



GÖTEBORGS UNIVERSITET

Institutionen för språk och litteraturer

FRANSKA

OÙ L'INTERVERSION EST LE SEUL RÉGIME ADMIS

La distribution des rôles dans *Monsieur Vénus* chez Rachilde et Pierre Philippe

Författare: Lisa Sjögren

C-uppsats

VT11

Handledare: Elisabeth Bladh

# TABLE DES MATIÈRES

<b>1. INTRODUCTION</b> .....	<b>1</b>
1.1 But du mémoire.....	1
1.2 Recherches antérieures.....	2
1.3 Méthode et matériaux .....	3
1.4 Note sur le choix d'édition .....	3
1.5 Disposition du mémoire .....	4
<b>2. PRÉSENTATION DES AUTEURS ET DES TEXTES</b> .....	<b>5</b>
2.1 Rachilde (1860-1953) .....	5
2.2 Pierre Philippe (1931-).....	5
2.3 <i>Monsieur Vénus</i> (1889).....	6
2.4 « Monsieur Vénus » (1993) .....	7
<b>3. ANALYSE</b> .....	<b>7</b>
3.1 Un écho entre cette fin de siècle et la précédente .....	7
3.2 La structure des textes.....	8
3.2.1 Ordre et désordre .....	8
3.2.2 Observer et vivre.....	9
3.2.3 Typographie et ironie .....	10
3.3 Le duel .....	11
3.3.1 Le préambule .....	11
3.3.2 Tout était singulier dans ce duel .....	12
3.3.3 Sa science maudite.....	13
3.3.4 Le paradis artificiel de Raoule de Vénérande.....	14
3.3.5 L'ouverture .....	15
3.3.6 Les complications de l'amour .....	16
3.3.7 Dans le petit jour.....	17
3.3.8 Après le duel .....	17
<b>4. DISCUSSION</b> .....	<b>18</b>
4.1 Raoule – « ...mais une fille douce » .....	18
4.2 De Rattiolbe – « Un officier glorieux » .....	19
4.3 Jacques – « L'Équivoque merveille » .....	21
<b>5. CONCLUSION</b> .....	<b>22</b>
<b>OUVRAGES CONSULTÉS</b> .....	<b>24</b>

# 1. INTRODUCTION

En 1993 paraît l'album *Irrésistible*<sup>1</sup>, marquant le début de la collaboration entre la chanteuse Juliette et le parolier Pierre Philippe. Sur ce disque Philippe a signé sept chansons, dont une histoire troublante intitulée « Monsieur Vénus ». À la première écoute, celle-ci nous semble un bon exemple de l'esthétique et d'un thème très « philippiens ». Mais en consultant le livret nous lisons, sous les paroles de « Monsieur Vénus », ces mots: « D'après le roman de Rachilde » (Philippe, 2002, p. 12). De là, il n'est pas trop difficile de deviner que la chanson s'inspire du roman du même nom, publié pour la première fois en 1884 et dont l'auteur est précisément cette Rachilde. Mais comme une œuvre « inspirée par » n'égale pas une copie, il n'est pas mal fondé de se demander jusqu'à quel point la chanson suit son prédécesseur romanesque. Pour pouvoir aller au fond de cette question il nous faut d'abord, bien évidemment, faire la connaissance aussi de *Monsieur Vénus*, roman.

Dans ce mémoire nous nous proposons, donc, de faire une étude comparative de ces deux textes et d'en soulever quelques similarités ou différences qui nous semblent particulièrement intéressantes. Si une section sera consacrée à la structure de chaque texte, afin de montrer comment ils sont construits, notre premier intérêt sera pourtant d'étudier une partie spécifique dans l'histoire où les deux récits diffèrent assez radicalement. En regardant de plus près les paragraphes et les strophes qui évoquent *le duel*, nous espérons voir comment ce rendez-vous violent joue un rôle essentiel dans la caractérisation des trois personnages principaux.

