, Antonia interdit à Hoffmann de jouer et de la tromper. Le mythe de la femme entretenue supplante celui de la beauté virginale. Et pourtant, le héros ne peut s'empêcher de chérir ce médaillon qu'il maudit lui-même en le rattachant à sa propre vie :

Oh ! non, s'écria Hoffmann ; non, c'est déjà bien assez de l'engager ; je vous prierai même, monsieur, si vous me rendez ce service, de vouloir bien me garder ce médaillon avec le plus grand soin, car j'y tiens plus qu'à ma vie, et je viendrai le reprendre dès demain : il faut une circonstance comme celle où je me trouve pour que je l'engage⁴.

Certains êtres sont prêts à tout pour passer quelques heures avec leur idéal. Et pour cause, la femme entretenue est belle, puissante et orgueilleuse, comme le relate Valtesse de la Bigne, courtisane et écrivaine de la fin du siècle dans son roman autobiographique : « Je n'aime pas et je ne m'ennuie pas. Je vous forcerai à me faire riche. Avec vos fortunes, je m'achèterai de la famille, des parents, des amis, des enfants, le monde lui-même, s'il plaît à ma fantaisie⁵. » C'est ainsi qu'en littérature comme dans la vraie vie, les princes et les poètes se ruinent juste pour défaillir de plaisir...

1 Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, *op.cit.*, p.92.

2 *Ibid.*, p.98.

3 Alexandre Dumas, *La Femme au collier de velours*, *op.cit.*, p.118.

4 *Ibid.*, p.110.

5 Valtesse de la Bigne dit Ego, *Isola*, Paris, Dentu, 1876, p.161.

b) *L'artiste misérable, aux dépens de sa maîtresse*

La défaillance, liée à l'assujettissement financier, peut être aussi bien positive – dans le cadre de la prostitution, car signe de virilité – que négative. Si certains hommes donnent toute leur fortune, d'autres se reposent sur la femme pour subsister. Séverin, qui dépend financièrement de son père, n'a pas les moyens d'entreprendre un voyage avec Wanda. Elle n'a d'autre choix que de payer ses frais pour qu'il la serve. Mais avant cela, leur relation est scellée par un pacte de soumission. Le masochiste a besoin de matérialiser la relation sous la forme d'un contrat signé. On renoue ainsi avec le contrat féodal ou le contrat de mariage qui repose sur la confiance et la fidélité. Séverin, ou plutôt Grégor – le nouveau prénom que lui attribue Wanda – devient le vassal d'une suzeraine et non l'époux qu'il devrait être dans une réalité plus conventionnelle. En effet, le poète proposa deux options à la jeune femme, l'union civile ou l'esclavage, nous connaissons déjà la suite. Bien qu'elle soit quelque peu influencée, Wanda fait ce choix par goût de la transgression. Elle désire un esclave à une époque où il n'y en a pas :

Quelle valeur y aurait-il à posséder un esclave là où tout le monde a le sien ? Je veux être la seule à avoir un esclave, ici, dans notre monde instruit, austère et philistin, un esclave qui obéisse à ma main non pas contraint par la loi, par le droit ou par une grossière violence, mais seulement par le pouvoir de ma beauté et de mon être. Je trouve cela piquant¹.

Toutefois, la maîtresse a bien d'autres motifs. Elle soutiendra à plusieurs reprises qu'elle domine Séverin pour garder son amour intact : « Je ne le fais que pour t'exciter, il me faut avoir des prétendants afin de ne pas te perdre, je ne veux jamais te perdre, jamais, entends-tu ? Je n'aime que toi, toi seul. » (134) Répondre à ses désirs ne peut qu'accroître son amour, sinon sa dévotion. Dans le second pacte, la maîtresse a droit de vie et de mort sur son esclave. Bien sûr, il est encore temps pour Grégor de partir. Néanmoins, le désir de soumission va bien au-delà de la raison :

Madame von Dunajew dispose non seulement du droit de châtier son esclave pour les plus petites fautes ou négligences selon son gré, mais également du droit de le maltraiter selon son humeur ou pour se distraire, tant qu'il lui plaît ; elle a même le droit de le tuer si bon lui semble – en résumé, il devient son entière propriété².

Le jeune homme perd son nom, son statut, et même ses habits, il devient un simple domestique qui voyage en troisième classe. L'usage du vouvoiement est obligatoire, auquel cas sa maîtresse l'accablerait de coups de fouet – pour son bon plaisir. Lors de leur excursion en Italie, Grégor dort dans une chambre sans chauffage et ne mange pas à sa faim, tel un misérable. Elle le conduit même au cachot pour un regard déplacé envers une servante : « J'ai peur : jamais encore je ne l'ai vue ainsi, soudain, elle devient blême jusqu'aux lèvres et tremble de tout son corps – Vénus à la fourrure est jalouse de son esclave ! Elle décroche le fouet du clou et me cingle le visage avant d'appeler les domestiques noires qui me ligotent et me descendent à la cave où elles me jettent dans un véritable cachot, sombre, humide et voûté. » (132)

Le passage de Séverin à Grégor symbolise pour Wanda un changement d'identité certes, mais aussi un changement radical dans leur relation. Si elle fait une distinction entre amour et

1 Leopold von Sacher Masoch, *La Vénus à la fourrure*, op.cit., p.86.

2 *Ibid.*, p.116.

servitude : « Tu n'es plus mon amant, mais mon esclave, offert en sacrifice à mon impérieuse volonté.¹ », il en est tout autrement pour Raoule, la maîtresse² esquissée par Rachilde. Lorsqu'elle est jalouse, celle-ci ne conduit pas son esclave au cachot, mais plante ses ongles dans sa chair, telle une lionne en furie. C'est elle-même qui dirige les « coups ». Pire que la prison, Raoule ne cache pas son désir de priver l'autre du monde extérieur : « Je voudrais t'avoir à moi seule, et tu parles, tu ris, tu écoutes, tu réponds devant les autres avec l'aplomb d'un être ordinaire ! Ne devines-tu pas que ta beauté, presque surhumaine, déprave l'esprit de tous ceux qui t'approchent³ ? » La beauté de Jacques, qui nous le verrons plus tard est celle de l'androgynie, est rare sur tous les points car il est roux. Or, la chevelure rousse a une connotation « maléfique » dans l'imagerie populaire. Encore au XIX^e siècle, le roux est considéré comme une aberration de la nature, il est davantage sujet aux railleries et à l'humiliation, d'où l'esclavage symbolique de Jacques.

Jacques Silvert, peintre bohème et délicieusement pauvre, vit grâce au soutien financier de Raoule, une gynandre⁴ d'origine aristocratique. Riche et hautaine à souhait, elle a conscience de son pouvoir sur les hommes et surtout sur les autres femmes : « 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. » (25) En se différenciant ainsi de la gent féminine, Raoule désire reproduire ce que font les grands hommes et revisite ainsi le mythe de la femme entretenue. Elle prend tout bonnement la place du riche qui entretient sa cocotte : « — Ainsi, vous l'entretenez ? interrogea le baron [ami de Raoule] d'un ton très dégagé. — Jusqu'à me ruiner ! Je veux qu'elle soit heureuse comme le filleul d'un roi ! » (26) Raoule a une ambition bien plus grande que Wanda en soumettant un mâle, d'autant plus que c'est elle qui en a l'idée. L'esclave est un objet que la maîtresse peut manipuler à sa guise, lui donner telle ou telle forme, en faire un idéal de beauté, sinon amoureux.

Raoule offre donc à son petit protégé des appartements luxueux pour qu'il puisse travailler dignement sa peinture – même si celle-ci ne semble guère apprécier son art peignant des « moutons ankylosés ». (11) Elle préfère l'individu et sa piètre condition, susceptible de l'aider dans sa quête d'idéal : « Déjà elle jouissait de cet homme, déjà elle en faisait une proie, déjà peut-être elle l'arrachait à son misérable milieu pour l'idéaliser dans les spasmes d'une possession absolue. » (12) L'entretenir financièrement lui permet d'avoir une totale emprise sur lui, car Jacques se sent très reconnaissant. Et cela est d'autant plus palpable lorsqu'il franchit le seuil de son nouvel atelier : « Je ne suis pas un ingrat... je crois que je me saignerais les quatre veines pour cette femme-là. Il n'y a pas de bon Dieu, ou c'est elle qui en est un. » (15) Ces paroles marquent le début de la divinisation de Raoule, comparée à une déesse miséricordieuse. Contrairement à Séverin, Jacques est l'esclave de deux femmes. Raoule, d'une part, mais aussi de sa sœur, Marie Silvert, qui n'est autre qu'une prostituée. Celle-ci profite de la nouvelle richesse de son frère et va même jusqu'à écrire une lettre à sa maîtresse pour

1 Leopold von Sacher Masoch, *La Vénus à la fourrure*, *op.cit.*, p.120.

2 Ici, le terme « maîtresse » possède plusieurs lectures sémantiques. Raoule est non seulement la maîtresse de Jacques, au sens sadomasochiste du terme, mais aussi sa compagne amoureuse et son éducatrice, celle qui le forme en tant que « femme », nous approfondirons cette idée-là en troisième partie.

3 Rachilde, *Monsieur Vénus*, *op.cit.*, p.29.

4 Il faut préciser que la gynandrie de Raoule n'est pas totale mais partielle. La jeune femme a certes un comportement masculin, mais s'habille tantôt en homme, tantôt en femme.

réclamer de l'argent. Elle participe également à la « destruction » de Jacques en le laissant se faire fouetter : « Marie se contenta de lever les épaules, ayant l'air de prétendre que Jacques était naturellement destiné aux coups de fouet¹. »

L'argent sert uniquement de prétexte aux femmes puissantes pour exercer leurs droits. Dans certains cas, c'est même la première porte d'entrée vers la soumission intégrale de l'homme, comme le rappelle si bien Wanda : « Ça signifie que tu n'as pas d'argent [...]; ainsi tu dépends totalement de moi et tu es bel et bien mon esclave². » Sans revenus, l'homme ne peut vivre convenablement dans une société où le capital est roi, encore plus à la fin du siècle avec l'émergence de l'industrialisation. Gabrielle Houbre, historienne, dira même que le « critère de fortune l'emporte sur le critère de sexe. Il est préférable d'être une femme riche qu'un homme pauvre³. » Par conséquent, nous pourrions nous demander si l'esclave est réellement *homme* quand une femme, soit le *sexe faible*, l'aide à s'accomplir lui-même, que ce soit à travers son art ou ses désirs suprasensuels.

c) *L'homme réduit à un autre*

Hormis son statut d'esclave, le personnage masculin peut présenter bien d'autres qualificatifs. Loin d'être élogieux, ils ne font qu'accroître l'impuissance *naturelle* de l'individu qui est tout bonnement liée à un comportement marginal méprisant l'honneur et les codes de la virilité. Le pantin est personnifié par Don Mateo, l'histoire d'un Pinocchio inversé où l'homme devient pantin. Wanda, quant à elle, proclame haut et fort que Séverin n'a pas l'étoffe d'un homme : « Laisse-moi, tu n'es pas un homme⁴... ». La distance qui s'instaure entre les deux personnages est autant physique que morale, d'où l'objection de Wanda sur le mariage. Séverin tient parfaitement le rôle de l'esclave, et non celui du mari.

Si Wanda possède plus de liberté que les autres femmes, elle est nostalgique de sa position de femme soumise. Bien plus qu'une insulte, l'absence de masculinité est indigne dans une société patriarcale, aussi bien engendrée par les hommes que par les femmes. Wanda rencontrera un Grec qui saura la dominer, contrairement à Séverin qui domine seulement pour être corrigé. À son tour, elle se soumettra, mais à un homme, un *vrai* qui possède assez de force physique et morale pour assujettir l'autre sexe, sans jouer à l'esclave pour lui plaire. L'on comprend mieux le renversement de Séverin au début du récit⁵. Le soumis redevient *homme* dès lors qu'il méprise la servante devant son ami, comme pour lui montrer l'exemple. En effet, l'ami de Séverin semble absorbé par la toile qui orne le plafond – nous parlons bien du tableau représentant Wanda et son ancien esclave.

Avant cette transformation radicale, Séverin se comparait lui-même à un enfant ou un animal. L'infantilisation est propre à la soumission masculine qui a besoin d'un archétype féminin, mère ou maîtresse, pour légitimer une potentielle infériorité et surtout recevoir des corrections : « J'ai posé solennellement la pantoufle sur la table et suis resté dans un coin, à la

1 Rachilde, *Monsieur Vénus*, *op.cit.*, p. 40.

2 Leopold von Sacher Masoch, *La Vénus à la fourrure*, *op.cit.*, p.96.

3 Propos tenus par l'historienne Gabrielle Houbre, séminaire « Sexualités et trouble dans le genre », avril 2021.

4 Leopold von Sacher Masoch, *La Vénus à la fourrure*, *op.cit.*, p.90.

5 *La Vénus à la fourrure* est un récit divisé en trois parties distinctes : le rêve de l'ami de Séverin qui introduit la figure de Vénus, le retour à la réalité marquée par l'arrivée de l'ami chez Séverin puis le récit de Séverin sur son histoire avec Wanda.

manière d'un enfant qui attend d'être puni¹. » Tantôt il s'apparente à un enfant puni, tantôt à un enfant chouchuté : « Elle est d'excellente humeur, me donne la soupe de sa cuillère, me nourrit avec sa fourchette² [...] »

Raoule va beaucoup plus loin en mâchant les morceaux de Jacques pour lui donner à manger. Elle le surnomme « Jaja », or le doublement de syllabe est très courant dans le langage enfantin. Nous noterons d'ailleurs que l'infantilisation de l'esclave est fortement générée par les femmes. Marie Silvert, sa sœur, le considère également comme un bébé en raison de son hypersensibilité : « C'est un bébé jamais raisonnable, un pleurnicheur trop sensible³ ! » Don Mateo, qui est un peu plus âgé que nos précédents héros, se compare plutôt à un adolescent fragile lorsqu'il tombe amoureux de Conchita : « J'avais quinze ans⁴ ». Il a la nostalgie du premier amour, comme si l'expérience n'avait jamais été, ce qui ne manquera pas de lui coûter un torrent de larmes.

En l'absence de mère et éduqué par une fille perdue, Jacques devient quant à lui un orphelin que Raoule de Vénérande recueille chaleureusement. Mais son esclavage n'est pas seulement lié à l'infantilisation et à la féminisation. Jacques rejette ouvertement son statut d'être humain alors que Raoule le présente lors d'une soirée mondaine : « Je ne suis pas un homme ! je ne suis pas du monde ! riposta Jacques, frémissant d'une rage impuissante ; je suis l'animal battu 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'appartiens⁵ !... »

L'enfant, par son insouciance et son manque d'éducation, s'apparente davantage à l'animal que les adultes. À l'époque, on soutient l'infériorité de l'intelligence animale sur l'intelligence humaine. L'animalisation fait d'ailleurs partie de l'imaginaire BDSM, avec la présence des cravaches, des laisses et des queues d'animaux. On renoue avec le mythe d'Aristote, même si l'issue est bien plus brutale. En répondant davantage à ses pulsions sexuelles, l'homme s'apparente à un être non civilisé. Sans même le comparer à un animal, il en est déjà un. La philosophie matérialiste de Sade soutient d'ailleurs que l'homme appartient à la nature avant d'appartenir à la société. Néanmoins, l'animalité est interprétée différemment dans les récits de Gautier et de Masoch. Si l'homme est comparé à un animal, ce n'est pas pour légitimer ses pulsions, mais bel et bien pour réprimer son identité. Cependant, Gautier adoucit le tableau en valorisant la qualité de l'animal en question. Ctésias est comparé à un chien, un animal reconnu pour sa fidélité :

Toutes les nuits Ctésias allait pleurer sur le seuil de Plangon, comme un chien fidèle qui a commis quelque faute et que le maître a chassé du logis et qui voudrait y rentrer ; il baisait cette dalle où Plangon avait posé son pied charmant. Il parlait à la porte et lui tenait les plus tendres discours pour l'attendrir ; – éloquence perdue : la porte était sourde et muette⁶.

Plus élégamment, notre héros est aussi rabaissé à une « panthère blessée » (425), sans doute pour symboliser son courage, malgré la perte d'énergie que lui coûte son amour. L'image du chien est bien plus récurrente, car elle harmonise les contraires, soit le manque de facultés

1 Leopold von Sacher Masoch, *La Vénus à la fourrure*, *op.cit.*, p.45.

2 *Ibid.*, p.131.

3 Rachilde, *Monsieur Vénus*, *op.cit.*, p.20.

4 Pierre Louÿs, *La Femme et le Pantin*, *op.cit.*, p.91.

5 Rachilde, *Monsieur Vénus*, *op.cit.*, p.47.

6 Théophile Gautier, « La Chaîne d'or, ou l'Amant partagé », *op.cit.*, p.429.

intellectuelles et la fidélité, une qualité essentielle à l'esclave. Séverin, lui-même, désire être le chien de Wanda : « Je veux être ton chien¹ ! » Quelquefois, il s'apparente plutôt à un âne. Animal jugé bête et ignorant pour certains, intelligent et persévérant pour d'autres. D'après Séverin, il s'agirait sans doute de la première version, car il se fait littéralement tourner en bourrique par Wanda : « Je marche derrière elle, éloigné d'une distance respectueuse de dix pas, elle me tend les paquets sans même m'honorer d'un regard amical et me laisse haleter comme une mule trop chargée. » (101)

Pendant qu'il est retenu en prison, Séverin subit le martyre de l'animal innocent destiné à l'abatage. Sa lente agonie traduit les excès de la soumission, qui n'apparaît plus seulement comme un simple jeu de rôles, mais bel et bien comme un supplice : « J'ignore depuis quand je suis étendu sur ce tas de paille humide, ligoté comme un veau qu'on va mener à l'abattoir, sans lumière, sans vivres, sans rien à boire, sans dormir – elle est capable de me laisser mourir de faim, si je ne meurs pas de froid avant² [...] » Wanda ne fait aucune différence entre l'esclave et l'animal, à l'instar des colons qui leur destinaient les mêmes chaînes. Si Séverin a échappé aux fers autour du cou, la finalité reste la même, et l'humiliation peut entraîner la mort. Il persiste sans doute parce qu'il aime.

Paradoxalement, celui-ci renoue avec la virilité, si elle se définit avant tout comme une force. Il y a une glorification de la faiblesse quand elle est liée à une cause pure, qu'elle soit amour ou dévotion. Philippe Walter l'évoque à travers la littérature courtoise, en particulier l'épisode de la charrette dans *Lancelot*. Pour libérer Guenièvre, le chevalier accepte de monter dans une charrette, signe de déshonneur : « Le culte de sa Dame va tourner au martyre. Lancelot devient un héros par humiliation parce qu'il est un héros du désir³. » L'homme-objet n'est pas seulement celui qui donne ou reçoit l'argent, qui se fait appeler chien ou domestique ; c'est aussi celui qui subit des coups, qui voit son corps flétrir telle une rose fanée. Il est victime d'une femme à la « pulsion sadique⁴ », héritière de la dame froide et absente. Son corps est faible, impuissant, comme dépareillé de toute trace de virilité, alors même qu'il supporte toute la violence du monde.

1 Leopold von Sacher Masoch, *La Vénus à la fourrure*, *op.cit.*, p.164.

2 *Ibid.* p.132.

3 Chrétien de Troyes, *Lancelot ou le Chevalier de la charrette*, « Les Enchantements de Bretagne : Yvain, Lancelot et les fées » de Philippe Walter, *op.cit.*, p.20.

4 Frédéric Monneyron, *L'Androgyne décadent. Du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, éditions Ellug, 1996. p.115.

2. Les paradoxes de la soumission corporelle

a) *Le martyr de l'amour*

Au premier abord, la soumission masculine paraît néfaste, un frein à la virilité. Néanmoins, Gautier nous présente celle-ci de manière plus méliorative. Ctésias, contrairement aux autres héros de notre corpus, est récompensé de sa servitude. En effet, Plangon, dévorée par la jalousie, lui ordonne de dérober la chaîne d'or de Bacchide, son ancienne maîtresse, en guise de preuve d'amour. S'il échoue, Plangon l'achèvera sans hésitation. Ctésias ne veut pas mourir sans avoir satisfait son amante – encore moins sans l'avoir reconquise. Bien que la tristesse l'envahisse, il s'aventure sur le territoire de Bacchide. Celle-ci, admirative de son courage, lui remettra sa précieuse chaîne. Plangon est touchée du geste de sa rivale et la convie chez elle : « Tu aimes Ctésias ; vends ta maison, viens à Athènes ; mon palais sera le tien, mes esclaves t'obéiront, nous partagerons tout, je n'en excepte même pas Ctésias. Il est à toi autant qu'à moi ; ni l'une ni l'autre nous ne pouvons vivre sans lui : vivons donc toutes deux avec lui. Porte-toi bien, et sois belle ; je t'attends¹. » Ctésias faillit perdre deux femmes, mais les remporte toutes deux ; des hétaires qui plus est. Son héroïsme, qui aurait pu être conté par Homère ou Ovide, est loué comme celui de n'importe quel héros grec. Gautier a écrit une nouvelle historique aux accents d'épopée et d'amour courtois, car Ctésias se sacrifie par amour et triomphe de plus belle.

Dans *La Morte amoureuse*, l'amour est un combat comparable à la foi. Romuald utilise d'ailleurs la métaphore du champ de bataille : « J'étais tombé sans résistance et au premier assaut² ». Chez Balzac, Sarrasine confesse ouvertement qu'il désire « être aimé, ou mourir d'elle³ [Zambinella] ». Le sculpteur, bien trop passionné, raccroche sa vie aux sentiments de la cantatrice. Sans ceux-ci, il n'y a plus que la mort ou la souffrance.

La douleur peut néanmoins conduire à la félicité, comme dans le cadre du masochisme. Le martyr chrétien en est le parfait exemple, car il connaît une jouissance spirituelle en servant son Dieu. Saint-Sébastien mourut sous les coups de verge après avoir miraculeusement guéri de ses plaies, provoquées par des flèches. D'après Séverin, le martyr est une exquisite volupté. Il prendra d'ailleurs Dieu comme témoin de son esclavage : « Je jure ici devant Dieu et sur mon honneur, que je suis ton esclave, où et quand tu voudras, sitôt que tu l'ordonneras⁴. »

La soumission, qui de nos jours a davantage l'apparence d'un jeu érotique, est plus grave aux yeux du héros. C'est un engagement solennel, qui unit à la fois le divin et le charnel, car son corps et son esprit sont tout autant stimulés. Wanda devient une divinité à part entière, ce qui fait de Séverin un martyr. Elle le constate d'elle-même alors que son esclave lui tient un regard empli de dévotion : « Tes yeux transportés par l'extase me ravissent, m'éblouissent, ton regard devait être merveilleux quand tu as été fouetté à mort, à en succomber. Tu as les yeux d'un martyr⁵. » Tel Saint-Sébastien, Séverin connaîtra la fureur des coups de fouet. Comme nous l'avions déjà évoqué à travers le suprasensualisme, l'association du plaisir et de la violence n'est pas anecdotique. Elle tient une origine très ancienne et perdure au XIX^e siècle. En

1 Théophile Gautier, « La Chaîne d'or, ou l'Amant partagé », *op.cit.*, p.444.

2 Théophile Gautier, *La Morte amoureuse*, *op.cit.*, p.31.

3 Honoré de Balzac, *Sarrasine*, *op. cit.*, p.54.

4 Leopold von Sacher Masoch, *La Vénus à la fourrure*, *op.cit.*, p.83-84.

5 *Ibid.*, p.87.

1893, le docteur Albert Moll reconnaît les verges comme accessoire érotique, aussi bien dans les relations hétérosexuelles où l'homme reçoit les coups de « la femme aimée¹ » qu'homosexuelles. C'est un véritable moment d'extase que vit Séverin lorsque Wanda prend possession de son corps par le sang : « Les coups rapides pleuvaient avec force sur mon dos, sur mes bras, lacérant ma chair et provoquant de vives brûlures. Mais les douleurs me ravissaient parce qu'elles venaient de celle que j'adorais, à qui j'étais prêt à sacrifier ma vie à tout moment². »

Le plaisir du masochiste commence peu à peu à contaminer celui de Wanda. Le sadisme fait sans doute partie de la nature humaine, encore plus féminine comme en témoignent Séverin et Don Mateo dans la partie consacrée aux *Fleurs du mal* :

Je commence à y prendre du plaisir [...], mais je suis habitée par la diabolique curiosité de voir jusqu'où iront tes forces, par l'envie cruelle de te faire trembler sous mon fouet, de te faire ployer pour, enfin, entendre tes gémissements, tes geignements, jusqu'à ce que tu demandes grâce – et je fouetterai sans pitié de plus belle, jusqu'à ce que tu perdes connaissance³.

Sous les paroles de Wanda, le martyr chrétien dérive vers un rituel satanique et purement charnel, d'où l'usage du champ lexical de l'érotisme : « plaisir » ; « trembler » ; « ployer » ; « gémissements », etc. On pourrait presque y lire la description d'un acte sexuel conventionnel. Une gradation s'opère, car Séverin défaille à la fin du supplice, ce qui signifie de surcroît qu'il jouit cérébralement. C'est bel et bien l'esclavage qui conduit Séverin à aimer Wanda, et non l'inverse. Après tout, il avoue qu'il ne l'aime pas encore au début de leurs échanges : « Je ne crois pas être amoureux de Wanda, tout du moins je n'ai rien ressenti des brûlants élans de la passion lors de notre première rencontre. » (42) Plus Wanda se montre impitoyable, plus Séverin subit le « martyr de l'amour » (52) dont elle l'a si bien mis en garde. Lasse, elle finit par l'ignorer. L'indifférence de la maîtresse est le pire supplice que puisse endurer le masochiste, car il n'a plus aucune raison d'exister : « J'en ai les larmes aux yeux ; je réalise qu'elle m'a abaissé plus bas que terre, si bas qu'elle ne se donne même plus la peine de me torturer ni de me maltraiter. » (127)

Contrairement à Wanda qui s'arme d'un fouet ou de l'ignorance, Raoule corrige Jacques avec ses griffes et ses dents. L'autrice la compare même à un vampire assoiffé de sang :

D'un geste violent, elle arracha 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. 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 ce sang qui coulait sur des membres tordus remplaçait maintenant tous les plaisirs de son féroce amour⁴...

Jacques est une pauvre vierge qui se fait déflorer par un monstre. À savoir que le jeune homme ne prend aucun plaisir à être torturé contrairement à Séverin. Raoule ne peut

1 Docteur Albert Moll, *Les Perversions de l'instinct génital, Étude sur l'inversion sexuelle*, Paris, Georges Carré, 1893, p.168.

2 Leopold von Sacher Masoch, *La Vénus à la fourrure*, *op.cit.*, p.73.

3 *Ibid.*

4 Rachilde, *Monsieur Vénus*, *op.cit.*, p.41.

s'empêcher, par jalousie, d'altérer le corps de son amant, alors qu'il a été souillé par un autre. En effet, le baron de Raittolbe, dont nous parlerons davantage en troisième partie, osa toucher son esclave en le corrigeant avec une arme. Elle le reprend, le fait saigner, pour pallier ce déshonneur. Le sang ne peut couler que par elle et pour elle. L'autrice décrit parfaitement cette tension entre la beauté virginale qui symbolisait Jacques avant ses agressions et le martyr infernal qu'il subit et qui s'apparente à une scène bestiale. Raoule ne gronde pas, elle mord, elle arrache, elle pénètre, telle une louve trop protectrice. L'autrice renoue avec l'animalité des libertins de Sade qui tend bien vite vers la monstruosité¹. Jacques devient une nouvelle Justine, excepté sans doute qu'il finira par accepter le caractère ombrageux de sa maîtresse. À mesure que l'amour s'épanouit, Jacques apprend de nouvelles formes de plaisir. En effet, il « brûle » malgré lui de ces élans de violence, il en est même comblé :

J'ai peur de tout... cependant je suis heureux, très heureux... ; il me semble que je redeviens un bébé de six semaines et que j'ai envie de dormir dans la poitrine de ma nourrice...

Raoule le mord, il crie d'une « amoureuse douleur » ; — Oh ! que c'est bon ! soupira-t-il, se raïssant entre les bras de sa farouche dominatrice ; je ne veux pas savoir autre chose ! Raoule, tu m'aimeras comme il te plaira de m'aimer, pourvu que tu me caresses toujours ainsi² !

Nous noterons que Jacques finit d'ailleurs par approuver l'infantilisation et la revendique lui-même. Sans doute est-ce une stratégie amoureuse pour plaire davantage à Raoule, ou bien une façon d'assumer une part de lui-même, quoique dévirilisante... Si Raoule n'est pas un vrai vampire, Clarimonde en a tous les vices. Celle-ci ne peut subsister dans le monde des vivants qu'en buvant le sang de Romuald. Pour ce faire, elle glisse malicieusement une poudre dans son verre de vin pour l'endormir. Toutefois, le prêtre s'aperçoit de la supercherie et évite de boire. Il fait mine de dormir, sent ses crocs plonger dans son cou, et ne se retire pas. C'est une tout autre forme de martyr que subit Romuald. Il est prêt à sacrifier sa vie pour éterniser celle d'une morte : « Je ne pouvais m'empêcher d'aimer Clarimonde, et je lui aurais volontiers donné tout le sang dont elle avait besoin pour soutenir son existence factice³. »

Le martyr de l'amour est inévitablement source de bonheur pour l'esclave. Il se sent puissant et privilégié grâce à son dévouement, ce qui lui procure un plaisir aussi bien cérébral que physique. Le masochiste, en particulier, est dominé par les violences qu'il subit, mais aussi par l'excitation qui en résulte – ou qui est préalablement fantasmée. La femme symbolise, encore et toujours, l'instrument sexuel par excellence. Cette défaillance positive cache finalement un revers plus misogyne qui songe uniquement au plaisir du sexe *fort*.

b) *La maîtresse, un objet sexuel*

Si le contrat de soumission est rédigé par Wanda, il n'en reste pas moins une pure invention de Séverin. Comme le rappelle Gilles Deleuze : « Il faut que le masochiste forme la femme despotique. Il faut qu'il la persuade, et la fasse "signer". Il est essentiellement éducateur⁴. » L'esclave

1 Nous parlons de monstruosité car l'animal utilise la violence par instinct de survie et non pour satisfaire un plaisir sexuel, qu'il soit physique ou cérébral.

