

2015-07-13

Le sentiment amoureux comme lieu de révolte sociale dans La Marquise de Sade de Rachilde

Treier, Annemie Monique Raoul

Treier, A. M. (2015). Le sentiment amoureux comme lieu de révolte sociale dans La Marquise de Sade de Rachilde (Master's thesis, University of Calgary, Calgary, Canada). Retrieved from <https://prism.ucalgary.ca>. doi:10.11575/PRISM/26749

<http://hdl.handle.net/11023/2355>

Downloaded from PRISM Repository, University of Calgary

UNIVERSITY OF CALGARY

Le sentiment amoureux comme lieu de révolte sociale dans *La Marquise de Sade* de Rachilde

by

Annemie Monique Raoul Treier

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES
IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE
DEGREE OF MASTER OF ARTS

GRADUATE PROGRAM IN FRENCH, ITALIAN AND SPANISH

CALGARY, ALBERTA

JULY, 2015

© Annemie Monique Raoul Treier 2015

Résumé

Dans *La Marquise de Sade* de Rachilde, Mary Barbe, le personnage principal, refuse de s'identifier à l'amour et de construire son identité de fillette, de jeune fille puis de femme selon les normes sociales mises en place à la fin du dix-neuvième siècle. Pourquoi Mary s'oppose-t-elle si radicalement à l'amour ? Rejette-t-elle exclusivement le sentiment amoureux ou tout un paradigme social ? Nous fournirons, dans un premier temps, un aperçu de l'identité féminine à l'époque décadente ainsi qu'une définition de l'amour selon la perception fin-de-siècle. Ce que nous observons comme un refus d'amour parental, une paternité brutale et une maternité inexistante se transforme, pour Mary, en une révolte et devient, par la suite, une critique contre sa société contemporaine. En s'appuyant sur les études sociohistoriques, proposées par les ouvrages de Pierre Bourdieu, d'Élisabeth Badinter et de Mireille Dottin-Orsini, ce mémoire définit l'amour décadent, analyse l'identité féminine au tournant du dix-neuvième siècle et explore l'inspiration pour les relations fictives. Nous aimerions, avant tout, révéler la position de Mary Barbe face à l'amour, mais surtout approfondir la question de la quête de liberté dans *La Marquise de Sade*.

Remerciements

Ce mémoire de maîtrise n'aurait pas été possible sans le soutien de plusieurs personnes.

Mes premiers remerciements vont à mon directeur de thèse, Dr. Jean-François Richer, qui m'a accompagnée pendant mes six années de formation à l'Université de Calgary. Je remercie infiniment Dr. Richer d'avoir éveillé ma curiosité envers le dix-neuvième et de m'avoir transmis, qui plus est, son amour pour la recherche universitaire. Dr. Richer m'a fait confiance, m'a encouragée et m'a surtout guidée tout au long de la réalisation de ce mémoire de maîtrise.

J'adresse également de chaleureux remerciements au Département de français, d'italien et d'espagnol de l'Université de Calgary pour leur confiance, leur appui et leur aide financière qui m'a permis de mener ce mémoire à bon terme.

Finalement, j'aimerais surtout remercier ma famille qui m'a toujours encouragée et motivée à me faire confiance et sans qui je n'aurais pas eu la même persévérance. *Immer sich selbst getreu.*

À mes parents, qui ne m'ont jamais privée de leur amour

Table de matières

Résumé	ii
Remerciements	iii
Dédicace	iv
Table de matières.....	v
INTRODUCTION	1
Chapitre I : L'HISTORIQUE	11
1.1 Le décadentisme	11
1.2 La littérature décadente	22
1.3 L'amour décadent	26
1.4 La femme fin-de-siècle	33
Chapitre II : LE COLORÉ.....	43
2.1 La domination des couleurs.....	43
2.2 Le bleu	48
2.3 Du blanc au rouge.....	51
2.4 Bleu versus rouge	55
2.5 Du rouge au rouge	68
2.6 Le vert.....	78
Chapitre III : L'ANIMALITÉ	82
3.1 Prendre le taureau par les cornes	82
3.2 Chat échaudé craint l'eau froide	85
3.3 À cheval donné, on ne regarde pas la bride.....	91
3.4 Être un oiseau de mauvais augure	94
3.5 La cruauté naturelle	95
Chapitre IV : LE SADO-MYTHIQUE.....	98
4.1 La femme fatale.....	98
4.2 Mary ou Galvéthée	102
4.3 Pseudo-Salomé	124
CONCLUSION	137
ANNEXE.....	146
RÉFÉRENCES	147

INTRODUCTION

Il n'y a pas de vérité dans un langage qui, la présence d'un amoureux étant admise, prétendra que c'est à celui qu'on n'aime pas qu'on doit de préférence accorder ses faveurs. Platon, *Phèdre*.

Rachilde, née Marguerite Eymery en 1860, était une des principales écrivaines de la fin du dix-neuvième siècle français. Épouse d'Alfred Vallette, elle fonda et dirigea, avec son mari, la maison d'édition *Mercure de France*¹. Rachilde entre dans la postérité par les salons qu'elle organisait, ses célèbres « mardis ». Elle se fit également un nom en tant que critique pour le compte du *Mercure de France* où elle fera aussi la rencontre de nombreux écrivains célèbres, comme Marcel Proust, François Mauriac, ou Colette sur qui Rachilde aura d'ailleurs une influence importante.

Plusieurs critiques ont l'habitude de considérer l'œuvre de Rachilde comme *décadente*, et certaines estiment Rachilde même fondatrice du mouvement décadent. Pensons ici aux analyses de Michael Finn qui reconnaît en Rachilde « a solidary rebel »², ou encore à celles de Diana Holmes, pour qui Rachilde représente « [a woman writer establishing] a limited, often denigrated but nonetheless real presence of the literary scene in France »³. D'autres critiques, comme Nelly Sanchez, considèrent toutefois que son œuvre appartient plutôt au mouvement naturaliste vu l'omniprésence thématique de la famille qu'elle contient ainsi que les ressemblances esthétiques et stylistiques nombreuses qu'elle entretient avec l'œuvre d'Émile Zola. Selon Jean Pierrot, la

¹ « Quand en 1889 elle épousa Alfred Valette, l'un des fondateurs et le futur directeur du *Mercure de France*, elle ne renonça pas pour autant à ses extravagances. En tant que “patronne” du *Mercure*, elle était sur le devant de la scène » Bollhalder Mayer, R. (2002), *Éros décadent : sexe et identité chez Rachilde*, Paris, H. Champion, p. 15.

² Finn, M. (2009), *Hysteria, Hypnotism, the Spirits and Pornography. Fin-de-Siècle Cultural Discourses in the Decadent Rachilde*, Newark, University of Delaware Press, p. 35.

³ Holmes, D. (2003), « Decadent Love : Rachilde and the Popular Romance », *Dix-neuf*, p. 16.

littérature décadente expose pourtant une rébellion contre le naturalisme. Cet *antinaturalisme* aurait alors été fondé sur « le refus de l'amour normal et de la sexualité » ce qui entraînerait, nous le verrons, un « antiféminisme, [contre] la Femme, [soit celle qui] symbolise la nature »⁴. Non seulement les décadents s'opposent-ils aux naturalistes, mais, simultanément, ils veulent désacraliser tout ce qui provient de la nature ou en est le symbole.

Mais l'important, selon nous, est ailleurs : entre naturalisme, décadence, et même symbolisme, Rachilde, surtout, a consciemment tenté de réhabiliter dans ses œuvres la représentation de l'éthos féminin de la fin du XIX^e siècle, notamment en inversant sur le plan de la fiction les rôles traditionnellement attribués aux hommes et aux femmes. Ses romans mettent en scène, qui plus est, des femmes marquées par des individualités fortes, des personnages farouches peu enclins au grégairisme ou aux réflexes associatifs qui organisent d'ordinaire la solidarité politique et économique⁵. Rachilde, il est vrai, s'est ouvertement déclarée antiféministe lors de l'épanouissement des bas-bleus en France au dix-neuvième siècle, antiféminisme qu'elle répétera jusqu'à la fin de sa vie, notamment dans ce pamphlet au titre sans équivoque qu'elle fit paraître en 1928 *Pourquoi je ne suis pas féministe*⁶. Selon Rachilde, la femme ne pouvait faire équivaloir son travail à celui de l'homme qu'en luttant de manière individuelle. Marguerite Eymery éprouvait d'une véritable haine envers tout ce qui provenait du collectif et le féminisme organisé ne représentait, pour elle, qu'une forme de scandale (Holmes, 2001, p.72). Cependant,

⁴ Pierrot, J. (1977), *L'imaginaire décadent (1800-1900)*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 157.

⁵ Diana Holmes souligne par exemple que les héroïnes rachildiennes ne s'allient systématiquement pas aux autres femmes lors de leurs luttes (Holmes, 2001, p. 114).

⁶ « Apparu dans la langue française vers 1801, le terme “bas-bleu”, désignant une “femme à prétentions littéraires”, prend la place de la “femme savante” dont Molière avait inauguré en 1672 le modèle », Heinich, C. (1996), *États de femme, L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, p. 264.

rien dans ses œuvres ne relie ses héroïnes aux autres personnages, ni leurs relations familiales, ni même ce vecteur de cohésion socioaffectif d'ordinaire si important : l'amour.

Le roman *La Marquise de Sade* — dont l'exergue se pose aux yeux du lecteur comme une devise : « Aimer, c'est souffrir ! » —, ne peut qu'inspirer une analyse profonde non seulement de la thématique de l'amour, mais également du message social que le personnage principal, qui se conforme à cette devise, cherche à transmettre. Le roman paraît pour la première fois en 1887, publié par Éditions Monnier, à Paris. Le roman contient douze chapitres répartis sur 387 pages. Pour ainsi parler de la représentation fictive de l'amour, nous devrions remonter dans le temps et repenser à une littérature préalable, d'où la citation de Platon que nous avons placée en exergue de ce travail. L'amour se définit et se perçoit toujours de façon très différente selon le paradigme social dans lequel il se développe ou se déploie. En citant *Phèdre*, nous voudrions insister sur le rôle philosophique particulier à la thématique de l'amour. La littérature, depuis au moins la philosophie antique, suggère qu'il y a un contraste, possiblement universel, entre l'amour passionné et l'amour centralisé sur l'utilité ; un contraste qui nous touche encore de nos jours et dont nous analyserons les enjeux, bien à l'œuvre dans *La Marquise de Sade*. Par amour utile, nous entendons le type d'amour qui ne vise à unir des couples que par des intérêts sociopolitiques ; c'est un amour « de sens rassis ». Cependant, cet amour utile serait-il donc moins authentique ou pur que l'amour supposément passionné, voire honnête ? Un amour basé sur l'utilité est-il digne de l'appellation « amour » ou se présente-t-il comme une simple entente entre un homme et une femme ? Si nous suivons la perception de l'amour avancée par Schopenhauer, philosophe qui a eu une influence considérable sur les écrivains décadents, l'amour mène, qu'on le veuille ou non, à l'acte sexuel qui n'aurait qu'un but, celui de la

procréation : « l'être en soi de l'homme réside plus dans l'espèce que dans l'individu »⁷. Nous commenterons amplement cette question tout au long de ce mémoire.

Par son roman *La Marquise de Sade*, Rachilde cherche à montrer à son siècle la véritable nature de la femme. En deuxième lieu, l'écrivaine, que nous considérons l'exemple même de la décadence, raconte la révolte sociale de Mary Barbe, son personnage principal, ainsi que les origines de cette révolte féminine. Bien que ce roman soit, à première vue, un roman d'apprentissage, c'est-à-dire un roman qui suit chronologiquement la vie d'un personnage que le lecteur voit ainsi grandir, il est plutôt présenté comme un roman de désapprentissage. Nous verrons que, tout au long du roman, un renversement des rôles masculins et féminins traditionnels mène à une rébellion contre le rôle social que la femme devait jouer et incarner au dix-neuvième siècle. *La Marquise de Sade*, œuvre pour laquelle Rachilde s'est à plusieurs reprises inspirée de sa propre vie, raconte l'histoire de Mary Barbe fille d'un militaire, le Colonel Barbe. La mère de Mary, Caroline Barbe, est tuberculeuse et mourra jeune. Tulotte, la tante de Mary et sœur du Colonel, est celle qui s'occupe le plus de la jeune fille bien que ce soit son frère, au fond, qui lui impose cette responsabilité. Tulotte, une alcoolique, deviendra ainsi un des seuls exemples d'identité féminine adulte pour Mary. Mary grandit à la campagne et voyagera beaucoup, suivant son père et son régiment aux quatre coins de la France. Rachilde aura une enfance fort semblable à celle de Mary.

Dans la scène d'ouverture de *La Marquise de Sade*, Mary et Tulotte se rendent chez le boucher afin d'y chercher, pense Mary, du lait frais. Mais la pauvre Mary assistera plutôt à l'égorgeage d'un bœuf, bête dont elle devra ramener une chopine de sang à sa mère, ce sang

⁷ Schopenhauer, A. (2008), *Métaphysique de l'amour sexuel*, Mille et une nuits, Paris, p. 68.

étant, en fait, un traitement médical prescrit par l'oncle de Mary, le Docteur Barbe. Cette scène fixe le ton du roman et aura un effet déterminant sur le futur comportement de Mary. La jeune fille, choquée par cette scène, amalgamera dans son esprit la mise à mort de l'animal par les bouchers au comportement des hommes envers les femmes. Serait-ce donc peut-être à ce moment-là, si précaire dans l'histoire de vie, que Mary commence à former son attitude rebelle ? Mary, en quelque sorte, privée de l'amour parental, développera des traits de caractère qui seront à la base de sa future vengeance contre non seulement les hommes, mais contre, peut-être, l'humanité tout entière.

À la fin du troisième chapitre, Caroline Barbe meurt en accouchant de son deuxième enfant, un petit garçon fortement désiré. Quand Mary apprend la mort de sa mère, elle fait immédiatement le lien avec l'abattage du bœuf dont elle a été témoin et reproche à son frère d'avoir tué « sa » mère : « on avait tué sa mère comme cela, du même coup, pour avoir ce petit morceau de chair... »⁸. L'histoire se poursuit avec le déménagement de Mary et de sa famille. Mary rencontre un jeune homme, un apprenti chez un jardinier, la seule personne sur qui elle pourra décharger ses peines, et, bientôt, elle planifie de s'enfuir avec lui. Malheureusement, le garçon, un orphelin appelé Sirocco, meurt subitement. La mort de Sirocco confirme cependant que, chaque fois que Mary éprouve de véritables sentiments qui pourraient vaguement ressembler à de l'amour ou qu'elle s'attache, par exemple, à quelqu'un ou à quelque chose, la chose se brise, la personne meurt ! Pour Mary, aimer est un verbe qui tue et Mary se rend vite compte de sa malchance, et possiblement de la nature de son destin, et nous rappelle une fois de plus qu'« Aimer c'est souffrir ! » :

⁸ Rachilde (1981), *La Marquise de Sade*, Paris, Mercure de France, p. 84. Nous référerons dorénavant à notre corpus premier par *LMS* et toutes les occurrences seront inscrites directement dans le corps du texte.

Cette petite, née vieille, s'attardait en ses idées de passion bien plus qu'on ne pouvait le deviner. [...] Tulotte était obligée de crier : Prends garde ! Tu vas perdre ton cerceau dans le Rhône ! C'était peut-être elle-même qu'elle aurait voulu précipiter aux flots pour échapper à la souffrance trop vive, non proportionnée, qu'elle ressentait de cette perte d'un précoce amoureux (*LMS*, p. 115).

Nous constatons déjà que Mary Barbe est, en effet, capable d'éprouver des sentiments autres que la haine, la méchanceté ou la revanche. Cependant, la jeune fille n'agit point quand la nourrice s'endort sur son frère nouveau-né et l'écrase. À partir de ce moment-là, le désir pour la vengeance commence, de plus en plus, à se manifester chez Mary :

Pourquoi aurait-elle sauvé la vie de son frère ? L'avait-elle demandé ce frère ? Avait-elle souhaité sa naissance, c'est-à-dire la mort de sa mère ? (*LMS*, p. 129).

Après la mort de son frère, Mary essaye de susciter plus l'attention de son père qui se rendra compte que sa fille est le dernier espoir qui lui reste. Après s'être déguisée et avoir personnifié le génie de la guerre dans un carrousel militaire, Mary est choquée par le départ inattendu de son père pour le front. La jeune fille apprend bientôt que son bataillon a été défait et que son père est mort. Nous sommes alors en 1870, pendant la guerre franco-prussienne, le conflit qui marquera le début de la Troisième République.

Mary, dès le début de la Troisième République, habite avec sa tante Tulotte à Paris dans la maison de son oncle, le docteur Antoine-Célestin Barbe. Pendant trois ans, Mary y vit sous les mansardes, avec Tulotte. Après ces trois années, son oncle veut se débarrasser en la faisant soit entrer au couvent, ou bien en la mariant (*LMS*, p. 182). Mais son oncle se ravise lorsqu'il remarque que le pouce de Mary est en tout point conforme au pouce d'un assassin qu'on avait décapité la veille ! S'intéressant tout d'un coup à la jeune fille, il décide de faire son éducation et de l'instruire en anatomie, en botanique et en sciences naturelles. Avant de se marier avec le

baron Louis de Caumont, Mary reçoit une déclaration d'amour de son oncle qui, lui, demande également la main de sa nièce. Mary refuse l'offre de son oncle et se marie avec le baron Louis de Caumont. La nuit de ses noces, Mary informe Louis de son interprétation du mariage et refuse de consommer le mariage. La jeune femme menace son mari, le baron, avec un petit coffret contenant des flacons de poison. Pour la nouvelle mariée, ce mari ne représente qu'une sorte de liberté.

Les cinq derniers chapitres décrivent la domination de Mary Barbe sur les hommes qui l'entourent : son oncle, son mari Louis, et son amant Paul Richard, le fils illégitime de Louis de Caumont. Mary torture son mari tout en ayant une relation « amoureuse » avec son fils, Paul, qu'elle torture également. Enfin, son oncle, qui essaye de ne pas perdre la face devant la société parisienne, deviendra « victime de la science », ainsi annoncé par Mary, quand il meurt à la suite d'une explosion dans son laboratoire. Paul Richard, enfin devenu incapable de supporter la domination de Mary s'évade, presque littéralement, après avoir découvert que, depuis six mois, Mary empoisonne son père en lui donnant de la poudre de cantharide menant à la mort du baron. En dernier lieu, l'histoire se termine où elle a commencé : Mary se rend, après la mort de Tulotte et ne voulant pas « rester avec ce cadavre », à « un cabaret des abattoirs où des garçons bouchers, mêlant le vin à la rouge liqueur animale, buvaient, disant des mots brutaux » (*LMS*, p. 296). *La Marquise de Sade* se conclut enfin par Mary qui boit, comme sa mère, le sang de bœuf et qui rêve d'accomplir l'assassinat des hommes, « le cœur tranquille, haut le poignard » (*LMS*, p. 297).

Dans le premier chapitre de ce mémoire, intitulé « L'historique », nous nous proposons de situer le roman de Rachilde dans le contexte historique de la fin du XIX^e siècle. Que faut-il entendre par « mouvement décadent » ? Où les décadents ont-ils pris leurs idées et comment pourrait-on expliquer cette approche unique de Rachilde « [...] au grand scandale du public, et à

l'étonnement de ceux qui la connaissaient personnellement »⁹ ? Pour comprendre ce roman de *désapprentissage*, terme sur lequel nous reviendrons plus loin, nous comptons préciser le contexte politique, social et religieux de l'époque fin-de-siècle et la conception contemporaine de l'amour. L'œuvre « antiféministe » de Rachilde affiche un fort esprit, disons, « pro-femme ». Nous préciserons donc, ultimement, la position sociale et la perception de la femme lors de la période fin-de-siècle et nous évaluerons cette impression féminine populaire, notamment celle de la femme fatale, que de nombreux travaux, datant du dix-neuvième siècle, exploitent. Dans le deuxième chapitre du mémoire intitulé « Le coloré », nous analyserons les couleurs et comment celles-ci dominent les pages de *La Marquise de Sade*. Dans le roman, les couleurs deviennent des points de repère et marquent certaines étapes dans la vie de Mary. Presque chaque personnage se définit par une couleur spécifique qui explique, nous voudrions le montrer, le comportement même des personnages. En analysant le rôle des couleurs, nous verrons également la relation entre Mary Barbe et sa mère, Caroline. La sagesse populaire veut qu'un parent aime son enfant de manière inconditionnelle. Mais Caroline, elle, aimait-elle véritablement sa fille ? Est-ce que la couleur préférée de la mère expliquerait son comportement envers sa fille ? Comment, en retour, Mary perçoit-elle sa mère ? Est-ce qu'elle s'oppose à ce type de femme faible et souffrante ? Nous verrons comment Mary, à qui sa propre mère reproche son sexe, ne semble avoir hérité d'aucun de ses traits de caractère. Mary assimile ainsi la femme à une proie pour l'homme, celui qui occupe la position dominante. Deuxièmement, l'idée d'être mère deviendra pour Mary synonyme de souffrance qui, d'après la devise, serait également associée au concept de l'amour. Dans ce chapitre nous verrons donc quels impacts Caroline Barbe a eus

⁹ Pierrot J., *op. cit.*, p. 168.

sur sa fille et comment Mary s'en servira quand elle sera plus âgée. De l'autre côté, nous analyserons également la relation entre les différentes couleurs et comment celles-ci sont complémentaires ou antithétiques. Nous analyserons aussi la relation parentale entre Mary et son père, le colonel, qui perçoit sa fille comme une tache à son image. Dans la deuxième partie de ce chapitre, la question de la représentation de la femme et le devoir féminin dont nous aurons discuté dans le premier chapitre sera interpellée. Certes, le colonel Barbe a du mal à accepter le sexe biologique de son premier-né : mais n'éprouve-t-il aucun amour pour sa fille ? La relation quasi non-existante entre Mary et son père causera, chez elle, un vide abyssal. Bien que Mary n'ait jamais reçu d'affection de son père, elle a pourtant hérité de ses caractéristiques d'homme de guerre et possiblement de sa volonté et de sa capacité de tuer. En dernier lieu, nous discuterons de la tenue vert-émeraude de Mary, une tenue qui marque, pour Mary, une rupture avec son passé et avec ses parents.

Le troisième chapitre intitulé « L'animalité » veut montrer comment les animaux jouent un rôle significatif dans la vie de Mary. Nous en analyserons quatre en particulier : le bœuf, le chat, le cheval et l'oiseau. Nous verrons comment ces animaux ont influencé la personnalité de Mary et comment, en s'identifiant à eux, la jeune Mary a construit sa personnalité. Enfin, le dernier chapitre intitulé « Le sado-mythique » analysera les rapports amoureux entre, d'une part, Mary et son oncle, et, d'autre part, entre Mary et le baron Louis de Caumont. Puisqu'elle occupe la position dominante dans chacune de ces relations, Mary renverse les rôles sexués et cherche à féminiser ces hommes. Nous proposons de souligner la pertinence de chacune de ces relations en référant aux mythes populaires, lors de l'époque décadente, que Rachilde évoque dans *La Marquise de Sade*. Finalement, nous prévoyons surtout justifier comment Mary Barbe, par ses actions et ses obsessions, critique et perturbe la norme sociale imposée aux femmes pendant son

époque pour ainsi parvenir à sa liberté. Rachilde, même en tant « qu'antiféministe », a créé un personnage fictif qui se moque de la société parisienne pour mieux défendre une cause féminine : celle du détachement, de la différenciation du rôle féminin, du changement, de la rébellion et, ultimement, de la liberté. Bien que, pour Mary Barbe, « rouler en atome parmi tous les atomes de ce pays gangrené ne lui paraissait pas une mission » (*LMS*, p. 288-289), nous voudrions inviter le lecteur à découvrir la vraie mission de Mary et le mandat que lui donne Rachilde de lutter contre *la domination masculine*.

Chapitre I : L'HISTORIQUE

1.1 Le décadentisme

Pour un Français qui croirait à l'intelligibilité du monde, le dix-neuvième siècle n'est guère rassurant. Déconcertant le cortège de révolutions, monarchies, républiques, restaurations... toutes proclament des vérités contraires, évoquent des principes divergents, font appel à des symboles différents ! [...] Politiques, économiques, démographiques et sociaux, ces bouleversements minent les rapports des mots aux choses et conduisent après 1870, à une « crise dans la compréhension du monde extérieur »¹⁰.

La période décadente recouvre les vingt à trente dernières années du dix-neuvième siècle. Cependant, aucun critique de l'œuvre rachildien ne semble pouvoir fournir des détails concernant les idées et la définition exacte, ou même le commencement spécifique, de la période dite décadente. Chaque analyse, qu'elle soit politique, sociale, historique, analytique ou critique fournit une définition étroite et adaptée au champ de recherche qui la convoque. Alors, nous aimerions introduire les grandes lignes du mouvement décadent sur trois niveaux : le politique, le religieux et le social. Par ces trois aspects, nous montrerons ce qui a constitué le noyau de la littérature décadente.

Dans un premier temps, l'esprit décadent se définirait, selon Vladimir Jankélévitch, philosophe et musicologue français, par « la volonté de l'expression à tout prix, la furie de l'expression »¹¹. La « furie » qui s'imposait dans toutes les facettes de la vie tout au long de la décadence s'est, en effet, manifestée dans les régimes politiques, les orientations religieuses ainsi que les préférences sociales. « Décadence, politique et littérature » (1983), un article de l'historien français Jean El Gammal, analyse le régime politique en place pendant les trente

¹⁰ Przybos J. (2002), *Zoom sur les décadents*, Paris, Librairie José Corti, p. 19.

¹¹ Jankélévitch V. (1985), « La décadence », *Revue de Métaphysique et de Morale*, No. 4, Presses Universitaires de France, p. 446.

dernières années du dix-neuvième siècle. El Gammal nous apprend que la notion de décadence préoccupe majoritairement les adhérents de droite. Les conservateurs se trouvant du côté gauche de l'éventail politique ont réuni trois partis politiques légèrement différents : les légitimistes, les orléanistes et les bonapartistes. Premièrement, selon les légitimistes, soit les royalistes du type « Ancien Régime », la décadence prend ses origines bien avant les dernières vingt à trente années du dix-neuvième siècle. Pour les légitimistes, que l'on appelait également les royalistes, l'on devait remonter, en s'appuyant sur l'article d'El Gammal, au Moyen-Âge et plus précisément au treizième siècle pour comprendre à quel moment historique la décadence avait commencé à se développer. Le Moyen-Âge joua un rôle particulier pour les royalistes puisqu'à cette époque une « unité organique régnait en France, autour de la monarchie et surtout de l'Église catholique »¹². Conséquemment, le protestantisme et même le mouvement janséniste du dix-septième siècle auraient mené vers ce mouvement que l'on appelle la décadence. Pour les royalistes plus traditionnels, c'est évidemment la Révolution française qui aurait introduit en France l'esprit de la décadence. Ensuite, précise El Gammal, le parti orléaniste, cette deuxième branche conservatrice, comptait des « hommes de salons » ayant « des intérêts économiques [et] la nostalgie de la monarchie de Juillet »¹³. L'approche orléaniste de l'économie et du social était plus moderne que l'approche des royalistes, et les orléanistes abordaient la période décadente plutôt comme un mouvement uniquement dix-neuviémiste. Certains orléanistes acceptaient la nouvelle façon de gouverner, c'est-à-dire le principe de la République, alors que d'autres demeuraient fidèles à leurs traditions. Ensuite, El Gammal décrit un troisième et dernier parti

¹² El Gammal, J. (1983), « Décadence, politique et littérature à la fin du XIX^e siècle », *Romantisme*, No. 42, p. 23.

¹³ *Id.*, p. 24.

conservateur : les bonapartistes qui s'opposaient de façon plus radicale à la République. Selon les bonapartistes, la décadence politique était due au manque de démocratie vu que « l'absence de consultation directe du peuple et l'abandon du principe dynastique » n'était pas un phénomène exceptionnel à l'époque¹⁴. Finalement, El Gammal conclut que les conservateurs valorisent, avant tout, les aspects moraux et religieux et s'opposent à tout « affaiblissement national » qui, pour les conservateurs, représentait la conséquence de « la laïcisation de l'enseignement, le déclin du rôle de l'église et le rôle qu'ils attribuent à la franc-maçonnerie »¹⁵. L'influence de la religion dans la société à la fin du siècle, ainsi que l'absence de religion traditionnelle, constituera le deuxième point dans notre analyse de la société décadente.

El Gammal poursuit alors avec une analyse de la politique de droite qui comprend majoritairement des nationalistes ainsi que certains types de radicaux boulangistes. Bien que le boulangisme ou, plus particulièrement, les opposants du régime fin-de-siècle réunis sous le général Boulanger, soit généralement un mouvement politique de gauche, ils n'étaient pas considérés comme des socialistes. Les nationalistes n'avaient généralement pas de conception claire de la décadence. El Gammal cite l'exemple pertinent de Maurice Barrès, d'ailleurs ami de Rachilde et adhérent du nationalisme de droite, qui « [avait] privilégié les valeurs de stabilité, pensant que le nationalisme [permettait] de réagir à la décadence française »¹⁶. D'après la description de Maurice Barrès à laquelle El Gammal fait recours, Barrès était un adhérent nationaliste des plus particuliers puisqu'il avait admiré la Terreur « pour [son] absence de

¹⁴ *Id.*, p. 24.

¹⁵ *Id.*, p. 25.

¹⁶ *Id.*, p. 25.

modération »¹⁷. Par la suite, Barrès chercha plutôt à valoriser la stabilité. Par cet exemple, El Gammal illustre parfaitement la nature politiquement chaotique des décadents ainsi que les contradictions qui régnaient chez plusieurs. L'historien termine en qualifiant « les droites [de] diverses [...], sensibles à l'idée de décadence et [...] prêtes à dénoncer ce qui porte atteinte, à leurs yeux, aux fondements de l'ordre social »¹⁸. Enfin, parmi les partis de gauche El Gammal compte les socialistes et les républicains, soit les futurs opportunistes qui sont devenus des progressistes. Pour les républicains, la décadence se résume par une « notion vide de sens » et ils maintiennent un certain statu quo en vue de réformes qui se produiront « à un rythme régulier »¹⁹. Finalement, les socialistes, « dont l'influence politique était bien moindre », prévoyaient que la décadence ne serait que de courte durée. Pour eux, rien ne s'était véritablement amélioré depuis la Révolution française et les socialistes se faisaient accuser par les opportunistes « de préparer un retour au passé, en rétablissant une puissance étatique tentaculaire, contrairement aux indispensables “principes de 1789” »²⁰. El Gammal, présente, en somme, la diversité des partis-pris et des concepts politiques qui informèrent l'esthétique décadente, une diversité qui s'est manifestée dans la vie publique par son influence sur le religieux et sur le social. El Gammal conclut enfin son éclaircissement de la politique décadente de manière peu certaine. L'historien confirme que la droite ressentait le déclin « mais [que] les arguments utilisés sont souvent polémiques », comme ceux de Maurice Barrès²¹. Les partis de gauche auraient donc ignoré, selon El Gammal, l'authenticité du mouvement décadent quoiqu'on

¹⁷ *Id.*, p. 25.

¹⁸ *Id.*, p. 25-26.

¹⁹ *Id.*, p. 26.

²⁰ *Id.*, p. 26.

²¹ *Id.*, p. 27.

y entende également « des affirmations contradictoires, ou qui ne répondent pas aux idées reçues »²². La République française aurait pourtant affirmé son importance internationale grâce à « ses efforts militaires et son alliance avec la Russie »²³. Cependant, la politique a continué à se déstabiliser à cause de « l'agitation liée au Boulangisme dans les années 1888-1889, ou encore [par] le scandale de Panama »²⁴. Enfin, l'Affaire Dreyfus affaiblira, par la suite, non seulement la situation politique en France, mais provoquera également « une crise majeure qui secoue l'unité nationale » et qui, ultimement, divisera le pays²⁵.

N'oublions cependant pas les écrits de Darwin qui ont marqués non seulement la France, mais le dix-neuvième siècle en général. Pendant la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, ce sentiment de sécurité autrefois assuré par la religion avait disparu et avait été remplacé par une attitude plus rationnelle. Jean Pierrot, dans son ouvrage *L'imaginaire décadent* (1977), explique que « le développement du [P]ositivisme et [...] [de] l'esprit scientifique [...] remettait en plus en question la vision de l'origine et de l'évolution du Monde que l'on découvrait traditionnellement dans la Bible »²⁶. Le courant littéraire naturaliste s'inscrivait en effet dans ce mouvement scientifique. Après l'installation de la nouvelle République en 1870 le contraste entre l'église « et la pensée contemporaine ne fit que s'accroître », écrit Pierrot²⁷. La République n'allait, en général, pas nécessairement de pair avec la promotion ou la diffusion d'une religion traditionnelle. Pierrot constate que les conservateurs et les catholiques comptaient, au début des années 1870, organiser une nouvelle Restauration, mais que l'introduction de nouvelles lois, vers

²² *Id.*, p. 28.

²³ *Id.*, p. 28.

²⁴ *Id.*, p. 28.

²⁵ Pierrot J., *op. cit.*, p. 11.

²⁶ *Id.*, p.103.

²⁷ *Id.*, p. 103.

la fin de la décennie avait empêché les conservateurs de prendre les mesures nécessaires pour parvenir à leur but²⁸. Bien qu'il y ait encore des religions populaires à l'époque, pensons au mysticisme, voire au satanisme, il y avait cependant un rejet senti envers la religion traditionnelle²⁹. La monotonie qu'imposait l'esprit sévère de la science positiviste, dominante à l'époque, avait provoqué l'apparition de tendances religieuses et spirituelles qui déviaient de la norme religieuse établie. Puisque les « religions existantes » ne répondaient plus aux besoins des citoyens, ces nouvelles tendances religieuses se sont créées afin de répondre aux besoins de la société et de la communauté décadente sachant que chaque mouvement politique décadent était également accompagné par sa propre tendance religieuse³⁰. Nous comptons parmi ces nouvelles religions le mysticisme et le catholicisme esthétique, mais également le satanisme et l'occultisme.

Jean Pierrot constate encore que le mysticisme s'est présenté, majoritairement pendant les années 1880, comme une réaction à la nature rébarbative de la science positiviste fin-de-siècle. L'homme décadent n'adhérait peut-être plus au catholicisme traditionnel qui commençait peu à peu à disparaître, ce qui ne voulait pas dire qu'il ne cherchait plus à satisfaire une certaine envie pour la spiritualité. Plusieurs de ces tendances religieuses auraient également été inspirées, entre autres, par les écrits de Baudelaire et naturellement ceux que le poète consacra à la figure de la

²⁸ *Id.*, p.103-104.

²⁹ Pierrot explique que la croyance avait en grandes lignes disparu, mais que la population avait, quand même, besoin de plus qu'« [un] univers réduit au jeu de forces purement matérielles et physiques. Face à la sécheresse du monde positif, on affirme son adhésion à l'existence d'un univers surnaturel d'autant plus imprécis et vague que l'intransigeance même de l'Église catholique interdit d'abord tout retour à la relative certitudes des dogmes traditionnels. C'est pourquoi vont se manifester [...] une série de tendances qui constituent souvent, dans une perspective d'orthodoxie religieuse, autant de déviations d'une sensibilité religieuse attirée par le surnaturel, mais incapable de trouver une réponse à ses besoins dans aucune des religions existantes » *Id.*, p. 105.

³⁰ *Id.*, p. 105.

femme³¹. Ce mysticisme, comme l'écrit Pierrot, « désigne un refus de la vision purement scientifique et rationnelle du monde »³². Pierrot poursuit que la science fut de plus en plus développée et éloignait ainsi l'homme de toute abstraction soit de « l'Inconnaissable [dans lequel] pourra se réfugier le besoin de mystère et le sens du mystère »³³. Pour les artistes et les écrivains, cette conception du monde et de l'humanité paraissait évidemment très limitée. Le mysticisme était donc relié au mouvement symboliste et ne se basait aucunement sur une religion ou sur des dogmes spécifiques. Ce que voulaient les décadents était alors « un moyen de renouveler une sensualité blasée »³⁴. L'idée, sensiblement universelle, d'une présence de l'âme persistait et nécessitait donc un certain retour à la spiritualité. Pierrot conclut que *l'imaginaire décadent*, comme son titre l'indique, était un « mélange de sensualité et de religion, avec une atmosphère souvent profanatoire »³⁵. Ensuite, dans les années 1890, Pierrot rappelle que le satanisme serait encore une tendance spirituelle qui se rapprochait des thématiques plutôt traditionnelles : celle de la représentation du diabolique et de la figure de Satan. Une fois de plus, *Les Fleurs du mal* de Baudelaire aurait formé le point d'appui pour cette approche quasi religieuse dont parle Pierrot. L'identification des décadents avec le satanisme s'expliquerait notamment par le fait que

³¹ Pierrot reconnaît l'influence de Baudelaire sur la religion vu qu'il se pose la question : « L'attitude baudelairienne à l'égard de la Femme n'associait-elle pas en effet une célébration quasi religieuse, et une volonté sensuelle de profanation ? » L'idée de la femme fin-de-siècle évoquait alors d'un côté, si nous suivons Pierrot dans sa pensée, la femme conforme, voire celle qui se dévouait au sacré, et de l'autre côté on retrouvait la femme « profane », soit celle qui dégradait le sacré. Voici donc une manifestation de la décadence que nous rencontrerons bel et bien dans la *Marquise de Sade*. *Id.*, p.112.

³² *Id.*, p. 108.

³³ *Id.*, p. 108.

³⁴ *Id.*, p. 113.

³⁵ *Id.*, p. 115.

la conscience décadente [était] une conscience malheureuse, qui vit son expérience morale et esthétique sur le mode de la culpabilité. Ce sentiment de culpabilité qui, avec le choix de l'anti-nature au détriment de la nature, imprègne toute la sensibilité décadente, va exacerber la conscience du Mal, dont Satan demeure le héros traditionnel³⁶.

Le Satanisme semble donc issu de ce courant « mystique » puisque l'exploration du mal, de l'inédit et de ce qui était autrefois interdit soulève plusieurs « problèmes d'ordre religieux »³⁷. Dans *La Marquise de Sade*, Rachilde emprunte délibérément plusieurs symboles renvoyant au diable. L'écrivaine emploie onze fois le mot « enfer »³⁸, dix-huit fois le mot « diable » et plus de trente occurrences du rouge, la couleur dominante dans le roman. Enfin, on lit maintes descriptions du rire « diabolique » de Mary³⁹. En dernier lieu, Pierrot analyse l'occultisme français. Ce mouvement n'a aucunement été « inventé » pendant la période décadente ; il prit ses origines bien avant les années 1880 et fut, plus spécifiquement, établi par Emmanuel Swedenborg dont les écrits ont influencé plusieurs écrivains, comme Balzac, ainsi que la conception de la religion au dix-neuvième siècle français. Dans le contexte décadent fin-de-siècle, le mouvement occultiste se résume premièrement par son « attitude idéaliste en réaction contre le matérialisme qui avait nourri l'esprit scientifique à l'époque du triomphe du Positivisme »⁴⁰. Deuxièmement, « les Occultistes cherchèrent à ramener l'élite intellectuelle de la France à la croyance en l'Au-Delà » et, cependant, également à réconcilier la Science et la

³⁶ *Id.*, p. 115.

³⁷ *Id.*, p. 115.

³⁸ « Mary n'était guère face à apprivoiser; cette petite ne s'entendait avec personne et se moquait de l'enfer. » (*LMS*, p. 63.)

³⁹ « Mary éclata d'un fou rire. On aurait dit qu'en mettant les pieds dans ce jardin, tout devenait pour elle sujet de gaieté ; elle qui ne riait presque jamais riait aux éclats ». (*LMS*, p. 87) Le fou rire et le rire aux éclats se produira de plus en plus chez Mary du moment qu'elle sera capable de dominer les hommes dans sa vie.

⁴⁰ Pierrot, J., *op. cit.*, p. 142.

Religion, ce qui mènera à renoncer aux dogmes et à la conception du monde selon les religions traditionnelles⁴¹.

Notre Paris, le Paris où nous sommes nés, le Paris des mœurs de 1830 à 1848, s'en va... Je suis étranger à ce qui vient, à ce qui est, comme à ces boulevards nouveaux, qui ne sentent plus le monde de Balzac, qui sentent Londres, quelque Babylone de l'avenir⁴².

