

RACHILDE ET LA SUBVERSION PARODIQUE

par

IFIYENEIA MARJORIE MITSIS

Département des lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures

de l'Université d'Ottawa

en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts (Lettres françaises): M. A.



Ottawa - 1996



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-612-19995-9

Canada



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

IFIYENELA M. MITSIS

RACHILDE ET LA SUBVERSION PARODIQUE
M.A. LETTRES FRANÇAISES

La problématique soulevée dans cette thèse est celle de la subversion parodique dans l'écriture de deux romans de Rachilde (née Marie Marguerite Eymery, 1860-1953): *La Marquise de Sade* (1887) et *La Jongleuse* (1900). On n'a pas toujours reconnu l'élément subversif de l'oeuvre de Rachilde. Par conséquent, les contemporains de Rachilde et, par la suite, les critiques et d'autres personnes ont jugé Rachilde et ses romans scandaleux et pervers. À la lumière des critiques féministes et des théories de Mikhaïl Bakhtine, linguiste et théoricien russe, nous proposons une relecture de *La Marquise de Sade* et de *La Jongleuse* afin d'en mettre en évidence la dimension subversive et parodique. Ces deux romans sont, selon Claude Dauphiné, l'auteur d'une biographie et de plusieurs articles sur Rachilde, deux jalons de l'oeuvre rachildienne et méritent qu'on les redécouvre au lieu de les recouvrir d'injures et de poussière.

Étudier la subversion chez Rachilde, c'est étudier le pouvoir du langage et comment il influence et est influencé par les discours qui l'entourent. Nous présenterons quelques-uns de ces discours fin-de-siècle sur la femme dans notre premier chapitre avant d'entrer dans l'étude bakhtinienne. Rachilde, pour s'exprimer dans un monde où les femmes n'avaient pas les mêmes droits des hommes, a dû dissimuler sa voix subversive et autre. Elle incorpore des discours masculins, surtout

concernant les femmes, mais en laissant des traces de sa propre parole pour indiquer qu'elle essaie de subvertir le discours dominant et qu'elle le parodie. Dans ses romans, Rachilde renverse et bouleverse les idées et les valeurs reçues, souvent par le moyen de la parodie. Comme dirait la critique Béatrice Didier, Rachilde a «su adapter [et] transformer le[s] moule[s]¹».

Pour nous aider à comprendre la subversion de Rachilde, nous nous appuyons sur *Du discours romanesque* de Bakhtine. Plus spécifiquement, nous appliquerons cinq concepts de Bakhtine aux romans à l'étude. Nous commencerons par l'étude du conflit entre la parole autoritaire et la parole intérieurement persuasive chez les personnages rachildiens. Afin de comprendre la parodie et la subversion de l'écriture de Rachilde, il faut tout d'abord étudier le rapport de la femme au langage et, parce que le langage est un phénomène social, celui de la femme à la société. Ce conflit entre la parole intérieurement persuasive et la parole autoritaire représente d'une part la lutte des femmes avec la société patriarcale et d'autre part leur difficulté de prendre la parole et de s'affirmer, une difficulté qui était beaucoup plus grande au tournant du siècle qu'elle ne l'est aujourd'hui. Par la suite, nous examinerons le plurilinguisme au sein des deux romans, surtout sous sa forme textuelle, c'est-à-dire l'emploi d'italiques par l'auteur. Les italiques servent plusieurs fonctions, mais une des fonctions est de souligner les discours d'autrui. Finalement l'analyse se concentre sur la part de la

¹Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, Paris, Presses universitaires de France, 1981, p. 23.

stylisation et de la parodie dans l'écriture de Rachilde. C'est à travers la parodie (et la subversion en général) que Rachilde a su trouver sa voix, s'exprimer et lutter avec le «petit homme» (pour reprendre l'expression de Claudine Herrmann) qui a grandi en elle. C'est ainsi que l'on trouve l'originalité de Rachilde.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier d'abord Madame Marie Couillard, ma directrice de thèse, pour les heures innombrables qu'elle a passées à lire, à relire et à corriger. Parfois il me semblait que je ne finirais jamais de lire toutes les références bibliographiques qu'elle me fournissait mais j'ai beaucoup appris en suivant ses conseils. Elle m'a souvent fait voir mon travail sous un autre angle, m'offrant de nouvelles optiques et de nouvelles pistes. «Notre Rachilde» s'est enfin terminée!

Je serais négligente si j'oubliais de remercier Monsieur Clive Thomson qui m'a fait connaître l'oeuvre de Rachilde et de Bakhtine dans un cours à l'Université Queen's il y a quatre ans. Heureusement que j'ai suivi ce cours sur la critique dialogique, sinon il m'aurait été beaucoup plus difficile de choisir un sujet de thèse et de déchiffrer Bakhtine.

Finalement, un merci spécial à ma famille--vous avez toujours cru en moi--, à tous mes amis et au Département des lettres françaises qui ont tous contribué à rendre mon séjour à Ottawa inoubliable.

INTRODUCTION

Marie Marguerite Eymery¹, que l'on connaît mieux sous son nom de plume Rachilde, est née en 1860 à Cros dans le sud-ouest de la France. À dix-huit ans elle quitte sa ville natale et part à la conquête de Paris et du monde des lettres. Son but: être «homme de lettres»: être «femme de lettres» ne l'intéresse point². En fait, elle commence à écrire très jeune et à l'âge de seize ans elle publie son premier roman dans le journal *L'Écho de la Dordogne*. D'autres nouvelles et feuilletons signés sous un nom de plume paraissent dans d'autres journaux régionaux: *L'Union Nontronnaise*, *Le Périgord*, *L'Avenir de la Dordogne* et *Le Courrier de la Dordogne*. À dix-sept ans elle envoie un de ses essais à Victor Hugo qui lui répond: «Remerciements et applaudissements. Courage, Mademoiselle³.» Ces premiers essais, nous raconte Ernest Gaubert dans sa brève biographie de Rachilde, étaient assez remarquables en ce qu'ils «ne ressemblent guère à l'ordinaire littérature des débutantes⁴.»

En 1889, à Paris, Rachilde épouse Alfred Vallette, directeur du *Mercury de France*. À part ses critiques littéraires publiées dans le *Mercury*, elle publie environ un texte (roman, pièce de théâtre, recueil de poèmes) par an de 1880 à 1947. Rachilde fait aussi la connaissance de beaucoup de personnalités littéraires tels Joris-Karl Huysmans et Victor Hugo et fréquente Maurice Barrès, Laurent Tailhade, Jean Lorrain et Catulle Mendès, parmi d'autres⁵.

La publication des oeuvres de Rachilde couvre une période très longue, c'est-à-

dire plus de soixante-sept ans. Elle a écrit non seulement des romans, mais aussi des pièces de théâtre, des critiques littéraires, des essais et des poèmes. Les romans de Rachilde s'inscrivent dans le courant décadent de la fin de siècle. De même, ses poésies et ses pièces de théâtre relèvent du symbolisme et de la décadence. Tout au long de sa carrière, Rachilde continue l'exploitation des thématiques qui, au début, lui ont rapporté tant de succès et de renommée. Souvent elle remanie ses écrits précédents en utilisant les mêmes thèmes et parfois les représentations des mêmes vices, surtout dans le cas de ses derniers romans. Rachilde fonda sa réputation sur le grand scandale provoqué par *Monsieur Vénus* en 1884 et celle-ci établie, elle ne voulut pas s'en départir. Elle écrivit ce roman après un échec amoureux avec «le célèbre et adulé Catulle Mendès, prince des lettres⁶» qui provoqua chez elle de l'hystérie et une dépression nerveuse. Toutefois elle tira de cette épreuve une vision romanesque (une formule même): «*Monsieur Vénus* ou l'avènement de l'homme objet. [...] Mademoiselle de Vénérande vengeait [ainsi] Marguerite Emery, dite Rachilde⁷.»

Nous avons choisi d'étudier *La Marquise de Sade*, publiée en 1887, et *La Jongleuse*, qui date de 1900, dans notre thèse parce que, selon le plus grand biographe de Rachilde, ces romans constituent deux «véritables jalons de l'oeuvre» de Rachilde⁸. *Monsieur Vénus* (1884), où une femme aristocrate, Raoule de Vénérande, entretient un fleuriste, l'entraîne dans une relation de plus en plus «pervers» et décadente et le dépouille de sa nature masculine, constitue le premier jalon dans l'oeuvre de Rachilde

selon Dauphiné. Ce roman apporta la renommée scandaleuse à son auteur six ans après son entrée à Paris. Cette réputation scandaleuse la suivit toute sa vie et dure encore aujourd'hui. Dauphiné n'élabore pas de grande justification pour son choix de jalons mais nous croyons qu'il n'est pas arbitraire. Nous voyons dans *La Marquise de Sade* et *La Jongleuse* le développement de deux représentations très différentes de la femme: c'est-à-dire la femme «monstre»⁹ qui est toute «nature» et qui fait peur aux hommes, et celle de la «culture», la Dame de la tradition courtoise¹⁰, l'inatteignable. À travers ces trois jalons, il existe une progression dans le développement du traitement des personnages, non seulement chez les personnages féminins, mais également chez les personnages masculins. Cependant nous pensons que les personnages principaux de *La Marquise de Sade* et de *La Jongleuse* et leurs relations sont plus complexes que ceux de *Monsieur Vénus* qui demeurent trop schématiques. Raoule de Vénérande dompte trop facilement le fleuriste Jacques Silvert qui n'essaie même pas de repousser les exigences de Raoule. Raoule et Jacques sont des personnages modèles que Rachilde développe davantage dans d'autres romans. La disponibilité des oeuvres de Rachilde est une autre raison qui a beaucoup influencé notre choix du corpus. Il n'est pas facile de se procurer des romans aussi peu lus et commandés.

La Marquise de Sade, publié en 1887 chez E. Monnier à Paris, est le cinquième livre de Rachilde à paraître après *Monsieur Vénus* (1884) et le deuxième

repère majeur de son oeuvre. Rachilde y brosse le portrait d'une femme qui, dès sa jeunesse, entre en lutte constante contre sa société et sa famille. Mary Barbe est fille d'un militaire autoritaire, élevée par sa tante paternelle Tulotte. (Sa mère est poitrinaire et trop malade pour s'occuper de la jeune Mary.) Très jeune, elle apprend la devise «Aimer, c'est souffrir!» et fait souffrir les autres, surtout les hommes. Cette devise, qu'elle trouve «burinée en lettres rouges dans le vieux bois» de son nouveau lit lorsque la famille déménage à Dole¹¹, elle l'applique à la lettre à ceux qui l'entourent.

Après la mort de ses parents, Mary, accompagnée de Tulotte, vit chez son oncle Antoine-Célestin Barbe, un grand médecin savant à Paris. Sa vie n'est pas gaie. Son oncle, bien qu'«accoucheur célèbre», n'aime pas les femmes et son discours se fait l'écho du discours décadent sur les femmes. Il les considère «de belles créatures répugnantes» et n'aime pas qu'on vante «ce fameux sexe faible» (*MS* 175). Il les bannit de son cabinet, comme c'était la coutume, et force Mary et Tulotte à grelotter dans les appartements d'en haut pendant trois longues années. La vie de Mary commence à changer lorsque son oncle doit penser à lui trouver un mari. La plupart des amis d'Antoine-Célestin Barbe sont vieux et partagent ses opinions concernant les femmes. En attendant de lui trouver un mari, l'oncle Célestin commence à s'occuper de l'éducation de Mary en l'invitant dans son cabinet et en lui prêtant des livres de médecine. Ainsi, Mary commence-t-elle à se sentir un peu libérée de ses contraintes.

La vie de Mary se poursuit à apprendre la médecine auprès de son oncle,

jusqu'au jour fatal où il lui avoue son amour incestueux. Mary, bien entendu, le repousse avec dédain. Elle saura profiter de cet aveu. À partir de ce jour, Mary prend le dessus et renverse la structure de pouvoir jusqu'alors établie dans la maison. Dorénavant, elle ne se soumettra plus aux personnes autoritaires qui figurent dans sa vie. Elle ne sera plus dominée; c'est elle qui va dominer les autres et s'affranchir de tout esclavage. Elle commence par envoyer son oncle vivre dans les appartements d'en haut et ainsi dirige toute la maison. Pour se débarrasser des jugements de Tulotte, elle la laisse s'enivrer. La prochaine victime de Mary sera le baron Louis de Caumont, son futur mari. Il y a entre eux un grand écart d'âge et le baron ne lui plaît pas, mais Mary accepte sa proposition de mariage qui lui confère un statut social. Il est comblé d'une joie qu'elle ne sait partager. Peu de temps après, elle choisit une nouvelle victime, Paul Richard, le fils naturel du baron. Elle le séduit facilement et le conduit presque au suicide. De plus, elle profite des connaissances médicales acquises auprès de son oncle pour empoisonner lentement son mari jusqu'à ce qu'il meure. Personne ne devine qu'elle l'a empoisonné. Après le meurtre, la santé mentale de Mary se détériore et elle s'engouffre dans la vie frénétique de la décadence, essayant toujours de se trouver de nouvelles distractions et de satisfaire ses goûts sanguinaires et meurtriers.

Treize ans après la parution de *La Marquise de Sade*, la maison d'édition du *Mercure de France* lance ce qui constitue le troisième jalon de l'oeuvre de Rachilde.

La Jongleuse, roman publié en 1900, est l'histoire d'un amour impossible entre une veuve, Madame Blanche Éliante Donalger, et un jeune étudiant de médecine, Léon Reille. C'est aussi l'histoire d'un autre amour qui semble impossible, celui qu'éprouve Missie, la nièce d'Éliante, pour Léon. La scène commence avec la description d'une femme anonyme, la très belle et très froide Éliante. Elle ressemble aux «servante[s] de marbre» qui longent l'escalier, «hauss[ant] s[es] gerbe[s] de lumière en souriant d'un sourire de sucre blanc» (J 27). Léon, qui l'espionnait depuis longtemps au cours d'un grand bal de charité, la suit. Elle l'invite chez elle et ainsi commence leur relation.

Léon s'éprend vite d'Éliante et essaie de la séduire. Cependant, ses tentatives seront inutiles car Éliante se veut l'incarnation du grand Amour et ne peut se laisser séduire (J 150, 151). Cette jongleuse n'est pas une saltimbanque ordinaire. Éliante jongle non seulement avec les couteaux pour donner un spectacle, mais, de manière plus effrayante, elle jongle avec les hommes; elle les possède et les contrôle. Léon devient son jouet personnel.

L'amour de Missie pour Léon semble également impossible jusqu'à ce que sa tante décide qu'il faut unir ces deux jeunes gens pour toujours. Dans les dernières pages, Léon croit qu'il pourra enfin «posséder» Éliante en couchant avec elle. Il la suit dans sa chambre. Cependant, Éliante n'a pas fini ses jongleries. Le lendemain, lorsque le jour pénètre dans la chambre, le pauvre Léon se rend compte de son échec. Éliante a gagné la bataille. La femme endormie à côté de lui dans le grand lit n'est pas

Éliante, mais Missie! Avec horreur, ces deux jeunes regardent Éliante jongler pour la dernière fois. Elle se suicide devant leurs yeux. Éliante est morte, et ainsi le récit primaire finit, mais le roman se termine par une prolepse. Une petite fille est née. On entend son père (Léon) souhaiter «qu'elle [ait] *ses yeux*, les yeux du rêve», les derniers mots du roman (J 255).

L'écriture de Rachilde, «homme de lettres» quoique femme, est problématique. Au niveau biologique, il nous semble évident que Rachilde est femme. Cependant son comportement, ses manières et ses attitudes vis-à-vis des femmes de son époque, surtout envers les femmes «modernes» et celles qui s'organisaient pour obtenir le droit de voter, nous semblent plutôt ceux d'un homme de son époque pour qui une femme était un bien et une servante au service du mari tout puissant. On sait par exemple que non seulement elle portait un habillement masculin, mais encore était-elle «[s]portive, experte à manier l'épée aussi bien que le pistolet, [et] cavalière¹².» Même à l'âge de soixante-huit ans elle «continu[a] à regarder comme un danger tout accaparement cérébral de la femme parce que son cerveau est peut-être moins solide que celui de l'homme¹³.» Ainsi accepte-t-elle le point de vue selon lequel il est inutile d'apprendre aux femmes la science: «Bourrer les crânes féminins de toutes sortes de sciences qu'ils n'auront jamais le temps de faire passer au crible de leur entendement personnel ou qu'ils ne pourront pas adapter, c'est absurde, probablement très dangereux¹⁴.» Et tout cela dit par une femme qui était fière de sa «cérébralité¹⁵.» Dans ses romans et

par l'exemple de sa vie, Rachilde dénonce la situation traditionnelle des femmes en même temps qu'elle accepte ou affirme la vision masculine du monde et ses conventions littéraires. Ses héroïnes sont individualistes et peu conventionnelles. En effet, elles se révoltent contre leur société, contre la soumission féminine et la domination masculine, contre l'ordre établi par le mâle. Par ailleurs, Rachilde se travestit en homme et refuse d'accepter le titre de féministe. Comment résoudre ce paradoxe? Tout simplement: «Rachilde ne se travestit pas; elle veut que son génie soit naturellement masculin¹⁶!»

Accordons à Rachilde son désir d'être considérée comme un homme. Mais qu'est-ce qu'un homme? Un homme, à ses yeux, était celui qui possédait dès sa naissance tous les pouvoirs dont il aurait besoin pendant sa vie; pouvoirs qu'elle aurait aussi aimé posséder. D'ailleurs, un homme était reconnu par la loi comme un être pensant et responsable. Rachilde n'était pas seule parmi ses contemporaines à croire aux faiblesses et à l'animalité prétendues de la femme. Beaucoup d'entre elles, par suite de «l'endoctrinement strident des hommes qui [les] entouraient», avaient développé une répugnance pour leur sexe et pour les attributs que les hommes leur imputaient¹⁷.

De telles idées n'empêchent aucunement une lecture des romans de Rachilde autre que celle envisagée par l'auteur. Malgré le fait que Rachilde ne se voulait pas féministe, le lecteur peut analyser ses livres en fonction de ce qu'on appelle une

écriture au féminin telle que la définit Elaine Showalter.

Elaine Showalter¹⁸ définit l'écriture au féminin à partir d'une division historique tripartite. Showalter, qui étudie la littérature britannique écrite par des femmes, la divise en trois étapes: l'écriture au féminin, l'écriture féministe et l'écriture-femme¹⁹. L'écriture au féminin (1840-1880), celle qui nous intéresse le plus ici, se caractérise par l'emploi du pseudonyme masculin qui offre aux écrivains-femmes «un moyen d'affronter les deux mesures littéraires. Ce déguisement dépasse la page titre; il exerce une pression irrégulière sur la narration, influant sur le ton, le style [«diction»], la structure et la peinture des caractères²⁰.» Pendant cette étape,

women wrote in an effort to equal the intellectual achievements of the male culture, and internalized its assumptions about female nature. [...] The feminist content of feminine art is typically oblique, displaced, ironic, and subversive; one has to read it between the lines, in the missed possibilities of the text²¹.

À partir de telles caractéristiques, on peut mettre en valeur l'élément parodique et subversif de l'écriture de Rachilde. Pour déguiser sa voix féminine, Rachilde incorpore des discours masculins à ses romans, surtout concernant les femmes, en laissant des traces de sa propre parole pour indiquer qu'elle essaie de subvertir le discours dominant et qu'elle le parodie. Comme l'indique Showalter, il faut chercher entre les lignes pour trouver le discours féminin. À l'étape suivante, l'écriture féministe (1880-1920), la littérature des femmes développe deux grandes thématiques soit les injustices faites aux femmes et l'utopie de femmes solidaires. À cette époque,

«women are historically enabled to reject the accommodating postures of femininity and to use literature to dramatize the ordeals of wronged womanhood²²» Finalement, pour Showalter, l'écriture femme commence en 1920 lorsque les femmes reçurent en Angleterre le droit de voter. Cette étape se caractérise par le refus de l'écriture imitative et protestataire chez les femmes. Elles prennent plutôt comme source d'inspiration et comme sujet leurs propres expériences. En outre, elles analysent non seulement la culture qui les entoure mais elles analysent et remettent en question les formes et les techniques littéraires pratiquées. Cette division historique reflète pour Showalter la progression sociale des femmes vers plus de liberté et d'autonomie: une progression où elles ont appris à se penser comme sujet au lieu d'objet et à faire entendre leurs voix sans les déguiser sous l'artifice d'un pseudonyme masculin.

Le monde n'est pas resté tel qu'il l'était en 1887 lorsque Rachilde a publié *La Marquise de Sade*, ni tel qu'il l'était en 1900 lorsque fut publiée *La Jongleuse*. On se permet aujourd'hui une lecture renouvelée, marquée par les effets de deux vagues féministes (1915 et 1975) et de nouveaux instruments d'analyse. Afin de comprendre la parodie et la subversion de l'écriture de Rachilde, il faut tout d'abord étudier le rapport de la femme au langage et, parce que le langage est un phénomène social, celui de la femme à la société. À cette fin, l'étude de Mikhaïl Bakhtine *Du discours romanesque* nous servira d'instrument fondamental à l'analyse de *La Marquise de Sade* et de *La Jongleuse* de Rachilde, romans modèles de la décadence de la fin du dix-

neuvième siècle.

Bakhtine, linguiste et théoricien littéraire russe, élabore une analyse sociale du langage romanesque dans son étude *Du discours romanesque* (1934-1935)²³. Exilé pendant six ans²⁴ et témoin de la terreur du régime de Staline, Bakhtine examine le «phénomène social» du langage romanesque. Il est sensible au pouvoir du langage et comment il influence et est influencé par les discours qui l'entourent. Pour Bakhtine, l'acte de compréhension est nécessairement actif. «Une compréhension passive du sens linguistique n'en est pas une: c'est simplement l'un de ses éléments abstraits.» Une telle compréhension (passive) n'ajoute rien aux paroles d'un locuteur. Elle le laisse «dans son contexte et sa perspective propres, ne le sort[ant] pas de [ses] limites.» Par contre, une vraie compréhension, une «compréhension concrète[,] est active: elle intègre ce qui doit être compris à sa **perspective objectale et expressive propre** et elle est indissolublement liée à une réponse, à une objection motivée, à un acquiescement» (B 104). Tout discours est alors orienté sur un interlocuteur pour que s'établisse un dialogue.

Le locuteur cherche à orienter son discours avec son point de vue déterminant sur la perspective de celui qui comprend, et d'entrer en relations dialogiques avec certains de ses aspects. Il s'introduit dans la perspective étrangère de son interlocuteur, construit son énoncé sur un territoire étranger, sur le fond aperceptif de son interlocuteur (B 105).

Il s'agit d'une «dialogisation intérieure» de la part du locuteur qui vise son interlocuteur (B 105). «Le discours vit en dehors de lui-même, dans une fixation vivante sur son

objet.» Sans cette fixation vivante.

nous n'aurions plus sur les bras que le cadavre nu du discours, qui ne nous apprendrait rien sur sa position sociale, ni sur ses destins. **Étudier le discours en lui-même, en ne sachant pas vers quoi il tend en dehors de lui-même, c'est aussi absurde que d'étudier une souffrance morale hors de la réalité sur laquelle elle est fixée et qui la détermine** (B 113-114).

Bakhtine étudie d'abord le fonctionnement du dialogisme dans le monde, puis il étend son analyse à l'univers romanesque. «Le locuteur dans le roman est toujours, à divers degrés, un **idéologue**, et ses paroles sont toujours un **idéologème**» (B 153). C'est l'importance des locuteurs et de leurs paroles dans le roman qui définit ou qui «spécifie» ce genre (B 152-153). Selon Bakhtine, le discours romanesque est «**représenté avec art**» et tout locuteur est une représentation historique et sociale. Les discours, étant fictifs et existant seulement dans l'univers romanesque créé par l'auteur, sont donc «virtuels» et non pas des «dialecte[s] individuel[s]» (B 153). Ils représentent l'expression de certains personnages, eux-mêmes représentations de différents groupes historiques et sociaux, et ainsi ne s'attribuent pas directement à une personne réelle, concrète. «Le roman, c'est la diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles, littérairement organisée», écrit Bakhtine (B 88). *Du discours romanesque* permet à Bakhtine «d'en finir avec la rupture entre un "formalisme" abstrait et un "idéologisme", qui ne l'est pas moins.» Déplorant la séparation entre la forme (le genre) et le contenu (le style et le langage) dans «l'étude de l'art littéraire», Bakhtine croit à l'unicité de la forme et du fond de tout discours. Cette unicité se base

sur «la vie sociale du verbe» (B 85). On «ne peut, ni naïvement, ni de manière convenue, oublier ou ignorer les langues multiples qui [...] environnent» un langage et qui forment, par conséquent, un réseau social rempli de sens (B 152).

Ainsi, faut-il savoir sur quel objet Rachilde fixe son discours romanesque. Il faut connaître le contexte dialogique d'un discours si on veut être sûr de le comprendre. «Chaque mot renvoie à un contexte ou à plusieurs, dans lesquels il a vécu son existence socialement sous-tendue. [...] Le mot a, inévitablement, les harmoniques du contexte (harmoniques des genres, des orientations, des individus)» (B 114). Il vit toujours à la limite entre soi et autrui. Il est toujours «semi-étranger» jusqu'à ce que le locuteur y loge «son intention, son accent», jusqu'à ce qu'il «en pren[ne] possession, l'initi[e] à son aspiration sémantique et expressive» (B 114-115).