2 Rachilde, *Monsieur Vénus*, op.cit., p.29.

3 Théophile Gautier, *La Morte amoureuse*, op.cit., p.40.

4 Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher Masoch, Le Froid et le Cruel*, op.cit., p.20.

devient le maître qui forme et travestit la maîtresse, et qui lui souffle les insultes qu'elle lui adresse. Il y a une forme de sadisme dans le masochisme qu'on appelle plus communément *brat* ou soumisateur¹, d'où la métamorphose facile du héros. Il faut être frappé pour savoir mieux frapper et vice versa, chaque rôle dépend de l'autre, car ils ne forment qu'une entité à l'origine. La relation BDSM repose sur une complémentarité, comme la relation amoureuse d'ailleurs.

Auparavant, nous évoquions la femme sadique. Néanmoins, dans le cas de Wanda, ce sadisme n'est pas inné. Sa cruauté est uniquement liée au désir de Séverin, c'est une sadique sans l'être véritablement : « Chaque personnage d'une perversion n'a besoin que de l'"élément" de la même perversion, et non pas d'une personne de l'autre perversion² », comme le souligne Deleuze. Wanda est une âme bien plus complexe, une héroïne à la volonté impérieuse qui a quelquefois des gestes de tendresse, signe d'un matriarcat que vénère tout autant Séverin. Seulement, le contrat n'est pas la seule condition qui « authentifie » la relation sadomasochiste. Theodor Reik, psychanalyste, détermine quatre facteurs fondamentaux. Tout d'abord, la forme du fantasme, à savoir la scène ritualisée, le « facteur suspensif » qui définit l'attente, la tension sexuelle contrant l'orgasme, le « trait démonstratif » qui exhibe la souffrance du masochiste, puis le « facteur provocateur », où l'esclave réclame sa punition³.

Tous ces éléments ne se rapportent pas au plaisir de la maîtresse, elle doit inconsciemment ou non répondre à un schéma bien précis, au risque de ne pas satisfaire le mâle – l'une de ses principales missions avec la fertilité. Quand la femme se croit puissante, elle est aussitôt réduite à l'état d'objet sexuel. Une certaine désillusion s'empare de Wanda qui ne sait plus qui elle est réellement ni ce qu'elle désire, d'où ses multiples changements d'état d'âme. Elle va même jusqu'à envisager un mariage qu'elle désapprouvait : « Essayez d'oublier l'horrible scène d'hier soir, fit-elle d'une voix chevrotante, j'ai satisfait votre plus grand fantasme, maintenant, nous allons être raisonnables, heureux et nous aimer. Dans un an, je serai votre femme⁴. » Lorsque Wanda frappe, une certaine théâtralité s'opère, autant par les mots que par les gestes :

Enfin, je te comprends, cria-t-elle entre deux coups, c'est un réel plaisir que de posséder ainsi un homme sous son emprise, et, mieux encore, un homme qui m'aime – m'aimes-tu encore ? Non ? Je vais te déchiqueter maintenant, chaque coup accroît ma jouissance ; tords-toi, hurle, gémis ! Chez moi, tu ne trouveras aucune pitié⁵.

Masoch nous livre la caricature de la dominatrice, qui est comme la prostituée, une représentation féminine fantasmagorique répondant à certains critères pour combler un public masculin. Les deux vont de pair, notamment dans le roman de Rachilde. Alors que Raoule s'égarait de son rôle de dominatrice farouche, Jacques profite d'elle et n'hésite pas à l'agresser sexuellement : « Elle ne le frappait plus, elle ne l'achetait plus, elle le flattait, et l'homme, si abject qu'il puisse être, possède toujours, à un moment de révolte, cette virilité d'une heure qu'on appelle la fatuité⁶. » Après avoir reçu un compliment sur sa beauté, Jacques renoue avec une certaine confiance qui approuve sa virilité. Alors même que Raoule l'appelait sa *femme*,

1 Mot-valise composé de soumis et de dominateur, synonyme de *brat*.

2 Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher Masoch, Le Froid et le Cruel*, op.cit., p.37.

3 Theodor Reik, *Le Masochisme*, Paris, Payot, 1953, p.45-88.

4 Leopold von Sacher Masoch, *La Vénus à la fourrure*, op.cit., p.74.

5 *Ibid.*, p.121.

6 Rachilde, *Monsieur Vénus*, op.cit., p.30.

il ne désire plus l'être, car il perçoit cela comme une humiliation. La masculinité se réveille, et avec elle toute sa brutalité. L'acte sexuel conventionnel ne convient guère à Raoule qui s'y livre avec grande difficulté :

Ce fut elle qui se déshabilla, se refusant à toutes ses avances et lui donnant des trépignements horribles... Sans aucune coquetterie, elle ôta sa robe, son corset, puis elle détacha les rideaux, l'empêchant de s'extasier devant sa splendide stature d'amazone. Lorsqu'il l'embrassa, il lui sembla qu'un corps de marbre glissait entre les draps ; il eut la sensation désagréable d'un frôlement de bête morte tout le long de ses membres chauds¹.

La gynandre sacrifie son corps pour préserver l'esclavage de Jacques, telle est la condition de leur échange. C'est un véritable supplice pour celle qui devient statue sous les ferveurs pressantes d'un amant qui, finalement, ne ressentira pas autant de plaisir. Et pour cause, il commet un viol. Dans l'œuvre de Rachilde, la sexualité est perçue comme quelque chose de répugnant, d'anti-amour, qui réduit aussitôt la femme à la prostituée, car la finalité reste la même :

[...] 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. [...] Raoule se vit donc au niveau de l'ancienne fille de joie... et, comme supériorité, si elle avait celle de la beauté, elle n'avait pas celle du plaisir : elle en donnait, mais n'en recevait pas. Tous les monstres ont leur minute de lassitude, elle fut lasse... Jacques pleura².

Jacques souhaitait renouer avec une virilité perdue, mais l'achève définitivement par ses larmes. Si les coups de fouet élèvent le caractère masculin, l'échange sexuel désacralise le féminin. Sans doute est-ce pour cela que la tête d'Arsène roule aux pieds d'Hoffmann après avoir consommé leur première et dernière nuit. La représentation du *Jugement de Pâris* marque les débuts de la défaillance physique d'Hoffmann. L'artiste rêveur quitte l'opéra tout agité, la « poitrine haletante » ; le « front ruisselant de sueur³ ». Son désir est celui d'un jeune homme qui n'a jamais désiré – nous rappelons que le personnage a environ dix-huit ans –, à peine sorti de la puberté et assez maladroit par ailleurs.

Quelque temps après la représentation, celui-ci rend visite à Arsène dans son hôtel particulier pour la peindre. Il n'est qu'un peintre, en somme un domestique, aux yeux de la jeune femme. Elle lui demande de retirer sa tunique pour la « beauté de l'art », mais celui-ci interprète cela comme une invitation. Dumas décrit son héros « chancelant, ivre, ébloui⁴ ». Ce trio de sensations étranges le rend fou, tellement fou qu'il élance sur Arsène, agenouillé, pour baiser ses mains : « Et l'amant l'emportant sur la peinture il tomba à genoux, et, d'un mouvement rapide comme la pensée, il prit la main d'Arsène et la couvrit de baisers⁵. » Il ne prend pas garde aux sentiments de celle qui lui fait face, et sera jeté dehors.

Le mâle est indirectement soumis à la femme, car il ne parvient guère à maîtriser ses pulsions sexuelles. Cette tension s'opère également dans le roman érotico-romantique d'Alfred de Musset, *Gamiani, ou Deux Nuits d'excès*. Alcine, invité au bal de Gamiani, décide

1 Rachilde, *Monsieur Vénus*, *op.cit.*, p.30.

2 *Ibid.*, p.35.

3 Alexandre Dumas, *La Femme au collier de velours*, *op.cit.*, p.72-73.

4 *Ibid.*, p.93.

5 *Ibid.*

de pénétrer dans la chambre de la comtesse, sans son autorisation bien sûr, pour observer ses futurs ébats : « Je me décidai à l'observer pendant la nuit, à me cacher dans sa chambre à coucher. La porte vitrée d'un cabinet de toilette faisait face au lit. Je compris tout l'avantage de cette position ; et, me déroband, à l'aide de quelques robes suspendues, je me résignai patiemment à attendre l'heure du sabbat¹. »

Le terme « sabbat » a toute sa signification car il révèle, avant même que l'acte n'ait commencé, l'apparition d'une sorcière qui use de ses charmes pour séduire sa victime à la nuit tombée. La diabolisation du féminin, qui est traitée tout au long du récit, apparaît déjà, et souligne que la femme n'a pas nécessairement besoin d'un homme pour prendre du plaisir. En effet, Alcine pratique le voyeurisme pour une bonne raison. Gamiani est une tribade et ne convie que de jolies filles dans sa chambre. Pour l'homme hétérosexuel, deux femmes sont plus excitantes qu'une seule. Il y a plus de formes à découvrir, à savourer, plus de possibilités sexuelles ; d'autant plus qu'il n'y a aucun rival de sexe mâle. Il peut moins s'identifier à la scène, néanmoins il n'y a pas lieu d'une compétition spermatique (donc moins d'efforts à fournir).

Le spectateur admire alors l'étreinte de Gamiani et de Fanny. Fanny a toute l'apparence de l'ingénue sadienne, qui se débat, mais qui succombe dans la seconde qui suit : « On eût dit une vierge, un ange aux bras d'une bacchante en fureur. Que de beautés livrées à mon regard, quel spectacle à soulever les sens ! » (22) Alcine a le privilège d'observer deux femmes, mais encore plus deux femmes radicalement opposées. D'une part, l'innocence et la douceur, de l'autre, la luxure et la brutalité. Alcine se masturbe face à tant de volupté, mais ce plaisir solitaire ne lui suffit plus. Soudainement, il sort de sa cachette et bondit sur la jeune prude : « Je m'élançai sur la belle Fanny, nu, tout en feu, pourpré, terrible. Elle eut à peine le temps de comprendre cette nouvelle attaque, que, déjà triomphant, je sentais son corps souple et frêle trembler, s'agiter sous le mien, répondre à chacun de mes coups. » (25) Alcine sort vainqueur de ce terrible combat avec Gamiani en ôtant la virginité de Fanny, chose que sa partenaire féminine n'aurait jamais pu accomplir. Il lui fallait bien montrer sa virilité tôt ou tard, et elle s'accomplit de nouveau par un viol.

Néanmoins, le jeune homme culpabilise d'avoir défloré Fanny. Sa perversion était purement liée à l'impulsion d'un instant, non à ses convictions. Alors que tant d'autres personnages masculins sont fiers de leur triomphe, il se sent coupable et partage la peine de la pauvre déflorée : « Elle s'éveilla, la pauvre enfant, presque riante. Elle croyait retrouver son matin accoutumé. Ses doux pensers, son innocence ; hélas ! elle me vit. Ce n'était plus son lit, ce n'était plus sa chambre. Oh ! sa douleur faisait mal. Les pleurs l'étouffaient. Je la contemplais ému, honteux, de moi-même. Je la tenais serrée dans mes bras. Chacune de ses larmes, je la buvais avec ivresse. » (68)

Alcine a le mérite de ressentir une pointe de compassion, même s'il ne peut effacer l'acte irréparable qu'il a commis. En réalité, il n'y a pas de véritable soumission ni de domination de l'autre. Selon les circonstances et les caractères, le personnage masculin ou féminin peut adopter plusieurs visages. Une chose est sûre, la plupart de nos héros ont quelques difficultés à se détacher de leur rôle social. Jacques qui se considère tantôt comme un enfant, tantôt comme une femme, doit répondre à certains besoins pour manifester sa masculinité « primaire ». La société rappelle sans cesse à l'homme que l'ordre naturel et moral lui dicte de dominer l'autre sexe, malgré le fantasme de la soumission. Dans le cas de Jacques, nous constaterons que cet argument est relatif, car sa féminité, modelée par Raoule, prendra progressivement le pas sur sa masculinité. Mais il y a autre chose que les personnages défaillants ne peuvent contrôler

1 Alfred de Musset, *Gamiani, ou Deux Nuits d'excès*, Paris, La Musardine, 2008, p.18.

– hormis leur sexe. Il s'agit plus généralement de leur corps, de leurs mouvements. Le soumis est dirigé tel un pantin par celle qui le tourmente, sans même lui avoir jeté de sort. Des fils invisibles guident ses gestes et ses pas, à croire que l'emprise est exercée par les deux sexes, mais sous différentes formes. La cérébralité étant le *fort* du genre féminin.

c) *Un pantin vivant*



Francisco Goya, *El Pelele*, 1792, carton pour tapisserie, Musée du Prado (Madrid)

Dans *La Femme et le Pantin*, Pierre Louÿs évoque cette toile de Francisco Goya, *El Pelele* où « quatre femmes en jupe espagnole [...] tendent un châle par les quatre bouts, et y font sauter en riant un pantin grand comme un homme¹. » (*voir p. 61*) Le pantin porte un masque à la place d'un visage. Ses membres sont flasques, détendus, comme si rien ne l'animait, si ce n'est les mouvements du drap qui l'emporte. Bien que cette toile date de la fin du XVIII^e siècle, elle illustre fatalement la définition de l'homme de Paul Bourget (*voir p.12*). Don Mateo incarne le pantin de tous les pantins que nous nous apprêtons à décrire. Inconsciemment, il marche toujours vers Conchita et a comme l'impression d'être possédé : « J'étais attiré vers elle par une invincible puissance ; je crus que ma volonté avait cessé d'être ; je ne pouvais plus décider de la direction de mes pas². »

Au gré de ses voyages, et même quand il essaye de s'éloigner d'elle, il la revoit toujours : « Quatre fois, dans la vaste Espagne, j'ai rencontré Concha Perez. Ce n'est pas une suite de hasards : je ne crois pas à ces coups de dés qui régiraient les destinées. Il fallait que cette femme me reprît sous sa main, et que je visse passer sur ma vie tout ce que vous allez entendre. » (103) La première rencontre se déroula dans le train, elle laissa d'ailleurs Don Mateo plutôt indifférent. Conchita apparaît telle qu'elle est tout au long du récit, dansant devant des spectateurs. Mais ce qu'il y a d'intéressant, c'est le passage du froid au chaud, du nord de l'Espagne au Sud.

Cette transition climatique conduit Don Mateo vers les prémices d'un amour passionnel, voire destructeur. La deuxième entrevue a lieu à la Fabrique de cigarettes où elle l'interpelle, la troisième au niveau de la nouvelle maison de Conchita que Don Mateo découvre par hasard, puis la quatrième dans un café où elle danse et l'ignore impitoyablement. Don Mateo emploie le verbe « jouer » à maintes reprises : « je fus ridicule et joué » (96) ou encore : « Elle jouait de moi comme elle le voulait. » (120) Cette expression rend l'image du pantin bien plus réaliste. D'ailleurs, le terme n'est même plus utilisé au sens métaphorique. Entièrement sous son emprise, le héros parvient à se culpabiliser lui-même et remet en cause sa propre vérité, ses croyances pour aimer pleinement et se sentir aimé. Nous l'évoquerons plus en détail dans la partie consacrée à la défaillance psychologique. Qu'il l'abandonne ou non, Don Mateo finit toujours par retrouver Conchita, d'où la fin énigmatique du récit qui laisse poindre d'éventuelles retrouvailles. Séverin qui fuit quelque temps sa maîtresse ne peut s'empêcher d'aller la retrouver. Alors qu'il l'aperçoit au loin telle une apparition divine, il tombe dans l'eau, désespéré :

J'ai ri haut et fort en glissant sous l'eau – aussitôt, je me suis agrippé à une branche qui surplombait les flots jaunes et j'ai aperçu cette femme qui fit de moi un misérable : elle se tient devant moi, au-dessus du fleuve, irradiée par le soleil, transparente, des flammes rouges encerclant sa tête et son cou ; elle me présente son visage et sourit³.

L'ironie du sort est telle que le pantin reste accroché à sa maîtresse, alors même qu'elle n'exige plus rien de lui. Il revient fatalement sur ses pas, tel un chien fidèle. Ctésias, qui dés-honora contre son gré l'irrésistible Plangon – car il aima une autre femme avant elle, subit une véritable transformation morale et physique. Il attend le pardon de sa maîtresse, agenouillé aux portes de la villa. Il ne mange plus, ne vit plus, telle la caricature de l'être dépressif qui s'oublie par manque d'amour :

1 Pierre Louÿs, *La Femme et le Pantin*, *op.cit.*, p.123.

2 *Ibid.*, p.95.

3 Leopold von Sacher Masoch, *La Vénus à la fourrure*, *op.cit.*, p.163.

Depuis le jour où il l'avait connue, il était resté attaché à ses pas comme une ombre, n'avait été ni au bain, ni au gymnase, ni à la chasse, ni aux orgies nocturnes avec les jeunes gens de son âge ; ses yeux ne s'étaient pas arrêtés sur une femme, il n'avait vécu que pour son amour. Jamais vierge pure et sans tache n'avait été adorée comme Plangon l'hétaïre¹.

Alors que l'esclave de Bacchide reconnaît Ctésias, venu chercher la chaîne d'or, elle constate à quel point le jeune homme, autrefois si beau et si vigoureux, se changea en un être mort et inanimé :

Pourquoi la pâleur des morts habite-t-elle sur votre visage ? Vos cheveux s'éparpillent en désordre ; vos épaules ne sont plus frottées d'essence ; le pli de votre manteau pend au hasard ; vos bras ni vos jambes ne sont plus épilés. Vous êtes négligé dans votre toilette comme le fils d'un paysan ou comme un poète lyrique. Dans quelle misère êtes-vous tombé ? Quel malheur vous est-il arrivé ? Vous étiez autrefois le modèle des élégants. Que les dieux me pardonnent ! votre tunique est déchirée en deux endroits².

Cette défaillance soudaine symbolise le poids de la chaîne, qui dicte la destinée de Ctésias, comparée à un « fil fragile ». (434) Ce contraste entre « lourdeur » et « légèreté » caractérise parfaitement le mal-être du héros qui vacille. Cette chaîne, c'est aussi l'association infernale de deux femmes, Bacchide et Plangon qui possèdent toutes les vertus des Parques.

Arsène décide elle aussi du fabuleux destin d'Hoffmann. Bien qu'inconsciemment, Hoffmann fasse de même pour la jeune femme. Au loin, il l'aperçoit monter dans un carrosse, accompagnée de son amant. Malgré cela, il ne peut s'empêcher de poursuivre la voiture : « Hoffmann jeta une espèce de cri en voyant fuir la voiture, se détacha de la muraille, pareil à une statue qui s'élance de sa niche, et, secouant par le mouvement la neige dont il était couvert, se mit à la poursuite de la voiture³. » Un contraste s'opère entre la pétrification, symbolisée par la statue, ainsi que le déplacement corporel. Dumas nous rappelle qu'une part d'Hoffmann est totalement pétrifiée par Arsène, la nouvelle Méduse ; tandis qu'une autre est incontrôlable et immature.

Cette scène attisa la jalousie de Danton, qui n'autorise plus la danseuse à paraître sur scène, sous prétexte qu'elle séduit bien trop d'hommes fous. Une véritable « course-poursuite » s'articule au fil du récit. Tout d'abord, Hoffmann qui poursuit Arsène, puis Arsène qui fuit les révolutionnaires. Le jeune homme, désespéré, la recherche et ses pas le conduisent fatalement vers l'échafaud. Sans être présente – car déjà gisante dans l'au-delà – Arsène le guide tel un pantin. Ils sont toujours liés malgré la distance physique et temporelle ; ce qui accroît considérablement le pouvoir du féminin qui manipule son esclave en venant d'un autre monde. Comme la tête de Méduse, la tête d'Arsène est détachée de son corps, mais elle ne perd aucunement son sort de pétrification. En se dirigeant vers la mort, Hoffmann revit dans sa course, tel un Orphée proche de retrouver son Eurydice :

Son âme se dépensait peu à peu dans cette course rapide, et, si l'on peut s'exprimer ainsi, son effervescence morale se volatilisait. Dans une chambre il eût étouffé ; puis, à force d'aller de l'avant, il rencontrerait peut-être Arsène ; qui sait ? En se sauvant, elle avait peut-être pris le

1 Théophile Gautier, « La Chaîne d'or, ou l'Amant partagé », *op.cit.*, p.427.

2 *Ibid.*, p.435-436.

3 Alexandre Dumas, *La Femme au collier de velours*, *op.cit.*, p.75.

même chemin que lui en sortant de chez elle¹.

Si Hoffmann retrouve un spectre, Hugues croit retrouver une morte, alors qu'il a bien affaire à une vivante : « L'air d'un somnambule, Hugues la suivait toujours, machinalement maintenant, sans savoir pourquoi et sans réfléchir, à travers le dédale embrumé des rues de Bruges². » La brume, l'inconscience du personnage et ses mouvements mécaniques renvoient au flou, à l'irrationnel. Le personnage se perd, que ce soit physiquement ou moralement. Jane l'hypnotise et l'auteur va même jusqu'à dire que Hugues est « aimanté » (41) à elle. Lorsque le héros prendra conscience de son amour, il ne pourra s'empêcher de guetter la présence de la jeune femme :

Oui ! il l'aimait elle-même, puisqu'il en était jaloux, jusqu'à en souffrir, jusqu'à en pleurer, quand il la surveillait, le soir, cinglé par le minuit des carillons. [...] Et il restait, guettant toujours, allant de long en large dans un court espace comme dans un préau, parlant tout haut en vagues paroles de somnambule, malgré la pluie qui s'activait – neige fondue, boues, ciels brouillés, fin d'hiver, toute la désolante tristesse des choses³...

Le désespoir amoureux excuse un comportement défaillant et excessif qui s'apparenterait aujourd'hui au *stalking*⁴. L'homme pantin résiste aux intempéries, à la nuit, à l'ignorance qui lui glace le cœur. Jusqu'à présent, nous évoquions la soumission financière, sociale et physique, mais l'état psychologique des personnages est aussi incontournable, comme nous avons pu l'évoquer dans la partie consacrée à l'absence d'enveloppe charnelle.

Contrairement à l'homme qui use de la violence physique, la femme scrute et analyse le comportement masculin pour mieux l'asservir. Le fouet chez Wanda n'est qu'un pur ornement, elle soumet davantage Séverin grâce à sa cérébralité. Le personnage féminin ne répond pas à de simples caprices, comme le supposent les écrivains du siècle, mais plutôt à des convictions personnelles. Il faut rééquilibrer la balance des sexes, alors la femme se montre moins docile quand l'occasion se présente. De véritables manipulatrices se dessinent, ou peut-être des guerrières qui prennent leur revanche sur un patriarcat forcené qui leur impose le silence et la passivité. Elles ne peuvent utiliser les armes, excepté quand on leur impose. Néanmoins, elles savent utiliser leurs charmes, leur langage, et surtout l'art du mensonge et de la manipulation.

3. La masculinité en souffrance, autour d'une défaillance psychologique

a) L'honneur bafoué

La figure du pantin va de pair avec la psychologie du héros qui est dirigé, voire même malmené par sa maîtresse. L'oppression qui en résulte se manifeste sous bien des formes

1 *Ibid.*, p.112-113.

2 Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, *op.cit.*, p.37.

3 *Ibid.*, p.94.

4 *Stalking* ou « traque » en français : relatif à un harcèlement obsessionnel.

dans l'œuvre de Pierre Louÿs. Conchita utilise différentes techniques de manipulation pour garder Don Mateo sous son aile. La mou, par exemple, est un stratagème majoritairement féminin, qui permet de garder toute l'intention du mâle. Elle caractérise assez bien le jeune âge de Conchita, qui s'appelle originellement Concha (-ita étant un suffixe espagnol d'affection envers une personne plus jeune). La différence d'âge entre elle et Don Mateo est de plus de vingt ans. Or, cela accentue paradoxalement l'emprise du pantin, alors même qu'il est de sexe masculin donc privilégié et plus âgé qu'elle. Un sentiment de déshonneur réside déjà dans ce conflit générationnel qui ne cessera d'être au profit de la jeune femme.

Néanmoins, Conchita fait preuve d'une immense maturité. À plusieurs reprises, elle revendique son indépendance : « je suis maîtresse de moi¹ » ; « je suis à moi, et je me garde. Je n'ai rien de plus précieux que moi, Mateo. Personne n'est assez riche pour m'acheter moi-même. » (117) Ce discours est des plus contradictoires quand on sait que Don Mateo entretient la jeune femme ainsi que sa mère qui finissent par s'enfuir avec l'argent. Si elle est libre, c'est aussi grâce à l'aide financière de celui qu'elle rejette. Cette hypocrisie dénonce l'instabilité psychique du féminin qui ne cesse d'être véhiculée à l'époque et qui, par mimétisme, conduit à la dégénérescence masculine.

Ensuite, Conchita se sert habilement des codes sociaux de son temps. Sa chasteté est précieuse, car profondément liée à sa dévotion et à son sexe. Son amant l'appelle d'ailleurs la « vierge de légendes » (185), sans doute avec quelque pointe d'ironie – il ne faut pas oublier que Don Mateo raconte son histoire en ayant un certain recul. L'homme doit jurer sur l'honneur et la protection des plus faibles, il ne peut donc se permettre de la toucher. Et Conchita a parfaitement compris cette réalité sociale sur laquelle elle va constamment jouer pour faire choir sa cible. Don Mateo n'agit pas comme un chien en rut à l'instar d'Alcide, il délaisse sa virilité sexuelle pour préserver l'honneur de Conchita. Il l'exprime ainsi : « Je ne la brusquerai point : je comprends ce qu'elle éprouve. » (85)

À sa façon, l'Espagnole souhaite aussi préserver l'honneur de Don Mateo, même s'il s'agit davantage d'une stratégie d'esquive. La jeune femme dira qu'elle ne peut l'épouser devant Dieu, car elle craindrait de souiller son nom sous prétexte qu'elle dansa à moitié nue devant des Anglais :

Je veux vous épouser, Mateo, pour vous aimer encore quand vous ne m'aimerez plus [...]. Je ne vous demanderai pas publiquement parce que je sais que cela ne se peut pas... Vous n'appellerez jamais doña Concepcion Perez de Diaz la femme qui a dansé nue dans l'horrible bougre où nous sommes, devant tous les Anglais qui ont passé là²...

Elle touche la corde sensible de l'homme – à savoir son nom – et souhaite le protéger d'un mal monstrueux, alors même que le mal sommeille dans ces paroles d'amour qui peuvent aussitôt se changer en haine. Conchita a l'art de complexifier les échanges, elle alimente le mythe de la femme mystique, qui est incomprise. Quand Don Mateo la questionne sur ses mystérieuses disparitions, ses réponses sont constamment auréolées de flou. Ou bien, elle trouve des prétextes que lui ou le lecteur (qui est de cible masculine) ne pourront jamais élucider. Nous ignorons si sa réponse est un tissu de mensonges ou une vérité que l'auteur aurait souhaité taire pour préserver la dignité du héros :

1 Pierre Louÿs, *La Femme et le Pantin*, op.cit., p.90.

2 *Ibid.*, p. 121.

N'aviez-vous pas juré que j'étais en sûreté dans vos bras et que vous me laisseriez choisir la nuit et l'heure de mon péché? La dernière fois, ne vous souvenez-vous plus? Vous croyiez que je dormais, vous croyiez que je ne sentais rien. J'étais éveillée, Mateo, et j'ai compris que si je passais encore une nuit à vos côtés, je ne m'endormirais pas sans me livrer à vous par surprise. Et c'est pour cela que je me suis enfuie¹.

Conchita utilise l'inversion de la culpabilisation. Don Mateo se plaignait de son absence, néanmoins il semblerait qu'il soit fautif de cette finalité. Il s'avère que cette technique de manipulation fonctionne à merveille, car le rôle de la victime convient tout *naturellement* à une jeune fille innocente :

J'étais arrivé à me convaincre que son chemin vers moi n'avait jamais dévié; qu'elle m'avait réellement abordé la première et séduit peu à peu; que ses deux fuites étaient justifiées non pas par les misérables calculs dont j'avais eu le soupçon, mais par ma faute, ma seule faute, et l'oubli de mes engagements².

Don Mateo, bien qu'asservi, renoue avec le schéma patriarcal en réduisant aussitôt Conchita à l'état de victime. Aveuglé par l'amour, le pantin s'avoue vaincu sans même avoir pris la peine de se battre. Son honneur est meurtri par une femme qui, d'un simple discours, bouleverse le fil de sa pensée. Il oublie ses convictions, et même sa liberté individuelle. Leur histoire d'amour, quand elle a lieu d'être, est tout aussi oppressante. Conchita est extrêmement jalouse au point d'interdire à Don Mateo de pénétrer dans une église : « Je ne pouvais ni feuilleter des gravures, ni lire des romans, ni regarder une Vierge, sous peine d'être accusé de tendresse à l'égard du modèle, de l'héroïne ou de la Madone. Je cédaï toujours, je l'aimais tant! » (139)

Ajouté à cela, le comportement de la jeune femme est des plus lunatiques. Elle n'hésite pas à brouiller leur relation en restant confuse dans ses sentiments. Tantôt elle dit que son amant est « beau » et « bon³ », tantôt elle lui avoue sa répugnance : « Mateo, j'ai l'horreur de toi. Je ne trouverai jamais assez de mots pour te dire combien je te hais. Tu serais couvert d'ulcères, d'ordure et de vermine que je n'aurais pas plus de répulsion quand ta peau approche de ma peau. » (126)

L'humiliation verbale est également l'une des armes favorites de Conchita. Elle rabaisse son partenaire dans le but de lui ôter toute dignité et tout sens critique. Le sadisme féminin est à son paroxysme lorsqu'elle fait croire à son pantin qu'elle le trompe. Après l'acte, elle vient le voir pour constater sa « mort », comme si c'était bien elle qui détenait les clés de son cœur. À tout moment, si le désir lui prend, elle peut littéralement l'achever : « J'étais venue, me dit-elle enfin, savoir comment tu étais mort. Je croyais que tu te serais tué dans la nuit. » (130) Conchita incarne l'avatar idéal de la femme fatale, car elle parvient à faire oublier à Don Mateo son statut d'être humain. Toutefois, nous ne sommes pas dans le cadre d'un jeu sexuel reposant sur un contrat ou un consentement réciproque, bien qu'il y ait une part certaine de masochisme chez Don Mateo.

