

Diablesses fin-de-siècle : Méphistophéla et la Marquise de Sade

Autor(en): **Bollhalder Mayer, Regina**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): - **(2005)**

Heft 36: **Variationen über das Teuflische = Variations sur le diabolique = Variations on the diabolic**

PDF erstellt am: **08.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006486>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Regina Bollhalder Mayer

Diablesses fin-de-siècle

Méphistophéla et la Marquise de Sade

Il était formidable et délicat! une sorte de Dieu qui, d'être femme, serait diable.

Catulle Mendès, *Méphistophéla*

La notion de mal semble être au cœur même d'une mythologie fin-de-siècle et caractériser ce que Mario Praz a appelé le romantisme noir.¹ La littérature du XIX^e siècle finissant se plaît en effet en compagnie de Satan. Les vices et les perversions ont fasciné les auteurs décadents et leurs romans sont peuplés de personnages maléfiques. Cette tentation du mal répond parfaitement au projet esthétique de la Décadence qui cultive le laid, l'horrible, le morbide. Un renversement des valeurs qui remonte au romantisme: après le triomphe du beau relatif, on découvre l'horreur comme source de plaisir et de beauté. Dans *Fusées*, Baudelaire affirme qu'il ne conçoit guère "un type de Beauté où il n'y ait du *Malheur*" et que "le plus parfait type de Beauté virile est *Satan*".²

Les auteurs décadents cultivent, parfois à outrance, cet attrait pour le mal et le malsain, qui s'expliquerait, selon Huysmans, par "l'exécration de l'impuissance, la haine du médiocre", une des définitions du Diabolisme.³ La tentation du mal constitue un moyen de fuir une réalité jugée banale. Elle est aussi une quête de nouveaux frissons, de sensations inconnues pour combler une âme vide. La veine sadienne

1 Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable. Le romantisme noir*, Denoël, 1977 (l'original italien date de 1930).

2 Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1975, p. 658.

3 Huysmans, *Là-bas* (1891), Paris, Garnier-Flammarion, 1978, chap. IV, p. 74.

chez Lautréamont ou Rachilde exprime parfaitement cette tendance. Que les perversions restent imaginaires, que l'on se grise de mots et de fantasmes comme Des Esseintes, le héros d'*À Rebours*, ne diminue en rien la portée de cette mythologie du mal.

Satan et ses avatars, on s'en doute, y occupent une place privilégiée. Mais le mythe de Satan, qui a fasciné la génération romantique, subit un changement important. Comme le souligne Gérard Peylet, "le mythe de Satan s'intériorise et se dilue à la fin du XIX^e siècle. Le mal devient maladie, névrose".⁴ L'imaginaire décadent va établir de curieuses analogies entre le satanisme et la morphinomanie ou entre la possession démoniaque et l'hystérie. Un autre trait significatif de la métamorphose de Satan est sa mise au féminin. Le démoniaque est, pour ainsi dire, transféré dans "la féminité".⁵ Heinrich Heine emploie la forme féminisée, dès 1851, dans son poème dramatique *Der Doktor Faust. Ein Tanzpoem, nebst kuriosen Berichten über Teufel, Hexen und Dichtkunst*. Il écrit au premier acte: "Mephistopheles oder vielmehr Mephistophela, wie wir nunmehr die in die Weiblichkeit übergegangene Teufelei zu nennen haben".⁶ Catulle Mendès connaissait sans doute ce texte de Heine, du moins se souvient-il de la légende de Faust quand il écrit son roman *Méphistophéla*, roman du saphisme et de la morphine, paru chez Dentu en 1890 et que la revue *La Plume* salue comme "son œuvre capitale de prosateur".⁷ La mise au féminin des figures masculines est un phénomène bien attesté à l'époque où l'on rencontre Pierrette, Pygmalionne, Méphistophéla ou Dona Juana. C'est un signe évident de la décadence, définie

4 Gérard Peylet, *La Littérature fin de siècle de 1884 à 1898. Entre décadentisme et modernité*, Paris, Vuibert, 1994, p. 145.