## 1.1 BUT DU MEMOIRE

Quelles que soient les techniques dont on se sert pour la raconter, l'histoire de *Monsieur Vénus* met en scène un jeu de rôles vertigineux où ce qui paraît sûr et normal au début ne l'est pas dans la suite et où l'on n'a pas peur de renverser ce qui est déjà inversé. Que les rôles des acteurs aient changés dans la version de Philippe est donc très naturel – ce qui ne nous empêche pas de nous demander comment, et dans quelle mesure, cette nouvelle répartition des rôles est décisive pour l'image que se font les lecteurs des trois personnages dont c'est le privilège douteux de figurer et dans le roman et dans la chanson. Et voilà que se dessine le but de notre mémoire: montrer – à travers une analyse générale des textes suivie d'une analyse qui vise plus spécifiquement l'incident fatal qu'est le duel – en quoi le destin des personnages de Philippe diffère de celui des personnages de Rachilde et, nous espérons, arriver à une compréhension plus profonde des origines et des conséquences de ces différences.

---

<sup>1</sup> L'album a été réédité en 2002 par Polydor/Universal Music, édition à laquelle nous nous référons.

## 1.2 RECHERCHES ANTERIEURES

Après sa mort, Rachilde est tombée dans un presque-oubli dont elle n'est sortie qu'aux années 1980, faisant alors son come-back aidée par des chercheurs s'intéressant à la littérature de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Une œuvre significative de cette deuxième partie du XX<sup>e</sup> siècle est la biographie critique *Rachilde* publiée par Claude Dauphiné en 1991. Dix ans plus tard, en 2001, sont parues deux grandes études en langue anglaise : l'une *Rachilde : Decadence, Gender, and the Woman Writer* de Diana Holnes, l'autre *Rachilde and French Women's Authorship : From Decadence to Modernism* de Melanie Hawthorne. En plus, des analyses du roman *Monsieur Vénus* font partie d'un nombre d'études portant sur la décadence et sur les femmes écrivains de cette époque. Dans *The Gender of Modernity*, Rita Felski (1995) étudie la transformation du protagoniste masculin du roman en objet d'art; le personnage de l'androgynie tel qu'il apparaît dans quatre romans de Rachilde est analysé par Frédéric Monneyron (1996) dans *L'androgynie décadent : Mythe, figures, fantasmes*, et dans *Ventriloquized Bodies : Narratives of Hysteria in Nineteenth-Century France* Janet Beizer (1994) fait une lecture ironique de *Monsieur Vénus*. Comme l'indique le titre de l'article de Katherine Gantz (2005) « The Difficult Guest: French Queer Theory Makes Room for Rachilde », Rachilde reste un écrivain et un personnage difficile à cerner, surtout en ce qui concerne sa relation aux questions du féminisme, du genre et de la sexualité. Ainsi les lectures de son œuvre diffèrent : si Jennifer Birkett (1985, p. 159) souligne comment Rachilde adhère aux stéréotypes misogynes de la décadence, Rachel Mesch voit un écrivain qui savait utiliser les discours dominants de l'époque pour tracer des « figures puissantes, bien qu'inquiétantes, de la créativité féminine » dans un univers où la capacité intellectuelle était étroitement liée à la masculinité (2006, p. 120, notre traduction)<sup>2</sup>.

Peu d'écrits existent à présent sur les paroles de Pierre Philippe, mais une étude réalisée par Jean Viau (*Guidoni & Juliette : Crimes féminines*, 2004) sur les carrières des chanteurs Jean Guidoni et Juliette traite en grande partie de l'œuvre de Philippe, ce dernier ayant signé un nombre important des paroles de ces deux artistes.

Le nombre très petit d'études qui portent spécifiquement sur la transposition d'un roman en chanson indique combien l'adaptation entre ces deux médias est rare. Cela pourrait en partie être expliqué par un manque relatif de contenu narratif dans les paroles de chansons populaires en général (Nicholls, 2007, p. 297), ce qui rend plus difficile, et peut-être moins intéressant, la tâche de traduire en chanson l'histoire d'un roman. Il existe cependant un exemple célèbre de roman transformé en musique pop : « Wuthering Heights » de Kate Bush, inspiré du roman d'Emily

---

<sup>2</sup> « powerful, if disturbing, figures of female creativity »

Brontë. Cette chanson et sa relation à sa « source » romanesque a été étudiée par Linda Lister (2008) dans « Music of the Moors : the Music of Emily Brontë and Cathy in Opera and Song », ainsi que par David Nicholls (2007) dans l'article « Narrative Theory as an Analytical Tool in the Study of Popular Music Texts », où l'auteur présente également des arguments et des tactiques pour l'utilisation de la théorie narrative dans l'analyse de la musique populaire.