Ainsi s'expriment déjà les frères Goncourt au sujet de la situation sociopolitique dont ils pressentent les métamorphoses s'effectuer en France après 1870, des changements qui impacteront la capitale Paris. Julia Przybos dans son ouvrage *Zoom sur les décadents* (2002) identifie les éléments pertinents qui ont contribué à la société française, principalement parisienne, de l'époque fin-de-siècle. Selon Przybos, ce fut entre autres la « statuomanie » qui a secoué les fondations symboliques de la société à l'époque fin-de-siècle : « le pouvoir en place et l'opposition de tout bord rivalisent à coup de statues qu'ils s'empressent d'ériger à leurs grands hommes »⁴³. Przybos explique notamment que la société parisienne fut tiraillée dans plusieurs directions « par une pléthore de monuments indéchiffrables » mais également par des « affiches publicitaires et électorales »⁴⁴. Cette confusion régnant non seulement littéralement dans les rues de Paris par leurs changements de noms, a également eu un impact sur les nouvelles modes, ce « moyen le plus sûr de faire du nouveau », et a influencé la population sur tous les niveaux de la vie publique et privée⁴⁵. Les Parisiens ne reconnaissant aucunement leur propre Paris et toutes

⁴¹ Papus (1896), *Le Diable et l'Occultisme*, Paris, Chamuel, p. 8 cité par Pierrot J., *op. cit.*, p.103

⁴² Edmond et Jules de Goncourt, *Journal : Mémoires de la vie littéraire (1851-1865)*, dimanche 18 novembre 1860, Paris, Robert Laffont, vol. I, p. 632, cité dans Przybos J. (2002), *Zoom sur les décadents*, Paris, Librairie José Corti, p. 43.

⁴³ *Id.*, p. 27.

⁴⁴ *Id.*, p. 37.

⁴⁵ *Id.*, p. 48.

ces transformations sociales ont, selon nous, mené à une confusion générale, non seulement au niveau de l'identité sociale mais également au niveau de l'identité individuelle.

Ainsi, la société cède, en premier lieu, à l'emprise de la mode. La société parisienne, jadis des plus raffinées, ne dispose plus de cette impressionnante échelle sociale clairement établie dont elle disposait autrefois. Évidemment, on y distingue toujours diverses classes sociales parmi la foule. Cependant, la distinction de ces classes devient moins évidente et moins apparente vu l'indistinction vestimentaire et la diversité des gens de différentes classes sociales rassemblée dans un même endroit. À ce sujet, Laforest et Deschaumes, dans *Le Grappin : mœurs parisiennes* (1980), écrivent qu'« il y a de tout, des princes et des mouchards, des pasteurs anglicans et des filous de toute origine, des banquiers de Francfort ou d'Odessa et des Grecs de Venise ou de Cracovie »⁴⁶. Cette uniformité qui se crée au niveau du vêtement et qui semble fusionner les différents citoyens suggère, selon Przybos, que « la mode tyrannise et devient insupportable au point que l'on saute sur l'occasion pour exprimer sa singularité »⁴⁷. À la suite de cette fusion, un certain snobisme poussera tout un chacun à vouloir se distinguer jusqu'à inviter, dit encore Przybos, « le valet [à imiter] le maître qui imite plus haut que lui »⁴⁸. Aussi, dans la ville, marchent des « paons parisiens [à qui] s'attache toute une suite de perroquets » et d'autre part, ceux qui souhaitent « contrecarrer l'uniformité », c'est-à-dire ceux qui « saute[nt] sur l'occasion pour exprimer [leur] singularité », recourent au déguisement : désormais, c'est « au bal travesti que l'on révèle sa personnalité [...] »⁴⁹. Le travestisme constitue, selon nous,

⁴⁶ Dubut J.L. de Laforest et Deschaumes E. (1890), *Le Grappin: mœurs parisiennes*, Paris, E. Dentu, pp. 3-4, cité dans *Id.*, p. 55.

⁴⁷ *Id.*, p. 49.

⁴⁸ *Id.*, p. 52.

⁴⁹ *Id.*, p. 52-53.

une première trace de la crise identitaire de la société et des individus. De plus, l'idée du travestisme introduit aussi le brouillement des binarités préétablies, comme l'écrit Pryzbos, ce qui nous rappelle également notre chère Rachilde qui, habillée en homme, se présentait comme un « homme de lettres »⁵⁰. La société semble fonctionner à l'aide des oppositions ou des contrastes ; il y a un véritable renversement dans tous les aspects de la société contemporaine. Surtout si les gens dévoilent leur propre personnalité en s'habillant comme le sexe opposé. Voici donc comment se manifeste, entre autres, ce caractère « à rebours », ou « contrenature », tellement important lors de la décadence.

Deuxièmement, cette tendance à l'imitation ne se manifeste pas seulement dans la mode vestimentaire, mais se propage également dans divers courants de la pensée. Pryzbos poursuit que « l'imitation banalise les idées clefs de la décadence [c'est-à-dire] l'élitisme, le pessimisme, le schopenhauerisme »⁵¹. Ainsi, l'imitation traduit la nature moqueuse et laconique de la majorité de la population. Ceci ne devrait aucunement choquer ou surprendre. Vu la diversité politique et religieuse lors des trente dernières années du dix-neuvième siècle, ne sachant plus à quoi adhérer, l'imitation devient un moyen de se libérer « de l'angoisse du choix » dans une société où régnait l'embarras du choix⁵². Les décadents contemporains vivent dans une « ville opaque » où les citoyens « ne dévoilent rien d'eux-mêmes et n'apprennent rien sur l'autre » ce qui les motive néanmoins à « découvrir la personne privée »⁵³. Ainsi se développent le journalisme et l'art du reportage au dix-neuvième siècle. Selon « Albert Wolff, chroniqueur théâtral au *Figaro*,

⁵⁰ McGann, C. (2005), 'L'écriture de Rachilde : écriture de l'entre-deux', *Mikhaïl Bakhtine et la pensée dialogique*, London, Mestengo, p. 117.

⁵¹ Przybos J. *op. cit.*, p. 68.

⁵² Simmel G. (1989), 'La Mode', *Philosophie de la modernité*, Paris, Éditions Payot, p. 167 cité dans *Id.*, p. 69.

⁵³ *Id.*, p. 69.

le reportage est un palliatif aux angoisses de l'époque » et les nouvelles traditions de la presse semblent nuire, entre autres, aux succès des pièces de théâtre, mais semblent surtout détruire « [...] la vie intellectuelle des Français »⁵⁴. Pour terminer, la fin du siècle fut aussi marquée par une forte adhérence à ce que Julia Przybos appelle la « collectionomanie », une tendance qui occupait les intérieurs des maisons parisiennes. Il y régnait une obsession avec le « bric-à-brac » qui menait enfin également à « cette confusion de styles et d'époques » nous rappelant « de l'éclectisme fin de siècle »⁵⁵. L'imitation, soit cette symbolique propagée de façon externe, et la mode qui l'accompagne, ainsi que ce chaos au niveau de la vie intérieure, soit la vie privée, témoignent du fait « [qu']on [usait] et [abusait] des signes créés pour combler un vide ou pour répondre à un besoin pressant »⁵⁶. Vu que personne n'arrive à lire la société, les citoyens ne se reconnaissent plus entre eux et l'on cherche d'autres moyens pour rétablir son statut social autrefois tant convoité.

1.2 La littérature décadente

Malgré cette commotion sociopolitique et religieuse, cela ne nous paraît nullement étonnant qu'il y ait eu un chevauchement d'au moins trois mouvements littéraires à la fin du dix-neuvième siècle. Toutes ces directions politiques à la fin du siècle accompagnées de formes littéraires variées ont suscité une véritable crise identitaire au niveau de la société et de

⁵⁴ *Id.*, p. 72-73.

⁵⁵ « La bizarrerie va jusqu'à collectionner des objets anciens délabrés. Ainsi cet amateur d'antiquité, « un charmant garçon » qui a « un sentiment artistique si fort qu'il a transformé sa maison de trois étages en un vaste magasin de bric-à-brac... Ses sièges sont vermoulus. On n'ose pas s'y asseoir... son lit pur style Henri III, un beau jour s'écroula. Il possède de vieilles pendules, tous les siècles et toutes les époques sont représentés, mais pas une n'indique l'heure » (Féol de Jouval, « Grand art et bric-à-brac », *Le Papillon*, 1881). C'est grâce à cette confusion de styles et d'époques que toutes ces pendules sonnent l'heure du temps, celle de l'éclectisme fin de siècle. », *Id.*, p. 84.

⁵⁶ *Id.*, p. 85.

l'individu. La France qui, depuis si longtemps, avait été gouvernée par une monarchie absolue, soutenue par une religion établie, se trouve, à la fin du dix-neuvième siècle, après trois révolutions (1789, 1830, 1848), submergée par une abondance d'opinions sociales et de directions politiques. La littérature fin-de-siècle, comme le fait toute littérature peut-être, répercute la voix et l'opinion politique de l'époque. Premièrement, comme nous l'avons mentionné à plusieurs reprises, le mouvement naturaliste défendait, contre tout, son approche scientifique et positiviste. En second lieu, l'esthétique décadente, voulant peut-être traduire cette chute sociopolitique suggérée par la droite, s'oppose radicalement au mouvement naturaliste. Troisièmement, le courant symboliste, s'opposant également à l'approche naturaliste et parnassienne, explore plutôt de l'abstrait et représente le courant littéraire et artistique démarrant le vingtième siècle français.

Nous avons mentionné que les décadents occupent la position de droite sur l'éventail politique et n'adhèrent point à une religion traditionnelle. Cependant, les décadents s'identifient avec des mouvements spirituels, comme des formes de mysticisme ou même le satanisme. L'écrivain Barbey D'Aurevilly emploie la formule « race à sa dernière heure » pour désigner les décadents⁵⁷. Cette mélancolie ressentie dans la littérature décadente de l'époque faisait suite à « la défaite de 1870 [...] [qui] avait abouti à l'amputation d'une partie du territoire, au versement d'une rançon considérable, et à une humiliation durable » : la France semblait avoir perdu sa fierté et son courage national⁵⁸. Comme à la fin du dix-huitième siècle, pendant laquelle les écrivains se réfugiaient dans le rêve de leur littérature romantique, les décadents, en vue du tournant du siècle et à la suite de cette « *déterritorialisation* », traduisent dans leurs œuvres ce

⁵⁷ D'Aurevilly Barbey (1902), *Le Roman contemporain*, Charpentier, pp. 274-278, cité par Pierrot, p. 65.

⁵⁸ Pierrot J., *op. cit.*, p. 65.

qu'ils appellent le spleen, une dénomination évidemment inspirée de Baudelaire⁵⁹. Nous remarquons alors que ce spleen propre aux décadents crée un énorme contraste avec l'idéologie positiviste et scientifique maintenue par les naturalistes. Cependant, les deux courants littéraires contemporains n'évoquent nullement la même vision du monde et nous croyons que ce fut plutôt impossible pour des écrivains naturalistes comme Émile Zola d'évoquer la mélancolie fin-de-siècle avec un langage artistique appuyé sur la généalogie. Sachant que les décadents se sont opposés à l'approche scientifique des naturalistes, dire que le courant littéraire décadent a une proche affinité certaine avec le courant naturaliste, comme l'écrit par exemple la critique Nelly Sanchez, nous paraît un pari trop audacieux et nous verrons pourquoi à l'aide d'un document datant de l'esthétique décadente.

Selon Anatole Baju, directeur de la revue littéraire *Le décadent*, dans son œuvre intitulée *L'école décadente* datant de 1887, les naturalistes furent condamnés à « la monographie des choses » et faisaient ainsi « les délices de ceux qui sont incapables de voir ou de sentir autrement que par leurs sens »⁶⁰. Le conflit « science versus art », qui se débat encore de nos jours, fut également à cette époque la base de l'opposition entre le naturalisme et la décadence. Baju poursuit sa définition de l'école décadente en référant au naturalisme comme ce n'était rien de plus qu'une

⁵⁹ Marc Angenot, dans son article « “La fin d'un sexe” : le discours sur les femmes en 1889 » considère que « la vision du monde de la “fin de siècle” s'organise autour d'un vaste paradigme de la *déterritorialisation*, du délitement des stabilités symboliques, de la perversion du sens et des valeurs, de la décadence, de la dégénérescence ». En effet, comme l'écrit Angenot, cette « *déterritorialisation* » et l'effort de se réapproprier le pouvoir venant de tous les coins politiques de l'époque conduisent la société vers un état de chaos », Angenot, M. (1989), « La fin d'un sexe : le discours sur les femmes en 1889 », *Romantisme*, No. 63, p. 5.

⁶⁰ Baju, A. (1887), *L'école décadente*, Paris, Léon Vanier, éditeur des décadents, p. 4.

littérature [qui] ne pouvait être qu'éphémère : elle ne représentait pas la civilisation ; ses excès et ses tendances pornographiques avaient rendu inévitable la réaction qui s'opère aujourd'hui. C'est à l'École décadente qu'était réservé l'honneur de broyer le Naturalisme et de créer un goût meilleur qui ne fut plus en contradiction directe avec le progrès moderne⁶¹.

Baju affirme donc par ce jugement que la littérature naturaliste n'offre l'occasion de se reconnaître ou de se faire entendre. Ce que la décadence propose, d'après Anatole Baju, serait donc une littérature plus directe et plus accessible, qui s'adresse et qui s'intéresse à la vie de tous :

La Vie est la grande génératrice de toutes les littératures. C'est elle qui détermine les mouvements de la Pensée : voyez les autres évolutions littéraires, toutes sont la conséquence d'un changement de mœurs ou d'une transformation sociale. [...] C'est que la littérature est bien l'âme de la société. Elle en reflète toutes les idées, elle en est plus que la chair, plus que le sang : elle est le souffle qui lui donne l'expression de la vie⁶².

La société a évolué et s'est encore modernisée depuis le commencement du naturalisme et le mouvement décadent propose une littérature à laquelle contribuent de nombreux écrivains, écrivaines, poètes ou poétesses. Ainsi, Baju termine sa définition de l'école décadente en portant un dernier coup au maître du naturalisme : « Il n'y a que les hommes médiocres pour être offusqués de ce qui les entoure et qui s'imaginent ne pouvoir briller qu'en faisant un grand vide autour d'eux »⁶³. Ainsi, les décadents défendent-ils leur forme d'art littéraire contre celle du maître naturaliste, Émile Zola.

Cependant, comme le note Jean Pierrot dans son ouvrage, nous n'osons point ignorer que les deux mouvements se sont basés sur un même principe ou sur une compréhension similaire de

⁶¹ *Id.*, p. 4.

⁶² *Id.*, p. 5-6.

⁶³ *Id.*, p. 31.

l'existence humaine, notamment celle du pessimisme. Bajou paraît le seul capable à synthétiser cette époque décadente fort compliquée :

Notre époque n'est point malade ; elle est fatiguée, elle est écoeurée surtout. [...] l'homme intellectuel sent un dégoût profond et le spleen incurable, inévitable, l'assaille, le broie comme la voûte d'une église qui lui tomberait sur les épaules. Oh ! ce spleen n'est point celui des empereurs blasés de pouvoir, de femmes et d'orgies : il est plus noir, plus intense, plus irrémédiable, puisqu'il porte à maudire l'existence, appeler la Mort et souhaiter le Néant⁶⁴.

Ceci confirme, en effet, la vision pessimiste des écrivains décadents. La mélancolie de ce « monde spleenétique » dont « on suppose tout connu »⁶⁵, se fera, toutefois, selon Jean Pierrot, par *l'imaginaire décadent*, « fondé sur le rêve et les légendes [...] »⁶⁶. Enfin, Bajou suggère de « synthétiser la matière, mais [d'] analyser le cœur ». Quel thème conviendrait donc mieux à cette analyse du cœur que celui de l'amour ?

1.3 L'amour décadent

Fournir la définition de l'amour comme il était conçu à l'époque représente une démarche cruciale pour analyser l'amour dans *La Marquise de Sade*. Les pensées et écritures qui ont eu un impact important sur la littérature décadente en général étaient celles du philosophe Arthur Schopenhauer. La philosophie de Schopenhauer a indéniablement influencé Rachilde dans son écriture de *La Marquise de Sade* ainsi que dans la création de son personnage principal Mary Barbe qui s'oppose si naturellement à l'état de fait contemporain par son refus d'être mère. D'après nous, Mary Barbe ne s'explique qu'à l'aide des impressions et des effets qui ont émané

⁶⁴ Bajou A., *op. cit.*, p. 7-8.

⁶⁵ Id., p. 10.

⁶⁶ Pierrot J., *op. cit.*, p. 16.

du décadentisme principalement par son refus, engagé, d'avoir des enfants, ainsi que par le renversement des rôles qu'elle effectue et provoque tout au long de sa vie.

Le Monde comme volonté et comme représentation d'Arthur Schopenhauer, publié en allemand en 1819 et en français en 1885, et notamment le chapitre intitulé « Métaphysique de l'amour sexuel » a influencé le comportement des décadents de l'époque face à l'amour. Dans *L'imaginaire décadent*, Jean Pierrot cite la *Revue des Deux Mondes* qui, elle aussi, ne peut nier l'actualité des théories de Schopenhauer, théories qui se résument par le nihilisme et le pessimisme :

« Le nom de Schopenhauer est dans toutes les bouches ; on le commente dans les chaires de philosophie, on le cite dans les salons. La littérature qui traite de son œuvre et de sa personne s'augmente chaque année, presque chaque mois »⁶⁷.

Son approche nihiliste ignore absolument tout autre définition de l'amour. Le côté pessimiste de Schopenhauer suggère alors que l'amour ne représente, pour lui, que simple procréation :

« [...] il ne s'agit pas, comme partout ailleurs, du bonheur et du malheur *individuels*, mais de l'existence et de la nature spéciale de la race humaine dans les siècles à venir, et par la suite la volonté de l'individu s'y exerce à sa plus haute puissance, en tant que volonté de l'espèce »⁶⁸.

Schopenhauer réduit, au fond, l'amour et l'existence à une seule et même entité, notamment celle de la volonté de vivre. Comme les décadents boivent à grand trait les théories schopenhaueriennes, on ne s'étonne point que le thème de l'amour domine autant leurs pensées. Ce thème, d'ailleurs, suscite, en même temps, des questions de type existentialistes : Schopenhauer s'interrogeait notamment sur l'existence et le but d'exister. Ensuite, Schopenhauer remettait également en question l'intérêt d'aimer et comment l'amour exprimait seulement le

⁶⁷ *Id.*, p. 79.

⁶⁸ Schopenhauer, A. (2008), *Métaphysique de l'amour sexuel*, Mille et une nuits, Paris, p. 16.

désir humain, au fond égoïste, pour sa survie. La population serait ainsi mise à la disposition de la patrie pour laquelle les citoyens n'éprouvent plus autant de respect ni de fidélité vers la fin du dix-neuvième siècle que jadis. Voici, peut-être, la raison pour laquelle l'amour patriotique se définira plus positivement que l'amour conjugal, à l'époque, dans le *Grand Dictionnaire Universel du dix-neuvième siècle* édité par Pierre Larousse.

Schopenhauer reproche, à « cette passion amoureuse », non seulement ses intérêts uniquement centrés sur la procréation, mais surtout son besoin inhérent de vouloir posséder l'autre par la « jouissance physique »⁶⁹. Cette observation formera un élément crucial pour nos analyses de *La Marquise de Sade* : la « passion amoureuse » n'est donc nullement autre chose que la volonté de posséder, que Mary Barbe refuse à tout prix. Pour la classe sociale aisée de l'époque, l'amour est censé se produire ou se développer entre deux personnes fiancées ou, de préférence, mariées. Dans un premier temps à l'époque décadente encore, mais déjà depuis bien des siècles, les mariages représentent des liaisons ou des filiations sociales importantes, surtout dans le cas de l'aristocratie. Les valeurs liées au mariage rappellent évidemment les analyses du mariage chez Balzac dans l'ouvrage d'Arlette Michel, *Le mariage chez Honoré de Balzac – Amour et féminisme* (1987). N'ayant que peu changé, la définition du mariage proposé par Michel dans son ouvrage s'applique encore à la société fin-de-siècle :

À la rencontre de la nature et de la loi, de la religion et de la société, le mariage est une institution où l'amour humain met en cause à la fois l'exigence religieuse – "l'absolu" – et la règle sociale dans ses aspects juridiques et politiques. [...] Si le romancier dépasse la psychologie en même temps qu'il l'approfondit, s'il pose,

⁶⁹ *Id.*, p. 17.

avec la force exceptionnelle de son réalisme la présence du fait politique, c'est pour exprimer le primat du spirituel et le caractère tragique de l'amour⁷⁰.

L'amour était, au début du dix-neuvième siècle et continue à l'être vers la fin du siècle, à la disposition de l'institution maritale. L'amour est utilisé sous le couvert d'unir les couples, mais la politique ainsi que cette conservation des classes que nous avons mentionnées plus haut continuent à motiver et obliger les couples à se marier. Les enfants résultant de la consommation de ces mariages deviennent les porte-paroles des nouvelles alliances, établissant souvent une nouvelle influence politique et deviennent une réaffirmation de l'importance sociale. Ainsi le mariage, par lequel on espère créer une sorte de reconnaissance amoureuse entre deux personnes, fait d'abord et surtout preuve de l'amour sexuel qui, comme nous le dit Schopenhauer, est synonyme de « l'intérêt de l'espèce »⁷¹ et met les hommes et les femmes uniquement au service de la survie humaine : « chacun le sait, les unions heureuses sont rares, justement parce qu'il est dans l'essence du mariage de placer sa fin principale dans la génération future, et non pas dans la présente »⁷². Schopenhauer semble ainsi déterminer une autre uniformité c'est-à-dire celle du mariage en fonction de la santé sociale qui envahit la mentalité puisque chaque être se réduit donc, selon Schopenhauer, ultimement aux exigences de la société, à sa volonté de vivre et à l'amour sexuel, soit les intentions de l'espèce. Schopenhauer fait, au fond, appel à la « négation de la volonté » bien qu'il sache que l'être humain demeure, en soit, immortel⁷³. Mais c'est notamment l'idée que l'homme ne vit pas pour lui-même mais en fait pour assurer l'existence de l'humanité qui rend la théorie schopenhauerienne si intéressante et nécessaire aux analyses dans

⁷⁰ Michel, A. (1987), *Le mariage chez Honoré de Balzac – Amour et féminisme*, Paris, Les belles lettres, p. 11.

⁷¹ Schopenhauer, A., *op. cit.*, p. 54.

⁷² *Id.*, p. 66.

⁷³ *Id.*, p. 70

les prochains chapitres. Non seulement le schopenhauerisme communique-t-il des idées contrenature qui s'appliquent à l'essence de la littérature décadente vu son opposition à la science positiviste, mais on y reconnaît également une sorte de mélancolie infondée, ce caractère spleenétique et vide de sens fin-de-siècle. Dernièrement, la question de la procréation s'adresse, selon nous, logiquement surtout aux femmes. Si, en tant que femme, on adhérerait aux théories schopenhaueriennes lors de la période décadente et si on s'opposait à la nature et aux sciences positivistes, les femmes modernes refuseraient donc la maternité, comme le fera Mary Barbe. Le choix de s'abstenir de la procréation et de troubler la perpétuation de l'espèce résiderait, ultimement, chez la femme. Peut-être pour cette raison-là équivalait-on la période fin-de-siècle également à « la fin d'un sexe ».

La thématique de l'amour qui s'est intégrée dans toutes les formes d'art et qui se manifeste par les mots et par les symboles, constitue une énigme incertaine, problématique, mais célébrée à toutes les époques. Depuis l'Antiquité, les philosophes et les écrivains s'occupent à en percer les secrets et à en définir la thématique. *Le Grand Dictionnaire Universel du dix-neuvième siècle* précise la conception de l'amour, les différents types ainsi que les façons dont les écrivains, à travers l'histoire, ont compris le sujet. Le dictionnaire définit ces types d'amour à l'aide de plusieurs catégories. La toute première explication attribuée au terme est : « sentiment qui porte l'âme vers ce qui est beau, grand, vrai, juste et en fait l'objet de nos affections de nos désirs »⁷⁴. Cette première interprétation trahit, par les mots « ce » et « objet », une conception largement matérielle de l'amour. De plus, l'amour concerne le désir, soit la volonté de vouloir quelque chose dont parle Schopenhauer. Ensuite, le fait que le dictionnaire base, dans ce cas

⁷⁴ Larousse P. (1867-1888), *Le Grand Dictionnaire Universel du dix-neuvième siècle*, Tome I, p. 284.

particulier, les définitions sur des exemples littéraires, souligne les imperfections et les faiblesses de la science à définir seule un tel concept abstrait et métaphysique. Le terme se définit alors à l'aide de plusieurs catégories dont la première est celle de l'amour paternel et maternel : « sentiment de tendresse, de dévouement, que les pères et les mères ont pour leurs enfants »⁷⁵. Ce premier choix nous paraît, en effet, peu étonnant puisque ce serait chez les parents que devrait se trouver toute initiation à l'amour. Ensuite, nous retrouvons, au long des colonnes, les définitions de l'amour filial (« affection mêlée de respect que les enfants ressentent pour leurs parents »), de l'amour fraternel (« affection que l'on éprouve pour un frère ou une sœur ») et, en quatrième place, se trouve l'amour conjugal, « tendance, affection que les époux doivent éprouver mutuellement l'un pour l'autre » suivi de deux citations : « l'amour conjugal est un amour sans fièvre, sans trouble, sans égarement (Alibert) » et « l'amour conjugal n'est pas l'amour (H. Rigault) »⁷⁶. Les exemples fournis semblent effacer le sens de la définition qu'on a attribuée à l'amour conjugal qui, en théorie, pourrait ou devrait se définir comme tel. Enfin, la dernière « application » de l'amour, notion attribuée par le *Grand Dictionnaire Universel du dix-neuvième siècle* lui-même, est l'amour patriotique ou l'amour de la patrie : « sentiment élevé qui porte à aimer sa patrie et à se dévouer pour elle ». De plus, un passage sur le *Jugement de la Comtesse de Champagne* y figure où, à une cour d'amour, la question suivante fut posée : « Le véritable amour peut-il exister entre personnes mariées ? ». Suite à cette question sont interpellées « les règles d'un Code d'amour, [datant du XII^e siècle et composé de trente et un articles] qu'André le Chapelain nous a conservé ». Larousse ne citera-t-il donc pas simplement

⁷⁵ *Id.*, p. 284.

⁷⁶ *Id.*, p. 285.

ces règles afin d'insinuer que l'amour conjugal, à l'époque des décadents encore, ne se manifestait toujours pas librement ou volontairement ?

Par la suite, le dictionnaire traite le genre du mot. Par exemple, dans certains poèmes le mot « amour » peut être masculin ou féminin, singulier ou pluriel selon les besoins de la rime et de la mesure. En prose, le mot doit être masculin singulier et féminin s'il est utilisé au pluriel. Cette observation nous invite-t-elle à constater que l'amour associé aux hommes peut être singulier, mais l'amour associé aux ou peut-être venant des femmes devrait être pluriel ? Vers la fin de la définition, Larousse interpelle l'œuvre *Amour* de Jules Michelet qui

[éclaire] deux côtés de l'amour, jusqu'ici négligés : son côté fatal et profond d'histoire naturelle, qui influe infiniment sur son développement moral ; son côté libre et volontaire, où l'art moral agit sur lui⁷⁷.

Cependant, Pierre Larousse choisit d'inclure ce sur quoi Michelet insiste le plus, notamment cet élément « fatal, psychologique de l'amour ». Cette fatalité de l'amour commence, d'après Michelet, par la femme qui serait « une personne malade ou, pour parler plus exactement, une personne blessée chaque mois, et souffrant presque constamment [...] »⁷⁸. Sur ce commentaire, Larousse précise que Michelet définit « [la femme comme une malade]; donc ses caprices sont le plus souvent l'effet de ses souffrances. [...] sa liberté et sa personnalité ne peuvent que difficilement se dégager du fatalisme organique [...] »⁷⁹. Larousse interpelle cette œuvre de Michelet pour, en fin de compte, la critiquer ; il critique le style des œuvres de Michelet et constate qu'ainsi « pour le fond, M. Michelet est dans le faux »⁸⁰. Ainsi, nous constatons que le

⁷⁷ Michelet M. (1858), *L'amour*, Paris, Librairie de Veuve Bergey-Levrault et fils, cité dans Larousse P., *op. cit.*, p. 293.

⁷⁸ *Id.*, p. 293.

⁷⁹ *Id.*, p. 293.

⁸⁰ *Id.*, p. 293.

Grand Dictionnaire Universel offre une collection d'interprétations et d'aperçus de l'amour, de ses types ainsi que de ses manifestations, avec lesquels il ne semble, visiblement, pas toujours d'accord. Au fond, le dictionnaire semble lui-même être à la recherche de la signification exacte de l'amour et, surtout, de l'amour conjugal. D'une part, l'amour patriotique semble le type d'amour le plus dévoué, sincère et le plus facilement défini. D'autre part, l'amour conjugal est, en effet, présenté avec le peu d'optimisme de l'approche schopenhaueriste.

1.4 La femme fin-de-siècle

À la suite des changements politiques, sociaux, religieux et idéologiques, l'identité française devient incertaine, notamment au regard des tendances uniformistes qui préoccupent les citoyens et surtout les Parisiens à partir des années 1870. Ceci signifie aussi que les identités des femmes sont remises en question puisque les femmes sont, au moins théoriquement, responsables du repeuplement. Si l'on ne peut plus attribuer une identité bien déterminée aux femmes, qu'en devient-il de celle de leurs enfants et surtout de celle de leurs fils, la future génération de Français ?

Retournons à la définition de la femme dans le *Grand Dictionnaire Universel* de Pierre Larousse. La femme est avant tout définie comme : « mère, celle qui produit, [et] [...] femelle de l'homme, être humain organisé pour concevoir et mettre au monde des enfants »⁸¹. L'être féminin se définit donc de prime abord par sa capacité naturelle, c'est-à-dire donner naissance à des enfants. Deuxièmement, ce statut attribué à la femme qui vise uniquement la reproduction se trouve alors renforcé par une citation littéraire disant que la femme, selon le contexte biblique,

⁸¹ Larousse P. (167-1888), *Grand Dictionnaire Universel du dix-neuvième siècle*, Tome VIII, p. 202.

provient à l'origine d'« un os surnuméraire ». Ensuite, la femme se définit par « épouse, femme en puissance de mari ». La quatrième définition incluse par Larousse est : « personne du sexe féminin attachée au service d'une autre personne »⁸². Jusqu'à présent, on ne peut définir la femme, dans ce texte du moins, que par ses rapports à l'autre. La femme n'existait donc aucunement par et pour elle-même. Au long de la définition, le dictionnaire poursuit avec les différents types de femmes : des femmes de différentes nationalités, leur histoire, et enfin une rubrique intitulée « Les droits de la femme selon l'école saint-simonienne » suivie par les « droits de la femme selon l'école fouriériste ». Le *Grand Dictionnaire Universel* souligne que « l'égalité des droits des deux sexes, l'égale liberté des passions chez l'un et chez l'autre, sont des points essentiels de la doctrine enseignée par Fourier »⁸³. Cette deuxième partie nous intéresse particulièrement puisque Charles Fourier relie le sexe féminin et les droits des femmes ainsi que leur position sociale à la question du mariage et, ensuite, à celle de l'amour. Dans les *Œuvres Complètes de Ch. Fourier : Théorie des quatre mouvements et des destinées générales* (1846), Fourier commente la position des femmes par rapport à leur mari et se demande comment elles auraient pu survivre autrement, c'est-à-dire sans toujours faire recours à l'institution du mariage :

Quels sont donc les moyens de subsistance pour les femmes privées de fortune ? la quenouille ou bien leurs charmes, quand elles en ont. Oui, la prostitution plus ou moins gazée, voilà leur unique ressource, que la philosophie leur conteste encore ; voilà le sort abject auquel les réduit cette Civilisation, cet esclavage conjugal qu'elles n'ont pas même songé à attaquer ; et cette inadvertance est impardonnable, depuis la découverte d'Otaïti, dont les mœurs étaient un avertissement de la Nature et devaient suggérer l'idée d'un Ordre social qui pût réunir la grande industrie avec la liberté amoureuse. [...] L'esclavage n'est jamais

⁸² *Id.*, p. 202.

⁸³ *Id.*, p. 202.

plus méprisable que par une aveugle soumission qui persuade à l'opresseur que sa victime est née pour l'esclavage⁸⁴.

Fourier dénonce donc le rôle que l'homme a joué dans la soumission féminine, mais condamne également la femme de continuellement assumer cette soumission à l'homme sans lui poser de questions. Rachilde, non seulement par *La Marquise de Sade* mais par son œuvre tout entière, introduit cette femme dont parle Fourier, celle qui va à l'encontre de la « Civilisation ». Fourier conclut cette section de son livre intitulé « Vices du système oppressif des amours », par « trois accidents [qui] contribuaient à enraciner chez les modernes cet esprit oppresseur du sexe faible »⁸⁵. Premièrement, Fourier mentionne les maladies vénériennes « dont les dangers transforment la volupté en débauche, et militent pour restreindre la liberté de liaisons entre les sexes (cette maladie est extirpée par le ménage progressif) ». En second lieu, le catholicisme rajoute « le renfort des préjugés religieux à l'antique tyrannie du lien conjugal ». Et dernièrement, « le mahométisme qui, aggravant l'infortune et la dégradation des femmes barbares, réfléchit une fausse teinte de bonheur sur la condition moins déplorable des femmes civilisées »⁸⁶. Pour Fourier, la cause des femmes ne s'est donc pas améliorée et a été une conséquence de la science mais surtout de la religion. Le fait que Larousse a choisi de citer cette œuvre de Fourier indique, selon nous, que la femme ne peut être définie qu'en faisant allusion à son rapport à l'homme ainsi qu'à son rôle de perpétuelle soumise. De plus, puisqu'elle se définissait, tout au long du dix-neuvième siècle avant tout comme « mère », la femme s'identifiait à l'aide des relations basées sur l'amour, que ce soit l'amour entre elle et son mari ou

⁸⁴ Fourier, C. (1846), *Œuvres Complètes de Ch. Fourier : Théorie des quatre mouvements et des destinées générales*, Paris, Éditions Anthropos, p. 150.

⁸⁵ *Id.*, p. 151.

⁸⁶ *Id.*, p. 151.

entre elle et ses enfants, elle ne possédait pas une identité indépendante. Ce que Rachilde a compté faire en créant son personnage principal était de définir autrement la femme fin-de-siècle en lui donnant une cause ; Mary Barbe devient le porte-parole d'une identité féminine autre, quoique pas nécessairement meilleure, qui réaffirme l'existence de la femme en tant qu'individu et non en tant qu'être excédentaire, uniquement disponible à l'homme afin d'assurer la survie de l'humanité.

Quelqu'un qui s'est donc opposé, possiblement de manière inconsciente, à « l'école fouriériste » a été Émile Yvon, journaliste français. Dans son article « La fin d'un sexe » publié dans le journal hebdomadaire *Le courrier français* en 1889, les femmes « s'en vont » et n'ont plus les mêmes qualités qu'elles possédaient jadis⁸⁷. Le piédestal sur lequel on les a toujours placées commence à s'effondrer : « [...] elle perd insensiblement ses privilèges, ses qualités, son auréole de beauté, de bonté, de modestie qui lui assuraient l'empire du monde ; elle n'a plus ce caractère noble et élevé que lui prêtait l'Antiquité et que nous avons rêvé à vingt ans [...] »⁸⁸. L'égalité à laquelle aspirent maintenant les femmes signifie également qu'elles auraient droit à l'éducation ce qui, selon Émile Yvon, mettrait les femmes sur le même niveau social que les hommes⁸⁹. Yvon va même plus loin en disant que « l'éducation moderne a tort d'essayer de faire

⁸⁷ Nous préférons parler plutôt *des femmes* et non de *la femme* qu'Émile Yvon utilise de manière interchangeable ; *la femme* n'existe pas selon nous.

⁸⁸ Yvon, É. (1889), « La fin d'un sexe », *Le Courrier français*, No. 20, Paris, p. 8.

⁸⁹ L'opinion d'Émile Yvon fait également écho aux théories et constats fait 90 années avant lui, notamment par le médecin Pierre Jean Georges Cabanis. Cabanis n'adresse pas tout à fait la question de l'éducation de la femme, puisque c'était encore plus impensable qu'une femme s'éduque à son époque, mais il commente plutôt l'idée de l'imitation comme type d'éducation. Cabanis écrit : « Cette faculté d'imitation est le principal moyen d'éducation, soit pour les individus, soit pour les sociétés [...]. [L]es causes qui développent toutes les facultés intellectuelles et morales sont indissolublement liées à celles qui produisent, conservent et mettent en jeu l'organisation ; et c'est dans l'organisation même de la race humaine qu'est placé le principe de son perfectionnement ». Si nous lisons entre les lignes, on pourrait faire un lien avec la femme et à son devoir de reproductrice. Le développement de l'intelligence pour la

de nos filles des hommes, et [...] l'assimilation des sexes par l'identité de l'éducation est une hérésie sociale »⁹⁰. Yvon et les adhérents de ce journal hebdomadaire de gauche ne s'opposent pas tout à fait à l'éducation des femmes, mais ils suggèrent plutôt, selon Yvon, une éducation qui prend en compte d'abord la nature de la femme. Si n'importe quel type d'éducation avait été offert, ce nouveau droit féminin changera complètement « la destination de la femme, la déformation de celle qu'on a si souvent appelée "l'âme du foyer", [et amènera à] la fin d'un sexe en un mot »⁹¹. La Troisième République marque ainsi le commencement des carrières universitaires pour certaines jeunes filles. D'autre part, une fois infiltrée dans le système uniquement masculin, l'étudiante, comme l'écrit Carole Lécuyer, n'était nullement autorisée à exprimer sa féminité par des « recommandations vestimentaires » ; elle « ne peut pas, ne doit pas être coquette, ni même élégante : ces attributs sont réservés à "la" femme. Être femme et étudiante semble incompatible [...] »⁹². Une femme éduquée ne fut apparemment pas digne d'être appelée une femme. La femme deviendra « contrenature », surpassera l'homme, mais si la femme était, par définition, inférieure à l'homme et dépendante de lui et de ses enfants, comment appelle-t-on alors cette nouvelle créature ? Yvon conclut, dans son article, qu'en ce temps-là, en pleine splendeur décadente, « la reine c'est Nana, et le monde se découvre devant cette puissance sans esprit, sans beauté »⁹³. Les femmes qui aspiraient à accomplir autre chose que de suivre

femme résiderait donc dans la production et conservation par imitation afin de perfectionner « la race humaine ». Cabanis P.J.G. (1825), *Œuvres complètes de Cabanis*, Tome 4, Paris. Bossange Frères, p. 515.

⁹⁰ Yvon É., *op. cit.*, p. 10.

⁹¹ *Id.*, p. 10.

⁹² Lécuyer C. (1996), « Une nouvelle figure de la jeune fille sous la III^e République : l'étudiante », *Clio. Histoire, femmes et société*, Vol. 4 : Le temps des jeunes filles, p. 4-5.

⁹³ Yvon, É., *op. cit.*, p. 10.

leurs prédécesseurs et simplement remplir leur fonction d'épouse et de mère, furent assimilées à Nana, une des plus grandes prostituées de la fin-de-siècle du dix-neuvième.

Dans un article portant sur l'aspect sociologique de la période décadente intitulé « “La Fin d'un sexe” : le discours sur les femmes en 1889 », Marc Angenot s'est clairement inspiré de l'article d'Émile Yvon pour son titre mais surtout pour analyser la véritable position de la femme dans le contexte social de l'époque. Ainsi, Marc Angenot constate-t-il non seulement que le discours social vise à « remettre les femmes à leur place », cause à laquelle se dévouent « [médecins, romanciers, sociologues, chroniqueurs] et même l'homme d'esprit », mais l'auteur mentionne également que la science cherchait à justifier l'infériorité de la femme. Ceci a donc mené à un discours plutôt négatif sur la femme fin-de-siècle. Nous l'avons déjà mentionné en parlant de l'article d'Émile Yvon : les femmes, quand elles gardaient leurs caractéristiques féminines, étaient ou inférieures aux hommes, ou moins désirables. On disait qu'elles perdaient ainsi leurs caractéristiques féminines : « Les femmes peuvent acquérir exceptionnellement une compétence égale à celle d'un homme, mais c'est alors au prix « de la disparition de leurs charmes caractéristiques »⁹⁴. Angenot constate qu'à l'époque, on ne distinguait que deux catégories de femmes : « celles qui sont mères et celles qui ne le sont pas » puisqu'elles paraissent « éminemment plus “détraquables”, plus impressionnantes, plus aisément atteintes par la morbidité moderne », écrit Angenot⁹⁵. Cette idée de la « morbidité moderne » fait, selon nous, allusion à la femme hystérique, à la névrosée, ainsi qu'à la frigidity, trois thèmes que nous rencontrerons également lors de nos analyses de *La Marquise de Sade*, mais que nous n'approfondirons pas. Nous aimerions creuser ce phénomène important mentionné par Angenot

⁹⁴ Angenot, M., op. cit., p. 7.