Les études de Bakhtine se sont avérées des outils d'analyse utiles pour plusieurs critiques littéraires féministes, surtout en Amérique du Nord. Elles leur fournissent des moyens d'«analyser et exposer toute forme hégémonique, tout monologisme autoritaire²⁵.» Bien que certaines critiques contestent l'application d'une analyse bakhtinienne à un discours féministe qui postule une vision ou une relecture féminine, d'autres, telles Karen Hohne et Helen Wussow²⁶, croient à l'utilité de ces concepts: «Bakhtin is accessible and valuable to feminism not only in terms of his philosophy, which is specifically directed at celebrating, highlighting, bringing to the fore the vitalizing force of dialogism [...] but in terms of his [non-linear] form²⁷.» Elles

établissent des liens entre sa philosophie dialogique et la forme non-linéaire de ses écrits. Au fond, c'est une «éthique de l'autre» qui unit ces deux approches²⁸ et lorsqu'on permet aux théories dialogiques et féministes d'entrer en dialogue, de s'enrichir, on crée «un texte réaccentué qui révèle les valeurs féministes en opération dans des textes qui, à première vue, sembleraient être entièrement phallogocentriques²⁹.»

La parole intérieurement persuasive est un des concepts bakhtiniens utilisés par certaines critiques pour représenter, ainsi, la parole des femmes en rapport conflictuel avec la parole autoritaire patriarcale encouragée ou dictée par notre monde dit masculin. Traditionnellement, c'est le manque «de passé, d'histoire [et] de religion» propres aux femmes qui a permis au patriarcat de triompher³⁰. Les hommes ont non seulement fait l'histoire des femmes, ils ont aussi «créé les valeurs, les moeurs [et] les religions³¹.» Ainsi, seul le langage patriarcal existe, surtout à l'époque où Rachilde écrivait. Les femmes, pour se faire entendre, deviennent des «voleuses de langue» (pour reprendre le titre d'un livre de Claudine Herrmann). Elles doivent utiliser «un savoir colonisé et un langage truqué³²» et sont, par conséquent,

obligée[s] de laisser croître en elle[s] un petit homme. [...] Mais il faut une grande énergie pour laisser cohabiter au fond de soi un homme qui raisonne en homme dans le monde des hommes et une femme qui refuse d'annihiler ses propres conceptions et s'en sert pour étalonner celles qui lui sont proposées³³.

Herrmann trouve que «l'émancipation des femmes [s'est faite] dans une seule direction: l'accès de celles-ci aux valeurs en cours, c'est-à-dire les valeurs viriles, sans

que soient jamais prises en considération leurs manières propres de voir, de sentir et de penser.» Elle se donne la tâche de «[m]ontrer comment la culture est colonisée³⁴.» Herrmann reprend l'étude de Claude Lévi-Strauss sur des mythes amérindiens *Du Miel aux cendres* et y décèle deux situations: soit celle de la femme qui prend le figuré pour le propre («une faute de l'intelligence»), soit celle d'une autre qui prend le propre pour le figuré («une faute contre la culture»). Ces fautes de compréhension sont dues à un manque d'éducation, à une non-reconnaissance du langage approprié, et il en résulte dans le mythe, à l'intérieur du paradigme nature/culture, deux destins féminins possibles: la prostitution ou le mariage. Dans le premier cas, la femme se livre totalement à la «nature» (telle que conçue par les hommes) et se prostitue. Dans le deuxième, elle se conforme aux attentes de la culture en se mariant. Dans les deux cas, les femmes sont «dévorées», soit littéralement dans le contexte du mythe, soit de manière métaphorique par la société³⁵.

L'opposition bakhtinienne parole autoritaire / parole intérieurement persuasive se rapproche de la discussion mythologique de Herrmann. Les femmes, dans les mythes et celles dont parle Herrmann, sont anéanties par la parole autoritaire virile. Pour accéder aux valeurs viriles en cours, elles doivent se soumettre. Ainsi perdent-elles leurs voix qui leur étaient intérieurement persuasives. Si elles persistent à garder leurs voix personnelles, elles seront ou marginalisées, exclues de la société, ou, comme le fait remarquer Herrmann, schizoïde.

On ne connaît guère ni Rachilde, ni son oeuvre. Pourtant, selon Claude Dauphiné, auteur d'une biographie et de plusieurs articles sur Rachilde, Rachilde était «une étoile de la littérature Belle-Époque³⁶». Ce n'est que récemment, surtout dans les dix dernières années, que ses romans ont attiré de nouveau l'attention. À part les amis de Rachilde qui la louaient, les premiers critiques se sont contentés de juger hâtivement son oeuvre «pervers» sans mettre en question ce jugement. Ils ne voyaient que le comportement «pervers» des héroïnes de Rachilde et la représentation de l'amour «pervers» ou «monstre». Cette réputation dure même aujourd'hui. On s'intéressait aussi au rapport entre l'oeuvre et l'auteur, surtout au fait qu'une jeune fille ait pu écrire de tels romans. Aujourd'hui on trouve des lectures plus approfondies des oeuvres de Rachilde, surtout en ce qui concerne le renversement des rôles sexuels de ses personnages. Personne n'a cependant étudié de près la dimension subversive de son écriture, nul n'a fait une analyse bakhtinienne de ses oeuvres pour relever sa «voix» dans ses romans. Les concepts bakhtiniens qui nous intéressent, dans cette perspective, dans l'étude de *La Marquise de Sade* et *La Jongleuse* de Rachilde sont: la distinction entre la parole autoritaire et la parole intérieurement persuasive, le plurilinguisme, et la distinction entre la stylisation et la parodie. Nous étudierons chacun de ces concepts pour voir comment ils peuvent s'appliquer à l'étude de ces deux romans de Rachilde en tant que représentatifs de certains discours de la fin du dix-neuvième siècle.

Nous commencerons notre premier chapitre par une étude des discours social, littéraire et décadent du tournant du siècle sur la femme pour mieux situer les écrits de Rachilde. Une compréhension des discours fin de siècle, surtout le discours décadent, est nécessaire pour vraiment mettre en valeur «l'implicite» féminisme de Rachilde et comprendre la subversion qui marque son oeuvre. Le contexte marque toujours l'écrivain et il jette une lumière sur ses motivations. Rachilde, qui avoue:

J'ai toujours regretté de ne pas être un homme, non point que je prise davantage l'autre moitié de l'humanité mais parce qu'obligée, par devoir ou par goût, de vivre comme un homme, de porter seule tout le lourd du fardeau de la vie pendant ma jeunesse, il eût été préférable d'en avoir au moins les privilèges sinon les apparences³⁷

a été fortement marquée par la décadence. On pourrait même dire que, de par ses attitudes, elle est un homme décadent de son époque.

Dans le deuxième chapitre, nous aborderons l'étude bakhtinienne des deux romans. Nous examinerons le conflit entre la parole autoritaire et la parole intérieurement persuasive. Cet examen nous amènera à voir comment ces deux voix se présentent dans les deux romans et surtout comment la voix autoritaire, sous des formes diverses, pèse sur l'individu, surtout sur l'héroïne, et le menace. Nous verrons comment la parole intérieurement persuasive peut surmonter les contraintes imposées et devenir subversive puisque chez Rachilde la parole intérieurement persuasive subvertit l'ordre autoritaire et devient dominante.

Une discussion du plurilinguisme et de son importance suivra dans le troisième

chapitre. Le plurilinguisme peut dissimuler les intentions et les opinions de l'auteur. Toutefois, l'étude des voix et des discours divers insérés dans les deux romans élucide l'élément contestateur et subversif de l'écriture de Rachilde.

Enfin, le quatrième chapitre dévoilera comment Rachilde utilise l'écriture dominante (masculine) de son époque à ses fins: au lieu de l'accepter telle quelle, Rachilde l'imité et la parodie. L'originalité de Rachilde se trouve dans ses parodies. C'est à travers la parodie (et la subversion en général) que Rachilde a su trouver sa voix, s'exprimer et lutter avec le «petit homme» qui a grandi en elle.

NOTES

1. On voit aussi son nom écrit Emery.
2. Même sur ses cartes de visite elle se présentait, «Rachilde, homme de lettres.» Claude Dauphiné, «Rachilde et Colette: de l'animale aux belles lettres», *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, France, n° 2, juin 1989, p. 205, note 2.
3. Claude Dauphiné, *Rachilde*, Paris, Mercure de France, 1991, p. 31.
4. Ernest Gaubert, *Rachilde*, Paris, E. Sansot, 1907, p. 9. Cette biographie est la première sur Rachilde.
5. Nous parlerons d'avantage de l'influence de Rachilde au *Mercur* et de son rapport à ses contemporains à Paris dans le premier chapitre.
6. Dauphiné, «Présentation» à *La Jongleuse*, p. 8.
7. *Ibid.*, p. 9.
8. Dauphiné, «Présentation» à *La Jongleuse*, Paris, des femmes, 1982, p. 10.
9. Mireille Dottin-Orsini, «Misogynies fin-de-siècle», *Magazine littéraire*, n° 288, mai 1991, p. 21.
10. Pierre Brunel *et al*, s. la dir. de, *Histoire de la littérature française du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, Nancy, Bordas, 1986, p. 22-23.
11. Rachilde, *La Marquise de Sade*, Paris, Mercure de France, 1981, p. 55. Dorénavant, les renvois à ce roman seront indiqués entre parenthèses par le sigle *MS* suivi du folio. Les renvois à *La Jongleuse* seront indiqués par le sigle *J* suivi du folio.
12. Dauphiné, *Rachilde*, p. 46.
13. Rachilde, *Pourquoi je ne suis pas féministe*, Paris, Éditions de France, 1928, in-12, p. 21.
14. *Ibid.*, p. 23.

15. Dauphiné, *Rachilde*, p. 11. C'est un mot prisé par Rachilde.
16. Dauphiné, *Rachilde*, p. 46.
17. Bram Dijkstra, *Idols of Perversity*, New York, University of Oxford Press, 1986, p. 340, cité par Robert Ziegler dans «Fantasies of Partial Selves in Rachilde's *Le Démon de l'absurde*», *Nineteenth-Century French Studies*, vol. XIX, n° 1, p. 122.
18. Elaine Showalter, «Toward a Feminist Poetics», *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*, New York, Pantheon Books, 1985, p. 137-139.
19. Les termes originels de Showalter sont «Feminine, Feminist, and Female stages» (*Ibid.*, p. 137). Les dates de repère suivantes sont celles de l'Angleterre. Il se peut qu'elles soient quelque peu différentes pour d'autres pays, tel la France, mais nous croyons que l'ordre de progression des étapes est constant.
20. *Ibid.*, p. 137-138, traduction libre.
21. *loc. cit.*
22. *Ibid.*, p. 138.
23. Mikhaïl Bakhtine, «Du discours romanesque», *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1978, p. 99, note 2. Dorénavant, les renvois à cet ouvrage seront indiqués entre parenthèses par le sigle B suivi du folio.
24. Son exil commença en 1929.
25. Maroussia Hajdukowski-Ahmed, «Bakhtin and Feminism: Two Solitudes?», *Critical Studies*, vol. II, n° 1/2 1990, p. 161, traduction libre.
26. Ces critiques ont dirigé *A Dialogue of Voices: Feminist Literary Theory and Bakhtin*, un volume qui réunit dix articles traitant de l'utilité des idées bakhtiniennes.
27. Karen Hohne et Helen Wussow, *A Dialogue of Voices: Feminist Literary Theory and Bakhtin*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, p. viii.

28. Hajdukowski-Ahmed, *op. cit.*, p. 161, traduction libre («an ethics of otherness»).
29. Suzanne Rosenthal Shumway, «The Chronotope of the Asylum: *Jane Eyre*, *Feminism*, and *Bakhtinian Theory*», dans *A Dialogue of Voices: Feminist Literary Theory and Bakhtin*, s. la dir. de Karen Hohne et Helen Wussow, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, p. 168, traduction libre.
30. Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, vol. I, 1949, p. 20.
31. *Ibid.*, p. 170.
32. Claudine Herrmann, *Les Voleuses de langue*, Paris, des femmes, 1976, p. 9.
33. *Ibid.*, p. 8-9.
34. *Ibid.*, p. 5.
35. *Ibid.*, p. 14-15.
36. Claude Dauphiné, «Rachilde et le "Mercure"», *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. XCII, n° 1, p. 27.
37. Rachilde, *Pourquoi...*, p. 6.

Pour quiconque ouvre la bouche ou prend la plume, le discours social est **toujours là** avec ses genres, ses thèmes et ses préconstruits¹.

1

RACHILDE ET LA BELLE ÉPOQUE

L'année 1900 représente non seulement le début d'un nouveau siècle, le nôtre, mais pour la France toute une époque prospère et joyeuse qui, après les deux dernières guerres mondiales, est tombée en défaveur, dans l'oubli, pendant plusieurs années. Des noms d'auteurs tels Rachilde, Jean Lorrain, Jean de Tinan, Marie de Régner et Joséphin Péladan, pour n'en nommer que quelques-uns qui étaient bien connus et lus à leur époque, sont maintenant éloignés ou disparus de la conscience littéraire collective². On fait tort à ces écrivains et on fait tort à la littérature elle-même de tirer le rideau sur eux et sur l'époque³.

Grâce à sa longévité et à sa vie active dans le domaine littéraire, Rachilde (1860-1953) constitue un véritable témoin de la Belle Époque, surtout de la scène littéraire à Paris. Épouse d'Alfred Vallette, directeur du journal *Le Mercure de France* (de 1890 à 1935), elle a participé à cette revue mensuelle⁴ de deux façons. Le *Mercure* lui offrait un lieu où elle pouvait continuer à écrire et à publier ses nouvelles et ses romans. Elle en a aussi été un de ses importants critiques littéraires, à qui on confiait souvent des textes à lire et à critiquer. (Elle lisait en moyenne quarante textes par mois!) Toutefois, comme l'atteste sa découverte d'auteurs tels Colette, Léon Bloy,

Laurent Tailhade et Alfred Jarry, elle a joué un rôle important au *Mercure* et dans le monde littéraire de son époque. Selon Claude Dauphiné, Rachilde était «une étoile de la littérature Belle-Époque» et elle a apporté une «souffle et [une] impulsion» au *Mercure* naissant⁵. De plus, pendant plusieurs années, même avant son mariage avec Vallette, le salon de Rachilde réunissait chaque mardi soir, de 17h à 19h, plusieurs amis et nouveaux auteurs qui essayaient de se faire connaître à Paris. Pour les contemporains, surtout les auteurs qui se considéraient à l'avant-garde, ces rencontres figuraient parmi les événements littéraires importants. Rachilde fut l'écrivain femme le plus important de la Belle Époque, «l'une des personnalités qui a le mieux connu les gens de lettres de Paris à l'aube du XXe siècle⁶» Pour elle, comme pour Sartre, la littérature n'a sa vérité absolue que dans l'époque⁷. L'époque détermine tout.

Quelle est cette époque si déterminante pour Rachilde et son oeuvre? Il s'agit de la troisième République (1870-1940), une période de paix, de prospérité, de la révolution industrielle et de trois expositions universelles (qui ont eu lieu à Paris en 1878, 1889 et 1900)⁸. Grâce à cette prospérité, la France profita d'un foisonnement de nouveaux plaisirs et de nouveaux loisirs qui bouleversa l'ordre social établi. Durant cette période, on assiste à Paris à l'ouverture du Nouveau Cirque (1886), des Montagnes russes (1887), du Moulin rouge (1889), de l'Olympia (1893) et d'autres cabarets et music-halls⁹. Montmartre devient un vrai «bastion du plaisir» et le symbole même de ce bouleversement social fin de siècle où les loisirs prirent une importance

croissante et où l'on cherchait partout la réalisation de ses désirs ainsi que la jouissance, la liberté et la justice sociale plus naturelles et moins rigides¹⁰. La République déclenchait, aux yeux des moralistes conservateurs, une licence sans précédent: le divorce, la pornographie, l'alcoolisme, la nudité sur scène et l'égoïsme, tous symptômes de la maladie et du déclin, c'est-à-dire de la **décadence** de la société française qui commença, «selon une chronologie mythique, avec la défaite de 1870¹¹.» Tout un discours décadent s'est construit autour de cette idée d'une chute sociale et morale et a ajouté de nouvelles connotations aux mots «gâchis», «crise», «nuit», «crépuscule», «abîme» et «nauffrage», parmi d'autres. Même l'adjectif «moderne» n'est pas isolé du pessimisme et devient souvent synonyme de «décadent»: «"moderne" s'il qualifie "invention", "science", "technique" reste généralement positif. S'il évalue des moeurs, un état de société, "moderne" ne dit pas autre chose que "décadent".» Finalement, l'expression «fin de siècle» «est venue à se charger de toutes les connotations de perversion des moeurs et de ruine de la nation¹².» On mena à un tel point cette quête du plaisir que certaines personnes allèrent jusqu'à la neurasthénie. Dans une préface à *Monsieur Vénus* de Rachilde, Maurice Barrès explique que l'on souffre de la maladie du siècle qui «est faite en effet d'une fatigue nerveuse, excessive et d'un orgueil inconnu jusqu'alors¹³.» C'est un «siècle malade d'orgueil» où l'amour est déformé et «compliqué¹⁴». L'oeuvre de Rachilde témoigne des maladies, de la décadence de l'époque. L'univers romanesque privilégié par Rachilde se peuple de

personnages androgynes et «déssexués¹⁵», de personnages au bord de l'abîme et qui vivent dans ce que les moralistes appelleraient la turpitude morale et sexuelle. Ses héroïnes et leur conception de l'amour sont «compliquées». Rachilde, qui connaissait très bien le monde littéraire à Paris, connaissait aussi les sentiments décadents qui s'y infiltraient. Ses romans appartiennent manifestement au courant décadent de l'époque.

Pour mieux comprendre Rachilde, il faut aussi examiner la *doxa* qui régnait à la fin du dix-neuvième siècle en France. La *doxa*, telle définit par Marc Angenot, est «ce qui va de soi, ce qui ne prêche que des convertis, mais des convertis ignorants des fondements de leur croyance; ce qui est impersonnel, mais cependant nécessaire pour pouvoir penser ce qu'on pense et dire ce qu'on a à dire.» Il en distingue trois facettes ou acceptions qui relèvent de «l'ordre de l'implicite public, du *trivium* [et] du langage des carrefours», ou bien appelons-la «[la] doxa commune, [la] doxa stratifiée en distinctions [et la] doxa vs [les] présupposés des savoirs.»

On peut parler d'une *doxa* comme commun dénominateur social, répertoire topique ordinaire d'un état de société, mais on peut aussi aborder la *doxa* comme stratifiée, d'après les savoirs et les implicites propres à telle ou telle quantité et composition de capital culturel. [...] On peut encore [...] appeler *doxa* le présuppositionnel des discours exotériques (de l'opinion publique, du journalisme) par opposition aux fondements réfléchis du "probable" dans les discours ésotériques, comportant un coût élevé de spécialisation (sciences, philosophies)¹⁶.

Une doxa est alors un discours ou un code implicite qui s'est fait accepter de telle sorte qu'on ne la remet jamais (ou rarement) en question. Elle entre dans le courant

dominant d'une société et entraîne des conséquences pratiques sur la vie des personnes, influençant leurs idées et leurs comportements.

Quelles forces s'exerçaient sur les femmes au tournant du siècle? Le pamphlet de Rachilde *Pourquoi je ne suis pas féministe* (1928) en offre au lecteur d'aujourd'hui un aperçu. Selon l'opinion courante (la doxa), les femmes ne pouvaient atteindre les niveaux intellectuel, physique, moral, social ou politique des hommes et ne le pourraient jamais. «Les femmes sont *les frères inférieurs* de l'homme, simplement parce qu'elles ont des misères physiques les éloignant de *la suite dans les idées* que peuvent concevoir tous les hommes en général, même les moins intelligents¹⁷!» Rachilde se trouve à la confluence des valeurs modernes et traditionnelles et emboîte le pas à son époque. Elle méprise les femmes qui ne se contentent pas de leur sort. Rachilde ne luttait pas pour promouvoir la cause des femmes françaises; elle ne luttait que pour elle-même. Par conséquent, Rachilde ne s'est jamais considérée féministe. Elle n'avait aucun intérêt à voter et s'intéressait plutôt à améliorer son sort au sein du monde littéraire masculin. En outre, Maryline Lukacher affirme que Rachilde ridiculisa les femmes modernes dans ses romans¹⁸. Rachilde précise qu'elle a commencé à écrire pour se distraire et non pas pour faire carrière, et qu'elle a eu des raisons pratiques pour demander au préfet de police la permission de s'habiller en homme. Elle se compare aux trois autres femmes de l'époque qui se sont approprié le costume masculin: Mme Dieulafoy, archéologue, Mme Marc de Montifaut, femme

de lettres mais ancien conducteur de chevaux d'un charretier, et Sarah Bernhardt. Elles avaient toutes des raisons fort pratiques pour «sacrifi[er] les jupes.» Par ailleurs, Rachilde se démarquera de ses contemporaines saphiques Renée Vivien, Liane de Pougy, Natalie Barney, voire de la bisexuelle Colette, qu'elle avait découverte, dans son article, *Pourquoi je ne suis pas féministe*. Rachilde s'excuse de son comportement masculin mais ne le tolère pas chez la plupart des femmes¹⁹.

Simone de Beauvoir, dans son livre *Le Deuxième sexe*, éclaire aussi la situation des femmes au tournant du siècle. Elle explique combien il était difficile pour une femme à cette époque de se poser comme sujet, de s'affirmer, car pour ce faire il lui fallait souvent renier son sexe, ou du moins ce qui était considéré comme féminin. La femme qui se rebelle contre les attentes de sa société et qui se pose en tant que sujet est celle qui

pren[d] sa revanche en **jouant le jeu avec des armes masculines**: elle parle au lieu d'écouter, elle étale des pensées subtiles, des émotions inédites; elle contredit son interlocuteur au lieu de l'approuver, elle essaie de prendre le dessus sur lui²⁰.

N'est-ce pas là une description de Rachilde et de ses personnages? Rachilde refuse les rôles traditionnels offerts aux femmes, revêt un habit masculin et s'arme des conventions littéraires masculines.

Dans sa vie et dans son oeuvre, Rachilde joue avec les attentes de la société et de ses lecteurs. Elle joue avec la polyphonie. Bakhtine observe que dans le style

humoristique «les frontières [entre les paroles d'autrui et celles de l'auteur] sont intentionnellement mouvantes et ambivalentes» (B 129). Prenons l'exemple de l'imagerie animale chez Rachilde que l'on retrouve aussi chez des romanciers tels Zola et Flaubert. En décrivant les femmes sous cet aspect négatif, est-ce que l'auteur croit à l'animalité prétendue de la femme ou est-ce qu'elle ne fait que reprendre le discours sur les femmes qui l'entoure? Parfois l'écriture de Rachilde donne l'impression qu'elle accepte ce discours qui associe les femmes aux serpents (*J* 41, 43), aux oiseaux (*J* 74; *MS* 196, 198) et aux chats (*MS* 189), pour ne mentionner que quelques exemples, mais en endossant et en parodiant la doxa concernant les femmes, Rachilde ne remet-elle pas celle-ci en question? En cela, son écriture partage un trait identifié par Bakhtine comme caractéristique de l'emploi du plurilinguisme dans le roman humoristique:

Les langages introduits et les perspectives socio-idéologiques, tout en étant naturellement utilisés dans le but de réfracter les intentions de l'auteur, sont révélés et détruits comme étant des réalités fausses, hypocrites, intéressées, bornées, de jugement étriqué, inadéquates (B 132).

Or, comme dans la légende «Du miel aux cendres», Rachilde sera «dévorée»: ne l'appelle-t-on pas «pervers» parce que ses romans reprennent le discours dominant mâle au pied de la lettre et le mettent dans la bouche d'une femme. Rachilde et ses romans dérangent parce qu'elle y met en place un nouvel ordre qui contrarie la doxa. «L'hégémonie fonctionne comme censure et autocensure: elle dit qui peut parler, de quoi et comment²¹.» C'est dire en d'autres mots que le «discours social a le "monopole

de la représentation de la réalité²³ [...], cette représentation de la réalité qui contribue largement à **faire** la réalité... et l'histoire. [...] Représenter le réel, c'est l'ordonner et l'homogénéiser²³.» Pour se venger de cette hétérogénéité non voulue, la doxa prononce sa sentence sur Rachilde, faisant preuve de son pouvoir sur elle: désormais on lui attache l'étiquette «pervers». Rachilde ose «jou[er] le jeu» comme un homme. Elle refuse les coulisses afin de se poser comme sujet devant tous. Ainsi remet-elle en question l'autorité (le monopole) de la doxa.

Le contexte littéraire dans lequel baignait Rachilde en cette fin du dix-neuvième siècle est partagé entre le symbolisme et le naturalisme. Alors que le naturalisme a répandu son influence sur tous les romans de l'époque, le symbolisme, qui s'intéresse en littérature surtout à la poésie et au théâtre, a à l'encontre du naturalisme marqué le théâtre de Rachilde mais non ses romans. Le naturalisme exigeait que les auteurs rendent aussi réels et aussi exacts que possible les personnages, les milieux et les situations romanesques. Ces règles strictes et étouffantes ne permettaient guère à un auteur de traiter les «exceptions» de la vie, qu'elles soient personnes, événements ou lieux dits exceptionnels. Le naturalisme impliquait aussi un engagement social.

[L]a période naturaliste a été marquée par une aspiration à redéfinir les rapports entre littérature et société: les thèmes choisis, la volonté de mettre lecteurs et spectateurs en contact avec une réalité que beaucoup ne veulent ou ne peuvent voir, les réactions des pouvoirs politiques²⁴.