5 Les Goncourt utilisent, les premiers, ce terme.

6 Hamburg, Hoffmann und Campe, 1851, p. 19-20. "Méphistophélès ou, pour mieux dire, Méphistophéla, – c'est ainsi dorénavant que nous désignerons le malin devenu femme." Le poème de Heine, traduit en français, a paru dans la *Revue des Deux Mondes*, janvier-mars 1852, sous le titre "Méphistophéla et la légende de Faust".

7 Alexandre Boutique, "À propos de *Méphistophéla*", *La Plume*, 1^{er} avril 1890; cité par Jean de Palacio, dans sa réédition du roman de Catulle Mendès, Séguier, 1993, p. 578. Je me réfère à cette édition.

par Vladimir Jankélévitch comme “une féminisation de la virilité”.⁸

Que le diable soit femelle semble aussi être la conviction de Rachilde (la seule femme parmi les écrivains décadents). En 1887, elle publie un roman scabreux au titre racoleur *La Marquise de Sade*.⁹ Et ceci trois ans après le succès à scandale de *Monsieur Vénus* qui mettait en scène une femme fatale, guerrière de l’amour sans merci devant l’homme faible. Si dans *La Marquise de Sade*, le diable reste métaphore, il n’en surgit pas moins sous les traits de la femme cruelle, assoiffée de sang, amazone ou vampire — celle qui tue.

Méphistophéla et *La Marquise de Sade* semble illustrer, tous deux et chacun à sa manière, les thèses défendues par la psychopathologie sur la criminalité latente de la femme. “Toute femme a un fond de cruauté”, affirme le criminologue italien Cesare Lombroso. Dans son ouvrage célèbre *La Donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, publié en 1895 et traduit en français un an plus tard, Lombroso considère la cruauté féminine comme une caractéristique aussi évidente que naturelle: “La cruauté de la femme est en somme un produit de l’adaptation à la vie, un effet de la faiblesse, comme l’astuce; son habileté à torturer dont nous avons donné tant d’exemples, s’est ainsi développée, perfectionnée et est devenue héréditaire.” Et de citer, à l’appui de ces affirmations, Schopenhauer, Sacher-Masoch ou Zola.¹⁰

En effet, le cliché de la criminelle-née est largement répandu dans la littérature de l’époque. Le “Frontispice” qui ouvre *Le Jardin des supplices* d’Octave Mirbeau suggère que “les crimes les plus atroces sont presque toujours l’œuvre de la femme... C’est elle qui les imagine, les combine, les pré-

8 Vladimir Jankélévitch, “La Décadence”, *Revue de Métaphysique et de Morale*, n° 4, octobre-décembre 1950, p. 347.

9 E. Monnier, 1887; édition citée, Paris, Gallimard, 1996.

10 Cesare Lombroso et Guillaume Ferrero, *La Femme criminelle et la prostituée*, traduit de l’italien par Louise Meille, Paris, Félix Alcan, 1896; réédité aux Éditions Jérôme Millon, 1991, p. 99 et p. 83-89. “La grève de Germinal est préparée et commencée par les hommes; les femmes viennent après, et s’y distinguent par leur obscène férocité; elles arrachent le pénis à l’ennemi mort, et s’en font une bannière (Zola).”

pare, les dirige...”.¹¹ La littérature va ainsi corroborer le discours médical et prouver le penchant criminel de la femme. Dans les deux romans qui nous intéressent ici, les héroïnes incarnent le mal, exerçant un pouvoir diabolique et fatal. L’héroïne de Mendès, la baronne Sophor d’Hermelinge, lesbienne et morphinomane, triomphe à Paris qu’elle effraie par l’aveu effronté de ses vices. Sa quête inassouvie la pousse toujours plus avant dans la perversion et le crime. Dans *La Marquise de Sade*, Mary Barbe se montre diabolique par sa ruse et sa froideur. Femme sadique et vampire (de façon à peine métaphorique), elle inflige aux hommes des supplices tant physiques que psychiques.