⁹⁵ *Id.* p. 8.

puisque, à l'époque, l'on décidait souvent du statut social de la femme en la réduisant à une condition physique ou mentale. Par exemple dans l'essai *De l'infériorité de la femme* publié en 1895 et écrit par le dramaturge suédois August Strindberg, la femme est encore perçue comme étant inférieure à l'homme. Selon Strindberg les hommes n'ont point interdit les femmes à se développer : « L'homme ne l'a jamais empêchée de développer sa main au moyen de travaux délicats ! Au contraire ! »⁹⁶. Strindberg précise également que la femme serait un être trop sensible chez qui « l'accès hystérique » réduit sa position sociale à celle des enfants. Même avec l'accès à l'éducation, la femme se trouve encore très loin de l'égalité des sexes⁹⁷. La cause principale utilisée afin d'expliquer la faiblesse des femmes serait alors la menstruation qui fait de la femme une victime toujours malade, soit ce qu'on appelle le « génitocentrisme » auquel Strindberg fait allusion.

Pour Alison Moore, dans l'article « Pathologizing Female Sexual Frigidity in Fin-de-Siècle France, or How Absence Was Made Into a Thing », si la conception de la frigidité se développe lors du dix-neuvième siècle, la problématique ne prend nullement son origine à cette époque⁹⁸. Moore définit ainsi la frigidité : « [...] the absence of desire (specifically for appropriate heterosexual coitus) as the sign of some less appropriate perverse desires »⁹⁹. Moore précise que les femmes ne seraient pas seulement frigides pour des raisons morales ou religieuses, mais la frigidité devient « a codified medicalized imperative »¹⁰⁰. La catégorisation médicale de la sexualité est un phénomène du dix-neuvième siècle : « a politics so intent on

⁹⁶ Strindberg, A. (2005), *De l'infériorité de la femme*, Nantes, L'Élan, p. 50.

⁹⁷ *Id.*, p. 64

⁹⁸ Moore, A. (2008), « Pathologizing Female Sexual Frigidity in Fin-de-Siècle France, or How Absence was made into a thing. », *Pleasure and pain in Nineteenth-Century French Literature*, Rodopi, New York, p. 187.

⁹⁹ *Id.*, p. 187.

¹⁰⁰ *Id.*, p. 187.

making the sexual into a thing that even the ‘unsexual’ had to be defined and pathologized as a network of perverse desires ». Ensuite, Moore suggère que le non-désir transformé en perversion et en pathologie ont influencé les futures conceptions de la frigidité féminine ; une frigidité qui mène au rejet des motifs du genre, reliés au pouvoir, à la souffrance et à la violence. La femme prend plaisir en refusant « the natural masochistic submission of her sex »¹⁰¹. Moore ajoute que cette frigidité motivait la femme à contenir son désir ce qui, selon certains médecins de l’époque, pouvait causer l’infertilité. De plus, la femme qui se refuse à l’homme à cause de sa pudeur morale développerait donc une envie excessive pour « venereal lust »¹⁰². Cette femme abstinente devait se transformer en un être plus ou moins sexuel afin de ne pas être poussée à cet « appétit vénérien » qui mènerait à la perversion de son sexe. La perversion causerait alors l’impuissance sexuelle avec laquelle on associait surtout le sadomasochisme. Si la femme est chaste, ce désir enfermé pourrait devenir dangereux. Si la femme est promiscue, elle est scandalisée par la société parce qu’elle ne se comporte pas comme il le faut. Ces deux pôles moraux de la femme rejoignent la prostituée analysée par Cesare Lombroso, médecin italien du dix-neuvième siècle, pour qui « prostitutes are both sexually frigid and sexually precocious », en un mot, « women in whom sexuality has almost been extinguished »¹⁰³. Leur choix de profession aurait été influencé par leur folie morale causée par un manque de « natural feelings, such as family affection, along with her wickedness as a child, jealousy and ruthlessness for revenge »¹⁰⁴. Nous reviendrons à la

¹⁰¹ *Id.*, p. 187-188

¹⁰² *Id.*, p. 195.

¹⁰³ Lombroso, C. (2004), *Criminal Woman, the Prostitute, and the Normal Woman*, Durham, Duke University Press, p. 213.

¹⁰⁴ *Id.*, p. 213.

distinction de Lombroso entre la prostituée et la femme criminelle dans le quatrième chapitre de ce mémoire intitulé « Le sado-mythique ».

Le pouvoir des femmes, qui pouvait être influencé pas la condition médicale, résidait dans leur sexualité et leur capacité à se soumettre à l'homme. Le fait que, dorénavant, les femmes sauraient se servir de ce pouvoir poussera certaines d'entre elles à s'émanciper. Selon Angenot, qui cite à ce sujet Hughes Le Roux, écrivain et journaliste français, l'émancipation des femmes ne fut alors pas une réalité pour la majorité des personnes dans la société fin-de-siècle ; les hommes prétendent que ce ne serait pas véritablement le choix de la plupart des femmes qui « préféreront être des “inspiratrices” : “le rôle de la femme finit là” »¹⁰⁵. Au sujet de l'émancipation des femmes, Angenot s'est inspiré de revues datant de l'époque décadente, par exemple *Paris-Croquis* qui traitait les féministes comme « “[...] des ratées de l'amour et du mariage, des soi-disant femmes qui ne sauraient ni donner un baiser ni cueillir une fleur” »¹⁰⁶. Le discours social de cette époque assimile continuellement la femme à la nature et la réduit à sa position inférieure et éternellement dépendante de l'homme. Angenot conclut enfin que « l'émancipation des femmes est finalement perçue comme absurde, impossible et pourtant *fatale* »¹⁰⁷. Les hommes ont tenté de décourager l'émancipation de la femme en lui faisant croire qu'elle était insuffisante et inapte. Simultanément, l'idée d'une future émancipation cause des tensions anxieuses parmi les hommes de la société contemporaine puisque, comme le dit Angenot, « la doxa conçoit l'avenir comme inévitablement orienté vers un renversement de toutes les valeurs, dont “la femme émancipée” est la plus ridicule, mais aussi la plus menaçante

¹⁰⁵ Angenot, M., *op. cit.*, p. 17.

¹⁰⁶ *Id.*, p. 18.

¹⁰⁷ *Id.*, p. 20.

des manifestations »¹⁰⁸. Ainsi à l'aide de cette idée du « renversement », nous aimerions conclure ce premier chapitre. La période fin-de-siècle a donc représenté l'uniformité soit l'imitation au niveau social, entraîné la confusion politique et a ouvert la voie à la laïcisation. La femme pouvait donc s'armer contre cette société contemporaine en se servant de sa condition physique ou mentale et en mettant à profit l'éducation ainsi que l'amour qui n'était que précairement défini à l'aide de valeurs sociales comme le pessimisme et l'antinaturalisme. Sous-estimer une femme qui eut de telles armes sociales à sa disposition, comme nous le montrera Rachilde dans *La Marquise de Sade*, serait donc commettre une erreur dangereuse.

¹⁰⁸ *Id.*, p. 20.

Chapitre II : LE COLORÉ

2.1 La domination des couleurs

Dans *La Marquise de Sade* les couleurs ne personnifient non seulement des humeurs, ni symbolisent-elles uniquement des régimes politiques, ni sont-elles simplement employées à des fins esthétiques. Rachilde attribue aux couleurs des connotations particulières propres à « la construction sociale des corps » et, ainsi, à la construction identitaire de ses personnages¹⁰⁹. L'utilisation des couleurs par Rachilde dans *La Marquise de Sade* est tout sauf anodine. Afin d'expliquer comment les corps se construisent socialement, il nous faut faire appel à *La domination masculine* (1998) de Pierre Bourdieu. Bourdieu écrit notamment que « le monde social construit le corps comme réalité sexuée et comme dépositaire de principes de vision et de division sexués »¹¹⁰. Ceci signifie que la société détermine les paramètres de l'identitaire et vérifie la conformité de l'individu à la norme établie grâce à ses catégorisations. Dans son ouvrage, Bourdieu développe le « schéma synoptique des oppositions pertinentes » qui précise d'un côté le masculin et ses caractéristiques, par rapport au féminin et ses caractéristiques¹¹¹. Dans cette perspective, l'homme et la femme, le masculin et le féminin deviennent des contraires, voire des opposés. Le rapport entre hommes et femmes se fait alors par opposition et on caractérise ce rapport par des entités binaires, c'est-à-dire féminin versus masculin, dominant versus dominé, gauche versus droite. À première vue en observant le schéma, nous constatons que les caractéristiques du masculin se trouvent en premier, c'est-à-dire au-dessus des notions connotant le féminin. De plus Bourdieu n'inclut pas seulement des adjectifs et des notions qui

¹⁰⁹ Boudieu, P. (1998), *La domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil, p. 13.

¹¹⁰ *Id.*, p. 16.

¹¹¹ Pour le bénéfice de notre lecteur, nous avons reproduit le schéma de Bourdieu dans les annexes de ce mémoire.

illustrent des oppositions plutôt évidentes, par exemple « masculin dominant » et « féminin dominé » ou « dehors » et « dedans » : le sociologue recourt également aux couleurs pour souligner les différences entre l'homme et la femme. Quelques-uns des champs sémantiques qui dominent les pages de *La Marquise de Sade*, Bourdieu les classe du côté masculin, par exemple : « officiel, religieux, public, le feu, la lumière, le couteau, chaud, blanc et rouge ». Parmi les termes qui décrivent le féminin, Bourdieu inclut des notions comme « froid, nuit, obscurité, ordinaire, sang, noir, tombe, sommeil ». Parmi les mots qui accompagnent la direction féminin-masculin, nous retrouvons par exemple le mot « vert ». Bourdieu précise alors que le schéma peut se lire « en s'attachant soit aux oppositions verticales (sec/humide, haut/bas, droit/gauche, masculin/féminin, etc.), soit aux processus (p. ex. ceux du cycle de vie ; mariage, gestation, naissance, etc. ou ceux de l'année agraire) et aux mouvements (ouvrir/fermer, entrer/sortir, etc.) »¹¹². Ces oppositions verticales soulignent la supériorité de la position sociale de l'homme à celle de la femme. Après tout, le masculin et le féminin demeurent des entités socialement construites. Le « cycle de vie » souligne alors non seulement l'uniformité des rôles sociaux, mais aussi l'impossibilité, pour la femme, d'échapper à la soumission. Bourdieu précise :

Du fait que le principe de vision social construit la différence anatomique et que cette différence socialement construite devient le fondement et la caution d'apparence naturelle de la vision sociale qui la fonde, on a ainsi une relation de causalité circulaire qui enferme la pensée dans l'évidence de rapports de domination inscrits à la fois dans l'objectivité, sous forme de divisions objectives, et dans la subjectivité, sous forme de schèmes cognitifs qui, organisés selon ces divisions, organisent la perception de ces divisions objectives¹¹³.

¹¹² *Id.*, p. 17.

¹¹³ *Id.*, p. 16.

Bourdieu remarque alors un cercle vicieux au niveau de la perception sociale des deux sexes : la biologie aurait déterminé que le corps masculin est supérieur au corps féminin, un constat qui a cristallisé la perception de l'infériorité féminine. La société s'est donc servie de constats « scientifiques » pour justifier cette *domination masculine*. Cependant, la différence entre les sexes, c'est-à-dire « la différence anatomique », ne devrait nullement déterminer la différence entre les genres, soit la construction sociale du sexe. En soulevant cet aspect indispensable à notre discussion, nous ne pouvons point parler de la binarité des sexes et du genre sans nous référer à Judith Butler et à son ouvrage *Gender Trouble*. La question du genre et de la construction identitaire qui se fabrique à l'aide du genre, mais indépendamment du sexe, a notamment occupé Judith Butler. Pour Butler, les sexes et les genres ne peuvent point se limiter aux oppositions binaires et ne peuvent pas être les seuls critères pour la construction identitaire :

[...] even if the sexes appear to be unproblematically binary in their morphology and constitution [...], there is no reason to assume that genders ought also to remain as two. The presumption of a binary gender system implicitly retains the belief in a mimetic relation of gender to sex whereby gender mirrors sex or is otherwise constructed by it. When the constructed status of gender is theorized as radically independent of sex, gender itself becomes a free-floating artifice, with the consequence that *man* and *masculine* might just as easily signify a female body as a male one, and *woman* and *feminine* a male body as easily as a female one¹¹⁴.

Dans cette perspective, grâce aux inversions des caractéristiques masculines et féminines chez ses personnages, nous pouvons constater que Rachilde bouleverse dans *La Marquise de Sade* les constructions binaires. Mary Barbe qui se positionne dans un rôle masculin et dominant brise ainsi les conventions sociales liées à la construction identitaire. Mary construit son identité non pas à l'aide de ce que l'on prescrit aux femmes, mais justement par ce qu'on ne leur prescrit pas.

¹¹⁴ Butler, J. (1990), *Gender Trouble*, New York, Routledge, p. 9.

L'épouse et la mère, par exemple, demeurent les principales identités disponibles aux femmes et personnifient ce que Butler appelle la « continuité ». En brisant les oppositions binaires, la « *discontinuité* » réaffirme donc la non-conformité de Mary à la norme sociale :

the “coherence” and “continuity” of “the person” are not logical or analytic features of personhood, but, rather, socially instituted and maintained norms of intelligibility. Inasmuch as “identity” is assured through the stabilizing concepts of sex, gender, and sexuality, the very notion of “the person” is called into question by the cultural emergence of those “incoherent” or “discontinuous” gendered beings who appear to be persons but who fail to conform to the gendered norms of cultural intelligibility by which persons are defined¹¹⁵.

Butler suggère donc que ceux qui ne sont pas conformes à la norme risquent de se placer en dehors même de la catégorie de « personne » (« appear to be persons »). Les catégories sociales déterminent donc la construction identitaire, c'est-à-dire qu'une femme devrait forcément se classer du côté du féminin, à l'aide du schéma de Bourdieu, parce que son sexe est visiblement féminin, et de la même façon, un homme du côté du masculin. Si la personne ne tombe pas dans l'un de ces classements, elle compromet son identité et deviendra, en terminologie fin-de-siècle, une *détraquée*, une personne déséquilibrée et même folle. Par son schéma, Bourdieu établit les caractéristiques propres aux deux genres tandis que Butler réfute ce système binaire. Pourtant, Monique Wittig, citée par Judith Butler, revendique également le « masculin » comme genre. Selon Wittig, on parle des sexes, au pluriel, mais on ne parle que du genre, au singulier :

Gender is the linguistic index of the political opposition between the sexes. Gender is used here in the singular because indeed there are not two genders. There is only one: the feminine, the « masculine » not being a gender. For the masculine is not the masculine, but the general¹¹⁶.

¹¹⁵ *Id.*, p. 23.

¹¹⁶ Wittig, M. (1984), “The Point of View: Universal or Particular?”, *Feminist Issues*, Vol. 3, No. 2, p. 64, cité dans *Id.*, p. 27.

Le genre, comme nous l'indique Wittig, illustre l'opposition politique entre les sexes : les normes sociales établies sous lesquelles les identités se classent, influenceraient donc la manière d'agir propre aux sexes. À l'aide de Wittig et en allant à l'encontre de Bourdieu, consciemment ou non, Butler constate donc que le genre devient performatif :

[...] gender is performative [...]. [...] gender is always a doing [...]. There is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very "expressions" that are said to be its result¹¹⁷.

L'apparence physique devient alors une façon d'exprimer son identité mais aussi de « jouer » son genre. Dans *La Marquise de Sade*, les couleurs deviennent des « fils rouges » qui nous guident à travers l'histoire ainsi qu'à travers les différentes étapes dans la vie de Mary Barbe. Chez Rachilde, les couleurs ajoutent à la performance des personnages et déterminent leur identité. Les couleurs deviennent, indépendamment du sexe des personnages, des instruments par lesquels chacun « joue » son genre. Les différentes couleurs associées à Mary Barbe indiquent les différentes étapes de vie qu'elle traverse et qui contribuent à la construction non seulement identitaire, mais aussi « genrée » de Mary. Rachilde s'amuse avec les oppositions binaires et assume une position sociale « à rebours » pour mieux se rebeller contre ses contemporains. L'identité « genrée » de Mary se définira donc plutôt par des caractéristiques masculines qu'elle cherche à exprimer, entre autres, à l'aide des couleurs de ses tenues. Les influences des autres personnages, et celle des couleurs que Rachilde associe à ces personnages, ont également un impact sur Mary et la formation de sa propre identité. À l'aide de Bourdieu, nous comprenons quelles couleurs sont généralement associées à la construction sociale de l'identité masculine et

¹¹⁷ *Id.*, p. 34.

féminine. Grâce à Butler, nous verrons comment Mary utilise les couleurs pour construire son identité sociale, et « genrée », et que celles-ci ajouteront à sa performance.

2.2 Le bleu

Premièrement, Caroline Barbe, la mère de Mary qui mène une existence précaire vu qu'elle est tuberculeuse, ne joue qu'un petit rôle, mais un rôle crucial. Puisque le narrateur décrit souvent la pâleur malade de Caroline en raison de sa maladie, le bleu, sa couleur favorite, personnifie bien la mère de Mary et la froideur qui émane de cette mère souffrante et de ce corps malade. Le *Dictionnaire des symboles* précise que le bleu est la couleur la plus froide et qu'elle connote un vide¹¹⁸. Caroline, justement, ne joue pas un rôle très important dans l'éducation de sa fille. Caroline, bien qu'elle soit physiquement présente, cause un vide important chez Mary, pendant son enfance, notamment à cause de sa faible santé. Michel Pastoureau note encore que le bleu serait également la couleur de « l'infini, du lointain, du rêve [...], de l'évasion »¹¹⁹. Une fois de plus, nous remarquons comment l'idée de « l'évasion », liée à la couleur bleue peut s'associer à Caroline. Dès l'incipit de *La Marquise de Sade*, les couleurs déploient leur force symbolique lorsque le narrateur donne un aperçu de la vie familiale des Barbe :

– Ta maman est trop malade pour vouloir quelque chose qui te rendrait malade aussi ! – On ne va jamais où je veux ! murmura Mary, après un silence. – Parce que tu veux des bêtises (*LMS*, p. 9).

Non seulement insiste-t-on sur la souffrance de Caroline, la mère de Mary, mais on signale également que personne n'écoute Mary quand elle exprime ses désirs. Mais, qui est donc

¹¹⁸ Chevalier J. et Gheerbrant A. (1969), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, p. 129.

¹¹⁹ Pastoureau M. (1992), *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, Paris, Éditions Bonneton, p. 31.

véritablement Caroline Barbe et, si elle ne s'intéresse pas à sa fille, quel rôle joue-t-elle alors ? D'abord, c'est une femme faible et malade qui soupçonne ses domestiques et même certaines plantes de son jardin à Clermont-Ferrand, d'empêcher sa guérison et même de vouloir la tuer. Dans cette scène, on parle notamment du jardin, où Caroline refuse de descendre, qui se situe juste à côté du cimetière :

[...] il y a du lierre sur le mur du fond, je vois ce lierre dans tous mes rêves... il y a des morts jusque sous les racines du cerisier... je t'assure que je sens leur odeur dans ma chambre. [...] et, dès que je mets le pied à la cuisine, je trouve Estelle en train de lever le premier bouillon pour [Sylvain et Pierre], je n'ai que de l'eau, moi... c'est un assassinat dont tu ne te douteras que lorsque je serai morte ! (*LMS*, p. 19-20).

Non seulement souffre-t-elle de façon physique, mais Caroline semble aussi souffrir de manière psychique. Le goût de la mort qui règne dans son jardin l'effraye et la rend presque paranoïaque. Notamment à cause de sa paranoïa, Caroline refuse de sortir de chez elle et empêche son mari d'ouvrir même une fenêtre d'abord parce qu'elle ne veut pas que la soie bleue dans sa chambre s'abîme, mais surtout parce qu'elle craint les miasmes des morts qui pourraient entrer :

– Daniel... veux-tu fermer ces persiennes... Le jour abîme la soie, mon ami. – Tu aimes donc les caves ? gronda celui-ci, en jetant son cigare à travers le jardin (*LMS*, p. 23).

Tout dans le ménage des Barbe semble se faire et s'organiser pour améliorer la faible condition de la mère. La femme du colonel est complètement centrée sur elle-même puisque l'avenir de sa fille ne la préoccupe point. Qui plus est, elle s'occupe surtout de ce qui arrivera à sa chambre de soie bleue, son éternelle préoccupation, quand elle sera décédée :

Elle se demandait, devant le colonel, devant ses officiers, devant sa bonne, devant sa cousine, devant sa fille, ce qu'il adviendrait de cette soie bleue lorsqu'elle sera morte (*LMS*, p. 23).

La mère de Mary ne garde donc pas sa condition souffrante en secret ; elle est au courant qu'elle n'aura pas une longue vie, mais ce fait ne la motive cependant pas à s'occuper de sa propre fille. Le personnage rachildien qui représente la principale figure maternelle dans la vie de Mary Barbe, c'est-à-dire celle qui prend ultimement soin de la jeune fille, est sa tante Juliette, également appelée cousine Tulotte, celle qui, selon le colonel Barbe :

[était] une vieille fille possédant ses diplômes et que Barbe vénérât à l'égal d'un docteur en droit. Il lui confiait sa femme, yeux fermés ; quant à Mary, elle ne devait pas avoir d'autre institutrice (*LMS*, p. 19).

Deux modèles féminins se développent donc sous les yeux de Mary : la femme poitrinaire, souffrante et mariée, et la femme éduquée et célibataire mais qui, par la suite, cèdera à sa dépendance à l'alcool. En outre, l'apparence physique de Caroline montre également le contraste que Rachilde essaye d'établir avec le physique de Tulotte, mais également avec celui de Mary quand elle sera plus âgée. Rachilde décrit la mère de Mary :

La jeune femme était fort pâle, avec de grands yeux noirs brillants, des cheveux bruns, en bandeaux lissés. Elle se vêtait d'un peignoir flottant de mousseline à petites fleurettes pompadour orné d'une foule de rubans. Caroline avait l'amour du chiffon et se faisait des toilettes d'intérieur soignées pour les montrer à la sœur de son mari, qu'elle détestait et qui s'habillait toujours *comme un gendarme* (*LMS*, p. 22).

D'un côté, le narrateur distingue la femme souffrante, soit la mère de Mary, qui s'intéresse à ses toilettes ainsi qu'à toutes sortes de tissus et de rubans plutôt qu'à sa fille, tandis que, d'un autre côté, le narrateur distingue sa tante Tulotte, la vieille fille éduquée célibataire et sans enfants, qui s'habille de façon plus masculine et beaucoup moins raffinée, mais qui est forcée de plus ou moins s'occuper de la jeune fille. Selon le narrateur, Caroline estime cependant que c'est la tâche de la mère, soit de la figure maternelle, de « rendre [sa fille] raisonnable » (*LMS*, p. 24). Une fois que Caroline ne sera plus là, Mary ne retrouvera point cette figure maternelle dans sa belle-sœur

Tulotte puisque, selon la pensée de Caroline rapportée par le narrateur, cette vieille fille ne détient aucun pouvoir ou autorité sur Mary :

– Il faut qu'elle s'habitue... Quand je lui manquerai ce ne sera pas sa tante qui la rendra raisonnable, elle n'a aucune autorité sur elle... et tu ne comptes pas sur la stupide Estelle pour me remplacer, j'espère !.... (*LMS*, p. 24).

Caroline sait que sa fille a confiance en elle, mais insinue cependant que Mary détiendra un certain pouvoir sur les autres. Quoique Tulotte soit celle qui s'occupe le plus de la jeune Mary, il y a toujours cet élément lié à l'éducation sociale qui manque à Mary. Vu que Tulotte n'est pas la femme la plus raffinée ou féminine du ménage et qu'elle n'est que l'institutrice de Mary, elle ne sait, en principe pas du tout comment élever une fille pour la préparer à une vie sociale convenable. Tulotte, célibataire et employée par son propre frère, est, au fond, perçu comme un domestique. Elle ne s'habille et ne se comporte pas de façon raffinée, elle n'a aucun statut social, n'étant pas mariée, et n'est donc point capable d'apprendre à Mary les bonnes conduites sociales. Puisque les parents de Mary auraient préféré avoir un fils, aucun personnage ne s'assure que Mary reçoive l'éducation qu'il lui faut, une éducation de jeune fille qui lui aidera à survivre dans la société contemporaine. Mary devient une charge qui gêne tout le monde, un fardeau qui n'apportera, croit-on, que très peu à la famille Barbe.

2.3 Du blanc au rouge

L'incipit du roman introduit un changement de couleur, de façon assez littérale, ainsi qu'une transformation de l'identité de Mary. Lors de la scène dans l'abattoir qui ouvre le roman, Mary est témoin de l'abattage d'un bœuf pour que l'on puisse rapporter du sang chaud à Caroline Barbe. La mère de Mary boit, comme remède, le sang de bœuf prescrit par le docteur Barbe, son

beau-frère. Cependant, Mary pense qu'elle et sa tante Tulotte se rendent chez le boucher pour y chercher du lait. Ainsi s'établit donc l'opposition entre le blanc et le rouge : Mary tache sa robe blanche de gouttes de sang rouge. Premièrement, selon le *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, la couleur blanche symbolise la pureté, la chasteté, la virginité et l'innocence¹²⁰. Le blanc est également la « couleur de l'hygiène, de la propreté, du froid, de ce qui est stérile »¹²¹. Dans le schéma de Bourdieu, le blanc se trouve du côté masculin, tandis que le blanc, qui représente le froid et la pureté, pourrait donc bien se classer du côté féminin. Le père de Mary, par exemple, valorise la blancheur de son pantalon et ne supporte pas que sa fille mette ses mains dessus. Écoutons un passage :

Le colonel repoussa sa fille qui mettait ses mains sur son pantalon de coutil blanc, irréprochable ; il avait l'horreur des taches.
 – Tu es mal élevée, tu es mal débarbouillée... Ah ! si tu étais un garçon, au moins ! comme je te ferais rentrer dans le rang... toi ! dit-il, n'osant pas éclater contre sa femme (*LMS*, p. 21).

Ce rouge qui vient tacher la robe de Mary donne alors à la jeune fille l'allure de l'impureté ou pourrait même indiquer qu'elle est devenue « femme ». À partir de cette scène, nulle part dans le roman y a-t-il des preuves que Mary peut en effet avoir des enfants. Par sa tenue tachée de sang, elle salit l'image de son père parce qu'elle n'est, visiblement, plus pure ou chaste, bien qu'elle le soit toujours de manière physique. Tout d'abord, parce qu'elle est une fille, mais aussi parce qu'elle n'est pas propre d'après lui. Le toucher de Mary devient donc insupportable pour le colonel mais aussi un premier indice montrant le désenchantement du colonel¹²². Mary, vêtue de

¹²⁰ Pastoureau M., *op. cit.*, p. 29.

¹²¹ *Id.*, p. 29.

¹²² Encore, par la remarque du colonel « tu es mal débarbouillée », on entend, à l'intérieur du mot, le nom de famille, Barbe. L'expression « mal débarbouillée », signifie « mal lavée », mais le mot « débarbouillé » semble, en quelque sorte, faire allusion au fait qu'on n'estime pas Mary comme un

blanc, personnifie donc ainsi une certaine innocence et inexpérience. Emily Apter, dans son article « Weaponizing the Femme Fatale : Rachilde's Lethal Amazon, *La Marquise de Sade* », présente le lien entre la mode et la guerre, une thématique qui dominera le roman et à laquelle nous avons déjà fait allusion en parlant de la performance :

Fashion and war are entwined in virtually all of Rachilde's subsequent novels. *La Marquise de Sade* begins with the desecration of a dress. Mary's virginal white dress, worn as she accompanies her aunt to the slaughterhouse, is sprayed with the blood of the sacrificed ox, a thinly transparent symbolization of a pagan rite or wartime sacrifice, but also a of deflowering (with sexual initiation conflated with instantiation of taste for blood and murderous revenge)¹²³.

Selon Apter, Mary sent naître en elle, dès la scène de l'abattage du bœuf, une envie de vengeance et un goût du sang, comme si cet abattage était imprégné dans la mémoire de Mary et la poussera à la vengeance. Nous reviendrons à l'idée de la défloration de Mary et ses désirs de vengeance dans le chapitre sur l'animalité.

Deuxièmement, selon Michel Pastoureau le rouge symbolise « la couleur par excellence, la couleur archétypale » et la couleur qui « est plus fortement [connotée] de tous les termes de couleur, plus encore que *noir* ou que *blanc* »¹²⁴. Le rouge a toujours été une couleur puissante parce que, comme le précise Pastoureau, on associe le rouge au feu et, bien sûr, au sang. Il y a, ainsi, « un bon et un mauvais rouge comme il y a un bon et un mauvais sang et un bon et un mauvais feu »¹²⁵. Dans cette perspective, Pastoureau réfère au « bon sang », soit au « bon rouge », selon la « culture chrétienne » dans laquelle le sang représente également « donne[r] la

véritable membre de la famille Barbe : comme si elle ne se comportait pas encore comme un Barbe ou qu'elle ne s'était pas encore défait de certaines choses qui l'empêchent notamment d'être un Barbe.

¹²³ Apter, E. (2004), « Weaponizing the Femme Fatale : Rachilde's Lethal Amazon, *La Marquise de Sade* », *Fashion Theory : The Journal of Dress, Body & Culture*, Vol. 8, p. 257.

¹²⁴ Pastoureau M, *op. cit.*, p. 165-166.

¹²⁵ *Id.*, p. 166.

vie, qui purifie et qui sanctifie »¹²⁶. Le mauvais sang serait donc considéré celui qui symbolise « [l']impureté, [la] violence, et [le] péché. [...] celui de la colère, de la souillure et de la mort »¹²⁷. Jusqu'au dix-neuvième siècle, le rouge symbolisait l'armée et la guerre¹²⁸. Le colonel porte un pantalon blanc mais une veste rouge ; ce rouge représente donc, dans ce cas, non pas la vie, mais plutôt la violence et la mort. Le sang du taureau versé dans l'abattoir symbolise, d'après nos analyses, la violence, mais surtout la soumission et la mort. Le fait que ce « mauvais sang » ait touché la jeune Mary semble la prédestiner au malheur et à la violence mais aussi, comme l'écrit Emily Apter, à une vie de tendances vengeresses. En outre, le rouge symbolise aussi « le sang des femmes, tabous, [les] menstrues, etc. ». Les taches de sang sur la robe de Mary indiqueront les tabous, ces choses dont on ne parle pas, qui sont associées aux femmes et liées à la féminité. Le sang rouge qui coule chez la femme indique pourtant qu'elle est chaste, mais qu'elle est également fertile. Dans ce sens, on perçoit le rouge plutôt comme un « bon rouge », et ce sang qui coule comme du « bon sang » parce qu'il symbolise la vie, mais ce n'est cependant pas tout à fait une couleur féminine selon, par exemple, Bourdieu. Dans *La Marquise de Sade*, la couleur rouge ne symbolise rien de positif et ne connote surtout pas la vie ; le sang rouge évoque la mort d'un animal mais également la mort de Caroline Barbe qui boit ce « mauvais sang rouge » et, enfin, la violence et la mort pour le colonel qui se bat dans son uniforme rouge et qui mourra dans cette tenue.

¹²⁶ *Id.*, p. 166.

¹²⁷ *Id.*, p. 166.

¹²⁸ *Id.*, p. 169.

2.4 Bleu versus rouge

Dans *La Marquise de Sade*, le bleu connote la féminité, la froideur, le passif et le dominé, tandis que la couleur rouge connote plutôt le masculin, la chaleur et la domination. Bourdieu suggère, dans son schéma, les mêmes oppositions que Rachilde établit dans son roman. Dans cette œuvre fin-de-siècle, on distingue cependant deux types de femmes qui dominent l'histoire : celles qui s'identifient plutôt à la couleur bleue et celles qui préfèrent le rouge. Catherine Bordeau, dans un article intitulé « Women's Environmental Influence and Social Change in Rachilde's *La Marquise de Sade* » (2003), distingue, d'un côté, les femmes qui remplissent leurs fonctions et, de l'autre, les femmes qui s'approprient un certain pouvoir masculin et qui, surtout, en abusent¹²⁹. Par exemple, Caroline Barbe, malgré sa maladie, n'assume pas le rôle de la femme domestique et, donc, ne tombe pas dans cette première catégorie que Bordeau suggère. D'autre part, Caroline ne détient surtout aucun pouvoir masculin, bien qu'elle soit, par moment et comme son mari, abusive envers sa fille, c'est-à-dire en interdisant sa fille de parler ou en faisant des menaces à sa fille :

– Tu cries trop... Mary... je finirai par te gronder... tu as mis tes vêtements dans un bel état ; au lieu d'obéir à Tulotte, tu ouvres les boîtes... Enfin, c'est le médecin, ton oncle, qui me l'a ordonné. Laisse ta vache et ton homme en repos... As-tu fait tes devoirs ?... Non ! Tu t'es amusée avec le chat... Si ton père n'y met pas ordre... tu me tueras ! (*LMS*, p. 22).

Or, la couleur bleue indique également la « fidélité, l'amour et la foi » selon Pastoureau¹³⁰. Trois caractéristiques qui s'appliquent à Caroline Barbe : elle est fidèle, même très dévouée à son mari puisqu'elle satisfait ses besoins en lui donnant des enfants. Caroline obéit au colonel : elle est

¹²⁹ Bordeau, C. (2003), « Women's Environmental Influence and Social Change in Rachilde's *La Marquise de Sade* », *Romance Quarterly*, vo. 50, No. 1, p. 24

¹³⁰ Pastoureau M., *op. cit.*, p. 31.

mère et veut lui donner un fils. Elle consent ainsi à la position inférieure qu'ordonne la société contemporaine. Caroline semble donc aimer son mari, mais sa maladie l'oblige toutefois à délaissier ses responsabilités de mère et à ainsi confier l'éducation et le bien-être de sa fille à son mari. Selon Luce Irigaray, dans *Speculum, de l'autre femme*, « [le] plaisir [de la mère] ne peut avoir d'autre origine, ou fin, que de re-susciter, “relever”, toujours l'organe mâle. D'où sa déception si elle accouche d'une fille »¹³¹. Si l'on applique à ce texte de Rachilde la formule d'Irigaray, Caroline n'aurait donc pas fait son devoir de femme. En accouchant d'abord d'une fille, la femme n'aurait donc pas tout à fait accompli son devoir et, pour le faire, devrait encore accoucher d'un garçon. Pour Caroline Barbe, une fois qu'elle a mis au monde un fils, Rachilde la fait mourir justement pour démontrer l'uniformité du rôle féminin ; il ne semble plus y avoir de rôle pour Caroline dans la narration. Le rôle maternel de la femme supposerait donc que celle-ci, d'une manière ou d'une autre, éduque sa fille et en prenne soin, une tâche qui n'occupe pourtant point Caroline Barbe. Selon Bordeaux :

the abuse that Mary suffers in her childhood arises in part because her mother is an invalid who remains in her bedroom, abdicating the type of domestic influence normally assigned to women. [...] She plays a limiting role in raising her child, [...] [and] [h]er inability to fulfill her maternal function leads to social disarray as the colonel and Tulotte raise Mary through violent means¹³².

Si nous faisons appel à Élisabeth Badinter, nous remarquons comment le comportement de Caroline envers sa fille inspire peu cet amour maternel. Badinter analyse, à l'aide d'Hélène Deutsch, les caractéristiques de la « *mauvaise mère* » et suggère que ce ne sont pas toutes les femmes, ni toutes les mères, qui possèdent un instinct maternel.

¹³¹ Irigaray, L. (1974), *Speculum. De l'autre femme*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 133.

¹³² Bordeaux, C., *op. cit.*, p. 25.

Chez la « *mauvaise mère* », que l'on considérerait comme étant l'opposée de la « *bonne mère* », on constatait que « l'amour de soi » demeurerait supérieur à l'amour maternel qui normalement « ne se développe qu'aux dépens de l'amour de soi [et qui] appauvrit forcément le moi de la mère »¹³³. Alors, les femmes qui n'entrent pas dans la catégorie des « femmes à instinct maternel », – une construction sociohistorique qui vise à mieux les enfermer dans un rôle génitif – défient la norme et désobéissent ainsi à la société patriarcale contemporaine :

on voulut donc ignorer que toutes les femmes ne sont pas spontanément maternelles. En postulant que la maternité engendre naturellement l'amour et le dévouement pour l'enfant, on se condamnait à considérer les “aberrations” comme des exceptions pathologiques à la norme¹³⁴.

Les femmes qui refusaient de se définir ou de s'identifier à l'aide de leurs instincts maternels imposés devenaient donc des exceptions négatives et s'enfermaient dans une des trois possibles catégories représentées par la religieuse, la criminelle ou la prostituée. Badinter conclut alors son analyse de la « *mauvaise mère* » en disant que :

l'amour maternel ne se développe qu'aux dépens de l'amour de soi, il appauvrit forcément le moi de la mère. Or, chez certaines mères, le moi lutte pour s'exprimer et se satisfaire, et cette tendance “égoïste” entre en conflit avec celle qui vise à la conservation du cordon ombilical avec l'enfant. Plus ses tendances viriles sont vives, plus résolument son moi pourra se détourner des tâches de la maternité¹³⁵.

L'attitude violente de Caroline Barbe envers sa fille serait donc plutôt le résultat de l'amour de soi qu'éprouve Caroline, que de l'amour maternel qu'elle devrait éprouver envers sa fille. Elisabeth Badinter remet donc en question cet amour maternel qui devrait, nous aimerions le

¹³³ Badinter, E. (1980), *L'amour en plus. Histoire de l'amour maternel XVII^e-XX^e siècle*, Paris, Flammarion, p. 322.

¹³⁴ *Id.*, p. 322.

¹³⁵ *Id.*, p. 322.

croire, aller de soi : « [...] [O]ù se trouve l'amour maternel dont on dit aisément qu'il existe en tout lieu et en tout temps ? »¹³⁶. L'amour maternel devient donc ainsi un facteur social, c'est-à-dire une femme qui est mère restera dans cette catégorie sociale et est censée éprouver un amour maternel puisque cela fait partie des attentes sociales. Badinter précise que « l'amour maternel serait une constante transhistorique » :

de tout temps, il y eut des mères aimantes et [...] l'amour maternel n'est pas une création *ex nihilo* du XVIII^e ou XIX^e siècle. [...] cela ne prouve en aucun cas que ce fut une attitude universelle¹³⁷.

À l'époque, une fois mariée, la femme devient ainsi une sorte de pion sur l'échiquier social dont le mari détermine et assure le coup. Autant dans les classes sociales plus élevées que dans les plus basses, une femme est supposée avoir des enfants et ne plus sortir de la catégorie de « mère ». Comme Badinter écrit, ceci ne voulait pourtant pas dire qu'une fois devenue mère, elle s'occuperait ou même s'intéresserait à ses enfants. Dans *La Marquise de Sade*, nous verrons que Mary refuse la maternité et, au lieu de se laisser guider par son mari, dirige sa propre vie ainsi que la vie de ceux qui l'entourent. L'intention de Mary est de ne pas se laisser dicter le cours de sa vie ni par son mari, ni par sa société. Une manière de désobéir simultanément à son mari et à sa société est donc de refuser de tomber enceinte. Nous préciserons dans les prochains chapitres ce refus de Mary.

Dans le chapitre intitulé « L'indifférence maternelle » dans la section « L'Amour sélectif », Badinter remarque dans un premier temps « l'incroyable inégalité de traitement entre

¹³⁶ *Id.*, p. 92.

¹³⁷ *Id.*, p. 86.

les enfants, selon leur sexe et la place qu'ils occupent dans la famille »¹³⁸. Ces idées de Badinter nous paraissent utiles parce qu'elles nous permettent de reconnaître dans *La Marquise de Sade* cette même thématique quoiqu'il ne soit même pas encore question de préférence d'un enfant ou de l'autre. Mary sait qu'elle ne représente pas l'enfant désiré, ni pour son père qui a besoin d'un garçon afin de perpétuer la lignée des Barbe, ni pour sa mère pour qui l'enfant mâle représenterait l'accomplissement suprême de sa tâche féminine. En tant que fille à cette époque, Mary sait qu'elle ne « rapporte » pas assez à sa famille et ses parents n'hésitent pas à le lui faire comprendre. La mère de Mary, malgré la déception qu'elle a causée chez son mari en ne lui donnant pas de fils, se concentre pendant les derniers mois finaux de sa vie sur sa grossesse et, par la suite, sur la naissance de leur fils pendant l'accouchement duquel Caroline meurt. La naissance du garçon plantera, donc, le dernier clou dans le cercueil de la mère fragile. Puisque Caroline ne fait que son devoir maternel une fois qu'elle aura accouché d'un fils, son « amour de soi » outrepassera sa dévotion à la maternité, c'est-à-dire à sa fille, et le besoin de faire son devoir féminin, voire accoucher d'un garçon comme nous l'a suggéré Luce Irigaray, sera en dépit du bien-être de Mary.