Ces tendances intégraient l'écrivain à son public: «[l]'écrivain naturaliste est indissociable du "groupe social" auquel il appartient²⁵.»

Pour beaucoup de romanciers à l'époque, Zola semblait avoir déjà tout fait. Que faire pour innover? Huysmans, en 1904 dans sa «Préface» d'*À rebours*, réfléchit sur ce qu'il avait écrit et sur le contexte littéraire. Lorsque parut *À rebours* en 1884, le naturalisme était devenu «un cul-de-sac» suffocant. Le roman naturaliste était «parachevé» et «condamn[é] à se rabâcher, en piétinant sur place.» Ceux qui voulaient franchir cette «impasse» difficile étaient

réduits, en ce temps-là, à louvoyer, à rôder par des voies plus ou moins explorées, tout autour.

La vertu étant, il faut bien l'avouer, ici-bas une exception, était par cela même écartée du plan naturaliste. [... Elle] semblait l'apanage d'êtres sans curiosités ou dénués de sens, peu émouvante, en tout cas, à traiter, au point de vue de l'art²⁶.

Voilà pourquoi Huysmans a choisi d'explorer et d'exploiter les vices, surtout celui de la luxure. Parmi les Sept péchés capitaux, «un seul, celui contre le sixième Commandement de Dieu, était à peu près accessible. Les autres avaient été terriblement vendangés et il n'y demeurait guère de grappes à égrener²⁷.» On trouvait dans ce roman de Huysmans, la description d'une génération et un modèle pour sortir des confins du naturalisme. Les décadents cherchaient une nouvelle voie. Ils l'avaient trouvée, comme Huysmans, dans l'exploitation romanesque des vices. À quelques exceptions près (notamment Léon Bloy et Pierre Loti), ils se détachèrent du

naturalisme en refusant l'engagement social et politique.

Huysmans, cependant, n'était pas le premier décadent. C'était le dandy, qui a triomphé sur l'émotion de par sa volonté, qui est le précurseur du décadent. On le connaît bien sous la figure de Baudelaire²⁸ avec ses fameuses *Fleurs du Mal* (1857, 1861 et 1868). Rimbaud, Lautréamont (*Les Chants de Maldoror*, 1869) et bien d'autres le suivent. Verlaine impose le concept dans *Les Poètes maudits* (1884) et Anatole Baju le reprend dans la revue *Le Décadent* (1886-1889). La décadence a vraiment marqué l'époque fin de siècle. Ce culte conscient, raisonné et intellectuel de tout ce qui était artificiel et «anormal²⁹» privilégiait trois concepts (voire préceptes): l'artifice, la culture et la renonciation à la nature, s'opposant ainsi au culte de la nature proposé par Rousseau et le Romantisme. Les auteurs de la littérature décadente prenaient plaisir à cultiver les «fleurs malades» de leur société corrompue. Théophile Gautier, dans sa «Notice» à l'édition de 1868 des *Fleurs du mal* de Baudelaire, définit l'artificiel comme «une création due tout entière à l'art, et d'où la nature est complètement absente.» Pour lui, la décadence est «l'idiome nécessaire et fatal des peuples et des civilisations où la vie factice a remplacé la vie naturelle.» Il la définit comme un «goût excessif, baroque, anti-naturel, presque toujours contraire au beau classique³⁰», mais cela sans mépris.

Les textes de Rachilde, qu'ils subissent l'influence du symbolisme ou du naturalisme, sont avant tout décadents. Dans la pièce symboliste *Madame la mort* de

Rachilde, les personnages, bien que symboliques, témoignent aussi de leur société putréfiée. Paul Dartigny, qui veut finir sa vie et qui a perdu tout espoir, est bien le type du décadent. Il fume, se drogue et côtoie la mort sans en avoir peur. En somme il est «[e]nnuyé de l'existence», «égoïste³¹» et ne s'inquiète que de l'artificiel. De même, comme nous le verrons dans les deux romans à l'étude, des scènes et des descriptions naturalistes sont souvent, chez Rachilde, renversées ou gâtées par la décadence³².

La littérature décadente de la Belle Époque a été injustement négligée et écartée du corpus littéraire pendant longtemps. Or, en témoignant non seulement des «horreurs», mais aussi des discours de son époque, elle a sa propre valeur documentaire. Une connaissance de la Belle Époque, surtout de ses discours, est importante pour comprendre les romans de Rachilde. Sans cette connaissance, on ne comprendrait ni les conflits entre les personnages, ni les raisons pour la subversion, ni le conflit entre Rachilde et ses contemporains.

NOTES

1. Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social*, Longueuil, Québec, Éditions du Préambule, coll. «L'Univers des discours», 1989, p. 1087.
2. Prenez par exemple *Le Roman depuis la Révolution* de Michel Raimond (1981) où on ne mentionne Jean Lorrain que dans une phrase (p. 133) et où on passe sur ces autres auteurs.
3. *Le Magazine littéraire*, n° 288, mai 1991, a publié un dossier spécial sur «Les Énergés de la Belle Époque», p. 16-74, et offre les renseignements suivants. Lorrain (nom réel: Paul Alexandre Martin Duval): un dandy 1900 «pressé, ironique et redouté» (p. 40); Tinan: «une étoile funambulesque de la Belle Époque» qui «a beaucoup ébloui ses contemporains les plus illustres--Gide, Louÿs, Colette, Debussy, Toulouse-Lautrec...» (p. 54); Régnier (pseudonyme: Gérard d'Houville; femme d'Henri de Régnier) (p. 54); Péladan: comparé à Balzac par Barbey d'Aurevilly «pour ce qu'il peint, mieux qu'une société, une race, la latine» (p. 49).
4. Dauphiné, *Rachilde*, p. 87. De 1890 à 1904 *Le Mercure de France* fut publié une fois par mois. À partir de 1905 la publication fut bimensuelle.
5. Dauphiné, «Rachilde et le «Mercure»», p. 27.
6. *loc. cit.*
7. Claude Dauphiné, «Rachilde ou de l'acrobatie critique», *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, vol. XXXI, n° 3, octobre 1991, p. 287.
8. Jamais on n'avait vu en France quarante-quatre ans de paix (1870-1914)!
9. Charles Rearick, *Pleasures of the Belle Epoque: Entertainment and Festivity in Turn-of-the-Century France*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1985, p. 50.
10. *Ibid.*, p. 46, 47.
11. Angenot, *op. cit.*, p. 369.

12. *Ibid.*, p. 373, 374.
13. Maurice Barrès, «Complications d'amour» préface à *Monsieur Vénus* par Rachilde, Paris, Flammarion, 1977, p. 19.
14. *Ibid.*, p. 13, 14, 19.
15. *Ibid.*, p. 15.
16. Angenot, *op. cit.*, p. 29-30.
17. Rachilde, *Pourquoi je ne suis pas féministe*, Paris, Éditions de France, 1928, p. 10. Les italiques sont de Rachilde.
18. Voir Lukacher, *op. cit.*, p. 113.
19. Rachilde, *Pourquoi...*, p. 65, 69-70.
20. Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, vol. 2, Paris, Gallimard, NRF, coll. «Idées», 1949, p. 440. C'est nous qui soulignons.
21. Angenot, *op. cit.*, p. 1091.
22. Robert Fossaert, *Les Structures idéologiques*, Paris, Seuil, 1983, p. 336.
23. Angenot, *op. cit.*, p. 1089-1090.
24. Yves Chevrel, *Le Naturalisme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Littératures modernes», 1982, p. 49.
25. *loc. cit.*
26. J.-K. Huysmans, «Préface écrite vingt ans après le roman», *À rebours*, Paris, Garnier-Flammarion, 1978 [1884], p. 45-47.
27. *Ibid.*, p. 46.
28. A. E. Carter, *The Idea of Decadence in French Literature: 1830-1900*, Toronto, University of Toronto Press, 1958, p. 25.

29. Dans la pensée décadente, tout ce qui est «anormal» fait preuve de supériorité et de victoire sur la loi naturelle et affirme le règne du libre arbitre. (*Ibid.*, p. 5)
30. *Ibid.*, p. 14.
31. Rachilde, *Madame la mort*, dans *Théâtre*, Paris, Nouvelle Librairie Parisienne, 1891, p. 53, 66.
32. Une discussion des éléments naturalistes dans *La Marquise de Sade* et *La Jongleuse* suivra dans le quatrième chapitre.

LA PAROLE AUTORITAIRE ET LA PAROLE INTÉRIEUREMENT PERSUASIVE

Les paroles d'autrui occupent une place plus importante dans nos vies que l'on ne pense. Les paroles que l'on croit «siennes» relèvent souvent en grande partie d'autres mots, d'autres personnes. En fait, notre «devenir idéologique» dépend de ce va-et-vient de mots et d'idées entre personnes et entre groupes sociaux. «L'évolution idéologique de [toute personne ...] est un processus de choix et d'assimilation des mots d'autrui» (B 160). Ces paroles cherchent «à définir les bases mêmes de notre comportement et de notre attitude à l'égard du monde» (B 161). Comment cela se produit-il? Dans le quatrième chapitre du *Discours romanesque*, intitulé «Le Locuteur dans le roman», Bakhtine énonce deux types de paroles qui s'opposent: **la parole autoritaire et la parole intérieurement persuasive**. Comme le suggèrent les noms accordés à ces deux types de paroles, la parole autoritaire et la parole intérieurement persuasive s'excluent d'habitude l'une l'autre. Il est rare qu'une parole soit à la fois autoritaire et intérieurement persuasive car leurs sources d'origine sont différentes: la première se veut une vérité externe qui est imposée à l'individu par la religion, la société, etc., tandis que la deuxième correspond plutôt à la conscience de l'individu. Bakhtine affirme que l'on peut représenter la parole intérieurement persuasive dans le roman. La parole autoritaire, cependant, ne peut qu'être transmise: «il n'y a pas

autour d'elle de jeu, d'émotions plurivocales, elle n'est pas environnée par des dialogues vivants, agités, aux multiples résonances; autour d'elle un contexte se meurt, les mots se dessèchent» (B 163). Évidemment leurs sphères d'influence dans nos vies seront aussi différentes.

La parole autoritaire, comme l'indique l'adjectif, est une parole imposée, achevée, unie à l'autorité et reconnue comme telle. On l'aperçoit «comme déjà unie [indissolublement] à ce qui fait autorité.» Cette parole «est organiquement liée au passé hiérarchique» et «exige de nous d'être [...] assimilée, [...] indépendamment de son degré de persuasion intérieure à notre égard.» Ce discours est celui du traditionalisme et de l'universalisme; il est le discours officiel, le discours religieux, «la parole des pères», celui qui «s'apparente au Tabou, au Nom qu'on ne peut prendre en vain» et la parole patriarcale qui est si importante pour les femmes, pour celles qui la contestent et qui tiennent à un autre discours, et pour celles qui l'endossent (B 161). La parole autoritaire a un effet d'isolement et de distanciation vis-à-vis de tout autre discours. Elle ne se confond jamais avec les autres discours qui peuvent l'entourer et qui pourraient, par exemple, l'interpréter, la louer ou l'appliquer. Elle «demeure nettement isolée, compacte et inerte: on pourrait dire qu'elle exige non seulement des guillemets, mais un relief plus monumental encore, disons une écriture spéciale» (B 162). Deux techniques employées par Rachilde pour mettre en relief la parole autoritaire dans ses romans sont les italiques et le point d'exclamation. La devise

«*Aimer, c'est souffrir!*», qui est «burinée en lettres rouges dans le vieux bois» du lit de Mary et dont elle se rappellera souvent, sert doublement d'illustration (MS 55). Citons aussi Charles, le valet du docteur Barbe: «Les femmes, ça ne respecte rien!» (MS 179). Dans le roman, cette parole univocale «ne se représente pas, elle est seulement transmise» car elle est immuable et inviolable par définition (B 163). Si on veut la nuancer ou l'altérer, il faut la rejeter entièrement car elle ne se prête à aucune altération. Cette parole joue un rôle important dans les constructions hybrides en littérature où on trouve deux perspectives sémantiques et axiologiques différentes au sein de la même phrase¹. «C'est le mélange de deux langages sociaux à l'intérieur d'un seul énoncé, c'est la rencontre dans l'arène de cet énoncé de deux consciences linguistiques, séparées par une époque par une différence sociale, ou par les deux» (B 175-176). Ainsi, par exemple, la phrase suivante: «Le colonel Daniel Barbe n'était pas très aimé de son régiment, mais on ne se permettait pas de réflexion à son sujet, car dans l'état militaire on ne dit rien de son colonel, ni devant ni derrière» (MS 33). La parole autoritaire de l'armée, contenue dans la proposition introduite par «car» et soulignée par la répétition du pronom «on», n'empêche pas l'expression d'un point de vue contradictoire, celui introduit dans la première proposition. Cette expression d'un point de vue «autre» est très importante dans l'écriture de Rachilde. Elle cherche un moyen de s'exprimer. Pour ce faire elle récupère² et ce faisant déconstruit la doxa en la prenant au pied de la lettre dans sa représentation de ses personnages féminins, d'où

l'aspect parodique de son oeuvre.

La parole idéologique, intérieurement persuasive, est une parole individuelle et non achevée. Elle est persuasive de l'intérieur pour l'individu. Du point de vue romanesque, il n'importe pas qu'elle s'exprime directement, en monologue intérieur, ou qu'elle reste implicite. Chez les héroïnes de Rachilde, la parole intérieurement persuasive s'extériorise, contribuant ainsi à leur marginalité. Cette parole en devenir est privilégiée par Bakhtine qui a horreur de tout achèvement: là où il y a achèvement, il ne peut y avoir de dialogue. La parole intérieurement persuasive, puisqu'elle n'est pas gravée dans la pierre mais plutôt en devenir et muable, essaie d'entrer en dialogue avec les paroles qui l'entourent, y compris la parole autoritaire. Ce dialogue n'est pas toujours explicite: il peut se passer à l'intérieur de l'individu. Dans ce cas on voit parfois seulement l'effet ou le résultat du dialogue dans le roman, sans connaître le dialogue lui-même. Le passage suivant reflète ceci clairement. Siroco, porte-parole (dans cette scène) de la parole autoritaire, annonce à Mary: «Un jour, à l'école des frères, où je suis resté deux ans, [...] j'ai renversé une cruche le long de mon pantalon; on était en hiver, je n'ai rien dit, et il ne m'est rien arrivé... Je suis un homme, les hommes ne s'enrhument pas!» (MS 105-106). Toutefois, le narrateur nous révèle le trouble de Siroco dû au conflit ou au dialogue intérieur entre la parole autoritaire et la parole intérieurement persuasive: «La vérité était qu'il ne voulait plus se déshabiller devant elle. Il était pris d'une subite pudeur» (MS 106). Ici Siroco, qui ne peut pas

expliquer à Mary pourquoi il s'impatiente avec elle, prend le parti de la parole autoritaire qui interdit aux hommes d'avouer une «faiblesse» (la possibilité de s'enrhumer ou d'avoir froid). «Il lui racont[e] d'autres histoires fabuleuses» (*MS* 106) pour appuyer cette parole autoritaire. Le dialogue entre ces voix contraires est parfois difficile. Si seulement l'une des deux paroles peut être autoritaire, il s'ensuit que la parole intérieurement persuasive manque d'autorité vis-à-vis de la parole autoritaire. Les rires et les sourires d'Éliante et de Mary deviennent des instruments de bataille dans le but de contourner leur manque d'autorité. Leurs réponses aux discours autoritaires prennent souvent la forme de rires: parfois «silencieux» (*MS* 8), parfois aux éclats (*J* 200), parfois «moqueur» (*MS* 184); ou de sourires: souvent des «rictus de dédain» (*MS* 16) ou des rictus «étrange» (*MS* 68) ou «railleur» (*MS* 204). Tout comme la doxa, la parole autoritaire est normative et jouit d'un monopole. Elle essaie de s'imposer afin d'éliminer les discours hétérogènes. Non seulement la parole intérieurement persuasive est-elle «privée d'autorité, [mais elle est aussi] souvent méconnue socialement [...], et même privée de légalité» (B 161). Ainsi l'amour de Roméo et de Juliette peut servir d'exemple bien connu d'une parole (ou d'un sentiment) intérieurement persuasive qui affronte l'autorité. Cet amour est dépourvu d'autorité, méconnu par les familles Montague et Capulet, et privé de légalité (car les familles refusent de consentir au mariage). Pour revenir à Rachilde, l'amour ressenti par Éliante affronte également l'autorité de la doxa sociale qui prescrit les limites ou les

règles de la bienséance de l'époque de Rachilde. Par contre, elle illustre parfaitement la doxa patriarcale qui veut que les femmes soient tantôt des idoles, tantôt des monstres. Léon, ahuri devant Éliante qui s'adore elle-même, sans lui, la supplie:

Laissez donc cela, [...] vous êtes une pauvre exaltée, vous adorant vous-même dans une matière, assez vile, en somme. Il serait plus charitable de vous tourner vers votre *meilleur ami* d'un soir et de lui faire les amitiés que vous faites à ce personnage insensible. [...] Éliante! Ma parole, vous avez les mains moites! Vous vous animez et vous avez l'air de vivre en l'honneur de... cette potiche? (J 49).

Les héroïnes de Rachilde, obéissant à leurs paroles intérieurement persuasives, enfreignent les codes sociaux.

La conscience idéologique de l'individu doit sa naissance au rapport dialogique et conflictuel entre la parole autoritaire et la parole intérieurement persuasive. Puisque chaque individu a une conscience qui lui est propre et qui se laisse influencer, mais non pas dicter, par les paroles qui l'entourent, les paroles intérieurement persuasives sont d'une grande importance: ce sont elles qui sont «déterminante[s] pour le processus du devenir idéologique de la conscience individuelle» (B 161). Dans le roman, l'alliance entre la conscience de l'individu et la parole intérieurement persuasive peut se voir dans les paroles éthique, philosophique et socio-politique du juste, du sage et du chef, personnages qui doivent croire fermement à leurs paroles et qui sont parfois méconnus à cause de leurs idées (B 166). Ces discours se révèlent des variantes du discours intérieurement persuasif. On verra comment ce rapport

conflictuel entre la parole intérieurement persuasive et la parole autoritaire se joue chez les héroïnes de Rachilde.

La naissance et le développement du devenir idéologique de Mary Barbe dans *La Marquise de Sade* illustre bien le conflit entre les forces centripètes ou homogènes du monde et celles qui se veulent ou que l'on proclame autres, marginales, bref hétérogènes. Dans une société où les femmes se trouvent éloignées du pouvoir (telle que celle connue et vécue par Rachilde et ses personnages) leurs voix sont marginalisées, d'autant plus lorsqu'elles bravent le conformisme. Une société patriarcale ne prise que sa propre parole. Mary, au contraire, refuse les pressions conformistes. Elle s'arme de sa propre parole intérieurement persuasive pour subvertir la parole autoritaire qui l'accable. Tout comme d'autres héroïnes de Rachilde, Mary essaie de se libérer des carcans familial, social, sexuel et religieux³. La parole autoritaire se révèle ainsi à travers la famille, le milieu militaire et la religion dans *La Marquise de Sade*. Le conflit se joue entre Mary et les personnes qui l'entourent, comme à l'intérieur d'elle-même.

Dès le début, Mary est menacée par cette voix autoritaire. Le «carcan familial» est représenté principalement par le colonel Barbe, le despote de la famille, et par Tulotte qui assume la voix de son frère. Il inclut aussi le petit frère de Mary qui est l'héritier tant désiré, l'oncle Antoine-Célestin Barbe, grand mysogyne de Paris, et, plus tard, le baron Louis de Caumont. Tous ces personnages sont les adversaires de Mary.

Contre cette grande puissance qui se résume dans la figure du père, on trouve dès la première page Mary Barbe qui, déjà à sept ans, exerce sa voix de petite fille pour signaler ses idées autres. La chaleur, tout comme les contraintes familiales, est «vraiment suffocante.»

Elle [Mary] voyait, de loin en loin, des places très désirables dans les fossés de la route, des places où une petite fille comme elle eût trouvé autant d'ombre et autant d'herbe qu'elle en pouvait souhaiter. Mais la cousine Tulotte marchait à grands pas, sans ombrelle, tirant toujours, ne soufflant jamais, insensible aux rayons brûlants du soleil (*MS 7*).

La première page du roman souligne de manière très nette l'opposition et la tension entre Tulotte et Mary. L'emploi de la conjonction «mais» au début de la troisième phrase du roman et le changement de focalisation qu'il amène frappent le lecteur. Tout se résume dans la question de Tulotte: «est-ce qu'une fille de militaire doit reculer?» (*MS 7*). Le lecteur apprend sa première leçon: une fille de militaire n'a pas le droit de reculer⁴. C'est une leçon que Mary apprend très jeune. La voix de Tulotte qui accable la petite fille n'hésite pas à s'unir à celle du père qui est tout autant accablante. Elle menace de rapporter tout au père et lorsque la jeune fille demande d'aller au puy de Dôme, Tulotte refuse en disant, «Au puy de Dôme!... Tu es folle, ma pauvre petite... Il y a des loups, et puis ton père ne veut pas» (*MS 9*). Le père est toujours derrière les paroles de Tulotte mais cette voix ne fait que provoquer la révolte de «l'irascible créature» (*MS 8*). Mary est une enfant qui sait ce qu'elle veut et elle le fait savoir malgré les conflits et les punitions qui s'ensuivent. Elle est toujours prête

à recommencer la guerre et à mettre en question toute autorité extérieure qui veut s'imposer à elle. Selon Mary, la vraie autorité réside à l'intérieur et de préférence (pour elle) cette autorité est la sienne.

La voix de Mary, cette petite voix doublement «privée d'autorité» à cause de son âge (lorsqu'elle est jeune) et de son sexe et «méconnue socialement» parce qu'elle se conforme à ses propres attentes et non pas aux attentes de la société, représente la voix intérieurement persuasive dans le roman. Mary est persuadée que les voix autoritaires la persécutent injustement et elle n'en peut plus. Elle éprouve un besoin de réagir contre l'autorité et d'essayer de s'en libérer. Tôt ou tard, explique Bakhtine, «[u]ne parole, une voix qui sont "nôtres", mais nées de celles des autres, ou dialogiquement stimulées par elles, commenceront [...] à se libérer du pouvoir de la parole d'autrui» (B 166). Mary ne fait pas exception. Elle continue ainsi toute sa vie, dirigée par ses passions, par sa rébellion intérieure. Sa parole intérieurement persuasive naît en réaction contre les paroles autoritaires de son père et de Tulotte et puis se nourrit du sentiment de la rébellion. Bakhtine élabore deux étapes dans le processus du devenir idéologique. À la première, l'individu ne fait pas de distinction entre les paroles qui l'entourent; tous les discours se valent. Cependant il faut faire des distinctions afin de penser de manière «indépendante, expérimentale et sélective.» Selon Bakhtine, l'individu trouvera certaines paroles persuasives, d'autres autoritaires ou imposées et à certaines il restera indifférent (B 164). Ce passage de la première à

la deuxième étape commence lorsqu'on est très jeune. Ensuite, le travail de triage ne cesse jamais. L'intérêt romanesque et dialogique de cette première étape est nul car tout discours intérieurement persuasif manque et, par conséquent, il n'existe pas de dialogue avec les figures d'autorité. Pour être dialogique, il faut une distinction préalable entre des discours multiples. On comprend alors pourquoi Rachilde fait l'économie de cette première étape dans la vie de Mary. Le roman commence lorsque Mary a sept ans. Sa voix et son comportement sont stimulés par les paroles autoritaires qui l'entourent. Toutefois, Rachilde ne nous présente pas le «dialogue» entre ces voix opposées. La plupart du temps dans *La Marquise de Sade*, ce dialogue conflictuel a lieu à l'intérieur du personnage sans être explicité au moyen du monologue intérieur. Il faut se fier au narrateur qui en donne parfois des indications à partir des réactions de Mary à son environnement, surtout concernant son rire et ses sourires. À sept ans, sa «bouche mince avançait légèrement la lèvre inférieure dans un rictus de dédain déjà trop accentué» (MS 16). Après la mort de son frère, le narrateur note le «rire silencieux» de Mary et que «ses yeux superbes lancèrent un éclair de haine» (MS 129). Elle a souvent un «vague sourire aux lèvres» ou même «un singulier sourire» (MS 202, 259) qui révèlent sa révolte intérieure.

À travers le développement physique et intellectuel de Mary, on note le développement analogue de son idéologie. Elle commence non seulement à remettre en question les propos de Tulotte et de son père (par exemple, elle veut «reculer» et

elle prend plaisir à désobéir (*MS* 104, 106-113)), mais à renverser l'hégémonie dès qu'elle en a l'occasion. Il ne s'agit pas de rééquilibrer le pouvoir, d'être l'égale des hommes et de ceux qui possèdent un pouvoir sur elle. Mary, au lieu d'être dominée, domine. Ce revirement dans sa vie commence par une bataille chez le général d'Apreville (chapitre 2) lorsqu'un petit garçon, Paul Marescut, pique la colère de Mary en essayant de lui enlever son mouton. Déjà à dix ans, le discours de Paul incorpore un discours autoritaire: «Attends, dit Paul, fort de ses dix ans, je vais te faire faire ta madame, toi! D'abord, le mouton vivant, c'est pour les hommes» (*MS* 40). Quelques minutes plus tard,

une révolution s'opéra dans la passivité de la petite colonnelle; un cri rauque, un cri de chatte en colère sortit de sa gorge crispée; elle rejoignit Paul Marescut d'un seul bond et, tombant sur lui à l'improviste, elle le cribla d'égratignures.

Elle venait de déclarer sa première guerre au mâle.

On fut obligé de lui arracher ce garçon complètement défiguré (*MS* 41).