Dans les deux cas, la malignité et la cruauté de la femme s’expliquent comme une revanche sur la tyrannie virile. Sophor d’Hermelinge et Mary Barbe sont les rivales triomphantes de la guerre des sexes et semblent agir, chacune à sa façon, à la perte du monde. Chez Mendès et Rachilde, le diabolique renvoie au sexe féminin et son pouvoir destructeur. Ici et là, la sexualité est fantasmée comme une mise à mort. L’analyse comparée des deux romans montrera cependant des nuances significatives dans le traitement de la thèse ataviste, quand il s’agit d’expliquer l’origine du mal qui hante ces femmes. Sont-elles mauvaises de nature, ou simplement de culture? Alors que Mendès reste équivoque à ce sujet, Rachilde semble réfuter la thèse de la cruauté naturelle de la femme.

Comme le note Jean de Palacio dans sa préface à la réédition de *Méphistophéla*, le roman “traite d’un double thème baudelairien incarné dans une même figure de femme: les paradis artificiels et les amours lesbiennes”.¹² La tendance lesbienne de Sophie affleure dès son jeune âge à travers la forte tendresse qu’elle éprouve pour son amie Emmeline. Elle éclate avec violence après une horrible nuit de noces qui la soumet au plus brutal des viols et qui va déterminer à jamais sa haine du mâle:

11 Octave Mirbeau, *Le Jardin des supplices* (1899), Paris, Gallimard, 1988, coll. “folio”, p. 59.

12 *Op. cit.*, p. 7.

Il l'opprima, l'écrasa sous une pesanteur de bœuf qui se rue! et, d'un double écartement forcené, irrésistible, il obligea la vierge à subir l'intromission triomphale de l'époux. [...] il s'acharnait sur cette muette, sur cette immobile, avec la véhémence, plus éperdue d'être sacrilège, d'un violeur de tombe, qui voudrait obliger une morte à la résurrection du plaisir. [...] et il se ruait sur la martyrisée avec des ahans de bourreau que saoule le sang des tortures et qui exulte dans les supplices. Tant qu'enfin, comme un ivrogne tombe, il succomba à côté d'elle, dans un sommeil de brute. [...] Enfin, Sophie, restée là sur les draps comme une assassinée, remua, se dressa, s'assit. Elle avait sous les paupières l'horreur infinie d'un retour d'enfer.¹³

Au viol suit une scène de flagellation lorsque le mari surprend sa femme en flagrant délit de caresses lesbiennes, comme si l'auteur voulait en rajouter. Femme violée et battue, Sophie sera irrévocablement poussée vers le saphisme. Une idylle délicate, mais de courte durée, unit Sophie et Emmeline sur une île près de Paris. Ce chapitre permet à l'auteur de présenter le saphisme comme un érotisme à l'état pur, autrement dit d'érotiser la virginité, de montrer – j'emprunte l'expression à Pierre Jourde – "l'homosexualité des vierges".¹⁴ Cette sexualité "pure" ou sexualité "non sexuelle" à force d'être voilée, lisse, à peine frôlée, va contraster avec les "amours infâmes" de Sophor dans le Paris des plaisirs féminins, une fois devenue la reine du saphisme. Le changement de Sophie en Sophor est significatif. Il connote à la fois la femme virile, son penchant saphique et sa vocation de romaine de la décadence.¹⁵ Le deuxième des trois livres du roman décrit le triomphe de la baronne d'Hermeline qui est comparée tour à tour à "quelque royale Sapho", à une "virile faunesse", à une "déesse infernale" et à Lucifer lui-même dans sa "suprême arrogance" envers Dieu.¹⁶ C'est surtout la violation des lois naturelles (la différence des sexes) et divines (l'ordre moral) qui fait scandale. La référence à Satan est explicite:

13 *Ibid.*, p. 138-139. Le viol conjugal est un lieu commun dans la littérature fin-de-siècle; voir par exemple la nuit de noces de Léonora d'Este dans *Le Vice suprême* (1884) de Péladan.