La « bonne » éducation qui devrait fonder cette relation mère-fille aurait pu aider, selon Nancy Chodorow, l'enfant à développer « its sense of self, its later object-relationships, and its feelings about its mother and about women in general »¹³⁹. Cette indifférence émotionnelle de Caroline Barbe envers sa fille ne motive point Mary à faire son devoir de femme comme sa mère

¹³⁸ *Id.*, p. 91.

¹³⁹ Chodorow, N. (1999), *The Reproduction of Mothering – Psychoanalysis and Sociology of Gender*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, p. 77.

l'a fait¹⁴⁰. Nous verrons que se marier ne représente qu'une forme de liberté pour Mary et une telle alliance ne donnera surtout pas lieu à des enfants. Caroline semble gênée par Mary et par ses actions. Elle empêche sa fille de partager ses émotions et ses pensées et exige plutôt que sa fille lui obéisse. De plus, Caroline compte sur son mari pour mettre l'ordre dans les tâches de Mary à défaut de quoi, dit-elle à sa fille, « tu me tueras » (*LMS*, p. 23), ou pire encore « [...] tu nous feras tous mourir » (*LMS*, p. 67). L'absence d'amour maternel aura donc des conséquences importantes sur la vie de Mary, mais impactera surtout les choix relatifs au social qu'elle fera à l'âge adulte. La relation quasi non existante entre elle et sa mère aurait possiblement découragé Mary de devenir mère un jour et pourrait donc, en partie, se trouver à la base du comportement sadique que Mary développera par la suite. Cette hypothèse n'est aucunement une généralisation sur les femmes qui décident de ne pas être mère : nous suggérons plutôt que, dans le cas de Mary, l'hostilité dont elle s'est aperçue pendant sa jeunesse l'empêchera, par la suite, d'avoir ses propres enfants. Quand Mary épouse le Baron de Caumont, elle lui dit justement : « je ne veux pas être mère, d'abord parce que je ne veux pas souffrir, ensuite parce que je ne veux pas faire souffrir » (*LMS*, p. 215). La souffrance féminine nécessaire afin de mettre au monde un enfant est une chose, mais Mary refuse d'avoir des enfants pour éviter que ses enfants souffrent comme elle a souffert dans sa jeunesse. Les « tendances viriles » seront supérieures chez Mary et elle sait qu'elle ne se défera jamais de son amour de soi qui est nécessaire à nourrir ses désirs sadiques et, en particulier, son amour pour la torture. Mary a souffert pendant son enfance car, qu'elle

¹⁴⁰ Même avant de mourir, Caroline ne fait passer aucun message utile à sa fille : « - Maman n'a pas dit quelque chose pour moi ? interrogera-t-elle encore durant un silence pénible. - Si.. si... mon enfant, elle m'a chargée de te dire de ne pas oublier de faire ta prière au petit Jésus, répondit madame Corcette cachant ses larmes » (*LMS*, p. 81). La religion, comme nous verrons plus tard dans ce chapitre, ne semble pas rejoindre Mary, un personnage trop logique pour être dévot.

obéisse ou non à ses parents, on la punissait. De plus, la mère de Mary lui dit, comme nous avons cité plus haut, que Mary la « tuera » si elle n'obéit pas à sa mère ou au colonel. Même si la jeune fille ne fait jamais rien de grave, elle subit toutefois de nombreuses punitions peu importe la gravité ou l'importance de la chose qu'elle a ignorée. Sachant que, pour ses gestes, elle sera inévitablement réprimandée, Mary ne se préoccupe bientôt plus des conséquences de ses actions. Il serait bien possible que Caroline ait contribué aux tendances sadiques de Mary. Si Caroline lui a inspiré cette attitude, la position sociale de Mary dévie non seulement de la route préétablie pour les femmes par sa société contemporaine parce qu'elle refuse d'être mère, mais surtout parce que, selon nous, Mary choisit consciemment d'être sadique. Elle se construit une identité autre et forge sa personnalité suite à son éducation qui l'a en quelque sorte désensibilisée et déresponsabilisée. Elle devient audacieuse et, au fond, intrépide et cherche à surmonter la voie identitaire prédéfini par la société. Nous reviendrons sur les traits de caractère sadiques de Mary quand nous analyserons la relation entre elle et son mari dans le chapitre « Le sado-mythique ».

Nancy Chodorow précise au sujet de la relation mère-fille que :

early mother-infant relationship in Western industrial society reveals the conscious and unconscious attitudes and expectation that all people – male and female – have of their mothers in particular, and of women in general. These expectations build into the reproduction of mothering, but expectations are not enough to explain or assure it¹⁴¹.

Avoir des enfants implique accepter les conventions sociales, c'est-à-dire l'adoption des coutumes qui prenaient, à l'époque, leur origine dans ce qu'on nommait *l'amour*. La devise « Aimer, c'est souffrir ! », cette « phrase se trouve burinée en lettres rouges dans le vieux bois » sur le lit de Mary chez ses parents à Dole, motivera la jeune fille à refuser d'être mère et, ainsi, à

¹⁴¹ Chodorow, N., *op. cit.*, p. 90-91.

équivaloir la maternité à la souffrance féminine ainsi qu'à la souffrance des enfants qu'elle aurait (*LMS*, p. 55). Après avoir déménagé de Clermont à Dole, le colonel Barbe avait réussi à louer ce logement d'une vieille femme qui ne voulait point louer l'appartement à un « soldat »¹⁴². Le colonel Barbe l'avait toutefois obtenu « par la force » (*LMS*, p. 52). Avec l'appartement venaient de nombreuses œuvres d'art, des meubles ainsi que « ce lit drapé aux couleurs d'un évêque » (*LMS*, p. 54). Comment devrait-on donc interpréter cette devise, écrite en « lettres rouges » sur le lit « à baldaquin de velours violet » (*LMS*, p. 54) de Mary, cette sentence qui domine l'atmosphère du roman et que le narrateur souligne encore après la mort de Caroline ? Il nous semble impossible de ne pas associer cette maxime à la mère de Mary et à la relation entre elle et sa fille. En définissant la « femme normale », Badinter reprend les analyses avancées par Freud et Deutsch sur la « triade féminine » qui illustrent la transition de la jeune fille à la femme¹⁴³. À l'aide des théories freudiennes, Badinter définit la « triade féminine », la « femme normale », voire également la « femme féminine », à partir de trois « caractéristiques essentielles » : la passivité, le masochisme et le narcissisme¹⁴⁴. L'idée que la passivité soit liée à l'être féminin vient notamment de l'acte sexuel pendant lequel « l'ovule [est] immobile et passif » et le

¹⁴² Lors des négociations entre le colonel Barbe et la propriétaire de leur nouvelle maison, la « vieille machine » refuse d'abord de louer son appartement au colonel :

« – je ne peux pas louer à des soldats, Monsieur ! ... ajouta la dernière des Parnier de Cernogand.

– Le colonel du 8^e hussards, un soldat !... riposta Barbe avec un haut-le-corps plein de dignité... Je pensais, Mademoiselle, que notre épée valait vos jupes d'avocat, mon planton aurait-il été malhonnête vis-à-vis votre femme de chambre, que vous ne vous croyez pas obligée d'être polie vis-à-vis de moi ? je tiens à votre bicoque et je l'aurai ; ah !... nous verrons... Mademoiselle. [...] Mademoiselle Parnier de Cernogand, qui ne croyait pas avoir affaire à un vrai colonel, ouvrit des yeux épouvantés » (*LMS*, p. 47-48).

¹⁴³ Badinter, E., *op. cit.*, p. 311.

¹⁴⁴ *Id.*, p. 312-314.

spermatozoïde « actif et mobile », écrit avant tout Freud¹⁴⁵. Vu que l'on perçoit l'homme comme le « masculin-actif », la femme ne peut qu'être perçue comme étant son opposé, quoique nous verrons bien que pas toutes les femmes ne tombent dans cette catégorie de « passive ». En second lieu, le « processus de l'évolution masochiste » se fait lors de la phase pubertaire de la fille et ce masochisme féminin « se transforme en un besoin d'être aimée », selon Badinter¹⁴⁶. En se détachant de sa mère et en s'attachant au père, la fille recherche donc l'amour et la reconnaissance chez son père : « les composantes agressives de la fille se transforment en composantes masochistes à l'égard du père, puis en attitude masochiste générale à l'égard de tous les hommes »¹⁴⁷. Badinter finit avec la troisième et dernière caractéristique de la « femme normale », à savoir le narcissisme qui devrait « contrebalancer la tendance masochiste »¹⁴⁸. Le narcissisme, soit cet amour de soi devrait donc se transformer en ce besoin d'être aimé :

Pour comprendre l'intensité particulière du narcissisme féminin, il faut se rappeler qu'il a une fonction doublement compensatoire. D'une part, il sert de compensation à l'humiliation de son infériorité génitale. D'autre part, il limite sa tendance masochiste qui la mène vers des buts dangereux pour son moi¹⁴⁹.

Si nous suivons le concept du narcissisme inhérent que Badinter présente, la femme « se défend et renforce sa sécurité en intensifiant son amour d'elle-même. Car une femme normale ne peut pas faire l'économie de la tendance masochiste »¹⁵⁰. Badinter fait allusion au degré de masochisme que la femme devrait posséder pour remplir ses devoirs naturels. Elle pense que ce masochisme féminin, soit « l'acte sexuel, l'accouchement, la maternité, étapes de la reproduction

¹⁴⁵ Freud S., Nouvelles Conférences, p. 149, *La psychologie des femmes*, p. 193, cité dans Badinter E., *op. cit.*, p. 92.

¹⁴⁶ *Id.*, p. 314.

¹⁴⁷ *Id.*, p. 314.

¹⁴⁸ *Id.*, p. 314.

¹⁴⁹ *Id.*, p. 315.

¹⁵⁰ *Id.*, p. 315.

étroitement liées à la souffrance », traduirait plutôt l'idée que « la femme est naturellement faite pour souffrir », ce qui établira enfin le lien entre la femme, la maternité et la souffrance¹⁵¹. La « femme normale » qui remplit son devoir naturel, devenu surtout un devoir social, aime souffrir ou l'accepte au moins temporairement. Badinter conclut à partir des constations d'Hélène Deutsch qui a établi cette « triade féminine », que « la femme normale aime souffrir » et que la femme qui rejette toute souffrance

[n'a] d'autres solutions que de tomber dans l'homosexualité ou la névrose. Voilà donc la boucle bien fermée : si la femme refuse d'assumer sa véritable nature, masochiste, alors elle deviendra réellement malheureuse ! Pendant plus de trente ans, on ne sut quoi répondre à cela...¹⁵².

Par la « boucle bien fermée », Badinter renvoie aux « caractéristiques essentielles » que la femme devrait posséder selon Deutsch, la disciple de Freud, c'est-à-dire masochisme, passivité et narcissisme. Si la femme ne témoigne pas de ces caractéristiques qui la conduisent vers la souffrance féminine, la femme n'a pas d'autre choix que de s'identifier comme homosexuelle ou comme névrosée et donc comme une « mauvaise mère ». Pour être une bonne mère, la « femme normale » doit se montrer masochiste et réaffirme ainsi son rôle naturel et son devoir social par la souffrance et l'amour qu'elle détourne d'elle-même et redirige vers ses enfants une fois devenue mère. Chez Rachilde, Caroline Barbe souffre non pour continuer à se placer dans son rôle de « femme normale » ou de mère, mais plutôt pour donner un fils, cet héritier mâle tant désiré, à son mari. Si nous analysons la devise comme elle est écrite, c'est-à-dire en forme d'équation, nous pouvons l'inverser : la souffrance équivaudra alors autant à l'acte d'aimer que

¹⁵¹ Badinter finit par cette remarque sarcastique : « Si la femme, est naturellement faite pour souffrir [...] et elle aime cela, il n'y a plus de raison pour se gêner » *Id.*, p. 315.

¹⁵² *Id.*, p. 316.

l'acte d'aimer équivaut à la souffrance. Souffrir, c'est donc également aimer : si nous souffrons, nous aimons, et si nous aimons, nous souffrons. Cet aspect masochiste propre à la femme définit alors non seulement la « femme normale » mais également la « bonne mère ». À la suite des analyses de Badinter et dans la foulée des observations d'Irigaray, nous pouvons déjà conclure que Caroline n'éprouve pas d'amour envers sa fille puisque n'ayant pas accouché d'un garçon, Caroline n'a pas encore fait son devoir de femme ; comme si elle n'était pas encore *véritablement* mère. Si Caroline Barbe aime malgré sa souffrance, elle ne semble aimer encore que soi-même et non pas sa fille vu qu'elle demeure vide de toute sensibilité maternelle jusqu'à ce qu'elle mette au monde ce fils.

Selon Jessica Benjamin, auteure de *The Bonds of Love : Psychoanalysis and the Problem of Domination* (1988), les filles « achieve identity not by repudiating an initial masculinity, but – since children inevitably indentify with their caregivers – by identifying with their mothers »¹⁵³. Si l'on accepte l'idée que l'influence maternelle joue un rôle crucial dans la vie de l'enfant, nous pouvons conclure que l'identité curieuse de Mary Barbe à l'âge adulte serait donc, en partie, le résultat de sa relation avec sa mère. Le comportement de Caroline Barbe aurait influencé, même stimulé, les tendances sadiques envers les hommes dans la vie de Mary. Une fois que Mary a atteint l'âge adulte, elle se comporte aussi de manière abusive, dans ces cas par la torture et par l'empoisonnement, envers les hommes et se transforme en une femme fatale avec quelques qualités de l'Amazone. Nous nous demandons alors comment la mère aurait pu influencer l'évolution de sa fille, la faisant passer de jeune innocente vers une femme de nature rebelle.

Selon Malgorzata Ziolo, la société

¹⁵³ Benjamin, J. (1988), *The Bonds of Love : Psychoanalysis, Feminism and the Problem of Domination*, New York, Pantheon Books, p. 90.

repose sur la stricte séparation et codification des rôles sexuels, toute atteinte à l'ordre établi apparaît presque automatiquement comme la perte de nets repères sexuels, [et] les comportements sociaux non orthodoxes deviennent, de quelque façon, une prise de distance par rapport à son identité sexuelle¹⁵⁴.

Le comportement social de Mary pourrait donc être considéré comme étant « non-orthodoxe » et, selon Ziolo, « Mary [...] “choisit” la cruauté comme le moyen de transgresser l'ordinaire condition féminine, perçu comme celle de victime » ; la mère serait donc « à la fois, victime et bourreau »¹⁵⁵. Cette mère « victime » motive Mary à développer son caractère sadique envers les hommes, mais également envers les femmes qui ne l'ont pas protégée de cette figure masculine qui lui faisait tellement peur : « [...] c'est la mère et de nombreuses figures maternelles accompagnant l'enfance de la protagoniste, qui manifestent les comportements sadiques à l'égard de la petite fille », prétend Ziolo¹⁵⁶. C'est là qu'entre en jeu l'idée de l'Amazone, soit la femme qui « [tue] des hommes, mais aussi femmes dénaturées [lesbiennes entre autres], des enfants »¹⁵⁷. Au fond, Mary ne fait que répéter et copier les modèles dont elle a été témoin pendant son enfance ; elle perpétue l'abus qu'elle a subi. Sachant que la mère est celle qui souffre, Mary, en s'appropriant cette attitude sadique, tente de se défendre des souffrances normalement « réservées aux femmes »¹⁵⁸. Ainsi se produit donc un premier renversement au niveau des sexes et du comportement social. Pour Mary, sa personnalité sadique empêche la souffrance et peut-être sa capacité d'aimer : son approche sadique la protège contre la féminité restrictive de son époque. Mary se débat donc contre les marqueurs de féminité prédominants

¹⁵⁴ Ziolo M. (2008), « La cruauté : masculine/féminine ? *La Marquise de Sade* de Rachilde et “L’Affaire Troppmann” », *Romanice Cracoviensia*, No. 8, p. 185-191, Pologne, Jagiellonian University Press, p. 185.

¹⁵⁵ *Id.*, p. 185.

¹⁵⁶ *Id.*, p. 186.

¹⁵⁷ Dottin-Orsini, M., *op. cit.*, p. 257.

¹⁵⁸ Ziolo, M., *op. cit.*, p. 186.

chez tous les personnages. Le fait que Mary refusera de participer à la reproduction de l'espèce signifie donc qu'elle rejette, en quelque sorte, sa féminité et sa fragilité afin de pouvoir se rebeller contre son sort prédéterminé par la société de l'époque.

Enfin, nous aimerions conclure cette partie sur le rôle de Caroline Barbe. Jessica Benjamin a noté que : « womanhood can no longer be equated with motherhood », un point important que Rachilde essaye de communiquer par son œuvre¹⁵⁹. De l'autre côté du dilemme se trouve la femme fatale, soit « the sexy woman », que l'on perçoit non comme un sujet mais plutôt comme un objet qui ne suscite que le désir : la femme supposée « normale » se transforme alors de femme qui désire (des enfants), en une chose désirée par les autres, précise Benjamin. De plus, le désir de la femme, qui selon Freud n'est qu'une chose possédée par l'homme, vu que ce n'est que l'homme qui peut réaliser ce désir pour elle, devient alors pour la femme l'envie, voire la jalousie. Chez Rachilde, la femme vide de désirs réels, aspire à parvenir au désir masculin. L'homme tout-puissant soumet la femme à son autorité, mais c'est la femme fatale qui tente de parvenir à cette position dominante et qui brouille les rôles sexuels et ainsi les rôles sociaux. Finalement, Mary est obligée de se tourner vers son père puisque sa mère meurt et sa tante n'influencera point son identité féminine. Puisque Mary ne construit pas son identité à l'aide de sa mère, mais plutôt en dépit de son absence, Mary reprend surtout les caractéristiques de son père. Ceci sera donc notre deuxième point dans ce chapitre : quel rôle joue alors le père de Mary, le colonel Barbe, dans la vie de la jeune fille et en quoi a-t-il donc contribué au caractère sadique de sa fille ?

¹⁵⁹ Benjamin, J., *op. cit.*, p. 89.

2.5 Du rouge au rouge

Certes, il aimait tendrement sa petite fille... cependant... (*LMS*, p. 28).

Comme nous l'avons mentionné plus haut, la couleur rouge s'associe souvent à tout ce qui évoque le masculin ou la masculinité. Dans la première moitié du roman, le colonel Barbe personnifie la masculinité dans la vie de Mary. Puisque la femme est associée, par définition, à la figure de la mère ainsi qu'à l'instinct et aux vertus maternels que la couleur bleue représente, comment définit-on alors le rôle joué par le père, ce rouge masculin qui domine la vie de Mary ? Nous avons déjà mentionné que les vêtements rouges de Daniel Barbe font référence à son occupation, c'est-à-dire à son poste de Colonel, mais encore à la violence et à la mort. Dans la vie d'un enfant, le rôle paternel est indubitablement différent du rôle maternel. D'après Badinter, le chef de la famille devient de plus en plus absorbé par la politique et par les affaires d'état : « la compétition et le surmenage les empêchent d'être pères »¹⁶⁰, une idée qui s'appliquerait donc également à la situation du colonel Barbe, un homme militaire qui suit les ordres de Napoléon III et qui déménage sans arrêt sa famille, risquant la santé de sa femme souffrante, pour les déplacements nécessaires de son régiment, le « 8^e hussards ». Le colonel Barbe, fortement déçu par le sexe de son premier né, essaye d'éduquer son enfant de façon militariste et recourt plutôt à sa sœur Tulotte quand il a besoin d'aide avec l'éducation de sa fille. Daniel Barbe, vu son « caractère cassant dans le service » (*LMS*, p. 18), n'est « pas très aimé de son régiment ». Toutefois craint par ses hommes, on « ne se permettait pas de réflexion à son sujet », et « pour maintenir la bonne harmonie entre les chefs », le colonel invitait de temps à autre les hommes de

¹⁶⁰ Badinter, E., *op. cit.*, p. 289.

son régiment chez lui puisqu'il « vaut mieux se faire aimer que de se faire craindre », selon Tulotte (*LMS*, p. 33-36). Le colonel cache souvent ses émotions :

Il ne savait plus pourquoi il commandait ce régiment inutile et pourquoi il devait courir de département en département, toute la France, sur l'ordre d'un monsieur inconnu, n'ayant ni le temps de soigner Caroline ni le temps d'élever Mary (*LMS*, p. 36).

Sa responsabilité envers son pays et surtout son devoir social régissent les actions du colonel. Ainsi, Daniel Barbe prend soin de sa femme souffrante et il lui procure, entre autres, les soins médicaux et d'autres nécessités. Cependant, le colonel Barbe regrette parfois son mariage à Caroline, cette femme malade, sans dot, qui ne lui a donné qu'un « avorton de fille ! » (*LMS*, p. 29). Le père de Mary sent qu'il s'est ainsi mis lui-même dans une situation compromettante, comme si cette « femme sentimentale » toujours absente, « sans volonté, sans force » et sa fille tacheraient son image d'homme, voire sa masculinité. Pourtant, le colonel et Tulotte courent au chevet de la petite Mary quand celle-ci, devenue malade, fait un cauchemar après avoir été témoin de l'abattage. Au lieu de la réconforter, Tulotte et Daniel préfèrent discuter de la situation familiale malheureuse que le colonel semble avoir infligée, comme une souffrance, à sa sœur et à lui-même. Le narrateur souligne ainsi la frustration du colonel Barbe causée par sa femme. Daniel Barbe, malgré sa frustration et sa colère, s'occupe de sa fille, mais la punit continuellement. La déception qu'il ressent envers son premier-né représente la principale source de sa frustration. Pendant le cauchemar de Mary, sa mère ne vient point la réconforter ; Caroline dort dans sa chambre de soie bleue. Cette couleur bleue souligne la froideur de Caroline ainsi que la distance, mais surtout l'opposition entre elle et Mary. Ce contraste créé avec le rouge devient donc un élément dominant dans la vie de la jeune Mary qui se sent menacée par un rouge infernal qui :

blessait, à présent, ses pauvres yeux plein de larmes brûlantes. Le rouge dominait trop dans cette vie de militaire dont elle avait sa première sensation de petit être réfléchissant. Tout cela lui procurait un vertige atroce et elle cherchait vainement à s'expliquer, parce qu'elle était encore une enfant malgré ses rêveries de femme nerveuse !... Qu'allait-elle devenir ? (*LMS*, p. 27).

Une question préoccupe surtout le colonel Barbe. Si ce n'était pas pour ces « pestes de femmes », comme le colonel le dit lui-même, et « si je n'étais pas à la tête de tout, je crois que je ficherais mon camp. Je suis maussade... je bouscule mes officiers... je n'ose plus les inviter à boire ici... » (*LMS*, p. 29). Ces femmes qui n'assument pas leurs tâches sociales semblent rendre le colonel malheureux, ce qui aura un impact sur l'amour qu'il devrait éprouver pour sa fille Mary.

En effet, suivant le ton de la citation placée en exergue, le colonel se pose des questions sur son amour envers sa propre fille. Daniel Barbe s'occupe d'un régiment d'hommes et semble par ailleurs très maladroit envers sa fille. Alors, éprouve-t-il un amour paternel ? Il semble en douter lui-même. Après la naissance de son fils, le père de Mary ne s'intéresse que très peu à sa fille. Mary devient pour lui une peine, voire un obstacle. Au début du quatrième chapitre, le narrateur annonce que la famille Barbe, c'est-à-dire Mary, son père, son frère, sa tante et une nourrice habitent depuis maintenant un an « à Vienne, une jolie ville de l'Isère » (*LMS*, p. 85) près du Rhône. Mary, depuis la naissance de son frère et la mort de sa mère, « avait fini par conquérir l'indépendance, car on se souciait beaucoup plus maintenant du frère que de la sœur » (*LMS*, p. 86). Quand Caroline vivait encore, Mary était plus à l'aise et se sentait plus protégée :

Du temps où j'avais ma maman, on m'apprenait le piano, je portais des robes blanches garnies de rubans, j'avais des chats, des joujoux, des bonbons... et papa n'était pas si maussade. Maintenant, on enlève la lumière de ma chambre, j'ai peur de la nuit, ma chambre est toute triste, sans rideaux de soie, mon petit frère casse mes poupées, je n'en ai plus et si je rapporte, Estelle me bat (*LMS*, p. 92).

Mary ne peut pas se plaindre à son père de l'abus de Tulotte : « il a grondé tout le monde et alors, le lendemain, Tulotte m'a fait fouetter parce que je rapportais contre elle ! » (*LMS*, p. 92). Le colonel ne croit pas sa fille, puisqu'il a « bien autre chose à faire » (*LMS*, p. 93). Par cette « autre chose », Mary insinue que son père passe beaucoup de temps au salon de Mme Corcette, la femme du capitaine Corcette qui avait gardé Mary chez elle quand Caroline était malade. C'est chez elle que Mary apprit la mauvaise santé de sa mère. Mme Corcette, « [faisant] la maman » au moment où Caroline était à la fin de sa vie, avait encouragé Mary, à jouer, à s'amuser et à se déguiser :

[...] pour aujourd'hui nous allons nous déguiser. Tu mangeras des gâteaux, tu boiras des liqueurs et tu casseras tout si ça te plaît. Je te soupçonne d'être une petite fille trop bien élevée... Ris donc, lève la jambe, cours, saute... massacre-nous... Il faut se la couler bonne tant qu'on est gamine... Après... on ne sait pas ce qui vous tombe dessus !... (*LMS*, p. 69).

Après la mort de Caroline, Mme Corcette « venait de temps en temps pour consoler sa fille adoptive », mais peu après, Mary fut éloignée de Mme Corcette, que Mary identifiait comme sa « nouvelle mère », puisque la femme deviendrait son institutrice en religion (*LMS*, p. 101)¹⁶¹. Dans *La Marquise de Sade*, les femmes ne possèdent que des rôles relatifs à la maternité ou bien à l'éducation des filles, une éducation très différente de celle qu'on donne à un garçon. Aucun personnage féminin n'incarne les deux rôles simultanément. Ainsi, le peu d'identification au féminin qui restait à Mary lui était également enlevé. Les femmes qui pourraient jouer ce rôle de mère pour Mary ne semblent pas recevoir l'autorisation du colonel ; sa fille n'est pas celle de qui on doit dorénavant prendre soin. Cette fille qu'il ne sait pas comment éduquer, à qui il ne veut au

¹⁶¹ Madame Corcette semble déjà s'insurger contre les normes sociétales, une piste qui mérite à être exploitée plus mais pour laquelle nous n'avons pas de place dans ce mémoire.

fond pas donner une éducation convenable parce qu'elle n'a, selon son père, aucune utilité, tombe, à partir de la naissance de son petit frère, complètement dans l'oubli.

Le colonel Barbe, ayant maintenant un fils, se demande vraiment ce qu'est devenue sa fille et ce qui l'attendra encore :

Le pire était que le colonel, ayant désiré un garçon de tout temps, se demandait quelquefois ce que signifiait la présence de cette fille, alors que le second poupard aurait dû naître le premier, mieux portant, plus vigoureux. Sans réfléchir qu'il lui avait coûté l'existence de sa femme, il lui trouvait une raison d'être, tandis que sa fille lui semblait un objet inutile, représentant un avenir incertain (*LMS*, p. 100).

Pour le colonel, au moins son fils a un but : il perpétue la ligne des Barbe et on peut l'éduquer, il a un avenir. Mais Mary, cet « objet inutile » et même sa femme, rendue inutile par l'accomplissement de son devoir naturel, deviennent « surnuméraires », voire superflues. Ceci expliquerait donc peut-être pourquoi Rachilde fait mourir Caroline. Dans une conversation entre Mary et son père au sujet de Mme Corcette, le colonel avoue franchement à sa fille que tout le monde préfère son frère :

[...] nous préférons tous ton frère, car ce sera le diable s'il n'est pas meilleur que toi. Il braille, lui, on l'entend, au moins ! Toi... on ne sait plus ce que tu veux ni ce que tu penses. Tu restes des heures entières à regarder les murs et tu n'ouvres la bouche que pour dire des choses désagréables. [...] Allons, décampe, tu me dégoûterais de la paternité (*LMS*, p. 119).

Tout d'un coup on reproche à Mary son silence alors que du vivant de sa mère, on ne tolérait pas que Mary parle. Même les bonnes dans la maison Barbe ne souhaitaient que prendre soin du fils et non « [être] embarrassé[es] de cette fille-là » (*LMS*, p. 100). Par ces remarques, le narrateur réfère au fait que Mary n'est que très peu, ou même pas du tout, aimée. À ce sujet, nous nous appuierons encore sur Badinter qui, finement, s'est demandé comment un parent peut aimer un enfant plus que l'autre. Cet amour parental qui devrait être

[...] naturel et donc spontané, [comment] porterait-il sur un enfant plutôt que sur un autre ? Pourquoi, si les affinités sont électives, aimerions-nous le garçon que la fille, l'aîné plutôt que le cadet ? N'est-ce pas avouer que l'on aime l'enfant d'abord pour ce qu'il nous "rapporte" socialement et parce qu'il flatte notre narcissisme ?¹⁶².

À la suite des analyses d'Élisabeth Badinter, on comprend mieux comment l'amour devient sélectif. Voilà comment la question de l'amour se lie donc, en premier lieu, au bénéfice social et à ce que l'enfant rapporte à la famille. Après tout, ajoute Badinter, « toute fille coûtera une dot à son père sans rien lui rapporter sinon quelques alliances ou l'amitié du voisin », un constat auquel nous avons déjà référé ¹⁶³. Badinter ajoute que cet amour paternel, bien qu'il soit sélectif, « ne se réalise qu'à distance » : entre le père et ses enfants s'introduit donc « la raison [qui] est l'intermédiaire nécessaire qui justement permet de conserver les distances »¹⁶⁴. La raison symbolisera donc l'importance du père pour la vie sociale de ses enfants. Alors est-ce le raisonnement qui empêche le colonel d'aimer sa fille ? En nous servant des analyses de Badinter, nous constatons que le père sait que sa fille ne lui rapportera rien et il devient, ainsi, un parent absent et distrait par rapport à sa fille. Benjamin insiste que

«the missing father is the key to [a woman's] missing desire, and to its return in the form of masochism. By reconstructing the way in which the father is missing for the girl, we begin to uncover an explanation for a woman's 'lack' that goes beyond penis envy¹⁶⁵.

Bien que le colonel Barbe soit physiquement là pour Mary, il ne l'est point de manière émotionnelle ou mentale. Il ne fait aucun effort pour s'occuper de sa fille. Il la confie aux femmes de son entourage, soit aux potentielles figures maternelles qui restent à Mary, mais à qui

¹⁶² Badinter, E., *op. cit.*, p. 91.

¹⁶³ *Id.*, p. 91.

¹⁶⁴ *Id.*, p. 330.

¹⁶⁵ Benjamin J., *op. cit.*, p. 107.

elle n'est point autorisée à s'identifier. On attribue, par exemple, à Mme Corcette le rôle d'éducatrice de religion. Puisque le colonel Barbe ne prend point l'initiative d'éduquer sa fille autrement que par les punitions ou les réprimandes, Mary n'a pas de relation directe avec son père. En effet, les interactions entre Mary et le colonel passent souvent par l'intermédiaire d'autres personnes. À ce sujet, Freud écrit dans *Névrose, psychose et perversion* que :

la personne qui bat n'est jamais la personne du père, elle est ou bien laissée indéterminée comme dans la première phase ou bien investie, d'une manière typique, par un substitut du père (professeur)¹⁶⁶.

Quand son père exige qu'on punisse sa fille, Mary ne reçoit jamais directement ces punitions de son père. Ce sont toujours les femmes, Tulotte plus que d'autres, qui exécutent les ordres du colonel. Rachilde emploie à plusieurs reprises le pronom personnel « on » quand elle décrit ce qui arrive à Mary ou quand celle-ci est punie : « Mary reçut le fouet. On la mit en quarantaine pendant plusieurs jours. Elle fut privée de dessert, de la musique du dimanche, et surtout de jouer avec ses chats » (*LMS*, p. 63). Une fois son frère né, Mary réalise que celui-ci n'est pas traité comme elle. Dans cette perspective, il serait bien possible que Mary, selon l'approche freudienne :

méprise [l'enfant cadet], non content[e] de le haïr, et [qu']il faut pourtant qu'on supporte de voir comme il tire à lui cette part de tendresse que les parents aveuglés réservent chaque fois au plus jeune. On comprend bientôt le fait d'être battu, même si cela ne fait pas très mal, signifie une révocation de l'amour et une humiliation¹⁶⁷.

Badinter fait également allusion à cette préférence pour un des enfants. Ensuite, Freud souligne que le fantasme de l'enfant qui se fait battre ne se poursuit pas ainsi dans la vie adulte, mais que :

¹⁶⁶ Freud, S. (2013), *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 225.

¹⁶⁷ *Id.*, p. 226-227.

[la] perversion infantile [pourrait] succomber plus tard au refoulement¹⁶⁸, avoir pour substitut une formation réactionnelle ou être transformée par une sublimation. [...] Quand ces processus font défaut, alors la perversion se maintient dans l'âge mûr, et lorsque nous trouvons chez l'adulte une aberration sexuelle – perversion, fétichisme, inversion – nous sommes en droit de nous attendre à découvrir par anamnèse un tel événement fixateur dans l'enfance¹⁶⁹.

Traiter un enfant d'une telle façon — soit : des femmes exécutant des punitions sur l'ordre du père — aurait donc influencé la personnalité de Mary, motivé son sadisme, mais également développé les caractéristiques propres non seulement à la femme fatale mais aussi à l'Amazone. L'Amazone, selon Dottin-Orsini, « concrétise la peur de la guerrière qui tue, d'une organisation occulte du féminin collectif préparant dans l'ombre la tuerie générale des hommes », qui plus est, les « secrètes amazones attendent l'heure de la revanche »¹⁷⁰. À l'âge adulte, Mary se venge de tout le monde, geste typique de l'Amazone, quoique plus des hommes – possiblement des substituts pour son père – que des femmes. Dans ses futures relations avec les hommes, souvent influencées par la relation qu'elle-même a eue avec son père, Mary ne supporte aucun obstacle entre elle et l'homme, c'est-à-dire que Mary redirigera sa haine vers une femme si celle-ci s'interpose entre elle et l'homme en question. Nous verrons d'où vient cette tendance chez Mary dans les prochains paragraphes.

Mary tentera de s'identifier à son père et de se faire aimer par lui. Selon Benjamin, « the wish to be like the father, the identificatory impulse, is not merely a defensive attempt to defeat the mother – it is the basis for a new kind of love »¹⁷¹. Benjamin suggère appeler cette forme

¹⁶⁸ Le refoulement dans un contexte psychanalyste se définit comme : « Processus de mise à l'écart des pulsions qui se voient refuser l'accès à la conscience », *Le petit Larousse 2003*, Paris, Larousse, p. 869.

¹⁶⁹ Freud S., *op. cit.*, p. 222.

¹⁷⁰ Dottin-Orsini M., *op. cit.*, p. 258-261.

¹⁷¹ Benjamin, J., *op. cit.*, p. 106.

d'amour « identificatory love »¹⁷². Bien que les autres personnages identifient Mary selon l'identité du père, la jeune fille n'arrive pas à s'identifier à lui. Comme nous l'avons mentionné, il y a toujours quelqu'un qui se trouve entre Mary et son père, qui forme un obstacle et qui la sépare de lui : au début, Caroline et, ensuite, Tulotte mais c'est surtout le petit frère qui s'interpose entre le colonel et Mary. Dans le cinquième chapitre, le petit frère de Mary meurt écrasé par la nourrice qui s'est endormie sur lui :

La grosse Franc-comtoise, couchée en travers, à demi déshabillée, la bouche ouverte, les paupières closes et avec son éternel aspect de niaise, cuvait son kirsch. [...] il suffisait même de repousser un peu la nourrice pour dégager l'enfant, mais une idée atroce s'empara du cerveau de Mary. Pourquoi aurait-elle sauvé la vie de son frère ? L'avait-elle demandé ce frère ? Avait-elle souhaité sa naissance, c'est-à-dire la mort de sa mère ? Déjà, il ne criait presque plus, et le calme s'étendait lentement dans la chambre, calme qui serait éternel si elle le voulait, car elle n'avait qu'à se taire pour laisser l'écrasement s'accomplir (*LMS*, p. 129).

Ce passage écrit au discours indirect libre illustre comment la voix de Mary s'emmêle avec celle du narrateur. Pourquoi Rachilde opte-t-elle pour ce type de discours ? En quelque sorte, on ressent que le narrateur favorise Mary, se trouve du côté de la jeune fille et semble presque être d'accord avec elle. Ce type de discours permet également à l'auteur de révéler plus que la situation qui se déroule puisqu'il révèle les pensées du personnage. Dans cette perspective, ce type de discours vise presque à convaincre le lecteur des actions de Mary. Par ce premier acte proprement meurtrier, Mary n'étant pas intervenue pour sauver son frère, elle pense éliminer toute distance entre elle et son père. Elle fait taire son frère et espère que la mort du petit portera enfin sur elle l'attention de son père. Le développement de la féminité est selon Luce Irigaray fortement lié à un « narcissisme plus développé » qui provoque chez la femme, ou la fille, la

¹⁷² *Id.*, p. 106.

nécessité d'être aimée plutôt que d'aimer quelqu'un¹⁷³. Quand le colonel Barbe rentre chez lui le lendemain de la mort de son fils, le chaos règne dans son ménage. Mary, celle qui donne la nouvelle à son père, commence par dire : « – Papa, s'écria-t-elle avec un accent intraduisible, tu n'as plus que ta fille à aimer sur cette terre... [...] Célestin est parti » (*LMS*, p. 132). La mort de son petit frère symbolise qu'il n'y a, enfin, plus rien qui empêcherait le père de Mary de l'aimer. Madame Corcette se joint enfin à la conversation et embrasse le colonel Barbe pour le consoler avant même qu'il ne sache ce qui s'est passé pendant la nuit. Mary, jalouse de Madame Corcette, se méfie de tout le monde qui pourrait encore venir entre elle et son père : « Mary s'éloigna, tremblant de colère impuissante ; ainsi il y aurait toujours quelqu'un entre son père et elle. Comment l'écraserait-on, celle-là ? » (*LMS*, p. 132). L'utilisation du verbe « écraser » renvoie évidemment à la mort de son frère. Par cette façon de décrire l'événement nocturne, on comprend que Mary espère devenir la seule sur qui le colonel Barbe portera son attention. Maintenant que la jeune fille croit avoir découvert sa source de pouvoir, c'est-à-dire par le meurtre ou par la mort de ceux qui s'opposent à elle, elle n'a aucun problème à en faire une habitude. Pendant que son père « pleurait de rage de n'avoir pas été là pour sauver cet enfant qu'il aimait déjà de toutes les forces de son orgueil mâle » (*LMS*, p. 132-133), Mary n'a aucun remords, elle ne pleure pas son frère, elle pleure seulement parce que ce sentiment de deuil qui règne dans la maison Barbe lui rappelle l'enterrement de sa mère, la seule personne qu'elle a, jusqu'à présent, véritablement aimée.

¹⁷³ « “Nous imputons à la féminité un narcissisme plus développé qui influence le choix objectal, de sorte que, chez elle, le besoin d'être aimée est plus grand que celui d'aimer”. » Irigaray, L., *op. cit.*, p. 139.

2.6 Le vert

La dernière couleur significative pour notre étude de *La Marquise de Sade* est le vert. Nous avons mentionné que Pierre Bourdieu, dans son schéma, associe le vert à la vache, à l'herbe et au lait. Dans le chapitre huit, Mary porte une robe avec un corsage métallique, semblable à une armure, et une jupe verte, émeraude, qu'elle avait commandée chez sa couturière pour la fête qui a lieu chez le docteur Barbe. Voici donc comment le narrateur décrit la tenue extraordinaire de Mary :

« Je veux une robe couleur de souffrance », avait-elle [Mary] déclaré à la couturière stupéfiée. Cette robe incarnait parfaitement l'idée qu'elle avait eue, la cruelle fille ! Sur la jupe de satin vert émeraude, arrachant les yeux, se laçait une cuirasse, mode inconvenante de l'époque, une cuirasse en velours constellé d'un paillon mordoré à multiples reflets ou pourpres ou bleus. Ce corsage était montant et cependant s'ouvrait par une échancrure inattendue entre les deux seins, qu'on s'imaginait plus roses à cause de l'intensité de ce velours vert (*LMS*, p. 196).