### **1.3 METHODE ET MATERIAUX**

Celui qui souhaite faire une étude comparative d'une chanson et du roman sur lequel elle est basée aura à choisir entre un nombre de démarches possibles. Est-ce-que la perspective adoptée aura pour base les études littéraires, les théories de l'adaptation ou bien l'analyse de la musique et de la chanson populaire ? Consciente de nos propres limites, nous nous approcherons de la chanson « Monsieur Vénus » uniquement à travers ses paroles et donc comme *texte écrit*, ce qui nous permettra de faire une étude plus claire et concentrée. Non que nous sous-estimions l'importance de la composition et des arrangements musicaux – eux aussi sont ici porteurs de sens – mais tout simplement parce que nous trouvons que ce côté de l'analyse, si intéressant, mérite d'être entrepris par une ou des personnes ayant plus de connaissances en musique comme discipline académique.

Comment, donc, analyser les *textes* ? Encore une fois se manifeste une grande diversité de procédés qui ont certainement chacun ses avantages. Ici seront d'abord étudiées la forme et la structure de chaque texte, afin de voir sur quels points ils diffèrent et d'identifier quelques stratégies employées par les auteurs en racontant l'histoire. Pour parler de cela nous nous servirons de termes empruntés à la narratologie concernant la littérature (ainsi le mot « narrateur » sera utilisé, bien qu'un équivalent de la chanson, « chanteur », existe (Viau, 2004, p. 186)) Le point central de ce mémoire sera pourtant l'histoire plutôt que les techniques utilisées pour la relater et, afin de mieux la comprendre, nous consulterons à part les textes étudiés des ouvrages portant sur les idées et l'esthétique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, des écrits sur l'œuvre de Rachilde, une étude sur la collaboration de Pierre Philippe avec les interprètes Jean Guidoni et Juliette, une interview avec Philippe parue dans *Écrire & Éditer* (Grimm, 2000) et un article écrit par Philippe sur Rachilde (1998). En ce qui concerne Philippe nous tiendrons aussi compte de son œuvre en dehors de « Monsieur Vénus », telle qu'elle est représentée dans le recueil *Le rouge le rose* (Philippe, 2003), afin de pouvoir dire quelques mots sur son esthétique.

### **1.4 NOTE SUR LE CHOIX D'EDITION**

Le roman *Monsieur Vénus* a été publié en trois versions: en 1884, 1885 et 1889. Avant la publication en 1889 un nombre de changements plus ou moins importants ont été effectués par

l'auteur (la version 1885, presque indisponible, ne comporte que certains de ces changements) : il s'agit de quelques noms qui ont été changés, de paragraphes et d'un chapitre enlevés. Pour ce mémoire nous avons décidé de nous appuyer sur l'édition de Flammarion de 1977, qui a pour base la version de 1889. Non seulement la version de 1884 était-elle plus ou moins indisponible au grand public jusqu'en 2004<sup>3</sup> (la chanson de Juliette étant parue en 1993), mais dans un article de Philippe (1998) sur Rachilde, paru dans *Le Monde*, l'auteur donne comme lecture conseillée justement cette édition Flammarion de 1977.

De la même manière, nous avons à choisir entre deux versions des paroles de la chanson « Monsieur Vénus » : celle qui est reproduite dans le livret de l'album *Irrésistible*, et celle qui paraît dans le recueil *Le rouge le rose*. Comme on a omis la ponctuation dans la version du *Rouge et le rose* nous avons choisi d'utiliser la version d'*Irrésistible*, celle-ci nous paraissant plus structurée et facile à suivre.

## **1.5 DISPOSITION DU MEMOIRE**

Après ce chapitre d'introduction, nous proposerons de courtes présentations des deux textes étudiés et de leurs auteurs. Celles-ci, nous espérons, serviront à donner au lecteur une image générale du sujet, ainsi rendant la lecture de l'analyse plus facile à suivre et plus intéressante. D'abord seront présentés chronologiquement les auteurs, ensuite les deux versions de l'histoire de *Monsieur Vénus*.

Le troisième chapitre sera consacré à l'analyse. Là, nous commencerons par un essai de dégager quelques similarités dans l'esthétique de nos deux auteurs, pour montrer où et comment se situe cette reprise de l'histoire de Rachilde dans la production entière de Pierre Philippe. Ensuite nous nous intéresserons à la structure des récits, en essayant de mettre le doigt sur quelques stratégies utilisées par ces deux auteurs travaillant dans différents genres artistiques. La troisième partie de l'analyse sera consacrée à la représentation, dans les textes de Rachilde et de Philippe, d'un événement spécifique et décisif de l'histoire : le duel.