14 Pierre Jourde *L'Alcool du silence. Sur la décadence*, Paris, Champion, 1994, p. 38.

15 Voir à ce propos Jean de Palacio, préface de *Méphistophéla*, *op. cit.*, p. 18.

16 *Ibid.*, p. 322, 341, 346 et 356.

Il était possible qu'elle eût, elle, Sophor, en soi, quelque ange rebelle. Elle admettait qu'elle était possédée, mais de quel glorieux, de quel délicieux démon! un Lucifer, héroïque comme une Penthésilée et subtil comme une Parisienne, conseillant toutes les audaces et enseignant tous les stratagèmes. Il était formidable et délicat! une sorte de Dieu qui, d'être femme, serait diable.¹⁷

Le geste de révolte féminine contre "la fatalité sexuelle", celle de la norme hétérosexuelle, fait de la lesbienne un être exceptionnel, hors la loi, pourquoi pas l'égale de Dieu. Mais un dieu-femme, dans l'imaginaire décadent qui se plaît aux jeux des dualités et des renversements, ne peut être que le Diable. La montée vers les "ivresses défendues" est en vérité une descente aux enfers, une damnation. Désignée par le nom de "Méphistophéla" une seule fois et au dernier mot du récit, Sophor incarne à la fois le Diable et son suppôt. Cette identification, courante dans la littérature, est imaginée par Catulle Mendès comme une métamorphose monstrueuse. Dans une hallucination, Sophor se voit présider un sabbat saphique qui l'unira à la Démone: "Et l'Élue en effet n'était plus elle-même; pleine de la Démone possédée, elle se sentait la devenir." La scène se clôt sur la vision du sexe féminin, fantasmé "comme une entrée vertigineuse du gouffre".¹⁸ Métaphore parfaite de la chute qui fait de la femme, de toute femme, une prostituée. C'est donc bien la luxure, le mal de la chair qu'incarne le démon féminin. Instrument de la perte, le sexe serait l'apothéose de la femme.¹⁹

Le livre III de *Méphistophéla* raconte l'inexorable déchéance de la baronne d'Hermelinge que l'auteur explique par "quelque obscure loi d'atavisme".²⁰ Sophor est fatalement rivée au mal, elle est l'"épouvantable, mais innocente héritière d'une race inoculatrice d'infamie".²¹ Elle est une prostituée-née, suggère Mendès qui semble avancer les thèses de psy-

17 *Ibid.*, p. 400.

18 *Ibid.*, p. 411-412.

19 Voir Félicien Champsaur, *Lulu*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1901, p. 161.

20 *Méphistophéla*, *op. cit.*, p. 85.

21 *Ibid.*, p. 165.

chopathologie et d'anthropologie criminelle de l'époque.²² C'est ainsi qu'il affirme au premier chapitre de son roman: "Il y a des berceaux qui sont de petits lits de prostituées".²³ Sophor ne peut donc échapper à sa destinée, celle d'être une lesbienne et une morphinomane. Remarquons que l'équation morphine = débauche, adultère était évidente à l'époque et que Mendès va même plus loin comme le note justement Jean de Palacio: "Pour Mendès, l'aberration saphique est la *cause* et non la *conséquence* de l'intoxication. Le saphisme appelle la morphine, dans un effort désespéré pour remédier à un détraquement par un autre détraquement. On ne transgresse pas impunément la nature".²⁴ En effet, depuis que s'est effondré le rêve de posséder Emmeline, son amie d'enfance, qui entre temps s'est mariée et mène la plus banale des vies bourgeoises, Sophor prend conscience de l'impossibilité de son salut et sombre toujours plus dans la débauche. Or la "chercheuse affamée" s'ennuie malgré les furieuses ivresses qu'elle stimule avec l'aide de l'alcool, de la drogue et du sado-masochisme.²⁵ Rien ne peut la sortir de son intolérable ennui et de son dégoût de la vie. Même le docteur Glaris, l'élégant médecin-magicien, pourtant expert des crises de ses clientes, ne réussit à l'aider. Sophor est maudite, à l'image des "Femmes damnées", une des pièces condamnées des *Fleurs du Mal*:

Ombres folles, courez au but de vos désirs;
Jamais vous ne pourrez assouvir votre rage,
Et votre châtement naîtra de vos plaisirs.²⁶

Cette damnation devient irrémédiable lorsque Sophor ressent un terrible attrait pour sa propre fille: "Suprême crime! Infa-

22 Voir par exemple Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis* (1886), Max Nordau, *Entartung* (1892), Cesare Lombroso, *La Donna delinquente, la prostituta e la donna normale* (1895).