Mary Barbe s'initie à sa nouvelle vie sociale à Paris dans une robe qui reflète ses caractéristiques de femme fatale et qui la rend « *belle à faire peur* »¹⁷⁴. Dans le *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, le vert est défini de manière très négative, comme une « couleur de souffrance ». Pastoureau écrit que « cette couleur n'est pas tant celle du mal ou du malheur que celle du Destin »¹⁷⁵. Il précise notamment que « c'est tout à la fois la couleur de la fortune et de l'infortune, de la chance et de la malchance » et se demande encore :

pourquoi le vert est-il si étroitement, et depuis si longtemps, lié à l'idée de sort, de hasard, de chance, de risque et de fatalité [...] de ce qui est instable, de ce qui change, de ce que l'on désire ardemment mais qui se révèle aléatoire ou éphémère [...] ?¹⁷⁶.

¹⁷⁴ Dottin-Orsini M., *op. cit.*, p. 17.

¹⁷⁵ Pastoureau M., *op. cit.*, p. 199.

¹⁷⁶ *Id.*, p. 199-200.

Cette couleur verte annonce l'incertitude et exprime non seulement le désir de Mary, mais aussi son désir de susciter le désir des autres. En portant cette robe verte, Mary personnifie la fatalité dont parle Pastoureau. À l'aide de cette robe qui, à l'époque, était tout sauf conventionnelle, Mary montre son altérité, sa véritable identité en tant qu'« autre ». Mary embrasse la différence, la provoque, la veut : le vert de ses habits dit tout, « performe » en quelque sorte, aux yeux de tous, la construction de son identité atypique. De plus, la jeune femme personnifie un objet désiré, qui ne se présentera ainsi que très brièvement, puisque le seul but de Mary, à ce moment dans l'histoire, est d'obtenir sa liberté par son mariage au Baron. Comme nous l'avons dit plus haut, le rouge caractérise l'homme, tandis que le bleu mais également le vert symbolisent la froideur de la femme. Encore, selon Pastoureau, le vert représente l'infidélité, contrairement au le bleu qui représente notamment la fidélité. Nous constatons ici alors, une fois de plus, le contraste entre Mary et sa mère Caroline qui incarne la fidélité qu'elle manifeste par son amour du bleu. L'idée que Mary porte cette robe verte, couleur de l'infidélité, du poison, mais encore de la liberté ne semble que prévoir le mal¹⁷⁷. Ce *schweinfurter grün*, soit le vert de Paris, de la jupe suggère l'utilisation de l'arsenic pour teindre ce tissu et marque donc le commencement de l'empoisonnement des hommes et de la société par Mary Barbe.

Mary aurait également pu choisir le vert parce que, selon le *Dictionnaire des Symboles*, cette couleur symbolise également la nature et la fertilité¹⁷⁸. Dans cette perspective, Chevalier et Gheerbrandt, nous rappellent l'expression « se mettre au vert [...] qui exprime le besoin d'un retour périodique à un environnement naturel, qui fait de la campagne un substitut de la

¹⁷⁷ *Id.*, p. 200-201.

¹⁷⁸ Chevalier J. et Gheerbrandt A., *op. cit.*, p.1002

mère »¹⁷⁹. L'idée de la fertilité se joint donc inévitablement à la notion de la maternité. Si Mary choisit en effet le vert sous prétexte de montrer sa féminité et sa fertilité, ce vert n'ajoute qu'à sa tromperie et devient en quelque sorte une couleur aussi destructrice que le rouge. Le vert cacherait donc un terrible secret, mais symbolise avant tout un savoir mystérieux et profond concernant le destin : la couleur verte transperce et tue, elle possède un pouvoir maléfique¹⁸⁰. Bien qu'il y ait un teint vert qui connote la vie et la reproduction, il y en a un qui connote la mort¹⁸¹. Le vert qui représente l'idée de transpercer et même de transgresser, selon Pastoureau, convient au destin que Mary souhaite, mais auquel la jeune femme soumet simultanément les hommes qui vivent autour d'elle. En dernier lieu, il serait possible de comparer Mary dans cette tenue à une fleur¹⁸². La jupe symboliserait donc la tige et le corsage représenterait la fleur, d'ailleurs aussi le symbole de la sexualité, et définie, dans le *Dictionnaire des Symboles*, par :

un symbole du passif [...] de l'instabilité, non d'une versatilité qui serait propre à la femme, mais de l'instabilité essentielle de la créature, vouée à une évolution perpétuelle, et tout particulièrement du caractère fugitif de la beauté¹⁸³.

Bien que cette robe prête facilement à confusion, le fait qu'elle provoque l'emporte sur le fait qu'elle déclare, au fond, la guerre.

La guerre doit être prise en considération puisque Mary exprime son agilité à tuer par son corsage similaire à une armure et par sa prestance au combat. Par cette constatation, nous nous

¹⁷⁹ *Id.*, p. 1003.

¹⁸⁰ *Id.*, p. 1002-1003.

¹⁸¹ *Id.*, p. 1002.

¹⁸² Lokis-Adkins compare Mary Barbe, dans ses analyses, également à une fleur et elle précise que : « by dressing women in costumes that liken them to plants and insects, a parallel is established between women and the natural world that celebrates the female's procreative, "natural" role. On the other hand, flower imagery is subverted to indicate a male fear of the destructive power that female sexuality possesses », Lokis-Adkins J., *op. cit.*, p. 88.

¹⁸³ Chevalier J. et Gheerbrandt A., *op. cit.*, p. 447-448.

joignons une fois de plus aux analyses de Julie Lokis-Adkins qui assimile ce choix vestimentaire de Mary à son rejet de l'amour et de la pureté que son corps devrait diffuser¹⁸⁴. Mary remplace ces caractéristiques propres à une jeune fille chaste par une robe qui personnifie la mort et la destruction¹⁸⁵. Avec son décolleté suggérant la forme d'un poignard, la robe-armure de Mary peut être mortelle, sans compter, qui plus est, la connotation à l'arsenic contenu dans le ton vert-émeraude. Cette allusion à l'arsenic présage le poison que Mary utilisera plus tard pour tuer son mari. Apter explique :

What [Mary] obtains is a garment of emerald green satin, a velvet laced bodice spangled with bronze mesh (another coat of mail), whose purple and blue reflections connote insect wings, as well as the black and blue bruises to be inflicted on her future husband and lovers. Every decorative element in the dress is a piece of weaponry: "the bodice was high-cut yet it opened with an unexpected plunge between the breasts" (think sword or dagger). [...] This is a get-up that not only hurts, it kills, as we see from the hair ornament that sets off the dress; consisting of a dead bird, pierced by a dull metal pin¹⁸⁶.

Mary incarne les caractéristiques de la femme « *fatale-à-l'homme* », c'est-à-dire cette séductrice qui s'oppose aux normes prescrites par la société¹⁸⁷. En portant cette robe, et malgré sa connotation à la nature, Mary nie les normes sociales et pose un premier acte de rébellion envers la société. Néanmoins, la couleur verte de sa robe souligne le lien à la nature et à son « rôle naturel » de femme¹⁸⁸. La cuirasse que Mary porte devrait effrayer les hommes, tandis que la couleur verte les attire simultanément. En analysant le lien entre Mary et le mythe de Salomé dans le quatrième chapitre, nous reviendrons à la robe verte et à un accessoire en particulier.

¹⁸⁴ Lokis-Adkins J., *op. cit.*, p. 87.

¹⁸⁵ La description de la robe « acts as a metaphor for Mary's guarded sexuality, but also acts as a symbol of what Mary deems to be her most powerful weapon against male sexual desire : her virginity » *Id.*, p. 87.

¹⁸⁶ Apter E., *op. cit.*, p. 254.

¹⁸⁷ Dottin-Orsini M., *op. cit.*, p. 17.

¹⁸⁸ Lokis-Adkins J., *op. cit.*, p. 88.

Chapitre III : L'ANIMALITÉ

3.1 Prendre le taureau par les cornes

La position sociale inférieure de la femme que nous avons amplement discutée dans les chapitres précédents, est dévoilée dès les premières lignes de *La Marquise de Sade*. Dans la scène d'ouverture, le narrateur ne décrit pas seulement comment Mary perd son innocence quand elle témoigne de l'abattage du bœuf, mais surtout comment le sang rouge et sa robe blanche deviennent antithétiques. Pour analyser cette allégorie, nous aimerions référer une fois de plus au « schéma synoptique des oppositions pertinentes » de Bourdieu. Nous n'analysons pas seulement le schéma en nous fixant sur l'axe horizontale appelé le « mur de l'obscurité » ou encore « mur du métier à tisser », mais nous pouvons aussi étudier ce schéma de manière circulaire. En regardant le schéma de cette façon, nous retrouvons, entre le masculin et le féminin, le mot « bœuf ». Quand nous lisons le schéma du côté féminin vers le côté masculin, nous remarquons les noms communs « vache » et « lait ». En étudiant le schéma à nouveau en fonction des oppositions et des divisions établies par le mur, on remarque que les mots « bœuf » et « vache » se trouvent tous les deux du côté féminin. Or, en consultant le *Dictionnaire des symboles*, nous comprenons que la vache et le bœuf, ou même le taureau, s'associent toutefois à la lune et à la fertilité, bien que le taureau connoté également la masculinité¹⁸⁹. De plus, dans le *Dictionnaire des symboles* :

le taureau évoque l'idée de puissance et de fougue irrésistibles. Il évoque le *mâle impétueux*, [... le symbole] de la force créatrice [...], la fécondité infatigable¹⁹⁰.

¹⁸⁹ Chevalier, J. et Gheerbrandt, A., *op. cit.*, p. 929.

¹⁹⁰ *Id.*, p. 929-930.

La reproduction et la création s'associent évidemment surtout à la femme, tandis que la « puissance » ou le pouvoir représentent plutôt des caractéristiques masculines. L'idée que le bœuf, ou le taureau, et la vache symbolisent la féminité motiverait peut-être l'homme, encore plus, à vouloir dominer cet animal en question. Dans *La Marquise de Sade*, nous l'avons déjà dit, Mary perd son innocence psychique et morale lorsque des hommes égorgent brutalement un bœuf devant elle. Choquée par cette scène, qui a tous les traits d'une défloration, Mary ne reçoit qu'une seule consigne : garder le silence. La jeune Mary était jusqu'à présent plutôt innocente, il nous semble, et ne reçoit point l'autorisation de sa tante d'en parler à ses parents. Lokis-Adkins remarque que :

the most poignant and symbolic aspect of this episode is the imagery of the ox blood that splashes across Mary's virginal white dress during the killing. This "deflowering" of sorts signifies a loss of innocence and acts as reminder of a world centered on male power, primarily on male physical strength and violence, which overshadows her childhood and acts as a precursor to her future relations with men¹⁹¹.

Rapprocher la scène de l'abattoir d'une scène de défloration est donc tout sauf anodin. Mary n'était pas préparée à une telle scène, ni était-elle déjà suffisamment éduquée pour comprendre ce qui allait véritablement arriver dans cet abattoir d'où l'on est censé rapporter, selon Mary, que du lait, liquide emblématique de l'enfance. Dans ce sens-là, si nous suivons l'idée que Lokis-Adkins avance, Mary perd en effet une partie de son innocence de jeune fille parce qu'on l'a exposée, si tôt dans sa vie, à un tel spectacle cruel. Ainsi, constatons-nous que cette vue du bœuf égorgé a violé la sagesse morale et, en quelque sorte, compromis l'avenir de Mary. Cette expérience, qui va de pair avec le traitement de ses parents et l'absence d'une éducation

¹⁹¹ Lokis-Adkins J., *op. cit.*, p. 67.

« convenable », n'a pas laissé Mary libre de choisir. Dès un jeune âge, elle comprend que si elle veut survivre dans ce monde misogyne et dominé par l'homme, elle devra être audacieuse et, ainsi, *prendre le taureau par les cornes*.

Bollhalder-Mayer se demande plutôt si « le viol n'[est] pas à l'origine de l'horreur du mariage qu'expriment maintes héroïnes de Rachilde ? »¹⁹². Mary perçoit le rôle social de l'homme comme supérieur à celui de la femme et elle saisira dorénavant les rapports sociaux entre un homme et une femme de cette façon. Quand Mary fait un cauchemar, elle s'identifie au bœuf, elle semble incarner les mêmes qualités inférieures que l'animal et se trouve également soumise au joug de l'homme tout-puissant. Selon Lokis-Adkins :

Rachilde places Mary in the position of masochistic victim. Mary's reaction to the killing implies a certain acceptance of patriarchal power, where she again seems to identify with the doomed animals in the slaughterhouse¹⁹³.

Bien que nous nous joignons à Lokis-Adkins, nous aimerions cependant préciser que Mary refusera, par la suite, d'accepter la position masochiste à laquelle les attentes sociales aimeraient la soumettre. Mary décidera d'aller à l'encontre du pouvoir patriarcal en choisissant elle-même son identité féminine, notamment celle de femme fatale, une identité que nous préciserons au début du prochain chapitre. Le rapport entre l'homme et le bœuf symbolise donc pour Mary un rapport de pouvoir, une relation entre un dominant et un dominé. Lokis-Adkins, par l'idée de la défloration, fait en quelque sorte allusion à l'expérience personnelle de Mary. Mary sera dévirginisée non pas par son mari le baron de Caumont, mais par son amant Paul Richard. L'amant de Mary ne supportera plus les tortures que la jeune femme lui inflige et il viole Mary.

¹⁹² Bollhalder-Mayer R., *op. cit.*, p. 35.

¹⁹³ Lokis-Adkins J., *op. cit.*, p. 67.

Nous reviendrons à cet événement dans notre dernier chapitre. La vue du taureau qui se fait massacrer par l'homme s'est imprégnée dans la mémoire de Mary et lui rappellera que c'est notamment contre ce type de domination qu'elle voudrait lutter. Ainsi, par sa fermeté et sa certitude, Mary *prendra le taureau par les cornes* afin d'atteindre ses buts. De plus, cette expression suggère l'audace, une caractéristique que Mary développera par la suite. Sa personnalité de jeune fille sera influencée par le rôle que joue chaque animal dans le roman. Les animaux que Mary avait quand elle était jeune ont forgé sa personnalité de jeune femme. Le chat, qui semble remplacer en quelque sorte une présence maternelle, et le cheval, qui paraît, nous le verrons, un substitut pour l'amour paternel, forgeront, à l'aide du symbolisme souvent associé à ces animaux, la personnalité de Mary Barbe. Enfin, comme l'écrit Mireille Dottin-Orsini : « les auteurs sélectionnent les animaux, dont l'apparence, la physiologie et les mœurs vont dans le sens de leurs convictions ou de leurs fantasmes »¹⁹⁴. Les animaux jouent, sans aucun doute, des rôles significatifs dans la vie de Mary Barbe et elle semble, en quelque sorte, y puiser non seulement sa force, mais surtout son instinct féroce.

3.2 Chat échaudé craint l'eau froide

En rentrant de l'abattoir, une des scènes clés du roman, nous le répétons, Tulotte prie Mary de ne rien dire à ses parents de peur que la jeune fille ne se fasse gronder par son père : « [...] ta mère se tourmenterait et ton père *te* gronderait » (*LMS*, p. 17). Cette remarque révèle encore comment la mère de Mary ne se préoccupe que d'elle-même ; c'est elle qui se sentira tourmentée par quelque chose que sa fille a vécu, mais ne s'assure cependant pas du bien-être, ou

¹⁹⁴ Dottin-Orsini M., *op. cit.*, p. 193.

de la santé morale, de Mary. Le colonel, de son côté, pourrait encore réprimander Mary si elle s'exprime sur le sujet. Tulotte suggère alors que l'on pouvait punir Mary pour quelque chose qui n'était même pas de sa faute et qui lui avait, après tout, coûté, en grande partie, son innocence. Mary qui tente quand même de raconter ce qu'elle a vu à ses parents, est interrompue et, en effet, réprimandée. Puisque rien dans le peu d'éducation qu'elle reçoit ne la prépare pour sa lutte contre le patriarcat, qu'elle craint jusqu'à présent, mais qu'elle essayera d'anéantir par la suite, la jeune Mary paraît retrouver ce qu'elle cherche, et ce dont elle a besoin, chez son chat, Minoute. Mary n'arrive pas à exprimer ou à discuter avec ses parents les émotions et les peines qu'elle éprouve. Ni le père, ni la mère de Mary ne l'autorisent à s'exprimer. On lui défend littéralement, dans la première moitié du roman, de parler. Sa mère, qui ne parle que d'elle-même, n'écoute jamais sa fille :

– Tu seras fouettée ! déclara [le colonel] brusquement, sans savoir de quoi il s'agissait. L'enfant se taisait, le front penché sur une poupée dont les paupières se fermaient quand on la berçait ; mais elle ne songeait qu'à cette horrible aventure et, au lieu de crier tout de suite : *j'ai eu du mal*, elle voulait commencer par le commencement, c'est-à-dire les porcs, les moutons (*LMS*, p. 22).

L'idée que Mary n'arrive pas à s'exprimer sur ce sujet signifie que c'est une question controversée, c'est-à-dire que c'est un sujet tabou qui symbolise beaucoup plus qu'on ne le croit. La brutalité de l'abattage préoccupe la jeune fille. Mais, puisque personne n'écoute Mary à la suite de cet incident traumatisant, on lui oblige donc à tout interioriser et à faire recours à l'imaginaire et presque au surnaturel, voire au mystique, par le biais des interactions entre elle et son chat. Mary qui adorait son chat « d'une mystique passion », essaye de l'attraper, de le caresser, et de jouer avec lui. Mais le jeu échoue et se transmet en violence, car Mary se fait régulièrement griffer par l'animal. Lors d'un rêve après la scène d'ouverture dans l'abattoir,

Mary « [appelait] sa chatte Minoute à son secours, la seule véritable affection qu'elle eût, l'étrange petite fille détraquée ! » (*LMS*, p. 27). Ainsi, on comprend qu'en temps d'angoisse et lorsqu'elle souffre, la jeune Mary ne nécessite point, et ne souhaite même pas, l'attention de sa mère ni de sa tante, mais appelle plutôt son chat au secours. En effet, le chat symbolise le mysticisme qui nous rappelle notre premier chapitre et les nouvelles tendances religieuses de la fin du siècle. D'autre part, l'idée que Mary « [appelle] sa chatte » pourrait évidemment être analysé autrement, c'est-à-dire de manière plus littérale. Mary paraît ainsi faire appel à son organe sexuel et lui demande, en quelque sorte, de l'aider à se munir ou se protéger contre quelque chose. Ce quelque chose étant bien sûr l'amour sexuel qui n'intéressera point Mary. Faire l'amour serait une conséquence de l'amour, une chose qu'elle considérerait « bien sale qui ne la séduirait jamais ». Si l'amour la séduisait toutefois, cela voudrait dire qu'elle se serait conformée aux lois sociales, chose que Mary veut avant tout réfuter (*LMS*, p. 208).

Il faut également se rappeler de l'influence de Charles Baudelaire sur la période littéraire décadente. L'auteur du *Spleen de Paris* et des *Fleurs du mal* a inspiré Rachilde pour certains symboles présents dans *La Marquise de Sade*. Maurice Barrès l'avait même surnommée « Mademoiselle Baudelaire »¹⁹⁵. Rappelons-nous également ce qu'Anatole Baju écrivait dans *L'école décadente* :

ce mouvement littéraire ne date pourtant point d'aujourd'hui : Baudelaire pourrait en être appelé le vrai précurseur. On trouve dans les *Fleurs du Mal* le germe de toutes les beautés que nous admirons et surtout l'idée qui a présidé à la conception de l'école décadente¹⁹⁶.

¹⁹⁵ Finn, M. (2010), *Rachilde – Maurice Barrès, Correspondance inédite 1885-1914*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, p. 5.

¹⁹⁶ Baju, A. *op. cit.*, p. 2.

Dans cette perspective, les poèmes intitulés « Le chat » et « Les chats » de Baudelaire auraient donc, entre autres, pu influencer le symbolisme caché derrière ce félin. Selon Michael Riffaterre, Baudelaire montre que :

l'image du chat c'est l'image de la femme et [...] notre sonnet repose sur une ambiguïté mâle – femelle [...] l'image du chat symbolise le poète. La sublimation du chat est le symbole de l'amour purifié de l'impureté féminine et du savoir débarrassé de sa froide austérité. Le poète est ainsi prêt pour une communion mystique avec l'univers¹⁹⁷.

Le chat, qui suggérait déjà un ample symbolisme bien antérieur aux interprétations de Charles Baudelaire, pourrait alors pour Mary Barbe, suivant Riffaterre, personnifier la femme ainsi que de nombreuses autres allégories que celle-ci personnifiait pour Baudelaire. Il serait donc bien possible que l'allégorie personnifiée par Minoute résulte bel et bien de la poésie baudelairienne. Comme l'indique encore Riffaterre, le chat pourrait symboliser la femme pour Baudelaire, mais pour Rachilde le chat serait justement une référence, voire un hommage, à Baudelaire. Dans *La Marquise de Sade*, le chat symbolise surtout la femme pour Mary et encore l'idée de la femme absente, voire un manque, ici, d'une figure maternelle. Malgré que ce soit par des griffes, Minoute fournit alors une certaine forme d'affection et d'éducation à Mary. Se servant de son imagination, Mary anthropomorphise son chat pour le transformer en quelque chose dont elle a véritablement besoin. Mary en reconnaît en même temps une force, ou une figure maternelle, qui pourrait lui apprendre à se défendre contre ce qui l'effraie, à savoir l'homme :

Minoute ronronna, désormais bonne personne... sentant une affinité poindre entre elle et sa petite maîtresse... faisant patte de velours, ayant l'air de lui dire à

¹⁹⁷ Riffaterre, M. (1980), « La description des structures poétiques : deux approches du poème de Baudelaire, *Les chats* » dans *Les chats de Baudelaire, une confrontation de méthodes* (1980), Belgique, Presses Universitaires de Namur, p. 69.

l'oreille : « Si tu voulais... je t'apprendrais à griffer l'homme, l'homme qui tue les bœufs... l'homme, le roi du monde » (*LMS*, p. 28).

Au lieu d'avoir une mère, ou d'ailleurs n'importe quelle autre figure maternelle qu'elle semble réclamer, cette femme qui la préparera à une vie de femme, Mary trouve ce réconfort en elle-même et le projette ainsi sur son animal domestique, Minoute.

Tout ce qui devrait donc être innocent, joyeux et positif pour la jeune fille devient alors négatif, lui fait peur et l'oblige à devenir adulte plus rapidement. Mary sait qu'elle a une mère malade qui mourra bientôt et un père qui ne fait que la gronder et la fouetter. Pendant son rêve, Mary essaye donc également de se défendre contre ce qui l'entoure :

[...] tu vois, Minoute, que nous sommes de pauvres chats, toutes les deux !... Notre maman va mourir, notre papa nous fouettera, et le gros bœuf est bien malheureux ! [...] Nous cuisons, Estelle nous fait cuire et on va nous manger !... (*LMS*, p. 28).

Mary, qui craint également la mort, souligne par sa remarque l'idée de la misogynie, soit cette haine ou ce mépris qu'on éprouve toujours envers les femmes à cette époque. La façon dont les parents traitent la petite Mary illustre également cette misogynie que Minoute symboliserait peut-être aussi. Cependant, nous reconnaissons également l'idée de la puberté. Les tâches rouges pourrait, en effet, indiquer le commencement du cycle de Mary, ce qui veut bien sûr dire qu'elle s'approche de l'âge adulte et, ainsi, du mariage. Mary s'identifie au chat, lui demande de l'aide, mais, simultanément, le craint parce qu'il lui rappelle le boucher dans l'abattoir :

[...] c'était Minoute qui bondit sur le lit de l'enfant, vint s'asseoir tout à côté de sa figure encore cuisant de pleurs et de coups de griffes. [...] la chatte, qui peut-être voulait la manger, elle la voyait grandie, rampant lentement sur le tapis à grosses fleur de la chambre, ondulant comme un serpent couvert de fourrure. Sa queue flexible avait de remous pailletés. Cela lui faisait l'effet d'une lame de métal, le couteau du boucher, se ployant avec des cassures de satin (*LMS*, p. 30).

Le serpent auquel Mary compare son chat pourrait suggérer, selon nous, plusieurs choses. Premièrement, il nous paraît évident que l'ombre du chat fait penser à l'homme qui avait égorgé le bœuf dans l'abattoir. Dans ce sens, le chat représente celui qui attire Mary parce qu'elle a besoin d'aide, elle veut apprendre comment se prémunir contre l'homme puissant, mais de l'autre cet animal lui rappelle que c'est celui qui la répugne :

Sa queue flexible avait des remous pailletés. Cela lui faisait l'effet d'une lame de métal, le couteau du boucher, se ployant avec des carrures de satin (*LMS*, p. 31).

Selon le *Dictionnaire des symboles*, « il y a du serpent dans l'homme », mais ils, l'homme et le serpent, seraient « opposés [...] [et] complémentaires »¹⁹⁸. Son chat incarne donc simultanément le masculin dominant, à travers le serpent, et le féminin dominé et devient, ainsi, une sorte de figure androgène de qui Mary tiendra. De plus, l'idée du serpent évoque aussi la tentation et la libido. Dans une perspective religieuse, le chat-serpent nous rappelle la chute des femmes selon les traditions chrétiennes et ainsi, une fois de plus, l'attitude misogyne qui en a résulté. Deuxièmement, Rachilde évoque également l'idée, selon nous, de la libido, soit « la manifestation renouvelée de la vie », comme l'indiquent Chevalier et Gheerbrandt, contre laquelle Mary luttera toute sa vie¹⁹⁹. Mary supplie donc son chat de l'aider pour ainsi contrecarrer ces « renouvellements de la vie » ainsi l'homme qui la pousserait sans doute à obéir à ces types d'exigences. Ainsi, Mary reconnaît en Minoute celle avec qui elle pourra partager son destin, puisque son chat ne sait que se défendre en griffant et en blessant ceux qui s'approchent d'elle, une tactique que Mary adoptera également quand sera plus âgée. Mary, à la suite de l'abattage du bœuf se méfiera de l'homme comme un *chat échaudé craint l'eau froide*.

¹⁹⁸ Chevalier, J. et Gheerbrandt, A., *op. cit.*, p. 867.

¹⁹⁹ *Id.*, p. 868.

3.3 À cheval donné, on ne regarde pas la bride

La formation religieuse qu'elle reçut « ne modifia guère l'étrange nature de Mary » (*LMS*, p. 134). Nous savons que la jeune fille n'est surtout pas dévote. Bien au contraire, le narrateur indique notamment que les « dévots ne raisonnent pas, Mary raisonnait toujours » (*LMS*, p. 134). Ainsi, nous remarquons les ressemblances entre la personnalité de Mary et celle de son père. Daniel Barbe réfléchit à l'éducation de sa fille de manière raisonnée, une caractéristique propre aux pères selon Élisabeth Badinter. La jeune Mary qui a souvent changé de décor sait par expérience qu'elle n'est pas censée s'attacher aux choses. Mary se comporte de manière à toujours garder en tête une sorte de mort mentale : « Elle n'avait point le désir de s'attacher, soit à une fleur, soit à une montagne, soit à un chien, puisque l'on quitte brusquement les choses ou que brusquement les choses vous quittent » (*LMS*, p. 138). Dans le chapitre six, quand « le 8^e hussard » s'installe à Haguenau en Alsace (*LMS*, p. 141), Daniel Barbe commence à apprécier plus sa fille. Peut-être voit-il le contraste avec les autres enfants dans cette ville où « on faisait les enfants sur un unique moule d'enfant gras et stupide [...] » (*LMS*, p. 141). Après un duel entre le colonel Barbe et un médecin alsacien, que le colonel tuera, le colonel lui offre un poney. Daniel « avait été [si] content de [la tenue de Mary] durant la scène de la provocation » qu'il offre un cheval à sa fille. Vu l'occupation de Daniel Barbe, cela ne nous étonne point qu'il offre un animal de guerre à Mary. Par son cadeau, Daniel paraît faire preuve de son amour pour sa fille, mais il le fait cependant en lui donnant un animal de guerre qui deviendra ensuite, pour Mary, aussi un symbole de son amour. Dans le *Dictionnaire des symboles*, le cheval est qualifié comme étant « le porteur à la fois de mort et de vie, lié au feu, destructeur et triomphateur, et à

l'eau nourricière et asphyxiante »²⁰⁰. En outre, le cheval symbolise la création ainsi que la ruine, comme Mary symbolisera, en tant que femme, la création, la vie, la « nourricière », mais aussi, en tant que femme fatale, la destruction et la mort. Une fois de plus, Rachilde inclut un animal androgène, incarnant à la fois des caractéristiques masculines et féminines, qui influenceront ultimement la personnalité de Mary.

Quand elle aura atteint l'âge adulte, Mary fera équivaloir la vie à la guerre et le rapport entre homme et femme — mais surtout l'amour qui entre en jeu — à un champ de bataille. Lors des exercices équestres de Mary, le colonel remarque que sa fille, notamment par l'aplomb et la conviction qu'elle affiche, lui ressemble beaucoup :

Corbleu ! elle tenait de lui, la petite ! Elle vous lançait un regard impertinent droit à son but. Bien... bien... on la récompenserait. Le régiment, pressentant une future héroïne, se mêla de l'instruction (*LMS*, p. 150).

Nous constatons notamment que l'aspect guerrier, que nous pouvons distinguer chez Mary et chez son père, devient, pour le colonel, un point de repère dans son identification à sa fille. Cette ressemblance viendrait peut-être de la placidité que Mary éprouve devant la mort. Mary a dû, comme nous l'avons mentionné plus haut, se distancier de plusieurs personnes ainsi que de nombreuses maisons et d'importants souvenirs liés à chacune des personnes et à chacune des maisons où elle a grandi. Comme son père, elle est devenue intrépide, comme un vrai garçon, sachant qu'elle obtiendra ainsi l'affection de son père. Maintenant que Daniel se reconnaît dans Mary et qu'il comprend que sa fille est « le dernier espoir de la famille » (*LMS*, p. 151), son attitude envers elle paraît changer. Non seulement se reconnaît-il en elle, mais il découvre les caractéristiques masculines chez Mary qu'il doit distinguer afin de vouloir l'instruire. Nous

²⁰⁰ *Id.*, p. 223.

reviendrons à cette idée dans le dernier chapitre. De plus, le régiment du colonel Barbe intervient même dans l'éducation de sa fille et on lui apprend à monter à cheval. Pour son régiment, la jeune fille présente, de façon ironique, une « future héroïne » selon les militaires (*LMS*, p. 150) et pour son père « elle avait si grand air sous cette couronne que Daniel Barbe faillit oublier que ce n'était pas un mâle ! » (*LMS*, p. 151) soulignant ses traits androgynes. En outre, le vocabulaire militariste et guerrier qui se manifeste souvent dans les descriptions du narrateur qui, selon Dottin-Orsini, insiste « sur “l'esprit du corps” indispensable aux femelles pour compenser leur infériorité, les voit s'avancer en régiment », nous rappelle également les théories de Schopenhauer²⁰¹. Ces animaux, qui ont influencé Mary Barbe dans la formation de sa personnalité, confirment alors le destin de Mary ; elle ne deviendra pas seulement une femme fatale, mais, en plus, elle ressemble à une Amazone. Dans sa définition de l'Amazone, Dottin-Orsini reconnaît le champ sémantique de la guerre (« guerrière », « collectif »), aux batailles (« tuerie générale de l'homme », « régiment »), à la masculinité ainsi qu'à la mort²⁰². L'Amazone possède des caractéristiques masculines et Mary sait que pour obtenir l'amour de son père, elle aussi doit « compenser [son] infériorité » et se comporter de façon plus masculine. Copiant le comportement de son père, Mary veut le rendre fier : « sa fille lui faisait honneur, le pékin était enfoncé »²⁰³ (*LMS*, p. 151). Le colonel Barbe cherche le caractère authentique de sa fille. Cependant, Mary qui incarne, à la fois, des caractéristiques masculines et féminines, ne prétend ni être garçonne, ni être coquette. Pour son père, Mary est une fille qui a développé les

²⁰¹ Dottin-Orsini, M. p. 258.

²⁰² « L'Amazone [...] concrétise la peur de la guerrière qui tue, d'une organisation occulte du féminin collectif préparant dans l'ombre la tuerie générale des hommes » *Id.*, p. 258.

²⁰³ Selon le *Grand Dictionnaire Universel*, pékin est « nom méprisant que les soldats donnent à ceux qui ne le sont pas » et comme « homme qui n'est pas déguisé, dans un bal où les autres le sont », Larousse, P., *op. cit.*, tome 15, p. 609.

caractéristiques masculines et militaires de son père, tout en gardant une apparence féminine. Une excellente façon de tromper la société et, ainsi, s'emparer du contrôle de l'homme, un cadeau de son père, dirait-on, qu'elle ne critique point.

3.4 Être un oiseau de mauvais augure

Le dernier animal qui ne semble, à première vue, jouer qu'un petit rôle, mais qui a néanmoins une importance cruciale est l'oiseau mort assorti à la broderie de son corsage sur sa robe verte et épinglé sur les cheveux de Mary :

Ses cheveux tordus derrière la nuque s'ornaient d'une épingle en métal nuancé, pareil aux broderies du corsage. Et la pointe passait, menaçante, tandis qu'un oiseau pourpre, qui semblait traversé, étendait sur la noirceur de ses magnifiques cheveux ses ailes implorantes de pauvre petit tué. La couturière contrariée avait avoué que si c'était original, ce n'était guère de mise pour une jeune fiancée (*LMS*, p. 196).

Bien que ce ne soit qu'un détail, cet oiseau mort présage en quelque sorte les tortures de Mary Barbe. L'oiseau pourpre percé par son épingle de métal, en soi déjà un accessoire étrange, fait allusion à l'outil que Mary utilisera pour torturer son amant Paul Richard. La couleur pourpre suggère possiblement du sang séché et, ainsi donc, la mort. Tout outil qui perce la peau, qui symbolise une sorte de pénétration, souligne la masculinité. Une épingle rappelle également un couteau et, dans le schéma de Bourdieu, le couteau ainsi que le fusil se trouvent du côté masculin. Dans cette perspective, l'épingle de Mary n'est alors qu'un modeste couteau. La grenade serait une arme féminine selon Bourdieu, mais le poison demeure toutefois l'arme féminine par excellence. Cette robe verte sur laquelle s'orne l'oiseau mort symbolise, comme nous l'avons déjà dit, la fertilité et ainsi la vie, quoique certaines parties de la tenue ont une utilité militaire qui pourrait alors représenter la guerre et la bataille. L'oiseau mort épinglé sur les

cheveux de Mary n'augure rien de positif ou de joyeux et connote, au contraire, la mort et le mal que Mary porte en elle. En outre, dans le *Dictionnaire des symboles*, l'oiseau est un « symbole des relations entre le ciel et la terre » et « en grec, le mot même a pu être synonyme de présage et de message du ciel »²⁰⁴. Cet oiseau mort choisi par Mary comme accessoire, s'acquitte donc d'un message important pour tous ceux qui l'observent et il présagerait, en effet, le malheur à venir. Cependant, cet oiseau mort indiquerait peut-être qu'il y a un message à transmettre, mais que, à cause de la mort du messager, le message s'est perdu, restera un secret, et prendra au dépourvu le destinataire. Comme si la couleur verte, que l'on croit souvent aussi la couleur de l'espoir, n'annonçait pas encore assez de malheur, l'oiseau mort utilisé comme accent, tue tout espoir possible. L'oiseau, qui symbolise également la liberté, pourrait, dans ce contexte, faire allusion à Mary qui privera, en particulier son mari et son amant, de leur liberté pour ainsi mieux acquiescer à la sienne. Mary elle-même annonce de mauvaises nouvelles. Elle est l'oiseau de malheur.

3.5 La cruauté naturelle

Le roman *La philosophie dans le boudoir, ou Les instituteurs immoraux*, de Donatien-Alphonse François Marquis de Sade, dont le nom a évidemment inspiré le titre du roman de Rachilde, visait, dans un geste de fulgurante ironie, à éduquer les jeunes filles du XVIII^e siècle finissant, autre décadence, autre vertige de l'histoire. Dans ce roman, dont « la mère prescrira la lecture à sa fille »²⁰⁵, l'instituteur Dolmancé apprend à la jeune Eugénie l'essence de l'être

²⁰⁴ Chevalier J. et Gheerbrant A., *op. cit.*, p. 695.

²⁰⁵ Sade (2010), *La philosophie dans le boudoir ou les instituteurs immoraux*, à Londres aux dépens de la Compagnie, p. 2.

humain et, au fond, le but de l'homme sur terre²⁰⁶. À travers le discours de ses personnages, Sade critique la société contemporaine, basée sur la religion, ainsi que les parents qui dictent la vie de leurs enfants :

De quel droit les enfants des hommes sont-ils donc astreints à d'autres devoirs ? et qui les fondent ces devoirs, si ce n'est l'avarice ou l'ambition des pères ? [...] il faut que, dégageant dès l'âge de raison la jeune fille de la maison paternelle, après avoir donné une éducation nationale, on la laisse maîtresse, à quinze ans, de devenir ce qu'elle voudra : donnera-t-elle dans le vice ? Eh qu'importe !²⁰⁷.

Au lieu de se conformer aux lois sociales établies par la société, Sade fait appel aux lois de la nature. Cette éducation cependant érotique que Sade aimerait céder aux filles ordonne d'ignorer toute autre éducation, religieuse ou sociale, et exige de faire confiance à la nature, « notre mère à tous »²⁰⁸. Dolmancé réfère à la nature animale et à la cruauté que celle-ci inspire :

la cruauté, bien loin d'être un vice, est le premier sentiment qu'imprime en nous la nature [...] la cruauté est dans la nature, nous naissons tous avec une dose de cruauté que la seule éducation modifie ; mais l'éducation n'est pas dans la nature, elle nuit autant aux effets sacrés de la nature que la culture nuit aux arbres. [...] la cruauté n'est autre chose que l'énergie de l'homme que la civilisation n'a point encore corrompue, elle est donc une vertu et non pas un vice ; retranchez vos lois, vos punitions, vos usages, et la cruauté n'aura plus d'effets dangereux, puisqu'elle n'agira jamais sans pouvoir être aussitôt repoussée par les mêmes voies ; c'est dans l'état de civilisation qu'elle est dangereuse, parce que l'être lésé manque presque toujours, ou de la force, ou des moyens de repousser l'injure ; mais dans l'état d'incivilisation, si elle agit sur le fort, elle sera repoussée par lui, et si elle agit sur le faible ne lésant qu'un être qui cède au fort par les lois de la nature, elle n'a pas le moindre inconvénient²⁰⁹.

Remarquons déjà les quelques anticipations darwiniennes dans le texte de Sade. Il serait donc bien possible que Mary, n'ayant pas reçu une « véritable » éducation de ses parents sauf un peu

²⁰⁶ Pour ne pas faire rougir notre lecteur, nous ne répéterons pas ce but vulgaire que Dolmancé et sa complice, Mme de Saint-Ange, exposent à Eugénie.

²⁰⁷ Sade, *op. cit.*, p. 40.

²⁰⁸ *Id.*, p. 74.

²⁰⁹ *Id.*, p. 74-75.

de pédagogie religieuse à l'occasion, suive donc les lois de la nature. Ceci expliquerait éventuellement pourquoi Mary s'attache et s'identifie tellement aux animaux ou pourquoi, généralement, les criminels ont beaucoup d'estime pour les animaux. Comme Dolmancé le suggère, Mary Barbe rejette la procréation comme l'unique but de l'être humain et, en particulier, de la femme. Madame de Saint-Ange proclame que « la propagation n'est nullement le but de la nature » et ordonne même à Eugénie d'être

l'ennemie jurée de cette fastidieuse propagation, et détourne sans cesse, même en mariage, cette perfide liqueur dont la végétation ne sert qu'à gâter nos tailles [...] dis [à ton mari] que tu détestes les enfants, que tu le supplies de ne point t'en faire²¹⁰.

Voici donc quelques ressemblances entre l'œuvre de Sade et *La Marquise de Sade* que nous ne pouvions plus ignorer. Bien qu'elle ne se comporte pas tout à fait comme les personnages dans *La philosophie du boudoir*, Mary choisit elle aussi de se consacrer à des perversions, similaires aux perversions décrites dans Sade. Les tortures de Mary deviennent sa tactique pour contourner la « norme », soit le devoir de procréation qui est censé incomber aux femmes. Les animaux qui lui ont, en partie, inspiré cette attitude ne jouent donc pas des rôles anodins. L'animalité dans *La Marquise de Sade* appelle la survie de l'espèce plutôt que la propagation de celle-ci. Nous verrons dans notre chapitre intitulé « Le sado-mythique » que Mary se servira de son éducation scientifique, un don inattendu de son oncle, pour transformer le sexe fort en sexe faible.

²¹⁰ *Id.*, p. 69.