Le résultat de cette dernière analyse sera discuté dans le chapitre suivant, Discussion. Ce chapitre comporte, lui aussi, trois parties : dans chacune d'elles nous focaliseront sur un des trois personnages principaux, nous demandant comment ils sont définis par le rôle qu'ils jouent dans les événements qui entourent le duel.

Après la discussion, nous présenterons dans le chapitre qui suit notre conclusion, où nous considérerons les résultats obtenus par rapport au but précisé dans l'introduction.

---

<sup>3</sup> Le texte de 1884 a été republié pour la première fois en 2004, sous le titre original *Monsieur Vénus : roman matérialiste*, par The Modern Language Association of America, en même temps qu'une traduction anglaise.

## 2. PRÉSENTATION DES AUTEURS ET DES TEXTES

### 2.1 RACHILDE (1860-1953)

Grand personnage de la scène littéraire pendant la Belle Époque, Rachilde s'est fait un nom avec son succès de scandale *Monsieur Vénus*. Ce roman n'était que le début d'une carrière productive et diverse : co-fondatrice (avec son mari Alfred Vallette) du *Mercur de France*, revue à laquelle elle contribuait avec des critiques littéraires mettant en valeur le plaisir de la lecture (Dauphiné, 1991, p. 237), et animatrice des « mardis » de Rachilde, salon littéraire fréquenté par de nombreux écrivains de l'époque (*ibid.*, p. 106), elle continuait pendant une soixantaine d'années à publier des romans – ainsi que des nouvelles, des contes, des pièces de théâtre, des écrits sur quelques contemporains et, à la fin de sa vie, des récits autobiographiques – avec une productivité impressionnante (si pas toujours favorable pour la qualité). Pour Rachilde, écrire des romans était une chose naturelle, instinctive, qui ne devait pas se laisser encombrer par les « techniques » ; c'était, d'après les mots de Dauphiné, « faire vivre l'imaginaire » (*ibid.*, p. 285).

Dans un article du *Mercur de France* parue en 1906, Ernest Gaubert nomme l'auteur de *Monsieur Vénus* « la Reine des décadents » (cité dans *ibid.*, p. 11), titre qui n'est pas sans justesse. Le courant décadent, contemporain du naturalisme et parfois difficile à distinguer du symbolisme, se caractérise par sa fascination pour le bizarre, l'artificiel (par opposition à la vulgaire nature), la maladie et la perversion, ainsi que par sa misogynie et son mépris pour la bourgeoisie (Hustvedt, 1998, pp. 10-14). Les écrivains décadents se laissaient inspirer par des auteurs comme de Sade, Flaubert et Baudelaire<sup>4</sup> (Birkett, 1986, p. 21) aussi bien que par des personnages non-littéraires comme le médecin Charcot, grande vedette de la science de l'hystérie, et ces sexologues qui à l'époque ne cessaient de découvrir de nouvelles pathologies (Hustvedt, 1998, p. 17). La société fin de siècle, en France comme en Europe, était surtout occupée par l'idée alarmante du *déclin* – car si l'homme peut évoluer il peut sans doute aussi dégénérer. Le mot *décadence*, venu du verbe latin pour « tomber », était d'abord une accusation, mais certains artistes l'ont assumé : ces artistes, selon les mots d'Asti Hustvedt, dont l'œuvre était « une célébration de la chute »<sup>5</sup> (*ibid.*, 10, notre traduction).

### 2.2 PIERRE PHILIPPE (1931-)

Pierre Philippe s'est tôt passionné pour le music-hall et le cinéma. Ses premiers pas dans la

---

<sup>4</sup> Baudelaire, selon lequel « [l]a femme est naturelle, c'est-à-dire abominable » (cité dans Monneyron, 1995, p. 69).