Cette guerre aux hommes continuera toute sa vie. Les prochaines victimes seront son frère nouveau né, Siroco (bien qu'il soit son ami) et Jacquiât (une victime mineure qu'elle tourne en dérision à cause de son ventre), puis à Paris, son oncle, son mari, Paul Richard et Tulotte. Une fois ces personnes mortes, elle se dirige vers les «mâles déchus» des quartiers «mal famés» de Paris (*MS* 297, 285). Plus Mary grandit, plus elle se rebelle contre toute parole autoritaire et plus ses attaques contre les hommes sont préméditées.

Dans sa deuxième guerre aux hommes, Mary vise son frère dont la naissance entraîne la mort de sa mère et une nouvelle «révolution»: «on avait tué sa mère comme cela, du même coup, pour avoir ce petit morceau de chair... [...] Mary repoussa avec violence son oncle, le docteur, elle s'élança dans la chambre mortuaire les poings en avant, l'oeil hors de l'orbite» (MS 84). Le petit Célestin représente, aux yeux vengeurs de Mary, toutes les forces autoritaires (masculines) qui ne cessent de l'accabler⁵. Prise d'une impulsion soudaine, Mary, «tourbillant sur elle-même» après la mort de sa mère, s'abat «sans connaissance, devant l'écusson du lit antique où la devise éclatait, toute rouge, à la lueur des cierges: *Aimer, c'est souffrir!*» (MS 84). Si la première leçon de Mary est qu'une fille de militaire ne doit pas reculer, la deuxième est que l'on souffre lorsqu'on aime. Il faut donc qu'elle évite de souffrir et d'aimer. Elle préfère faire souffrir les autres qui ont la faiblesse (selon elle) d'aimer.

Mary est jalouse du traitement de favori que son frère reçoit de sa famille. Elle sait que ce traitement est dû seulement à son sexe. Tandis que Célestin est l'héritier de la famille, Mary n'est qu'une fille et un fardeau. Comme tous les regards sont tournés vers le nouveau-né, Mary peut «conquérir l'indépendance, car on se souciait beaucoup plus maintenant du frère que de la soeur» (MS 85-86). Elle «se sauv[e] dans la campagne» et se marginalise de plus en plus de sa famille (MS 86).

Siroco, le seul ami de Mary, lui donne l'idée de tuer son frère en annonçant un jour, «Ton frère... je voudrais lui tordre le cou, voilà mon idée⁶!» (MS 92). Mary,

séduite par cette idée, demande à Siroco s'il pourrait être son nouveau frère. Cependant, pour récompenser son ami de cette idée de meurtre, elle le tourmente en lui demandant de cueillir la nouvelle rose *Émotion*. Il succombe à la pression et, aussitôt le cadeau reçu, elle le mange et éprouve «une sensation exquise» qui vient du «raffinement de plaisir» et de sa nouvelle victoire (*MS 97*). Personne ne peut éviter ni la colère, ni les manipulations de Mary.

À Paris, c'est la parole autoritaire de l'oncle Célestin qui «relègue [Mary et Tulotte] dans les appartements d'en haut» (*MS 174*). Il ne sait pas quoi faire avec sa nièce. «Enfin un soir il trouv[e] une idée»: «Parbleu! se dit-il, elle est catholique, pourquoi n'aurait-elle eu déjà l'envie de se faire religieuse?» (*MS 178*). Évidemment, Mary ne sera jamais religieuse. Le docteur Barbe décide enfin que c'est son «devoir» de la marier (*MS 191*). Peu à peu celui-ci perd son pouvoir et son autorité--jusqu'à ce qu'il y ait renversement total de sa position de supériorité. Il se rend compte que c'est Mary qui «avait dicté des lois» (*MS 186*). Elle lui déclare:

Aujourd'hui, tout changera, je vous en préviens; les sciences que vous m'avez si libéralement données tourneront contre vous, le savant! [...] 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 (*MS 198*).

Mary se fait confiance et s'impose de manière physique et symbolique dans la maison de son oncle.

Le mariage est une contrainte sociale et sexuelle pour Mary. Lorsque Mary

demande à son oncle pourquoi elle doit se marier, celui-ci répond: «Parce que c'est mon devoir de chercher ton bonheur où les autres croient le trouver. On n'a rien inventé de mieux pour le bonheur de l'homme» (MS 191). Selon la loi et les coutumes de l'époque, elle est censée se soumettre à son mari: «[J]e suis le seul, je suis ton mari... *je t'ai!*», affirme le baron (MS 235). Néanmoins, ce mariage est libérateur en permettant à Mary d'échapper à l'amour incestueux du docteur. De plus, «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» (MS 208). Mary avoue à son mari: «Si je vous accepte [...], 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» (MS 213-214). Le baron ne détient aucun pouvoir sur Mary. Il veut la dominer mais il se rend compte très vite que cela sera impossible. Lui aussi, Mary «le [tient] à sa merci» (MS 216). Avant le mariage, la robe de fiançailles «couleur de souffrance» annonce le refus de Mary de se soumettre au baron, tout en rappelant la devise «Aimer, c'est souffrir!» (MS 196). Ce mariage rend plus légitime le rôle qu'elle a usurpé à son oncle: celui de diriger les domestiques et toutes les personnes qui habitent son hôtel. Mary continue sa lutte contre tout carcan en refusant de satisfaire les désirs sexuels de son mari. Elle se rebelle en même temps contre les attentes sociales. Durant la nuit de noces, elle annonce au baron qu'elle ne va pas lui donner d'héritier:

une jeune fille élevée par un militaire, formée par un médecin, en sait plus long qu'une vieille femme; je me dispenserai donc de rougir ou de me sauver, comme doivent le faire, à ma place, les demoiselles de mon âge. J'ai tout lu, tout compris, et mon cher oncle m'a donné des explications par-dessus le marché. Physiquement, je suis vierge; moralement, je me crois capable de vous apprendre des choses que vous ignorez peut-être (*MS 213*).

Le baron ne sait comment réagir aux exigences de Mary que par la retraite et parfois par des menaces. D'une part, il la «supplie», «humble comme un pénitent»: «Mary, regarde, je me traîne au chevet de ton lit et il est aussi le mien, pourtant» (*MS 236*). D'autre part, Paul croit que le baron est capable de la «tuer sur place» (*MS 238*). Après six mois de mariage, Mary viole les liens conjugaux et sociaux lorsqu'elle prend comme «amoureux innocen[t]» (et incestueux) le fils naturel de son mari, Paul Richard, et son mari recommence à sortir «en garçon» (*MS 234, 239*). Cependant, il continue à espérer qu'un jour «elle lui reviendr[a] plus abordable, plus soumise» (*MS 239*). Mary retrouve toute sa liberté, en dépit de son mariage.

Paul Richard devient la plus grande victime de Mary. Il est si amoureux d'elle qu'il perd tout et devient son esclave. Il se soumet à tous les caprices de sa persécutrice. On le voit la nuit des fiançailles de Mary et du baron. «[B]lond, imberbe, timide comme une jeune fille» (*MS 202*), il nous rappelle Julien Sorel devant la porte des de Rênal. Bien qu'homme, il ne semble pas s'associer aux discours autoritaires des autres personnages masculins. Son indécision et sa soumission, qu'on n'attendrait pas d'un homme, mais exigées d'une jeune fille de l'époque, le rendent

effeminé. Ce personnage assez veule se laisse contrôler par les caprices des autres parce que sa parole intérieurement persuasive est faible. Il essaie de tenir à ses opinions, mais ne résiste aux pressions de Mary qu'en deux circonstances. La première fois, lorsqu'il découvre que Mary est «la femme de... de l'homme qui est [s]on père», il affirme que l'aimer «serait un crime si lâche» et que désormais elle ne sera pour lui «qu'une sorte de belle-mère coquette et cruelle, un monstre» (*MS* 249). Néanmoins, il ne peut s'empêcher de «s'abandonn[er]» à elle (*MS* 250). Plus tard, juste avant la mort du baron, il repousse sa maîtresse une deuxième fois «par un effort surhumain», mais sa lâcheté se révèle lorsqu'il s'enfuit (*MS* 283-284). Ses deux «infirmité[s] assommante[s]» (*MS* 207)--son manque de toute parole autonome et ses saignements de nez--, en font une proie facile aux manipulations de Mary. Plus forte que lui, elle l'exploite par des «délicate[s] torture[s].» Elle le domine à un tel point qu'il lui dit: «amusez-vous de moi, je jure de ne pas me plaindre» (*MS* 233). «[F]ourbu, esclave» et «semblant défier ses propres révoltes d'orgueil», il est prêt à mourir puisqu'elle le veut (*MS* 234, 235). Progressivement Mary le «dépouill[e] de son honnêteté, son unique trésor de pauvre» (*MS* 244). Elle le vainc, tout comme elle vainc les autres.

La religion est une autre parole autoritaire dans le roman. C'est à Dôle que Mlle Parnier de Cernogand et la Confrérie des Casseroles essayent d'influencer la famille Barbe et que l'éducation religieuse de Mary commence. Elle assimile les

préceptes religieux, mais après sa première communion elle devient «navrée» et laisse «s'étouffer ses naïves aspirations religieuses parce que Dieu, en elle, ne criait pas du tout» (*MS* 135, 136). Le discours religieux, comme d'autres discours autoritaires selon Bakhtine, «exige de nous d'être reconnue inconditionnellement, et non maîtrisée, assimilée librement avec nos mots à nous» (B 162), mais Mary en est incapable. «Les dévots ne raisonnent pas, Mary raisonnait toujours» (*MS* 160). Mary renverse l'autorité, rejetant tout discours autoritaire en faveur de son propre discours et de sa propre volonté de femme qui sont rarement compris par les autres. Cependant, la parole qu'elle met en valeur est elle-même très exigeante, voire autoritaire. «Rappelle-toi [dit-elle à Paul], que je voudrai toujours ce qui m'arrivera, je suis la maîtresse de vos destinées» (*MS* 270). Elle tyrannise avec sa parole et ses «geste[s] impérieux» (*MS* 263) non seulement Siroco, mais aussi son oncle, Tulotte, son mari, Paul et enfin les travestis et les homosexuels. Elle ne tolère aucune autre parole: toutes ces personnes doivent mourir.

La lutte entre la parole autoritaire et la parole intérieurement persuasive est, chez Mary Barbe, paradoxale et subversive. La parole autoritaire s'efforce de dominer la parole intérieurement persuasive, mais elle ne le peut pas! Malgré le poids et la force des paroles autoritaires, la jeune Mary ne cède jamais. Elle ne sera pas vaincue. En revanche, la parole intérieurement persuasive devient, à son tour, autoritaire et gagne la bataille. La subversion du roman se trouve dans ce paradoxe. L'ordre et les

valeurs établis sont complètement renversés par les actions de Mary. Tout en déclarant la guerre aux hommes et aux valeurs viriles, Mary adopte et affirme ces mêmes valeurs pour elle-même. Cette affirmation de la négation (c'est-à-dire l'affirmation de ce qui est condamné) est problématique. On pourrait conclure avec Robert E. Ziegler que les héroïnes de Rachilde deviennent leurs propres victimes: leur résistance à la parole autoritaire devient si puissante qu'elles se perdent dans leurs batailles⁷. Elles perdent plus que leur identité dans cette élimination de l'Autre; leurs discours intérieurement persuasifs perdent leur qualité marginale et deviennent autoritaires, ne permettant aucun autre discours. Ainsi le degré de séparation entre ces deux discours, jusqu'alors opposés, devient-il minime. Le discours intérieurement persuasif prend le dessus sur ce qu'il avait méprisé, mais en même temps, en rejetant tout autre discours, il le rejoint.

Rachilde continue à développer cette thématique de la lutte entre la parole autoritaire et la parole intérieurement persuasive dans *La Jongleuse*. L'héroïne est toujours en lutte, mais cette fois ses victimes sont moins nombreuses. L'auteur insiste moins sur la jeunesse et sur la genèse de l'idéologie d'Éliante, bien que sa jeunesse ait joué un rôle déterminant dans sa vie et dans le développement de son idéologie. Léon Reille, la victime principale, ressemble à Paul Richard dans *La Marquise de Sade*. Ils sont tous les deux jeunes étudiants en médecine qui s'éprennent d'une belle femme riche avec des idées singulières sur l'amour. Éliante, tout comme Mary, «plai[nt] celui

qui essay[erai]t], sur elle, sa toute neuve cruauté de mâle» (J 34).

Cette histoire d'amour se base non pas sur le désir d'amour physique, mais sur le désir de pouvoir. Léon et Éliante veulent chacun exercer un pouvoir sur l'autre pour contrôler ses désirs et ses actions. Il ne s'agit pas d'amour, mais plutôt de stratégies, du moins de la part d'Éliante. Léon essaie toujours de garder l'apparence de contrôle. Il commet l'erreur de croire qu'il est (ou qu'il sera) «le maître, l'attendu, le dominateur» (J 103). «Il ne [veut] pas se montrer le mendiant d'amour, mais *le maître*⁸, celui qui parlerait très haut» et prépare d'avance le ton et le niveau de langue recherchés (J 94). Il s'agit d'une forme de parole autoritaire traditionnelle, patriarcale et bourgeoise qui veut que les hommes asservissent les femmes. Pour Léon, admettre qu'il n'est qu'un mendiant d'amour, c'est avouer sa faiblesse et mettre en question son statut d'homme. Un maître, par définition, exerce une domination. Par contre, un mendiant doit sa vie aux bienfaits des autres qui le dominent, aux maîtres. Si le contraire de «maître» est «maîtresse», avec toutes les connotations voulues, on peut dire que Léon a peur de ne pas être «maître» puisque c'est avouer qu'il est «mendiant» ou «maîtresse», titre réservé aux femmes. C'est donc remettre en question son statut d'homme. L'emploi d'un discours recherché par Léon, au lieu d'être sérieux et louable, est comique:

--Madame, il serait plus naturel que je vous invitasse.

--Oh! *invitasse!* C'est admirable d'imparfait (J 33).

Plus Léon perd la bataille, plus son langage et ses idées recourent à la force. «Il faut que vous m'apparteniez d'abord... nous causerons après» (J 98) lui dit-il, puis il «ne

peu[t] traduire [sa] résistance [...] que par un désir de viol» (J 99), mais il n'ose pas. Léon se trompe dans son illusion; Éliante le domine. Elle lui avoue qu'elle veut briser son esprit. «[S]on ambition serait de [le] voir pleurer d'amour...» (J 98) et elle lui «déclar[e] tous les droits... sauf celui de les exercer» (J 105). Éliante est la Dame de la littérature courtoise du Moyen Âge: Léon, son troubadour. Rachilde inverse le paradigme nature/culture qui associe en général les femmes avec la nature et les hommes avec la culture. Il est évident qu'Éliante est beaucoup plus «culturelle» que Léon. «[M]algré son attitude [parfois] servile, [Éliante] demeur[e] bien, en effet, *la maîtresse*, celle qui enseigne l'amour» (J 104-105). Pour Éliante, «maîtresse» devient l'équivalent linguistique et social de «maître». Elle ne s'asservit pas aux hommes.

Éliante ne se sent pas aussi menacée par la voix autoritaire des hommes que Mary, probablement à cause de son âge et son statut de veuve. Cependant elle admet que la voix autoritaire de la société l'empêche d'agir librement: la société la croit vieille parce qu'elle a quarante ans et exige qu'elle élève sa nièce et qu'elle soigne puis enterre son beau-frère. Léon la croit libre d'atteindre son rêve en déménageant aux colonies, mais la situation, selon elle, se résume autrement: «On n'est libre qu'en tuant tout le monde...» (J 101-102). Évidemment les deux héroïnes s'accordent sur ce point. En contraste avec *La Marquise de Sade*, le rapport d'Éliante avec son ancien mari est peu développé. On sait toutefois qu'elle a passé son enfance dans un couvent et de là, elle s'est mariée avec un mari hideux, défiguré par un accident, et possiblement

pervers, de qui elle garde des souvenirs cuisants. Depuis son jeune âge, Éliante a subi trois paroles autoritaires: celle de la religion, puis celle de son mari et celle de la société qui s'impose toujours à elle. Éliante dispose de deux moyens pour pourfendre les attentes sociales: elle se donne en spectacle en jonglant avec les couteaux et avec les hommes et elle surprend avec ses vêtements excentriques⁹. Elle refuse les valeurs bourgeoises et leur préfère le culte de l'Amour qui exalte une «sexualité cérébrale, cérébralisante même¹⁰.» Au lieu d'un amour physique, elle préfère «évoquer» l'amour¹¹. L'amour d'Éliante est presque une religion. Non seulement Éliante se croit-elle habitée par un dieu, mais Léon la vénère, sa chambre a l'«air de temple» et on y trouve un Éros noir (*J* 104, 105), des idoles érotiques qui lui ressemblent et le jour de Noël elle dit à son amant:

Je crois qu'un enfant nous est né cette nuit, n'est-ce pas [...]. [...] Je voulais dire que nous avons conçu tous les deux cette nuit, peut-être sans le savoir, vous au milieu d'une noce d'étudiants, moi en rêvant dans mon lit, un autre dieu que celui dont s'occupent ordinairement les mortels (*J* 95).

Une telle évocation purement cérébrale de l'amour déconcerte et est subversive car la parole autoritaire de la société (patriarcale), la doxa, demande que l'amour soit charnel, hétérosexuel et, de préférence, qu'il implique le mariage et même la procréation.

Chez Rachilde, la dominée se débarrasse de ses chaînes et devient dominante. Pour compléter ce renversement d'état, il faut qu'elle domine quelqu'un. Aussi

l'héroïne se cherche-t-elle une victime. Celle qui gagne sa liberté gagne aussi sa voix et la fait entendre. Sa voix et sa conscience deviennent autoritaires. De même, celui qui perd sa liberté perd sa voix. Lorsque Léon se soumet aux volontés d'Éliante, qui sont de la vénérer sans la toucher et d'épouser Missie, la boucle est bouclée et Éliante meurt. Éliante qui, jeune fille, avait eu peur de son mari, réussit à se poser comme sujet et à exercer sa voix et sa volonté. Cette bataille subversive entre la parole autoritaire et la parole intérieurement persuasive est déterminante dans ces deux romans. Cependant, il y a une divergence entre les deux. Une fois la bataille gagnée, Éliante rejoint son idéal en mourant. Mary, au contraire, continue sa quête frénétiquement.

Rachilde refuse le «roman à l'idéal bourgeois, borné et conventionnel.» Le «bourgeoisisme» avec son «culte de la famille, nationalisme, défense du mariage, de la morale» l'agace¹². *La Marquise de Sade* et *La Jongleuse* mettent en scène des héroïnes peu conventionnelles et très fortes qui écoutent leurs propres voix. La voix intérieurement persuasive, qui est le fond de la conscience idéologique de l'héroïne, naît dans l'enfance. Armées de cette voix, Éliante et Mary affrontent le traditionalisme et l'universalisme pour instaurer un nouvel ordre qui déconcerte et qui bouleverse les attentes. Ces héroïnes renversent les rapports de force et, en ce faisant, détruisent l'ordre établi, l'ordre traditionnel, l'ordre traditionnellement mâle. Elles se révoltent et seule la mort peut les arrêter.

À travers la parole intérieurement persuasive l'auteur met en scène une voix aliénée qui est celle d'Éliante et de Mary. Cette voix, pour se faire entendre par et dans un monde centripète et normatif, adopte des caractéristiques de la parole autoritaire. Éliante et Mary veulent éliminer les paroles contrariantes et toute personne qui essaie de leur faire obstacle. On note alors la transformation troublante d'une voix intérieurement persuasive qui devient autoritaire (mais qui reste marginale). C'est la voix d'une «détraquée», d'une femme «moderne» ou «décadente¹³». Ces héroïnes obéissent à leurs convictions (leur parole intérieurement persuasive) et affrontent la parole autoritaire jusqu'au bout pour devenir autoritaires, autocrates même.

Ce n'est pas un hasard si la voix intérieurement persuasive des héroïnes de Rachilde va de pair avec leur statut marginal dans la société. Nous constatons que Mary et Éliante sont du «sexe faible» et donc «inférieures» aux hommes, qu'elles n'ont pas de voix et ainsi ne figurent pas dans la doxa. Par conséquent, elles se placent en marge de la société. Comme nous le savons, il est rare qu'une parole soit autoritaire et intérieurement persuasive. Ces femmes obéissent à la philosophie de Rachilde qui a écrit:

on est toujours digne quant [sic] on mène sa vie avec intensité, sans hypocrisie ni concession. La société a inventé des entraves et des lois que l'humanité n'a pas à sanctionner, par son obéissance ou de peur du blâme. Nous devons d'abord obéir à nos lois intérieures¹⁴.

Nos «lois intérieures» est synonyme de notre «parole idéologique» qui, selon Bakhtine, est individuelle et non achevée. Voilà pourquoi Mary et Éliante luttent contre la doxa et ses contraintes normatives (familiales, sociales, religieuses, militaires). À travers des héroïnes qui agissent à partir de leur propre parole intérieurement persuasive, Rachilde peut leur faire endosser la doxa religieuse de son époque et, ce faisant, la parodier. Comme nous verrons dans le chapitre suivant, ce n'est pas le seul moyen dont dispose Rachilde pour faire entrer une multiplicité de voix dans ses romans. Outre la parole intérieurement persuasive, le plurilinguisme peut travailler au sein du langage romanesque pour subvertir la doxa.

NOTES

1. Typiquement en analysant une telle phrase hybride, la proposition principale transmet le discours d'autrui, l'opinion publique qui est autoritaire, tandis que la proposition subordonnée exprime le discours de l'auteur qui pour lui est intérieurement persuasif (B 163, 127).
2. Rachilde «récupère» la doxa dans la mesure où elle la détourne de son sens et l'annexe à ses propres fins.
3. Micheline Besnard-Coursodon, «*Monsieur Vénus et Madame Adonis: sexe et discours*», *Littérature*, Paris, Larousse, n° 54, mai 1984, p. 122-123.
4. Deux autres leçons, également liées à la doxa, sont: «la fille d'un colonel ne doit pas avoir peur» (MS 139) et «[u]ne femme d'officier ne [doit] pas s'y tromper» (MS 166).
5. Pour éviter les stéréotypes sexistes au sujet des forces «masculines» ou «féminines», explicitons qu'une force n'est pas définie *a priori* comme ayant une nature masculine ou féminine. Ces forces autoritaires qui agissent sur Mary sont «masculines» parce qu'elles sont associées à des figures masculines (son père, son oncle, son mari, etc. et même Tulotte qui assume les mêmes attitudes que son frère le colonel).
6. Mary reprendra cette idée d'étrangler son frère trois fois dans des conversations avec son ami: «jusqu'au moment où je l'étranglerai» (MS 104), «il faut que je l'étrangle» (MS 105), «oui... je l'étranglerai» (MS 110).
7. Robert E. Ziegler, «The Suicide of "La Comédienne" in Rachilde's *La Jongleuse*», *Continental, Latin-American and Francophone Women Writers. Selected Papers from the Wichita State University Conference on Foreign Literature, 1984-1985*, s. la dir. de Eunice Myers et Ginette Adamson, New York, University Press of America, 1981, p. 59-60.
8. Tous les italiques dans les citations des romans de Rachilde sont d'elle. Pour une discussion plus détaillée sur son emploi des italiques, voir le chapitre sur le plurilinguisme.

9. L'acception géométrique du mot «excentrique» est pertinente à cette discussion. Éliante se met en opposition avec les habitudes de sa société et elle s'écarte du centre de cette société, se mettant en marge.
10. Dauphiné, *Rachilde*, p. 303.
11. *Ibid.*, p. 304.
12. *Ibid.*, p. 165.
13. Angenot, *op. cit.*, p. 485, 488.
14. Dauphiné, *Rachilde*, p. 174, citation tirée d'un article de Rachilde qui parut dans *Le Mercure de France*, le 1er janvier 1910.

LE PLURILINGUISME

L'analyse de la subversion dans l'écriture de Rachilde ne se limite pas à l'étude du rapport conflictuel de la parole autoritaire avec celle qui est intérieurement persuasive, elle s'étend aussi à l'analyse du plurilinguisme. Dans son analyse, Bakhtine s'appuie sur le contexte dialogique et social des discours vivants. Un langage social est «une perspective socio-linguistique concrète», «un dialecte potentiel, son embryon encore informe» (B 174). Son «image» dans le roman, c'est-à-dire sa représentation, est «celle d'une perspective sociale, d'un idéologème social soudé à son discours, à son langage» (B 174). Ainsi le langage peut-il à la fois «résonner hors de lui et en lui», «parler de lui, tout en parlant comme lui et avec lui», se représenter et représenter un autre, et être représenté et «parler par lui-même» (B 175). Cette résonance des mots sert de base au plurilinguisme.

Le plurilinguisme, la mise en scène de différentes voix sociales et de différents langages sociaux, définit le genre romanesque. Le langage romanesque se veut à l'image du langage réel; il ne s'agit pas de «l'empirisme positif de ce langage» (B 173). Bakhtine l'explique en ces termes:

Dans un roman véritable, derrière chaque énoncé on sent la nature des langages sociaux, avec leur logique et leur nécessité internes. L'image révèle ici non seulement la réalité, mais les virtualités du langage donné, ses limites idéales, si l'on peut dire, son sens total, cohérent, sa vérité et sa limitation (B 173).