23 *Méphistophéla*, *op. cit.*, p. 85.

24 *Ibid.*, p. 11. Cf. Arnould de Liedekerke, *La Belle Époque de l'Opium*, Éditions de la Différence, 1984.

25 Comme le note encore Jean de Palacio, "Sophor appartient de plein droit à la catégorie des *Monstres parisiens* dont Mendès s'était, dès 1882, fait l'historiographe" (*Méphistophéla*, *op. cit.*, p. 19).

26 Baudelaire, "Femmes damnées. Delphine et Hippolyte", *Les Épaves*, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 155.

mie extra-humaine! elle avait eu la diabolique pensée [...]. Elle ne pouvait pas ne pas être immonde”.²⁷ Comme l’avait prédit le docteur, Sophor finira dans l’hébétude, rongée par la morphine et le remords, pareille aux folles de la Salpêtrière qu’avaient déjà visitées les Goncourt et Maupassant. “Mais la totale inconscience ne lui sera pas accordée”, nous dit-on à la fin du récit, “car un bruit, pour tenir son âme éveillée, sonnera dans son oreille: l’étrange et détestable bruit! persistant symptôme d’un mal héréditaire, ou bien rire effrayant de Méphistophéla”.²⁸ Sophor – rappelons-le – souffre d’un bizarre symptôme, révélateur d’une névrose sans doute héréditaire. Il s’agit d’une hallucination auditive, d’un mystérieux rire féminin qui résonne parfois dans sa tête. C’est un signe évident de sa possession par Méphistophéla.²⁹ Pour expliquer le mal qui habite Sophor d’Hermelinge, Mendès suggère deux raisons: la méchanceté de la femme est due à la nature d’une part (le sexe biologique, l’hérédité) et la culture (le milieu, l’éducation, les normes sociales) de l’autre.

Sophor semble être l’actrice de la décadence en même temps que sa victime. Si le roman de Mendès, dans son ensemble, désapprouve le saphisme, il accorde néanmoins à son héroïne une grandeur dans le crime et témoigne d’une compassion pour son mal.

Le roman de Rachilde, *La Marquise de Sade*, est moins explicite quant à la représentation du diabolique, mais tout aussi frénétique dans la description de la perversion et de la souffrance. “Aimer, c’est souffrir!”, entendons “faire souffrir”: voici la devise de l’héroïne, on s’en doute.³⁰ La jeune Rachilde, de son vrai nom Marguerite Eymery, aurait lu les œuvres de Sade dans la bibliothèque de son grand-père dans le Périgord.³¹ Cependant, le texte ne contient aucune allusion au Divin Marquis. Le titre alléchant était choisi pour des raisons de marketing, dirions-nous aujourd’hui, exploitant la

27 *Méphistophéla*, *op. cit.*, p. 545.

28 *Ibid.*, p. 558.

29 *Ibid.*, p. 96-97: “ce rire, symptôme d’un mal familial, ou bien [...] signe de la très antique damnation qu’avaient encouru les Tchercélew”.

30 Cette devise est gravée en lettres rouges dans le bois de son lit. *La Marquise de Sade*, *op. cit.*, p. 55.

31 Voir Claude Dauphiné, *Rachilde*, Mercure de France, 1991, p. 28 et 66.

vogue sadienne de l'époque. Certes, le sadisme est présent dans le texte dans la mesure où l'héroïne, Mary Barbe, partage avec les personnages de Sade son amoralité absolue et son goût du sang. Mais le roman n'est pas vraiment sadien à cause de l'attention qu'il prête à la construction sociale de l'identité.³² Nous y reviendrons.