Séverin, lui, a désiré ce que lui fait subir Wanda. Or, il n'était pas prêt à en subir autant. De nature jalouse, il doit supporter les prétendants de sa maîtresse. L'esclave sent peu à peu son

1 Pierre Louÿs, *La Femme et le Pantin*, *op.cit.*, p.105.

2 *Ibid.*, p.123-124.

3 *Ibid.*, p.120.

honneur se flétrir à mesure qu'il sert d'autres hommes, en plus de Wanda : « La représentation dure quatre heures au cours de laquelle elle reçoit la visite de ses prétendants ; je serre les mâchoires de rage¹. » Il se fait même gifler et devient « écarlate » (124) sous l'écho de leurs rires. Dès cet instant, nous prenons davantage conscience de la fragilité du fantasme de Séverin qui ne peut s'effectuer en public, encore plus devant ses semblables. Elle doit rester dans un cadre privé, et surtout il doit mesurer les coups de fouet et préméditer les insultes qu'il recevra.

L'esclave doit également se renseigner sur l'une des conquêtes de Wanda, celui qu'elle surnomme le « Grec ». Sa souffrance est à son comble, car il a face à lui le symbole d'excellence virile : « C'est un homme qui tient du lion ; fort, beau et fier, mais tendre pourtant, pas brutal comme les hommes du Nord. » (159) L'esclave creuse sa propre tombe, puisque c'est grâce à ses services que Wanda rencontre son idéal masculin, puis le rejette. Séverin perd son honneur, son amour, mais aussi le contrôle de la relation sadomasochiste. Le coup fatal retentit alors que Wanda convie le Grec à sa séance de fouet. Séverin qui se croit encore aimer n'a pas conscience de la supercherie jusqu'à ce que Wanda tende l'arme à son nouvel amant. Le fantasme s'essouffle au profit de la « honte » et du « désespoir ». (178) Mais à cela s'ajoute une excitation unique dans laquelle Séverin n'est plus seulement soumis à Wanda, mais également au maître de celle-ci :

Le plus abject de ma déplorable situation est que je ressentis sous le fouet d'Apollon et le rire cruel de ma Vénus une manière d'excitation fantastique et suprasensuelle. Mais, de son fouet, Apollon mit fin à toute poésie ; coup après coup, je serrais les dents en proie à une impuisante colère et me mis à me maudire moi-même, à maudire mon imagination voluptueuse, les femmes et l'amour².

Ce dernier supplice marque la fin du servage du héros masochien. Wanda est une âme « éducatrice », voire même « rédemptrice³ », puisqu'elle donne une leçon de vie à son fantasmeur en lui témoignant la cruauté des femmes, et surtout l'impossibilité d'influencer l'autre sur ses désirs. La quête d'idéal conduit fatalement à la névrose, au désenchantement, sinon à la mort. Elle l'exprime elle-même dans une lettre écrite trois ans après leur relation : « j'ai cependant trouvé cela piquant d'incarner votre idéal et de vous en guérir peut-être tout en m'amusant divinement⁴. » Wanda est un manifeste à la liberté, tandis que Séverin, aveuglé par ses désirs, s'est emprisonné lui-même. Il a sans doute influencé son triste sort, et indirectement guidé la main du Grec. En effet, l'esclave envoya auparavant une lettre d'adieu à Wanda où il la traita de femme « vulgaire⁵ ». Il est donc naturel pour la maîtresse de se venger, encore plus de la main d'un rival. Sans doute n'est-il qu'un instrument, car elle n'a plus envie de frapper un être qui ne le mérite point. Et pour autant, elle concrétise l'un des premiers fantasmes de Séverin, où il s'imaginait victime d'un homme et d'une femme. Si Conchita ne fait qu'une avec la cruauté, Wanda forge la sienne en regard des actes de son serviteur. Encore une fois, sa position de « dominatrice » est discutable, ce qui n'empêche pas de rendre sa victime tout aussi désespérée.

1 Leopold von Sacher Masoch, *La Vénus à la fourrure*, op.cit., p.125.

2 *Ibid.*, p.178.

3 Voir Michel Brix, *Éros et littérature. Le discours amoureux en France au XIX^e siècle*, op.cit., p.85 : D'une manière positive, la figure féminine est avant tout perçue comme une muse, une éducatrice ou une rédemptrice. Ce sont les trois rôles principaux que les hommes romantiques lui attribuent, et Séverin n'échappe guère à la règle.

4 Leopold von Sacher Masoch, *La Vénus à la fourrure*, op.cit., p.180.

5 *Ibid.*, p.161.

Certains personnages perdent leur honneur par provocation ou naïveté. D'autres se laissent tout simplement enivrer par l'amour, comme c'est le cas pour d'Hauteville, personnage clé de *Fragoletta*. Le soldat aime une *femme* extrêmement distante qui le considère comme un ami, et pire encore comme un frère. Cela suppose l'impossibilité de leur relation, car l'inceste est puni par la loi. Malgré le déshonneur, D'Hauteville sait se contenter d'un aussi petit rôle : « Je deviens dès ce moment le frère de Camille et pourvu qu'il me soit permis de ne point renoncer à la voir, ne suis-je pas heureux de compter, au lieu d'une, deux affections à mériter¹ ? » La cruauté de Camille dit aussi Fragoletta est différente de celle de ses prédécesseuses, car elle est fondée sur l'indifférence. Néanmoins, elle maîtrise plus qu'aucune autre l'art du mensonge qui repose sur son identité. Une identité qui sera dévoilée plus tard et qui révèle de surcroît un amour contre nature.

D'Hauteville ne cesse de lutter en vain, car celui-ci n'a jamais atteint sa maîtresse. Il n'a jamais senti ses coups ni ses insultes et encore moins ses baisers. Leur relation est impossible, que ce soit spatialement ou cérébralement. En effet, Camille s'éloigne de lui contrairement à Conchita qui réapparaît toujours, telle une revenante. Elle va même jusqu'à rentrer dans les ordres pour anéantir ses derniers espoirs. La Dame sans merci ressurgit dans l'œuvre de Latouche, sous les voiles d'une nonne qui se refuse d'aimer. D'Hauteville parvient à s'entretenir une dernière fois avec elle. Une grille les sépare, ainsi que le voile, comme pour augmenter le nombre d'obstacles qui se dressent devant lui :

Oui, je vous aime encore et pour l'éternelle angoisse de ma vie. Vous m'êtes plus chère de tous les chagrins que j'ai sentis pour vous et de tout le prestige de tant d'espérances vaines. Que vous dirai-je si je vous suis demeuré fidèle, dans le découragement de toute espèce de retour, si je vous ai retrouvée partout, depuis les rêves de la nuit jusque dans la fumée des batailles ? Et, maintenant que vous me parlez sans pitié, maintenant que vous restez inflexible, maintenant que vos traits comme votre âme deviennent voilés pour moi, je me sens plus dévoué peut-être à votre présence que je ne fus jamais à votre souvenir².

D'Hauteville mène une souffrance sourde qui n'a ni enjeu ni but, comme en témoigne le registre tragique et pathétique. La métonymie du voile renvoie à l'extrême pudeur, à l'exclusion du monde, mais aussi à son impuissance. Tel un artiste épris de la froideur du marbre, D'Hauteville s'échauffe de la gravité de Camille. L'amour non réciproque est une autre forme de souffrance, et elle est d'autant plus vive que Camille refoule ses sentiments pour protéger le soldat – ce qu'il ignore tout à fait. Parfois, les nerfs lâchent, et certains héros n'hésiteront guère à reprendre les « armes » pour racheter leur honneur.

b) Retour à une virilité « toxique »

À l'instar de la femme jugée « capricieuse », le personnage masculin est inconstant face à ses désirs. Sa soumission le rend autant singulier que névrosé, car elle n'est pas en adéquation avec son temps. Le paradoxe entre soumission et misogynie est caractéristique de l'œuvre de Masoch, où le rapport à la femme est subordonné à la religion chrétienne – Vénus symboliserait la femme rêvée mais aussi déchue, châtiée par la civilisation moderne. En ouverture du

1 Henri de Latouche, *Fragoletta*, Paris, Stock, 1946, p.47.

2 *Ibid.*, p.161.

récit, la misogynie est incarnée par un Séverin odieux qui maltraite sa servante. Il y a comme un retour à la réalité sociale, son histoire avec Wanda n'est qu'une parenthèse du récit. Elle est restée à l'état de rêve, Séverin parlera même de «rêve éveillé¹». Le passage du rêve à la réalité peut être extrêmement brutal, comme il l'exprime lui-même : «Vous allez au-delà de mes rêves». (65) Séverin ne sait plus ce qu'il désire, vivre le fantasme devient presque contre nature – un fantasme étant d'ailleurs pensé pour être imaginé plutôt que réellement assouvi. Nous noterons que le mot «rêve» est omniprésent dans le roman, car il met en avant l'impossibilité d'une égalité entre les sexes ou d'un renversement des pouvoirs vers le matriarcat. La soumission masculine, qui permettrait de rééquilibrer la loi sociale, n'est qu'une simple chimère. Derrière cette réalité, Séverin se cache et n'assume pas sa servitude alors même qu'elle l'a construite en tant qu'individu, d'où l'instabilité de son comportement psychique.

En effet, il n'est pas difficile pour lui de basculer d'un rôle à l'autre, sans pour autant quitter le «rêve». Tout d'abord, l'esclave refoule ses premiers désirs en affirmant qu'il est «de nouveau un homme» (167), alors que Wanda lui partage son projet de mariage avec le Grec. La compétition amoureuse, pourrait-on dire «spermatique», permettrait à Séverin de renouer avec une certaine virilité. Néanmoins, cette virilité devient toxique sous l'influence de sa maîtresse qui désire faire de lui l'esclave du Grec. Séverin, définitivement mâle, perd son sang-froid et lui fait violence : «Incapable de me contenir davantage, je l'ai saisie par le poignet et l'ai jetée à terre de telle sorte qu'elle se retrouva à genoux devant moi. [...] Je te tue, si tu l'épouses, la menaçai-je d'une voix sourde et enrouée, tu es mienne, je ne te laisserai pas faire, je t'aime trop.» (168)

Le recours à la violence et à la possessivité permet à Séverin de reconquérir sa virilité. Wanda, face à cela, change subitement d'avis et se soumet à celui qu'elle humiliait : «C'est ainsi que tu me plais, là, tu es un homme et je sais à cet instant que je t'aime encore.» (169) Même si cet aveu n'est que mensonge – celui qui conduira Séverin entre les mains du Grec – il renoue avec la hiérarchie sociale et biologique qui place la femme en dessous de l'homme.

Dans le roman de Pierre Louÿs, la même trame narrative s'opère. Ainsi, le reproche rend l'esclave blessé et impulsif. Don Mateo bat son amante, elle dit qu'elle l'aime puis elle se venge en le délaissant. Le pantin est bercé entre espoir et désespoir, entre ce désir de l'êtreindre ou de «l'étouffer²». Il passe d'un extrême à l'autre, car à chaque fois qu'il pense connaître Conchita, il tombe aussitôt dans la désillusion et le mensonge : «Jamais fiancé ne souhaita plus ardemment le jour des noces. Désormais je ne redoutais plus les coquetteries des temps écoulés : elle était à moi, j'avais lu en elle, j'avais répondu à son pur désir de vie heureuse et sans reproche³.»

Alors qu'il pensait pouvoir mener une vie heureuse et paisible à ses côtés, il se voit témoin d'une scène atroce. Dans la maison qu'il lui avait offerte, il l'aperçoit avec un autre homme – à savoir que leur mariage n'a point été consommé. Don Mateo, empli de rage et de tristesse, refoule ses excès de violence jusqu'à revoir Conchita, qui s'enquit de sa «mort». Par instinct de survie, il éclate à l'écho de ses insultes et finit par la battre :

Écoute bien : tu m'as fait souffrir au-delà de toute force humaine. Tu as inventé des tortures morales pour les essayer sur le seul homme qui t'ait passionnément aimée. Je te déclare que je vais te posséder par la force, et non pas une fois, m'entends-tu ? mais autant de fois qu'il me plaira de te saisir avant la nuit ? [...] C'est alors que je commençai à la frapper en silence... J'étais

1 Leopold von Sacher Masoch, *La Vénus à la fourrure*, op.cit., p.19.

2 Pierre Louÿs, *La Femme et le Pantin*, op.cit., p.118.

3 *Ibid.*, p.124-125.

vraiment devenu fou... [...] Je me souviens seulement que je la frappais avec la régularité d'un paysan qui bat au fléau. [...] Je n'ai jamais entendu d'aussi horribles cris¹...

Sous ses coups, Conchita se change subitement en martyre. Elle se réveille, dit l'aimer, et avoue être restée vierge. La scène de l'adultère, dont Don Mateo a été témoin, n'était qu'une farce. Conchita montre encore une fois ses talents de comédienne, mais Don Mateo nous avoue, en effet, qu'elle était bel et bien intacte. L'ironie du sort est telle que le pantin parvient à déflorer Conchita après avoir agi comme un monstre. Il la bat pour retrouver ses « droits », pour reprendre le contrôle d'une situation déjà infernale. La violence, bien qu'elle soit l'apanage de la virilité, n'est pas d'usage envers les femmes, comme le rappelle l'historienne Anne Marie Sohn : « Elles peuvent même se moquer des garçons sans que ceux-ci puissent répliquer par la force². » Non seulement Don Mateo ne remplit pas les codes de virilité en étant esclave, mais il les enfreint également en souhaitant renouer avec elle. Henri-Frédéric Amiel rédigea à ce sujet un tableau des principales qualités à respecter pour être un homme digne, qui sont : « piété, bonté, franchise, résolution, ordre, célérité, persévérance³ ». Nos personnages sont défailants à l'égard des aptitudes viriles, ils battent des êtres considérés « inférieurs » et font aussi preuve de lâcheté, nous le constaterons plus tard avec Hoffmann.

Contrairement à Wanda, Conchita provoque délibérément l'agressivité de Don Mateo. Elle lui parle sans cesse de Morenito, celui avec qui elle l'aurait trompé, elle invente tout un tas de prétextes pour être sous son joug. Elle aime quand il la fait pleurer, elle se sent « guérie⁴ ». Ses coups rachètent tout le mal qu'elle lui a causé ; en tant que bonne chrétienne, elle fait vœu de rédemption. Le masochisme masculin cède donc sa place au masochisme féminin : « Mateo, tu me battras encore ? Promets-le-moi : tu me battras bien ! Tu me tueras ! Dis-moi que tu me tueras⁵ ! » Le visage de Conchita, qui apparaît poétiquement pour la première fois un jour de Carnaval, dévoile mille et une facettes, que Don Mateo ou le lecteur ne parvient toujours pas à élucider à la fin du récit.

La soumission masculine est faillible aux yeux de Wanda ou de Conchita, puisqu'elle est sous-considérée à une époque où les hommes sont majoritairement dominants. Quand les rôles s'inversent, les deux femmes les reconsidèrent comme de vrais mâles et en éprouvent un plaisir physique et psychologique. La maîtresse provoquerait l'esclave, l'inciterait à la violence, pour qu'il puisse retrouver sa masculinité originelle. Cette finalité est assez tragique pour le personnage qui ne peut exercer son fantasme à fond, notamment dans le cas de Séverin. L'homme existe quand il manifeste sa colère, voire sa haine, pour pouvoir s'unir à la femme – ce qui relève du paradoxe. Indirectement, la misogynie est bien plus soutenue par Conchita que Don Mateo, qui adore sa position de victime.

Le canevas de l'homme violent est également présent chez Rodenbach qui rend son héros meurtrier, sous les rires exacerbés de Jane et de sa chevelure au cou. La danseuse, à l'instar de Conchita, fait ressentir à Hugues une ribambelle d'émotions contradictoires. Il l'accuse de tromperie, elle est courroucée et lui somme qu'elle va partir. Faible d'amour, il la supplie de rester à ses côtés. Hugues se soumet de nouveau, mais fait preuve de lâcheté car c'est lui qui a

1 Pierre Louÿs, *La Femme et le Pantin*, *op.cit.*, p.132.

2 Anne-Marie Sohn, « Sois un homme ! » *La construction de la masculinité au XIX^e siècle*, *op.cit.*, p.131-132.

3 D'après Henri-Frédéric Amiel, *Journal intime*, t. I, 1839-1851, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1976, p.160.

4 Pierre Louÿs, *La Femme et le Pantin*, *op.cit.*, p.137.

5 *Ibid.*, p.137.

accusé la jeune femme auparavant. Mais c'est surtout le retour à la marginalité et à la solitude qu'il ne peut supporter.

Alors il fut pris tout à coup d'une immense détresse devant cette fin d'un rêve qu'il sentait à l'agonie (les ruptures d'amour sont comme une petite mort, ayant aussi leurs départs sans adieux). Mais ce n'est pas seulement la séparation d'avec Jane ni le bris du miroir aux reflets qui le navraient le plus à ce moment : il éprouvait surtout une épouvante de songer qu'il était menacé de se retrouver seul — face à face avec la ville — sans plus personne entre la ville et lui. Certes, il l'avait choisie, cette Bruges irrémédiable, et sa grise mélancolie. Mais le poids de l'ombre des tours était trop lourd ! Et Jane l'avait habitué à en sentir l'ombre arrêtée par elle sur son âme. Maintenant il la subirait toute. Il allait se retrouver seul, en proie aux cloches ! Plus seul, comme dans un second veuvage¹ !

c) *La lâcheté, un vice masculin*

La solitude amoureuse effraie également Hoffmann qui n'hésite guère à retourner en Allemagne pour épouser Antonia. Néanmoins, Dumas nous indique déjà la rupture du serment au moment même où il est prononcé à l'église. Hoffmann est pétrifié par les promesses qu'il doit faire à sa maîtresse, alors même qu'un fiancé devrait avoir le sourire aux lèvres et un enthousiasme certain : « Hoffmann tressaillit, un frisson passa par tout son corps, il ne se repentit pas, seulement, il eut peur². » Nous ignorons cependant si l'artiste tremble parce que la jeune femme dit qu'elle mourrait ou bien s'il craint déjà d'échouer, en outre de la tuer. La défaillance physique du personnage va de pair avec un déséquilibre psychique, qui se révèle davantage après la rencontre avec la « Vénus méduséenne ».

Conscient du phénomène fantastique, Hoffmann ne peut s'empêcher de se laisser guider par la folie – qui est l'addition cumulable d'Arsène, du docteur et de Paris. Il est facilement gouverné par ses émotions, quitte à sacrifier la vie d'âmes innocentes comme Antonia et son père (qui meurt de la perte de sa fille). Son trouble psychologique contamine ses proches, telle une lèpre. À maintes reprises, la raison lui échappe, il « prend sa tête dans ses deux mains ». (112) Sa folie n'est pas seulement liée à un environnement étrange, elle est également très personnelle. Hoffmann se croit toujours « maître » de la situation alors qu'il n'a aucun pouvoir, si ce n'est sans doute lorsqu'il fait l'amour à la morte, finalité assez pathétique. Accentuée par son jeune âge, l'immaturité est palpable, encore plus quand Dumas le compare ironiquement au dieu de la foudre : « Puis, quel bonheur, quelle joie, quel orgueil, quand Hoffmann rentrerait chez Arsène, dans ce même boudoir dont on l'avait chassé ! de quel suprême dédain il écraserait cette femme et son terrible amant, quand, pour toute réponse à ces mots : Que venez-vous faire ici ? il laisserait, nouveau Jupiter, tomber une pluie d'or sur la nouvelle Danaé ! » (98)

Contrairement à Don Mateo et Séverin qui retrouvent quelque temps un semblant de virilité, Hoffmann est un être impuissant du début à la fin du récit. Les autres contrôlent sa vie en permanence, y compris son ami Zacharias qui l'a incité à rejoindre Paris et à jouer. Hoffmann, s'il est à l'origine un compositeur allemand dont s'est inspiré Dumas, incarne aussi l'anti-modèle du roman d'apprentissage, genre incontournable de l'époque. Il n'est pas seulement le jouet d'une femme ou plutôt d'une illusion, il l'est de la société tout entière. Après avoir été

1 Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, *op.cit.*, p.96.

2 Alexandre Dumas, *La Femme au collier de velours*, *op.cit.*, p.41.

expulsé de la chambre d'Arsène pour un geste déplacé, le jeune artiste sombre dans la mélancolie. Il est frustré de sa position sociale, car seul l'argent saurait conquérir la courtisane :

[...] ce luxe au milieu duquel il avait trouvé la belle danseuse, et qui était non seulement sa vie physique, mais sa vie morale, tout cela, à moins d'une somme folle inouïe, qui tombât entre les mains d'Hoffmann, c'est-à-dire à moins d'un miracle, rendait impossible au jeune homme, même l'espérance de la possession¹.

Chez lui, les émotions sont décuplées et passent sans cesse d'un extrême à l'autre. Il passe du « désir » à la « fièvre », puis à « l'accablement » (95) lorsqu'il ne peut obtenir ce qu'il désire, tel un enfant capricieux. Dumas n'hésite guère à utiliser l'hyperbole pour illustrer sa jalousie. Arsène, qui n'a pas conscience des sentiments du peintre, lui parle du commanditaire du portrait qui n'est autre que Danton, son amant : « Cette fois le *il* et le *nous* avaient frappé le cœur d'Hoffmann de deux coups au lieu d'un². » À ses côtés, elle forme un couple, une unité, d'où la gravité du « nous » qu'Hoffmann voit comme un obstacle à une histoire d'amour rêvée. La compétition avec Danton ne fait lieu d'aucun combat, si ce n'est quand l'Allemand poursuit la calèche d'Arsène. Ce n'est qu'à la mort de son ennemi qu'il saura attirer l'attention de la danseuse, avec un mont de pièces d'or.

Hoffmann, en bon artiste, aurait pu écrire des poèmes ou composer un ballet pour sa dulcinée, afin de se différencier d'un rival certainement plus riche et plus âgé. Mais il reste aveuglé devant l'artificialité du monde d'Arsène, entretenue par les plus jolies toilettes et environnée des plus somptueux décors. Comme bien d'autres, il préféra « acheter » une femme plutôt que la chérir avec son cœur. Malgré son apparence de romantique acharné, Hoffmann présente plutôt la psychologie d'un jeune homme instable, lâche et matérialiste, néanmoins non violent.

La violence et la lâcheté sont la conséquence d'une accumulation de conflits, de lamentation, mais aussi de tension sexuelle. La violence, tout particulièrement, a une cause et n'est pas seulement un outil de renversement des rôles, elle répond avant tout à une stratégie d'autodéfense ou d'attaque ; il faut mutiler l'autre pour ne pas se mutiler soi-même. Avec l'amour inassouvi et le déshonneur, la frustration sexuelle fait partie des autres tortures psychologiques sollicitées par la figure féminine. L'homme, qui a nécessairement besoin de son membre pour perpétuer sa lignée, connaît une véritable souffrance en se voyant dépourvu de l'objet qui fait toute sa gloire, sans même porter de cage de chasteté.

d) *Castration psychique*

Avant d'effleurer le corps de Conchita, Don Mateo subit bon nombre de sévices. Ils sont voyeurisme involontaire, contrôle de soi, patience et persévérance (qui sont d'ailleurs des vertus masculines...). Comme nous l'évoquions précédemment, l'intérêt de Conchita est de garder toute l'intention sur elle. Pour frustrer Don Mateo, elle joue sur une temporalité floue et incertaine. Elle pourrait se donner à lui : « plus tard³ » ou « après-demain ». (89) Cela permet d'avoir un certain contrôle tout en entretenant la distance avec son amant. La fatigue et l'évanouis-

1 Alexandre Dumas, *La Femme au collier de velours*, op.cit., p.94-95.

2 *Ibid.*, p.91.

3 Pierre Louÿs, *La Femme et le Pantin*, op.cit., p.87.

sement sont autant de motifs qui la rendent indisposée à l'acte, qu'elle consent néanmoins : « Attends... Je t'aime... mais je suis presque évanouie. » (90)

Or, la superstition semble être une arme bien plus légitime. La perte de virginité est un bien sacré qui ne peut s'ôter n'importe comment : « Aujourd'hui, je suis plus noire de péchés qu'une gitane ; je ne veux pas devenir femme dans cet état de damnation : mon enfant serait maudit, si je suis grosse de vous. Demain, je dirai à mon confesseur tout ce que j'ai fait depuis huit jours et même ce que je ferai dans vos bras pour qu'il m'en donne l'absolution d'avance : c'est plus sûr. » (89) Dans l'œuvre de Louÿs, la religion et la chair ne font qu'un. Don Mateo compare même les seins de Conchita à des « fruits de la Terre Promise », car ils sont divinement inaccessibles. Il dit encore qu'elle est « impénétrable » (79), une expression à prendre au sens propre comme au sens figuré, puisque les deux amants ne parviendront jamais à s'entendre.

Même quand la jeune femme semble plus ouverte au désir de son amant, elle ne peut s'empêcher d'instaurer une frontière physique. La présence d'une moustiquaire dans la chambre crée une mise en scène de l'acte sexuel et suscite une vive frustration : « Je la voyais à travers la moustiquaire blanche comme une apparition de théâtre derrière un rideau de gaze¹. » Don Mateo est envoûté par subtilité de la transparence, qui cache certaines parties du corps de son adorée. Il pense la voir nue, mais il n'en est rien. Conchita porte un « caleçon » (97), ce qui crée une nouvelle barrière. Aussitôt, le désir retombe, mais Conchita trouve toujours des arguments pour légitimer ses changements d'humeurs.

En dévoilant plusieurs parties de son corps, elle considère qu'elle offre déjà beaucoup à son amant, et préfère attendre le moment propice : « Tu as mes seins, tu as mes lèvres, mes jambes brûlantes, mes cheveux odorants, tout mon corps dans tes embrassements et ma langue dans ton baiser. Ce n'est donc pas assez tout cela ? Alors ce n'est pas moi que tu aimes, mais seulement ce que je te refuse. » (98)

Face à cela, l'Espagnole lui montre quelques ouvertures. Volontairement, elle s'assoit sur ses genoux et l'embrasse. Elle lui laisse dégrafer son corsage, lui confie même que sa poitrine a grossi comme si elle s'adressait à une amie. Le désir accroît lorsque les deux amants se retrouvent à la fenêtre de Conchita, forgée de barreaux. Malgré la barrière physique, Don Mateo parvient à s'enivrer de sa chevelure : « Et renversant la tête elle fit glisser entre les barreaux tous ses cheveux comme un ruisseau de parfums. Je les pris dans mes mains, je les pressai sur ma bouche, je me baignai le visage dans leur onde noire et chaude... » (90) Contrairement à Lancelot, il n'a pu écarter les barreaux qui les séparaient pour assouvir ses envies².

La puissance surhumaine ne sied guère à un pantin qui doit contrôler la moindre de ses pulsions, même s'il sort vainqueur d'un combat. La présence des barreaux est caractéristique de la littérature amoureuse et accroît la volupté masculine, bien que frustrante. L'étreinte est impossible pour d'Hauteville, comme nous l'avions cité précédemment : « Des losanges de fer et d'or qui séparaient les étrangers des recluses montraient celles-ci assises à l'écart³... » Camille est placée derrière une grille, voilée, ce qui crée une frontière aussi bien physique que mentale.

Par ailleurs, Conchita n'hésite guère à offrir à d'autres hommes ce qu'elle se défend d'offrir à Don Mateo. Pour éveiller son impuissance, elle le *trompe* sous ses yeux avec un homme plus

1 Pierre Louÿs, *La Femme et le Pantin*, *op.cit.*, p.96.

2 Voir Chrétien de Troyes, *Lancelot ou le Chevalier de la charrette*, *op.cit.*, p. 340. : « Il saisit les barreaux, les secoue, les tire si bien qu'il les fait plier et les arrache de leur scellement » pour atteindre la chambre de sa dame.

3 Henri de Latouche, *Fragoletta*, *op.cit.*, p.161.

jeune et plus beau. Plutôt que de prêcher la religion, comme elle le fait si bien, elle adopte un ton sarcastique avec la métaphore de la « guitare¹ » qui s'apparente à un phallus. Le voyeurisme involontaire est ponctué d'un voyeurisme plus conventionnel où Don Mateo assiste à un spectacle sans même avoir été invité. Sa première frustration a sans doute lieu lorsque Conchita danse à moitié nue devant des Anglais. Il ne l'a jamais autant désirée qu'à cet instant et l'exprime par une folle envie de « la tuer² ».

Le désir, avant la frustration sexuelle, est cause d'une véritable névrose masculine. Alcide, lors de la deuxième nuit passée auprès de Gamiani et de Fanny, prend soudainement conscience de son impuissance. Et nous ne parlons pas encore d'impuissance en tant que trouble de l'érection ou d'infertilité, mais plutôt d'inégalité liée au désir. La jouissance masculine est « inférieure » à la jouissance féminine, car moins sujette à l'infini et à l'excès (d'où le titre du roman de Musset). L'écrivain se réapproprie le mythe de la tribade, thème très récurrent du roman libertin du XVIII^e siècle. Il s'inspire surtout de l'écriture sadienne, car nos trois héros à la manière des conteuses des *Cent Vingt Journées de Sodome* énumèrent toutes les perversions imaginables, auréolées de blasphèmes et d'éloges à la nature.