Non seulement ce langage est-il construit, mais il a une «vie double», dialogisée. «Le discours [...] vit aux confins de son contexte et de celui d'autrui» (B 106). Dans le «coeur» de chaque individu ou groupe social, c'est-à-dire dans sa conscience ou son inconscience, se trouve un «milieu plurilingual de mots "étrangers"» qui constitue son «**fond aperceptif, lourd de réponses et d'objections**» où les discours se rencontrent et sur lequel «tout énoncé s'oriente» (B 104). Formulé autrement, «aucun discours de la prose littéraire,--qu'il soit quotidien, rhétorique, scientifique--ne peut manquer de s'orienter dans le "déjà" dit, le "connu", l'"opinion publique", etc.» (B 102). Pour illustrer comment on vit «au milieu de plusieurs systèmes linguistiques», Bakhtine nous fournit l'exemple du «paysan analphabète»:

il priait Dieu dans une langue (le slavon d'Église), il chantait dans une autre, en famille, il en parlait une troisième et, quand il commençait à dicter à l'écrivain public une pétition pour les autorités du district rural, il s'essayait à une quatrième langue (officielle, correcte, «paperassière»). C'était des *langages différents*, même du point de vue des indices abstraits sociaux et dialectologiques. Il passait de l'un à l'autre sans y penser, automatiquement [...]. Dès que dans la conscience de notre paysan les langages commencèrent à s'éclairer et se critiquer mutuellement, [...] tous ces langages, tous ces mondes, renon[cent] [...] à leur équilibre serein et amorphe, et découvr[ent] leur plurilinguisme (B 116-117).

Un roman est ainsi construit sur un tissu plurilinguistique et ne peut exister sans lui.

Il est par définition plurilingue.

Pour le prosateur, l'objet [les mots] est le point de convergence de voix diverses, au milieu desquelles sa voix aussi doit retentir: c'est pour elle que les autres voix créent un fond indispensable, hors duquel ne sont ni saisissables,

ni "résonnantes" les nuances de sa prose littéraire (B 102).

Chaque langage du plurilinguisme a sa propre optique sur le monde et présente une interprétation verbale de cette vision. L'amalgame de ces langages pleins de résonnances crée une sorte de dialogue, un fond dialogique, pour le lecteur. Les langages se rencontrent, se confrontent et s'enrichissent dans la conscience du lecteur et surtout dans «la conscience-créatrice de l'artiste-romancier» qui les emploie à sa guise.

L'élément subversif de l'écriture de Rachilde est présent non seulement dans le conflit entre la parole autoritaire et la parole intérieurement persuasive et dans le renversement du pouvoir que l'on a étudiés dans le chapitre précédent, mais il existe aussi au sein de l'écriture elle-même: dans la narration et les discours divers. La lutte menée par Rachilde au statu quo littéraire est évidente dans sa façon d'insérer d'autres voix dans ses romans. Souvent, nous croyons, elle souligne ces voix par moyen des italiques. Bakhtine convient que

toutes les "paroles étrangères" transmises ne pouvaient, une fois fixées dans l'écriture, être "placées entre guillemets". Ce degré de mise en valeur et de pureté des paroles d'autrui, qui imposeraient des guillemets dans la parole écrite (selon le dessein du locuteur lui-même et son appréciation de ce degré) n'est guère fréquent dans le langage ordinaire (B 158).

Toutefois, Bakhtine emploie souvent deux marques textuelles--les guillemets et les italiques--, pour attirer l'attention du lecteur sur certains mots et expressions. Rachilde aussi emploie les italiques pour souligner certains mots et expressions, souvent pour

attirer l'attention du lecteur sur des résonances qui entourent les mots. L'étude du plurilinguisme contribuera à éclaircir la subversion chez Rachilde qui déconcerte, conteste et questionne.

Le plurilinguisme, défini supra par Bakhtine, adopte plusieurs formes dans *La Marquise de Sade* et *La Jongleuse*. Les italiques, qui semblent surgir de la page, sont une manière typographique d'attirer l'attention du lecteur pour souligner le plurilinguisme. Bien que cette méthode ait été peu utilisée au début du dix-neuvième siècle, elle devint monnaie courante vers la fin du siècle. L'emploi d'italiques est une des caractéristiques typographiques de la langue du «roman 1900» et révèle «une volonté accrue de renforcement¹.» L'emprunt du langage et des scènes aux romans réaliste naturaliste, pastoral et sentimental introduisent aussi le plurilinguisme, mais nous les étudierons dans le chapitre suivant dans le contexte de l'écriture stylistique et parodique de Rachilde. Il ne s'agira pas dans les pages qui suivent d'énumérer tous les moyens d'insérer des voix diverses. Nous choisissons plutôt d'examiner l'emploi d'italiques, une marque **textuelle** abondante chez Rachilde, et voir s'il s'agit ici de plurilinguisme au sens où l'entend Bakhtine. Nous croyons qu'une telle étude pourrait illustrer le fonctionnement d'un tel plurilinguisme dans les romans et mettre en lumière les discours fin de siècle sur les femmes.

Dans les deux romans à l'étude, l'emploi des italiques par Rachilde ne constitue pas un système. Il s'agit plutôt d'une volonté de la part de l'auteur de mettre en relief

certains mots et expressions soit par le discours direct ou la narration. D'abord, dans *La Marquise de Sade*, sont mis en italique les mots et les expressions qui insistent sur l'oralité du discours d'un autre pour créer un effet ironique². Dans ce cas, c'est souvent le narrateur qui reprend le discours d'un autre afin d'ironiser ou d'accentuer l'ironie déjà existante. Il y a ici ironie puisqu'il y a un déplacement de sens par l'angle de vision. La connotation du mot change parce que le contexte qui l'entoure change. Tandis que les héroïnes de Rachilde jonglent avec les hommes, Rachilde jongle avec les contextes. On note, par exemple, la reprise du mot «*honnêteté*» par le narrateur de *La Marquise de Sade* dans le passage suivant:

–Moi, [Mary] fit-elle avec hauteur, je suis chez moi ainsi que vous, et je vous déclare que je ne crois pas l'honnêteté de la maison en péril parce qu'elle [Tulotte] boira du cassis au lieu de l'esprit-de-vin.

Elle souligna à dessein le mot *honnêteté*. Célestin essaya de se révolter contre cette dénomination fatale l'envahissant de plus en plus. (MS 209)

Le lecteur se rappellera que l'honnêteté de l'oncle Célestin n'est pas sans tache depuis qu'il a avoué son amour incestueux pour sa nièce. Prenons un exemple amusant au début du même roman:

La cousine Tulotte, debout devant la scène [de l'abattoir], suivait avec intérêt les préparatifs de l'opération.

Il lui en fallait pour cinquante centimes et elle trouvait drôle de voir abattre tout un boeuf pour la goutte de ce *lait* qui lui était utile. [...]

Mary voulait savoir une bonne fois ce que c'était que ce lait dont elle ne buvait pas et que sa mère aimait. (MS 12-13)

Le discours de Caroline ou de Tulotte s'insère dans celui du narrateur lorsqu'il emploie l'euphémisme «*lait*» qui cherche à masquer la réalité à l'innocente Mary. On garde même ce «*lait rouge*» dans une boîte au lait (MS 19, 15). Ce «*lait*» est teinté non seulement de rouge, mais aussi d'ironie. Rachilde cherche parfois à démarquer ou à accentuer certains mots en employant les italiques. On note, par exemple, la caricature de l'accent des habitants de Haguenau qui parlent «un *charabia* effroyable» (MS 141) et qui placent mal les p et les b, par exemple en disant «*hovre pête*» (MS 142). Une première fonction des italiques est donc d'insérer un degré d'oralité, souvent ironique et parfois caricaturale, dans la narration, ainsi que dans les dialogues.

Une deuxième fonction des italiques est de mettre en valeur l'opposition des sexes et la brutalité de leurs rapports. Le dialogue suivant entre Mary Barbe et son nouveau mari, le baron de Caumont, dans *La Marquise de Sade* illustre cette hostilité:

- Je ne vous ai jamais aimé, Monsieur! répondit-elle en se levant.
- Oh! je sais! tu dis toujours des choses pareilles... qui aimeras-tu alors!
- Personne, Monsieur!
- Viens! couchons-nous... tais-toi! je m'y habituerai peut-être. D'ailleurs, je suis le seul, je suis ton mari ... *je t'ai!*»
- Qu'importe, Monsieur, si mon coeur est loin de mon corps? Rappelez-vous que vous m'avez appelée courtisane. Je ne vous pardonnerai jamais.
- Et quelle sera ma punition? (MS 235).

En cette fin de siècle la femme est légalement la possession de son mari à qui elle doit se soumettre. Les italiques expriment un état de fait des rapports entre le baron et sa jeune épouse Mary. Ils rendent les mots «*je t'ai!*» encore plus ironiques parce que tout

de suite après, pénitent, le baron se soumet à sa femme, «humble comme un pénitent» (MS 236). Louis de Caumont ne possède aucun pouvoir sur elle à part un pouvoir physique. L'italique souligne l'inefficacité et la fausseté de sa menace.

Dans *La Jongleuse*, ce conflit prend souvent la forme de badinages entre Éliante et Léon. L'un reprend souvent le discours de l'autre sur un ton amical, mais derrière les plaisanteries il existe un ton parfois menaçant et violent qui cherche à contrôler l'autre. Ainsi les passages suivants entre Éliante et Léon sont-ils significatifs. Dans le premier exemple, Léon s'exprime ainsi dans une lettre à Éliante:

Et puis, vous savez, je la briserai votre potiche blafarde, je la renverserai votre urne funéraire de veuve hypocrite! Oui, oui, je tordrai ce goulot de fiole puant l'alchimie! Ai-je le droit de demander, d'exiger, l'explication d'une séance de jongleries chinoises? [...] je vous jure que j'irai samedi, vers trois heures, voir s'il y a chez vous un autre homme qu'un vieillard ou un valet de chambre. (J 58)

La réponse d'Éliante--«Monsieur et cher amant, Je reçois le vendredi» (J 59)--, est quasiment un ordre de venir pendant ses «heures». Ces deux passages sont repris dans le discours de Léon le vendredi chez Éliante.

--Moi, je ne sais pas, je ne sais rien... Je désire ne rien savoir.
Et elle crispa ses petits pieds de souris sur le tabouret pompadour.
--Il y a cependant une chose que je veux que vous sachiez, madame
Éliante, murmura-t-il très bas, durant de bruyants accords plaqués, car Mlle
Missie venait de réintégrer les romances d'Yvette, *je casserai la cruche!*
--Je vous en prie, taisez-vous, monsieur. Mon beau-frère nous regarde,
[sic] (J 66)

«*f*Je casserai la cruche» prend ici une double signification: tout d'abord elle est la potiche qui stimule l'auto-érotisme d'Éliante, c'est aussi Éliante. Or, d'urne à potiche à cruche il y a une dévalorisation marquée. Plus tard, «rageur», Léon s'offusque de la lettre qu'il a reçue d'elle:

Éliante, pourquoi écrivez-vous des lettres débutant par cette phrase colossale: *Monsieur et cher amant!* Si vous vous figurez que je vais vous la rendre!... Hum! Vous vous êtes bien compromise, madame. Je vais montrer ça, je vous jure, à tous mes amis du quartier latin. Rassurez-vous, j'en ai fort peu. *Monsieur et cher amant? Je reçois le vendredi!* Elle n'est pas longue votre lettre, mais du diable si je démêle ce que vous voulez dire. Vous n'êtes pas ma maîtresse... (J 68-69)

Éliante, qui maîtrise la situation, ne se laisse pas inquiéter par Léon. Elle lui répond d'un ton calme, «demi-souriante, un petit sourire parfumé où il y avait la raillerie d'une goutte de citron» et lui propose d'épouser sa nièce puisqu'il dit qu'il va garder la lettre «comme promesse de mariage» (J 69).

Finalement, les italiques marquent le renversement du pouvoir masculin sur les femmes, c'est-à-dire dans *La Marquise de Sade* la réussite de Mary et de Tulotte (grâce à Mary) à dominer la maison de la rue Notre-Dame-des-Champs. On notera le glissement du pronom «nous». Après la déclaration de Mary que le docteur Barbe «a été tué raide», Tulotte s'exclame, «Tant mieux! [...] [I]l ne mettra plus la discorde *chez nous*» (MS 258). Ces deux femmes ont réussi véritablement à s'accaparer une place dans la société. Plus tard le sens change lorsque Mary supplie Paul:

Oh! cocur de lâche qui ne comprend rien: lui mort, et mort sans qu'on puisse deviner la cause de son trépas, lui mort, nous serons unis, cher enfant que je veux tout entier, nous serons heureux librement. Ne t'en va pas! va m'attendre *chez nous*, mon bien chéri! (MS 283).

Au lieu de s'affirmer en disant «chez nous», les mots s'habillent d'urgence et d'une nuance menaçante. On sait que Mary a déjà tué son mari «chez eux» et, parce qu'elle n'appartient à personne, que le «chez nous» signifie pour elle «chez moi».

Le processus de renversement du pouvoir autoritaire continue par la dérision des personnages qui étaient dignes de respect. Le grand docteur Célestin Barbe, en montant les escaliers menant à la mansarde, devient le «*vieux*» (MS 211, 254), un objet de ridicule: «Tulotte, lâchée dans toutes les bouteilles de la cave, affichait son vice, disant qu'il lui fallait bien boire pour oublier les scandales de son frère qu'elle n'appelait plus que le *vieux*, tout court (MS 211).» De même, Mary déstabilise l'équilibre des forces entre elle et Paul en l'appelant «*son cher enfant*, elle qui avait deux ans de moins que lui» (MS 226). On y trouve une mise en valeur double de l'expression «*son cher enfant*» par moyen de l'italique et de la reprise.

--Madame, bégaya-t-il, vous m'avez demandé si votre mari était mon père; auriez-vous encore un doute?

--Non, répondit-elle avec un énigmatique sourire, je n'ai plus aucun doute à ce sujet, mon cher enfant.

Cette expression: *mon enfant*, exaspérait le pauvre étudiant. Et elle prononçait cette mauvaise parole si délicieusement que, malgré lui, il se sentait tout entier son bien (MS 233).

Paul, déconcerté par l'expression, perd tout contrôle et se donne à Mary, proférant à sa maîtresse (voire son bourreau et sa belle-mère) les paroles fatales: «amusez-vous de moi, je jure de ne pas me plaindre.» Ni lui, ni les autres victimes de Mary ne peuvent «fuir la délicate torture» (MS 233).

La question du pouvoir ne se présente pas de la même façon dans *La Jongleuse* puisqu'Éliante possède un pouvoir sur Léon dès le début. Il s'agit plutôt de faire reconnaître à Léon son impuissance. Lorsqu'il se rend compte de son statut, il commence à traiter Éliante d'expressions telles «*belle jongleuse*», «*femme fausse*», «*comédienne*» et «*mystérieuse*» (J 164, 159). Éliante adopte ces expressions pour mieux le tourner en ridicule:

Donc, je t'ennuie, moi, la *belle jongleuse*, la *femme fausse*, la *comédienne*! Et c'est mon grand remords... je voudrais t'amuser, au contraire, t'entourer de jolies fleurs, de *vraies femmes*, de bons sourires... aussi de mes bras, car s'ils sont très blancs, c'est pour te servir, chéri! (J 164).

Si Éliante ne se considère pas parmi les «*vraies femmes*», doit-on croire que ce sont Missie et ses amies les vraies femmes? Une vraie femme, n'est-elle qu'une jolie fleur souriante? Enfin, Léon comprend tout, mais trop tard. Il sait qu'il n'était qu'un de «ses *petits enfants*» (J 253). Tout de même, cela ne l'empêche pas d'espérer que sa fille nouveau-née «aura *ses yeux*, les yeux du rêve» (J 255). Il continue à lui rendre hommage, même après toutes ses jongleries.

Une étude des mots mis en italique aide à révéler la représentation des femmes

et surtout le discours sur les femmes dans ces deux romans et, par extension, dans la société française du temps de Rachilde. Simone de Beauvoir observe dans la troisième partie du *Deuxième Sexe* que les mythes prétendent résumer la femme:

à l'existence dispersée, contingente et multiple *des* femmes, la pensée mythique oppose l'Éternel Féminin unique et figé; si la définition qu'on en donne est contredite par les conduites des femmes de chair et d'os, ce sont celles-ci qui ont tort: on déclare non que la Féminité est une entité, mais que les femmes ne sont pas féminines. Les démentis de l'expérience ne peuvent rien contre le mythe³.

Dans les deux romans de Rachilde, on assiste d'abord à la figure menaçante de Tulotte qui «s'habillait toujours *comme un gendarme*» (MS 22). Ici le discours de l'opinion publique entre dans celui du narrateur pour présenter la figure de la vieille fille hommasse qui est aussi une caricature de l'autorité déléguée. Un deuxième type est celui de la femme malade ou mourante. Le colonel Barbe se demande si la maladie de sa femme «n'était pas *un genre* adopté par une nature trop sentimentale», voire fragile (MS 23). Si son frère, le médecin, ne se pose pas cette question, pourquoi le colonel Barbe soupçonne-t-il que la maladie est feinte? Est-ce qu'il connaît mieux sa femme, ou est-ce qu'il ne la prend pas au sérieux et essaie-t-il trop vite de tourner ses symptômes en ridicule? En contraste avec la frêle Caroline Barbe, le narrateur souligne le caractère cérébral de Mary qui regarde «*en dedans* des choses bizarres» (MS 30) et les «*suivez-moi jeune homme*» qui caractérisent madame Corcette (MS 31). Les italiques aident donc à construire des personnages archétypes. Ces quatre

personnages féminins représentent la femme masculine, l'invalides, la femme cérébrale et la séductrice. D'autres types, moins importants dans *La Marquise de Sade*, sont la domestique, représentative de sa classe sociale, qui sort «*en cheveux*» (MS 32) et qui est souvent «*cafarde*» (MS 64), la dévote pudique, la prostituée (ou la maîtresse) et l'innocente. On notera que ces descriptions en italique portent souvent un élément de jugement moral. Il s'agit du vieux tandem mythique Madone-prostituée. «Voici, bien tranchés, le Bien et le Mal qui s'opposent sous les traits de la Mère dévouée et de l'Amante perfide.» Et lorsqu'il est difficile de décider si une femme est ange ou démon, «[l]'incertitude en fait un Sphinx⁴.» Faut-il croire que Rachilde propose comme solution à ce tandem mythique le cas de Mary qui se pose comme sujet en affirmant: «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» (MS 214)? Cette héroïne ne veut pas être le jouet de personne, ni homme ni femme. Elle se pose comme sujet. Elle se suffit et ne se soucie ni du monde ni des attentes du monde.

Chez les personnages masculins on trouve aussi des stéréotypes. Les deux romans mettent en scène un anti-héros⁵ bourgeois qui est étudiant en médecine. Léon Reille et Paul Richard sont naïfs et, dans le paradigme nature/culture, se retrouvent du côté de la nature. Éliante dit à Léon: «je vous trouve *nature*, ce qui m'étonne, par le temps de jeunes gens falsifiés qui court» (J 38). Ces personnages se croient «le séducteur», mais en réalité ils ne sont que l'esclave de l'Amour, un «mendiant» (J 94).

Les maris relèvent aussi de stéréotypes. L'un, M. Donalger, est le mari-monstre, déformé. Il se voit représenté dans une des figurines de cire. «Voici des bêtes, [dit Éliante à Léon,] l'araignée monstre, la *mygale*, qui mange le coeur de la petite Tongchoui, la déesse de l'obscurité[...]; voici le singe rouge, qui enlace la même petite déesse» (/ 122-123). L'autre, le baron de Caumon, est le bon-viveur aristocrate qui fréquente des maîtresses. Rachilde nous présente aussi le militaire sévère (le colonel Barbe) (elle semble décrire son père) et le misogyne (l'oncle Célestin Barbe et ses amis), parmi d'autres. Ces personnages et stéréotypes masculins s'associent à la parole autoritaire bien en place. Leurs paroles sont celles de l'armée, de la société et de l'opinion publique.

L'emploi des italiques par l'auteur est donc très conscient. D'une part, en mettant l'accent sur certains mots, les italiques définissent les types de personnages dans le roman et développent la problématique de la lutte de Mary contre toute contrainte, cette «loi de l'universelle et perpétuelle lutte des âmes et des coeurs⁶.» D'autre part, l'emploi d'italiques nous communiquent la doxa de l'époque, soit le discours sur les femmes, et nous donnent des indications sur l'époque. (On note des renvois à l'Olympia et aux Folies-Bergères, parmi d'autres, et des mots qui témoignent du goût pour l'exotisme et des mots à la mode⁷.) Mary Barbe et Éliante Donalger essaient de se poser comme sujets dans un monde qui essaie de les garder en marge. Les italiques témoignent de la volonté de l'auteur de mettre en valeur la qualité «autre»

ou «étrangère» (au sens bakhtinien) de certaines paroles et ainsi témoignent-ils du plurilinguisme. Le plurilinguisme, tel qu'il paraît dans les italiques dans les deux romans à l'étude, souligne la difficulté qu'ont les héroïnes rachildiennes à se trouver une place dans le monde. Elles recourent à des comportements marginaux précisément parce qu'elles sont marginalisées par la doxa et ne trouvent pas d'autre moyen de s'exprimer en tant que sujet. Ces femmes ne se contentent pas d'être objets.

Les italiques sont plus abondants dans *La Jongleuse* et aussi un peu plus difficiles à classer. Cela dit, la plupart des italiques révèlent une volonté de la part de l'auteur de marquer certains mots dans le but d'accentuer l'oralité. Les italiques aident le lecteur à «entendre» les «voix» des personnages. L'emploi des italiques dans les discours de Léon et d'Éliante révèlent une connaissance approfondie de la subtilité des mots et leur volonté de «jongler» avec les mots, surtout de la part d'Éliante qui est mondaine et consciente du pouvoir langagier.

Celle qui ne va pas céder doit contrôler le langage. L'effet de l'italique est souvent ironique. L'italique qui insiste sur l'oralité peut illuminer une acception sous-entendue du mot ou de l'expression. Éliante, par exemple, joue avec les pronoms pour affirmer sa vision d'elle-même et du monde. Elle prise l'androgynat. Cette femme, déesse de l'Amour et habitée par un dieu, est à la fois le maître et la maîtresse. Léon, au contraire, peut seulement tenter de paraître le maître en s'achetant de nouveaux vêtements: «Léon avait acheté, pour ce jour de fête [Noël], un par-dessus très élégant

et un chapeau *sans ressort*, un chapeau plus à la mode. Il ne voulait pas se montrer le mendiant d'amour, mais *le maître*, celui qui parlerait très haut» (J 94). Toutefois, il ne sera jamais le maître d'Éliante et nous doutons qu'il soit jamais le maître de Missie, jeune «*fiancée [puis femme] moderne*» (J 206). Malgré une attitude parfois servile, Éliante demeure toujours «*la maîtresse*, celle qui enseigne l'amour.» Léon, «le maître, l'attendu, le dominateur» à ses yeux, n'est en réalité qu'un étudiant aux pieds de l'Amour (J 103-104). Le caractère androgyne ou bisexuel d'Éliante se révèle mieux dans sa correspondance à Léon:

Je me moque de monsieur mon père, car moi aussi je suis le marquis de Massoubre, et seul, aujourd'hui, j'ai la responsabilité d'
«Éliante Donalger»
P.-S. – À propos: ne me rapporte pas mes lettres sous prétexte de... correction
[...] (J 215).

L'identité sexuelle d'Éliante n'est pas fixe. Est-elle androgyne, bisexuelle, insexuée, dés sexuée? Maurice Barrès, qui aborde les «complications d'amour» de *Monsieur Vénus*, appelle Jacques Silvert un être «absolument déssexué de caractère» et explique qu'à l'époque «certains cerveaux rêvent d'un être insexué»; «imagination[s] sent[a]nt la mort⁸.» Ni Léon, ni Éliante ne sont aussi «déssexué[s] de caractère» ou asexuels⁹ que Jacques, mais leurs rôles sexuels, inversés par rapport à la «norme», reflètent une préoccupation décadente. Parmi les «profonds bouleversements sociaux et économiques» de la Belle Époque, «la reconsidération du rôle des sexes n'est sans doute pas le moindre¹⁰.»

La subversion du texte rachildien réside dans le refus des normes sociales et sexuelles. Elle brouille les notions de masculin et de féminin. «L'androgynie, le travesti, autant de défis à la catégorisation qui fonde l'ordre de notre discours [...], comme de notre société.» L'héroïne rachildienne «crée et prolonge l'ambiguïté du neutre, par quoi elle réinstaure "le féminin comme principe d'incertitude"¹¹.» L'identité sexuelle se trouve «troublée». La source de la séduction dans les livres de Rachilde semble être «ambiguïté, confusion du même et de l'autre; confusion des pôles¹².» Indiscutablement, c'est la féminité de Léon et de Paul qui attire Éliante et Mary. De même, on pourrait dire que c'est la masculinisation ou l'ambiguïté sexuelle de ces femmes qui les rend séduisantes à leurs victimes, tout en les effrayant. Éliante et Mary nous font penser à Des Esseintes et à Fréneuse (personnages de Huysmans et de Jean Lorrain, respectivement) de qui on dit qu'ils «ne sont attirés par les femmes que dans la mesure où la féminité s'estompe ou disparaît sous des formes masculines», «leurs choix trahiss[a]nt [ainsi] des tendances homosexuelles¹³.»