De plus, *La Marquise de Sade* joue de l'inversion que suggère le titre et qui est un principe cher à l'écriture rachildienne. Le nom de Barbe, comme celui de Sophor, a une consonance masculine et comme la baronne d'Herminette, l'héroïne appartient à l'aristocratie, même si c'est par mariage. Dans les deux romans, ces femmes, orgueilleuses et dominatrices, transgressent les frontières sociales, menaçant la hiérarchie des pouvoirs. À l'instar de Sophor, Mary refuse les valeurs associées à la féminité et à la maternité. Et dans leur révolte, elles assument pleinement leur rôle de "monstres". Quant au mal inné, Rachilde s'éloigne nettement de son confrère en justifiant, pour ainsi dire, la cruauté de son personnage.

La Marquise de Sade se lit comme un roman d'apprentissage (*Bildungsroman*). Il retrace l'enfance et l'adolescence de l'héroïne, insistant sur les éléments formateurs de sa personnalité. Mary Barbe, fille d'un colonel de hussard dans l'armée de Napoléon III et d'une mère atteinte de tuberculose, passe son enfance dans les garnisons où séjourne le régiment de son père. Quand sa mère meurt accouchant d'un garçon (tant désiré), Mary se voit privée d'affection, car son frère accapare toute l'attention paternelle ainsi que les soins de la gouvernante Tulotte. Lorsqu'un jour le bébé étouffe sous le corps endormi de sa nourrice ivre, Mary n'intervient pas et le laisse mourir. Devenu orpheline – le colonel Barbe est tué dans la guerre franco-prussienne de 1870 –, Mary sera prise en charge par son oncle, l'éminent docteur parisien Célestin Barbe. Séduit par l'intelligence de la jeune fille, il la désire et même abuse d'elle. Mais Mary sait tourner la situation à son avantage et finit par contrôler le ménage et la fortune de son

32 Ce qu'a montré Diana Holmes dans son excellente monographie *Rachilde. Decadence, Gender and the Woman Writer*, Oxford / New York, Berg, 2001, p. 125-131.

oncle. Elle consent à épouser le riche baron de Caumont (pour avoir le titre de noblesse) et fait du fils illégitime de ce dernier son amant. Elle se débarrassera enfin de son mari en lui administrant des drogues aphrodisiaques qui l'exciteront et l'épuiseront à mort. L'oncle, entre temps, s'est suicidé à cause d'elle. À la fin, on la voit rôder dans les rues de Paris, en quête de débauche et de nouvelles victimes.

Et l'année lugubre de son double veuvage écoulée, sa vie s'épanouit en des exagérations à travers ce que les philosophes du siècle appellent la *décadence*, la fin de tout. Avec amis, parasites ou amants, elle court dans les lieux mal famés qu'on lui vantait comme endroits recelant de fortes horreurs, capables, en ébranlant ses nerfs, d'étancher sa soif de meurtre.³³

Mary Barbe semble parfaitement décliner les traits de la femme cruelle: cheveux noirs, "yeux rapprochés comme ceux des félins", sourcils qui se rejoignent, lèvres minces, "dents pointues férocement blanches", "le pouce aussi long que celui d'un assassin".³⁴ Elle représente ce type de la femme fatale, cher à la littérature fin-de-siècle, que Mario Praz a nommé "la belle dame sans merci", d'après le célèbre poème de Keats (1819).³⁵ Femme fatale en effet, car Mary Barbe tyrannise les hommes (oncle, mari, amant) par des jeux aussi cruels que raffinés. Assoiffée de sang, elle torture son jeune amant qui souffre d'hémorragies qu'elle s'amuse à raviver.

Alors elle l'enlaçait plus étroitement, s'enivrant du sang qui la barbouillait; durant ces heures, elle le comblait de ses caresses les plus perverses, de ses mots les plus délirants. Elle finit par lui avouer que si on le guérissait, elle en serait fort ennuyée. Elle aimait ce sang comme Tullotte aimait les liqueurs. Chaque nuit voyait s'augmenter leur passion et ce vertige de la chair se liquéfiant, vermeille, sous les étreintes sauvages.³⁶

33 *La Marquise de Sade, op. cit.*, p. 285.