Néanmoins, le topos sadien fait aussi écho à la mystification monstrueuse de la femme, l'image d'une sur femme aux appétits sexuels dévorateurs. Gamiani apporte un peu de piment à une nouvelle littérature dite « érotico-romantique ». Si la première nuit, Alcide se joint égoïstement aux ébats de l'innocente Fanny et de la comtesse diabolique, il s'abstient de le faire la nuit suivante. En effet, le jeune homme se sent impuissant, voire inutile, car il a défloré Fanny, mais elle ressent davantage de plaisir avec Gamiani :

Je pensais que Fanny, jeune encore, innocente de cœur, ne conservait de Gamiani qu'un souvenir d'horreur et de dégoût. Je l'accablais de tendresse et d'amour, je lui prodiguais les plus douces et les plus enivrantes caresses ; parfois je l'abîmais de plaisir, dans l'espoir qu'elle ne concevrait plus désormais d'autre passion que celle avouée par la nature qui confond les deux sexes dans les plaisirs des sens et de l'âme. Hélas ! je me trompais. L'imagination était frappée, elle dépassait tous nos plaisirs. Rien n'égalait, aux yeux de Fanny, les transports de son amie. Nos plus forts accès lui semblaient de froides caresses, comparées aux fureurs qu'elle avait connues dans cette nuit funeste³.

Le jeune homme, curieux de la suite des événements, se cache dans la chambre de Fanny. Animée par une vaine vertu, elle n'ose plus voir la comtesse Gamiani, du moins jusqu'à ce qu'elle vienne à elle... Sa faiblesse ressurgit, ce qui accroît celle d'Alcide, son amant, qui doit « tenir la chandelle » sans même qu'elles s'en aperçoivent. Afin d'accroître l'infériorité de celui-ci, Fanny confie à Gamiani : « Il faudrait être dépourvu de sang et de vie, pour rester insensible avec toi. » (93) Alcide a échoué face à une femme, alors quel intérêt trouverait-il à s'humilier davantage en coopérant avec elle ? Il revient donc à l'état de spectateur, bien que la tâche ne soit guère facile. En admirant les deux femmes, Alcide connaît une véritable torture, à la fois physique et psychologique. Dès lors qu'il n'intervient plus, la défaillance sexuelle est à son comble :

Dans l'impossibilité où j'étais d'aller me mêler à ces deux femmes nues, je ressemblais à la bête fauve que tourmente le rut et qui des yeux dévore sa femelle à travers les barreaux de sa cage.

1 Pierre Louÿs, *La Femme et le Pantin*, op.cit., p.128.

2 *Ibid.*, p.113.

3 Alfred de Musset, *Gamiani ou Deux Nuits d'excès*, op.cit., p.73.

Je restai stupidement immobile, la tête clouée près de l'ouverture d'où j'aspirais, pour ainsi dire, ma torture, vraie torture de damné, terrible, insupportable, qui frappe d'abord la tête, se mêle ensuite au sang, s'infiltré dans les os, jusqu'à la moelle qu'elle brûle. [...] Mes mains crispées s'accrochaient au parquet. Je ne respirais plus, j'écumais. Ma tête se perdit. Je devins fou, furieux, et m'empoignant avec rage, je sentis toute ma force d'homme s'agiter furibonde entre mes doigts serrés, tressaillir un instant, puis fondre et s'échapper en saillies brûlantes comme une rosée de feu. Jouissance étrange, qui vous brise, vous renverse à terre¹ !

Alcide redevient cet animal en rut, réduit à son plaisir solitaire. La masturbation est décrite par Musset comme un acte brutal et pathétique, qui conduit l'homme à s'affaiblir plutôt qu'à triompher véritablement, d'où l'allusion au damné². « Perdre du sperme » au XIX^e siècle renvoie à l'épuisement du corps et potentiellement de la fertilité. La jouissance passée, il lui est impossible, contrairement à Gamiani, de poursuivre son élan de volupté : « Mes mains étaient lasses de torturer cette furie indomptable. Les canaux spermatiques étaient fermés ou épuisés. J'amenais du sang, et le délire n'arrivait pas. » (60)

En effet, la femme a le don de jouir plusieurs fois d'affilé. Frédéric Monneyron nous le rappelle d'ailleurs à travers le mythe de Tirésias. Alors qu'il surprit Athéna au bain, Tirésias est métamorphosé en femme et constate que le plaisir féminin donne neuf fois plus de satisfaction que le plaisir masculin. Redevenu homme, il vivra bien longtemps, car l'androgynie confère une quasi-immortalité dans la tradition antique. Dans la réalité, ce privilège biologique féminin déplaît fortement aux hommes et les excite tout à la fois, ce qui engendre une véritable névrose sociale. Cette névrose s'accroît avec la figure de la lesbienne qui n'a nul besoin de l'autre sexe pour goûter au plaisir. La Comtesse condamne l'homme et tire toute la suprématie du féminin par la jouissance :

Le feu qui me consume, qui me dévore, ce feu brûlant de l'Italie qui redouble mes sens et me fait triompher alors que tous les autres cèdent, est-ce donc chose horrible ? Dis... un homme, un amant, qu'est-ce près de moi ? Deux ou trois luttés l'abattent, le renversent ; à la quatrième il râle impuissant et ses reins plient dans le spasme du plaisir. C'est pitié ! Moi je reste, encore forte, frémissante, inassouvie. [...] Luxurieuse, implacable, je donne un plaisir sans fin, je suis l'amour qui tue³.

La dernière phrase de la Comtesse en dit long sur la fin tragique du récit. Alcide, révolté par ces paroles injurieuses, essaye de ranimer le désir, en vain : « Tandis que mes mains se lassaient à ranimer ma puissance éteinte, je m'abîmais les yeux à contempler la scène qui me jetait dans un si horrible désordre. » (84) En effet, la frustration sexuelle est à son paroxysme, car Alcide n'est plus seulement témoin d'une scène érotique, mais aussi d'une scène de crime. Gamiani boit du poison et en introduit dans la bouche puis dans le sexe de Fanny. L'ingénue et la Comtesse meurent tour à tour de plaisir et de douleur. Alcide, conscient de son impuissance, est arrivé trop tard.

La castration psychique n'est pas seulement l'incapacité d'exercer librement sa sexualité ou la fin prématurée du désir, elle ôte également à l'homme une certaine conscience. Si Alcide n'avait pas été autant obsédé par l'érotisme de la scène, quoique tourné au sadisme, il aurait sans doute pu sauver Fanny.

1 Alfred de Musset, *Gamiani ou Deux Nuits d'excès*, op.cit., p.82-83.

2 *Ibid.*, p.83.

3 *Ibid.*, p.78.

Dans *Monsieur Vénus*, Jacques doit également contenir son désir envers Raoule qui méprise les rapports traditionnels. Après la scène de viol qui « authentifie » l'esclavage de Jacques, elle désire tout naturellement le frustrer pour contrer la fin de son désir envers elle. La jouissance masculine la dégoûte, la révolte, car elle est toujours la même :

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 tous également vulgaires dans l'apaisement des sens¹.

Elle recherche, comme Gamiani, l'infinité du plaisir (et du désir), d'où la suppression totale de jouissance. Le plaisir masculin, notamment, apparaît comme quelque chose d'égoïste et de pathétique qu'il faut éradiquer pour perpétuer l'amour. Jacques lutte contre le sexe biologique de sa maîtresse qui le tente involontairement à la vue de ses seins. Échauffé, il la repousse et lui somme de ne pas se dévêtir complètement. En tant que *femme*, il ne peut rien obtenir puisqu'elle est dépourvue d'un sexe pénétrant, et en tant qu'homme non plus, à l'exception d'une fois où Raoule se livrera à lui volontairement. Pour Jacques, la castration psychique est totale dans la mesure où il dépend d'une femme et ne peut exercer son pouvoir sur elle. Il est la *femme* du couple, ce qui le complexe à l'égard d'autres hommes qui, eux, ont préservé leur virilité et connaissent la fortune :

Jacques souriait douloureusement. Ce garçon expansif était heureux, il gagnait sa vie en se battant avec la pierre, il était fort, il était honnête, à toutes ses saillies il ajoutait un soupir au sujet de sa belle cousine, la fille du directeur de l'un des plus vastes magasins de la capitale. Noblesse, amour, argent, tout irait à lui, sur un signe de lui, parce qu'il était un homme².

Si le jeune peintre délaisse son honneur et supporte les moindres supplices de sa maîtresse, il change peu à peu d'identité sexuelle, contrairement à Séverin ou Don Mateo qui préservent leur enveloppe virile. Tout d'abord, sous l'influence de Raoule, puis sous sa propre directive. Nous évoquions déjà l'androgynie, comme idéal antique. Et nous constaterons en dernière partie qu'il prend part au discours amoureux et philosophique de la littérature du XIX^e siècle. Celle-ci questionne à sa façon l'étude de genre, l'illustration d'autres masculinités, en plus de celles qui ont été abordées, à savoir le marginal et l'esclave.

1 Rachilde, *Monsieur Vénus*, *op.cit.*, p.30.

2 *Ibid.*, p.45.

PARTIE III : Une masculinité nouvelle par la fusion des sexes

Les limites d'une masculinité virile marquent l'apparition d'une nouvelle masculinité, plus riche et complexe. Au XIX^e siècle, il y a une véritable profusion, voire même une renaissance *des* masculinités. Nous évoquions auparavant les âmes romantiques et sensibles, les pseudo-soumis et les masochistes. Mais certains hommes s'identifient à l'autre sexe jusqu'à ne faire plus qu'un avec lui. Et nous ne parlons guère d'une union matrimoniale ou d'un rapport intime, mais d'une communion des âmes et des corps inspirée de la philosophie platonicienne. Dans la littérature romantique, l'ambiguïté sexuelle s'apparente à un-e hermaphrodite, être qui dispose des organes des deux sexes et qui peine à trouver sa place dans une société binaire. L'ère de la décadence marque plutôt un trouble dans le genre sur des êtres au sexe déterminé. Catherine Ouellet parle même de « contretypes¹ » de l'idéal masculin.

Toutes les masculinités défaillantes y sont présentées, en passant de l'homme efféminé ou du célibataire à l'homosexuel refoulé, « des personnages que le discours doxique considère, somme toute, comme « contre-nature² ». Avant même de présenter ces masculinités déviantes, Rachilde, par l'entremise de Raoule de Vénérande, considère deux types d'hommes, chacun ne répondant aucunement au critère idéal de la masculinité : « Oui, continua Raoule, 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'Amour³ !... »

Ce diptyque masculin illustre assez fidèlement le début de notre étude, où il y a cette ambivalence constante entre excès de violence et faiblesse. Dans tous les cas, il y a une nouvelle masculinité à définir, qui anéantira tous les préjugés, et qui surtout, redonnera vie à l'amour. Il s'avère que Jacques sera le cobaye idéal. D'après Nelly Emont, l'androgynie est remis au goût du jour pour deux raisons. Tout d'abord, il traduit un certain malaise dans une société en pleine crise religieuse, face à l'essor des sciences et de la psychologie, et il répond parfaitement à l'énigme de l'existence qui renvoie aussi bien à des origines divines qu'humaines. L'androgynie s'apparente à une nouvelle religion, qui associe la science et le mystique :

Les ésotéristes mettent l'accent sur l'Un plutôt que sur l'Être [...]. Dans cette manifestation, l'androgynie apparaît comme l'une des étapes logiques de la formation de l'homme. Dans la pensée théosophique du XVIII^e siècle telle qu'elle s'exprime en particulier au XVIII^e siècle, ce processus donne lieu à un scénario particulier. Issu de Dieu, l'Adam primitif, être essentiellement spirituel, est androgynie en ce sens que sont inscrites, au plus profond de son être, des polarités différentes, appelées masculines et féminines⁴.

Joséphin Péladan, occultiste français du XIX^e siècle, atteste même que l'homme est né androgynie, son avenir ne peut être que le retour à son point initial. Or, l'androgynie, qui est l'être parfait, ne peut évoluer sans son « double ». Plus tard, Jean Libis, enseignant en

1 Voir son article « Androgynes de corps et d'esprit : un idéal fin de siècle ». Dans *Le jeune homme en France au XIX^e siècle : contours et mutations d'une figure*. Cahier ReMix, n° 6 (11/2016). Montréal : Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire.

2 *Ibid.*

3 Rachilde, *Monsieur Vénus*, *op.cit.*, p.25.

4 Collectif, *L'Androgynie dans la littérature*, « Les aspects religieux du mythe de l'androgynie dans la littérature de la fin du XIX^e siècle » par Nelly Emont, *op.cit.*, p.43.

philosophie, dira même que la figure de l'androgynie permet de « neutraliser¹ » les rapports négatifs entre les sexes.

Afin de mieux définir cette figure symbolique, il faut en revenir au *Banquet* de Platon. Les ancêtres des hommes sont de trois espèces, mâle, femelle et androgynie. Zeus, révolté par l'orgueil des androgynes, décide de les couper en deux. La punition divine imposera le début d'une hétérosexualité normée où chaque sexe devra s'unir à l'autre pour perpétuer l'espèce. Toutefois, pour Platon, l'idéal érotique demeure l'androgynie qui incarne l'unité multiple ou *l'Un*, adulé par les ésotéristes et les décadents. Sa fécondité est d'ordre spirituel et non générée par l'accouplement, signe d'animalité extrême.

Cette réinterprétation des sexes conduit fatalement à une redéfinition du genre. La sociologue Ann Oakley marque une nette différence entre sexe et genre, l'un renvoyant à la nature, l'autre à la culture². Ce discours est repris par Judith Butler puis Christine Delphy qui définit le genre comme un « marqueur de la division sociale³ ». Néanmoins, la théorie du genre au XIX^e siècle est radicalement opposée aux réflexions actuelles, puisque la nature et la culture formaient une entité commune. Rachilde choqua ses contemporains car elle déconstruit, voire même dénonce, ce qui était considéré comme instinctif. Mais avant cela, Gautier considérait déjà que le genre et le sexe étaient dissociables, à travers notamment la figure de Mademoiselle de Maupin, une gynandre romantique. Grâce à la figure du castrat, Balzac joue lui aussi sur les codes de l'identité sexuelle, qui frôle presque l'hermaphrodisme de Latouche. Actuellement, les sociologues et philosophes dissertent sans cesse sur les questions de genre et de sexualité, mais il semblerait que la littérature fût la première à réellement aborder le sujet. Tout ceci en étant confrontée à une société plus traditionnelle et patriarcale.

1. Un amour d'androgynie

a) *L'androgynie en tant qu'œuvre d'art*

Auparavant, nous évoquions la femme en tant qu'œuvre d'art, néanmoins elle n'est point la seule à inspirer les artistes. L'androgynie qui, a priori, ne présente pas de sexe défini, fascine tout autant. À partir de la Révolution s'opère un trouble dans le genre, en témoigne l'art néo-classique qui peint des corps plus efféminés, librement inspirés des éphèbes grecs. Même si le Code civil de 1804 renforce la binarité sexuelle, la question de l'androgynie demeure toujours dans les esprits. Il incarne même l'objet principal de la littérature décadente qui rejette le système hétéronormatif.

Raoule de Vérérande, qui pénètre dans l'atelier d'une fleuriste, rencontre finalement un fleuriste. Cet homme délicat entouré de fleurs l'inspire, le dégoût – qui est avant tout celui d'une société peu habituée à ce genre d'individu – se change peu à peu en fascination. À la vue de cet être efféminé, Raoule désire créer une œuvre à son image. La gynandre a su dénicher en Jacques un potentiel androgynie qu'il faut polir, tel un diamant incrusté dans un bijou. Comme l'exprime Catherine Ouellet, « il y a volonté de refaire une création mal faite, de pallier une

1 Voir Jean Libis, *Le Mythe de l'androgynie*, Paris, Berg international, 1991, p.20.

2 Ann Oakley, *Sex, Gender and Society*, Maurice Temple Smith Ltd., 1972, 220 p.

3 Deborah Gutermann-Jacquet, *Les Équivoques du genre...*, *op.cit.*, p.17.

réalité objective, aliénante, marquée par un conflit des sexes¹. » Raoule n'est pas seulement en quête de transgression morale, elle sert également son fantasme de main créatrice. Après la mort de Jacques, elle désire le changer en poupée, « image inanimée et impérissable² ».

Déçue de sa création vivante qui l'a trahie, Raoule accomplit sa quête pygmalionnesque grâce à la mort qui est immuable. Jacques est immortalisé en préservant ses caractéristiques propres qui pourraient très bien être celles d'une femme : duvet d'or, ongles, cils, cheveux roux... Le terme « poupée » a tout son sens, car il est ordinairement prêté aux femmes. Mais il est aussi l'assortiment parfait du réalisme et du superficiel, puisque la veuve l'a confectionnée avec quelques fragments de son anatomie déchue. Raoule est une poétesse gauthienne qui fait de Jacques une Galatée inversée. Dès le départ, c'est « pour le plaisir de l'art³ » qu'il se prend à être une femme après tout. Devenu gisant, il accède à une divination complète et devient l'objet d'art idéal aux yeux de sa maîtresse.

Le gisant prend place sur l'autel des amours. En effet, Raoule place le tombeau de Jacques sur leur ancien lit. La chambre est murée, coupée du monde – tel un divin royaume que nul ne peut atteindre. Jacques devient cette idole, ce dieu éternel que louait Raoule, il doit survivre dans la mort et contempler de ses yeux clos un plafond représentant le ciel, l'éternité. Quand Raoule rend hommage à son automate, il revit, comme agité par les ressorts qui entrouvrent ses lèvres.

Avant de devenir cet être mystique, Jacques attirait déjà tous les regards. Le désir de Raoule contamine celui du baron de Raittolbe, qui n'est autre que l'ancien prétendant de la gynandre. Chaque personnage ne peut s'empêcher d'admirer Jacques, il agit comme un aimant. L'androgyne, et nous le constaterons davantage avec Zambinella, attire automatiquement les deux sexes. D'après les amis de Raoule, il ressemble à un « Adonis⁴ » ou un « Antinoüs⁵ », le même qui règne sous la forme d'un buste dans la chambre de la gynandre. Toutes ces figures d'androgyne, tirées de l'antiquité grecque, manifestent un renouveau de la beauté masculine. Le schéma de soumission, dont nous parlions antérieurement, est totalement inversé, puisque Raoule considère Jacques comme un être spirituel, d'où le temple qu'elle lui dédie.

La Zambinella de Balzac sert davantage de modèle à l'œuvre d'art, une création qui sera inlassablement reproduite. En effet, le castrat est immortalisé en sculpture puis en peinture, comme l'énonce le narrateur à Béatrix de Rochefide, témoin du récit de Zambinella :

Madame, le cardinal Cicognara se rendit maître de la statue de Zambinella et la fit exécuter en marbre, elle est aujourd'hui dans le musée Albani. C'est là qu'en 1791 la famille Lanty la retrouva, et pria Vien de la copier. Le portrait qui vous a montré Zambinella à vingt ans, un instant après l'avoir vu centenaire, a servi plus tard pour l'Endymion de Girodet, vous avez pu en reconnaître le type dans l'Adonis⁶.

1 Catherine Ouellet, « Androgynes de corps et d'esprit : un idéal fin de siècle », dans *Le jeune homme en France au XIX^e siècle : contours et mutations d'une figure*, Cahier ReMix, n° 6 (11/2016), Montréal : Figura, centre de recherche sur le texte et l'imaginaire [article web].

2 *Ibid.*

3 Rachilde, *Monsieur Vénus*, *op.cit.*, p.31.

4 *Ibid.*, p.47.

5 *Ibid.*, p.53.

6 Honoré de Balzac, *Sarrasine*, *op. cit.*, p.74.

Roland Barthes parle de « chaîne duplicative¹ », où le corps se transmute d'un état à l'autre tout en préservant son entité artistique et métaphysique : « Métonymiquement, l'élément trans-naturel (hors-monde, extra-monde, fascination magique du castrat) qui est dans le référent (Zambinella) passe dans la peinture : un être hors nature (cf. être si parfait, trop beau pour être un homme)². » Le corps de Zambinella, qui n'est que « spectacle », car destiné à monter sur scène, crée une sculpture originellement féminine qui inspirera une peinture représentant une figure mythologique aux traits androgynes, Endymion. Cette mise en abîme nous donne la clé de l'identité du castrat qui est purement artificielle, car l'objet d'une construction permanente. La toile de Girodet suscite l'émerveillement de Madame de Rochefide. Elle en deviendrait même jalouse : « un être si parfait existe-t-il³ ? » et considère qu'« il est trop beau pour un homme⁴ ». Comme nous l'avons déjà évoqué, la beauté est bien souvent prêtée au sexe féminin. Or, cette différence sociale se manifeste aussi bien chez les hommes que chez les femmes.

Sarrasine confirme ce stéréotype en s'adressant à Zambinella : « Crois-tu pouvoir tromper l'œil d'un artiste ? N'ai-je pas, depuis dix jours, dévoré, scruté, admiré tes perfections ? Une femme seule peut avoir ce bras rond et moelleux, ces courbes élégantes⁵. » Dans *Mademoiselle de Maupin*, Gautier nous livre une description quasi similaire de Théodore-Madeleine, une gynandre cette fois-ci. La beauté masculine n'apparaît pas comme une vertu, puisqu'elle plagie le genre féminin :

Il est impossible d'avoir meilleure grâce ; il n'est pas très grand, mais il est svelte et bien pris dans sa taille ; il a quelque chose de moelleux et d'onduleux dans la démarche et dans les gestes, qui est on ne peut plus agréable ; bien des femmes lui envieraient sa main et son pied. Le seul défaut qu'il ait, c'est d'être trop beau et d'avoir des traits trop délicats pour un homme. [...] ; mais, comme il est fort jeune et n'a pas d'apparence de barbe, la mollesse et la perfection du bas de sa figure tempèrent un peu la vivacité de ses prunelles d'aigle ; ses cheveux bruns et lustrés flottent sur son cou en grosses boucles, et donnent à sa tête un caractère particulier⁶.

D'Albert admire pour la première fois Théodore-Madeleine alors qu'elle est habillée en homme. Il tombe sous son charme pour ses qualités féminines qui perdurent, malgré la vraisemblance du travestissement. Pour en revenir au tableau de Girodet chez Balzac, il connote également la féminité. La « grâce exquise des contours⁷ » qualifie le personnage, termes qui s'appliquent ordinairement aux représentations féminines et aux éphèbes. Endymion prend une pose lascive, il est pâle, porte ses cheveux longs et bouclés. Et surtout, il est passif, comme possédé par la lune, symbole de la féminité qui le prend en otage. Nous pourrions y voir une allusion au mythe d'Hermaphrodite qui est lui aussi capturé par la nymphe Salmacis, folle d'amour. Elle invoque les dieux pour ne faire plus qu'un avec son « amant », c'est là que naît le véritable hermaphrodite, créature des deux sexes. Toutefois, nous pourrions parler

1 Roland Barthes, *Sarrasine de Balzac. Séminaires à l'École pratique des hautes études* (1967-1968 et 1968-1969), Paris, Seuil, 2011. p.410.

2 *Ibid.*

3 Honoré de Balzac, *Sarrasine, op. cit.*, p.40.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, p.67.

6 Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin, op.cit.*, p.144.

7 Honoré de Balzac, *Sarrasine, op. cit.*, p.40.

de semi-défaillance, car Hermaphrodite était en réalité un très jeune homme âgé de quinze ans, donc l'honneur n'est pas totalement vaincu. Comme le rappelle Luc Brisson, « en tant qu'adolescent, il se situe en deçà de la distinction homme/femme, dans une indistinction troublante¹. » Il n'est pas encore un guerrier ni un être viril comme Ctésias qui est qualifié d'enfant, d'où la croyance de Plangon sur sa potentielle virginité avant leur rencontre. A contrario, Jacques Silvert est âgé de vingt-quatre ans, donc la transgression est totale. Or au XIX^e siècle, l'âge de vingt ans correspondrait aujourd'hui à celui de vingt-cinq voire de trente².



Anne-Louis Girodet, *Le Sommeil d'Endymion*, 1791, huile sur toile, Musée du Louvre

L'androgynisme transgresse la loi humaine qui considère l'existence d'une binarité exclusive plutôt que de l'*Un*. Il incarne un impossible esthétique et moral, paradoxalement signe de perfection, comme ne cesse de le répéter Sarrasine. Zambinella, contrairement aux hermaphrodites qui possèdent un *trop*, si ce n'est un *rien*, devient un « chef-d'œuvre³ » grâce à un manque. Dépourvu de ses parties génitales, il devient un être hors nature, presque divin. Car grâce à ce manque, il peut préserver sa voix d'ange. Le castrat s'accomplit en peinture ainsi que sur scène. C'est d'ailleurs sa performance – qui est double puisqu'elle fait l'objet d'une performance de genre autant que d'une performance artistique – qui éblouira Sarrasine pensant contempler une sculpture vivante :

Il admirait en ce moment la beauté idéale de laquelle il avait jusqu'alors cherché çà et là les perfections dans la nature, en demandant à un modèle, souvent ignoble, les rondeurs d'une jambe accomplie ; à tel autre, les contours du sein ; à celui-là, ses blanches épaules ; prenant enfin le cou d'une jeune fille, et les mains de cette femme, et les genoux polis de cet enfant, sans rencontrer jamais sous le ciel froid de Paris les riches et suaves créations de la Grèce antique⁴.

En évoquant le sein, objet érotique du féminin (bien qu'il soit commun aux deux sexes), Balzac trompe le lecteur avant de lui livrer un tout autre tableau. La comparaison à la sculpture

1 Collectif, *L'Androgynisme dans la littérature*, « Hermaphrodite chez Ovide » de Luc Brisson, *op.cit.*, p.34.

2 Propos tenus par l'historienne Gabrielle Houbre, séminaire « Sexualités et trouble dans le genre », févr. 2021.

3 Honoré de Balzac, *Sarrasine*, *op. cit.*, p.50.

4 *Ibid.*, p.49.

est également traitée par Gautier, qui nous livre un portrait de Ctésias, comparable à une femme, symbole d'innocence :

L'amant de Plangon est un jeune enfant si beau qu'on le prendrait pour Hyacinthe, l'ami d'Apollon : une grâce divine accompagne tous ses mouvements, comme le son d'une lyre ; ses cheveux noirs et bouclés roulent en ondes luisantes sur ses épaules lustrées et blanches comme le marbre de Paros, et pendent au long de sa charmante figure, pareils à des grappes de raisins mûrs ; une robe du plus fin lin s'arrange autour de sa taille en plis souples et légers ; des bandelettes blanches, tramées de fil d'or, montent en se croisant autour de ses jambes rondes et polies, si belles, que Diane, la svelte chasseresse, les eût jalousées ; le pouce de son pied, légèrement écarté des autres doigts, rappelle les pieds d'ivoire des dieux, qui n'ont jamais foulé que l'azur du ciel ou la laine floconneuse des nuages¹.

Gautier utilise le même lexique que Balzac, la « grâce exquise » de l'Endymion devient la « grâce divine » ; il y a cette idée de blancheur, de légèreté, de rondeur et surtout de douceur avec la texture laineuse des nuages. Ctésias ne peut définitivement rien envier aux femmes ni même aux divinités qui risqueraient de le jalouser. Et sa beauté est intégrale, puisqu'elle fait partie du monde antique qui a inventé une masculinité *androgyn*e prenant bien souvent le nom d'éphèbe ou d'Adonis.



Le Bernin, *Hermaphrodite endormi*, 1620, marbre, musée du Louvre

Jusqu'à présent, nous avons évoqué l'androgynie en tant que défaillance esthétique et sociale. Néanmoins, sa définition originelle est liée à l'hermaphrodisme qui est purement biologique. L'être mi-homme mi-femme a inspiré les mythes, mais également la sculpture. C'est au musée Studii que Camille dite Fragoletta admire cette œuvre qui la trouble, sous le discours passionné d'Éléonore, amie d'Hauteville, qui défend le culte de l'androgynie :

Mais d'abord il n'est pas prouvé, mon cher capitaine, que cet être-là soit hors nature. Socrate fait de son existence l'objet d'un entretien avec le peintre Pharrasius. Platon, dans le Banquet, n'assure-t-il pas que l'homme avait une double nature en sortant des mains du Créateur, et qu'il n'en fut dépossédé qu'après sa rébellion ? C'est peut-être là ce qu'entend Moïse en disant qu'Ève et le premier homme ne faisaient qu'un seul être avant la formation de l'autre sexe. C'est

1 Théophile Gautier, « La Chaîne d'or, ou l'Amant partagé », *op.cit.*, p.420.

peut-être, ajouta-t-elle en souriant, par ce divorce des deux moitiés primitives que s'explique encore l'attrait bizarre du genre humain pour l'autre¹.