Cette subversion se révèle aussi dans une fluidité grammaticale ou lexicale. Deux exemples nous frappent le plus: d'abord Éliante insiste que son «urne tunisienne est tour à tour *une* urne ou *un* vase» (J 87), deuxièmement cette confusion s'étend aux termes «maître» et «maîtresse». L'italique révèle une volonté de souligner le jeu lexical, grammatical et sexuel. Le vase qui est «immobilisé dans la plus jolie posture humaine, la posture sans sexe», chaste et «plus harmonieux, moins sauvage d'attitude»

que Léon, ou tout autre homme, plaît à Éliante (*J* 87). D'autres renvois lexicaux à cet objet érotique (pour Éliante) et subversif sont: «cruche», «potiche», «amphore», «récipient», «pot vierge», «objet d'art» et «chair de pierre», sans oublier les pronoms «il», «le», «elle» et «la». Nous constatons que le mot «vase» est employé le plus souvent. Toutefois, lorsqu'on recourt à un autre terme pour le vase, on emploie plus souvent une variante féminine (cruche, potiche) qu'une variante masculine. Nous avons pensé que la plupart des renvois lexicaux prendraient la forme de mots féminins et que cela montrerait peut-être une volonté de la part de Rachilde d'invoquer de manière subtile l'amour lesbien, un amour plus «décadent», plus «pervers», de subvertir l'amour «normal» hétérosexuel. Cependant, Rachilde ne semble pas préférer les renvois féminins aux renvois masculins; l'occurrence de l'un et de l'autre s'égalent plus ou moins. La distinction lexicale se fait plutôt au niveau des personnages; Léon et Éliante préférant les termes qui correspondent à un amour hétérosexuel. Léon préfère deux termes féminins: «potiche» et «cruche». Éliante, par contre, semble préférer le terme «vase» et les pronoms masculins pour désigner cet objet, bien qu'elle le décrive souvent comme une femme. L'urne, qui est une «forme svelte, ni fille, ni garçon» (*J* 50), souligne l'androgynat d'Éliante. Par sa forme, l'urne est un objet phallique, mais par sa qualité de contenant, elle est «féminin». Dans la scène fameuse avec le vase d'albâtre au premier chapitre, Rachilde se rebelle contre les codes sociaux, moraux, littéraires et grammaticaux dominants de son époque et s'enfonce dans la décadence

fin de siècle. En ce qui concerne notre deuxième exemple, les nuances associées aux termes «maître» et «maîtresse» sont inversées, contribuant à l'élément subversif du roman. Dans *La Jongleuse*, ainsi que dans *La Marquise de Sade*, c'est la maîtresse qui est en effet le maître, qui domine. Éliante et Mary se font obéir. Elles l'exigent et les hommes qui sont amoureux d'elles ne semblent avoir aucun choix: ils leur obéissent. Rachilde prend le mot maîtresse comme le féminin du mot maître, alors que dans l'acception il signifie tout autre chose. Si le maître est «celui qui parlerait très haut» selon Léon (J 94), la maîtresse serait celle qui parlerait très bas. Il nous paraît assez ironique d'appliquer le mot maîtresse à Éliante: elle ne se donne jamais à Léon et il est certain qu'elle ne parle pas très bas, sauf si elle veut éviter que Missie l'entende. Éliante est la maîtresse seulement dans le sens d'être «celle qui enseigne l'amour» (J 104) (ou plutôt celle qui montre l'amour et qui, en ce faisant, tourmente l'amoureux) et celle qui contrôle la situation.

Il s'ensuit de cette analyse des italiques, une marque textuelle du plurilinguisme, que l'emploi des italiques par Rachilde dans *La Marquise de Sade* et *La Jongleuse* est bien intentionnel et qu'elle ne les emploie pas arbitrairement. Dans les deux romans les mots en italique aident à mettre en lumière une variété de discours et ainsi contribuent-ils au plurilinguisme qui forme le tissu de tout roman. On trouve dans un langage plurivocal des «résonnances» d'autres langages. Dans le cas de Rachilde, la résonnance des italiques perpétue la lutte des héroïnes aux yeux

du lecteur. Cette lutte se situe même au niveau lexical et grammatical. Les stéréotypes aident à révéler le statut des personnages masculins et féminins et les discours fin de siècle sur les femmes. Ce statut différent, basé sur le sexe du personnage, sous-tend la différence entre la parole autoritaire et la parole intérieurement persuasive et, par conséquent, la lutte des héroïnes.

NOTES

1. M. Autrand, «La Langue romanesque», *Histoire de la langue française 1880-1914*, s. la dir. de G. Antoine et R. Martin, Paris, Éditions du CNRS, 1985, p. 483.
2. On observera que beaucoup de mots et d'expressions ne sont pas mis en italiques bien qu'ils rejoignent ces axes significatifs. Par exemple, tous les mots qui insistent sur l'oralité du discours ne sont pas mis en italique.
3. de Beauvoir, *op. cit.*, vol. I, p. 383.
4. de Beauvoir, *op. cit.*, vol. I, p. 270.
5. Léon Reille et Paul Richard sont anti-héros dans le sens qu'ils manquent la force de l'âme associée aux héros et qu'ils ne sont pas dignes de l'estime publique.
6. Gaubert, *op. cit.*, p. 39.
7. D'autres renvois à l'actualité de Rachidle incluent «la Gaieté Montparnasse», «Polichinelle», «Lidot», les «Folies-bergère» et «l'Olympia» (J 129, 140, 143) et «la Gazette des Tribunaux» (MS 285). Des mots en italique témoignant de l'exotisme sont: «californiens», «sarrong», «kriss», «jota» et «caraiïbe» (J 181, 235, 238, 247) et ceux qui sont à la mode sont les adjectifs «chic» (MS 31), «snobs» et «exotique» (J 43, 54, 71) et les noms «décadence» (MS 285, 287, 289) et «exotisme» (J 55 (deux fois)).
8. Barrès, *op. cit.*, p. 15, 19.
9. Besnard-Coursodon, *op. cit.*, p. 124. Pour elle, l'asexualité se définit «comme effacement des contraires dans un neutre.»
10. Frédéric Monneyron, «De l'androgynie au misogyne: l'inférieure dialectique des décadents», dans *Misogynies*, s. la dir. de F. Collin, Paris, Les Cahiers du Grif, printemps 1993, p. 75.
11. Besnard-Coursodon, *op. cit.*, p. 124. «Le féminin comme principe d'incertitude» est une phrase de Jean Baudrillard (*De la séduction*, Galilée,

1979, p. 24) citée par Besnard-Coursodon.

12. *Ibid.*, p. 125.
13. Monneyron, *op. cit.*, p. 82-83.

Le romancier digne de ce nom est donc celui qui saura maîtriser et exploiter judicieusement l'héritage des maîtres du XIX^e siècle¹.

4

LA STYLISATION ET LA PARODIE

Comme l'indique le titre de son pamphlet *Pourquoi je ne suis pas féministe*, Rachilde a toujours refusé toute association avec les féministes et avec les bas-bleus. Aussi a-t-elle rejeté les romans à thèse de ces femmes. Elle n'a pas hésité à les dénoncer et à communiquer ses préférences littéraires dans ses comptes rendus. À propos du roman *Clo* par Simone Bodève, Rachilde écrit:

Je n'aime pas qu'on nous refasse une morale neuve [...]. [J]e tremble d'effroi dès qu'on nous veut montrer dans une individualité qui *se soucie* seulement de *vivre vrai*, c'est-à-dire selon sa nature ou la nature, des droits nouveaux pour la masse des individus à venir².

Rachilde recherchait une écriture plus subtile qui privilégiait le style et non pas la morale. Ainsi explique-t-elle ses préférences dans un compte rendu du *Serpent noir* de Paul Adam: «Ce que j'admire le plus dans un écrivain, ce n'est pas ce qu'il m'apprend, mais c'est par quel moyen il me l'apprend, me force à le comprendre³.» L'écriture de Rachilde repose sur «l'exploitation des poncifs romanesques» par le moyen de la rénovation, de la destruction ou de la parodie⁴. Rachilde ne s'est pas contentée de reprendre, d'imiter des modèles antérieurs tels quels. Elle a osé faire ce qui était inattendu d'une femme, c'est-à-dire reprendre «des sujets ou des thèmes

habituellement réservés aux hommes de lettres.» Son «pari [...] a été d'accepter cette situation, de l'affronter avec détermination, en choisissant cependant le terrain d'enjeux: la parole⁵.» La subversion dans ses romans apparaît dans les paroles de l'héroïne, du narrateur et des autres personnages. C'est ainsi que Rachilde renverse le pouvoir et les attentes dans ses romans et qu'elle fait preuve de son originalité. L'originalité de Rachilde s'exprime dans trois domaines: la tradition, l'invention et la libération⁶. Pour mieux apprécier son écriture, il convient de l'étudier sous l'angle de la stylisation et de la parodie, telles que définies par Bakhtine.

Comment saisir la parodie? Comment se différencie-t-elle de la stylisation?

Bakhtine affirme que:

[T]oute véritable stylisation est la représentation littéraire du style linguistique d'autrui, son reflet littéraire. Obligatoirement, y sont présentées deux consciences linguistiques individualisées: celle qui représente (la conscience linguistique du stylisateur) et celle qui est à représenter, à styliser. La stylisation se distingue du style direct précisément par cette présence de la conscience linguistique (du stylisateur contemporain et de son auditoire), à la lumière de laquelle le style stylisé est recréé et sur le fond de laquelle il acquiert une signification et une importance nouvelles (B 179).

La stylisation est une représentation imitative sans déviation; les deux voix doivent se ressembler. Pourtant,

[I]e langage contemporain donne un éclairage spécial du langage à styliser: il en dégage certains éléments, en laisse d'autres dans l'ombre, crée des accents particuliers, des harmoniques spéciales entre le langage à styliser et la conscience linguistique contemporaine, en un mot, crée une libre image du langage d'autrui, qui traduit non seulement la volonté de ce qui est à styliser, mais aussi la volonté linguistique et littéraire stylisante (B 179).

Bakhtine précise qu'une telle stylisation possède des qualités très esthétiques et harmonisantes. «L'image du langage créée par la stylisation est la plus sereine, la plus artistement parachevée, permettant le maximum d'esthétisme possible pour la prose romanesque» (B 180). Par contre, la parodie (la stylisation parodique) est

un autre type, où les intentions du langage qui représente, ne s'accordent point avec celles du langage représenté, lui résistent, figurent le monde objectif véritable, non à l'aide du langage représenté, comme point de vue productif, mais en le dénonçant, en le détruisant (B 180).

La parodie est une écriture ironique qui se base sur une réfraction de deux (ou plusieurs) points de vue et qui laisse voir les traces de cette déviation. Il faut préciser tout de même que

[p]our être substantielle et productive, la parodie doit justement être une **stylisation parodique**: elle doit recréer le langage parodié comme un tout substantiel, possédant sa logique interne, révélant un monde singulier, indissolublement lié au langage parodié (B 180).

Le point commun entre la stylisation et la parodie est alors qu'elles s'inspirent toutes les deux d'autres langages et d'autres énoncés. Elles se basent sur un «fond dialogique» résonnant, un «dialogue des langages» du roman (B 181). Par conséquent la stylisation et la parodie sont plurilingues. Bakhtine nous rappelle que

Le prosateur-romancier n'extirpe pas les intentions d'autrui du langage polyphonique de ses oeuvres, ne détruit pas les perspectives, mondes et micromondes socio-idéologiques qui se découvrent au-delà de cette polyphonie: il les introduit dans son oeuvre. Il utilise des discours déjà peuplés par les intentions sociales d'autrui, les contraint à servir ses intentions nouvelles, à servir un second maître. Aussi les intentions du prosateur se **réfractent-elles, et sous divers angles**, selon le caractère socio-idéologique

«étranger», le renforcement et l'objectivation des langages réfractants du plurilinguisme (B 120).

C'est par les moyens de la stylisation et de la parodie que, d'une part, Rachilde ancre ses romans dans une tradition littéraire et dans son époque et que, d'autre part, elle s'en distancie ou s'en différencie. «Les voix sociales et historiques qui peuplent le langage [...] traduis[ent] la position socio-idéologique **différenciée** de l'auteur au sein du plurilinguisme de son époque» (B 121).

L'oeuvre de Rachilde doit beaucoup aux traditions littéraires qui l'ont précédée. «[E]lle a tiré un indéniable profit des conventions romanesques et [...] au lieu de s'en dégager, de les rejeter, elle les a suivies⁷.» Son souci de nommer et de décrire et son emploi du style indirect libre, par exemple, relèvent de l'esthétique réaliste naturaliste. De plus, Claude Dauphiné énumère plusieurs «scènes caractéristiques» de celle-ci qui paraissent dans *La Jongleuse* dont un jour précis pour recevoir des amis (chapitre 3), «la matinée dansante» (chapitre 7), «le retour en fiacre» (chapitre 1 et 3) et la visite d'Éliante chez Léon (chapitre 9)⁸. *La Marquise de Sade* et *La Jongleuse* sont toutes les deux héritières de conventions littéraires. Pour Rachilde, il n'est pas question de faire un choix exclusif entre la stylisation et la parodie: elle exploite les deux à sa guise.

Rachilde, plus que quiconque, savait partir de cadres littéraires, de stéréotypes et de schémas conventionnels pour aboutir, grâce à son imagination dramatique et obsessionnelle, à des péripéties, des scènes, des digressions inattendues contribuant à mettre en valeur [...] certains aspects de la mode

1900 et, ce qui est plus passionnant, proposant une réflexion, à plus d'un titre moderne, sur l'amour⁹.

L'écriture de Rachilde se nourrit de stylisations et de parodies de plusieurs types de romans, de la Bible, de la mythologie et de scènes conventionnelles en littérature.

Une influence facile à reconnaître est celle du roman épistolaire dans *La Jongleuse*. La correspondance polyphonique entre Léon et Éliante, construite de voix superposées, rappelle les romans du dix-septième et du dix-huitième siècles. Rachilde s'insère dans une tradition qui remonte aux *Lettres portugaises* (1669) de Guilleragues. Cependant, elle n'essaie pas de nous convaincre que ces lettres sont vraies. L'insertion de ces quinze lettres¹⁰ permet à l'auteur de faire pénétrer le lecteur dans les pensées des personnages, de faire avancer l'intrigue et de donner des informations supplémentaires. Par ailleurs, ces lettres lui permettent de briser certaines contraintes du genre romanesque, de le rendre plus flexible. C'est un moyen de rendre hommage aux maîtres du passé tout en bousculant la narration. De cette façon la stylisation devient partenaire de la subversion dans l'oeuvre de Rachilde. La stylisation n'est pas le but de Rachilde lorsqu'elle écrit, mais plutôt un moyen pour atteindre des desseins subversifs.

Balzac, Zola, Flaubert et d'autres auteurs de romans réalistes naturalistes ont aussi exercé une influence sur l'écriture de Rachilde. Les portraits des personnages, par exemple celui de Mary où le narrateur décrit ses traits physiques et les interprète

rappellent Balzac:

Elle était jolie, mais un peu bizarre. Ses yeux clos étaient si rapprochés l'un de l'autre que la ligne des sourcils semblait se rejoindre comme un trait d'encre. Le front étroit avait une harmonieuse courbe, la bouche mince avançait légèrement dans un rictus de dédain déjà trop accentué; le nez, d'une arête droite, était fin du bout, aux ailes battantes. Les cheveux, d'un noir intense, avaient des reflets luisants et ils se collaient plats autour des joues. Tout le corps était merveilleux de forme, souple, maigre, sans les fossettes ridicules et bien portantes des bébés, les mains ouvertes se dessinaient dans un ovale exquis, le pouce était long, rejoignant la première phalange de l'index (MS 16).

De même, les paragraphes de documentation sur l'horticulture font penser à Flaubert et à Zola de sorte qu'on imagine facilement le jardin et les variétés de fleurs de M.

Brifaut:

[A]utour de la pelouse nette et drue, s'élançait la forêt des rosiers plus communs, les buissons de roses-noisette vert foncé, sans trop d'épines, étoilés de roses blanches; l'églantier de Virginie, aux fleurs simples rose chair, montrant dans une corolle très large, peu odorante, leur pistil plein de pollen; le rosier de Jacob, tout un arbuste à branches retombantes, orné de fleurs d'un jaune intense; le rosier de Bengale, entièrement rose, ruisselant de fleurs légères comme des fleurs de soie; le rosier du Salut, traînant et rampant [...] (MS 88).

L'exposé sur les poisons (MS 215-216), les descriptions détaillées du décor chez Éliante (J 104-105) et les notes en bas de la page (MS 89), relèvent aussi du roman réaliste naturaliste. De plus, il se peut que Rachilde ait tiré l'idée de «l'influence du milieu sur ses personnages» et celle de «faire vivre des mythes» de Zola¹¹. *La Marquise de Sade*, qui est «le roman d'une vie plutôt que le roman d'une crise», s'inspire peut-être de Flaubert¹². Ces exemples illustrent la conformité de Rachilde

aux contraintes littéraires de son époque.

La romancière puise aussi dans la Bible. Le troisième chapitre de *La Marquise de Sade*, le paradis familial chez les Corcette à Dole, fait allusion au jardin d'Eden avec sa verdure, surtout lorsqu'on compare ce paradis avec l'enfer vécu chez la dernière des de Cernogand. Mary exprime son contentement que cette maison «poss[ède] un jardin, des tonnelles, une balançoire, un jeu de boules, un jeu de grenouilles, une mare... Un vrai paradis!» (MS 69), du moins pour un enfant. Plus tard, à Vienne (chapitre 4), Rachilde parodie le paradis terrestre. «Mary terminait ses devoirs très vite après son déjeuner, dégringolait l'escalier des galeries et se sauvait dans la campagne» avec Siroco (MS 86). Si le jardin de roses représente le jardin d'Eden, l'Émotion correspond évidemment à l'arbre de la science du bien et du mal et M. Brifaut, à Dieu. Le narrateur brosse ainsi son portrait:

Le père Brifaut avait bien soixante-dix ans, tout ratatiné, la barbe en broussaille, il portait une veste de laine décolorée par les averse; son regard, très noyé, exprimait une béatitude quasi céleste, il rêvait d'on ne savait quoi en vous parlant, et haussait tout à coup les sourcils d'un air de visionnaire (MS 87).

Plus tard le narrateur le décrit ouvertement comme étant «pareil à l'ange exterminateur, levant son gourdin comme une épée flamboyante» lorsqu'il «désign[e] la grille du jardin à Mary.» Ainsi Mary, lorsqu'elle mange la fleur, rappelle Ève qui mange du fruit défendu et Siroco symbolise Adam. Comme punition, Mary est chassée «du paradis des roses» et retourne à l'enfer de sa famille (MS 99, 100). Outre

ces références et allusions bibliques, il faut mentionner que cet épisode se rapproche de *La Faute de l'abbé Mouret* de Zola.

Le roman psychologique d'un Paul Bourget est une autre source d'inspiration pour Rachilde. Les héroïnes de Rachilde, tout comme chez Zola et Goncourt ou même Bourget, sont des cas pathologiques ou des études de personnalité qu'elle analyse à travers ses romans, surtout dans *La Marquise de Sade*. Dans le cas de Mary Barbe, Rachilde ancre l'analyse dans l'enfance qui joue un rôle déterminant dans le développement de l'adulte (de même pour le devenir idéologique du personnage). Le passé de la veuve Éliante Donalger est moins explicité, mais néanmoins pertinent. Ce roman se base sur l'explication psychologique que le passé influence la personnalité et le comportement futurs. Le capitaine Henri Donalger (le mari d'Éliante) était un «monomane». Sa perversion a fortement marqué sa femme et épouvante Léon, tout comme le révèle une conversation entre ces deux personnages:

– [...] Je ne voulais pas toujours me prêter à ses fantaisies, parce que j'étais bien trop jeune pour en saisir le sens divin. À présent, je vois que son amour allait jusqu'à...

– L'érotisme, cria Léon Reille, se dressant révolté. Votre mari était un monomane, un fou dangereux, bon à doucher! (J 121)

Les statuettes d'ivoire et de cire qui ressemblent à Éliante, des «petites déesses obscènes, [...] emblèmes de la prostitution conjugale», (J 117, 121) illustrent bien comment son passé l'a marquée. Rachilde essaie de nous faire comprendre les motivations de ses héroïnes, pourtant ses autres personnages ne sont pas aussi

développés.

Nous avons démontré comment la tradition littéraire joue un rôle important dans l'écriture de Rachilde. Pour elle, «[I]e romancier digne de ce nom est donc celui qui saura maîtriser et exploiter judicieusement l'héritage des maîtres du XIX^e siècle¹³» (et il faut noter qu'à quelques exceptions près, dont George Sand, la plupart de ces maîtres sont des écrivains hommes). La stylisation remplit une fonction double dans les romans de Rachilde. D'abord, c'est un moyen de rendre hommage aux maîtres littéraires et, en même temps, elle est un artifice pour dissimuler la stylisation parodique et son intention subversive.

L'aspect parodique de l'écriture de Rachilde n'est pas à négliger: c'est le côté de l'invention et de la libération. Cette «approche productive-créative à la tradition» implique un processus où l'auteur doit revoir, rejouer, renverser et trans-contextualiser des modèles antérieurs¹⁴. Grâce à son imagination, Rachilde «invent[e] des situations et scènes exceptionnelles» qui surprennent le lecteur, telles la scène de l'amphore, les manipulations de Mary, les jongleries d'Éliante et l'union imprévue de Léon et de Missie. À part cette surprise du lecteur, Rachilde cherche le renouvellement de situations stéréotypées et l'originalité. Elle prend plaisir à **renverser** les poncifs romanesques, à les **rénover**, les **détruire**, ou les **parodier**¹⁵! Cela se voit très clairement dans ses romans dans la présentation des relations amoureuses et la description des personnages.

Les titres des romans de Rachilde servent de premiers indices, voire d'avertissement, au public, d'attendre l'inattendu. Prenons l'exemple de *La Marquise de Sade*. Ce titre parodie le marquis de Sade et sa philosophie qui conçoit l'érotisme comme la juste revendication de l'individu face à la société et à Dieu. *La Marquise de Sade* et *La Jongleuse* mettent en scène des héroïnes singulières et Rachilde ne manque pas de souligner leur caractère «décadent» dès le titre. La «perversion des sens [...] transparait dans la perversion du sens des titres¹⁶», non seulement dans ces deux romans mais, comme le révèle la liste des oeuvres de Rachilde, dans d'autres aussi (notamment *Monsieur Vénus* (1884), *Madame Adonis* (1888) et *Les Hors Nature* (1897)).

La séduction chez Rachilde prend des formes inattendues. Sous sa plume, une histoire de séduction devient parodie et subversion. Contrariant les usages romanesques et langagiers, le protagoniste dans l'oeuvre de Rachilde est toujours une femme¹⁷. Rachilde laisse toute initiative et toute parole à ses héroïnes: voilà un premier poncif romanesque rénové. Ni Éliante Donalger ni Mary Barbe ne sont une Emma Bovary: timides et remplies d'illusions sentimentales. Elles s'inspirent plutôt de modèles plus calculateurs et virils et, en renversant les forces masculines dominantes, elles renversent nos attentes. Chez Rachilde le processus de renversement s'accomplit comme suit: les armes du chasseur (le personnage masculin qui se veut l'amant, le héros ou le maître) se tournent contre lui et, par conséquent, il

est transformé en gibier, le gibier (l'héroïne qui est censée être naïve et soumise aux hommes et à la doxa autoritaire) devient la chasseresse, et le chasseur-transformé-en-gibier ne s'en aperçoit que lorsqu'il est trop tard et qu'il est pris. Le renversement des rôles peut choquer, même aujourd'hui. Il force le lecteur à se poser des questions sur le rapport des sexes et sur les acquis littéraires et sociaux et, ce faisant, il menace l'ordre conventionnel, non seulement du roman, mais aussi de nos sociétés.

Les deux romans parodient l'amour tendre des romans sentimentaux et y substituent l'amour «pervers» (tel que défini par les premiers critiques de Rachilde) et destructeur que soutient la devise: «Aimer, c'est souffrir.» Cet amour, puisqu'il ne peut qu'être rejeté et condamné par la doxa, est subversif. Pour certains critiques, il va de soi que la parodie discrédite sa cible (c'est-à-dire le texte original dans le cas d'une parodie textuelle) tandis que d'autres contestent cette opinion¹⁸. Il n'est pas de notre intention d'entrer dans ce débat. Nous voulons plutôt constater que la parodie n'exige le respect ni de rôles traditionnels ni de nos attentes de lecture. La première nuit de noces, Mary rejette la pudeur à laquelle son mari s'attend et annonce les conditions qu'elle lui pose. En outre, son exposé sur les divers poisons, détaillant le fonctionnement de la cocaïne, de l'acide osmique, du cyanure de potassium, du bichlorure de mercure et de la morphine, épouvante le nouveau marié et le fait se retirer dans une chambre à part. «Madame, murmura-t-il d'une voix étranglée par l'indignation, je ne pensais pas avoir épousé Locuste, je me retire dans la chambre

voisine où je crois qu'il y a un lit: ce sera le mien désormais. Votre humble serviteur, chère Madame!» (MS 215-216). *La Jongleuse* contient également des scènes «perverses» qui choquent: dont la première est celle de l'amphore où Rachilde parodie à l'outrance une scène d'amour (J 48-51). Ici, l'homme n'est qu'un spectateur, accessoire à l'acte sexuel. Elle lui explique:

Je suis réellement amoureuse de tout ce qui est beau, bon, me paraît un absolu, la définiton même de la volupté. Mais ce n'est pas le but, le plaisir; c'est une manière d'être. Moi, je suis toujours... *heureuse*. Je voulais vous mener ici pour vous prouver que je n'ai pas besoin de la caresse humaine pour arriver au spasme... Il me suffit d'être... [...] je porte en moi le secret de toutes les sciences en ne sachant *qu'aimer*. J'ai le dégoût de l'union, qui détruit ma force, je n'y découvre aucune plénitude voluptueuse (J 49-50).