34 *Ibid.*, p.16, 86, 165 et 186. Rachilde montre ici un intérêt ironique pour la psychopathologie: le pouce long était considéré comme un indice de la femme criminelle.

35 Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable, op. cit.*, p. 163: "I saw pale kings, and princes too, / Pale warriors, death-pale were the all; / Who cry'd – La Belle Dame sans merci / Hath thee in thrall!" Voir aussi p. 177 et 201. L'expression remonte au *Lai de la Belle Dame sans mercy* (1424) d'Alain Chartier.

36 *La Marquise de Sade, op. cit.*, p. 252-253.

La scène paraît caricaturale à force d'être excessive. Le motif du sang, en effet, est développée à outrance comme le montre Christine Plante à partir de la contiguïté entre dévoration, guerre et sexualité.³⁷ Il faut remonter à la scène cruciale qui ouvre le roman pour expliquer la cruauté de la future Marquise de Sade. La petite Mary accompagne sa tante Tulotte aux abattoirs, pour acheter du lait, croit-elle, et assiste à la brutale mise à mort d'un bœuf afin de recueillir le sang que doit boire sa mère, "le lait rouge" étant le remède privilégié de l'anémie et de la tuberculose.³⁸ Le fait que la fillette s'évanouit à la vue du bœuf égorgé rend la scène encore plus violente. L'identification de l'enfant à l'animal est tout à fait nette: "Elle venait de ressentir là, juste au nœud de tous ses nerfs, le coup formidable qui assommait le colosse".³⁹ Cette expérience traumatisante qui place Mary du côté des victimes et des faibles (animaux, enfants, femmes) est à l'origine de sa haine des hommes et fera naître son désir de vengeance. La complicité entre la fille et sa chatte est formulée dans un pacte secret: "Si tu voulais... – semble lui dire la chatte – je t'apprendrais à griffer l'homme, l'homme qui tue les bœufs... l'homme, le roi du monde!"⁴⁰

La volonté sanguinaire de la future Marquise de Sade trouve donc sa justification dans cette scène initiale. Mary Barbe correspond certes à l'image de la femme fatale, monstrueuse dans sa négativité destructrice. Mais elle est aussi la femme émancipée qui exprime son besoin de liberté et qui refuse les restrictions imposées à son sexe. Ainsi elle rejette la maternité en faveur d'elle-même:

Louis, je suis décidée à ne pas vous donner d'héritier, et, comme il faut être deux pour ces sortes de décisions... [...] je ne veux ni enlaidir ni

37 "Les petites filles ne mangent pas de viande. Tuer, saigner, dévorer dans *La Marquise de Sade* de Rachilde (1887)", in *Corps/Décors: Femmes, Orgie, Parodie. Hommage à Lucienne Frappier-Mazur*, sous la direction de Catherine Nesci, Amsterdam / Atlanta, Éditions Rodopi, 1999, p. 119-132.

38 Les hygiénistes de l'époque croyait que le sang frais aidait à la guérison de la phtisie et de la chlorose.

39 *La Marquise de Sade*, *op. cit.*, p. 14.

40 *Ibid.*, p. 30.

souffrir. De plus, *je suis assez*, EN ÉTANT, et si je pouvais finir le monde avec moi, je le finirais.⁴¹

Une double voix narrative, d'une part externe, soutenant le discours misogyne décadent, et d'autre part interne, envisageant le monde à travers la subjectivité de l'héroïne, appelle une lecture ambiguë à la fois réactionnaire et féministe. Et pourtant, s'il y a un projet féministe dans le roman de Rachilde, il ne change pas vraiment l'ordre des sexes. Mary Barbe cherche à usurper, non pas à transformer le pouvoir masculin. En fin de compte, elle ne conteste pas vraiment la prédominance d'un sexe sur l'autre. Au contraire, sa révolte confirme le privilège du sexe masculin. À la fin du roman, elle stigmatise son époque, "une période de lâcheté universelle" et dénonce la décadence dont le travesti est la figure emblématique. Aussi sa volonté meurtrière est-elle dirigée contre ces "mâles déchus" dont l'agonie lui fournirait "une idéale volupté". Ne fait-elle pas appel aux barbares pour qu'ils renouvellent le sang appauvri de sa génération?