Elle y perçoit, comme les ésotéristes de son siècle, les origines de l'Homme qui était à la fois homme et femme. D'après elle, l'idéal platonicien antique ne fait qu'un avec le mythe judéo-chrétien, puisque Ève est un fragment de la chair d'Adam. Toutefois, Camille est davantage troublée par l'œuvre que son histoire. Et pour cause, elle projette parfaitement son corps dans la sculpture qu'elle fuit par souci de « pudeur² ». Latouche nous livre une double mise en abîme, puisque nous apprenons par la suite que Camille est en réalité la fille d'un sculpteur. L'origine de sa naissance légitime davantage son identification à la sculpture, qui n'est pas seulement une œuvre d'art, mais aussi une réalité sociale et biologique. D'Hauteville, quant à lui, n'est en aucun cas touché par le discours mélioratif, voire progressiste d'Éléonore. Il considère les hermaphrodites comme des êtres « monstrueux³ », destinés à périr dans les flots. Inconsciemment, le soldat se ment à lui-même puisqu'il contemple son idéal qui n'est autre que Fragoletta, l'hermaphrodite.

b) Retour au néo-platonisme, l'idéal antique

Raoule de Vénérande n'a pas de dieu chrétien, elle appartient à un autre temps, un autre monde. La décoration de sa chambre en témoigne, elle est peinte en Diane chasseresse, la gynandre antique par excellence, le buste d'Antinoüs ainsi que la sculpture d'Éros jouxtent le lit. Comme D'Albert, Raoule est une anachronique qui abhorre son propre siècle. D'après elle, l'antiquité était une époque moins complexe, et surtout plus libre :

— Dans l'antiquité, poursuivit l'impitoyable défenderesse, le vice était sacré parce qu'on était fort. Dans notre siècle, il est honteux parce qu'il naît de nos épuisements. Si on était fort, et si, de plus, on avait des griefs contre la vertu, il serait permis d'être vicieux, en devenant créateur, par exemple. Sapho ne pouvait pas être une fille, c'était bien plutôt la vestale d'un feu nouveau. Moi, si je créais une dépravation nouvelle, je serais prêtresse, tandis que mes imitateurs se traînaient, après mon règne, dans une fange abominable⁴...

Cette « dépravation nouvelle » n'est autre que l'amour de l'Androgyne, d'où le surnom très honorifique de Raoule qui devient le « Christophe Colomb de l'amour moderne ». (26) En effet, l'aristocrate est à la conquête de l'amour, un territoire aussi infranchissable que ne l'étaient les Indes. D'après elle, c'est un *daïmon* qui permettrait d'accéder au monde des Idées. Et ce monde ne peut s'atteindre par une union conventionnelle, encore moins saphique : « — Vous vous trompez, monsieur de Raittolbe ; être Sapho, ce serait être tout le monde ! Mon éducation m'interdit le crime des pensionnaires et les défauts de la prostituée. » (25)

Hormis l'orgueil de Raoule, cette négation de l'amour « normal » y compris lesbien, « traduit l'impuissance d'aimer dont souffre toute la génération fin de siècle⁵. » L'androgyne est le symbole

1 Henri de Latouche, *Fragoletta*, op.cit., p.54.

2 *Ibid.*, p.55.

3 *Ibid.*

4 Rachilde, *Monsieur Vénus*, op.cit., p.25-26.

5 Regina Bollhalder Mayer, *Éros décadent : sexe et identité chez Rachilde*, op.cit., p.16.

parfait de la décadence, car il crée la nouveauté tout en renouant avec un passé originel. Et surtout, il conduit à «la disparition des sexes dont est menacée l'époque moderne¹» comme le rappelle Regina Bollhalder Mayer. En effet, l'amour de Raoule n'a pas de sexe, dans tous les sens du terme. C'est sans doute là que réside toute sa puissance : «À son oreille, bruissaient 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'éteindre².»

Or, l'amour néo-platonicien n'est pas accordé à tous les mortels, il est même assez rare d'après Rachilde : «Tous les hommes et toutes les femmes sont-ils capables de brûler de cette flamme? Non. [...] Cependant, il est à remarquer que ce sont les plus riches cerveaux, les plus beaux tempéraments qui peuvent être atteints de ce que je me permettrai d'appeler : la céleste maladie³.» Il y a là l'idée d'une union spirituelle dépassant la matérialité du monde. Le simple instinct de reproduction qui conduit l'espèce humaine à ne pas s'éteindre ne comble pas l'idéal rachildien. La sexualité symbolise même la cause de la déchéance du couple. L'autrice décadente met davantage en scène des viols ou une sexualité honteuse, ainsi elle renoue avec un certain puritanisme. La communion des corps doit laisser place à la « communion des âmes⁴ ». Et ce n'est qu'à travers l'Art et la Beauté que l'immortalité s'opère, d'où le gisant de Jacques. Raoule, consciente de l'impossibilité de sa quête, considère tantôt son amour comme une « affreuse folie » (26), tantôt comme un dieu : « J'ai fait de notre amour *un dieu*. » (29) À leur manière, les décadents poursuivent la névrose romantique. Raoule est une sorte de « poète maudit » accablée par un idéal qui la déborde d'enthousiasme et qui l'effraie tout à la fois.

L'androgynie est « l'antique nature » de Platon, mais aussi le pilier du couple hétérosexuel. Un couple déchu qui doit parcourir le monde pour trouver sa moitié, aussi bien charnelle que spirituelle. D'après Joséphin Péladan, l'androgynie permet de prendre conscience de soi grâce à l'autre⁵. Et cela s'est parfaitement communiqué à la philosophie chrétienne, d'où la glorification de l'amour hétérosexuel du Moyen Âge jusqu'à nos jours : « Ce qui manque à Adam, c'est un miroir dans lequel il pourrait se contempler et prendre conscience de lui-même. Ce miroir, c'est Ève, qui n'est pas une créature autonome, mais littéralement une partie d'Adam, tirée de lui et offerte afin qu'Adam puisse ainsi se désirer et s'aimer lui-même. Le dédoublement permet une prise de conscience nécessaire⁶. »

L'identification à l'autre est primordiale pour faire naître l'amour. La symbolique du miroir, de la lumière reflétée a tout son sens dans *La Cafetière*. Théodore, victime d'une hallucination dans sa chambre, voit apparaître Angéla, une jeune femme solitaire qui ne prend pas part aux festivités qui l'entourent. En effet, la chambre se métamorphose en salle de bal, où des spectres valsent au son d'une musique anachronique. À la vue d'Angéla, Théodore sent déjà qu'il ne fait plus qu'un avec elle : « [...] les pensées d'Angéla se révélant à moi sans qu'elle eût besoin de parler ; car son âme brillait dans son corps comme une lampe d'albâtre, et les rayons

1 Regina Bollhalder Mayer, *Éros décadent : sexe et identité chez Rachilde*, op.cit., p.159.

2 Rachilde, *Monsieur Vénus*, op.cit., p.23.

3 Rachilde, *Pourquoi je ne suis pas féministe*, Paris. éditions de France, coll. « Leurs raisons », 1928, p.48-49.

4 Regina Bollhalder Mayer, *Éros décadent : sexe et identité chez Rachilde*, op.cit., p.25.

5 Voir Collectif, *L'Androgynie dans la littérature*, « Les aspects religieux du mythe de l'androgynie dans la littérature de la fin du XIX^e siècle » de Nelly Emont, op.cit., p.45.

6 Joséphin Péladan, *Comment on devient Fée*, Paris, Chamuel, 1898.

partis de sa poitrine perçaient la mienne de part en part¹. »

La rencontre avec l'idéal platonique qui s'apparente ici à un véritable coup de foudre s'opère également grâce au regard, miroir de l'âme : « Jamais, même en rêve, rien d'aussi parfait ne s'était présenté à mes yeux ; une peau d'une blancheur éblouissante, des cheveux d'un blond cendré, de longs cils et des prunelles bleues, si claires et si transparentes, que je voyais son âme à travers aussi distinctement qu'un caillou au fond d'un ruisseau². » Théodore a le sentiment de connaître Angéla « depuis vingt ans³ », un autre motif platonicien célébrant l'union des deux êtres avant la rencontre charnelle.

Le héros, en galant homme, ne peut s'empêcher de convier Angéla à danser. La fusion devient complète grâce à la danse. Le bal était pour l'heure l'une des seules façons d'approcher l'autre sexe. La valse en particulier guide les partenaires dans un élan de séduction. Et pour cause, elle était considérée comme licencieuse au début du XIX^e siècle. C'est ainsi que Madame de Genlis la décrivait : « Une jeune personne, légèrement drapée, se jetant dans les bras d'un jeune homme qui la presse contre son sein et qui l'entraîne avec une telle impétuosité que bientôt elle éprouve un violent battement de cœur, et qu'éperdue la tête lui tourne ! Voilà ce qu'est une walse⁴ ! » Les regards se croisent, la taille de la dame est plus qu'effleurée, et un baiser n'est jamais loin comme le raconte Théodore, plus qu'enivré :

Et nous commençâmes à valser. Le sein de la jeune fille touchait ma poitrine, sa joue veloutée effleurait la mienne, et son haleine suave flottait sur ma bouche. Jamais de la vie je n'avais éprouvé une pareille émotion ; mes nerfs tressaillaient comme des ressorts d'acier, mon sang coulait dans mes artères en torrent de lave, et j'entendais battre mon cœur comme une montre accrochée à mes oreilles. Pourtant cet état n'avait rien de pénible. J'étais inondé d'une joie ineffable et j'aurais toujours voulu demeurer ainsi, et, chose remarquable, quoique l'orchestre eût triplé de vitesse, nous n'avions besoin de faire aucun effort pour le suivre⁵.

Sans le savoir, le jeune homme pénètre dans la mise en scène théâtrale qui s'opérait sous ses yeux, un monde d'artifices et de transcendance. Nous noterons la symbolique du prénom Angéla, un ange qui l'entraîne vers les cieux. Il suffit de quelques pas pour accéder au divin qui disparaît aussitôt minuit sonné. La valse de Gautier rappelle merveilleusement celle de Rachilde. Grâce à l'anatomie efféminée de Jacques, l'étreinte est encore plus fluide et naturelle. Ce ne sont plus deux corps qui dansent à l'unisson, mais un Androgyne qui reprend vie :

De Raittolbe les regardait valser d'un œil rêveur. Il valsait bien, ce manant, et son corps souple, aux ondulations féminines, semblait moulé pour cet exercice gracieux. Il ne cherchait pas à soutenir sa danseuse, mais il ne formait avec elle qu'une taille, qu'un buste, qu'un être. À les voir pressés, tournoyants et fondus dans une étreinte où les chairs, malgré leurs vêtements, se collaient aux chairs, on s'imaginait la seule divinité de l'amour en deux personnes, l'individu complet dont parlent les récits fabuleux des brahmanes, deux sexes distincts en un unique monstre⁶.

1 Théophile Gautier, *Contes humoristiques*, « La Cafetière », *op.cit.*, p.259.

2 Théophile Gautier, *Contes humoristiques*, « La Cafetière », *op.cit.*, p.256.

3 *Ibid.*

4 Colloque par Edward Nye (dir.), *Sur quel pied danser ? Danse et littérature*, « Danser, c'est sauter par-dessus son ombre » d'Alain Montandon, Amsterdam, éditions Rodopi, 2005, p.159.

5 Théophile Gautier, *Contes humoristiques*, « La Cafetière », *op.cit.*, p.257.

6 Rachilde, *Monsieur Vénus*, *op.cit.*, p.48.

L'amour n'est plus que la reconstitution d'une même pièce, jadis brisée par le courroux des dieux. Originellement, la danse servait à fondre les corps en un seul avant l'acte sexuel. Ici, elle se suffit amplement, et symbolise un idéal d'amour platonique, car elle est à la fois innocente (aucun contact brut) et sensuelle (les corps se croisent). Chez Pierre Louÿs, la danse se mène en solitaire, elle symbolise de surcroît l'union impossible des deux protagonistes. Conchita danse toujours devant d'autres hommes, ou bien Don Mateo s'invite à son insu. Le pantin répète bien souvent qu'il ne voit rien en Conchita, contrairement à Théodore qui comprend parfaitement sa moitié, du moins jusqu'à ce qu'elle disparaisse subitement.

Au XIX^e siècle, la réminiscence platonique n'est pas seulement liée à l'amour, mais également à l'ambiguïté sexuelle. Certains de nos personnages à commencer par Jacques et Raoule devraient être un couple hétérosexuel classique, mais il n'en est rien. La femme s'habille en homme, l'homme s'habille en femme. En jouant admirablement avec la norme sexuelle et genrée, Rachilde donne la clé d'un nouvel amour marqué par de nouvelles individualités.

c) Sur l'ambiguïté sexuelle

La question de l'ambiguïté sexuelle qualifie aussi bien le portrait physique et moral du héros que la trame d'écriture. Certains personnages, à l'instar de Fragoletta, sont presque « censurés » tout au long du récit. La poétique de l'hermaphrodite qui est fondée sur le flou et l'incertitude va de pair avec l'écriture du roman. Latouche y révèle par fragment l'identité de Fragoletta sans jamais la prononcer, comme dans un roman d'enquête. Nous noterons d'ailleurs que les trois prénoms de Fragoletta correspondent chacun à une part d'elle ou de lui-même. Fragoletta renvoie au mélange des deux sexes, Camille à la femme et Philippe Adriani à l'homme. Seule la sculpture du musée Studii nous permet de constater sa véritable nature, de façon complète. Encore une fois, l'art déjoue la loi et la morale, il n'y a que lui pour révéler une vérité incommode. L'architecture du « roman-énigme » (34) dont parle Michel Crouzet est également présente dans *Sarrasine*. Le mot « castrat » n'est pas prononcé une seule fois dans la nouvelle, sans doute pour mettre en évidence son caractère tabou. Toutefois, c'est bel et bien son absence qui rend sa symbolique plus puissante, car elle constitue l'énigme de Zambinella.

Comme l'hermaphrodite, la nature du castrat est imprononçable, même si Balzac délivre quelques indices au lecteur. Dès le début du récit, le narrateur rencontre Filippo qu'il décrit comme un « Antinoüs¹ ». Cela nous indique d'ores et déjà l'ambiguïté sexuelle de Zambinella qui n'est autre que son grand-oncle. Nous pourrions parler d'androgynie « génétique ». Hormis le physique, Zambinella trompe merveilleusement Sarrasine par son comportement. Il agit comme une femme sensible, ignorante et craintive, en outre l'idéal féminin du XVIII^e siècle – à savoir que Balzac place son récit à cette époque. Elle a une attitude molle, extrêmement passive, qui charme le sculpteur. Elle va même au-delà de ses espérances : « Tous vos défauts, vos terreurs, vos petites choses ajoutent je ne sais quelle grâce à votre âme. Je sens que je détesterais une femme forte, une Sapho, courageuse, pleine d'énergie, de passion. Ô frêle et douce créature ! comment peux-tu être autrement ? » (69) Zambinella est plus « féminine » que le genre féminin lui-même. Elle hypnotise Sarrasine, et c'est en vain qu'il imagine ce qui se cache sous ses jupons : « il réussissait à copier la Zambinella, malgré les voiles, les jupes, les corsets et les nœuds de rubans qui la lui dérobaient. » (27)

1 Honoré de Balzac, *Sarrasine*, op. cit., p.27.

L'hermaphrodite de Latouche manie à la perfection les deux genres, ce qui trouble davantage le lecteur et surtout d'Hauteville. Fragoletta agit selon les convenances, tantôt comme un garçon, tantôt comme une fille. Néanmoins, on peut déduire une certaine androgynie dans chacun des deux sexes. Présenté tout d'abord sous le visage de Camille, Latouche nous livre un premier portrait assez trouble mais pertinent, puisque nous parlons d'une jeune fille âgée de quatorze ans : « aucune grâce de femme n'était développée en elle¹ ». Néanmoins, ce manque de féminité n'est pas seulement dû à l'âge. L'écrivain *masculinise* Camille en la comparant à un « agresseur » (38). La jeune femme bat d'Hauteville à la course à cheval, ce qui est des plus humiliants pour un soldat. Son père adoptif, le seigneur Lillo, lui fait même revêtir des vêtements d'homme, ce qui sied parfaitement à son caractère « aventureux et décidé ». (39) Toutefois, le travestissement féminin était assez courant à l'époque, bien plus que le travestissement masculin. George Sand considérait cela comme normal et n'y voyait aucunement une appropriation de la virilité, mais plutôt une nouvelle forme de liberté :

Je me fis donc faire une redingote-guêrite en gros drap gris, pantalon et gilet pareils. Avec un chapeau gris et une grosse cravate de laine, j'étais absolument un petit étudiant de première année. Je ne peux pas dire quel plaisir me firent mes bottes [...] avec ces petits talons ferrés, j'étais solide sur le trottoir. Je voltigeais d'un bout de Paris à l'autre. Il me semblait que j'aurais fait le tour du monde. Et puis, mes vêtements ne craignaient rien. Je courais par tous les temps, je revenais à toutes les heures, j'allais au parterre de tous les théâtres. Personne ne faisait attention à moi et ne se doutait de mon déguisement².

Le double de Camille est Philippe Adriani, son « frère jumeau », lui-même épris de la sœur d'Hauteville. Il a une assurance « à peu près mâle et quelque chose de fier et de hardi assez inconnu à la femme³. » Son image est presque semblable à celle de sa jumelle, quoique « moins douce et moins gracieuse ». (182) Encore une fois, Latouche joue beaucoup sur les équivoques de la langue. La présence d'un « léger duvet » (97) ne nous aide pas davantage, car certaines femmes en possèdent un, même si la pilosité est une démonstration de la virilité au XIX^e siècle. Eugénie, la sœur d'Hauteville, confirme son ambiguïté sexuelle et comportementale. Adriani natte ses cheveux, fait de la broderie avec elle. Et tout à la fois, il adopte un comportement des plus masculins. Il « baise ses bras et touche sa taille » (105) et va même jusqu'à toucher son sein :

Adriani avait, dans l'étroite place où il était blotti, changé la position de son corps engourdi ; puis, passant lentement insidieusement un bras autour du corps d'Eugénie, muette, il parvint peu à peu à l'étendre et à l'allonger, ce bras, comme la vigne autour d'un arbrisseau, et à poser sa main légère sur un cœur et peut-être à envelopper un sein palpitant. Eugénie demeura glacée. Se plaindre eût été l'arrêt de mort d'Adriani. Adriani le sentait, et le péril exaltait son délire. Un de ses pieds avait séparé les pieds délicats ; il froissait la robe, les fleurs déchirées de la fête et paraissait jouir de l'émotion de sa victime autant que de sa propre ivresse⁴.

Adriani devient un mâle dominant, guidé par ses pulsions, qui profite de la faiblesse *naturelle* de l'autre sexe. Avec insolence, il répond à ses désirs sans même songer à ceux

1 Henri de Latouche, *Fragoletta*, *op.cit.*, p.36.

2 George Sand, *Histoire de ma vie*, *op.cit.*, p.584.

3 Henri de Latouche, *Fragoletta*, *op.cit.*, p.96-97.

4 *Ibid.*, p. 123-124.

d'Eugénie, qu'il pourrait comprendre (en tant que Camille). Face à cela, Latouche nous rappelle que le jeune homme a un rapport aux femmes assez différent de ses semblables. Il les observe par goût de la séduction mais aussi pour se comparer à elles, car il se sent écarté d'une binarité parfaite : « Le premier sentiment qu'éprouva Adriani fut l'admiration. Bien que correctement belle, cette figure n'était pourtant pas étrangère au type français. Mais les proportions de la taille, l'âme répandue dans tous ses traits ; étaient dignes du style et des expressions grecques. » (114)

Il ose approcher un sexe que les « vanités masculines » (115) n'oseraient guère approcher. Jacqueline Kelen dira d'ailleurs que : « l'art de la solitude, est une des qualités de l'androgynie : seul, non parce qu'il se suffit à lui-même mais parce qu'il est ouvert à tous, non parce qu'il est isolé mais parce qu'il est unifié¹. » C'est ce qui fait sa force mais aussi sa faiblesse puisqu'il incarne la « créature² » avant d'être humain. D'un personnage à l'autre, Fragoletta n'agit pas pareillement. Si Adriani séduit ouvertement Eugénie, Camille se montre plus distante vis-à-vis d'Hauteville. L'hermaphrodite de Latouche est présenté dans toute sa splendeur théâtrale, son identité biologique provoque par mimétisme une instabilité psychique. Néanmoins, cette instabilité est propre à l'androgynie qui associe deux êtres complémentaires.

Contrairement à Zambinella et Fragoletta, Jacques ne présente aucune pathologie physique, si ce n'est une forte ressemblance avec l'autre sexe. Et cette ressemblance se veut aussi bien physique que morale. Au début du récit, le jeune homme n'apparaît pas en peintre mais en fleuriste, il ose même prendre l'identité de sa sœur : « Pour le moment, Marie Silvert, c'est moi³. » Le contraste entre les fleurs et la voix grave du jeune homme rend la situation assez comique, quoique plaisante pour Raoule.

Le physique de Jacques va totalement de pair avec son caractère, il a l'air bête et enfantin : « Le menton, à fossette, d'une chair unie et enfantine, était adorable. Le cou avait un petit pli, le pli du nouveau-né qui engraisse. La main assez large, la voix boudeuse et les cheveux plantés drus étaient en lui les seuls indices révélateurs du sexe. » (10) Ses seules qualités sont des qualités de femme, il possède leur « habileté », c'est un « mâle frais et rose comme une fille. » (11) Mais c'est aussi un artiste qui pleure sans cesse et qui n'a pas d'honneur, d'où sa servitude : « Jacques était le fils d'un ivrogne et d'une catin. Son honneur ne savait que pleurer. » (18)

À mesure que Raoule forme Jacques, une gradation s'opère. Le faible peintre se change peu à peu en *puer* romain, jeune esclave aux traits délicats. Jean-Paul Thuillier, dans le premier tome d'*Histoire de la virilité*, écrit ceci : « pour [les] poètes [de la Rome antique] ou leurs narrateurs en tout cas, c'est le beau *puer* qui serait en haut de l'échelle des désirs érotiques⁴. » Jacques n'est autre que la réincarnation d'un idéal antique, autrefois adoré par les hommes. C'est au tour de Raoule de chérir cette beauté perdue, qui possède de jolis « brins d'or filés » (10) sur la poitrine. La pilosité excessive de Jacques brise quelque peu le mythe de la féminité, mais ne fait que renforcer son caractère androgynie. Comme nous l'avons déjà énoncé, la description du corps masculin est assez rare au XIX^e siècle. Toutefois, Rachilde déroge à la règle en dévoilant la sensualité de Jacques à travers le regard d'une femme. Jacques s'apparente à

1 Collectif, *L'Androgynie dans la littérature*, « Un grand secret d'amour » de Jacqueline Kelen, *op.cit.*, p.133.

2 Henri de Latouche, *Fragoletta*, *op.cit.*, p.181.

3 Rachilde, *Monsieur Vénus*, *op.cit.*, p.9.

4 Jean-Paul Thuillier, *Histoire de la virilité. L'invention de la virilité, de l'Antiquité aux Lumières*, Paris, éditions Points, 2015, p.80.

une nouvelle « Diane au bain », lorsque Raoule pénètre dans sa chambre en tenue d'homme, alors qu'il se déshabille. Il faudrait ajouter que l'ambiguïté s'articule aussi bien chez Raoule. À l'écoute de son prénom, le lecteur ignorerait s'il s'agit d'un personnage masculin ou féminin. Seule la présence du « e » grammatical permet de faire la distinction. Cela crée d'ailleurs un parallèle avec Camille dans *Fragoletta* qui porte également un prénom mixte.

Tout comme Camille, Jacques se glisse à merveille dans la peau d'une sculpture. Monsieur Vénus prend vie, s'inscrit dans le marbre, il semble ne plus avoir de sexe. Le regard du lecteur suit graduellement le regard de Raoule qui devient un nouveau Pygmalion. À mesure que les contours du corps apparaissent, son idéal se dessine :

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. Les mollets, placés haut, semblaient retrousser tout le buste, et cette impertinence d'un corps paraissant s'ignorer n'en était que plus piquante. Le talon, cambré, ne portait que sur un point imperceptible, tant il était rond¹.

Suite à la contemplation de la « créature » parfaite, Raoule tombe amoureuse. Cet amour qu'elle recherchait avec peine s'éveille enfin grâce au corps de l'androgynie. Avant de toucher Jacques, la défaillance touche visiblement sa future maîtresse qui nous livre un monologue des plus passionnés :

Poème effrayant de la nudité humaine, t'ai-je donc enfin compris, moi qui tremble pour la première fois en essayant de te lire avec des yeux blasés. L'homme ! voilà l'homme ! Non Socrate et la grandeur de la sagesse, non le Christ et la majesté du dévouement, non Raphaël et le rayonnement du génie, mais un pauvre dépouillé de ses haillons, mais l'épiderme d'un manant. Il est beau, j'ai peur. Il est indifférent, je frissonne. Il est méprisable, je l'admire ! Et celui qui est là, comme un enfant dans des langes prêtés pour une seconde, entouré de hochets que mon caprice lui retirera bientôt, je le ferai mon maître et il tordra mon âme sous son corps. Je l'ai acheté, je lui appartiens. C'est moi qui suis vendue. Sens, vous me rendez un cœur ! [...] J'ai cru le prendre, il s'empare de moi. J'ai ri du coup de foudre et je suis foudroyée... Et depuis quand Raoule de Vénérande, qu'une orgie laisse froide, se sent-elle bouillir le crâne devant un homme faible comme une jeune fille² ?

Il est rare en littérature de constater qu'un homme défaillant séduise uniquement pour ses *faiblesses*, qui apparaissent d'emblée comme des charmes. L'androgynie élabore une autre forme de virilité, il dépasse même les plus grands hommes. Raoule aime ce que les autres femmes n'aiment guère, nous l'avons déjà évoqué avec Wanda et Conchita qui préfèrent la force virile. L'usage de la gradation retranscrit fidèlement sa passion nouvelle qui ne fait qu'augmenter. La peur laisse place à la fièvre, la fièvre à l'idolâtrie. La gynandre, qui se compare à Diane, qui a le sang des aristocrates, s'effondre de son piédestal. Les éléments naturels s'abattent sur elle, la foudre, le feu, la glace ; ces métaphores propres à la littérature amoureuse.

L'ambiguïté sexuelle de Jacques, qui est essentiellement physique, bascule peu à peu vers une redéfinition de son genre. Alors qu'il est souffrant, il se vêtit d'une « chemise garnie d'un feston » (22), un modèle typiquement féminin. Ce travestissement involontaire donne

1 Rachilde, *Monsieur Vénus*, *op.cit.*, p.17.

2 *Ibid.*, p.17-18.

quelque idée perverse à Raoule. Elle comprend par là que Jacques souhaite s'adonner à un jeu nouveau, pareil au sien. Grâce à l'échange des rôles sexuels, Raoule pourrait enfin connaître la satisfaction que les relations traditionnelles ne lui procurent guère.

2. Au-delà de la performance (de genre)

a) *Le troisième sexe*

Dans l'une de ses lettres, Gustave Flaubert écrit à George Sand : « Quelle idée avez-vous donc des femmes, ô vous qui êtes du Troisième Sexe¹ ? » La théorie du troisième sexe a tout son sens au XIX^e siècle, qui a le don d'assigner les individus à « des rôles complémentaires et hiérarchisés² » tout en les déconstruisant. Damien Zanone nous rappelle que l'identité de genre est étroitement liée au modèle binaire, constitué du masculin et du féminin³. Aujourd'hui, et même en regard des œuvres étudiées, il est préférable de parler *des* genres afin de tenir compte des « possibilités infinies des rôles trouvés dans la performativité⁴ ». Cette analyse poursuit les études de Judith Butler où « le genre s'apparente à un rôle qui s'assimile et se réalise sur la scène sociale par la répétition d'actes communément perçus comme des signes de conformité sexuelle⁵ ». Chacun emprunte inconsciemment des traits, des gestes, et des caractères qu'on penserait naturels à un sexe, alors qu'ils ne sembleraient pas l'être.

Au XIX^e siècle, le transvestisme associé ou non à un comportement qualifié de féminin témoigne que l'homme est défaillant d'un point de vue moral. C'est un être contre nature ou hors nature pour en revenir au roman de Rachilde. L'autrice nous conte l'histoire de deux frères nobles résidant à Paris, Reutler et Paul-Éric de Fertzen. Paul-Éric, le cadet, est décrit comme un poète efféminé de dix-huit ans, au caractère narcissique. Il incarne cette féminité toxique et débauchée, à en croire les dénominatifs de son frère. Il est « traître comme une petite fille⁶ ». Et quand il pénètre dans sa chambre, il s'exclame d'un ton sarcastique : « On se croirait chez une catin ma parole ! » (16) Selon les dires du docteur, Paul-Éric est même considéré comme « malade⁷ », sous prétexte qu'il aime les fleurs et les miroirs. Comme Jacques Silvert, Paul-Éric est du troisième sexe, car il rassemble tout naturellement les caractéristiques de chaque genre, sans même parler d'hermaphrodisme. Au bal du Carnaval, il n'hésitera guère à se métamorphoser en princesse byzantine :

Ce ne pouvait être son frère, Paul-Éric 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. [...] 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 taille, ont l'habitude

1 Gustave Flaubert à George Sand, *Correspondance*, éd. Alphonse Jacobs, Paris, Flammarion, 1981, lettre du 19 septembre 1868, p.196.

2 Collectif, *Romantisme*, « Question du genre au XIX^e siècle », Armand Collin, n° 179, 2018, p.5.

3 *Ibid.*, p.6.

4 *Ibid.*

5 Stéphane Gougelmann dans *Romantisme*, « Question du genre au XIX^e siècle », *op. cit.*, p.70.

6 Rachilde, *Les Hors Nature*, *op.cit.*, p.53.

7 Le docteur emploie même l'expression de « mal dangereux », p.307.

souveraine de ne même pas se pencher sur les génuflexions des passants¹.

Rachilde n'hésite guère à employer le terme *femme*, car une telle parure ne pourrait être portée que par le *beau sexe*. Paul-Éric dira d'ailleurs qu'il ne se reconnaît pas lui-même. Cette « petite fantaisie » (131) qui semblait n'être qu'un divertissement marque les prémices de sa dévirilisation. Et pour cause, Reutler en est pétrifié. Il croit apercevoir une sculpture « monstrueuse » (129), et ne désire pas sortir avec lui vêtu de la sorte – enfin seulement les premiers instants, car il répond toujours aux caprices de son frère. Paul-Éric a tous les clichés féminins, si ce n'est l'apparence d'une Vénus méduséenne. Il effraie son frère autant qu'il le fascine, à tel point qu'il le compare à une déesse. Il va même jusqu'à lui donner un pseudonyme féminin. Durant le bal, Irène lui inspire quelque projet ambitieux, comme celui de l'emmener sur un « sommet pur » (151), bien loin des absurdités mondaines. Cette féminité qu'il déroberait séduit Reutler malgré lui, comme Sarrasine est séduit par Zambinella.