Chapitre IV : LE SADO-MYTHIQUE

4.1 La femme fatale

Nous avons évoqué à plusieurs reprises les oppositions entre la mère et la femme célibataire et nous avons surtout choisi de souligner les caractéristiques propres à la femme fatale. Si dans *La Marquise de Sade* des femmes jouent leur sempiternel rôle de mère, Mary, elle, s'écarte des modèles entendus et se rapproche de la femme fatale. Dans le *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui* Mireille Dottin-Orsini constate que :

Tous [Lombroso, Proudhon, Schopenhauer, Huysmans, Krafft-Ebing, Weininger] partent du postulat que la femme n'évolue pas, qu'elle est partout et toujours la même, que d'Ève à la cocotte contemporaine, cet être ontologiquement différent du mâle assure une vertigineuse continuité. En cela elle touche au mythe. [...] L'idée d'une puissance féminine première, dont la défaite serait inconsciemment vengée à travers les siècles, s'illustre par exemple dans le roman victorien de Henry Rider Haggard, *She* (1887). On songe à une revanche des femmes qui reprendraient le pouvoir, mais de façon souterraine...²¹¹.

Le but de la femme fatale serait, selon Dottin-Orsini, de se réapproprier de la puissance et de lutter pour sa redistribution au sein des femmes. Dans ce sens, la femme fatale sacrifie non seulement son honnêteté, voire sa pudeur et sa modestie, mais elle risque sa vie (elle entraîne la mort pour l'autre, mais aussi pour elle-même) pour le bien-être collectif des femmes. La femme fatale devient ainsi, à la fois, une martyre, c'est-à-dire celle qui souffre pour la cause à laquelle elle se sacrifie, mais aussi celle qui obligera les hommes à souffrir le martyre. Cependant, on décrit Mary toujours comme la séductrice, voire une femme qui, sans être prostituée, se rapproche de la prostitution par son comportement. Or, Dottin-Orsini définit la femme fatale en deux temps, d'abord par la définition de la femme que nous avons déjà citée, et, en second lieu,

²¹¹ Dottin-Orsini M., « Femme fatale » dans Brunel P. (1999), *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, Monaco, Éditions du Rocher, p. 277-278.

la définition de l'adjectif « fatale ». Nous suivons Dottin-Orsini dans le rapprochement, lumineux, qu'elle propose entre la fatalité et la victimisation qu'entraînent les activités de la femme fatale :

« Fatale » : « marquée par le destin », dit le dictionnaire, mais dans un sens double : soit soumise à ce destin, soit envoyée par lui pour entraîner la perte des hommes, c'est-à-dire incarner leur destin (funeste, bien sûr). Cela implique qu'elle puisse être l'instrument inconscient d'une force qui la dépasse, donc irresponsable. [...] L'être de la femme fatale implique sa destruction par une justice immanente – mais seulement après qu'elle a montré – le caractère fatal de son action. Fatale à elle-même comme elle l'est aux hommes, elle est, d'une certaine manière, victime elle aussi. Le destin qui la domine lui confère sa force, et à ceux qu'elle détruit, les prestiges douloureux des héros tragiques. De la femme donneuse de vie, elle est l'envers redoutable, la face négative d'un éternel féminin. Elle tue, mais elle est marquée par la tombe et se confond, en dernière analyse, avec l'effigie même de la Mort. Hors du temps chronologique, insouciante de l'Histoire, elle est l'immémoriale, l'immuable²¹².

Cette « force qui la dépasse » et l'idée de l'irresponsabilité expliqueraient donc sa position marginalisée dans la société : si la femme fatale était, au contraire, responsable, elle tomberait dans une des catégories reconnues par la société contemporaine. C'est n'est qu'en se laissant guider par cette « force », ou bien sa perception innovatrice du destin et son désir de briser les conventions sociales (appelé « la face négative de l'éternel féminin »), qu'elle personnifie une certaine rébellion et qu'elle mène une révolution féminine. En outre, la femme fatale ne se sent donc pas coupable du mal qu'elle cause parce qu'elle, menée par cette « force », ne semble pas avoir d'autre choix. Ainsi, nous remarquons comment Mary, véritable femme fatale dans *La Marquise de Sade*, représente l'envers de la médaille féminine, c'est-à-dire de la femme « normale ». Parce qu'elle est « autre », elle n'a aucun désir de suivre les normes préétablies. George Ross Ridge précise que Mary, « an *unnatural sex* », surpasse même l'homme et que

²¹² *Id.*, p. 279.

« her energy, actively vented against the passive male » contribue à sa personnalité de femme fatale²¹³. Julie Lokis-Adkins aborde, de la même façon, la question concernant les caractéristiques de la femme fatale chez Mary et distingue :

a unique blend of sadistic and masochistic elements that Rachilde uses to construct her heroine that progresses and transforms itself throughout Mary's character development. As a result of the structure of Rachilde's text, the novel becomes a sort of psychoanalytic case study for the *femme fatale*, or a *Bildungsroman* of Mary's sadistic and masochistic tendencies²¹⁴.

Nous aimerions néanmoins spécifier que Mary abuse de ses tendances sadiques et qu'elle rejette ainsi toute attitude masochiste. En rejetant tout désir masochiste, Mary confirme une fois de plus son refus de la maternité et de la souffrance liée à la condition féminine qu'ordonne la société. Être mère n'est pas le but de Mary et son destin se marque plutôt par la naissance d'autre chose. Comme nous l'avons déjà mentionné, *La Marquise de Sade* serait, selon nous, un roman de désapprentissage et, si nous nous appuyons sur Lokis-Adkins, un roman d'apprentissage des caractéristiques propres à la femme fatale. Dans les deux cas, l'éducation ne vise pas à faire d'elle une honnête femme, voire une femme respectable, mais comme l'indique plutôt Lokis-Adkins, une femme fatale. En fait, si la « force » de Mary se manifeste par son horreur de la souffrance, elle se dévoile encore plus par le refus qu'a Mary d'être conventionnelle. Ce que Mary Barbe essaye d'accomplir est un renversement complet dans lequel la femme devrait occuper la position dominante et où l'homme subirait les souffrances infligées sur lui par la femme. Puisque le « pouvoir [de la femme fatale] est avant tout sexuel », précise Dottin-Orsini,

²¹³ Ridge, G. (1961), « The 'Femme Fatale' in French Decadence », *The French Review*, Vol 34, No. 4, American Association of Teachers of French, p. 353 - 356.

²¹⁴ Lokis-Adkins, J., *op. cit.*, p. 61.

Mary cherche à détruire celui qui la domine par la séduction²¹⁵. Selon certaines interprétations de la femme fatale, la frigidité serait une des caractéristiques que nous distinguerons également chez Mary Barbe : « l'image de la femme-de-marbre, "machine aveugle et sourde, en cruautés fécondes" (Baudelaire) vient alors se confondre avec celle de la fatalité »²¹⁶. Selon Alison Moore, la frigidité se définit, et nous traduisons, par l'absence du désir. Moore précise que la femme frigide

was not yet a masochistic or a sadistic pervert in disguise, but she was nonetheless clearly, for them [Fauconney, Pouillet, Clément and Curtis], disguising something. It was the making of frigidity into a pathology that laid the foundation for its later construction as wilful resistance to a gender order predicated on feminine submission and masculine domination²¹⁷.

En quelque sorte, la femme frigide et la femme fatale ont, toutes les deux, délibérément ou non, refusé les catégories sociales préétablies afin de se rebeller contre la domination des hommes²¹⁸. Selon la définition de Dottin-Orsini, la femme fatale ne représente qu'une « impénétrable statue » devant laquelle les hommes se jettent. À partir des observations de Dottin-Orsini, Ridge et surtout Lokis-Adkins, nous constatons que Mary choisit de se transformer en une femme fatale frigide, s'empare du pouvoir, pour ainsi faire ses propres choix et, ultimement, déterminer son identité.

Dans la littérature dite « décadente », le thème de la femme fatale est récurrent et polyvalent. Nous nous proposons donc, dans les prochaines pages, de faire un lien avec plusieurs

²¹⁵ Brunel P., *op. cit.*, p. 279.

²¹⁶ *Id.*, p. 280.

²¹⁷ Moore A., *op. cit.*, p. 199.

²¹⁸ Nous ne pouvons cependant pas entrer dans les détails sur la frigidité, une notion très riche surtout au dix-neuvième siècle, à cause de la longueur de ce mémoire. Sur la notion de frigidité, on lira avec profit l'ouvrage de Cryle P. et Moore A. (2011), *Frigidity : An intellectual history*, Londres, Palgrave Macmillan.

figures de femmes mythiques que l'on a considérées des femmes fatales ou des femmes personnifiant simplement une certaine fatalité. Nous empruntons l'idée à Dottin-Orsini pour analyser le personnage principal dans *La Marquise de Sade* à partir des mythes, entre autres, de Vénus et de Salomé²¹⁹. Nous retrouvons, en effet dans le roman, de nombreux indices référant à la déesse Vénus, voire à une nouvelle conceptualisation du mythe de Prométhée et, dans le rapport entre Mary et son oncle, au mythe de Pygmalion et de Galatée. Ne pourrait-on pas risquer un néologisme en amalgamant ces trois idées ? Ainsi, Mary deviendrait une sorte de *Galvéthée* (un amalgame de Galatée, Vénus et Prométhée), une créature inouïe.

4.2 Mary ou Galvéthée

Je suis étrangère et le peu de bruit que font mes bottines dans le corridor vous impatient. Voyez-vous, mon oncle, je vais vous le déclarer franchement : je ne vous aime pas. Vous ne m'aimez pas, donc chassez-moi, je me moque de tout, désormais. Ici, je ne trouve pas le soleil, j'irai le chercher ailleurs (*LMS*, p. 183).

Dès la première conversation avec son oncle, le docteur Antoine-Célestin Barbe, Mary s'exprime avec un grand air et une certitude persuasive. Mary refuse de se soumettre en proclamant qu'elle n'aime pas son oncle et qu'elle préférerait vivre ailleurs. Mary n'oubliera sans doute jamais que son oncle sera toujours, avec son frère à qui on avait d'ailleurs donné le même nom, coupable de la mort de Caroline Barbe, la mère de Mary. Mary qui, selon nous, se venge de son oncle, le fait dans trois scènes particulières dans le roman. Premièrement, une fois que Célestin s'intéresse non pas à la physionomie de Mary, mais plutôt à certaines particularités de la main de la jeune fille, son comportement envers elle se met à changer. Célestin Barbe ne la

²¹⁹ « Venus, Judith et Salomé de la Décadence », Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 57.

traite plus dès lors comme un inconvénient, mais plutôt comme un sujet scientifique à étudier ou à observer. Le deuxième point de repère dans leur relation, qui frôle l'inceste, est la scène pendant laquelle Célestin proclame son amour à Mary. Au lieu que Mary épouse le baron Louis de Caumont, le mari que son oncle avait choisi pour elle, Célestin suggère à Mary de se marier avec lui ! La dernière scène cruciale pour notre analyse de la relation entre Mary et son oncle sera la mort de Célestin suite à une explosion dans son laboratoire une scène qui démontre, selon nous, l'ultime vengeance de Mary.

Commençons par présenter le personnage en question. Célestin Barbe, frère du colonel Barbe et de Tulotte, médecin de Caroline, célibataire était un « professeur de soixante ans [qui] n'aimait guère les femmes » (*LMS*, p. 175). Un médecin qui déteste les femmes pourrait sembler une figure étrange. Dans ce cas-ci les préférences de Célestin deviennent plutôt ironiques puisqu'il est, dit le texte, « accoucheur » et même un « accoucheur célèbre » (*LMS*, p. 175). Il paraît extraordinaire qu'un accoucheur, ce que nous appelons aujourd'hui un gynécologue, soit dégoûté par les femmes et, plus odieux encore, qu'il le soit également par le mariage. Nous reviendrons plus loin à cette question. Le docteur demeure toujours célibataire parce qu'il analyse le comportement féminin en fonction des maladies que les femmes, à première vue, ont eues ou auront :

[...] quand on lui indiquait une jolie femme sur un trottoir : « Croyez-vous qu'elle ait eu quelque maladie honteuse ? Vous ne le croyez pas ? Eh bien ! ou elle en a une ou elle en aura deux ! Cela est à peu près certain » (*LMS*, p. 175).

Pour le docteur Barbe, la femme reste « ce fameux sexe faible », un objet à étudier. Et Mary, « cette petite inconnue », qui errait dans sa maison, « ce morceau vivant, ni bon à disséquer, ni propre à se conserver en un bocal d'alcool » (*LMS*, p. 174-175), l'embêtait. Pour éviter la jeune

filles, le docteur avait « divisé la maison de la Rue Notre-Dame-Des-Champs en deux camps » (*LMS*, p. 176). Une fois de plus, on remarque le champ sémantique de la guerre et le vocabulaire des batailles ; comme si la maison de Célestin s'était subitement transformée en un champ de bataille quand les deux femmes, sa sœur Tulotte et sa nièce Mary s'installèrent chez lui. Pour expulser Mary de son ménage – parce qu'elle était une fille –, il envisage ou bien de lui trouver un mari, ou bien de l'envoyer au couvent vu que Mary avait reçu une « éducation » religieuse quand elle était plus jeune²²⁰. Voici donc les deux voies conçues pour une femme contemporaine, voire les deux seules identités acceptables pour une jeune fille : épouse ou religieuse. Après avoir habité pendant trois ans chez son oncle, Mary fut invitée à venir dans son cabinet pour la première fois²²¹.

Comme si elle était un personnage, la « Vénus anatomique s'étendait endormie dans l'angle du mur, au-dessus de la bibliothèque, reléguée là comme une poupée devenue inutile » (*LMS*, p. 180) introduit la première conversation entre Mary et Célestin. Célestin ne lui parle point comme un oncle le ferait, mais observe plutôt Mary comme s'il avait affaire à une patiente : « une habitude médicale lui fit lever un peu l'abat-jour de la lampe, il regarda sa nièce d'un regard clair et perçant » (*LMS*, p. 180). Célestin lui parle comme si elle était une victime que l'on devrait sauver, une pauvre jeune femme qui dépend totalement de la volonté masculine de son

²²⁰ Rappelons-nous alors que Mary, une bonne raisonneuse, n'était point dévote : « [...] Dieu, en elle ne criait pas du tout » (*LMS*, p. 136).

²²¹ Nous soulignons : « – Allez chercher ma nièce ! ordonna-t-il d'un ton bref. Charles [un serviteur du ménage], pétrifié, n'en croyait plus ses oreilles. Aller chercher mademoiselle ! Mademoiselle qui depuis trois ans vivait dans les appartements du haut sans se douter que le cabinet de monsieur était juste en dessous de sa chambre ! Quelle perturbation ! » (*LMS*, p. 179). Ce détail architectural montre la proximité entre la chambre de Mary et le laboratoire de son oncle, à savoir, reporté sur un autre plan, la rivalité symbolique qui se joue dans le roman entre l'intimité (féminine) et le savoir (masculin). Si dans *La philosophie dans le boudoir*, on éduque justement Eugénie dans un boudoir, Mary, elle, sera éduquée non pas dans la sphère intime, mais dans un laboratoire, comme un homme le serait.

oncle. À nouveau, Mary sait qu'en tant que fille, elle ne symbolise qu'un obstacle et même, un véritable inconvénient. Si cet enfant n'avait pas été une fille, Célestin « en aurait fait un médecin ou un botaniste, tandis que le sexe de Mary empêchait ce rêve » (*LMS*, p. 182). Pour la énième fois dans sa vie, Mary brise le rêve d'un membre de sa famille en raison de son sexe : « toujours l'éternelle passion de la famille pour les mâles ! Mary se révolta » (*LMS*, p. 182). Mary exige que son oncle lui accorde sa liberté en la renvoyant de sa maison où elle se sentait d'ailleurs emprisonnée : « Eh bien ! puisque je suis une femme, chassez-moi donc de chez vous, mon oncle, car c'est un crime que je ne veux plus m'entendre reprocher » (*LMS*, p. 182). Le lien que Mary établit entre son identité féminine et le crime attire l'attention : Mary en tant qu'orpheline, ne peut plus être incluse dans la catégorie « enfant », c'est-à-dire « la fille de », puisque ses parents sont morts. Quel rôle social joue-t-elle donc à ce moment dans le roman ? Elle n'est ni enfant, ni religieuse, ni épouse, ni prostituée et il semble hors de question qu'elle devienne étudiante. Non seulement est-ce un crime d'être une femme, mais ne point savoir où placer Mary dans la catégorisation sociale paraît un crime plus grave encore. Cette jeune fille qui flotte au-dessus des catégories identitaires établies gêne son oncle qui, en tant que médecin, tient particulièrement, on le présume, aux catégorisations. Puisque Mary se croit criminelle, la jeune fille confirme, en quelque sorte, son futur comportement et possiblement sa nouvelle identité. Tout le monde l'a toujours traitée comme une criminelle. Il nous semble qu'elle ne satisfera que ou ne répondra qu'à cette image ! Le rouge masculin qui l'a toujours inspirée, son éducation limitée, les punitions qu'elle a subies, la satisfaction qu'elle a ressentie quand son frère s'étouffa et son envie d'être différente, contribuent, consciemment ou non, à son identité unique. Dans un chapitre intitulé « The Female Born Criminal », Cesare Lombroso, lui-même médecin, affirme que les criminelles sont plus cruelles que les criminels : « Merely killing her enemy does not

satisfy her ; she needs to watch him suffer and experience the full taste of death »²²². Selon Lombroso, la criminelle aurait comme passion la vengeance : « the chief motive for female crime is vengeance »²²³. Lombroso précise encore, et nous traduisons, que la prostitution et la criminalité sont analogues, voire des phénomènes parallèles :

the prostitute is, therefore, psychologically a criminal. If she does not commit actual crimes, it is because she is physically weak, or intellectually backward, or able to get what she needs by easier methods. In accord with the law of minimum effort, she prefers prostitution²²⁴.

Cette catégorisation n'est évidemment pas toujours aussi stricte ; Lombroso discute uniquement de la nature criminelle de certaines femmes et compare plusieurs types de criminalité féminine. Pour Lombroso, mais au risque de tomber dans les clichés, cette nature criminelle chez la femme se manifesterait le plus souvent par la prostitution, à cause d'un manque d'intelligence ou d'une absence de force physique, et il précise encore que « sometimes criminality works in useful ways. Criminal behaviour and prostitution are two forms, one masculine and one feminine, of criminality »²²⁵. Le médecin italien prétend que les femmes choisissent de se prostituer pour se venger, mais ceci n'est évidemment pas la règle générale : de nombreuses femmes se prostituent involontairement, forcées par des hommes ou par un besoin élémentaire. Mais ce serait plutôt son point de vue sur les types de criminalité dans l'analyse de Lombroso qui nous est utile : il constate que certains types de criminalité sont liés soit à la masculinité, soit à la féminité. Si une femme commet des crimes qui sont normalement considérés comme « masculins », elle renverserait les rôles ou se révélerait androgyne. Ainsi, le type de criminalité que nous

²²² Lombroso, C. (2004), « The Female Born Criminal », *Criminal Woman, the Prostitute, and the Normal Woman*, Durham, Duke University Press, p. 182.

²²³ *Id.*, p. 186.

²²⁴ *Id.*, p. 221.

²²⁵ *Id.*, p. 221.

constatons chez Mary Barbe est plutôt une criminalité « masculine ». Mary, qui cherche à séduire, mais qui refusera son corps à son mari et à son amant, n'incarne point les caractéristiques d'une prostituée bien qu'elle s'en rapproche vu sa nature criminelle. Prenons l'exemple d'une véritable prostituée fictive comme Nana : son infériorité physique à l'homme, son manque d'intelligence et son petit « rire vicieux »²²⁶ typique ont tous contribué à forger son destin de prostituée²²⁷. Selon Dottin-Orsini qui cite Lombroso dans son ouvrage *Cette femme qu'ils disent fatale*, le mot

« crime » peut, en dépit de son sens juridique, être pris bel et bien au sens d'assassinat : la grande prostituée est celle qui assassine l'amour²²⁸.

Quoi qu'il y ait des ressemblances entre ces deux personnages fictifs, l'une tue l'amour parce qu'elle est condamnée à la prostitution par hérédité, l'autre vu son rôle de femme fatale rebelle et vengeresse, le rapprochement n'est que très limité. Les deux femmes fictives n'appartiennent même pas à la même classe sociale : leur identité sociale diffère et chacune remplit une autre fonction sociale dans leur société fin-de-siècle. Cependant, les deux femmes fictives ont assassiné l'amour par devoir ou, dans le cas de Mary, par rébellion, et dans celui de Nana, par ignorance. On ne reconnaît donc point les mêmes éléments dans la vie de Mary Barbe qui incitent, selon Lombroso, une femme à devenir prostituée. Mary occupera de plus en plus une position sociale « masculine » et elle tentera ainsi de mener avec acharnement une inversion des rôles masculins et féminins. Pour y parvenir, elle commettra des crimes qui, pour elles, ne seront

²²⁶ Zola É. (2008), *L'assommoir*, Paris, Flammarion, p. 393.

²²⁷ De plus, Zola décrit surtout la provenance et la situation sociales de Nana. Nous remarquons ainsi le contraste avec Mary Barbe et son environnement social plutôt solitaire : « Nana complétait à l'atelier une jolie éducation ! Oh ! elle avait des dispositions, bien sûr. Mais ça l'achevait, la fréquentation d'un tas de filles déjà éreintées de misère et de vice. On était là les unes sur les autres, on se pourrissait ensemble ; juste l'histoire des panier des pommes, quand il y a des pommes gâtées », *Id.*, p. 432.

²²⁸ Dottin-Orsini M., *op. cit.*, p. 267.

que des souffrances infligées à l'homme, des souffrances normalement destinées aux femmes. En renversant les rôles, Mary « assassine l'amour ». Dans cette perspective, l'incipit du roman joue, une fois de plus, un rôle important. Karl Huysmans, auteur d'*À rebours*, que Dottin-Orsini cite au sujet de la prostitution, fait une comparaison entre un bordel et la boucherie :

L'horreur du sexe et de la femme peut ainsi trouver à s'exprimer dans l'image (déjà rencontrée pour Salomé) de la *boucherie*, qui associe chairs pantelantes, meurtre sanglant et vulgarité. C'est par exemple la superbe métaphore-définition filée par Huysmans : aller au bordel, c'était "mener le dégoûtant troupeau de son péché dans des abattoirs où les bouchères d'amour l'assommaient d'un coup" ... Ici, l'on tue les illusions²²⁹.

Au bordel aussi bien qu'à la boucherie, ou qu'à l'abattoir, on tue les illusions, selon Huysmans. Nous allons revenir à la question des illusions quand nous analyserons la relation entre Mary et son époux. Pour le moment, une dernière interprétation concernant la criminelle et la prostituée retient notre attention, celle de Bram Dijkstra qui écrit, dans *Les Idoles de la perversité*, qu'il

[...] n'y a pire forme de prostitution que la virginité, qui préserve l'autarcie de la femme, et donc son pouvoir de "décapiter" l'homme en le faisant attendre, impuissant, qu'elle se rende à ses désirs. Par cette stratégie, la femme pousse l'homme à bout, le "force" à la violer, à la "tuer", pour recouvrer sa virilité²³⁰.

Suivant cette remarque, Mary pourrait se rapprocher de la prostituée, bien qu'elle soit vierge pendant presque tout le roman. L'idée de se vendre, ou de séduire, mais de se refuser en même temps établit des parallèles avec le comportement d'une prostituée ; souvent, c'est la femme qui contrôle la situation. Bien que nous croyions que la prostituée serait celle qui ne pourrait point se refuser, par manque de droit au refus, selon Dijkstra, il existe pourtant une forme de prostitution qui lui autoriserait ce refus. Nous préciserons tantôt le comportement curieux de Mary.

²²⁹ *Id.*, p. 267.

²³⁰ Dijkstra B. (1992), *Les Idoles de la perversité. Figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*, Paris, Seuil, p. 410.

À partir de la première conversation dans le cabinet du docteur Barbe, Mary n'était plus la même, comme si la révolte en elle et son désir de vengeance s'étaient enfin intégralement éveillés. Dans la conversation avec son oncle, Mary confirme qu'elle aimerait apprendre la botanique vu qu'elle n'est autorisée qu'à relire le même livre, le seul que l'on estimait convenable pour une fille de son âge. Ainsi forçait-on la plupart des femmes de sa classe sociale à rester sur la même voie. Par sa façon de s'exprimer et d'agir, Célestin prend Mary pour une hystérique et lui saisit le poignet pour s'assurer qu'elle n'a pas de fièvre, répétition d'un vieux réflexe génito-centriste selon lequel une femme s'exprime franchement et dévie de la norme et des catégorisations sociales est forcément « hystérique ». Michael Finn écrit que Rachilde était, elle-même, souvent perçue comme une hystérique :

Nineteenth-century doctors, usually well educated in classical rhetoric and texts, also felt that they could “read” mental imbalance in the writings of their patients. The hysterical female, they noted, often had imagination, expressed herself easily and might have a literary, artistic, or poetic disposition. But her creative abilities were likely compromised. Not only was a hysteric's correspondence verbose and unclear, wrote Legrand du Saulle, one often encountered in her letters words that were underlined or in capitals. Poor Rachilde ! Her personal correspondence is littered with underlined words, as are her novels where italics stand out on almost every page. How would the doctor have diagnosed that critical moment of self-expression in *La Marquise de Sade* which I cited earlier where, in Rachilde's very deliberately formatted text, her heroin Mary Barbe roars, “De plus, *je suis assez*, EN ÉTANT, et si je pouvais finir le monde avec moi, je le finirais” ? [...] Hysterical women could be forceful and sexually uninhibited in their language, like a man and therefore worse than a man. Thus critics could question Rachilde's sexuality: her rough, confrontational texts made of her not only a hysteric but also a hermaphrodite, especially as her fictions mocked the standard gender roles in heterosexual relations²³¹.

L'hystérie ne se limite donc point aux textes de Rachilde mais serait également visible dans son propre comportement et son écriture, voire sa correspondance, personnelle. Nous avons, à

²³¹ Finn M., *op. cit.*, p. 75.

plusieurs reprises, indiqué des parallèles entre Rachilde et Mary Barbe. Il serait donc bien possible que cette tendance à l'hystérie se soit infiltrée dans l'écriture de Rachilde et dans la création de son personnage principal²³². L'idée que Finn évoque concernant l'hermaphrodisme ne sera également point anodine pour l'analyse du pouce de Mary. En observant la main de la jeune fille, Célestin remarque que le pouce de Mary ressemble au pouce d'un criminel décapité : un pouce étrangement long. Cependant, ce détail ne nous est jamais expliqué. À quoi Rachilde réfère-t-elle ? Puisque nous avons commenté l'utilisation du mot « criminel », il serait possible que Rachilde essaye de souligner la nature criminelle de Mary ou qu'elle critique, encore, les approches scientifiques populaire à la fin du siècle. D'ailleurs, cette scène illustrerait encore la placidité de Mary face à la mort. Après avoir jeté un coup d'œil sur le bras détaché du criminel, Mary, peu affectée par cette vue morbide, continue son plaidoyer en faveur de sa liberté. La jeune fille dit à son oncle qu'elle est prête à vivre seule avec Tulotte, celle qui « boira ce qu'elle voudra », de la pension de son père pour ainsi « délivrer » son oncle (*LMS*, p. 184). Enfin, Mary ajoute que son oncle n'a qu'à inclure qui il veut dans son testament : « Faites [...] votre testament pour qui vous aimez, si vous aimez quelqu'un » (*LMS*, p. 184). Célestin reconnaît en elle les traits de caractère d'« une [toute] autre créature depuis la découverte de son pouce » (*LMS*, p. 184). Ceci nous mène vers notre troisième point, Rachilde pourrait bien, à ce moment dans l'histoire, évoquer l'idée de l'hermaphrodisme, à laquelle Finn fait également allusion dans sa citation relativement à Rachilde. Une fois que Célestin remarque la longueur du pouce de

²³² Nous sommes conscients de la lourdeur du mot dans un contexte dix-neuviémiste, mais ce sujet ne figure cependant pas dans le plan de ce mémoire de maîtrise. Sur la notion d'hystérie dans l'œuvre de Rachilde, on lira avec profit l'ouvrage de Michael Finn (2009), *Hysteria, Hypnotism, the Spirits and Pornography. Fin-de-Siècle Cultural Discourses in the Decadent Rachilde*, Newark, University of Delaware Press.

Mary, il découvre enfin chez elle ce phallus symbolique qu'il lui faut pour s'intéresser à elle et l'éduquer. La tout « autre créature » qu'il reconnaît en elle serait donc non seulement réalisée grâce à des traits de caractère masculins, mais par un hermaphrodisme symbolique. Célestin avoue qu'il l'« avait mal jugée » et commence bizarrement à apprécier sa nièce qui demeure pourtant comme une « demoiselle très digne tout en n'aimant pas [ses] parents », lui dit-il (*LMS*, p. 185). Mary, qui comprend sûrement que son oncle s'intéresse à elle, décide alors de profiter de la situation. La fascination de Célestin pour le « pouce » de Mary est une allusion à peine voilée à l'homosexualité de ce personnage et explique pourquoi ce médecin « n'aimait guère les femmes » (*LMS*, p. 175). Maintenant que Célestin a découvert sur sa nièce un phallus symbolique, il se sent autorisé, voire obligé, de l'éduquer. Ce « pouce » est ce qui « manquait » à Mary pour être acceptée. À partir de ce passage, lors duquel « la paix [était] signée » (*LMS*, p. 185), Mary devient plus indépendante, elle a accès à de nouveaux livres, elle reçoit la permission de parler haut et son oncle l'autorise à quitter la maison avec lui pendant les weekends. Célestin se rend compte que Mary

avait dicté des lois. Au lieu de lui tracer une ligne de conduite aboutissant au couvent, il s'était laissé brusquement mener hors de sa propre voie. Et cela s'était fait sans qu'il pût s'en plaindre ; elle avait l'air si tranquille ! (*LMS*, p. 186).

La description et la ponctuation de cette phrase apportent, en quelque sorte, une nuance sarcastique, celle du non-dit ou du secret, qui semble continuellement se trouver en filigrane dans le texte. On estime que ce sarcasme ajoute à la nature manipulatrice de Mary puisque personne ne s'attend véritablement à ce qu'elle soit autonome et si indépendante. En donnant l'impression à son oncle qu'elle lui obéit, elle abuse de la passion qu'il a pour son pouce / phallus, et, en se servant de ses caractéristiques hermaphrodites, elle renverse la situation de pouvoir. À partir de

ce moment-là dans le roman, Mary travaille pour lui et devient également, en quelque sorte, l'élève de son oncle qui l'instruit en botanique, en biologie, en anatomie et même en chimie²³³. Mary demeure garçon par ce « pouce retrouvé » et reçoit, de son oncle, l'éducation qu'elle avait toujours souhaité recevoir ; une éducation pourtant réservée aux hommes. Montrant ainsi sa révolte, Mary devient inclassable et brise toutes les structures sociales en mettant à plat toutes les oppositions binaires hommes / femmes traditionnelles.

Avant d'analyser la deuxième scène significative dans la relation entre Mary et son oncle, nous aimerions analyser le passage où Mary contracte une maladie à l'âge de quinze ans. Célestin constate que Mary a attrapé la petite vérole, ce qui « vint [encore] augmenter l'intérêt de M. Barbe pour la jeune fille » (*LMS*, p. 188). Le narrateur décrit les curieuses méthodes de guérison utilisées par Célestin :

peut-être ne fut-il pas tendre, il s'offrit même certaines expériences *in animâ vili* qu'il n'aurait pas osé risquer sur le corps de ses clientes de jadis, mais enfin il la sauva, et quand il fallut préserver le charmant épiderme d'une grossière flétrissure, il accomplit des miracles à l'aide d'un masque de caoutchouc rose point désagréable à voir dont il avait fait un chef-d'œuvre (*LMS*, p. 188).

Comme Célestin se sert de sa poupée, soit de sa « Vénus anatomique », il se sert du corps de Mary pour faire des expériences scientifiques. La petite vérole, ou la variole, dont Mary a été atteinte fait cependant référence à la mythique Vénus. Cette maladie se classe à l'origine parmi

²³³ Nous soulignons : « elle se croyait fort heureuse quand elle avait saisi le mystère de l'insensibilité des centres nerveux, alors que la peau est sensible à l'attouchement d'une point d'aiguille, se piquant en conscience sous la direction de son oncle ; ou surveillé de patientes expériences ayant pour but la cristallisation de l'acide carbonique, une marotte de chimiste. Ils causaient comme deux hommes du même âge en choisissant des sujets à faire dresser les cheveux d'une demoiselle à marier : les terrains dévonien, par exemple, et l'idée qu'ils étaient composés de la roche qu'on appelle *la vache noire* (Grauwak) la remplissait d'une respectueuse admiration. Elle savait le difficile avant d'avoir appris le facile et il résultait, de cette instruction développée en serre chaude, les incidents les plus drôles » (*LMS*, p. 187-188). Nous constatons encore comment Mary est obligée de se comporter comme un homme pour que sa propre famille la respecte.

les variantes de la syphilis, une maladie vénérienne dont l'étymologie remonte en effet jusqu'au nom de la déesse de l'amour. Une Vénus qui souligne le thème de la beauté et qui suggère, qui plus est, celui de la reproduction, un apport qui n'est pas sans intérêt dans le cabinet d'un gynécologue²³⁴. Cependant, les définitions de Vénus qui ont précédé la Troisième République comportent une contradiction. D'un côté, on percevait Vénus comme la beauté idéale, le symbole de l'amour chaste ; de l'autre côté, elle pouvait également représenter l'amour sensuel et être la souveraine des courtisanes : Vénus personnifie donc ou bien une madone ou bien la prostitution²³⁵. Dans l'article « La mort de Nana. La petite vérole et la maladie infectieuse au temps de Zola », Robert April précise comment l'on peut attraper la maladie :

bien qu'elle ait frappée toutes les classes sociales, l'épidémie de petite vérole sévissait davantage parmi les classes défavorisées, en raison des conditions de vie dans les taudis surpeuplés, du manque d'hygiène dans les résidences, et aussi des carences fondamentales qui prévalaient dans la nutrition²³⁶.

Cependant, Robert April écrit que « la théorie infectionniste considérait que l'atmosphère pouvait être infectée par des “émanations résultant de la décomposition de substances organiques – c'est-à-dire, animales, végétales ou humaines.” [...] l'air propre est nécessaire à la prévention de la maladie. Ce même raisonnement s'applique à la petite vérole »²³⁷. Puisque le roman ne précise pas comment et, au fond, pourquoi Mary a contracté cette maladie, il serait bien possible que la jeune fille, comme le suggère April, ait inhalé un miasme « provenant de la décomposition

²³⁴ « Venus [is] aligned, through a notion of beauty, with art, and perhaps because she is aligned, through a notion of sexual congress, with reproduction », Arscott C. et Scott K. (2000), *Manifestations of Venus – Art and Sexuality*, Manchester, Manchester University Press, p. 19. Cet ouvrage analyse la représentation de Vénus dans l'art de l'Antiquité jusqu'au début du vingtième siècle.

²³⁵ Shaw, J. (2000), « The Figure of Venus : rhetoric of the ideal and the Salon of 1863 » dans *Manifestations of Venus – Art and Sexuality* Manchester, Manchester University Press, p. 92.

²³⁶ April, R. (2005), « La mort de Nana. La petite vérole et la maladie infectieuse au temps de Zola », *Excavatio*, Vol. XX, Nos. 1-2, Edmonton, University of Alberta, p. 163-164.

²³⁷ *Id.*, p. 171-172

animale, et causant l'infection par action d'agents morbidiqes »²³⁸. Ainsi, comme Vénus, Mary incarne à la fois deux notions antithétiques : d'une part, elle est vierge et ainsi perçue encore comme une madone, d'autre part, elle a contracté la « même maladie » que Nana, une prostituée célèbre. Ceci n'est pas le seul contraste évoqué par la figure de Vénus et le personnage de Mary. Par exemple, dans la revue du *Salon de 1863*, Maxime Du Camp examine « la Vénus barbue de Chypres, type primordial de la fécondité mâle et femelle, déesse androgyne née de la mer [...] »²³⁹. Vénus, qui ne symbolise pas simplement la beauté, est également une déesse androgyne qui déploie simultanément des qualités mâles et femelles²⁴⁰. Enfin, Mary possède donc quelques-unes de ces caractéristiques associées à la déesse Vénus. L'idée de l'androgyne et même de l'hermaphrodisme médical, c'est-à-dire le masculin et le féminin à la fois dans un même corps, idée à laquelle nous avons déjà fait référence, réaffirme une certaine puissance masculine chez Mary²⁴¹. Mary serait, comme son oncle l'indique, « une autre créature ».

Le deuxième passage crucial dans l'analyse de la relation entre Mary et son oncle se situe juste avant la réception organisée à la maison du docteur Barbe. Mary, vêtue de sa robe de soie verte s'apprête, comme Salomé, à faire une danse séductrice devant son futur mari, le baron de Caumont. Antérieurement à cette fête, Célestin avait fait part de son amour à Mary. Le docteur, qui s'était trouvé bouche bée devant la tenue révélatrice de sa nièce, s'exprime d'abord par

²³⁸ *Id.*, p. 171.

²³⁹ Du Camp, M. (1867), *Les beaux-arts à l'exposition universelle et aux salons de 1863, 1864, 1865, 1866 et 1867*, Paris, Vve J. Renouard, p. 31, cité dans Shaw J., *op. cit.*, p. 94.

²⁴⁰ Nous soulignons : « Du Camp imagined Venus's transformation from a monster embodying both male and female attributes, to a goddess of female beauty alone. The hermaphrodite, containing within itself complete generative power, became a woman, who depended on her conjunction with man for her power. Here, Venus's definition involved fixing her attributes and removing her access to the power of fecundity, defined as male ». *Id.*, p. 94.

²⁴¹ « [...] l'androgyne est considéré comme une forme accomplie de la beauté », Geisler-Szmulewicz, A. (1999), *Le Mythe de Pygmalion au XIX^e siècle*, Paris, Éditions Champion, p. 108.

rapport à l'apparence physique de Mary : « – je t'assure, murmura-t-il, s'appuyant contre la bibliothèque, cela n'est pas une toilette de jeune fille ! » (*LMS*, p. 197). Mary avoue alors qu'elle n'est plus, grâce à lui, l'ingénue qu'elle était auparavant; elle refuse donc de se montrer naïve et elle se rebelle, par son choix de tenue, contre la société qui, selon Mary, est trop centrée sur l'homme. Mary qui ne se croit plus « ingénue », réfère notamment à l'éducation en sciences qu'elle a reçue de son oncle. Cependant, Célestin l'a également éduquée en « amour physique », titre assez curieux pour un livre que Célestin avait utilisé pour expliquer, après maintes hésitations, les rapports sexuels à Mary : Célestin considérait ce sujet « l'ennemi [qu'il résolut d'aller chercher] au lieu de l'attendre » (*LMS*, p. 190). Pourtant, Célestin assimile les rapports sexuels à l'amour et, ainsi, le mariage devient, pour lui, synonyme de bonheur : « on n'a rien inventé de mieux pour l'homme », dit le docteur, que le mariage (*LMS*, p. 191). Ce à quoi Mary répond : « Et celui de la femme ? Je vois, mon oncle, que vous parlez toujours de l'homme ! », une observation que son oncle néglige (*LMS*, p. 191). Mary comprend alors que le mariage ne représente que le bonheur pour l'homme et une fois que Mary porte la robe verte, la jeune femme prend en charge son propre destin et s'apprête à tout faire pour acquérir son bonheur et sa liberté. Selon Lokis-Adkins, le but ultime de Mary serait alors d'être veuve :

Widowhood, although remaining absent for most of the novel, nevertheless plays an integral part in the text, and it becomes evident that the heroine's desire for widowhood, which becomes more obvious as the narrative progresses, is the driving force in the plot²⁴².

Bien que Lokis-Adkins fasse une excellente remarque, Mary doit en premier lieu se marier pour affirmer sa position sociale ; pour elle, le mariage représente une première étape pour parvenir à

²⁴² Lokis-Adkins, J., *op. cit.*, p. 62.

la liberté. Nous approfondirons les motifs de Mary concernant son mariage au baron quand nous analyserons leur relation. Si Mary était restée célibataire, elle n'aurait eu aucune place dans sa société contemporaine. À l'époque, les femmes ne semblaient que se classer dans cinq catégories : religieuse, épouse, vieille fille, veuve ou prostituée. Mary choisit, pour le moment, d'appartenir à la catégorie « épouse » puisque devenir une religieuse ou une prostituée est hors de question. Cependant, nous ne nous rangeons pas totalement derrière la remarque de Lokis-Adkins. Premièrement, puisque Mary préfère la torture au meurtre, son but n'est pas de tuer son mari, mais de le manipuler et de le dominer en le torturant. La personne qui pratique la torture décide du sort de sa victime (ou le croit en tout cas) ce qui est, ultimement, le désir de Mary. La soumission totale de la victime et le contrôle, dans ce cas, de Mary rappellent le sadomasochisme où le dominé est censé se soumettre totalement à la volonté du dominant. Pour Mary, la femme est celle qui assume la position dominante. Ainsi par cette robe verte qui rappelle la nature et la fertilité, Mary commence sa pratique de la torture. Avant la fête, Célestin explique à sa nièce qu'il serait « prêt à se faire son esclave » et qu'aucun autre homme ne pourra l'aimer comme il l'aime (*LMS*, p. 197). Mary refuse la suggestion de son oncle par une extraordinaire réplique qui englobe plusieurs aspects problématiques pour Mary :

Elle haussa les épaules. – Je ne veux pas épouser mon oncle. Est-ce qu'on épouse son oncle ? Quel singulier médecin vous faites ! “Remonter le cours des descendances familiales...” rappelez-vous un peu les phrases de vos livres sérieux. À mon tour de vous prier de ne pas m'accabler de vos ridicules déclarations. Devenir la belle-sœur de Tulotte qui a cinquante-cinq ans ! Non !... mon oncle, j'épouserai le baron de Caumont parce que ce viveur, sans me plaire, a pour moi l'avantage de ne pas être mon parent, et je brûle du désir de sortir de la famille, vous m'entendez ! (*LMS*, p. 197-198).