Le sang fuyait des veines françaises et Paris, ce cœur de la terre, ne battait plus le rappel des guerres lointaines. [...] Où était le mâle effroyable qu'il lui fallait, à elle, femelle de la race des lionnes?...⁴²

En définitive, Mary Barbe se range du côté des vainqueurs et semble faire sienne les valeurs qu'elle mettait en cause. Elle n'est plus la complice des faibles comme au début du roman. À la scène initiale répond en écho la visite de Mary aux abattoirs de la Villette où elle tend son gobelet, buvant avec un plaisir mal caché "la rouge liqueur animale".

Méphistophéla et la Marquise de Sade préfèrent, les deux, "l'orgueil de différer" à "la paix d'être banale".⁴³ Elles sont des "chercheuses d'inconnu", mais leur quête ne mène à aucun bonheur. Le saphisme de Sophor et le sadisme de Mary sont deux visages de l'Éros décadent qui révèlent le même fantasme de perte. L'amour semble nécessairement aboutir à la mort. Dans les romans de Rachilde et de Mendès, l'érotisme

41 *Ibid.*, p. 214. C'est Rachilde qui souligne.

42 *Ibid.*, p. 287.

43 *Méphistophéla*, *op. cit.*, p. 484.

décadent prend forme à travers la figure de la femme fatale, celle qui tue (hommes et femmes!). Et elle tue en riant... “Rire silencieux” de la future Marquise de Sade qui laisse mourir son petit frère, rire devenu plus tard “rire aigu de faunesse, montrant ses dents” ou “rire effrayant” de Méphistophéla: ces ricanements évoquent sans doute le rire sinistre de Satan. C’est par leur rire, en effet, que Sophor et Mary expriment leur orgueil et le sentiment de leur propre supériorité.⁴⁴

⁴⁴ Comme nous l’a enseigné Baudelaire, le rire est d’essence satanique car commandé par l’orgueil. Voir, entre autres, son article “De l’essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques” (1855).

Abstract

Das französische Fin de Siècle ist vom Satanischen fasziniert. In den Romanen der Décadents tauchen zahlreiche Figurationen des Teufels auf. Sie entsprechen einem ästhetischen Prinzip der Décadence, die das Böse und das Krankhafte kultiviert. Schon Baudelaire verband das Schönheitsideal mit Satan. Auch die "femme fatale", ein dominierender Frauentypus der Fin-de-Siècle-Literatur, verkörpert das Teuflische. Es ist die Domina, der Vamp, die dämonische Überfrau, der sich der Mann mit Wollust und Schmerz unterwirft. Zwei zeitgenössische Romane setzen eine solche Teufelin in Szene: *Méphistophéla* (1890) von Catulle Mendès und Rachildes *Marquise de Sade* (1887). Sie demonstrieren die auch von der damaligen Psychopathologie verbreitete These der latenten weiblichen Kriminalität. So die lesbische Baronin Sophor d'Hermelinge, die mit ihren perversen Verbrechen ganz Paris in Atem hält. Oder Rachildes sadistische Heldin, Mary Barbe, welche die Männer zu Tode quält. Dass die weibliche Grausamkeit als direkte Folge der männlichen Tyrannei beschrieben wird, ändert nichts am moralischen Urteil der Autoren: Die Sünderinnen müssen bestraft werden. So endet Sophor in der Irrenanstalt, während Mary auf der Suche nach immer neuen Lastern leidet. Ihr Stolz, anders zu sein, hebt sie allerdings vom verachteten Mittelmaß ab und erweckt Bewunderung. Ihr diabolisches Lachen suggeriert bis zum Schluss ihre Überlegenheit.