Après l'exil des deux frères en province, la féminité du cadet devient plus grave et naturelle. Le passage de Paris, la ville du paraître, à la campagne reculée, marque symboliquement un retour à soi et aux origines. Ce n'est qu'écarté du monde que Paul-Éric peut pleinement exprimer son individualité. Au début du récit, Reutler emploie le néologisme *adoniser*² pour décrire son frère, mais il se change peu à peu en « hermaphrodisme³ », comme si le cadet transcendait son sexe biologique sans même avoir recours à l'artifice.

La dimension théâtrale de la construction des genres ne prend pas seulement place au Carnaval, mais directement au théâtre. Le lieu du théâtre devient alors la scène de la « révélation » ou au contraire du mensonge. D'Hauteville voit apparaître pour la première fois Adriani au théâtre, ce qui lui révèle la part de masculinité de Fragoletta. Malgré ses hésitations, il reste dupe et croit vraiment rencontrer le frère de Camille. Dans *Mademoiselle de Maupin*, D'Albert prend véritablement conscience du sexe de Madeleine alors qu'elle joue sur scène, travestie en homme. Or son rôle devait être interprété par Rosette, maîtresse d'Albert, qui ne voulait guère se déguiser en garçon.

Chez Balzac, Sarrasine apprend inversement le sexe du castrat alors qu'il porte des habits d'homme. Contrairement à l'opéra, scène de tous les arts, le palais de l'ambassadeur est plus propice au monde, à la réalité sociale. Il est inutile pour Zambinella de jouer un rôle, car toute l'assemblée connaît sa véritable identité, excepté Sarrasine. Aveuglé par l'amour, il pense naïvement qu'il s'agit d'un déguisement pour ne pas choquer les hommes d'Église : « C'est sans doute par égard pour les cardinaux, les évêques et les abbés qui sont ici, demanda Sarrasine, qu'elle est habillée en homme, qu'elle a une bourse derrière la tête, les cheveux crépés et une épée de côté⁴. » Le prince Chigi apprend au sculpteur la terrible vérité, même si le castrat s'apparente davantage à un « drôle⁵ ».

Zambinella et Paul-Éric, par le biais du travestissement, deviennent ce qu'ils-elles veulent être. Toutefois, celui-ci n'est pas indispensable pour être qualifié d'être efféminé. Dans *La Vénus à la fourrure*, Séverin décrit le Grec, qui est bien plus viril que lui, comme un androgyne sous prétexte qu'il prend soin de son apparence : « C'est un homme qui se conduit en femme ;

1 Rachilde, *Les Hors Nature*, op.cit., p.130.

2 *Ibid.*, p.8.

3 *Ibid.*, p.194.

4 Honoré de Balzac, *Sarrasine*, op.cit., p.70.

5 *Ibid.*

il sait qu'il est beau et se comporte en conséquence – il change quatre à cinq fois de toilette par jour, coquet comme une courtisane¹.» Aujourd'hui, nous parlerions plutôt de métrosexuel. Chez Gautier, Hercule, le héros grec par excellence, apparaît en fileuse, « le cou chargé de nœuds de rubans, de rosettes, de rangs de perles et de mille affiquets féminins² », tandis que Omphale porte la peau du lion de Némée ainsi que la massue. Le style rococo de la tapisserie explique sans doute l'originalité de la parure d'Hercule, néanmoins le travestissement faisait partie intégrante de la tradition antique dont Gautier s'inspire. On se plaît à échanger les vêtements des deux sexes à Argos lors des rituels consacrés à Hermès³. L'inversion des rôles était purement religieuse, il n'y avait pas d'enjeu politique ni moral comme au XIX^e siècle. Le choix de se vêtir comme l'autre sexe pouvant conduire derrière les barreaux. On sait notamment que les femmes devaient demander une « permission de travestissement⁴ » à la préfecture afin de porter le pantalon.

Pour en revenir à la performance, celle-ci échoue quelquefois, car nous parlons bien d'un être non binaire, ce qui suppose un caractère plus volatile et instable. Alors que Jacques découvre involontairement le sein de Raoule durant leur étreinte, il s'exclame : « Raoule, tu n'es donc pas un homme ? tu ne peux donc pas être un homme⁵ ? » Le corps biologique renvoie à une réalité incompatible avec la valeur théâtrale du genre, qui est libre et inconstant. Cela se confirme par l'amour d'Albert qui est heureux d'aimer une femme et non un homme, il répond aux critères hétéronormés tout en satisfaisant un désir marginal, lié à la gynandrie : « Vous êtes femme, et mon amour n'est plus répréhensible, je puis m'y livrer sans remords et m'abandonner au flot qui m'emporte vers vous⁶. »

Théodore-Madeleine change constamment de rôle pour satisfaire ses relations. Tantôt pour séduire D'Albert en femme, tantôt pour séduire Rosette en homme ; elle n'est jamais les deux à la fois. L'androgynie, même si elle peut être plus ou moins influencée par la physionomie ou le caractère de l'individu, n'est qu'une illusion ponctuelle, puisqu'elle est aboutie grâce au travestissement. Les déplacements dans l'espace et dans d'autres « corps » incarnent de toute évidence le caractère insaisissable du genre. À la fin du récit, Madeleine fuit car elle ne peut pleinement assumer les deux rôles. Cette fatalité ébranle également l'hermaphrodite comme le rappelle Frédéric Monneyron : « Il y a l'impossibilité d'assumer durablement et totalement dans la réalité les conséquences d'une double polarité sexuelle⁷. »

Fragoletta, qui possède naturellement les deux sexes, ne peut exercer tout son pouvoir performatif à cause de la configuration sociale. Camille et Adriani trouvent toujours des prétextes pour devenir l'un ou l'autre. Et pour preuve, ils sont itinérants, ils se rendent tantôt à Naples, tantôt en France. Adriani va même jusqu'à retourner en Italie pour prendre l'apparence de Camille et correspondre avec d'Hauteville. Fragoletta vit dans le mensonge de sa propre identité, car il est bien plus simple de jouer deux rôles à la suite qu'un seul qui aurait été incompris par son entourage.

1 Leopold von Sacher Masoch, *La Vénus à la fourrure*, *op.cit.*, p.155.

2 Théophile Gautier, *Œuvres de Théophile Gautier, Nouvelles*, « Omphale, ou la Tapisserie, histoire rococo », *op. cit.*, p.298.

3 Luc Brisson dans *Romantisme*, « Question du genre au XIX^e siècle », *op. cit.*, p.34.

4 Christine Bard, « Le "DB58" aux Archives de la Préfecture de Police », *Clio. Histoire« femmes et sociétés [en ligne]*, n° 10, 1999.

5 Rachilde, *Monsieur Vénus*, *op.cit.*, p.55.

6 Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, *op.cit.*, p.319.

7 Frédéric Monneyron, *L'Androgyne romantique. Du mythe au mythe littéraire*, *op. cit.*, p.127.

Dans *Monsieur Vénus*, l'expression du « troisième sexe » est intégrale, puisqu'elle ne caractérise pas seulement Raoule ou Jacques, mais leur couple. Le titre, *Monsieur Vénus*, est un oxymore désignant les deux héros. Par fantaisie, Raoule se fait appeler « *monsieur*¹ », tandis que Jacques est « blond comme une Vénus de Titien. » (47) Hormis son prénom mixte, Raoule possède des armes, sa tante l'appelle son « neveu », sans doute parce qu'elle pratique l'escrime et la peinture, deux pratiques ordinairement destinées aux hommes : « Mais souvenez-vous donc que je suis un garçon, moi, disait-elle, un artiste que ma tante appelle son neveu... et que j'agis pour Jacques Silvert comme un camarade d'enfance... » (17) L'usage des armes renvoie symboliquement à son désir de conquête et son impulsivité. Rappelons-nous qu'elle brutalise Jacques par souci d'honneur, car Raittolbe osa profaner son « idole ». (26)

Contrairement à Théodore-Madeleine qui embellit l'autre sexe par ses fragments de féminité, Raoule a « l'expression dure » (12), elle n'a pas des « mains de fleuriste » et est « plus homme » (29) que Jacques lui-même. Chez Rachilde, l'androgynisme mâle est dépourvu de virilité, mais il dépasse considérablement la gynandre en matière d'esthétisme. Et pour cause, il était plus transgressif de déviriliser un homme que de viriliser une femme, nous l'avons déjà évoqué avec le port du pantalon qui n'était pas si rare que cela. Raoule approuve elle-même la supériorité physique de sa *maîtresse* : « Tu es si beau, chère créature, que tu es plus belle que moi ! 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 qui distille tes yeux profonds et purs comme le jour tout entier... Regarde ! » (29-30)

Dans la langue, le troisième sexe est marqué par l'usage alternatif du genre masculin et du genre féminin, très utilisé par les autrices d'époques, dont Rachilde. Même si la gynandre a conscience de sa masculinité, elle excuse parfois son inconstance en renouant avec son propre sexe : « Rien ne doit vous étonner, puisque je suis femme, répondit Raoule riant d'un rire nerveux. Je fais tout le contraire de ce que j'ai promis. Quoi de plus naturel ? » (24) Elle se moque des préjugés qui sont faits aux femmes et les atteste tout à la fois, ce qui place bien Raoule du côté du troisième sexe et non du deuxième. Dans l'œuvre rachildienne, il n'y a aucune déconstruction des stéréotypes de genre. La guerre est pour les femmes viriles, les fleurs pour les hommes efféminés. Elle s'exerce davantage dans le caractère marginal des personnages, ou encore dans la redécouverte des orientations sexuelles.

La gynandre désire instaurer l'homosexualité à l'intérieur même de sa relation hétérosexuelle. Elle s'exprime ainsi : « Je suis *amoureux* d'un homme et non pas d'une femme ! » (26). Il y a même un dédoublement du désir homosexuel, puisque Raoule est avant tout une femme qui aime une « âme aux instincts féminins » (26), d'où l'existence d'une relation saphique. En jouant avec l'équivoque du sexe psychique et du sexe biologique, plusieurs configurations sont possibles. De manière plus conventionnelle, nous pourrions y voir un troisième amour, cette fois-ci entre une femme et un homme. L'union entre l'androgynisme et la gynandre ferait presque l'apologie d'une Sainte Trinité de l'amour. La « destruction de leur sexe » (32) devient inévitable, et elle n'est plus seulement l'ambition de Raoule. L'esclavage de Jacques est une initiation à la féminité assez subtile, car sa maîtresse se sert bien souvent de la farce pour parvenir à ses fins : « Plus il oubliait son sexe, plus elle multipliait autour de lui les occasions de se féminiser, et, pour ne pas trop effrayer le mâle qu'elle désirait étouffer en lui, elle traitait d'abord de plaisanterie, quitte à la lui faire ensuite accepter sérieusement, une idée avilissante. » (31)

1 Rachilde, *Monsieur Vénus*, op.cit., p.17.

Elle a conscience qu'un simple jeu, répété plusieurs fois, peut devenir une norme, à l'instar du genre notamment. Peu à peu, Jacques se travestit de lui-même. Même si la pudeur l'envahit, il réussit divinement sa transformation en recevant un bouquet de fleurs de la part de son galant : « Il avait demandé une jolie robe de chambre en velours bleu et doublée de bleu..., et c'était les talons embarrassés dans la longueur de ce vêtement qu'il arrivait sur le seuil, au-devant de Raoule. Celle-ci vint une fois, vers minuit, vêtue d'un complet d'homme, le gardénia à la boutonnrière, ses cheveux dissimulés dans une coiffure pleine de frisons, le chapeau haute forme, son chapeau de cheval, très avancé sur son front¹. »

Rachilde bouleverse les rapports sociaux – autant que la littérature amoureuse d'époque – en attribuant aux deux sexes des fonctions que la société leur refusait jusqu'alors. Cette société, elle est incarnée par le baron de Raittolbe, qui voit en Raoule une « hystérique² », comme pour lui rappeler la fatalité de son sexe. Malgré son opposition, le baron intègre malgré lui le jeu de rôles en appelant Jacques, « *Mademoiselle* ton frère » (39), en s'adressant à Marie Silvert. Ce nouveau schéma social qui repose sur l'élévation d'un « troisième sexe » ou d'une non-binarité balaye totalement l'ordre social, à commencer par le mariage.

b) *Les célibataires et les anti-mariage*

Le mariage d'amour, qui peine encore à éclore au XIX^e siècle, ne suffit guère aux décadents pour bousculer la Morale. Jean Lorrain, contemporain de Rachilde, considère que le plaisir et la perversion doivent s'exercer au mépris des mœurs occidentales : « Qu'importe d'où vienne l'extase, si l'extase nous vient³ ? » Nous pourrions y voir une allusion à la philosophie sadienne qui légitime les pulsions de l'homme, comme protégé par cette souveraine incontrôlable qu'est la Nature. Dans les romans décadents, la libre inspiration au fantasme se concrétise bien souvent dans les marges sociales de la société, chez les artistes, chez les pauvres ou au contraire parmi les plus riches. L'hôtel de Vénérande, qui est un espace protégé, est propice à Raoule et à Jacques pour mener une vie de bohème, comme le château de Rocheuse retiré en pleine campagne des frères de Fertzen.

Dans les *Hors Nature*, Rachilde nous peint un diptyque fraternel fort en contraste, néanmoins marginal. Si Paul-Éric est défaillant pour sa féminité, Reutler n'échappe guère à une certaine marginalité physique et sociale :

Cet homme était vêtu d'une redingote fermée, sorte de soutane courte, qui l'enveloppait hermétiquement, faisant sa silhouette austère. Il paraissait souffrant, malgré son attitude calme ; son visage était blême et sa bouche frissonnait nerveusement sur ses dents serrées. Il avait des yeux d'eau noire, des yeux sans regard direct, mais si larges, sous leur sourcil placé haut dans le front, qu'il semblait voir par tout son visage et non par des prunelles fixées à un endroit précis⁴.

Sans être homme d'Église, Reutler en a toute l'apparence. Il s'exclut volontairement du monde en s'isolant dans sa « cellule de moine » (48), son frère le compare à un « hibou » (131), car l'érudition semble être sa seule préoccupation. Et surtout, il est encore « chaste » (116)

1 Rachilde, *Monsieur Vénus*, *op.cit.*, p.32.

2 *Ibid.*, p.38.

3 Jean Lorrain, *Mondieur de Phocas*, (1901), Paris, UGE 10/18, 1974, p. 290.

4 Rachilde, *Les Hors Nature*, *op.cit.*, p.8.

alors qu'il a déjà une trentaine d'années. Le célibat, bien plus que la débauche, porte atteinte aux mœurs. Nathalie Prince nous relate que le célibataire est considéré comme un être fou, antisocial, voire suicidaire à la fin du XIX^e siècle¹. À l'époque, le gouvernement constate un déficit du taux de natalité. Toutefois, il serait en partie lié au « déclin de la puissance militaire de la France² » survenu après la guerre franco-prussienne de 1870.

L'homme, plus individualiste, considère le mariage comme une oppression matérielle et sociale. C'est le cas des de Fertzen qui répondent fatalement aux clichés du célibataire. Reutler est non seulement misanthrope, mais il a l'air grave et épuisé comme si la mort l'habitait déjà. Pour l'aîné, il s'agit davantage d'une mort sociale, car Reutler n'a pas les ambitions d'un homme de son temps qui se prédestine au mariage et à une carrière militaire : « ... je me suis toujours mis à l'écart des hommes de notre âge³. » Pour Paul, il s'agirait plutôt d'une mort sexuelle, car il transmue du sexe masculin au sexe féminin : « Le mâle agonisait peu à peu en lui. » (314)

Par son exubérance naturelle, le cadet semble bien plus vivant. Il aime les belles choses, séduit les femmes autant qu'il les fait souffrir. Indirectement, il renoue avec une virilité que son frère n'a pas. Toutefois, il semblerait que ce comportement cache une certaine névrose. Pour lui, l'existence est un cimetière où chaque geste et distraction est fatalement voué au néant :

Ah ! Elle est gaie notre existence : courses au cimetière, lire, écrire... Un peu semblable, du reste, à celle d'avant la catastrophe. Le matin, promenade au Bois, autre genre de cimetière mondain ! Nous sommes en voiture où nous montons : petits cliquetis des brides, saluts échangés avec des rastaquouères qu'on ne peut dispenser de rencontrer, quelques œillades d'actrices qui boivent du lait à la cascade. Le soir, après nos études ou un concert, excursions dans les sociétés hostiles... [...] Puis on rentre, ou chez soi, ou chez elles ; et on continue à s'assommer ! On est très correct, très bien vu, on apprend des tas de choses ignobles dans les filles ou dans les feuilles publiques, qu'on s'empresse d'oublier à son réveil, et dès que réveillé, on recommence : petits cliquetis de brides perpétuels des chevaux tournant dans un manège, saluts forcés... pour préparer la vie du soir identiquement hostile. Ah ! non, non ! J'en ai assez, moi, d'être des hommes sérieux, j'en ai assez⁴ !

En employant le pronom « on », Paul-Éric s'associe d'emblée avec son frère, à croire qu'une même ambition, qui est celle de quitter un monde ennuyeux et mortifère, les poursuit tous deux. Cette névrose, qui est récurrente chez les personnages rachildiens, témoigne d'un conflit général entre les deux sexes, qui ne pourraient se réconcilier qu'en renouant avec le mythe androgynique. En batifolant, Paul-Éric comble un vide de son existence, mais il cache aussi une vérité fantasque. Sa relation avec Reutler n'est pas celle de deux frères, mais plutôt de deux amants platoniques. Le cadet l'exprime ainsi : « ton contact me rend difficile » (14). Il ne parvient guère à trouver sa moitié dans une femme, car elle n'est autre que sa propre chair, son frère. Le motif de l'*inceste*, terme qui n'est d'ailleurs pas prononcé une seule fois dans le roman, renforce l'idéal platonique, car les deux corps sont unis sans même avoir recours à la

1 Voir Nathalie Prince, *Les Écrivains du fantastique : Essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIX^e siècle*, op.cit., p.22.

2 Étienne van de Walle, *Communications*, 44, 1986. *Dénatalité : l'antériorité française, 1800-1914*, « La fécondité française au XIX^e siècle », p.43.

3 Rachilde, *Les Hors Nature*, op.cit., p.116.

4 *Ibid.*, p. 115.

sexualité. L'homosexualité, même si nous devrions plutôt parler d'homophilie, rend impossible la procréation qui renvoie à un instinct de survie animal. Reutler fait partie de ces êtres spirituels qui objectent les amours traditionnelles pour un amour vain et impossible, quitte à en souffrir : « Moi je suis heureux de ma souffrance comme vous êtes à peine heureux de vivre ! » (233)

Bien plus que Paul-Éric qui subit la souffrance d'un monde en désuétude, Reutler est masochiste. Il élève l'inceste au rang d'amour supérieur et authentique : « Il n'y a pas d'affection sainte ni sacrée, il n'y a que l'amour, et plus il est fou plus il a la chance d'être réel¹. » Leurs origines sembleraient d'ailleurs marquer le point de départ de cet amour marginal. Reutler ressemble à leur défunt père qui était un soldat prussien, personnage viril et protecteur. Paul-Éric, quant à lui, rappelle leur mère qui était française, une personnalité plus légère et poétique. Un nouvel androgyne se dessine, car l'un s'associe au masculin, l'autre au féminin. Paul-Éric et Reutler perpétuent un amour rendu impossible à cause de la guerre franco-prussienne. Afin de le garder intact, il ne faut pas se marier ni même construire une relation stable avec une femme.

Reutler, pour satisfaire l'étonnant caprice de son frère, ira à l'encontre de ce serment solennel. Marie, la servante du château, qui aime Reutler, pourrait l'épouser à condition qu'elle se livre à Paul-Éric. Reutler, qui ne croyait nullement à la réussite de ce « défi », est terrorisé lorsqu'il apprend que la jeune vierge s'est bel et bien donnée. Un sacrilège qui provoqua la jalousie de Paul-Éric, prêt à se suicider pour ne pas voir son frère avancer vers l'autel : « Quand on veut donner une poupée à son frère, on l'achète, mais pas avec son cœur : ton cœur, c'est mon bien, et pour oser me le reprendre, il faut que cette fille te paraisse plus précieuse que ma personne. Tu dois l'aimer sans t'en douter. C'est elle qui t'a jeté un sort. Laisse-moi la rejoindre tout de suite, laisse-moi la tuer... ou je me tue² ! » Inconsciemment, l'aîné souhaita renouer avec cette société qu'il abhorre, fondé sur un arrangement civique entre les deux sexes, sans même qu'il n'y ait de place à l'amour, et surtout à l'amour qu'il vénère, association poétique de la « stérilité et de la mort ». (233)

Chez Masoch, la déesse de l'amour tolère encore moins le mariage, qui a le don d'associer un vœu éternel à un sentiment qui ne l'est pas :

C'est l'égoïsme de l'homme qui souhaite que soit enterrée la femme comme un trésor. Toutes les tentatives, les cérémonies religieuses, les serments et les contrats pour insuffler de la constance dans ce qu'il y a de plus inconstant chez l'humain, dans l'amour, toutes ces tentatives ont échoué. Osez-vous nier que votre monde chrétien est tombé en déréliction³ ?

Avant Rachilde, l'auteur autrichien soulignait déjà la lutte perpétuelle entre les sexes. Il tenta d'y remédier en rendant ses héros plus dociles, plus soumis – ce qui échoua. Dans *Monsieur Vénus*, Rachilde conjugue la soumission masculine à l'inversion des rôles sexués, car celle-ci « met davantage en jeu la différence sexuelle, celle qui justifiait le pouvoir d'un sexe sur l'autre⁴. » La féminisation fait partie des pratiques BDSM courantes, avec l'animalisation et la violence physique abordée auparavant. Chez Rachilde, le jeu de rôles se confond avec la

1 Rachilde, *Les Hors Nature*, *op.cit.*, p.115.

2 *Ibid.*, p.364.

3 Leopold von Sacher Masoch, *La Vénus à la fourrure*, p.37.

4 Regina Bollhalder Mayer, *Éros décadent : sexe et identité chez Rachilde*, *op.cit.*, p.16.

réalité, d'où la demande en mariage de Raoule. Celle-ci souhaite désacraliser cette institution « contre-nature » en faisant de Jacques sa femme et non son mari. Ainsi, le temple des valeurs bourgeoises s'effondre, celui qui est alors constitué du mariage, de la famille et de la procréation. Un projet révoltant pour le baron de Raittolbe qui n'hésitera guère à demander à Jacques de partir, au risque d'y perdre la vie :

Ce serait un écœurement général. J'ai fait le possible pour que notre monde ignore le scandale, il faut que vous fassiez l'impossible pour que ce scandale cesse complètement : le huis clos ne durera pas toujours. [...] Eh bien, qui vous empêche de quitter cet appartement demain, d'aller dans la mansarde indiquée, de chercher de l'ouvrage, d'oublier son... son erreur enfin. Si vous avez eu une bonne pensée, tout n'est donc pas mort chez vous ! Sacrebleu, tâchez de revenir en entier, Jacques¹ !

Nous verrons plus tard qu'à travers ce discours moralisateur se cachent en réalité l'amour et la jalousie. Raittolbe ne souhaite pas seulement protéger Jacques de l'honneur, mais surtout de la mort qui semble inévitable dans une société fermée d'esprit. D'ailleurs, Jacques n'est pas enclin à se marier. Comme Séverin, il préfère l'esclavage : « — Parce que 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. Je retournerai dans une mansarde ; si vous l'exigez, je redeviendrai pauvre, je travaillerai, mais quand vous voudrez de moi, je serai encore votre esclave, celui que vous appelez : ma femme ! » (36) Le surnom « ma femme » suffit amplement à Jacques pour marquer l'appartenance à l'autre, sans même avoir recours à l'union civile. Raoule n'est autre que le « cher maître » (54) de son corps.

Mais elle incarne aussi cet amoureux gauthien, épris de la « fiancée morte ». (26) Un oxymore pour rappeler que le sexe féminin ne s'est jamais éveillé en Jacques. Avant le mariage, Raoule le forge pour qu'il devienne une vraie femme, c'est-à-dire une femme docile. Il n'a pas le droit de fumer ni de parler aux hommes en raison de sa beauté. Par ailleurs, Raoule n'hésite guère à lui donner du « haschich » (27) ; or la drogue permet de manipuler plus facilement l'autre. Néanmoins, la gynandre peut s'avérer très protectrice et paternelle. Elle agit tel un preux chevalier en protégeant Jacques de Raittolbe et n'hésite guère à pointer son arme devant lui : « Mlle de Vénérande jouait avec un pistolet chargé à poudre, et ce fut avec une non moins complète indifférence qu'elle visa l'ex-officier au cœur et tira. Un nuage de fumée les sépara. » (43)

En épousant un peintre misérable, Raoule se détache également de son propre sang, ce sang bleu qui n'a plus lieu d'être dans une époque définitivement implantée dans l'ère républicaine : « Les affreux noms me plaisent beaucoup plus que tous les titres de nos inutiles parchemins. » (49) L'origine sociale de Jacques, assez sulfureuse, ne tarde pas à faire fuir sa tante Élisabeth qui pousse la porte du cloître à l'heure du mariage :

Élisabeth et Marie Silvert, l'ange du bien qui avait toléré, le démon de l'abjection qui avait excité, fuyaient en même temps, l'un vers le Paradis, l'autre vers l'abîme, cet amour monstrueux qui pouvait, à la fois, aller, dans son orgueil, plus haut que le ciel et, dans sa dépravation, plus bas que l'enfer².

Malgré ses réticences, Jacques accepte finalement le mariage. Pour la cérémonie, Raoule se coupe les cheveux, acte qui contraste avec le port du voile. Ainsi, elle se libère du poids

1 Rachilde, *Monsieur Vénus*, *op.cit.*, p.27.

2 *Ibid.*, p.51.

de sa féminité, nous savons combien la chevelure était encore mythifiée à l'époque. Elle affirme une masculinité plus forte, ou tout simplement une rupture avec le genre qui doit se réinventer : « M^{me} Silvert portait une longue robe de damas blanc argenté et une sorte de pourpoint de cygne. Son voile avait été enlevé au moment du bal et l'on voyait la coiffure de fleurs d'oranger naturelles reposer en diadème sur des boucles pressées comme dans la chevelure d'un garçon¹. [...] »

Après le mariage vient la nuit de noces. Depuis le viol, Raoule ne s'est plus donnée à Jacques. L'acte sexuel se limite à de simples « transports féminins » (56). Contrairement aux libertines de Sade qui s'emparent de godemichés pour pénétrer des hommes, Raoule se contente de rester *femme* et de vivre une union saphique. Cet amour stérile conduit à une castration non plus seulement psychique, mais également biologique.

c) *L'impuissance masculine*

L'ordre naturel des choses finit par ranger Jacques du côté des femmes. Il va bien au-delà du transvestisme, même si quelquefois il tente de renouer avec une virilité perdue. Bien qu'esclave, Jacques a le goût de la transgression et n'hésite guère à enfreindre son mariage en se remasculinisant. Raittolbe le conduit au bordel, l'ancre même de la débauche, mais aussi le lieu d'une révélation inattendue. Jacques prend conscience de sa totale impuissance. Il rentre ivre chez Raoule, aucune femme n'a su réveiller en lui son instinct d'homme vigoureux : « — Je viens de chez ma sœur, dit-il d'une voix saccadée... de chez ma sœur la prostituée... et pas une de ces filles, tu m'entends ? pas une n'a pu faire revivre ce que tu as tué, sacrilège² !... »

Raoule a littéralement ébranlé son sexe. Ce qui était au départ un simple jeu, un choix politique et moral, devient une déficience biologique. La perte de virilité physique n'est pas seulement liée à la conception mais également au désir. Chez Jacques, il y a un total renversement du désir, puisqu'il préfère s'adonner à des plaisirs saphiques alors qu'il n'est pas *femme*.

Avec la féminisation, l'impuissance masculine apparaît néfaste aux yeux d'une société gouvernée par la force. Dans son traité sur l'impuissance, Carl Friedrich considère que « tout homme estime la puissance physique ou morale plus qu'aucun autre bien³. La puissance physique est en particulier liée au phallus, à l'érection. La première marque de virilité passe par la fertilité, car elle perpétue la lignée de l'espèce humaine :

Dès lors, la fertilité, ainsi que la vigueur sexuelle, apparaissent comme les fondements mêmes de la virilité, bien que de nombreuses contraintes régissent les activités sexuelles de l'homme viril, perçues comme la source d'un dévidement d'énergie néfaste lorsqu'elles se produisent de façon inutilement répétée (et non plus pour la « propagation de l'espèce ») dans les esprits du XIX^e siècle⁴.

Et elle est d'autant plus présente dans les milieux bourgeois et aristocratiques où le nom ainsi que la fortune sont mis en jeu. L'idée d'impuissance concerne uniquement le *sexe fort*,

1 Rachilde, *Monsieur Vénus*, *op.cit.*, p.52.

2 *Ibid.*, p.58.

3 Carl Friedrich Burdach, Eugène. *Traité sur l'impuissance et la faiblesse de la faculté générative, contenant la méthode la plus sûre de s'en guérir soi-même*, Leipzig, J.-C. Hinrichs, 1804, p.11.