Éliante et Mary partagent l'opinion que les hommes ne sont pas nécessaires dans la vie. On rappelle la fascination de la jeune Mary avec l'idée de l'Immaculée Conception:

--Donc c'est le Saint-Esprit qui a fabriqué le petit Jésus... Et qu'est-ce qu'il te raconte de saint Joseph, ton curé... il ne le plaint pas un peu? [demandait Mme Corcette.]

--Non, répliquait Mary, c'est la Sainte Vierge qui a mis au monde Notre-Seigneur Jésus... Le Saint-Esprit et saint Joseph n'ont rien fait, eux... Ah! il était bien heureux d'avoir une maman sans papa!» (MS 121).

Outre la volonté de parodier les romans sentimentaux, est-ce que Rachilde parodie aussi les femmes qui veulent se libérer des hommes et qui refusent ce que la société attend d'elles? Rachilde ne nous éclaire pas sur ses intentions exactes. Néanmoins, ces exemples illustrent bien l'effet parfois déconcertant de la parodie. La parodie

«disrealizes and dethrones literary norms¹⁹.» Refusant d'obéir aux attentes et aux normes littéraires, la parodie pose un défi pour le lecteur, sinon pour les normes littéraires et la société. La parodie affronte et transgresse les limites et les codes érigés par la doxa, l'état, la religion, etc., surtout dans ces exemples concernant l'amour.

Les lecteurs qui connaissent la littérature du Moyen Âge peuvent aussi trouver dans *La Jongleuse* et *La Marquise de Sade* une parodie de l'amour courtois qui, dans *La Jongleuse*, est liée à une parodie de la religion. La poésie des troubadours du Moyen Âge chantait «la nécessité de l'amour» qui «transfigur[ait]» et qui rendait possible la vie²⁰. L'adultère, la beauté de l'amante et sa «condition supérieure à celle de l'amant» et «le service d'amour [qui] ressemble [...] souvent au service féodal» sont d'autres qualités de l'amour courtois que l'on voit dans ces deux romans. Léon et Paul avouent qu'ils sont prêts à mourir pour l'amour de ces «Dames», mais c'est surtout Léon qui parodie le «fin'amant» qui rend un culte à sa Dame, Éliante, «lointaine» et «inaccessible»²¹. Éliante est vraiment l'incarnation du discours fin de siècle sur la femme. De par son habillement et son comportement, elle est la déesse inatteignable. Elle est La Femme telle qu'imaginée par les hommes de l'époque. Lorsqu'elle montre ses statuettes à Léon, il «la contempl[e] d'en bas, étendu sur les flots blancs de sa jupe», son menton posé sur ses paumes (*J* 108-109). La chambre d'Éliante est le «temple» et le «grand cabinet incrusté de nacre et d'or» où se trouve le portrait du

capitaine Donalger est un «sanctuaire fulgurant» (*J* 110). Éliante, «idole elle-même», célèbre «une espèce de cérémonie religieuse, là au milieu [du] temple, [...] s'exaltant à toucher des idoles» (*J* 115). Lorsqu'elle était mariée, Éliante était «bien trop jeune pour [...] saisir le sens divin» des statuettes, mais maintenant, plus âgée, elle le saisit pleinement (*J* 121).

Fidèle à la convention romanesque de l'époque, la beauté des héroïnes dans les romans de Rachilde sert d'appât pour attirer les hommes. Toutefois, cette beauté n'est pas ordinaire et elle donne des indications sur le caractère de ces personnages. Éliante apparaît au lecteur au début du roman comme une énigme. En cela elle ressemble à la représentation typée de la Femme des symbolistes pour qui la Femme est Autre, source de mystère et associée à l'artificiel et à la mort. La description d'Éliante incarne toutes ces idées. «Cette femme laissait traîner sa robe derrière elle comme on peut laisser traîner sa vie quand on est reine. Elle quittait la salle flambante, emportant sa nuit, toute drapée d'une ombre épaisse, d'un mystère d'apparence impénétrable» (*J* 25). Elle a un air royal, mais «funèbre» et «artificiel: une face de poupée peinte, ornée d'un bonnet de cheveux lisses, brillants, à reflets d'acier, des cheveux collant aux tempes, trop tordus, trop fins, [...] qui] imitaient la soierie, un lambeau de sa robe noire, cette gaine satinée presque métallique» (*J* 26). Elle cultive l'apparence morte, froide comme les statues qui l'entourent, et nous rappelle la mère de Rachilde²². La parodie de cette description réside dans l'outrance: en somme

Éliante «était plus blanche de son fard qu'aucune autre femme fardée» (./ 26). Elle pousse les limites de la féminité, de la décadence, de l'amour et de la patience. Bien que la beauté d'Éliante lui attire Léon, elle ne veut pas le séduire physiquement. Sa beauté lui sert d'outil pour mieux rendre hommage au Grand Amour et pour rendre les hommes serviteurs de l'Amour, c'est-à-dire ses esclaves²³.

La longue chevelure de Mary, si digne d'une héroïne romantique, l'apparente au contraire à la Méduse mythologique. Les cheveux de Mary défaits, «leur nappe d'encre se repand[ant] sur les dolmans chamarrés et les pantalons garance» des hussards, sont un objet d'admiration (*MS* 75). Pourtant, la tranquillité ne dure pas et la scène se gâte lorsque le vent s'engouffre: «la chevelure s'éparpilla, immense, chacun recevait des mèches dans la figure, elles s'attachaient aux brandebourgs, s'entortillaient autour de leur cou, on ne pouvait plus les renouer.» Mary, «enorgueillie par cette splendeur», se sent «ivre d'une ivresse de femme cruelle à sentir.» Les hussards, «tous ces hommes qu'elle n'aimait pas», se trouvent «derrière sa frêle personne, noyés dans les flots de ses cheveux» (*MS* 76). Lors de la fête à Joigny «les splendides cheveux de Mary, dénoués sous le casque mignon», la trahissent avec «leurs mèches rebelles» qui «fouett[ent] les épaules» (*MS* 164). Comme dans l'exemple précédent, le «vent agit[e] ses cheveux noirs, lui donnant l'aspect d'une petite furie antique» (*MS* 167). Ces scènes présagent la violence de cette héroïne peu conventionnelle. Gare aux hommes qui ont la malchance de s'exposer à la furie de

Mary; ils le paieront de leur vie. Le personnage de la Méduse est associé à la légende de la Toison d'or, mais il est sûr que Jacquiât, Zaruski et les autres officiers du régiment ne sont pas la réincarnation de Jason et des Argonautes, car ils ne peuvent même pas gagner le drapeau lors du carrousel à Joigny (*MS 167*).

La transformation et l'exploitation par l'auteur des traditions romanesques est un acte conscient et bien réfléchi. «Il y a chez cette romancière le désir de reprendre ce qui est connu pour en montrer l'autre versant et les possibilités qu'il offre²⁴» N'est-ce pas un moyen de subvertir, c'est-à-dire de bouleverser et de renverser les idées et les valeurs reçues, de détruire l'ordre établi, l'ordre traditionnel, l'ordre traditionnellement mâle? Dans un sens, «pour une femme, écrire a toujours été subversif: elle sort ainsi de la condition qui lui est faite et entre comme par effraction dans un domaine qui lui est interdit²⁵» Puisque la présence des femmes dans le monde littéraire masculin n'était pas «autorisée» pour ainsi dire, il leur était nécessaire de dissimuler leur présence et leurs opinions autres «à travers des phénomènes de langage non-littéral, telles que la métaphore, l'ironie et même l'humour²⁶» Nous ajouterons à cette liste partielle la parodie. «[L]es phénomènes de langage non-littéral [...] permettent de déjouer la censure, les contestations qui pourraient survenir.» Il existe «dans l'insu du texte, tout un discours codé qui représente souvent l'intention première, le but illocutoire des oeuvres d'écrivaines²⁷»

Comment réconcilier d'une part, l'aspect parodique de l'écriture de Rachilde

qui privilégie les femmes fortes avec, d'autre part, les stéréotypes traditionnels dont on a déjà parlé en tant qu'élément du plurilinguisme dans le roman? Est-ce que Rachilde revendique le statut des femmes, c'est-à-dire la situation des femmes dans la société, même si elle choisit comme héroïnes des «névrosé[es]», de «singulières amazones, dévoreuses d'hommes²⁸», ou est-ce qu'elle assume et approuve une vision dite masculine? Il faut souligner, chez Rachilde, la différence entre les verbes être et paraître. D'une part, Rachilde **paraît** promouvoir l'indépendance et une meilleure situation pour les femmes, mais elle ne lutte que pour elle-même et elle ridiculise les femmes modernes. Missie fume (ce qui rend Léon ahuri), elle a des «manières de garçon manqué» et elle entre «vêtue d'un idéal costume de cycliste *pour fiancée moderne*» (J 64, 206). Ses amies sont des «papillons modernes» et «des pédaleuses» (J 136). D'autre part, Rachilde **paraît** assumer une vision masculine et porter le regard d'un **homme** de lettres sur les femmes, mais n'est-ce pas de manière ironique? Ce qui est «même» déguisé en «autre», porte le regard de l'autre sur le sujet. Pouvait-elle faire autrement pour se faire entendre dans sa société fin de siècle? Difficilement. Rachilde voulait que le lecteur lise l'histoire à son gré sans diriger sa lecture; elle s'opposait aux romans à thèse associés aux écrivains femmes. C'est peut-être dans le but de stimuler la pensée du lecteur que Rachilde s'engage dans le paradoxe d'exprimer autrement tout en essayant de garder une certaine apparence. Ou bien, il se peut aussi que l'on doive interpréter les stéréotypes comme une autre preuve de la

parodie rachildienne des personnages féminins. Il faut apprendre à lire l'implicite pour savoir.

[L]’implicite permet aux femmes d’affirmer, d’asserter et même de contester de manière discrète, voire polie. Dans la France du tournant du siècle, l’écrivaine, vouée aux gémonies, soeur des monstrueuses bas-bleus, cervelines et autres féministes, doit parler par métaphores [ou par parodie] pour se permettre un discours qu’autrement elle n’aurait pu tenir. Ainsi, elle contourne les interdits et les difficultés, et s’affirme, malgré tout, dans sa vérité, dans sa réalité, au-delà des contingences et des contraintes²⁹.

Est-ce qu’on devrait «entendre» l’écart entre la voix de Rachilde et celle du narrateur ou entre la voix du narrateur et nos propres voix de lecteurs? Évidemment un bon roman permet une multiplicité d’opinions et de lectures. Nous croyons que l’implicite de l’écriture plurilingue et parodique de Rachilde permet de croire à l’existence d’un écart subversif entre le dit et le non-dit. La parodie était un outil important des écrivains femmes parce qu’elle leur donnait une licence spéciale de transgresser temporairement les limites conventionnelles. Cependant, si la parodie transgresse trop ces limites elle ne sera plus reconnaissable³⁰. De même avec l’écriture des femmes. Si celle-ci veut subvertir les limites des conventions littéraires masculines, elle doit être subtile afin que son texte ne perde pas sa «lisibilité»—un jugement porté par les lecteurs selon des attentes conventionnelles et jadis appliqué surtout aux textes écrits par des femmes.

[P]our comprendre un univers différent, ou l’expression de cet univers, il faut faire abstraction de ses propres références au monde et tenter de comprendre des référents qui sont autres. Mais la culture dominante, celle des hommes en

l'occurrence, s'est toujours habilement défendue contre l'envahissement de ces référents autres, de ces valeurs différentes, soit en tentant de les assimiler à l'intérieur de ses propres concepts ou encore en les rejetant³¹,

d'où l'importance de la parodie.

La parodie, puisqu'elle reflète deux (ou plusieurs) «consciences linguistiques» qui sont en discorde, celle de l'auteur et celle qui est «représentée», est un outil pour critiquer et pour exprimer un référent autre. Ainsi la parodie peut-elle déjouer la censure, mais d'autre part elle risque la censure (telle la parodie chez Rachilde) si on ne la comprend pas. Toute écriture se place dans une lignée de traditions dont l'auteur peut s'inspirer, contre laquelle il peut lutter ou qu'il peut adopter. Rachilde s'inspire de plusieurs traditions, notamment du réalisme, pour mieux les rénover et les parodier. On pourrait même dire qu'elle essaie de détruire le poncif de l'héroïne bovaresque. C'est dans la parodie que Rachilde invente au moyen de son imagination et qu'elle se libère de poncifs contraignants concernant la religion, les héroïnes et l'amour. La réfraction des points de vue dans la parodie permet à Rachilde d'offrir une autre possibilité, un autre discours, qui contrarie ou qui bouscule la doxa et les attentes. C'est ainsi que, chez Rachilde, la subversion se manifeste dans la parodie.

NOTES

1. Dauphiné, *Rachilde*, p. 285.
2. Rachilde, *Mercure de France*, 1er décembre 1908, n°275, cité dans Dauphiné, «Rachilde ou de l'acrobatie critique», p. 283. (Les italiques sont de Rachilde.)
3. Rachilde, *Mercure de France*, 1er avril 1905, n° 187, p. 412-413, cité dans Dauphiné, «Rachilde ou de l'acrobatie critique», p. 285.
4. Dauphiné, *Rachilde*, p. 309.
5. *Ibid.*, p. 310.
6. *Ibid.*, p. 307.
7. Dauphiné, *Rachilde*, p. 345. Ces conventions dont les romans de Rachilde héritent seront explicitées dans les paragraphes qui suivent. Dans la mesure où une tradition est transmise de siècle en siècle et où on l'accepte ou la reconnaît (de manière tacite ou explicite), nous ne différencierons pas entre les mots «tradition» et «convention».
8. Dauphiné, «Présentation» à *La Jongleuse*, p. 13.
9. *loc. cit.*
10. Sept lettres sont de la main d'Éliante et huit sont de Léon. Elles se trouvent dans les chapitres 2, 4, 6, 8, 10 et 11.
11. Michel Raimond, *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Collin, coll. «U», 1981, p. 107, 117.
12. *Ibid.*, p. 87.
13. Dauphiné, *Rachilde*, p. 285.
14. Linda Hutcheon, «Modern Parody and Bakhtin», dans *Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges*, s. la dir. de Gary Saul Morson et Caryl Emerson, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1989, p. 89-90, 93.

15. Dauphiné, *Rachilde*, p. 345, 309. C'est nous qui soulignons.
16. Édith Silve, «Préface» à *L'Animale* par Rachilde, Paris, Mercure de France, 1993 [1893], p. 11.
17. Toutefois, le mot «protagoniste» implique traditionnellement un acteur, un homme, car les femmes n'avaient pas le droit de prendre la parole (surtout pas dans le domaine public). Est-ce que c'est pour cette raison que les dictionnaires gardent le mot «protagoniste» au masculin au lieu de l'accepter également au féminin, c'est-à-dire **une** protagoniste?
18. Gary Saul Morson, par exemple, articule trois critères auxquels la parodie doit satisfaire. «(1) Elle doit évoquer ou indiquer un autre énoncé»: «sa "cible", son "objet", ou "l'énoncé original"; (2) à quelque égard elle doit être antithétique à sa cible; et (3) il doit être clair que l'auteur voulait qu'elle ait une autorité sémantique supérieure à l'original» (Gary Saul Morson, «Parody, History and Metaparody», *Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges*, s. la dir. de Gary Saul Morson et Caryl Emerson, p. 67, traduction libre).
19. Tuvia Shlonsky, «Literary Parody: Remarks on Its Method and Functions», *Proceedings of the IVth Congress of the International Comparative Literature Association*, II, s. la dir. de François Jost, The Hague, Mouton, 1966, p. 797-801, cité par Hutcheon, *op. cit.*, p. 100.
20. Brunel *et al*, *op. cit.*, p. 23.
21. *loc. cit.*
22. Dans *Pourquoi je ne suis pas féministe*, Rachilde rappelle une phrase de son père décrivant Gabrielle, mère de Rachilde: «Si belle que puisse être une statue, ça ne vaut tout de même pas une femme!» (p. 16).
23. L'équivoque du pronom personnel «ses» est bien voulue. Léon et ceux qui l'ont précédé sont des esclaves d'Éliante et de l'Amour.
24. Dauphiné, *Rachilde*, p. 341.
25. Béatrice Slama, «De la "littérature féminine" à "l'écrire-femme": différence et institution», *Littérature*, no 44, décembre 1981», p. 51, cité dans Sylvie Massé, «Les Stratégies de discours et l'écriture des femmes au tournant du siècle:

l'expression implicite d'une parole hétérogène», Thèse de maîtrise, présentée à l'Université Laval, 1990, p. 21.

26. Slama, *loc. cit.*
27. *Ibid.*, p. 119-120.
28. Dauphiné, *Rachilde*, p. 318.
29. Massé, *op. cit.*, p. 120.
30. Hutcheon, *op. cit.*, p. 100.
31. Massé, *op. cit.*, p. 46-47.

Être auteur, c'est aussi conquérir le verbe,
celui des hommes'!

CONCLUSION

L'écriture de Rachilde est plus importante qu'on ne veut parfois le croire. Le lecteur qui n'y voit que de la «perversion» et de la «perversité» ne comprend évidemment pas la complexité de son écriture. Il ne suffit pas de lire ses romans à la légère. Il faut plutôt essayer de comprendre comment Rachilde s'insère dans son époque, comment celle-ci l'a marquée et comment l'auteur a réagi contre les attentes et la doxa de son époque, comment elle s'est affirmée. La parole autoritaire, la parole intérieurement persuasive, le plurilinguisme, la stylisation et la parodie, termes employés et définis par Bakhtine, aident notre compréhension lorsque nous les appliquons aux romans de Rachilde. Rachilde s'est affirmée depuis le début de sa carrière littéraire par les moyens de la dissimulation et de la subversion. Ces cinq concepts bakhtiniens nous aident à comprendre le fonctionnement de la subversion chez Rachilde.

Il est bien connu que les femmes ne partageaient pas les mêmes droits que les hommes à l'aube du vingtième siècle. L'art de l'époque illustre l'attitude négative de la société envers les femmes et le gouffre qui séparait les deux sexes. Les hommes et les femmes, il nous semble, ne se comprenaient pas du tout! Entre 1870 et 1914, l'image de la Salomé biblique devint «un motif artistique obligé: orientale au sourire hystérique, portant sur un plat une tête coupé d'homme, elle apparaît comme une

ménagère terrifiante, une nourricière *dérégulée*²» Le parallèle entre elle et les héroïnes de Rachilde ne saurait être plus clair. Mary Barbe et Éliante Donalger sont bien Salomé, chacune avec plusieurs têtes coupées d'hommes. Non seulement les hommes ne comprenaient pas les femmes, mais ils en avaient peur et elles les dégoûtaient. Dans *À rebours* de Huysmans, roman clé de la décadence, «la *Salomé* de Moreau devient une assomption de la pourriture féminine³». En somme, la «femme fin de siècle est une création, parfois haineuse, souvent passionnée, du discours masculin. En dernière analyse, c'est au masculin qu'elle renvoie: ainsi les hommes pouvaient se contempler, terrifiés, dans le miroir de la femme⁴». Dans ce contexte ce n'est guère étonnant que Rachilde se veuille «homme» de lettres.

Rachilde, femme mais «homme de lettres», joue sur la dichotomie entre les sexes. D'une part, les héroïnes de Rachilde se regardent dans le miroir des hommes. Elles s'inspirent de valeurs dites viriles ou masculines telle que l'indépendance d'esprit et de pensée. D'autre part, Rachilde prend le discours masculin sur la femme et l'actualise dans ses protagonistes féminins comme si elle était bien un «homme» de lettres se contemplant dans le miroir de la femme. Cette vision masculine s'illustre bien dans les stéréotypes de femmes, surtout «l'animalité» des héroïnes de Rachilde qui nous présente un bestiaire qui renvoie aux femmes. L'imagerie se concentre autour du chat, mais on note aussi la panthère, le serpent, la souris et l'oiseau de paradis. Tout cela, non seulement parce qu'il lui est difficile de se distancier des

préjugés de son époque, mais aussi pour dissimuler les intentions de son écriture.

La subversion constitue un procédé romanesque chez Rachilde et peut servir de fil conducteur à la lecture de ses romans. Elle bouleverse et renverse les normes, les discours et les attentes de sa société, parfois ouvertement, parfois plus subtilement. Ainsi faut-il la lire avec attention afin de discerner l'être du paraître. En effet, tout ce qui choque dans *La Marquise de Sade* et *La Jongleuse* relève de l'ordre subversif. Il ne s'agit pas de perversion dans les romans de Rachilde, mais plutôt de subversion. C'est le préfixe qui sépare ces deux «versions» ou points de vue. Qui est plus «pervers», Rachilde ou ses personnages, et pervers aux yeux de qui? Depuis la publication de *Monsieur Vénus* (1884) bien des lecteurs et critiques ont commis l'erreur d'associer la «perversité» des personnages de Rachilde à l'auteur. Nous croyons qu'il vaut mieux éviter cette erreur. Scandaleuse (pour l'époque), oui, elle l'était. Subversive, oui. Mais perverse? Le mot «pervers» est un jugement porté sur Rachilde et ses personnages qui révèle une volonté de réprimer ce qui menace ou enfreint la doxa. En écrivant *La Marquise de Sade* et *La Jongleuse*, Rachilde, qui avait déjà profité de plusieurs scandales (provoqués par *Monsieur Vénus* et par son comportement et son habillement masculins), voulait provoquer ses lecteurs. Non seulement a-t-elle trouvé un moyen de sortir des entraves du naturalisme, mais en plus elle a trouvé un moyen d'expression pour sa voix de femme et pour la voix du «petit homme» qui a crû en elle³.

Les romans de Rachilde mettent en place des péripéties qui déconcertent, voire qui désorientent, le lecteur de manière intentionnelle. On pense à la problématique de l'amour dans ses romans où tout est pensé et planifié à l'avance comme au jeu d'échecs. Ses héroïnes préfèrent un amour cérébral, raisonné, à l'amour physique. Rachilde est reconnue pour sa «cérébralité». Elle a fait le choix délibéré d'écrire d'un point de vue traditionnel, mais en inversant les rôles. Ainsi les personnages féminins se posent comme sujet, mais leur discours est celui d'un homme. Le résultat est une écriture qui imite et qui parodie celle de la tradition dominante masculine. Pour Rachilde, «Être auteur, c'est aussi conquérir le verbe, celui des hommes! L'idée d'une **écriture féminine**, au sens contemporain n'existe pas alors; on rêve d'égaliser l'homme, de le supplanter au sein de sa propre écriture⁶. C'est dans cet esprit que la romancière décide d'employer des clichés déjà usés dans les descriptions de ses personnages. Ce n'est pas son intention de propager et d'approuver la vision masculine de la femme; ce qu'elle veut faire par contre, et ce qu'elle arrive à faire, c'est jouer avec son écriture et avec le lecteur. À travers l'exploration de la situation de la femme dans la société et de son rapport au(x) langage(s) social(aux), Rachilde réussit à renverser les rapports de pouvoir, les traditions littéraires, et nos attentes de lecture. En bref, elle subvertit le monde romanesque dont elle a hérité. Tout comme l'ont fait Mary Barbe et Éliante Donalger, Rachilde détourne son monde littéraire avec les armes de ce monde: traditions, conventions, stéréotypes, etc. La plurivocalité du roman aide l'auteur à

mieux incorporer la voix d'une femme et sa lutte avec les autres voix dans le roman. La révolte de la femme est d'abord intérieure avant de s'extérioriser. Elle prend sa source dans sa conscience qui se nourrit des paroles intérieurement persuasives et se manifeste aussi dans les sujets que Rachilde traite dans ses romans. Pour Julia Kristeva la révolution intérieure individuelle préfigure une révolution sociale à venir⁷. Serait-ce le cas dans *La Marquise de Sade* et *La Jongleuse*?

NOTES

1. Dauphiné, *Rachilde*, p. 39.
2. Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 20.
3. *loc. cit.*
4. *Ibid.*, p. 23.
5. Herrmann, *op. cit.*, p. 8.
6. Dauphiné, *Rachilde*, p. 39-40.
7. Toril Moi, *Sexual Textual Politics: Feminist Literary Theory*, New York, Routledge, 1994 [1985], p. 15.

BIBLIOGRAPHIE

I - OEUVRES DE RACHILDE

Monsieur de la Nouveauté, Paris, E. Dentu, préface d'A. Houssaye, 1880.

La Femme du 199^e régiment (fantaisie militaire), Périgueux, Dupont, 1881, in-18, 35 p.

Histoires bêtes pour amuser les petits enfants d'esprit, Paris, R. Brissy, 1884, in-4, 52 p.

Monsieur Vénus, roman matérialiste, Bruxelles, A. Brancart, E. Maheu imprimeur, 1884, in-18, i, 228 p.

Nono, roman de moeurs contemporaines, Paris, E. Monnier, 1885, in-18, 331 p.

Queue de poisson, Bruxelles, A. Brancart, 1885, in-16, 51 p.

À mort, Paris, E. Monnier, 1886, in-18, xxiii, 241 p.

La Virginité de Diane, Paris, E. Monnier, 1886, in-18, 453 p.
(Ouvrage introuvable.)

La Marquise de Sade, Paris, E. Monnier, 1887, in-18, 287 p.
(Paris, A. Piaget, 1888, Nouvelle édition)

Le Tiroir de Mimi-Corail, Paris, E. Monnier, 1887, in-18, 139 p.

Madame Adonis, Paris, E. Monnier, 1888, in-18, xxxi, 196 p.
(Paris, J. Ferenczi, 1929, Édition définitive)

Le Mordu. Moeurs littéraires, Paris, F. Brossier, 1889, in-18, 336 p.