Mary supprime toute relation qui existe entre elle et un parent, voire avec toute personne avec qui elle pourrait avoir un rapport père-fille. Dorénavant, Mary se comportera comme une femme fatale qui se sert des outils intellectuels que son oncle lui a donnés pour affirmer sa supériorité.

Au mythe de Vénus s'ajoute, dans la structure même de *La Marquise de Sade*, celui de Pygmalion. Le rapport entre Célestin et Mary, qui est, d'après nous, fortement basé sur le mythe de Pygmalion et Galatée, a également contribué à la construction identitaire de Mary. Ici aussi, le lien avec Vénus reste crucial puisque, dans le mythe, c'était notamment grâce aux pouvoirs de Vénus que la statue de Pygmalion s'animait. Pour son oncle, Mary remplace en effet la « Vénus anatomique », outil de la science que Célestin aimait reconstruire de temps à autre, et la jeune fille devient ainsi une créature sculptée par son oncle, comme Pygmalion crée Galatée dans le mythe. Son oncle, qui jadis haïssait les femmes, tout d'un coup tombe amoureux de sa nièce. En éduquant Mary, Célestin lui a notamment fourni les outils pour soumettre l'homme dans une position inférieure et efféminée. Dans ce sens, Antoine-Célestin Barbe tombe amoureux d'une femme plutôt masculine qui prend charge de sa propre vie et qui, devenue instruite grâce à lui, pourrait être perçue comme sa propre création : sa statue ainsi que son monstre, sa Galatée et son Prométhée, le féminin et le masculin, voire même la suprême androgyne ou même celle qui, comme Mary, n'avait pas demandé de naître :

Allons donc ! pitié, s'exclama-t-elle ; est-ce qu'on a eu pitié de moi, depuis que je suis au monde ? Je ne demandais pas à naître, n'est-ce pas ? ... Quelle rage a-t-on eue lorsqu'on m'a jetée sur terre ? La belle chose que la tendresse de nos parents qui nous font quand nous ne voudrions pas être faits ?.... Aujourd'hui tout changera, je vous en préviens ; les sciences que vous m'avez si libéralement données tourneront contre vous, le savant !... (*LMS*, p. 198).

Mary menace son oncle et avoue, en fait, qu'elle a abusé de sa passion envers elle. En quelque sorte, Mary a persuadé Célestin par son intelligence, comme elle séduira son mari et son amant

par sa beauté pour ainsi devenir indépendante et, en fin de compte, faire ce qu'elle désire. Selon Anne Geisler-Szmulewicz, les références au mythe de Pygmalion abondent au dix-neuvième siècle. À l'époque, Pygmalion était devenu un « mythe de transgression » qui n'avait pas d'autre place qu'au dix-neuvième siècle²⁴³. La notion de transgression connote tout ce siècle de révolte et encore plus l'esprit « à rebours » des dernières décennies du dix-neuvième siècle. Honoré de Balzac, Théophile Gautier, Flaubert et Henri de Latouche se sont, entre autres, inspirés du mythe de Pygmalion pour écrire *Sarrasine* (1831), *Mademoiselle de Maupin* (1835), *Hérodiade* dans les *Trois contes* (1877) et *Fragoletta* (1829)²⁴⁴. À la fin du siècle XIX, le pygmalionisme a aussi inspiré Huysmans et Hennique pour l'écriture de « Pierrot sceptique. Pantomime » (1881), Jules Ricard pour « Suicide de hier » (1889) ainsi que Kurt Münzer pour son « Pygmalion » (1919). Selon Geisler-Szmulewicz, Huysmans et Hennique effectuent une réécriture « à rebours du mythe », mais « dans [ces] trois textes, – et c'est en ceci qu'ils sont représentatifs de la littérature « fin-de-siècle – l'amour pour le simulacre est préféré à celui que l'on porte à la femme de chair et d'os »²⁴⁵. Ce commentaire fascinant de Geisler-Szmulewicz pourrait, selon nous, se relier à la représentation de la femme fin-de-siècle. La notion du simulacre indiquerait notamment que les hommes préféreraient plutôt aimer une femme qui ne change pas, une simple copie. Les nouvelles interprétations du mythe de Pygmalion

se développent au XIX^e siècle sur un terreau favorable, à une époque où l'éducation des filles et la place de la femme dans le mariage font l'objet de tant d'attention. Une étude du langage utilisé par les théoriciens du mariage révèle combien l'image du Pygmalion pédagogue était de nature à séduire. Lorsqu'ils s'efforcent de définir quelle relation doit exister entre la femme et l'époux,

²⁴³ Geisler-Szmulewicz A., *op. cit.*, p. 164.

²⁴⁴ *Id.*, p. 144.

²⁴⁵ *Id.*, p. 329.

Michelet et Balzac recourent aux mêmes métaphores : la femme est systématiquement un “être à former”, le mari un formateur...²⁴⁶

Ce phénomène mythique et, après tout, fictif devient donc un des critères pour la construction identitaire des femmes dans la société contemporaine. Au sujet de cette éducation que l’homme fournit à la femme, Geisler-Szmulewicz évoque encore qu’au XIX^e siècle :

l’interprétation “pédagogique” du mythe de Pygmalion [était] enregistrée par les textes à vocation didactique : la statue que l’on doit animer désigne l’enfant ou la femme qui n’a pas encore toute l’intelligence pour bien se conduire²⁴⁷.

Dans cette perspective, Geisler-Szmulewicz précise que « la tentative réalisée par Pygmalion pour façonner une statue parfaite [...] exprimerait symboliquement l’éducation particulière que Pygmalion donne à l’enfant, pour en faire sa femme »²⁴⁸. Cependant, ce n’est pas innocent qu’à travers plusieurs siècles, des liens s’établissent également entre le mythe de Pygmalion et celui de Prométhée. Nous référons encore à Geisler-Szmulewicz :

L’ordre immuable des épisodes dans les réécritures du mythe de Prométhée – la création et l’animation de Pandore suivie de la révolte du créateur – ne doit pas donner l’illusion qu’un Prométhée conquérant vient au secours d’un Pygmalion trop faible. Au contact l’une de l’autre, la passion de Pygmalion prend un caractère plus corrosif, tandis que la révolte de Prométhée se dote d’un caractère plus pacifique. Elle devient aussi moins métaphysique et plus artistique, et son enjeu moins collectif et plus individuel. Il ne s’agit plus de dresser un réquisitoire en règle contre le Créateur, ni de rendre justice à l’humanité. La référence à Dieu disparaît souvent même, parfois remplacée par une allusion à la Nature rivale... Cette omission est significative de la transformation subie par le mythe de Prométhée : le contenu de la révolte importe moins à l’acte même de la révolte, par lequel l’artiste s’affirme comme sujet absolu²⁴⁹.

²⁴⁶ *Id.*, p. 232.

²⁴⁷ *Id.*, p. 232.

²⁴⁸ *Id.*, p. 232.

²⁴⁹ *Id.*, p. 106.

Dans cette idée du double mythe, Geisler-Szmulewicz emploie le mot clé « corrosif » qui pourrait, selon nous, également décrire l'intention de Mary : elle tentera notamment de détruire le système social en place et surtout cette éternelle soumission de la femme. En ce qui concerne le mythe de Prométhée, Geisler-Szmulewicz, dans ce cas-ci, perçoit ce dieu comme celui qui se révolte contre son créateur, mais qui ne rend cependant pas justice à l'humanité. Sur cette note, nous apercevons encore le lien avec Mary qui se révolte également contre son créateur, c'est-à-dire contre son oncle qui a fait d'elle une femme instruite. Sa révolte ne concerne toutefois point le bien-être de l'humanité, une chose que nous avons commentée à l'aide de Schopenhauer dans le premier chapitre. La révolte de Mary va plutôt à l'encontre du bien-être social puisque, en tant que femme, Mary refuse de faire son devoir féminin et prive en quelque sorte la société d'une future génération, voire de ces fils de la patrie. Geisler-Szmulewicz écrit notamment qu'au dix-neuvième siècle, on avait tendance à amalgamer certains mythes. Ainsi, nous pouvons relier le mythe de Pygmalion à *La Marquise de Sade* et faire un parallèle avec la déclaration d'amour de Célestin. En réanimant Mary, après trois ans de solitude, Célestin essaiera par la suite de la séduire dans le but de se marier, plus tard, à sa propre créature. Célestin, qui méprisait toutes les femmes, a formé Mary et fait d'elle une femme qu'il ne méprisait pas parce que, par son pouce, celle-ci était moitié homme. En comparant Mary Barbe à la création de Pygmalion, Galatée, nous soulignons plusieurs ressemblances. Une première ressemblance est l'insensibilité de la statue. Geisler-Szmulewicz écrit que « l'insensibilité et la froideur [de la statue animée] peuvent désigner l'impuissance à aimer »²⁵⁰. Mary a reçu une éducation scientifique, une pédagogie « masculine », mais il lui manque une éducation émotionnelle, « féminine ». Mary est

²⁵⁰ *Id.*, p. 222.

émotivement froide. En effet, la fête chez le docteur Barbe réintroduit de Mary dans la société, plus comme « la fille de » mais comme jeune femme, et illustre simultanément sa rupture totale avec son passé. Une fois que son oncle l'a éduquée, Mary devient complètement impitoyable, comme un homme, et dicte le déroulement des choses :

Je me marierai avec le baron, je vivrai ici parce que j'aime cette maison, et que je la dirigerai malgré vous. Il est temps que je descende tout à fait du grenier où j'ai grelotté trois hivers, mon cher oncle (*LMS*, p. 198).

À ce moment dans la narration, Mary devient totalement insensible à la situation des autres personnages. Cette insensibilité souligne encore une fois l'absence de caractéristiques féminines chez Mary. Quand nous analyserons sa relation avec son mari, nous verrons qu'elle est non seulement incapable d'aimer et qu'elle ne veut, au fond, pas aimer. Elle préfère torturer²⁵¹. Comme Minoute griffait Mary, Mary aimera voir couler le sang des hommes qui croient pouvoir s'approprier sa personne. La torture deviendra son amour ultime²⁵². Deuxièmement, Geisler-Szmulewicz précise que la « froideur de la statue peut aussi exprimer l'insensibilité sexuelle »²⁵³.

Mary ne s'intéresse point à « l'amour physique » et elle sait qu'en le refusant, elle pourra rester

²⁵¹ Le narrateur décrit même une pensée du docteur Barbe au sujet du comportement de Mary : « Elle ne l'aime pas [le baron de Caumont], elle n'aime rien, elle a la cruauté de vouloir en torturer deux au lieu d'un... Aveugle ! imbécile qui se croit fort !... » (*LMS*, p. 204).

²⁵² Comme les personnages dans le boudoir sadien, même sadique, Mary préfère soumettre le dominé à ses tortures, et observer l'effet qu'elles ont sur lui plutôt que de se laisser séduire par l'amour. Les tortures de Mary visent à détruire l'homme. Or, selon Sade, qui fait ici parler Dolmancé, la destruction est « une des lois de la nature comme la création ; ce principe admis, comment puis-je offenser cette nature, en refusant de créer ; ce qui, à supposer un mal à cette action, en deviendrait un infiniment moins grand, sans doute, que celui de détruire qui, pourtant se trouve dans ses lois, ainsi que je viens de la prouver ; si d'un côté j'admets donc le penchant que la nature me donne à cette perte, que j'examine de l'autre qu'il lui est nécessaire, et que je ne fais qu'entrer dans ses vues en m'y livrant ; où sera le crime alors, je vous le demande ? ». Sade suggère donc que détruire fait autant partie de la nature humaine que créer. Pourquoi donc ne pas détruire au lieu de créer si la procréation n'est pas le but ultime de l'homme ? Dans *La Marquise de Sade*, Mary, qui refuse de procréer, choisit de détruire l'homme et ceci non seulement malgré sa propre perversité mais, nous l'espérons, surtout au profit de l'indépendance féminine.

Sade, *op. cit.*, p. 96.

²⁵³ Geisler-Szmulewicz A., *op. cit.*, p. 223.

puissante. Nous allons le préciser quand nous analyserons la relation entre Mary et le baron en référant aux analyses de Bourdieu. Nous avons déjà mentionné que le passé de Mary l'a désensibilisée et rendue froide : Mary témoigne d'une grande force devant la mort et d'un sang-froid implacable face au sadisme, comme si elle n'avait pas d'émotions. Mary tente également de transgresser les règles sociales, par son assimilation à une statue animée et au mythe de Prométhée. Ce docteur instruit qui met d'habitude, de manière plus naturelle, des enfants dans le monde a encouragé et en quelque sorte créé une nouvelle créature. Célestin tombe amoureux de sa création qui se rebellera contre lui et qui, en fin de compte, le tuera.

Comme troisième et dernière scène, nous souhaitons commenter la mort de Célestin dans une « explosion formidable » (*LMS*, p. 257). La description de Mary tout de suite après l'explosion révèle encore le champ sémantique de la guerre : « réveillée en sursaut [...] elle mit son peignoir garni de cygne, se regarda, se coiffa, intrépide comme un général d'armée qui va livrer une bataille décisive » (*LMS*, p. 257). Une fois de plus, la narration se concentre sur la statuette de Vénus où un second champ sémantique, cette fois relatif à la déesse de l'amour, détermine le ton des événements :

La Vénus anatomique, détachée de son piédestal, avait bondi, droite encore, mais décapitée, en travers de sa table, sur un amas de fioles brisées. [...] – Mon **vénéré** maître ! sanglota celui qui avait voulu le voir et qui le trouvait mort (*LMS*, p. 258).

L'homme qui voulait rendre visite au docteur Barbe, juste avant que celui-ci ne meure, croit que les recherches de Célestin sur la cristallisation ont causé cette explosion. Selon nous, il serait bien possible que la « Vénus anatomique » ait explosé dans le cabinet du médecin. L'instrument scientifique décapité qui avait rebondi dans le laboratoire suggérerait que quelqu'un avait commis un attentat. Mary commente ainsi la situation :

– Une victime de la science ! dit Mary, conservant son calme, tandis que les domestiques faisaient des scènes de lamentation. Quand on voulut le relever pour le porter sur un lit, elle s’y opposa, disant que puisqu’il n’y avait rien à espérer, on devait attendre les constatations. En réalité, elle pensait que si un souffle lui demeurait, il étoufferait grâce aux vapeurs de l’acide commençant à se répandre d’abord au ras du parquet (*LMS*, p. 258).

La jeune femme s’assure qu’il n’y ait plus aucun espoir pour son oncle. Mais, au fait, comment est-elle même au courant des vapeurs acides ? Mary, en compagnie de son oncle, avait étudié la cristallisation de l’acide carbonique, et serait donc, selon nous, la suspecte par excellence. Rien dans la description du narrateur n’exclut l’idée que Mary ait en effet tué son oncle. Le comportement de la jeune femme et les ordres qu’elle donne à ses domestiques révèlent sa froideur et, une fois de plus, sa placidité. Ainsi, par sa façon d’agir, Mary prétend que son oncle l’a bien mérité. Mary a détruit ce monde exclusivement masculin. Cela nous paraît logique que Mary essaye de se débarrasser de son oncle d’abord avant de se concentrer sur la torture de son mari. Pour tuer son mari puis obtenir sa liberté, son oncle devait mourir avant le baron de Caumont : en effet, un médecin dans la maison qui pourrait constater cet empoisonnement, avant qu’il ne soit trop tard pour le baron, empêcherait Mary de mener ses projets meurtriers. Comme Prométhée, Mary tue son créateur. Dans la relation entre Mary et Célestin, le seul amour que nous avons constaté était l’amour incestueux de Célestin pour sa nièce ainsi que son « amour pygmalion » pour sa propre création. Rachilde n’a décrit aucun amour de Mary pour son oncle sauf celui, s’il en est, qu’elle ressent pour la torture et la rébellion. Afin de conclure, nous terminons cette partie de la même façon que nous l’avons commencée : par une phrase de la première conversation entre Mary et son oncle : « Voyez-vous, mon oncle, je vais vous le déclarer franchement : je ne vous aime pas » (*LMS*, p. 183). En tuant son oncle, le seul parent qui

lui restait, Mary dispose non seulement des pleins pouvoirs, mais elle venge également sa mère, Caroline Barbe.

4.3 Pseudo-Salomé

Selon Pierre Bourdieu dans *La Domination masculine* (1998), l'amour reste avant tout une « domination acceptée »²⁵⁴. Dans le chapitre sur les animaux, nous avons analysé la scène d'ouverture qui illustre en quelque sorte le viol de Mary, voire la perte de son innocence lors de l'abattage du bœuf. Dottin-Orsini, en citant Huysmans, confirme en quelque sorte que ce dont Mary a été témoin dans l'abattoir a « tué ses illusions »²⁵⁵. On a exposé Mary trop tôt à une réalité révélatrice qui, pour la jeune fille, peint le rapport entre un homme et une femme de la même façon que celui entre l'homme et le bœuf dans un abattoir. Dès un très jeune âge, Mary souffre de l'envers de la vie adulte et, ultimement, de la réalité sociale : on a violé son innocence et on lui a volé son occasion de devenir une femme qui se conforme aux normes. Dans ce rapport homme-bœuf, l'homme représente évidemment celui qui domine le bœuf pour l'abattre. Cette idée nous rappelle la citation de Bollhalder-Mayer sur le viol ; n'est-ce pas de cette manière que Mary perçoit le mariage ? Sa perception de la chose est peut-être corrompue par sa participation à l'abattage et, deuxièmement, par l'éducation sur l'amour sexuel que son oncle lui a donnée. La vue du bœuf abattu pourrait donc l'avoir inspirée et lui avoir donné envie de rompre avec les conventions sociales. Selon Emily Apter : « Blood sacrifice in a French abattoir appears as a pagan ritual marking the loss of innocence and the birth of unhealthy appetites for blood and

²⁵⁴ Bourdieu P., *op. cit.*, p. 116.

²⁵⁵ Huysmans, J-K. (1987), *Là-bas*, Paris, Garnier-Flammarion, p. 108, cité dans Dottin-Orsini M., *op. cit.*, p. 267.

war »²⁵⁶. Avec une telle conception de la vie, la domination et la mort, Mary, en se mariant, se donne une nouvelle position sociale, soit cette fois-ci, celle de femme mariée. La relation maritale entre Mary et son mari, le baron de Caumont, est des plus curieuses. Mary refusera à tout prix de se comporter, face à lui, mais non envers le monde extérieur, comme une « véritable » épouse. Son mari, comme nous l'avons déjà mentionné – ainsi que tous les hommes qui empêchent Mary d'atteindre sa liberté totale – doit mourir. Ainsi, Mary ne personnifie pas simplement la femme fatale, mais également cette Amazone qui s'occupe de « la tuerie générale des hommes »²⁵⁷. Après avoir tué son oncle, nous l'assumons, Mary tourne son attention vers son mari. Avant d'analyser comment Mary torture le baron de Caumont, nous aimerions nous pencher sur la scène de séduction où Mary nous rappelle le mythe de Salomé. En deuxième lieu, nous étudierons la scène la plus importante du roman : la nuit de noce pendant laquelle Mary établit les règles de son mariage.

L'influence du mythe de Salomé n'est point surprenante puisque, comme celui de Pygmalion et de Prométhée, il était à la mode pendant la période fin-de-siècle. Huysmans, par exemple, a basé *À Rebours* (1884), publié trois ans avant *La Marquise de Sade*, sur le mythe de Salomé²⁵⁸. Huysmans s'était, entre autre, inspiré d'une peinture intitulée *Salomé* (1876) de Gustave Moreau²⁵⁹. Cette robe vert-émeraude de Salomé, la fille d'Hérodiade, a également

²⁵⁶ Apter, E. *op. cit.*, p. 252.

²⁵⁷ Dottin-Orsini, M., *op. cit.*, p. 258.

²⁵⁸ Apter, E., *op. cit.*, p. 254.

²⁵⁹ À la page 72 de *À Rebours*, Huysmans décrit la tenue de Salomé lors de sa danse, que Emily Apter cite également dans son article : « La face recueillie, solennelle, presque auguste, elle commence la lubrique danse qui doit réveiller les sens assoupis du vieil Hérode ; ses seins ondulent et, au frottement de ses colliers qui tourbillonnent, leurs bouts se dressent ; sur la moiteur de sa peau les diamants, attachés, scintillent ; ses bracelets, ses ceintures, ses bagues, crachent des étincelles ; sur sa robe triomphale, couturée de perles, ramagée d'argent, lamée d'or, la cuirasse des orfèvreries dont chaque maille est une pierre, entre en combustion, croise des serpenteaux de feu, grouille sur la chair mate, sur la peau rose thé,

influencé la couleur de la robe de Mary. Selon Eri Ohashi : « Salomé est considérée comme le symbole de la femme mythique orientale qui possède à la fois cruauté, sensibilité et beauté »²⁶⁰. Mary possède, selon nous, deux de ces trois caractéristiques : nous la considérons belle et cruelle, mais Mary ne se montre pas particulièrement sensible ni envers les femmes, ni envers les hommes. Elle fait plutôt preuve d'intelligence et elle utilise l'éducation qu'elle a reçue de son oncle ainsi que sa beauté pour manipuler les hommes. Mary séduit à l'aide de sa beauté, mais domine les hommes grâce à son intelligence. Lors de la fête, Salomé séduit elle aussi d'abord par sa danse. Après, une fois rapprochée de celui qu'elle tente de séduire, elle détient un pouvoir sur cet homme autrefois supérieur. Ainsi Salomé personnifie-t-elle également la femme fatale. Dottin-Orsini, qui cite Camille Mauclair au sujet de Salomé, dans sa définition de la femme fatale y réfère maintes fois : « “Salomé faisant tuer le prophète Jean-Baptiste, écrit Camille Mauclair, ‘révèle moins une volonté personnelle qu’elle ne manifeste l’instinct collectif et éternel de la femme’ (*Les Clefs d’or*) »²⁶¹. Salomé représente alors le sexe féminin en général sachant que par la séduction et la promesse de son corps, la femme atteindra son but, soit son destin, ou, dans le cas de Salomé, le but de sa mère. Salomé venge Hérodiade comme Mary Barbe venge la mort de Caroline. Dans les deux cas, la mère est la force qui inspire la jeune fille à renverser la situation du dominant et celle de la dominée. Ainsi Salomé devient un personnage mythique qui symbolise, à n'importe quel moment dans l'histoire comme l'indique Dottin-

ainsi que des insectes splendides aux élytres éblouissants, marbrés de carmin, ponctués de jaune aurore, diaprés de bleu d'acier, tigrés de vert paon ». À la page 74, Huysmans précise : « Dans l'œuvre de Gustave Moreau, conçue en dehors de toutes les données du Testament, des Esseintes voyait enfin réalisée cette Salomé, surhumaine et étrange qu'il avait rêvée ». Nous reviendrons à la robe de Mary et l'influence de Salomé quand nous analyserons la relation entre elle et le baron de Caumont.

Huysmans J-K. (1884), *À Rebours*, Paris, Charpentier et Éditeurs.

²⁶⁰ Ohashi, E. (2004), « Deux Salomés : l'utopie chez Flaubert et chez Oscar Wilde », Association internationale de littérature comparée, p. 2.

²⁶¹ Brunel, P., *op. cit.*, p. 279.

Orsini, la vengeance féminine. Mary rencontre son futur époux pour la première fois quand elle danse vêtue de sa robe verte, tout comme Salomé, pendant la fête chez son oncle. Lors de la fête, cette robe verte effraye et attire simultanément les hommes. D'une part, par sa tenue fatale, Mary fait peur à Paul Richard, son futur amant, qui est tellement choqué qu'il commence à saigner du nez : « il aurait préféré recevoir une gifle que d'être présenté à cette femme dont la robe lui faisait peur » (*LMS*, p. 206). Paul souffre régulièrement d'hémorragies nasales et surtout quand il voit Mary. Pendant que les autres hommes lui portent secours, Mary, elle, « effaçait du bout de son doigt une gouttelette purpurine qui tremblait, pareille à un rubis, sur les broderies de son corsage » (*LMS*, p. 207). Dès ce moment, Mary se sentira proche de Paul et, une fois mariée au comte, fera de lui son amant. Il nous paraît évident que Mary est attirée par Paul parce qu'il a eu cette hémorragie devant elle, il saigne du nez devant Mary comme le bœuf égorgé avait saigné devant la petite Mary. Dans cette perspective, Paul devient donc une version humaine de ce bœuf que Mary a vu dans l'abattoir et Mary sera celle qui le soumettra par des tortures. Ainsi, Paul se montre donc inférieur, faible, féminin et Mary en tirera avantage au cours des derniers chapitres du roman. D'autre part, son fiancé, le baron de Caumont n'est point encore effrayé par Mary. Bien au contraire, il la désire de plus en plus et il n'hésite pas à lui proclamer son amour duquel Mary peut bien se passer vu son comportement sarcastique envers le baron. Écoutons un extrait :

- Mary, comprenez-vous que je vous aime ? répétait-il. Elle se tourna sans rougir.
- Vous ne me déplaitez pas, répondit-elle.
- Je suis bien plus âgé que vous, Mary.
- Oh ! vous l'êtes beaucoup moins que mon oncle !
- Adorable candeur petite fille ! Est-ce que je dois être un oncle pour vous ?...
- Sans doute ! murmura-t-elle avec un rictus railleur dont il ne pouvait saisir le sens (*LMS*, p. 204).

Son air de vieille femme et, simultanément sa chasteté, attirent le baron. On peut ainsi refaire ce lien que nous avons déjà fait quand nous avons analysé l'influence de Vénus, c'est-à-dire ce rapprochement entre la madone et la prostituée, la chasteté et le vulgaire. En théorie, Mary est chaste parce qu'elle est vierge, mais elle fait, en même temps, preuve d'une certaine habileté ou même expérience qui paraît séduire le baron, mais qui est, malgré cela, inhabituel pour une fille vierge :

Son éducation lui assurait sa vertu en même temps qu'elle lui promettait des surprises pour le coin du feu. Elle n'avait jamais eu le temps d'aller dans le monde, donc elle était chaste (*LMS*, p. 203).

D'une part, Mary est en effet chaste, de l'autre elle ne l'est plus à cause de, ou peut-être même grâce à, son éducation²⁶². Le baron, qui ne cesse de faire des remarques vulgaires²⁶³, ne s'intéresse qu'à posséder Mary, cette « belle créature », pour satisfaire ses besoins physiques. Ce mariage représente pourtant pour le baron un avantage pécuniaire. Pour Mary, ce mariage symbolise, de manière plus importante, le rang social qu'il lui faut pour être acceptée tout en disposant d'une certaine liberté. Une fois mariée, le destin du Baron de Caumont sera dorénavant entre les mains cruelles de Mary Barbe. Ceci nous mène, comme nous l'avons évoqué, vers la deuxième scène et, d'après nous, la plus importante de tout le roman : la nuit des noces.

²⁶² Comme dans *La philosophie du boudoir*, l'éducation ne vise pas à préserver la chasteté d'Eugénie. Bien au contraire, son éducation est accompagnée d'une mise en pratique de la philosophie des « instituteurs immoraux ». Par rapport à l'éducation féminine donnée dans le boudoir, Mary reçoit la sienne dans un laboratoire, une éducation qui ne l'a pas rendue moins chaste de manière physique, contrairement à Eugénie, mais plutôt de manière psychique, voire de façon morale. Les leçons de son oncle ont voulu préserver la chasteté de Mary, mais la jeune fille les a utilisées contre son instituteur pour ainsi nuire à la position dominante de l'homme.

²⁶³ Quand le docteur Barbe commente la corpulence du baron de Caumont, celui-ci répond : « Le mariage diminuera ça !, dit-il, riant d'un air convaincu » (*LMS*, p. 205).

Il nous semble évident que le narrateur n'a pas voulu consacrer une description détaillée à la cérémonie. Seule une courte description précède la scène dans la chambre à coucher de Mary :

Le mariage eut lieu à Notre-Dame-des-Champs, sans trop de faste. Quelques gommeux de la société du baron, quelques savants du cercle de l'oncle Barbe y assistèrent. On était au printemps, il y avait beaucoup de fleurs naturelles. Le vieillard eut une syncope pendant la cérémonie, des dames le virent tomber roide et crurent que la mariée allait hériter le soir de ses noces. Lui, revenu à la raison, affirma que les fleurs lui faisaient cet effet quand il les sentait de près. On dîna chez lui, un dîner de quarante couverts auquel il se dispensa de prendre part à cause des grosses gerbes de roses ornant la table. Les époux annoncèrent le départ ordinaire pour l'Italie, mais ils gagnèrent tout simplement leur chambre (*LMS*, p. 212).

Mary ne figure pas dans cette description, le narrateur ne commente même pas la tenue de la jeune mariée ni l'atmosphère qui régnait lors de la cérémonie. Le narrateur se concentre plutôt sur le docteur Barbe et sur la souffrance qu'il éprouve tout au long de cette journée qui symbolise pour lui un « adieu à toutes les gloires, toutes les brillantes discussions » (*LMS*, p. 213)²⁶⁴. Ne sachant point de quelle couleur était la robe de Mary, on estime qu'elle ne portait pas de robe blanche qui pourrait accentuer sa virginité. Sur cette note, Mary s'exprime ainsi : « physiquement, je suis vierge ; moralement je me crois capable de vous apprendre des choses que vous ignorez peut-être » (*LMS*, p. 213). La scène que le narrateur souligne ici est plutôt celle qui devrait, en fait, conclure le jour des noces, soit la consommation du mariage. Ce passage est particulièrement important puisque c'est à ce moment-là que Mary, enfin libre, peut parler franchement pour la première fois. En expliquant le type de mariage qu'elle souhaiterait avoir, Mary déploie certaines stratégies qui obligeront le baron à lui obéir. Mary, en montrant des flacons de poison, menace son mari. Le narrateur décrit Mary sortant, un par un, les flacons

²⁶⁴ Remarquons-donc comment Rachilde suggère qu'une fois mariée, la femme ne pourra plus avoir de conversations intéressantes...

contenant différents poisons²⁶⁵. Mary appelle ces flacons ses « poupées », tout comme la « Vénus anatomique » sert aux médecins de poupée à la dissection et, par la suite, d'un instrument qui aide à justifier la domination de la femme. Le fait que Mary place son mari devant un tel ultimatum — c'est-à-dire : obéir ou mourir —, rappelle une fois de plus le mythe de Salomé qui, en dansant pour Antipas, exige la tête de Jean-Baptiste. Mary en épousant le baron lui donnera la satisfaction d'être marié à elle, mais aussi l'obligation de respecter ses exigences, voire ses caprices. Comme nous l'avons mentionné à plusieurs reprises, Mary avoue que le baron représente pour elle une forme de liberté. Cependant, elle lui dit qu'elle ne sera jamais passionnée par lui et qu'elle ne compte point faire ses devoirs d'épouse :

Je vous aimerai davantage demain, ce sera mon devoir, mais ne comptez pas sur ma passion désordonnée, j'ai l'horreur de l'homme en général, et en particulier vous n'êtes pas mon idéal. Lorsque j'avais dix ans, je m'imaginais qu'un jardinier pieds nus et en chapeau percé serait le mari de mes rêves. [...] Si je vous accepte sans attendre mon bohémien, c'est que je tiens à m'affranchir de la tutelle de mon oncle. Vous êtes ma liberté, je vous prends, les yeux fermés... Vous seriez un voleur, que cela me laisserait indifférente (*LMS*, 213-214).

Même si Mary parle de ses devoirs, elle refusera toutefois de les réaliser puisqu'elle empoisonnera, en fin de compte, le baron de Caumont. Comme nous le lisons dans la réplique de Mary, elle aurait voulu se marier avec un bohémien qui, comme elle, aurait également désobéi aux règles et fui les conventions sociales, pour ainsi vivre dans les marges de la société.

²⁶⁵ Nous soulignons : « - Tenez, dit-elle [...] il y a là de jolis flacons que mon oncle m'a offerts après m'en avoir raconté les histoires. Asseyez-vous près de moi, je vous ai dit que je vous apprendrais ce que vous ignoriez ; je commence, Monsieur : ceci (et elle éleva aux lueurs de leur veilleuse d'albâtre, ronde et pâle, leur lune de miel, un des flacons de cristal teinté de bleu), ceci est la cocaïne, la fameuse cocaïne qu'il suffit de respirer une fois pour mourir d'un coup, foudroyé, sans un cri, sans un geste. Cela [...] c'est l'acide osmique, plus prompt encore, qui vous conserve votre attitude après son effet produit, tellement qu'on peut s'imaginer la rupture d'un anévrisme. Voici le curare, pas détestable au goût, puisqu'on le prend en piqure. Voici le cyanure de potassium, le bichlorure de mercure et enfin, la morphine pure, le plus violent de tous... Elle avait vidé le coffret sur ses genoux, les fioles étincelaient comme des bijoux » (*LMS*, p. 216).

Lorsqu'elle parle ainsi à son nouveau mari, le baron dit littéralement que Mary le glace : « Comment deviendriez-vous plus froide qu'en cette minute que j'espérais si délicieuse ? » (*LMS*, p. 214). Cette remarque souligne évidemment la frigidité de Mary tout en renvoyant à la froideur de la statue de marbre. Mary ne déclare pas simplement au baron qu'il n'est pas du tout l'homme qu'elle désire, mais elle le prévient aussi qu'elle ne lui donnera pas d'héritiers :

[...] Louis, je suis décidée à ne pas vous donner d'héritier, et, comme il faut être deux pour ces sortes de décisions... – Mary, vous êtes ou un monstre ou une petite fille de mauvaise humeur. Cessez cette plaisanterie, elle est cruelle ! dit le baron devenu livide, redoutant de deviner des choses atroces. – Répondez-moi, Louis, car je ne veux ni enlaidir ni souffrir. De plus, *je suis assez*, EN ÉTANT, et si je pouvais finir le monde avec moi, je le finirais (*LMS*, p. 214).

À partir de cette réplique qui semble bien résumer la raison d'être de Mary, nous relevons trois éléments cruciaux. D'abord, l'idée du monstre, dans laquelle Prométhée revient une fois de plus : Mary se comporte de manière froide et impitoyable par rapport à son mari, comme cette statue de marbre désensibilisée. Mary devient la personne dominante dans sa relation avec les hommes, même si l'homme en question est son mari, ce qui semble suggéré par le nom même de Mary, homonyme du nom commun « mari ». Ainsi se manifeste la confusion entre le rôle masculin et le rôle féminin dans ce mariage. Elle refuse de cacher sa véritable nature au baron et elle la lui montre dès qu'elle est mariée. L'oncle de Mary n'est plus alors le seul à connaître la véritable nature de cette jeune femme. Le baron de Caumont est surpris par l'honnêteté de Mary : elle lui dit franchement que seulement son titre, soit son nom de famille, lui assure la liberté. Qui plus est, le nom du baron, Louis évoque la monnaie française, soulignant encore son unique raison d'être, « qu'il lui rapporte ». Enfin, son nom de famille « de Caumont » le catapulte dans l'oubli puisque dans « Caumont » on risque d'entendre l'adverbe interrogatif « comment » ? Louis de Caumont symbolise alors, selon nous, seulement le gagne-pain de Mary, soit celui qui

l'approvisionnement de son titre et de son rang social qui feront de Mary la femme puissante qu'elle souhaitait devenir. Mary se sert du capital de son oncle, mais elle a besoin de la portée du nom pour atteindre la liberté²⁶⁶. Deuxièmement, l'idée de la souffrance revient, une fois de plus. Mary relie la souffrance à son refus d'être mère, le troisième élément dans la déclaration cruciale de Mary. Pour la jeune femme, comme pour Salomé, en refusant son rôle de mère, la volonté de l'individu l'emporte sur la volonté de l'espèce, elle devient ainsi le porte-parole pour la liberté de toutes les femmes²⁶⁷. En refusant la « volonté de l'espèce », c'est-à-dire refusant son rôle de mère, elle défend la femme en tant qu'individu. Voici donc un constat de Schopenhauer que Mary réfute :

La passion amoureuse contrariée n'est pas seule à avoir parfois une issue tragique : la passion satisfaite mène plus souvent aussi au malheur qu'au bonheur ; car les prétentions de la passion entrent si souvent en collision avec le bien-être personnel de l'intéressé qu'elles le minent et que, inconciliables avec les autres relations, elles renversent le plan de vie construit sur cette base. De fait, l'amour se trouve en contradiction fréquente non seulement avec les conditions extérieures, mais encore avec l'individualité propre, en se portant sur des femmes qui, abstraction faite des rapports sexuels, seraient un objet de haine, de mépris, d'horreur même pour l'amant. Mais la volonté de l'espèce est tellement supérieure à celle de l'individu que l'amant ferme les yeux sur toutes ces qualités contraires à son goût. Il passe sur tout et ne veut rien connaître, pour s'unir à jamais avec l'objet de sa passion : si complet est l'aveuglement produit par cette illusion, qui, la volonté de l'espèce une fois remplie, s'évanouit aussitôt et ne lui laisse qu'une odieuse compagne de vie²⁶⁸.

²⁶⁶ Nous soulignons : « [...] mademoiselle Barbe se demanda si elle ne faisait pas une grosse faute en épousant le prétendu que son oncle avait choisi. Puis, elle pensa qu'elle ne pouvait guère agir autrement : des murs étaient entre elle et la vie qu'elle brûlait de connaître ; pour démolir ces murs il lui fallait un nom de dame, il lui fallait le tortil de baronne, cette machine mince comme un fêtu de paille, qu'elle avait examinée durant la fête au fond de ce chapeau d'homme élégant. Ensuite, l'amour était une chose bien sale qui ne la séduirait jamais » (*LMS*, p. 208).

²⁶⁷ Schopenhauer, A., *op. cit.*, p. 59.

²⁶⁸ *Id.*, p. 59.

Mary refuse de céder à la supériorité de la « volonté de l'espèce ». Son refus de l'humanité devient plutôt sa passion puisque, en dominant l'homme, la femme dispose de cette « volonté de l'espèce » que Mary cherche à combattre. Mary n'aime pas et ne veut pas aimer parce qu'aimer constitue pour elle, d'abord, « une chose bien sale ». En dernier lieu, elle rejette l'amour parce que, pour elle, l'amour présuppose la « volonté de l'espèce ». Contrairement à son mari, Mary s'intéresse donc plutôt à ce que Pierre Bourdieu appelle « l'*amor fati* ». Dans *La domination masculine*, Bourdieu rappelle que « l'inclination amoureuse n'est pas exempte d'une forme de rationalité » : l'amour serait donc d'une part « *amor fati*, amour du destin social »²⁶⁹. Cette observation de Bourdieu pourrait, en effet, s'appliquer à la situation entre Mary Barbe et le baron. Dans le roman, le mariage assure la position sociale des personnages, mais semble également être assimilé à la question de l'amour. Dans cette perspective bourdieusienne, l'amour devient, dans *La Marquise de Sade*, quelque chose de réfléchi et cet « *amor fati* » pourrait symboliser la victoire, cette fois-ci, de la femme sur l'homme. Mary triomphe ainsi sur l'homme parce qu'elle réussit à contester la transformation de la femme en objet au profit de la masculinité de l'homme. Au lieu d'être elle-même transformée en objet, Mary renverse le processus de réification :

C'est dans la logique de l'économie des échanges symboliques, et, plus précisément, dans la construction sociale des relations de parenté et du mariage qui assigne aux femmes leur statut social d'objets d'échange définis conformément aux intérêts masculins et voués à contribuer ainsi à la reproduction du capital symbolique des hommes, que réside l'explication du primat accordé à la masculinité dans les taxinomies culturelles. [...] [les femmes] sont réduites au

²⁶⁹ Bourdieu P., *op. cit.*, p. 43.

statut d'instruments de production ou de reproduction du capital symbolique et social²⁷⁰.