4 Marion Caudebec, *Trouble dans le genre masculin et dans sa sexualité chez les personnages d'Émile Zola*, Toulouse, Université Toulouse II- Jean-Jaurès, Le Mirail, 2015, p.11.

d'autres expressions existent pour la femme car elle est, par nature, déjà considérée comme impuissante. En outre, être l'homme impuissant est bien plus négatif qu'être du sexe faible. Le motif « d'impuissance » servait d'ailleurs d'appui aux femmes qui souhaitaient divorcer. En 1854, Effie Gray, épouse du poète John Ruskin, tombe amoureuse du peintre John Everett Millais et n'hésite guère à annuler le mariage au vu de sa non-consommation. La pression sociale liée à l'engendrement s'exerce autant chez les hommes que chez les femmes. D'ailleurs, lorsque Jacques prend l'apparence de la femme, il est infertile. Pour subsister, son amour avec Raoule doit paradoxalement rester stérile, d'où son refus catégorique d'« accoucher¹ ».

L'infertilité de Jacques est purement symbolique, et pour cause elle connaît quelques limites. Outre la scène du viol, Raoule s'offre une dernière fois à son amant de son plein gré. Alors même qu'il refusait de la toucher, elle le provoque en ôtant sa camisole. Il prend peur car il renoue subitement avec son désir masculin en admirant un sein qu'il ne saurait voir. Par un subit changement d'état d'âme, Raoule transgresse sa propre loi, sa propre transgression : « Une seule fois ils avaient joué sincèrement la comédie tous les 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. » (55)

Zambinella, par la castration, ne peut aucunement goûter au plaisir physique. Déjà, Pierre Larousse définissait les castrats ou eunuques comme des hommes « incapables de dominer » en raison de leur « caractère pusillanime » et « un manque d'énergie² ». Aux yeux de Sarrasine, qui est désenchanté après avoir appris l'identité de Zambinella, le castrat n'est rien d'autre qu'un monstre. Un monstre capable d'anéantir la loi sacrée du féminin : « J'aurai toujours dans le souvenir une harpie céleste qui viendra enfoncer ses griffes dans tous mes sentiments d'homme, et qui signera toutes les autres femmes d'un cachet d'imperfection ! Monstre ! toi qui ne peux donner la vie à rien, tu m'as dépeuplé la terre de toutes les femmes³ ! » Alors même que Sarrasine a encore le pouvoir, comme bien des hommes, de procréer, il n'en a plus l'envie. Zambinella lui a fait perdre toute confiance envers les femmes, des objets qu'ils croyaient chérir alors qu'il chérissait un homme. Certes, le castrat est dépourvu de certains attributs masculins, mais il reste un homme biologiquement parlant.

À travers le portrait du vieux Zambinella, nous pouvons entrevoir la condamnation de Sarrasine qui lui souhaite une souffrance longue et atroce, bien pire que la mort : « Te laisser la vie, n'est-ce pas te vouer à quelque chose de pire que la mort⁴ ? » Zambinella, qui autrefois brillait parmi les dorures de l'opéra, devient un vieillard terrifiant. Il est d'ailleurs qualifié « d'être sans vie » (36) ou de « créature bizarre » (32). Son « crâne cadavéreux » (37) en partie caché par une perruque, effraie madame de Rochefide, qui admirant son portrait jeune, n'aurait jamais pu se douter d'une pareille chute. La vieillesse est une défaillance assez logique en soi, mais elle additionne également toutes les souffrances du castrat qui lui donnent une apparence de mort-vivant. Le contraste entre la vie et la mort sommeillait déjà en lui avant la vieillesse, puisqu'il était infertile. Zambinella n'a laissé pour toute création que son art : musical, sculptural et pictural, qui permet d'immortaliser une beauté qu'il n'a plus. Dans tous les cas, le castrat connaît une métamorphose tragique avec le temps. Sa beauté s'envole, car l'art qui est éternel ne peut s'associer à une nature qui fane.

1 Rachilde, *Monsieur Vénus*, *op. cit.*, p.57 : « Ne voulez-vous pas que j'accouche par-dessus le marché ? »

2 Pierre Larousse, Article « Virilité », *Le Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Tome 15, p. 1106.

3 Honoré de Balzac, *Sarrasine*, *op. cit.*, p.73.

4 *Ibid.*

Hormis ces êtres castrés et androgynes, d'autres héros font vœu d'impuissance. Romuald, de par son statut de prêtre, est pour l'éternité voué à l'impuissance. Toutefois, il aime aussi une morte, une créature qui ne peut donner la vie. Le veuf de Rodenbach qui chérit sa défunte épouse jusqu'à ôter la vie de celle qui lui ressemble est lui aussi voué au néant. Ce n'est pas la vie qu'il sème, mais la mort dans toute sa splendeur. Le personnage homosexuel, refoulé ou non, représente lui aussi un motif d'impuissance. L'extraction du sperme ne peut s'exercer dans des territoires infertiles, il doit servir au mariage, au pire dans les bordels, et non pas dans des relations dites pédérastes. L'homosexualité, un goût *marginal* qui tourmenta les esprits du XIX^e siècle et qui questionna autrement cette redéfinition de la masculinité.

3. La virilité mise à l'épreuve

a) *Splendeurs et misères de l'homosexualité*

Au début de notre étude, nous avons davantage mis en évidence la dévirilisation de l'homme par la femme, que ce soit dans les échanges sexuels et amoureux. Néanmoins, cette dévirilisation s'exerce également dans les cercles masculins, notamment homosexuels. L'homosexualité, telle qu'elle était perçue à l'époque, associait bon nombre de critères néfastes, à savoir l'infertilité, la féminisation ou la dégénérescence. Le terme d'homosexualité est d'ailleurs popularisé par un médecin aliéniste, Richard von Krafft-Ebing, dans l'ouvrage *Psychopathia sexualis* paru en 1886 où elle apparaît comme une maladie mentale.

D'après le docteur Moréau, elle serait plutôt liée à « une erreur de l'éducation¹ ». Si nous analysons le procès de l'affaire d'Amiens de 1896, l'homosexuel est décrit comme une « prostituée² », sinon un être peu courageux et paresseux. Les homosexuels eux-mêmes intègrent ces stéréotypes en appelant leur compagnon leur « maîtresse³ ». Le schéma actif-passif qui correspond à la binarité sexuelle instaurée en société ne disparaît pas. Au contraire, il persiste à endoctriner des êtres qui ne répondent pas à l'hétéronormalité. Oscar Wilde, qui a été l'acteur d'un autre procès en 1895, confirme ce cliché social : « La figure de l'éphèbe efféminé détermine le désir homosexuel ou est déterminée par lui⁴. » Chez Balzac, l'homosexualité est uniquement citée à des fins « parodiques » ou bien pour ses « connotations androgyniques⁵ ». Si Zambinella n'avait pas l'apparence et les manières d'une femme, Sarrasine ne serait sans doute pas tombé amoureux. En apprenant son identité, l'amour devient haine et le sculpteur renie complètement une potentielle homosexualité.

L'homme androgyne devient alors objet et prétexte d'un désir homosexuel. Et surtout, il manifeste le lien irréversible entre orientation sexuelle et identité de genre. Une réalité bancale que Rachilde tente de déconstruire, avec le personnage de Paul-Éric qui est certes efféminé, mais qui entretient uniquement des relations charnelles avec les femmes.

1 Docteur Moréau, « Notice sur Jaqueline Foroni rendue à son véritable sexe. Tirée du rapport présenté à l'Académie de Mantoue, par la Classe de médecine, sur un individu vivant connu sous le nom de Jaqueline Foroni, à Milan, 1802 », *Journal de médecine, chirurgie, pharmacie*, n°9, 1805, p.477.

2 Note de l'audience du 10 août 1896, ligne 112 : « Il se prostitue pour s'habiller. »

3 Note de l'audience du 10 août 1896, ligne 33 : « Je n'étais pas la maîtresse de d'Hangest. »

4 Frédéric Monneyron, *L'Androgyne romantique*, *op.cit.*, p.84.

5 Michel Brix, *Éros et littéraire. Le discours amoureux en France au XIX^e siècle*, *op.cit.*, p.9.

La stigmatisation des homosexuels a quelque limite en société, comme en témoigne Florence Tamagne : « l'homosexualité tant qu'elle est transitoire est tolérée par les autorités éducatives et les familles, car elle remplit une fonction régulatrice dans une société où les relations hétérosexuelles précoces ne sont pas encouragées¹. » Anne-Marie Sohn la considère même comme l'un des fondements de la virilité. L'obsession de la sexualité, en particulier des pratiques liées au « membre viril », en sont l'une des causes. L'homosexualité fait partie intégrante de l'initiation sexuelle dans certains collèges et lycées. Au collège royal d'Amiens se déroulèrent des orgies où les garçons pouvaient aisément passer d'un rôle à l'autre, « entre contrainte et domination masculine² ». La masturbation collective, également pratiquée, renvoie « aux traits classiques de la masculinité qui se réfère alors à la provocation³. » Il y a cette volonté de braver la loi et l'interdit. La Comtesse, figure homosexuelle du Second Empire, atteste les propos de l'historienne : « Beaucoup de petits garçons s'amuse entre eux ; ces désirs sexuels sont plus puissants qu'on ne croit dans un âge aussi tendre ; mais ils ne sont que le réveil de la nature, que l'instinct de l'amour, que la naissance de la virilité⁴... »

Ce paradoxe sociétal marque un retour à l'idéal antique qui privilégiait les rapports homosexuels, la femme étant déjà considérée comme l'instrument du mal. Le destin d'Achille, qui se rend dans l'île des Bienheureux après avoir vengé la mort de Patrocle est bien différent de celui d'Orphée, décapité par les Bacchantes pour avoir poursuivi Eurydice aux Enfers. La nostalgie de l'Antique, qui est récurrente dans plusieurs de nos œuvres, fait de nouveau écho à l'homosexualité. Toutefois, il y a une nette différence entre la réalité historique et la littérature qui impose une certaine censure. L'homosexualité y est traitée de façon floue, détournée, sinon péjorative. Elle ne sert pas la virilité, mais l'offense sur tous les points. En plus de toucher les êtres efféminés, elle « contamine » les êtres virils et les fragilise.

D'Hauteville, qui aime les deux sexes à la fois, renie également une potentielle bisexualité, car Adriani ne lui est pas indifférent. Il voit Camille à travers lui, encore plus à l'instant où Adriani l'approche dans un carrosse : « Il se rappela tout ce qu'il savait de lui et se surprit dans un élan d'amour et d'admiration pour sa personne ; il lui tendit une main blanche et efféminée et serra la sienne avec une plus vive et plus longue étreinte que n'en comportait l'affection fraternelle⁵. » Malgré l'amour d'Adriani pour Eugénie, il ose séduire son frère en tant qu'homme, car Camille n'oserait guère le faire en tant que femme. Le plus étonnant est tel que D'Hauteville ne repousse pas la main d'Adriani, car il est « exalté⁶ » par le souvenir de Fragoletta.

À l'instar des héros cités précédemment, les homosexuels de Rachilde refoulent leurs désirs, excepté sans doute Reutler qui se considère plus « hors nature⁷ » que son propre frère. Dans l'œuvre rachildienne, l'homosexualité est provoquée par la figure concurrente qui est bien souvent féminine. Paul-Éric exprime son amour à Reutler uniquement par jalousie. Pour concurrencer la servante, il n'hésitera guère à couper sa chevelure pour

1 Florence Tamagne, « Adolescence et homosexualité. Pratiques, discours et représentations (1850-1948), *Adolescence*, n° 37, GREUPP, 2001, p.331-332.

2 Anne-Marie Sohn, « Sois un homme ! » *La construction de la masculinité au XIX^e siècle*, *op.cit.*, p.162.

3 *Ibid.*, p.157.

4 Arthur X, H. Legludic, Jacques Chazaud, *Mémoires d'un travesti, prostitué, homosexuel*, « La Comtesse » (1850-1861), Université du Michigan, H. Legludic, 2000, p.34.

5 Henri de Latouche, *Fragoletta*, *op.cit.*, p.121.

6 *Ibid.*

7 Rachilde, *Les Hors Nature*, *op.cit.*, p.232.

l'enlaidir et nous savons également qu'il lui ôtera sa virginité. Dans *Monsieur Vénus*, le baron de Raittolbe est un double de Raoule. Il dérobe le regard de la jeune femme, mais également son amour pour Jacques. Un amour assez discret, car Raittolbe préserve son apparence de soldat modèle. Alors que Raoule lui refuse ses avances, il n'hésitera guère à s'aventurer dans les bras de Marie Silvert. Comme il ne peut pas obtenir Jacques, il prend la sœur ; un comportement qu'on retrouve chez beaucoup d'homosexuels refoulés. Pour éloigner Jacques, il condamne ouvertement l'amour de Raoule et la dissuade de poursuivre la relation :

Une heure de folie n'est pas l'existence entière ; unis par nos égarements, nous pourrions l'être aussi par notre réhabilitation ; Raoule, croyez-moi, revenez à vous-même... vous êtes belle, vous êtes femme, vous êtes jeune. Raoule, pour être heureuse suivant les lois de la sainte nature, il ne vous manque que de n'avoir jamais connu ce Jacques Silvert : oublions-le¹.

L'usage de la première personne du pluriel déduit que le baron aime aussi Jacques et doit s'interdire de l'aimer pour perdurer en société. Si l'homme social désapprouve le physique enchanteur de l'androgynie, l'homme charnel en est exalté. Il compare Jacques à « Éros » (37), alors qu'il l'observe sur son lit à moitié nu :

Le baron de Raittolbe, debout devant cette couche en désordre, eut une étrange hallucination. L'ex-officier de hussards, le brave duelliste, le joyeux viveur, qui tenait en égale estime une jolie fille et une balle de l'ennemi, oscilla une demi-seconde : du bleu qu'il voyait autour de lui, il fit du rouge, ses moustaches se hérissèrent, ses dents se serrèrent, un frisson suivi d'une sueur moite lui courut sur toute la peau. Il eut presque peur².

Le mélange de chaud et de froid, de beauté et de terreur, renoue avec la poétique de l'érotisme. La défaillance du personnage est telle qu'il passe du soldat viril à l'être complètement apeuré. Raittolbe subit presque une *défloration* de l'âme. L'ambiguïté sexuelle, tout particulièrement, trouble le personnage hétéronormé qui n'a plus aucun repère. Encore une fois, nous renouons avec le discours d'Oscar Wilde, où l'éphèbe antique conduit fatalement à la *révélation* de l'homosexualité. Pour combattre ses pulsions, Raittolbe n'hésitera guère à flétrir la beauté de Jacques, cause de son infortune. Il le bat pour punir sa propre nature, pour lui faire comprendre ce qu'est un « vrai mâle », mais surtout pour pallier une sexualité en désordre : « De Raittolbe, indigné, renversa une chaise, sauta sur la maudite créature dont la robe de velours lui semblait à présent les ténèbres d'un abîme et, arrachant l'appuie-main d'un cheval, il frappa jusqu'à ce que la baguette fût en morceaux. » (38)

Comme Masoch, Rachilde utilise la violence à des fins érotiques. L'arme permet de garder un certain contrôle pour l'officier, tout en s'abandonnant au plaisir. Dans les *Hors Nature*, Reutler bat également son frère et dit ne l'avoir jamais autant aimé³. Il prend possession de Paul-Éric sans le toucher directement. Même les amours platoniques ont droit à une sexualité, quoique cérébrale. Contrairement à Raittolbe qui apprend de façon soudaine son désir homosexuel, Reutler n'a jamais eu aucun goût pour l'autre sexe : « Je n'aime pas les filles, je n'aime pas les femmes, j'aime encore moins leur simulacre⁴. »

1 Rachilde, *Monsieur Vénus*, *op.cit.*, p.44.

2 *Ibid.* p.37.

3 Voir Rachilde, *Les Hors Nature*, *op. cit.*, p.300.

4 Rachilde, *Les Hors Nature*, *op. cit.*, p.228.

Ce qui le fascine n'est pas tant la féminisation de son frère, mais la manière dont celui-ci s'empare de la féminité. Il est davantage effrayé par l'éveil du désir que l'acceptation de l'amour, aussi marginal soit-il. Alors que la princesse byzantine sommeille, Reutler, agenouillé au bord du lit, est épris d'un désir fou. Il va même jusqu'à implorer le secours de Dieu : « Seigneur, puisque vous m'avez ébloui par la beauté d'une tentation surhumaine, faites-moi donc votre égal si vous voulez que j'y résiste ! » (186) Il parvient à résister en tentant d'assassiner son frère. Heureusement, Jacques se réveille et l'aîné prend conscience qu'il vaut mieux l'aider à retirer sa parure que le détruire... L'amour de Reutler, mélange audacieux d'inceste et d'homosexualité, est peut-être une « honte » aux yeux de la société, néanmoins il le voit comme un « triomphe » (229), une sorte d'accomplissement spirituel, contrairement à Raittolbe qui perd totalement pied.

Sa folie augmente lorsque Jacques s'aventure volontairement chez lui, habillé en femme. Il devient un double de sa sœur, une véritable prostituée. Et surtout il désire réaliser avec un *vrai* homme ce que toute femme devrait subir. Encore une fois, l'autrice joue sur l'équivoque du sexe psychique et du sexe biologique qui conduirait à une double transgression : à savoir l'acte homosexuel et l'acte pseudohétérosexuel. Jacques comble un certain manque physique et psychologique, car il s'est donné à Raoule en tant que femme, mais aussi en tant qu'homme hétérosexuel. Il ne peut se sentir « complet » qu'en expérimentant l'amour avec un mâle. Le désir de Raittolbe est tellement fort qu'une chaleur oppressante immobilise la pièce : « Un moment, son souffle parfumé effleura le cou du baron. Celui-ci frémit jusqu'aux moelles et se détourna, regardant la fenêtre qu'il eût bien voulu ouvrir¹. »

La chaleur s'apparente aussitôt à l'enfer, où le baron tente de se brûler la cervelle après avoir étranglé Jacques. Contrairement à Reutler qui songe à sacrifier son frère pour éliminer un désir criminel, l'officier en vient à imaginer le suicide. Raoule surgit, admire un spectacle effroyable, et signe l'arrêt de mort de Jacques Silvert, qui ne pouvait manquer à ses devoirs conjugaux, qu'il soit homme ou femme.

b) *La virilité retrouvée*

Pour venger son honneur de « mari outragé » (60), Raoule décide d'emmener Jacques au combat. Même si elle demande au baron de Raittolbe de lui faire un petit mal, elle n'en pense pas moins : « — Je ne le châtierai pas, je me contenterai de détruire l'idole, car on ne peut plus adorer un dieu déchu ! » (58). Raittolbe voit enfin l'opportunité de se débarrasser d'un « être immonde » (61) en toute légalité. Jacques, lui, doit se contenter de subir les sévices de deux adorateurs qui préfèrent le voir défaillir plutôt que de devenir lui-même. Comme Séverin, Raoule a sous-estimé son élève. Tous deux se sont laissés aveugler par leurs fantasmes et en ont oublié l'origine humaine de leurs créatures. En se rebellant, Jacques a brisé la loi sacrée du mariage. Néanmoins, il s'est montré plus viril que Don Mateo qui est constamment influencé par sa maîtresse et qui ne vit que par elle. Pour la liberté, Jacques doit s'éteindre. Raoule guide la main de son ancien « esclave » qui n'est autre que Raittolbe. Il tue l'idole, mais s'en repent aussitôt :

— Je suis un misérable ! fit-il avec l'accent d'un père qui, par mégarde, aurait assassiné son fils. Je l'ai tué ! je l'ai tué ! [...] Jacques ! supplia-t-il, regarde-moi ! parle-moi ! Jacques, pourquoi as-tu

1 Rachilde, *Monsieur Vénus*, *op.cit.*, p.57.

voulu cela, aussi ? ne savais-tu pas que tu étais condamné d'avance ? Ah ! c'est une atrocité, je ne peux pas, moi qui l'aime, l'avoir tué ! dites, monsieur ? ce n'est pas vrai ? je rêve¹ ?...

La virilité de Jacques est toute retrouvée, car il est mort pour sauver l'honneur de Raoule. Toutefois, celle de Raittolbe est discutable car malgré sa victoire, il confesse son amour – motif qui la conduit à commettre le crime. Depuis le Moyen Âge, le duel à l'épée est le symbole même de virilité et de démonstration physique. Il symbolise l'audace, le courage, le sacrifice. Même s'il s'essouffle peu à peu à partir des années 1870, avec l'essor de l'éducation et la valorisation de l'intellectualité masculine, Rachilde s'en empare encore pour composer ses récits.

Les frères de Fertzen s'engagent dans un duel, symbole de leurs origines *ennemies*. Le Français, révolté d'apprendre que le Prussien fouille dans ses manuscrits ou ses « pensées² », provoque une querelle. Reutler, qui a foi sur l'honneur, provoque Paul-Éric en lui offrant une épée plus solide que la sienne. La balance se rééquilibre, car Reutler est certes plus fort que son jeune frère, par son âge ainsi que sa carrure, mais il ne porte ni masque ni plastron, seulement une « chemise de soie ». (120)

La leçon d'escrime commence enfin, mais s'apparenterait presque à un combat à mort. Paul-Éric, qui a horreur des armes, sera hésitant de prime abord, mais les pics de Reutler le rendront bien vite aussi viril que son aîné : « Alors Paul oublia toute l'horreur de la situation ; et, à son tour, tendit le bras d'un geste de révolte. Reutler eut à la mamelle gauche comme la sensation d'une morsure venimeuse. » (120) À la vue du sang, Paul-Éric fait une crise, alors même que la blessure n'est pas grave. C'est Reutler, le blessé, qui doit « dorloter » (122) son frère, bien trop sensible pour combattre. Cependant, le Prussien voit une finalité positive à cette fin étonnante, puisque « l'honneur est satisfait » pour tous deux. Aussi bien le sien puisqu'il a protégé son propre sang que celui de Paul-Éric qui fit triompher la France sur la Prusse, chose que l'Histoire ne connut jamais.

Pour D'Albert, c'est le combat de l'amour, et non celui de la guerre (ou de la haine) qui permet de renouer avec la virilité. Au départ, l'artiste est terrorisé à l'idée d'aimer un homme : « Quel dommage que ce soit un homme, ou quel dommage que je ne sois pas une femme³ ! » Et pour cause, il préférerait être de l'autre sexe pour aimer dans le respect des conventions. Or son homosexualité repose sur un contresens. En apprenant qu'il aime une femme, la vertu est rétablie même si Théodore-Madeleine reste une gynandre. Le fantasme fait place à un retour à la norme sexuelle, nous pouvons constater d'ailleurs qu'après la révélation, D'Albert s'efforcera toujours d'effacer ce qu'il peut y avoir de masculin en Madeleine : « il avait l'air non du plus beau des hommes, – mais de la plus belle des femmes, – et je me disais dans mon cœur : – C'est une femme, oh ! c'est une femme ! [...] Il faut que Théodore soit une femme déguisée ; la chose est impossible autrement⁴. » Malgré son physique quelque peu efféminé, le héros gauthien reste un poète viril, masculin, et ne souhaite pas sortir de la sphère des hétérosexuels. Il y a un refus catégorique de la moindre trace d'homosexualité.

Comme Reutler, D'Albert est charmé non pas par la fusion des deux sexes en un seul, mais par la féminité qu'il devine en Théodore : « Cette beauté excessive, même pour une femme, n'est pas la beauté d'un homme. Fût-il Antinoüs [...] Est-ce que Dieu mettrait ainsi des franges de soie si longues et si brunes à de sales paupières d'hommes. » (187)

1 Rachilde, *Monsieur Vénus*, *op.cit.*, p.61.

2 Rachilde, *Les Hors Nature*, *op. cit.*, p.117.

3 Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, *op.cit.*, p.144.

4 *Ibid.*, p.187.

Dans *Fragoletta*, la mort tragique de l'hermaphrodite réinstaura la place de l'homme viril. D'Hauteville rachète l'honneur familial en tuant Adriani qui aurait provoqué la mort de sa sœur. Comme Raittolbe, il « supprime » l'objet d'un désir étrange, qui a cette fois-ci plutôt trait à la bisexualité. Dans un registre plus contemporain, nous pourrions également parler de pansexualité, car D'Hauteville n'aime ni une femme ni un homme, mais avant tout un individu unique. Pour être définitivement achevé, Adriani éveille la soif de guerre, le patriotisme d'Hauteville qui a pour seule faiblesse d'être un soldat :

— Oh ! oui, répéta-t-il avec un accent plus vif et plus pressant, frappez ! Vous aviez raison dans votre exigence, ami, le sang peut laver seul l'injure qui vous anime. L'honneur est un sentiment juste. Oubliez tout ce qui m'inspirait tout à l'heure encore, et malgré moi, je ne sais quel misérable instinct de vivre. Ôtez-moi, comme un fardeau, cette vie qui m'a tourmenté sans but ; aidez-moi à sortir d'un monde où je ne puis être aimé ! La haine doit peser à votre noble cœur : Vous ne me haïrez plus, n'est-ce pas, dès que vous serez vengé ? Vous ne serez pas mon meurtrier, vous serez mon libérateur : frappez ! Et quand vous reverrez la France, pensez à moi encore. S'il vous manque là un autre cœur pour vous chérir, eh bien ! jetez les yeux au ciel, deux ombres y planeront peut-être sur vous et deux voix répondront à la vôtre. Allons ! au nom de la pitié, au nom de l'amour que tu sens¹ !

Adriani comme Camille souhaitaient mourir de la main d'Hauteville, qui est également celle d'Eugénie, qui provoqua le duel. Les deux êtres aimés par Fragoletta participent à sa chute, une chute qu'il-elle souhaite passionnément, d'où l'usage de formules exclamatives et du registre pathétique. En l'appelant son « libérateur », Adriani déculpabilise D'Hauteville qui hésite longtemps avant de l'achever. Ce n'est qu'après la lecture de la lettre de sa mère que sa haine devient incontrôlable. Il y apprend la mort d'Eugénie, morte par chagrin d'amour : « La terre tourna autour de lui ; un cri de bête féroce échappa de son sein ; il s'élança sur l'épée, puis vers l'ennemi qui avait déjà levé la sienne ; et sans s'apercevoir qu'on ne lui opposait qu'une molle et feinte existence, il le renversa à ses pieds². »

Si Fragoletta défaille tel un homme, son cadavre sera considéré comme celui d'une femme. En effet, les moines qui sont stupéfaits d'examiner un corps *bicéphale*, le conduiront au cimetière des « sœurs de la Miséricorde » (185) – à croire que Camille était réellement destinée à porter le voile. Toutefois, Latouche a déjà choisi l'identité sexuelle de son personnage avant même d'entamer le récit. Par son suffixe en « a », le surnom « Fragoletta » renvoie linguistiquement au féminin et non au masculin. D'après l'auteur, « fragoletta » serait un « fruit » (64), même si on peut y voir également une réinterprétation du mot français « fragilité » avec une sonorité plus italianisante. Latouche épargne la virilité deux fois, car D'Hauteville triomphe en maître et l'hermaphrodite, l'être *imparfait*, n'est autre qu'une femme. Dans un monde où l'hétérosexualité est une norme, il est préférable de voir une femme déviante qu'un homme, d'autant plus que D'Hauteville serait conforté dans son hétérosexualité.

1 Henri de Latouche, *Fragoletta*, *op.cit.*, p.181.

2 *Ibid.*, p.183.

c) *L'hermaphrodite, le mal du siècle*

La virilité comme la féminité d'ailleurs apparaissent comme des notions plus fragiles aux XVIII^e et XIX^e siècles avec l'étude approfondie des cas d'hermaphrodites. La nature est capable de créer des êtres doubles, déviant d'un modèle à l'autre. Il est donc moins légitime de différencier les deux sexes s'ils peuvent s'associer en un seul et même corps. Néanmoins, le XIX^e siècle est un siècle de rigueur. Qu'importe sa nature complexe, l'hermaphrodite doit être affecté à un sexe biologique par les médecins. À partir du moment où le sexe est attesté, il faut aimer l'autre sexe au risque de paraître contre nature.

Cette réalité s'avère tragique pour Fragoletta qui change tour à tour d'identité pour aimer D'Hauteville puis Eugénie. Ces amours vaines et impossibles conduisent l'hermaphrodite à l'agonie, mais elles ne sont qu'une raison parmi tant d'autres. Si l'hermaphrodite est vénéré dans l'art, sa conception réelle est plutôt négative. L'hermaphrodisme est reconnu en tant qu'anomalie dans *L'Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation* publiée en 1832 par Geoffroy Saint-Hilaire. Si cette difformité anatomique est attestée scientifiquement, elle ne l'est pas d'un point de vue social. Depuis l'Antiquité, « la véritable androgynie est l'apanage des dieux et non des hommes¹. »

Il y a une nette opposition entre l'androgynie comme idéal artistique et spirituel et l'hermaphrodite qui vit dans la matérialité du monde, avec ses lois et ses contraintes : « Le royaume de l'androgynie n'est pas celui du monde des hommes. Homme et femme, l'être double n'a pas sa place dans un monde qui est homme ou femme². » Lors du duel avec D'Hauteville, Adriani atteste cette fatalité sociale. Il s'écarte volontairement du commun des mortels, il n'est ni homme ni femme, ni actif ni passif : « Je me félicite de ne pas comprendre au moins ces absurdes combats et cette nature d'infirmité et d'impuissance. Qu'y a-t-il de commun entre moi et les créatures humaines. Je ne suis pas de leur espèce³. »

Ce discours réactionnaire rejoint celui de Zambinella qui se sent lui aussi à l'écart du monde et qui s'interdit d'aimer en conséquence : « J'abhorre les hommes encore plus peut-être que je ne hais les femmes. J'ai besoin de me réfugier dans l'amitié. Le monde est désert pour moi. Je suis une créature maudite, condamnée à comprendre le bonheur, à le sentir, à le désirer, et, comme tant d'autres, forcée à le voir me fuir à toute heure⁴. »

Fragoletta va beaucoup plus loin en condamnant la loi des hommes, tout particulièrement la vertu. D'après lui, elle soumet les âmes plus qu'elle ne les sert. Tel le couple rachildien, Fragoletta méprise les valeurs bourgeoises, en particulier la religion, qui endoctrine les minorités sexuelles et sociales :

Eh ! oui, l'innocence a son danger comme l'impudeur. Vous saurez un jour... ou plutôt n'apprenez jamais qu'Eugénie n'a peut-être été victime que des visions et des épouvantements que vos préjugés inspirent au nom de la vertu. Vous la dépeignez si terrible dans l'enfance qu'elle devient le bourreau des consciences pures. Croire un mal accompli est comme l'accomplissement de ce mal. Pendant que vous donniez des remords à la pudeur même, pendant que vous perdiez vos propres jours dans les soins d'une vengeance stérile, qui sait si Eugénie et moi nous ne sommes pas innocents⁵.