Les Oubliés. L'Homme roux, Paris, Librairie illustrée, 1889, in-18, 167 p.

Minette, Paris, Librairie française et internationale, 1889, in-18, 311 p.

- La Sanglante Ironie*, Préface de C. Lemonnier, Paris, L. Genonceaux, 1891, in-18, viii, 299 p.
(Paris, Mercure de France, 1923)
- Théâtre (Madame la Mort. Le Vendeur de Soleil. La Voix du sang)*, Paris, E. Savine, 1891, in-16, 295 p.
- L'Animale*, Paris, Simonis Empis, 1893, in-18, 308 p.
- Le Démon de l'absurde*, Préface de M. Schwob, Paris, Mercure de France, 1894, in-18, 178 p.
- La Princesse des Ténèbres*, Paris, Calmann-Lévy, 1896, in-18, 359 p.
- Les Hors Nature. Mœurs contemporaines*, Paris, Mercure de France, 1897, in-18, 385 p.
- L'Heure sexuelle*, Paris, Mercure de France, 1898, in-12, 286 p.
- La Tour d'amour*, Paris, Mercure de France, 1899, in-18, 246 p.
(Paris, Le Tout sur le Tout, 1980)
(Paris, G. Cresc, 1916)
- Contes et Nouvelles, suivis du Théâtre*, Paris, Mercure de France, 1900, in-18, 333 p.
(Paris, Société du Mercure de France, 1922)
- La Jongleuse*, Paris, Mercure de France, 1900, in-18, 304 p.
(Paris, des femmes, 1982)
- L'Imitation de la mort, nouvelles*, Paris, Mercure de France, 1903, in-18, 276 p.
- Le Dessous*, Paris, Mercure de France, 1904, in-18, 281 p.
- Le Meneur de louves*, Paris, Mercure de France, 1905, in-18, 287 p.
(Paris, G. Cresc, 1926)
- Son printemps*, Paris, Mercure de France, 1912, in-18, 314 p.
- La Terre qui rit*, Paris, Maison du Livre, 1917, in-16, 13 p.

- Dans le puits ou la Vie inférieure 1915-1917*, Paris, Mercure de France, 1918, in-18, 264 p.
- La Découverte de l'Amérique*, Genève, Kundig, 1919, in-16, 214 p.
- La Maison vierge*, Paris, J. Ferenczi, 1920, in-12, 118 p.
- La Souris japonaise*, Paris, E. Flammarion, 1921, in-16, 247 p.
- Les Rageac*, Paris, E. Flammarion, 1922, in-16, 285 p.
- Le Grand Saigneur*, Paris, E. Flammarion, 1922, in-18, 279 p.
- L'Hôtel du Grand Veneur*, Paris, J. Ferenczi, 1922, in-16, 224 p.
- Le Château des deux amants*, Paris, E. Flammarion, 1923, in-16, 286 p.
- Le Parc du mystère*, en collaboration avec F. de Homem Christo, Paris, E. Flammarion, 1923, in-18, 247 p.
- Au seuil de l'enfer*, en collaboration avec F. de Homem Christo, Paris, E. Flammarion, 1924, in-18, 247 p.
- La Haine amoureuse*, Paris, E. Flammarion, 1924, in-18, 285 p.
- Le Théâtre des bêtes*, Paris, Les Arts et le Livre, 1926, in-4°, xv, 112 p.
- Alfred Jarry ou Le Surmâle des lettres*, Paris, B. Grasset, 1928, in-8°, 223 p.
- Le Prisonnier*, en collaboration avec André David, Paris, Éditions de France, 1928, in-16, 219 p.
- Madame de Lydone, assassin*, Paris, J. Ferenczi, 1928, in-16, 225 p.
- Pourquoi je ne suis pas féministe*, Paris, Éditions de France, 1928, in-12, 87 p.
- Refaire l'amour*, Paris, J. Ferenczi, 1928, in-16, 260 p.
- La Femme aux mains d'ivoire*, Paris, Éditions des Portiques, 1929, in-16, 253 p.

- Le Val sans retour*, en collaboration avec Jean-Joë Lauzach, préface de Rachilde, Paris, Fayard, 1929, in-16, ix, 197 p.
- Portraits d'hommes*, Paris, Mornay, 1929, in-4°, 143 p.
(Paris, Mercure de France, 1930)
- L'Homme aux bras de feu*, Paris, J. Ferenczi, 1930, in-8°, 237 p.
- Les Voluptés imprévues*, Paris, J. Ferenczi, 1931, in-16, 219 p.
- Notre-Dame des rats*, Paris, L. Querelle, 1931, in-16, 287 p.
- Jeux d'artifices*, Paris, J. Ferenczi, 1932, in-16, 247 p.
- L'Amazone rouge*, Paris, A. Lemerre, 1932, in-16, 155 p.
(l'ouvrage était paru sous le titre *Les Crocs*, dans *Les Oeuvres libres*, Paris, A. Fayard, août 1931, no 122, p. 5-72).
- La Femme Dieu*, Paris, J. Ferenczi, 1934, in-16, 253 p.
- L'Aérophage*, en collaboration avec Jean-Joë Lauzach, Paris, les écrivains associés, 1935, in-16, 191 p.
- L'Autre Crime*, préface d'A.-F. Hérold, Paris, Mercure de France, 1937, in-18, 226 p.
- Les Accords perdus*, Paris, éd. Corymbes, 1937, in-8°, 27 p.
(premier recueil de poésies).
- La Fille inconnue*, Paris, Imprimerie la technique du livre, 1938, in-16, 271 p.
- L'Anneau de Saturne*, Paris, J. Ferenczi et fils, 1939, in-18, 154 p.
- Face à la peur*, Paris, Mercure de France, 1942, in-18, 171 p.
- Duvet-d'Ange. Confession d'un jeune homme de lettres*, Paris, A. Messein, 1943, in-16, 200 p.
- Survie*, Paris, A. Messein, 1945, in-4°, 29 p.
(second recueil de poésies).

Mon étrange plaisir, Paris, Baudinière, 1946, in-16, 191 p.

Quand j'étais jeune, Paris, Mercure de France, 1947, in-16, 172 p.

NOUVELLES DE RACHILDE POSTÉRIEURES À 1880 ET NON RÉUNIES EN VOLUME

«La Maison trahie», *Le Capitain*, n° 1, novembre 1883, p. 3-4.

«Candaulette», *Le Décadent*, 7-14 août 1886.

«Fin d'automne», *Le Décadent*, 28 août 1886.

«Le Trésor», *Le Scapin*, n° 8, 12 décembre 1886, p. 223-228.

«Paris-Sanguine», *Revue de Paris*, 7 mars 1887, p. 7-8.

«Par Persuasion», *L'Ermitage*, novembre 1892, p. 3-4.

«Images de piété», *La Plume*, 15 mai 1893.

«Leur Viau», *Mercure de France*, XI-1901.

«Le Rosaire d'étoiles», *Poésia*, mai 1908.

«Le Piège», *Vers et prose*, avril 1911, p. 5-12.

«La Délivrance», pièce en un acte, *Mercure de France*, 1-VII-1915.

«La Femme peintre», *Mercure de France*, 1-VIII-1921.

«Le Récit incompréhensible», *Mercure de France*, 1-XII-1923.

«Le Château seul», *Mercure de France*, 1-IX-1928.

«Pour la lumière», *Les Oeuvres libres*, n° 206, 1938.

(Il existe aussi de nombreux textes inédits de Rachilde.)

PRÉFACES DE RACHILDE À D'AUTRES LIVRES QUE LES SIENS

- 1902 *Le Jardin des ronces* de F.-A. Cazals.
- 1914 *Petits romans parisiens; Souris l'Arpète* d'Alfred Machard.
- 1922 *L'Escalier de velours* d'André David.
- 1923 *La Dernière Bohème. Verlaine et son milieu* de Lucien Aressy.
- 1930 *Au chant de la grive et du coq* de Jean Rogissart.
- 1934 *Le Message des jours*, triptyque de Claude Kamme.

PRÉFACES ET POSTFACES AUX OUVRAGES DE RACHILDE

- BARRÈS, Maurice, «Complications d'amour», préface à *Monsieur Vénus* par Rachilde, Paris, Flammarion, 1977 [1884], p. 5-21.
- DAUPHINÉ, Claude, «Présentation», préface à *La Jongleuse* par Rachilde, Paris, des femmes, 1982, p. 7-23.
- HEROLD, A.-Ferdinand, «Préface» à *L'Autre Crime* par Rachilde, Paris, Mercure de France, 1937, 226 p., p. 7-12.
- JOHNSTON, Madeleine, «Afterword» à *Monsieur Vénus* par Rachilde, trad. de Liz Heron, Angleterre, Dedalus, 1992 [1884], 149 p., p. 147-149.
- RACHILDE, «Rachilde vue par Rachilde», *La Tour d'amour*, Paris, Georges Crès et Cie, 1916 [1899], 266 p., p. 263-266.
- SCHWOB, Marcel, «Préface» au *Démon de l'absurd*, Paris, Mercure de France, 1894, vi, 178 p., p. i-vi.
- SILVE, Édith, «Préface» à *L'Animale* par Rachilde, Paris, Mercure de France, 1993 [1893], p. 7-14.

II - OUVRAGES SUR RACHILDE

- BIRKETT, Jennifer, «*La Marquise de Sade. Rachilde (Marguerite Eymery) 1860-1953*», *The Sons of the Fathers: Decadence in France 1870-1914*, New York, Quartet Books Ltd., 1986.
- DAUPHINÉ, Claude, *Rachilde*, Paris, Mercure de France, 1991, 411 p.
- , *Rachilde, femme de lettres 1900*, Périgueux, P. Fanlac, 1985, 148 p.
- DAVID, André, *Rachilde homme de lettres. Son oeuvre*, Paris, La Nouvelle Revue critique, 1924, 87 p.
- GAUBERT, Ernest, *Rachilde*, Paris, E. Sansot, 1907, 63 p.
- KINGCAID, Renée A., *Neurosis and Narrative: The Decadent Short Fiction of Proust, Lorrain, and Rachilde*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1992, xi, 209 p.
- LUKACHER, Maryline, *Maternal Fictions: Stendhal, Sand, Rachilde and Bataille*, Durham, Duke University Press, 1994, x, 219 p.
- RACHILDE, *La Jongleuse*, présenté par Claude Dauphiné, Paris, des femmes, 1982 [1900], 255 p.
- , *The Juggler*, trad. et intr. de Mélanie C. Hawthorne, Nouveau-Brunswick, Rutgers University Press, 1990 [1900].
- , *La Marquise de Sade*, Paris, Mercure de France, 1981 [1887], 297 p.
- , *Pourquoi je ne suis pas féministe*, Paris, Éditions de France, 1928, 87 p.

OUVRAGES

- ANGENOT, Marc, 1889. *Un État du discours social*, Longueuil, Québec, Éditions du Préambule, Collection «L'Univers des discours», 1989, 1167 p.

- BAKHTINE, Mikhaïl, «Du Discours romanesque», *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par Daria Olivier, Paris, Éditions Gallimard, Collection «Tel», 1978 [1935], p. 83-233.
- BAUER, Dale M. et S. Jaret MCKINSTRY, s. la dir. de, *Feminism, Bakhtin, and the Dialogic*, Albany, New York, State University of New York Press, 1991, 259 p.
- BEAUVOIR, Simone de, *Le Deuxième Sexe*, 2 vol., Paris, Gallimard, NRF, Collection «Idées», 1949, vol. I, 510 p., vol. II, 504 p.
- BRUNEL, Pierre et al, s. la dir. de, *Histoire de la littérature française du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, Nancy, Bordas, 1986, 382 p.
- CARTER, A. E., *The Idea of Decadence in French Literature: 1830-1900*, Toronto, University of Toronto Press, 1958, ix, 154 p.
- CHEVREL, Yves, *Le Naturalisme*, Paris, Presses universitaires de France, Collection «Littératures modernes», 1982, 234 p.
- COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure*, trad. de l'anglais par Alain Bony, Paris, Éditions du Seuil, 1981 [1978], 316 p.
- DIDIER, Béatrice, *L'Écriture-femme*, Paris, Presses universitaires de France, 1981, 286 p.
- FRAISSE, Geneviève et Michelle PERROT, s. la dir. de, *Histoire des femmes en occident*, vol. IV, France, Plon, 1991, 627 p.
- GRIMAL, Pierre, s. la dir. de, *Histoire mondiale de la femme*, Paris, Nouvelle Librairie de France, 1965, vol. IV, 585 p.
- HERRMANN, Claudine, *Les Voleuses de langue*, Paris, des femmes, 1976, 179 p.
- HOHNE, Karen et Helen WUSSOW, s. la dir. de, *A Dialogue of Voices: Feminist Literary Theory and Bakhtin*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, xxiii, 207 p.
- HUYSMANS, J.-K., *À rebours*, Paris, Garnier-Flammarion, 1978 [1884], 249 p.

- LARNAC, Jean, *Histoire de la littérature féminine en France*, Paris, Krâ, 1929, p. 225.
- MOI, Toril, *Sexual Textual Politics: Feminist Literary Theory*, New York, Routledge, 1994 [1985], xv, 206 p.
- MONTREYNAUD, Florence, *Le Vingtième siècle des femmes*, Paris, Nathan, 1992, 731 p.
- MORSON, Gary Saul et Caryl EMERSON, s. la dir de, *Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1989, 330 p.
- PATTERSON, David, *Literature and Spirit: Essays on Bakhtin and His Contemporaries*, Kentucky, The University Press of Kentucky, 1988, 166 p.
- PELLETIER, Jacques, s. la dir. de, *Littérature et Société*, Montréal, VLB Éditeur, Collection «Essais critiques», 1994, 446 p.
- PERROT, Michelle, s. la dir. de, *Histoire de la vie privée*, Éditions du Seuil, vol. IV, 1987.
- PIERROT, Jean, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris, Presses universitaires de France, 1977, 340 p.
- RAIMOND, Michel, *La Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, Librairie José Corti, 1966, 539 p.
- , *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin, Collection «U», 1981, 298 p.
- REARICK, Charles, *Pleasures of the Belle Époque: Entertainment and Festivity in Turn-of-the-Century France*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1985, 240 p.
- RICHARD, Noël, *Le Mouvement décadent. Dandys, esthètes et quintessents*, Paris, Librairie Nizet, 1968, 284 p.

RIDGE, George Ross, *The Hero in French Decadent Literature*. USA, University of Georgia Press, 1961, ix, 195 p.

SCHOR, Naomi, *Breaking the Chain: Women, Theory, and French Realist Fiction*. New York, Columbia University Press, 1985, xiv, 203 p.

SHOWALTER, Elaine, s. la dir. de, *New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, New York, Pantheon Books, 1985, 403 p.

---, *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*, Markham, Ontario, Viking, 1990, xii, 242 p.

IV - ARTICLES SUR RACHILDE

AUDINET, Pierre, «Une Visite à Rachilde», *Nouvelles littéraires*, Paris, n° 2593, 13 juillet 1977.

BARONIAN, Jean-Baptiste, «Rachilde ou L'Amour monstre», *Magazine Littéraire*, Paris, n° 288, mai 1991, p. 42-46.

BESNARD-COURSODON, Micheline, «Monsieur Vénus et Madame Adonis: sexe et discours», *Littérature*, Paris, Larousse, n° 54, mai 1984, p. 121-127.

C., J., «La Vie littéraire: Madame Rachilde», *Monde [des livres]*, n° 12023, 23 sept. 1983, p. 16.

CACHIN, Françoise, «Monsieur Vénus et l'ange de Sodome. L'androgynie au temps de Gustave Moreau (Rachilde, Péladan)», *Nouvelle Revue de psychanalyse*, Paris, Gallimard, n° 7, 1973, p. 63-69.

CHALON, Jean, «Découvrez Rachilde», *Le Figaro littéraire*, Paris, n° 1629, 6 août 1977.

COULON, Marcel, «L'Imagination de Rachilde», *Mercure de France*, Paris, n° 534, 15 septembre 1920, p. 545-569.

DAUPHINÉ, Claude, «Rachilde», entrée de *l'Encyclopaedia Universalis, Thesaurus*, Paris, 1990, p. 2885.

- , «Rachilde et Colette: de l'animale aux belles lettres», *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, Paris, n° 2, juin 1989, p. 204-210.
- , «Rachilde et le "Mercure"», dans «Le Mercure de France et sa littérature en 1890», *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, Armand Colin, vol. XCII, n° 1, 1992, p. 17-28.
- , «Rachilde ou de l'acrobatie critique», *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, Paris, vol. XCI, n° 3, octobre 1991, p. 275-288.
- , «Sade, Rachilde et Freud: lecture de *La Marquise de Sade*», *Bulletin de l'Association des professeurs de lettres*, n° 17, 1982, p. 55-50.
- , «La Vision médiévale de Rachilde dans *Le Meneur de louves*», *Mélanges Jean Larmat, Annales de la Faculté des lettres et sciences humaines de Nice*, Paris, Minard-Lettres modernes, 1983, p. 489-492.
- DAVID, André, «Femmes de lettres 1900 (Anna de Noailles, Rachilde)», *Revue de Paris*, Paris, 71, 10 octobre 1964, p. 94-97.
- DUMUR, Louis, «Rachilde», *La Plume*, Paris, n° 98, 15 mai 1893, p. 217-218.
- DUTOURD, Jean, «Un Bibelot de style Grévy. Rachilde: *Monsieur Vénus*», *Contre les dégoûts de la vie*, Paris, Flammarion, 1986, p. 147-149.
- FISHER, Ben, «The Companion and the Dream: Delirium in Rachilde and Jarry», dans «Dreams and Their Literary Functions», *Romance Studies*, Aberystwyth, pays de Galles, n° 18, Summer 1991.
- FRAPPIER-MAZUR, L., «Marginal Canons: Rewriting the Erotic», dans «The Politics of Tradition: Placing Women in French Literature», *Yale French Studies*, É-U, n° 75, 1988, p. 112-128.
- HAWTHORNE, Mélanie C., «*Monsieur Venus*: A Critique of Gender Roles», *Nineteenth-Century French Studies*, Fredonia, New York, Department of Foreign Languages State University College, vol. XVI, n° 1-2, Fall-Winter 1987-1988, p. 162-179.

- , «Rachilde», *French Women Writers. A Bio-Bibliographical Source Book*, s. la dir. de Eva Martin SARTOR et Dorothy ZIMMERMAN, Wynne, New York, Greenwood, 1991, p. 346-356.
- , «Rachilde in the 90s», *Revue Frontenac Review*, Kingston, 1993-1994, vol. X-XI, p. 152-218.
- , «The Social Construction of Reality in Three Novels by Rachilde», dans *Les Genres de l'hénaurme siècle: Papers from the Fourteenth Annual Colloquium in Nineteenth Century French Studies. University of Michigan, Ann Arbor, October 27-29, 1988*, s. la dir. de William PAULSON, Ann Arbor, Michigan, Department of Romance Languages, University of Michigan, 1989, p. 49-59.
- KELLY, Dorothy, «Representation's Others. *Monsieur Vénus* [1889] and decadent reversals», *Fictional Genders: Role and Representation in Nineteenth-Century French Narrative*, Lincoln, Nebraska, University of Nebraska Press, 1989, p. 143-155.
- KIEBUZINSKA, Christine, «Behind the Mirror: Madame Rachilde's *The Crystal Spider*», *Modern Language Studies*, Kingston, Rhode Island, Northeastern Modern Language Association, vol. XXIV, n° 3, Summer 1994, p. 28-43.
- KYRIA, Pierre, «Rachilde l'ambiguë», *Monde [Livres-Idees]*, Paris, n° 14396, 10 mai 1991, p. 11.
- LEFRÈRE, Jean-Jacques, «La Perversité littéraire», *Quinzaine Littéraire*, Paris, n° 588, 1er au 15 nov. 1991, p. 11-12.
- LUKACHER, Maryline, «Rachilde: The Juggler. Introd. and trans. by Melanie C. Hawthorne», *Nineteenth-Century French Studies*, Fredonia, New York, Department of Foreign Languages State University College, vol. XIX, n° 4, Summer 1991, p. 636-637.
- , «Mademoiselle Baudelaire: Rachilde ou le féminin au masculin», *Nineteenth-Century French Studies*, Fredonia, New York, Department of Foreign Languages State University College, vol. XX, n° 3-4, Spring-Summer 1992, p. 452-465.

- MCLENDON, Will L., «Autour d'une lettre inédite de Rachilde à Huysmans», *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, Paris, n° 3, 1985, p. 550.
- , «Huysmans, Rachilde et le roman de 'moeurs parisiennes'», *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, Paris, vol. XXI, n° 77, 1985, p. 21-24.
- , «Rachilde: Fin-de-siècle Perspective on Perversities», *Modernity and Revolution in Late Nineteenth-Century France*, s. la dir. de Barbara T. COOPER et Mary DONALDSON-EVANS, Newark, University of Delaware Press, 1992, 170 p., p. 52-63.
- MONNEYRON, Frédéric, «De l'androgynisme au misogynisme: l'infamale dialectique des décadents», *Misogynies*, s. la dir. de F. COLLIN, Paris, Les Cahiers du Griffon, printemps 1993, p. 75-86.
- Organographes du Cymbalum Pataphysicum*, n° 18, 1982.
- Organographes du Cymbalum Pataphysicum*, n° 19-20, 1983.
- PIA, Pascal, «La Stratégie...dans les lettres», *Carrefour*, 7 juillet 1977.
- PICARD, Gaston, «Rachilde», *Larousse mensuel*, Paris, Librairie Larousse, n° 467, juillet 1953.
- QUILLARD, Pierre, «Rachilde», *Mercure de France*, Paris, n° 48, décembre 1893, p. 323-328.
- TETART, Jean-Pierre H., «Rachilde: *La Tour d'amour*», *Nouvelle Revue française*, Paris, n° 432, janvier 1989, p. 87-88.
- VASSEUR, Nadine, «Rachilde», *Nouvelles littéraires*, Paris, n° 2751, août 1980.
- ZIEGLER, Robert E., «Fantasies of Partial Selves in Rachilde's *Le Démon de l'absurde*», *Nineteenth-Century French Studies*, Fredonia, New York, Department of Foreign Languages State University College, vol. XIX, n° 1, 1990, p. 122-131.
- , «Rachilde et "l'amour compliqué"», *Atlantis: A Women's Studies Journal/ Journal d'études sur la femme*, vol. XI, n° 2, printemps 1986, p. 115-124.

---, «The Message from the Lighthouse: Rachilde's *La Tour d'amour*», *KRQ*, vol. XXXIX, n° 2, May 1992, p. 159-165.

—, «The Suicide of "La Comédienne" in Rachilde's *La Jongleuse*», *Continental, Latin-American and Francophone Women Writers: Selected Papers from the Wichita State University Conference on Foreign Literature, 1984-1985*, s. la dir. d'Eunice MYERS et Ginette ADAMSON, New York, University Press of America, 1987, p. 55-61.

[s.a.], «Rachilde et Jarry: Étude copulative de leurs correspondances», *Organographes*, sept. 1982, p. 3-51.

ARTICLES

AUTRAND, M., «La Langue romanesque», *Histoire de la langue française 1880 - 1914*, s. la dir. de G. ANTOINE et R. MARTIN, Paris, Éditions du CNRS, 1985, p. 479-496.

Critical Studies, Amsterdam, Rodopi, vol. I, n° 2, 1989, 229 p.

Critical Studies, Amsterdam, Rodopi, vol. II, n° 1/2, 1990, 204 p.

Magazine littéraire, Paris, n° 180, janvier 1982, p. 16-41.

Magazine littéraire, Paris, n° 288, mai 1991.

SARTRE, Jean-Paul, «Qu'est-ce qu'écrire?», *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 11-48.

IV - THÈSES

AMMOUCHE, Michèle Rolande, «From de Sade to the Decadents: A Crisis of Values», thèse de doctorat, présentée à l'University of Maryland College Park, 1991, 380 f.

- BORDEAU, Catherine Anne, «Animal Attractions: The Question of Female Authority in Zola, Rachilde and Colette», thèse de doctorat, présentée à l'University of Michigan, 1993, 245 f.
- FISHER, Ben, «Alfred Jarry and his Literary Context», thèse de doctorat, présentée à l'University of Wales, 1989, 404 f.
- HAWTHORNE, Melanie Claire, «To Whom Does the Fruit Belong: The Theme of the Garden in the Nineteenth-Century French Novel», thèse de doctorat, présentée à l'University of Michigan, 1987, 183 f.
- HUBERT-MATTHEWS, Veronica Jeanne, «Androgynie et représentation chez quatre auteurs du 19^e siècle: Balzac, Gautier, Sand, Rachilde», thèse de doctorat, présentée à l'University of Virginia, 1993, 249 f.
- KOOS, Léonard Robert, «Decadence: A Literature of Travesty», thèse de doctorat, présentée à Yale University, 1990, 197 f.
- MASSÉ, Sylvie, «Les Stratégies de discours et l'écriture des femmes au tournant du siècle: l'expression implicite d'une parole hétérogène», thèse de maîtrise, présentée à l'Université Laval, 1990, 143 f.
- NELSON, Melinda McKinney, «'Feux d'artifice': Flaubert and the Decadents», thèse de doctorat, présentée à Ohio State University, 1988, 239 f.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	2
INTRODUCTION	3
1. RACHILDE ET LA BELLE ÉPOQUE	24
2. LA PAROLE AUTORITAIRE ET LA PAROLE INTÉRIEUREMENT PERSUASIVE	38
3. LE PLURILINGUISME	64
4. LA STYLISATION ET LA PARODIE	85
CONCLUSION	107
BIBLIOGRAPHIE	113