Puisque Mary a horreur de sa société qui est tellement centrée sur les hommes, une société qui, d'ailleurs, exige la souffrance des femmes, Mary refuse de se faire dominer par son mari. Mary affirme donc sa position dominante en refusant son corps au baron. Selon Bourdieu, « l'acte sexuel lui-même est conçu par les hommes comme une forme de domination, d'appropriation, de "possession" »²⁷¹. De plus, précise Bourdieu, le rapport sexuel représente surtout un rapport social de domination²⁷², tout comme l'amour demeure une forme de « domination acceptée ». Dans cette perspective, Mary, qui refuse de coucher avec le baron, garde sa position supérieure, néglige son rôle d'« instrument de reproduction » et, simultanément, inflige une sorte d'humiliation sur son mari²⁷³. En occupant la position dominante dans le couple, Mary force le baron à prendre une position inférieure, c'est-à-dire féminine ou simplement subalterne, dans leur relation. L'idée d'efféminer l'homme, explique encore Bourdieu, lie

sexualité et pouvoir ; [aussi] la pire humiliation, pour un homme, consiste à être transformé en femme. Et l'on pourrait évoquer ici les témoignages de ces hommes à qui les tortures délibérément organisées en vue de les *féminiser*, notamment par l'humiliation sexuelle, les plaisanteries sur leur virilité, les accusations d'homosexualité, etc., ou, plus simplement la nécessité de se conduire comme s'ils étaient des femmes [...] ²⁷⁴.

Les traits de caractère de l'indomptée Mary Barbe se réaffirment une fois de plus par la façon dont cette femme fatale se comporte envers son mari : « parée de bijoux comme une châsse à

²⁷⁰ *Id.*, p. 49.

²⁷¹ *Id.*, p. 26.

²⁷² *Id.*, p. 27.

²⁷³ Nous joignons ainsi nos analyses à celles de Julie Lokis-Adkins qui précise comment « Mary's withholding of sexual intercourse is utilised here as a way to sustain control over her husband », Lokis-Adkins J., *op. cit.*, p. 90.

²⁷⁴ *Id.*, p. 28.

demi-nue, impératrice ou théâtrale, hiératique ou vulgaire, [la femme fatale] signifie la ruine des hommes », précise Dottin-Orsini²⁷⁵. La citation nous fait remarquer encore cette dualité qui règne également chez Mary, la présence simultanée de la madone et de la prostituée, du chaste et du vulgaire, c'est-à-dire ce rapprochement des entités opposées, une caractéristique importante et propre à la femme fatale.

Enfin, la troisième et dernière scène cruciale dans la relation entre Mary et le baron est la scène lors de laquelle le baron meurt. Mary empoisonne, depuis six mois, son époux en lui donnant de la cantharide, un aphrodisiaque qui l'excite. Le baron de Caumont finit par mourir « dans des spasmes joyeux [...] [d'un] cas de satyriasis bien étrange ! », comme nous l'avons déjà cité dans notre introduction (*LMS*, p. 284). Mary a causé, dès le début de leur mariage, une excitation chez le baron qui sera, en fin de compte, la cause de sa mort. Le baron était tellement passionné, osons même dire enfiévré, de pouvoir posséder Mary et consommer son mariage que la jeune fille venge la soumission collective des femmes. La partie du corps qui symbolise, par excellence, la « volonté de l'espèce » le tuera enfin. Mary veut que son mari meure pour qu'elle puisse être, comme Lokis-Adkins l'indique, libre, mais comme Mary le note elle-même, heureuse avec son amant, Paul Richard, le fils illégitime de son mari qu'elle prétend aimer. Selon nous, la jeune femme n'aime rien d'autre que le sang qui coule involontairement du nez de Paul. En outre, Paul est le seul personnage qui autorise Mary à le torturer, à faire couler son sang volontairement, en utilisant des épingles à cheveux. Paul obéit à Mary sans qu'elle lui explique la conduite à laquelle elle s'attend ; Paul, en incarnant le bœuf, se met, dès qu'ils se rencontrent, dans un rôle inférieur et, en fait, efféminé par rapport à Mary à cause de sa condition. Mary se

²⁷⁵ Brunel P., *op. cit.*, p. 276.

sent tout de suite supérieure à Paul, premièrement, à cause de son rang social et deuxièmement, parce qu'elle est la nièce de son professeur. Si Mary semble punir la masculinité du baron, ce qui sera, en fin de compte, la cause de sa mort, elle paraît, en revanche, vouloir s'occuper de Paul qui se montre désormais féminin. Pour terminer, Paul découvre que Mary empoisonne son père depuis six mois et l'abandonne. Mary, qui s'estime « le véritable amour, celui qui ne veut pas finir ! » (*LMS*, p. 233), finit dans une « espèce de cabaret des abattoirs » à côté des « garçons bouchers » (*LMS*, p. 296) à boire du sang en rêvant de son prochain meurtre :

Aimant le sang, je choisis, pour le faire couler, celui qui est le moins utile, voilà tout. Je ne tiens pas à ce qu'on raconte que moi, la vraie femelle de l'époque des premières chaleur[s] du globe, j'ai pu réellement aimer l'un de ces insexués (*LMS*, p. 295).

Par cette citation dans les pages finales du roman, nous comprenons que Mary n'a jamais véritablement aimé, mais qu'elle a toujours préféré voir couler le sang de celui qui, pour elle, n'avait aucune valeur.

CONCLUSION

Pour conclure nos analyses de *La Marquise de Sade*, nous aimerions rappeler le contexte historique décadent qui a tellement influencé l'écriture de Rachilde. Le mouvement décadent en France fut marqué par une instabilité politique, une confusion religieuse mais aussi un bouleversement au niveau de l'identité collective jadis unique à la nation française. Il y avait une « crise dans la compréhension du monde extérieur », note Julia Pryzbos. Premièrement la politique décadente, que nous avons étudiée avec profit dans l'article de Jean El Gammal, a sensiblement entraîné, en partie, cette crise que Pryzbos a soulevée. La politique décadente semblait immobilisée entre un train de vie sociopolitique dépassé et une nouvelle conception de la modernité politique vers laquelle on voulait évoluer. Entre les légitimistes, les orléanistes, les bonapartistes, les nationalistes, les républicains et les socialistes, on débattait la nouvelle identité nationale. En second lieu, une attitude plus rationnelle a remplacé la religion chrétienne, autrefois si cruciale à la cohésion de la communauté nationale française dictée par le régime politique. Les décadents rejetaient toute religion traditionnelle et favorisaient plutôt les nouvelles tendances religieuses de l'époque, comme le mysticisme, voire le satanisme. La science positiviste qui avait également diminué l'importance de la religion, dans la voie ouverte par Darwin et élargie bientôt par Nietzsche, n'avait non seulement influencé les gens à délaisser leurs croyances religieuses traditionnelles, mais les avaient également motivés à en chercher de nouvelles. Les traditions qui ne répondaient plus aux besoins contemporains furent progressivement rejetées. Cependant, on tenta d'inventer de nouvelles traditions mieux adaptées à la conception moderne du monde, même si celle-ci n'était pas encore tout à fait établie. En troisième lieu, il n'y avait plus de distinction entre les différentes classes sociales vu l'uniformisation vestimentaire. Ce fusionnement des différents citoyens a motivé certains à

redéfinir leur identité par le déguisement et le travestissement, une manière de rétablir et de réaffirmer leur statut social. Ces trois éléments ont évidemment influencé la littérature fin-de-siècle. La littérature décadente avait pour but de contrarier notamment l'approche scientifique qui régnait pendant les dernières années du XIX^e siècle. L'approche symboliste de Charles Baudelaire, et la perception du monde plutôt pessimiste d'Arthur Schopenhauer se sont infiltrées dans le mouvement décadent et ont inspiré la littérature dite décadente.

Bien que l'on était en cours de redéfinir les identités, la femme et la façon dont on la percevait à l'époque n'altéraient malheureusement point. La femme ne disposait toujours pas de son propre destin et demeurait celle qui n'existait que par rapport à l'autre, c'est-à-dire son père, son mari ou ses enfants : la femme en elle-même, par elle-même et pour elle-même n'existait pas. Dans son roman *La Marquise de Sade*, Rachilde est allée à l'encontre de ce type de femme, c'est-à-dire cette femme qui se conforme aux lois prescrites par la société. Rachilde donne plutôt vie, cependant de manière fictionnelle, à une femme indépendante qu'elle charge d'une mission. Tout au long des chapitres de notre mémoire, nous avons pu observer l'évolution de Mary : la petite fille, à qui on avait violé l'innocence psychique et, plus tard, physique, se transforme en une femme fatale vengeresse. La mission que Rachilde donne à son personnage principal vise à contrarier les attentes que la société impose à Mary. Ses parents, qui ne l'ont au fond jamais véritablement aimée, ont poussé, sinon forcé, Mary à refuser tout sentiment amoureux ainsi que toute conformisme sociale. Aimer ou tomber amoureux aurait obligé Mary à se plier à son rôle traditionnel de femme. Le peu d'éducation qu'elle a reçu de ses parents, mais surtout l'éducation en sciences que son oncle lui a fournie, ont motivé Mary à faire ses propres choix. Quand elle était plus jeune ou même en tant que femme, on n'appréciait pas Mary ; à l'âge adulte Mary, se servant de sa beauté, ne cherche qu'à séduire l'homme pour ainsi le dominer. Une fois que Mary

explorait ses caractéristiques masculines, on l'écoutait et on la respectait. Par la personnification de plusieurs figures mythiques, entre autres de la déesse Vénus, la Galatée sculpturale mais aussi la superbe Salomé, nous avons pu souligner les caractéristiques androgynes et hermaphrodites de Mary. Mary dotée d'une nature hermaphrodite en a tiré parti de façon à imposer sa supériorité. Toutes ces caractéristiques ont contribué à l'illisibilité de Mary, c'est-à-dire au fait qu'elle a refusé de se laisser catégoriser par sa société.

En consultant *La domination masculine*, nous avons pu analyser les personnages en fonction des couleurs auxquels Rachilde les avait associés ou même à partir des mots clés qui coïncidaient avec les noms propres décrivant le masculin ou le féminin dans le schéma synoptique de Pierre Bourdieu. Les couleurs n'ont pas simplement établi des « fil rouges » à travers le roman, mais elles nous ont aidés à analyser les personnages secondaires, leur personnalité, leurs buts et leurs intentions. Le bleu de la mère Caroline, le blanc de la jeune Mary et le rouge propre à Daniel, le père de Mary, n'ont pas seulement contribué à l'expression du genre et à l'idée de « performance » suggérée par Judith Butler, mais ces trois couleurs ont, de manière inconsciente, dessiné le drapeau français et, ainsi, inculqué une quête de liberté à Mary. Cette femme qui lutte pour sa propre liberté échappe à toute catégorie sociale. Ainsi, nous constatons que *La Marquise de Sade* était, avant tout, une critique renvoyée au pays et à la société de l'écrivain. Rachilde, en évoquant « l'emblème national et [le] symbole de toutes les libertés » par le bleu-blanc-rouge, cherche à redéfinir l'identité féminine, à critiquer la société et l'homme qui force la femme dans un rôle futile et rébarbatif, voire ennuyeux²⁷⁶. En faisant de Mary Barbe une femme rebelle, Rachilde a essayé de convoquer la femme à lutter pour sa

²⁷⁶ Pastoureau M., *op. cit.*, p. 33.

liberté. De plus, Clive Thomson, dans une étude sur *Le Docteur Pascal* d'Émile Zola et *La Jongleuse* de Rachilde, écrit à propos de *La Jongleuse* qu'il « s'agit d'un discours sur la femme » dans lequel « Rachilde arrive à créer un roman où les personnages [...] “parlent” avec une voix individuelle »²⁷⁷. Dans *La Marquise de Sade*, il s'agit, selon nous, également d'un « discours sur la femme ». Toute l'œuvre de Rachilde participe, au fond, à ce discours et cette individualité, dont parle Thomson, et se manifeste encore dans *La Marquise de Sade*. Dès son enfance, Mary porte en elle cette quête et cette envie de lutter, de manière solitaire, pour son indépendance. Bien sûr, la façon par laquelle Mary soumet l'homme pour obtenir sa liberté n'est certainement pas la meilleure ; nous comprenons que Rachilde ne convoque pas la femme contemporaine à s'engager et à se comporter comme Mary Barbe. Nous parlons bien de *la* femme et non pas *des* femmes parce que Rachilde n'a surtout pas voulu encourager des mouvements ; il nous semble que Rachilde motive plutôt l'individu-femme à faire ses propres choix. Or, en créant Mary Barbe, une rebelle hyperbole, Rachilde a voulu rassurer la femme, lui révéler ses capacités et, simultanément, dévoiler aux hommes la force dont elle dispose. Les influences du pessimisme schopenhauerien, du symbolisme baudelairien et des mythes populaires font de *La Marquise de Sade* un produit de son temps. Rachilde a créé Mary pour rendre à la société ce qu'elle a dû tolérer au nom des lois sociales quand elle était jeune fille. Mary, que l'on a méprisée en raison de son sexe, a infligé des tortures aux hommes et a privé la société de ses héritiers, ce qui est en soi un acte de rébellion. Mary essaye de détruire la société dont elle est issue, mais cherche surtout à se venger des lois qui condamnent chaque femme au même destin, un destin auquel Mary a pourtant échappé par l'intermédiaire de sa personnalité et biologie androgynes. Puisque

²⁷⁷ Thomson, C. (1994), « Le discours du féminin dans *Le Docteur Pascal* d'Émile Zola et *La Jongleuse* de Rachilde », *Excavatio*, Vol. 4-5, p. 16.

Rachilde avait horreur du féminisme, l'auteur fait lutter ses personnages principaux (Raoule, Éliante, Mary, etc.) en solitude. Par *La Marquise de Sade*, entre autres, Rachilde a exemplifié les caractéristiques masculines, d'ailleurs innées à chaque femme, qui ont aidé Mary à s'émanciper.

Tout au long de nos analyses, nous avons trouvé d'autres pistes de recherches fascinantes que la longueur et le thème de ce mémoire ne nous ont pas permis d'explorer. Premièrement, l'onomastique est une des voies inexploitées que nous n'avions que très brièvement analysée quand nous parlions du nom de Mary, homonyme de « mari, et du Baron de Caumont, homonyme du mot interrogatif « comment ? ». Le lien que nous avons établi entre Mary et le mythe de Prométhée rappelle le roman prévectorien de Mary Shelley, *Frankenstein – A modern Prometheus*. Le prénom de l'héroïne étonne parce qu'il ne s'écrit pas à la française, mais plutôt à l'anglaise. Il serait donc bien possible, sinon probable, que Rachilde ait voulu faire référence à Mary Shelley soulignant ainsi l'influence de l'esthétique décadente anglaise sur le mouvement décadent en France. Le fait que l'oncle de Mary soit le docteur qui l'a formée et, ainsi créée, soulignerait encore une fois le lien avec *Frankenstein*. En second lieu, nous remarquons que le prénom « Mary » pourrait également renvoyer au vrai nom de Rachilde, Marguerite Eymery. Le nom Mary serait alors un amalgame et une abréviation du prénom et du nom de famille de Rachilde : **M**arguerite Eymery. Cette idée de « l'alpha » et de « l'oméga » symboliserait la perpétuelle influence de la vie personnelle de Rachilde sur son œuvre, mais annoncerait aussi possiblement un alter ego. Comme nous l'avons mentionné à plusieurs reprises, il y a des faits communs entre la jeunesse de Rachilde et celle de son personnage fictif. La puissante et intrépide Mary pourrait donc ainsi personnifier cet alter ego rachildien. Voici encore une autre voie à explorer à partir de l'onomastique : les indices autobiographiques. En troisième lieu, il y aurait également toute une étude à faire sur le nom de famille « Barbe ». La barbe étant un des signes,

par excellence, de la masculinité. Ce nom renvoie, par exemple, à la « Vénus barbue » dont parle Maxime du Camp, encore un signe de l'hermaphrodisme de Vénus qui aurait inspiré Mary. En dernier lieu, nous pourrions également faire une étude sur les diminutifs des prénoms. Par exemple on appelle Tulotte la sœur de Célestin et de Daniel, que l'on traite d'ailleurs comme un domestique, même si elle s'appelle véritablement Juliette. Quand le diminutif d'un nom est utilisé, on ne respecte pas véritablement cette personne. Nous pourrions donc faire toute une autre recherche sur le domaine de l'onomastique dans *La Marquise de Sade*.

En plus, les détails architecturaux dans ce roman ont attiré notre attention et auraient mérité de plus amples développements : que fait-on dans quelle pièce de la maison ? Quelles chambres Rachilde réserve-t-elle à quels personnages dans le roman ? Puisque Rachilde ne fait pas cette distinction, elle brise les conventions sociales en faisant entrer Mary dans certains endroits de la maison de son oncle où, d'habitude, ne se rassemblaient que des hommes. En référant à *La philosophie dans le boudoir* du Marquis de Sade, nous avons remarqué que l'éducation des filles ne dépasse pas les murs du boudoir. Cependant, Rachilde n'emploie le mot « boudoir » qu'une seule fois dans le roman, notamment quand Mary dit au baron :

J'ai hâte de faire certains changements, vous savez, je transporterai son laboratoire dans les appartements d'en haut. Son cabinet sera mon boudoir (*LMS*, p. 203).

Le boudoir « dont le nom dérive d'un verbe de sentiment, *bouder* » est le lieu où « les mœurs se fabriquent »²⁷⁸. Mary aimerait donc transformer le cabinet de son oncle, une pièce d'habitude « réservée au travail intellectuel », en un boudoir²⁷⁹. Dans cette perspective, ce boudoir « [qui

²⁷⁸ Richer, J-F. (2012), *Les boudoirs dans l'œuvre d'Honoré de Balzac – Surveiller, mentir, désirer, mourir*, Montréal, Éditions Nota Bene, p. 10.

²⁷⁹ Nous citons ici la définition exacte du mot cabinet dans le Larousse.

fait] des victimes » prendrait une tout autre dimension dans *La Marquise de Sade*²⁸⁰. Mary voudrait éliminer ces liens entre l'architectural et le savoir masculin et, au fond, donner la femme accès à tout. De manière sous-jacente, la jeune femme ridiculise, devant son futur mari qui ne s'en aperçoit même pas, les divisions architecturales qui deviennent, en fin de compte, des divisions sociopolitiques. En n'utilisant le mot « boudoir » qu'une seule fois, nous remarquons que Rachilde, comme Mary, essaye de supprimer l'idée que certaines pièces dans la maison sont utilisées plutôt par les hommes que par les femmes ou vice versa. Il est donc vrai que nous pourrions consacrer un autre mémoire à la déssexualisation des lieux dans *La Marquise de Sade*.

Le lien que nous avons établi entre *La philosophie dans le boudoir* et *La Marquise de Sade* aide, ultimement, à entrevoir ce roman de Rachilde comme un roman d'éducation. Quoiqu'il y ait plusieurs ressemblances entre les romans, tous les deux dotés de l'étiquette « Sade », le degré de vulgarité diffère néanmoins. Dans l'œuvre de Sade, afin d'être libre et même libertin, on apprend à la jeune Eugénie qu'elle doit aimer et, au fond, se dévouer à l'érotisme pour échapper, de manière secrète, aux conduites sociales acceptées. Chez Rachilde, ce roman qui est à première vue un roman d'apprentissage, ne vise au fond point l'enseignement de la bienséance, mais plutôt celui de la rébellion. Rachilde a dévoilé ce qui a motivé la rébellion sociale de la femme et comment ce « sexe faible » parvient à dominer le sexe fort. Dans *La philosophie dans le boudoir*, les personnages suivent encore les lois sociales prescrites en se mariant, mais cachent leurs perversités. Dans *La Marquise de Sade*, Mary annonce la perversité et la ruine qu'elle incarne grâce à ses tenues et ses accessoires. Les hommes ne s'en rendent cependant pas compte parce qu'ils sont aveuglés par la beauté de Mary, mais surtout par leur

²⁸⁰ Richer J-F., *op. cit.*, p. 15.

propre désir et, sensiblement, par leur dette de procréation envers la société. En fin de compte, *La Marquise de Sade* apprend à son lecteur que, dans tous les cas, l'amour fait souffrir. Même si on aime une passion ou une perversité, l'amour fera encore souffrir la personne qui aime. L'œuvre de Rachilde essaye de réinventer l'amour, voire de *refaire l'amour*²⁸¹, et *La Marquise de Sade* ne constitue qu'un maillon dans la chaîne de réinvention. En dernier lieu, peut-être dans ce roman, l'amour serait-il un amour de l'éducation. La souffrance qui équivaut à l'amour équivaldra encore à l'éducation. Rachilde suggère peut-être à ses lecteurs et, surtout, à ses lectrices, que s'il faut aimer quelque chose, aimons l'éducation. Dans cette perspective, cet amour de l'éducation traduirait également une souffrance puisque la femme devrait dans une mesure sacrifier sa féminité pour pouvoir s'éduquer. La souffrance se trouverait donc dans le sacrifice de la femme. Rachilde nous montre, en fin de compte, comment l'homme qui possède d'habitude tout, obéit, dans *La Marquise de Sade*, à celle qui renverse toutes les conformités. Si c'était en effet l'intention de Rachilde, elle se rapproche de la citation de Monique Wittig que nous avons citée dans le chapitre sur les couleurs :

Gender is the linguistic index of the political opposition between the sexes. Gender is used here in the singular because indeed there are not two genders. There is only one: the feminine, the « masculine » not being a gender. For the masculine is not the masculine, but the general.

Pour braver ce « général » et devenir l'égale de l'homme, la femme devrait renoncer à son côté féminin vu qu'elle ne pourrait pas, dans la vie réelle, avoir les deux. Dans les deux cas, que la femme s'éduque ou non, elle souffre. Rachilde préfère cependant la souffrance au nom de l'éducation, une souffrance que la femme s'inflige, à la souffrance infligée par l'homme ou par

²⁸¹ Le titre d'un roman rachildien apparu en 1927.

la société. Après tout, Rachilde encourage les indépendantes plutôt que les pions sur un échiquier sociopolitique.

Nous aimerions terminer ce mémoire de maîtrise sur la notion de l'androgynie et de l'allégorie féminine que personnifie Mary Barbe. Rachilde démontre que les caractéristiques masculines chez la femme ne devront point être perçues comme des traits de personnalité androgynes ou même comme des particularités biologiques hermaphrodites. Rachilde, ne s'est-elle pas servie d'une créature androgynie extraordinaire, enfin un exemple extrême, pour dévoiler à la société fin-de-siècle la lutte pour la liberté, l'envie d'une certaine vengeance et, ultimement, la puissance innée à toutes les femmes ? Au fond, Rachilde, cet « homme de lettres », ne fait-elle pas appel à la persévérance, à la résolution et au courage, autrefois uniquement perçus comme des caractéristiques masculines, abondantes pourtant en chacune des femmes ? Rachilde a senti qu'il était grand temps pour la femme, cette allégorie vivante, de prendre à l'homme son piédestal.

« Par-dessus tout j'aime la liberté... surtout la mienne ! »
Rachilde, *Pourquoi je ne suis pas féministe*, p. 72.

Annexe

Bourdieu, P. (1998), *La Domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil, p. 17.



Schéma synoptique des oppositions pertinentes

Références

Corpus premier

Rachilde (1981), *La Marquise de Sade*, Paris, Mercure de France.

Autres œuvres

Rachilde (1928), *Pourquoi je ne suis pas féministe*, Paris, Les Éditions de France.

Huysmans, J-K. (1987), *Là-bas*, Paris, Garnier-Flammarion.

Huysmans J-K. (1884), *À Rebours*, Paris, Charpentier et Éditeurs.

Sade (2010), *La philosophie dans le boudoir*, Londres, aux dépens de la Compagnie.

Zola É. (2008), *L'assommoir*, Paris, Flammarion.

Études sur l'œuvre de Rachilde

Apter, E. (2004), « Weaponizing the Femme Fatale : Rachilde's Lethal Amazon, *La Marquise de Sade* », *Fashion Theory : The Journal of Dress, Body & Culture*, Vol. 8, p. 251-266.

Bollhalder Mayer, R. (2002), *Éros décadent : sexe et identité chez Rachilde*, Paris, H. Champion.

Bollhalder Mayer, R. (2005), 'Diablesses fin-de-siècle. *Méphistophéla* et *La marquise de Sade*', *Colloquium Helveticum : Variations sur le diabolique*, Paulusverslag Freiburg, Suisse.

Bordeau C. (1993), *Animal attractions: The question of female authority in Zola, Rachilde and Colette*, The University of Michigan. (Thèse de doctorat)

Bordeau, C. (2003), « Women's Environmental Influence and Social Change in Rachilde's *La Marquise de Sade* », *Romance Quarterly*, vol. 50, No. 1, p. 24-32.

Downing L. (2002), « Feminist fictions of the flesh (?) : Alina Reyes's *Le Boucher* and Rachilde's *La Marquise de Sade* », *Journal of Romance Studies*, Vol. 2, No. 1, p. 51-64.

Downing, L. (2012), « Notes on a proto-queer Rachilde: Decadence, deviance and (reverse) discourse in *La marquise de Sade* », *Sexualities*, Vol. 15, p. 16-27.

Dauphiné, C. (1991), *Rachilde*, Paris, Mercure de France.

- Finn, M. (2010), *Rachilde – Maurice Barrès, Correspondance inédite 1885-1914*, Paris, Bibliothèque Nationale de France,
- Finn, M. (2005), « Imagining Rachilde: Decadence and the roman à clefs », *French Forum*, Vol. 30, No. 1, p. 81-96.
- Frappier-Mazur L. (1994), « Rachilde : allégories de la guerre », *Romantisme*, No. 85, p. 5-18.
- Hawthorne, M. (2001), *Rachilde and French Women's Authorship. From Decadence to Modernism*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- Holmes, D. (1996), « Monstrous Women: Rachilde's Erotic Fiction », *French Erotic Fiction – Women's Desiring Writing, 1880-1990*, Oxford, Berg.
- Holmes, D. (2001), *Rachilde : Decadence, gender and the woman*, New York NY, Berg.
- Holmes, D. (2003), « Decadent Love: Rachilde and the Popular Romance », *Dix-neuf*, p. 16-28.
- Hyman, E. (2008), « La Grève des ventres : Anarchist 'Anti-matritism' and Rachilde's La Marquise de Sade », *Culture Wars and Literature in the French Third Republic*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, p. 128-146.
- Lukacher, M. (1992), « Mademoiselle Baudelaire : Rachilde ou le féminin au masculin », *Nineteenth Century French Studies*, Vol. 20, Nos. 3-4, p. 452-465.
- McGann, C. (2005), « L'écriture de Rachilde : écriture de l'entre-deux », *Mikhail Bakhtine et la pensée dialogique*, London, Mestengo, p. 117-130.
- Mesch R. (2008), « Husbands, Wives and Doctors: Marriage and Medicine in Rachilde, Jane de La Vaudère and Camille Pert », *Dix Neuf*, Vol. 11 No. 1, pp. 90–104.
- Paque, J. (2011), « Roman célibataire ou écriture "genrée". Le grand texte, Rachilde et le genre », *Literarische « Junggesellen-Maschinen » und die Ästhetik der Neutralisierung/Machine littéraire, machine célibataire et « genre neutre »*, Würzburg, Germany, Königshausen & Neumann, p. 145-152.
- Planté, C. (1999), « "Les petites filles ne mangent pas de viande" : Tuer, saigner, dévorer dans *La Marquise de Sade* de Rachilde », *Corps/décors*, p. 119-132.
- Ploye, C. (1993-1994), « Questions brûlantes : Rachilde, l'affaire Douglas et les mouvements féministes », *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 22, No. 1-2, p. 195-207, Lincoln, University of Nebraska Press.
- Sanchez, N. (1999), « Rachilde ou la décadence du naturalisme », *Cahiers Naturalistes*, Vol. 73,

p. 275-283.

Sanchez, N. (2001), « Rachilde, détractrice et continuatrice du naturalisme », *Excavatio : Emile Zola and Naturalism*, vol. 15, nos. 3-4, p. 284-300.

Sanchez, N. (2007), « Les filles cachées du naturalisme », *Création au féminin*, Vol. 3, Dijon, Presses Universitaires de Dijon.

Stillman, L. (1994), « Rachilde : Comment “Refaire l’amour” », *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 22, No. 1-2, p. 208-219, Lincoln, University of Nebraska Press.

Richards S. (2001), « Perversion as Diversion: The Female Gaze in the Novels of Rachilde », *West Virginia Univeristy Philological Papers*, Vol. 48, p. 37-42.

Walls, A. (2007), « Symbolism and Commodified Identity in Rachilde and Zola’s Department-Store Novels », *New Zealand Journal of French Studies*, Vol. 28, No. 2, p. 36-48.

Ziegler, R. (1986), « Rachilde and “l’amour compliqué” », *Atlantis*, Vol. 11, No. 2, p. 115-124.

Ziolo M. (2008), « La cruauté : masculine/féminine ? *La Marquise de Sade* de Rachilde et “L’Affaire Troppmann” », *Romanice Cracoviensia*, No. 8, p. 185-191, Pologne, Jagiellonian University Press.

L’amour

Smeets, M. (2007), « Huysmans, Maupassant et Schopenhauer : note sur la métaphysique de l’amour », CRIN (Cahiers de recherches des Instituts Néerlandais de Langue et Littérature Françaises), Vol. 48, pp. 21-31

Schopenhauer, A. (2008), *Métaphysique de l’amour sexuel*, Mille et une nuits, Paris.

Vaillant, A. (1988), « Pertes illusoires. Amour et littérature au XIX^e siècle », *Romantisme*, No. 62, p. 15-29.

Vinson, A. (1990), « Métaphysique de l’amour et métaphysique de la mort chez Bataille et chez Schopenhauer », *Les études philosophiques*, No. 2, p. 231-250.

Histoire de la femme

Angenot, M. (1989), « La fin d’un sexe : le discours sur les femmes en 1889 », *Romantisme*, No. 63, p. 5-22.

Arscott C. et Scott K. (2000), *Manifestations of Venus – Art and Sexuality*, Manchester, Manchester University Press.

- Bard, C. (1999), *Un siècle d'antiféminisme*, Paris, Fayard.
- Badinter, E. (1980), *L'amour en plus. Histoire de l'amour maternel XVII^e-XX^e siècle*, Paris, Flammarion.
- Bourdieu, P. (1998), *La Domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil.
- Bragado, M. (2008), « Désir et identité dans le "romantisme féminin" (Renée Vivien et Rachilde) », *Queer : Ecritures de la différence ?*, Vol. 2, p. 71-81, Paris, Harmattan.
- Bronfen E. (2004), « Femme Fatale: Negotiations of Tragic Desire », *New Literary History*, Vol. 35, No. 1, p. 103-116, The John Hopkins University Press.
- Butler, J. (2006), *Gender Trouble*, New York, Routledge.
- Cabanis P.J.G. (1825), *Œuvres complètes de Cabanis*, Tome 4, Paris. Bossange Frères.
- Cardonne-Arlyck E. et Fourny J.-F. (1997), « Women of the Belle Époque », *Esprit Créateur*, Vol. 37, No. 4, p. 5-8, Lexington, University of Kentucky.
- Cixous, H. (1976), « Le sexe ou la tête », *Les Cahiers du GRIF* 13, p. 5-15.
- Chodorow, N. (1999), *The Reproduction of Mothering – Psychoanalysis and Sociology of Gender*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press.
- Dijkstra B. (1992), *Les Idoles de la perversité. Figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*, Paris, Seuil.
- Dr. Cunningham W. (1973), *Feminine Attitudes in the Nineteenth Century*, New York, Haskell House Publishers LTD.
- Dottin-Orsini, M. (1993), *Cette femme qu'ils disent fatale*, Paris, Bernard & Grasset.
- Doane J. et Hodges D. (1992), *From Klein to Kristeva. Psychoanalytic Feminism and the Search for the 'Good Enough' Mother*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- El Gammal, J. (1983), « Décadence, politique et littérature à la fin du XIX^e siècle », *Romantisme*, No. 42, p. 23-33.
- Goldmann, A. (1984), *Rêves d'amour perdus : les femmes dans le roman du 19^e siècle*, Paris, Denoël et Gonthier.

- Hawthorne, M. (2012), « Mothers of Invention: Fictional Alternatives to Procreation », *South Central Review*, Vol. 29, No.3, p. 177-189, Texas A&M University.
- Lokis-Adkins, J. (2013), *Deadly Desires : A Psychoanalytic Study of Female Perversion and Widowhood in Fin-de-Siècle Women's Writing*, London, Karnac Books.
- Heinich, C. (1996), *États de femme, L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard.
- Holmes, D. et Tarr C. (2006), *A « Belle Époque » ? Women in French Society and Culture 1890-1914*, New York, Berghahn Books.
- Houbre, G. (2006), *Histoire des mères et filles*, Paris, Éditions de la Martinière.
- Irigaray, L. (1974), *Speculum. De l'autre femme*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Janion, M. (1989), « Pourquoi la révolution est-elle une femme ? », *Revue européenne des sciences sociales*, Vol. 27, No. 85, p. 165-177, Librairie Droz.
- Jones, L. (1975), « La Femme dans la littérature française du dix-neuvième siècle : ange et diable », *Orbis Litterarum*, Vol. 30, p. 51-71.
- Kelly, D. (2007), *Reconstructing Woman. From Fiction to Reality in the Nineteenth-Century French Novel*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press.
- Kelly, D. (1989), *Fictional Genders. Role & Representation in Nineteenth-Century French Narrative*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- Klejman L. et Rochefort (1985), « Le féminisme sous la troisième république : 1870-1914 », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, No.1, p. 8-11.
- Knibiehler et Fouquet (1980), *L'histoire des mères du moyen-âge à nos jours*, Paris, Montalba.
- Lécuyer C. (1996), « Une nouvelle figure de la jeune fille sous la IIIe République : l'étudiante », *Clio. Histoire, femmes et société*, Vol. 4 : Le temps des jeunes filles.
- Lombroso, C. (2004), *Criminal Woman, the Prostitute, and the Normal Woman*, Durham, Duke University Press.
- Maier, S. (1997), *Dionysian Dominatrices : The Nineteenth-Century Decadents/ce of Alcott, Egerton, d'Arcy and Rachilde*, Thèse de Doctorat.
- Margadant, J.B. (2000), *The New Biography : Performing Femininity in Nineteenth-Century France*, Los Angeles, University of California Press.

- Michel, A. (1987), *Le mariage chez Honoré de Balzac – Amour et féminisme*, Paris, Les belles lettres.
- Moore, A. (2008), « Pathologizing Female Sexual Frigidity in Fin-de-Siècle France, or How Absence was made into a thing », *Pleasure and pain in Nineteenth-Century French Literature*, Rodopi, New York, p. 187-200.
- Perrot, M. (1998), *Les femmes ou les silences de l'histoire*, Paris, Flammarion.
- Rich, A. (1986), *Of Woman Born : Motherhood as Experience and Institution*, New York, W.W. Norton & Company, Inc.
- Richer, J-F. (2012), *Les boudoirs dans l'œuvre d'Honoré de Balzac – Surveiller, mentir, désirer, mourir*, Montréal, Éditions Nota Bene.
- Ridge, G. (1961), « The “Femme Fatale” in French Decadence », *The French Review*, Vol. 34, No. 4, p. 352-360, American Association of Teachers of French.
- Showalter, E. (1992), *Sexual Anarchy : Gender and Culture at the Fin-de-Siècle*, Londres, Virago.
- Schor, N. (1985), *Breaking the Chain (Gender and Culture)*, Columbia University Press, New York.
- Schultz, G. (2008), « La rage du plaisir et la rage de la douleur. Lesbian Pleasure and Suffering in Fin-de-Siècle French Literature », *Pleasure and pain in Nineteenth-Century French Literature*, Rodopi, New York, p. 175-186.
- Strindberg, A. (2005), *De l'infériorité de la femme*, Nantes, L'Élan.
- White, N. (1999), *Family in Crisis in Late Nineteenth-Century French Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press.

L'esprit décadent et la période « fin-de-siècle »

- Antle, M. (1997), « Mythologie de la femme à la Belle Époque », *Esprit Créateur*, Vol. 37, No. 4, p. 8-16.
- April, R. (2005), « La mort de Nana. La petite vérole et la maladie infectieuse au temps de Zola », *Excavatio*, Vol. XX, Nos. 1-2, Edmonton, University of Alberta,
- Apter, E. (1991), *Feminizing the Fetish. Psychoanalysis and Narrative Obsession in the Turn-of-the-Century France*, Ithaca, Cornell University Press.

- Baju, A. (1887), *L'école décadente*, Paris, Léon Vanier, éditeur des décadents.
- Benjamin, J. (1988), *The Bonds of Love : Psychoanalysis, Feminism and the Problem of Domination*, New York, Pantheon Books.
- Breuil, E. (2008), *Les littératures « fin de siècle »*, Paris, Gallimard.
- Constable, L. (1921), « *Fin de siècle Yellow Fevers : Women Writers, Decadence and Discourses of Degeneracy* », *Esprit Créateur*, Vol. 37, No. 3 , Paris, Librairie des Lettres, p. 25-37.
- Cooper et Donaldson-Evans (1992), *Modernity and Revolution in Late Nineteenth-Century France*, Newark, University of Delaware Press.
- Geisler-Szmulewicz, A. (1999), *Le Mythe de Pygmalion au XIX^e siècle*, Paris, Éditions Champion.
- Décaudin, M. (1980), « Définir la décadence », *L'esprit décadent I – Colloque de Nantes*, Paris, Librairie Minard.
- Downing, L. (2004), « Beyond Reasonable Doubt : Aesthetic Violence and Motiveless Murder in French Decadent Fiction », *French Studies*, Vol. 58, No. 2, p. 189-203.
- Du Camp, M. (1867), *Les beaux-arts à l'exposition universelle et aux salons de 1863, 1864, 1865, 1866 et 1867*, Paris, Vve J. Renouard.
- Finn, M. (2009), *Hysteria, Hypnotism, the Spirits and Pornography. Fin-de-Siècle Cultural Discourses in the Decadent Rachilde*, Newark, University of Delaware Press.
- Finn, M. (2011), « Physiological Fictions and the Fin-de-Siècle Female Brain », *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 39, No. 3-4, p. 315-331.
- Fourier, C. (1846), *Œuvres Complètes de Ch. Fourier : Théorie des quatre mouvements et des destinées générales*, Paris, Éditions Anthropos.
- Freud, S. (2013), *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Jankélévitch V. (1985), « La décadence », *Revue de Métaphysique et de Morale*, No. 4, p. 435-461, Presses Universitaires de France.
- Kahn, G. (1993), *Symbolistes et décadents*, Genève, Slatkine Reprints.
- Kingcaid, R. (1992), *Neurosis and Narrative. The Decadent Short Fiction of Proust, Lorrain and Rachilde*, Carbondale, Southern Illinois University Press.

- Marquize-Pavey L. (1986), *Le mouvement décadent en France*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Mesch R. (2008), « Sexual Healing: Power and Pleasure in Fin-de-Siècle women's writing », *Pleasure and pain in Nineteenth-Century French Literature*, Rodopi, New York, p. 159-171.
- Ohashi, E. (2004), « Deux Salomés : l'utopie chez Flaubert et chez Oscar Wilde », Association internationale de littérature comparée.
- Palacio, J. (2007), *Configurations décadentes*, Louvain, Peeters.
- Peylet, G. (1994), *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898. Entre décadentisme et modernité*, Paris, Librairie Vuibert.
- Pierrot, J. (1977), *L'imaginaire décadent (1800-1900)*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Przybos J. (2002), *Zoom sur les décadents*, Paris, Librairie José Corti.
- Ridge, G. (1961), *The Hero in French Decadent Literature*, Athens, GA, University of Georgia Press.
- Riffaterre, M. (1980), « La description des structures poétiques : deux approches du poème de Baudelaire, *Les chats* » dans *Les chats de Baudelaire, une confrontation de méthodes* (1980), Belgique, Presses Universitaires de Namur.
- Thomson, C. (1994), « Le discours du féminin dans *Le Docteur Pascal* d'Émile Zola et *La Jongleuse* de Rachilde », *Excavatio*, Vol. 4-5, p. 13-22.
- Walls, A. (2009), *The Sentiment of Spending. Intimate Relationships and the Consumerist Environment in the Works of Zola, Rachilde, Maupassant, and Huysmans*, New York, Peter Lang Publishing.
- Yvon, É. (1889), « La fin d'un sexe », *Le Courrier français*, No. 20, Paris.

Dictionnaires et encyclopédies

- Brunel P. (1999), *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, Monaco, Éditions du Rocher.
- Chevalier J. et Gheerbrant A. (1969), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter.
- Larousse P. (1867-1888), *Grand Dictionnaire Universel du dix-neuvième siècle*, Paris.
- Pastoureau M. (1992), *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, Paris, Éditions Bonneton.