1 Jean Libis, *Le Mythe de l'androgynie*, Paris, Berg international, 1991, p.122.

2 Frédéric Monneyron, *L'Androgynie romantique*, op. cit., p.127.

3 Henri de Latouche, *Fragoletta*, op.cit., p.178.

4 Honoré de Balzac, *Sarrasine*, op. cit., p.66.

5 Henri de Latouche, *Fragoletta*, op.cit., p.179.

Si Adriani ose mettre en évidence l'existence d'un neutre ou d'une bisexualité, le narrateur de *Sarrasine* refuse de la nommer lorsque Madame de Rochefide admire le tableau de Girodet. Michel Foucault écrit d'ailleurs : « Longtemps, les hermaphrodites furent des criminels, ou des rejets du crime, puisque leur disposition anatomique, leur être même, embrouillait la loi qui distinguait les sexes et prescrivait leur conjonction¹. » Nous l'avons démontré jusqu'à présent, la sexualité, qu'elle soit strictement féminine ou masculine, est une force aussi bien politique que sociale. À l'inverse de cela, la bisexualité apparaît comme une transgression, voire une monstruosité, alors même qu'elle repose sur une réalité biologique. La nature devance la loi, mais la loi conditionne les esprits.

Le destin de Fragoletta est fatalement voué à l'échec et à la désillusion. Contrairement à D'Hauteville et à sa sœur, Adriani et Camille symbolisent les imperfections de leurs sexes. Ils soustraient, par fragment, les qualités et les défauts de l'un et de l'autre. Adriani confesse à Eugénie qu'elle incarne cette perfection qu'il n'a pas. Or, Eugénie ressemble trait pour trait à l'Antonia de Dumas, celle qui est innocente, douce et pudique, le cliché du féminin par excellence : « Savez-vous ce que je suis pour prétendre à l'union d'un être si parfait que vous l'êtes ? Erreur, crime ou rebut de cette nature qui vous a tout départi avant tant de mesure et de grâce ? Moi, j'ai la honte à offrir pour l'impossible amour que je demande ; la honte ! l'inanité, les dangers stériles, voilà la dot que j'apporte et le sort que je propose : défendez-vous de moi² ! »

La suprafertilité, qui incarnerait le mélange des deux sexes, conduit fatalement à la stérilité, à l'anti-amour. Le chaos qui gouverne les pensées de Fragoletta et qui dirige ses actes entraîne une véritable névrose qui n'a pas seulement été attestée dans la littérature romanesque, mais également autobiographique. Avant de se suicider, Herculine Barbin laissa une autobiographie qui sera publiée en 1874 par Ambroise Tardieu, médecin légiste. Si l'hermaphrodite n'est pas en osmose avec son corps ni même avec son esprit, sa plus grande douleur vient surtout du sentiment d'incompréhension du monde qui l'entoure.

Lorsque Fragoletta et Zambinella se placent en deçà de l'humanité, la dimension monstrueuse de l'Hermafrrodite est à son paroxysme. En proie à une malédiction, l'être double symbolise idéalement le « mal du siècle », cette tradition romantique qui vénère l'Idéal et l'Impossible avec ivresse et frustration. Seul le chaos peut anéantir ce qu'il y a de plus trouble et obscur. Dans un dernier espoir, Fragoletta tentera de précipiter D'Hauteville avec lui-elle dans les flots. Il vaudrait mieux mourir ensemble que de tuer son propre amour : « Là, dit Adriani, montrant la mer profonde. C'est là qu'elle vous attend ; descendons ensemble dans ces flots qui ne mugissent que pour nous appeler. Là, notre destin peut changer ; là, le premier embrassement peut vous être permis, et la mort n'est peut-être qu'une vie inconnue, où le bonheur est moins impossible que dans cet horrible univers. » (180)

L'allusion à la mer n'est pas le fruit d'un hasard, car Camille avait parfaitement écouté D'Hauteville au musée. Par une brève leçon d'histoire, il anticipait déjà sa chute : « ces historiens racontent qu'à Athènes on précipitait dans la mer, et à Rome dans le Tibre, ces monstres que votre amour du merveilleux voudrait nous faire admirer. » (55) Pour répondre à son cruel désir, Fragoletta souhaiterait disparaître de la surface de la Terre. Son souhait est vain, car D'Hauteville s'enfuit dans une barque après avoir donné les derniers coups. Le corps est retrouvé par un religieux qui l'examine. Il constate qu'il respire encore, mais la vie est vaine quand elle est honteuse : « Mais, quand il eut commencé d'écartier les vêtements qui couvraient la poitrine et les deux blessures encore sanglantes, il tressaillit. Il posa néanmoins à

1 Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I, La Volonté de savoir*, Gallimard, « Tel », 1976, p. 53.

2 Henri de Latouche, *Fragoletta*, *op.cit.*, p.133.

la hâte un premier appareil avant de s'éloigner, et il s'éloigna les yeux baissés, le front rouge et le maintien troublé¹. » Fragoletta comme Zambinella d'ailleurs n'ont pas le droit de vivre, d'où la tentative d'assassinat du castrat par Sarrasine, qui sera finalement sauvé par l'un de ses protecteurs.

Hormis dans la mort, Adriani et Camille sont parvenus à se réunir grâce à Fragoletta. Camille, qui connaît déjà l'issue de sa relation avec D'Hauteville, l'implore de retenir son surnom qui rassemble ses deux entités, féminine et masculine : « Dieu lui-même est injuste aussi, car l'expérience qu'il m'a donnée porterait malheur à qui placerait en moi une espérance d'attachement. Adieu, oubliez-moi ou rappelez-vous seulement avec pitié un être qui ne veut porter dans votre souvenir que le nom de Fragoletta. » (69)

Chez les Décadents, la fin de l'androgynie est loin d'être heureuse. Comme pour Fragoletta, la mort de Jacques et nous le verrons plus tard des Hors Nature signifient le rétablissement de l'ordre social. Le couple de Jacques et de Raoule, qui forment un corps androgynique à part entière, doit s'écarter du monde. Cet isolement n'est pas volontaire de prime abord, car la société les juge, les humilie, encore plus après leur mariage. Face à l'ennemi, ils survivent grâce à leur amour :

— Oui, nous y serons heureux et 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. Nous avons décidé un voyage, nous n'en ferons pas ; je ne veux pas fuir l'impitoyable société dont je sens grandir la haine pour nous. Il faut lui montrer que nous sommes les plus forts, puisque nous nous aimons²...

La célébration du mariage, qui ordinairement rassemble les familles et les amis, a plutôt l'apparence de noces funèbres. Raoule et Jacques s'enferment dans leur temple, car leurs invités ne les comprennent guère, ils fuient dès les premières minutes l'hôtel de Vénérande qui a toute l'apparence d'un « tombeau ». (53) Une mort sociale prend possession du nouveau couple marié qui n'attire plus personne, il est comme banni de l'humanité :

Mme Silvert fut peu à peu rayée du clan des femmes recherchées ; on ne lui ferma pas les portes, mais il y eut des audacieux qui ne repassèrent plus son seuil. Les fêtes d'hiver ne réclamèrent plus sa présence, on ne la consulta plus au sujet de la nouvelle pièce, du nouveau roman, des nouveautés de la mode. Ils allaient, Jacques et Raoule, beaucoup au théâtre, mais leur loge ne s'ouvrait jamais pour un ami ; ils n'avaient plus d'amis, ils étaient les maudits de l'Éden, ayant derrière eux, non pas un ange brandissant un glaive flamboyant, mais une armée de mondains. L'orgueil de Raoule tint bon³.

Si la fin tragique de Jacques est provoquée par son *mari*, elle est aussi préméditée par tante Elisabeth qui maudit sa nièce, considérée alors comme une enfant du Diable :

— Vous êtes la belle-sœur d'une prostituée. Elle était ici tout à l'heure, cette fille, oubliée dans vos invitations ; elle m'a forcée à me pencher sur le gouffre. Vous n'étiez pas la maîtresse de Jacques Silvert, Raoule de Vénérande, et je le regrette à présent de toute mon âme ! Mais souvenez-vous

1 Henri de Latouche, *Fragoletta*, *op.cit.*, p.185.

2 Rachilde, *Monsieur Vénus*, *op.cit.*, p.54.

3 *Ibid.*, p.55.

bien, fille de Satan ! que les désirs contre nature ne sont jamais assouvis. Vous rencontrerez la désespérance au moment où vous croirez au bonheur ! Dieu vous précipitera dans le doute au moment où vous toucherez à la sécurité. Adieu... je vais prier sous un autre toit¹.

Dans *Les Hors Nature*, les femmes comme la société d'ailleurs ont tous les pouvoirs sur les mâles défaillants. Alors que Reutler craignait d'épouser Marie, la servante, celle-ci met le feu au château. La jeune femme ira même jusqu'à enfermer le Prussien dans son cabinet pour ne pas qu'il puisse sauver Paul-Éric. Chez Rachilde, la femme est littéralement diabolisée puisqu'elle fait jaillir les enfers sur terre. Malgré son piège, Reutler parvient à rejoindre Paul-Éric grâce à sa force. Toujours fidèle à lui-même, son cadet lui demande un éventail pour pallier l'excessive chaleur de la chambre.

Reutler est heureux d'une telle fin, il voit la mort approcher flamme après flamme. Elle apparaît comme une délivrance, voire une délicieuse « apothéose² ». Là-haut, il pourra vivre pleinement cet amour que la société abhorre, enfin. L'Hermaphrodite se dessine peu à peu et plus seulement en la personne de Paul-Éric. Il a davantage l'enveloppe de deux corps qui s'étreignent, presque identiques car masculins. Pour éviter à son frère la colère du feu, Reutler l'étrangle après lui avoir donné un premier et dernier baiser d'amour :

Rapproche ta tête de la mienne... mon agonie sera plus terrible... mais je te verrai plus longtemps et je ne sentirai pas l'autre brûlure. Souviens-toi, mon Éric, mon fils... j'ai fait de la nature le décor de ma volonté ! 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 dieux³ !

Par ces dernières paroles, Reutler aboutit l'idéal androgynique, car Paul-Éric n'est plus seulement son frère ni son amour, mais aussi son fils, une création qui le complète et qu'il a fécondée pour rendre le monde plus sublime. N'est-ce pas la chair d'Adam qui féconda la chair d'Ève au Paradis ? Il s'empare du caractère divin de l'androgynie, comme l'a d'ailleurs immortalisé Raoule avec Jacques, en divinisant tout ce qu'il touche. Malgré cette idée de destruction, relative à la mort, les héros rachildiens parviennent à atteindre un idéal de beauté et de spiritualité.

Dans la littérature gautienne, l'atteinte à l'idéal androgynique est tout aussi vaine, car elle ne peut s'articuler dans le monde occidental chrétien :

Gautier accuse le christianisme d'avoir définitivement rendu impossible la réalisation de l'idéal androgynique : en méprisant la matière, en imposant l'idée du partage des sexes, les chrétiens auraient divisé, donc aboli, le Beau, – tranchant du même coup les liens établis par les Anciens entre la terre et le Ciel. Et, toujours selon Gautier, le monde gréco-romain aurait entraîné dans sa chute les idées platoniciennes elles-mêmes, qui ne survivent qu'artificiellement dans des sociétés chrétiennes vouées à la laideur et à l'épouvante cause par un au-delà désormais inconnu et terrifiant⁴.

1 Rachilde, *Monsieur Vénus*, *op.cit.*, p.52.

2 Rachilde, *Les Hors Nature*, *op. cit.*, p.382.

3 *Ibid.*, p.384.

4 Michel Brix, *Éros et littérature, Le Discours amoureux en France au XIX^e siècle*, « Le dualisme amoureux », *op. cit.*, p.157.

Pour combattre cette fatalité, l'écrivain donne une fin plus optimiste au mythe en l'associant directement à la symbolique du couple amoureux. Hormis l'«union des contraires¹», l'hermaphrodite se définit également comme l'étreinte harmonieuse de deux corps ou de deux âmes. Si Théodore-Madeleine fuit D'Albert et Rosette, c'est pour mieux renouer avec l'hermaphrodite originel. La gynandre préfère demeurer à l'état de rêve pour D'Albert : « Votre désir inassouvi ouvrira encore ses ailes pour voler à moi ; je serai toujours pour vous quelque chose de désirable où votre fantaisie aimera à revenir²... » Elle l'invite également à aimer Rosette, celle qu'elle aimait en tant que Théodore. Ainsi, ils seraient réunis tous les trois, sans même que la contrainte du temps ni de l'espace ne puisse interférer : « Aimez-vous tous deux en souvenir de moi, que vous avez aimée l'un et l'autre, et dites-vous quelquefois mon nom dans un baiser³. » Grâce à l'amour et à la fusion des corps, l'hermaphrodite peut prospérer sur terre et pas seulement dans les cieux comme l'a démontré Rachilde.

Par ses multiples définitions et interprétations, l'hermaphrodite ou l'androgynie suscitent encore bien des débats. Nous n'avons fait que les effleurer en regard des œuvres que nous avons étudiées, mais il nous a permis d'éclairer davantage cette notion de genre, de sexe, de virilité, qui ne cesse d'articuler notre discours. La défaillance masculine, avant d'être propre à l'homme, dépend aussi de l'autre sexe, car l'un comme l'autre est tôt ou tard destiné à se rencontrer, à interagir. L'amour, tout particulièrement, favorise cette immersion, mais peut aussi bien la contraindre. La lutte des classes prend naissance au XIX^e siècle, tout autant que la lutte des sexes. Vers la fin du siècle, la féminité se cabre, la masculinité se fragilise. Aujourd'hui, elle peine à trouver une place dans un monde qui la culpabilise alors qu'elle mène, tout en silence, un combat pareil à celui des femmes. Ce monde peine encore à voir les différentes masculinités qui s'émancipent et se réfère bien souvent à un modèle cisgenre haut placé, héritier du modèle viril qui s'est forgé après la Révolution.

1 Collectif, *L'Androgynie dans la littérature*, « Un grand secret d'amour » de Jacqueline Kelen, *op.cit.*, p.137.

2 Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, *op.cit.*, p.372.

3 *Ibid.*, p.373.

CONCLUSION

En définitive, la défaillance masculine n'a jamais été aussi bien illustrée qu'à travers la littérature du XIX^e siècle. Masoch, Gautier et Rachilde notamment sont les précurseurs de figures à la fois nouvelles et contemporaines. Comme l'expriment Daniel Maria et Jean-Marie Roulin, la masculinité connaît une véritable révolution et non une « crise », comme certaines voix le laisseraient entendre : « Au fond, le masculin et même la virilité n'ont jamais été aussi dynamiques, aussi créatifs, variés, que dans les moments qu'on a l'habitude de désigner comme critiques. Le masculin se métamorphose, se renégocie, s'amplifie, s'adoucit, se réinvente, se démocratise en intégrant l'idée d'une masculinité sans hommes¹ [...] » Les travestis, les androgynes, les êtres non binaires ou intersexuels, les eunuques, les fétichistes, les esclaves et masochistes, les métrosexuels ou encore les homosexuels sont autant de figures qu'il faut prendre en compte pour exprimer le genre masculin d'hier et aujourd'hui.

Paradoxalement, c'est à travers la défaillance, l'imperfection, la fragilité ou encore le trouble que la masculinité s'accomplit véritablement. Aujourd'hui, il devient difficile de définir la virilité qui incarne un mâle dominant impérialiste misogyne, sinon plus positivement un homme fort et protecteur qui utilise les « armes » à des fins nécessaires. L'homme cisgenre qui est aujourd'hui symbole de virilité n'est qu'un fragment de masculinité parmi tant d'autres. Tout comme la femme qui n'est plus destinée à enfanter et à veiller sur le foyer, l'homme n'a plus à combattre pour protéger les siens. Aujourd'hui, c'est un tout autre combat qu'il dirige, par la voie du féminisme en particulier, pour faire valoir d'autres modèles. Les manifestations féministes ont été l'occasion pour d'autres minorités d'élever la voix, en particulier les homosexuels dans les années 1980. Déjà au XIX^e siècle, une soif d'émancipation enivrait les esprits, c'est pourquoi les êtres marginaux et les romantiques se réfugiaient dans l'art, l'unique échappatoire qui pouvait leur faire oublier la cruauté et la violence du monde. Toutefois, l'homme est habitué à celles-ci, il essaye alors de s'en procurer ailleurs, notamment dans les relations humaines qui ont le don d'avoir toujours été très complexes.

Au cours de notre analyse, nous avons rencontré des personnages à la fois surprenants et caractéristiques d'un sexe qui évolue très peu depuis le XIX^e siècle. Les androgynes et les homosexuels sont des évidences, mais le cas des célibataires pervers ou frustrés en est une autre. L'amour de la morte, de l'icône ou de la sculpture existe toujours, mais sous d'autres formes. L'amour virtuel en est une, en Extrême-Orient, certains hommes utilisent même des robots féminins pour assouvir leur désir. L'artiste ou le célibataire aux « goûts étranges » du XIX^e siècle marque les prémices d'une défaillance masculine sexuelle et affective qui est manifeste au Japon, où les relations homme-femme sont extrêmement critiques. Néanmoins, la marginalité n'est pas seulement synonyme d'asociabilité, mais aussi de partage dans le cadre des relations BDSM. Masoch nous en a livré un portrait assez négatif, car Séverin ne remplit pas son rôle d'esclave jusqu'au bout. Néanmoins, le concept qu'il propose est intéressant, car il s'écarte des relations traditionnelles telles que l'amour et le mariage. Dans le couple sadomasochiste, la confiance à l'autre est primordiale, et l'harmonie doit être complète. Une harmonie doublement accomplie par le couple de Jacques et de Raoule, puisque l'inversion des sexes bouleverse les rapports sociaux sur tous les plans, là où l'actif devient le passif et vice versa.

Hormis la possibilité d'une soumission masculine, nous avons élaboré l'amour sous bien des formes. Un amour androgynique, un amour passionnel, un amour incestueux ou encore

1 Jean-Marie Roulin et Daniel Maira, *Masculinités en révolution, de Rousseau à Balzac*, op.cit., p.28.

un amour non réciproque. Tous ont la volonté de faire souffrir, voire de faire défaillir. Car le XIX^e siècle n'est pas seulement le mal du siècle, c'est aussi le « mal de l'amour ». Nos héros ont toujours le don de viser l'idéal, à savoir l'impossible. Cet idéal n'est pas en osmose avec la réalité, il a le visage d'un spectre, d'une manipulatrice, d'une gynandre ou d'un-e hermaphrodite. Nous avons constaté à quel point le personnage masculin ne peut se définir et s'élaborer sans l'apparence ou l'essence même du féminin. Et cela s'articule également dans les *Hors Nature* puisque Paul-Éric est l'être féminin du couple fraternel.

On passe de l'admiration, de l'amour, à la servitude et à l'identification. Les corps ne se confondent plus seulement physiquement, mais aussi psychiquement en une entité commune qui provoquerait presque la disparition des sexes. La défaillance masculine, ce n'est pas seulement la démystification d'une virilité originelle par d'autres hommes, c'est aussi la perte de pouvoir du masculin. Un pouvoir que dérobe aisément la figure féminine au contact d'un sexe de plus en plus faible. Raoule de Vénérande ne peut qu'affirmer sa masculinité face à un partenaire androgyne et sensible. Elle est l'être violent, agressif, pulsionnel qui déroge à la loi sacrée du féminin. Elle s'approprie même la masculinité marginale que nous avons évoquée en première partie, celle qui inspire à la vérité de l'Art et à un idéal impossible. Conchita et Wanda incarnent davantage la féminité à l'extrême, celle qui révolte le mâle autant qu'elle l'asservit. *La Vénus à la fourrure* ainsi que *La Femme et le Pantin* ont été adaptées au cinéma, car ces œuvres témoignent d'une réalité intemporelle où les sexes sont constamment en conflit. La femme fatale ou hyperfemme devient en quelque sorte un *mâle* puisqu'elle s'attribue des prérogatives qui ne lui étaient pas destinées. Cette prise de pouvoir instaure un rééquilibrage, une harmonie nouvelle qui effraie de prime abord les esprits du XIX^e siècle.

Déjà, l'ère de la Décadence anticipait nos préoccupations actuelles où les genres comme les orientations sexuelles n'ont jamais suscité autant de débats. Le XXI^e siècle n'est que la suite logique d'une époque littéraire particulière, qui, malgré l'air vivifiant de la Belle Époque, se sent malade, car incomprise dans un monde encore chrétien et patriarcal. Aujourd'hui, notre système économique et politique accorde plus de libertés aux individus. Le monde ne souffre pas d'un manque ou d'une faille, au contraire, il est submergé d'identités, de formes et de couleurs. À leurs manières, les écrivains et écrivaines du XIX^e siècle ont parcouru les dédales de l'âme humaine, qu'importe le genre ou le sexe. Et surtout, ils ont rendu certains individus, encore considérés comme marginaux ou au contraire « à la mode », des figures intemporelles et touchantes, témoins d'une humanité inflexible et parfois cruelle. Jacques, Raittolbe, Reutler, Paul-Éric, D'Albert, Hoffmann, Séverin, Alcide, Romuald, Octavien, Hugues, Zambinella, Sarrasine, Fragoletta... tous et toutes – sont parvenu-e-s à unir les contraires dans une harmonie déconcertante. À savoir le passé et le présent, l'amour et la haine, l'oppression et la liberté, l'art et la nature, et surtout la défaillance et la perfection.

BIBLIOGRAPHIE

I. Sources primaires

Balzac, Honoré de, *Sarrasine*, Paris, Le Livre de Poche, coll. «Libretti», 2001 [1855].

Dumas, Alexandre, *La Femme au collier de velours*, Paris, Libro, 2005 [1850].

Gautier, Théophile, *Arria Marcella*, Paris, Le Livre de poche, 1994 [1852].

Contes humoristiques, Paris, G. Charpentier, 1880, «La Cafetière», p. 249-261 [1831].

La Morte amoureuse, Paris, Libro, 2003 [1836].

Mademoiselle de Maupin, Paris, Garnier Frères, 1966 [1835].

Œuvres de Théophile Gautier, Nouvelles, Paris, Alphonse Lemerre, 1898, «La Chaîne d'or, ou l'Amant partagé», p. 413-446 et «Omphale», p.295-310 [1834-1837]

Latouche, Henri de, *Fragoletta*, Paris, Stock, 1946 [1829].

Louÿs, Pierre, *La Femme et le Pantin*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1990 [1898]

Masoch, Leopold von Sacher, *La Vénus à la fourrure*, Paris, Pocket, 2013 [1870], traduit par Pierre Malherbet.

Musset, Alfred de, *Gamiani, ou Deux Nuits d'excès*, Paris, La Musardine, 2008 [1833].

Rachilde, *Monsieur Vénus*, Paris, Flammarion, Select-Collection, 1929 [1884].

Les Hors Nature, Mœurs contemporaines, Paris, Flammarion, 12^e édition, 1920 [1897].

Rodenbach, Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 2020 [1892].

II. Sources critiques

a) Ouvrages

Anselmini, Julie, Schopp, Claude, *Dumas amoureux, Formes & imaginaires de l'Éros dumasien*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2020.

Barthes, Roland, *Sarrasine de Balzac. Séminaires à l'École pratique des hautes études (1967-1968 et 1968-1969)*, Paris, Seuil, 2011.

Bollhalder Mayer, Regina, *Éros décadent : sexe et identité chez Rachilde*, Paris, Honoré Champion, 2002.

Brix, Michel, *Éros et littérature. Le discours amoureux en France au XIX^e siècle*, Louvain-Paris-Sterling (Virginia), Peeters, 2001.

Butler, Judith, *Trouble dans le genre, Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, Éditions de la découverte, 2006 [1990].

Collectif, *L'Androgyne dans la littérature*, Paris, Albin Michel, 1990.

Collectif, *Romantisme*, « Question du genre au XIX^e siècle », Armand Collin, n° 179, 2018.

Deleuze, Gilles, Présentation de Sacher Masoch, Le Froid et le Cruel, Paris, Les éditions de Minuit, 1967.

Hubier, Sébastien, *Douces fessées, plaisantes caresses*, Auxonne, Le Murmure, 2012.

Gutermann-Jacquet, Deborah, *Les Équivoques du genre. Devenir homme et femme à l'âge romantique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

Kerlouégan, François, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, Paris, H. Champion, 2006.

Lubis, Jean, *Le Mythe de l'androgyne*, Paris, Berg international, 1991.

Maira, Daniel, Roulin, Jean-Marie (dir), *Masculinités en révolution, de Rousseau à Balzac*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Des deux sexes et autres », 2013

Monneyron, Frédéric, *L'Androgyne romantique. Du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, éditions Ellug, 1996.

L'Androgyne décadent. Du mythe au mythe littéraire, Grenoble, éditions Ellug, 1996.

Prince, Nathalie, *Les Écrivains du fantastique : Essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2002.

Sohn, Anne-Marie, « Sois un homme ! » *La construction de la masculinité au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2009.

b) Articles

Baudouin, Émilie, «Le jeune homme dans la littérature du XIX^e siècle, un avatar de la virilité?» Université de Québec, Montréal, 2017.

Buchet Rogers, Nathalie, *Fictions du scandale, corps féminin et réalisme romanesque au XIX^e siècle*, chapitre X sur Rachilde, *Monsieur Vénus*, «Inversion, perversion et déconstruction», 1998.

Crouzet, Michel, «Monstres et merveilles : poétique de l'Androgyne, à propos de Fragoletta», *Romantisme*, n° 45, p.25-42, 1984.

Gauthier, Vicky, «Le banquet de Rachilde», Université du Québec à Chicoutimi, *Voix plurielles*, 14.2, 2017.

Kerlouégan, François, «Une relecture de l'androgynie romantique : la quête du genre dans Fragoletta, Sarrasine et Mademoiselle de Maupin», *Insignis*, n° 1, Trans(e), p.36-53.

Ouellet, Catherine, «Androgynes de corps et d'esprit : un idéal fin-de-siècle» dans *Le jeune homme en France au XIX^e siècle : contours et mutations d'une figure*. Cahier ReMix, n° 6 (11/2016), Montréal : Figura, centre de recherche sur le texte et l'imaginaire.

Staroń, Anita, *Rachilde, homme de lettres. Sexe et exclusion*, Université de Łódź, Pologne, coll. «Książki/Rozdziały», 2017.

Ubersfeld, Annie, «Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion», *Romantisme*, 1989, n° 66, Folie de l'art, p. 51-59.

III. Sources complémentaires

Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Tours, E. Arrault et Cie, 1951 [1857].

Gauthier, Théophile, *Portrait de Balzac, précédé de Portrait de Théophile Gautier par lui-même*, Paris, L'Anabase, 1994 [1860]

Rousseau, Jean-Jacques, *Les Confessions*, Paris, Launette, 1889 [1782]

Sand, Georges, *L'Histoire de ma vie*, Paris, Le Livre de Poche, 2004 [1855].

Troyes, Chrétien de, *Lancelot ou le Chevalier de la charrette*, Paris, Diane de Selliers, 2014 [1181].

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	4
PARTIE I : Le marginal en quête d'un idéal féminin	12
1. La beauté de l'art comme refuge	13
<i>a) Nostalgie des femmes du passé</i>	13
<i>b) Le culte de la relique</i>	15
<i>c) L'œuvre d'art dans un corps féminin</i>	17
<i>d) Un Pygmalion moderne</i>	20
2. Les prémices d'une masculinité défaillante	24
<i>a) Absence d'enveloppe charnelle</i>	24
<i>b) La confession d'un suprasensuel</i>	26
<i>c) Le nécrophile malgré lui</i>	28
<i>d) Les rêveries du promeneur fantastique</i>	31
3. De l'amour divin à l'emprise infernale	35
<i>a) Les Fleurs du mal</i>	35
<i>b) L'appel de la morte</i>	40
<i>c) Une victime consentante</i>	43
PARTIE II : La soumission masculine : entre mythe et réalité	46
1. De la femme-objet à l'homme-objet	47
<i>a) Femme « entretenue »</i>	47
<i>b) L'artiste misérable, aux dépens de sa maîtresse</i>	50
<i>c) L'homme réduit à un autre</i>	52
2. Les paradoxes de la soumission corporelle	55
<i>a) Le martyr de l'amour</i>	55
<i>b) La maîtresse, un objet sexuel</i>	57
<i>c) Un pantin vivant</i>	61

3. La masculinité en souffrance, autour d'une défaillance psychologique	64
a) <i>L'honneur bafoué</i>	64
b) <i>Retour à une virilité « toxique »</i>	68
c) <i>La lâcheté, un vice masculin</i>	71
d) <i>Castration psychique</i>	72
PARTIE III : Une masculinité nouvelle par la fusion des sexes	77
1. Un amour d'androgynie	78
a) <i>L'androgynie en tant qu'œuvre d'art</i>	78
b) <i>Retour au néo-platonisme, l'idéal antique</i>	83
c) <i>Sur l'ambiguïté sexuelle</i>	86
2. Au-delà de la performance (de genre)	90
a) <i>Le troisième sexe</i>	90
b) <i>Les célibataires et les anti-mariage</i>	94
c) <i>L'impuissance masculine</i>	98
3. La virilité mise à l'épreuve	100
a) <i>Splendeurs et misères de l'homosexualité</i>	100
b) <i>La virilité retrouvée</i>	103
c) <i>L'hermaphrodite, le mal du siècle</i>	106
CONCLUSION	111
BIBLIOGRAPHIE	113