<sup>5</sup> « a celebration of the fall »

chanson, il les prend dans les années 1970 en traduisant en français des textes de Fassbinder pour la chanteuse Ingrid Caven (Viau, 2004, p. 15). À cette époque naît également la collaboration entre Philippe et le jeune chanteur Jean Guidoni, pour qui il écrira nombre de chansons et de spectacles. Ce Guidoni devient l'un des « deux interprètes élus » (Philippe, 2003, p. 7) de l'auteur – l'autre s'appelle Juliette Noureddine, dite Juliette, et avec elle Philippe a collaboré sur deux albums : *Irrésistible*, où apparaît « Monsieur Vénus », et *Rimes féminines*.

Incontestablement, les paroles de Philippe portent des traces de l'interprète pour lequel elles ont été conçues ; il est néanmoins possible d'identifier quelques caractéristiques qui les unissent. Une particularité importante, qu'évoque Philippe lui-même dans une interview, est celle d'être « probablement l'auteur le plus référentiel de la chanson française » (cité dans Grimm, 2000) : ses paroles sont en effet débordantes d'allusions et de références culturelles, historiques et politiques. Elles sont également caractérisées par leur qualité narrative, et très souvent elles racontent de petites histoires avec des personnages et une intrigue. Chose naturelle, peut-être : réalisateur de télévision et expert en histoire du cinéma, Philippe agit en écrivant une chanson comme quelqu'un qui fait un scénario (cité dans *ibid.*). Pour lui, les chansons ne sont pas des entités isolées : comme le remarque Jean Viau (2005, p. 185), quand les paroles de Philippe ne font pas partie d'un spectacle à vrai dire, elles ont toujours l'air d'en être les traces. Finalement, nous ne manquerons pas de noter quelques tendances en ce qui concerne les thèmes : on pourrait imaginer l'univers philippien, situé dans les marges de la société et hanté par des spectres culturels et historiques, un terrain vague où errent des âmes solitaires à la recherche de l'amour impossible, et où le langage parlé est celui de l'art et de l'humour noir.

## **2.3 MONSIEUR VENUS (1889)**

Ce roman, dont le cadre est le Paris de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, raconte l'histoire de l'aristocrate Raoule de Vénérande, amazone androgyne, qui tombe éperdument amoureuse du beau Jacques Silvert, un jeune peintre pauvre et sans le moindre talent. Ne voyant dans la relation hétérosexuelle que des désavantages pour la femme et refusant la soumission, Raoule assume elle-même le rôle de l'homme et décide de faire de Jacques son amante. Au cours du roman le jeune homme devient, par la science de Raoule, de plus en plus « femme », jusqu'à ce que la transformation soit irréversible. Mais bientôt arrive la tragédie : le baron de Rattiolbe, ami intime et prétendant à la main de Raoule, tue Jacques dans un duel et Raoule fait construire une modèle de cire de l'amant mort. Outre le trio tragique déjà mentionné, nous rencontrons aussi dans le roman la sœur de Jacques, Marie Silvert, une fleuriste prostituée à l'esprit cynique et pragmatique, et M<sup>lle</sup> Élisabeth, la tante de Raoule, une dévote choquée par le comportement de sa nièce. Ces deux femmes étant pourtant absentes de la

chanson « Monsieur Vénus », elles ne seront pas spécifiquement étudiées dans ce mémoire.

## **2.4 « MONSIEUR VENUS » (1993)**

Les paroles de « Monsieur Vénus » raconte une histoire similaire à celui du roman de Rachilde, mais moins complexe et avec seulement trois personnages. Il s'agit d'une fille – la narratrice – qui, mal à l'aise dans le rôle de femme hétérosexuelle, est éprise d'amour pour un garçon à la beauté féminine. Ensemble ils forment un couple où les rôles sexuels se confondent, où rien n'est donné d'avance et dont la nouveauté même leur permet de réinventer l'amour. Puis le personnage d'un officier amoureux de la narratrice fait son entrée, surprenant le couple. Cet officier finit par tuer l'autre homme en duel, et la dernière scène montre la narratrice seule avec le corps embaumé du bien-aimé.

## **3. ANALYSE**

### **3.1 UN ECHO ENTRE CETTE FIN DE SIECLE ET LA PRECEDENTE**

En quoi cette histoire, qui en 1993 avait plus de cent ans, concerne-t-elle donc le monde musical d'aujourd'hui? Linda Lister (2008) est confrontée à cette même question dans son analyse de la chanson « Wuthering Heights » de Kate Bush, et elle y remarque combien c'est peu commun pour une chanson pop, genre qui favorise en général les thèmes contemporains, de donner la parole à l'héroïne d'un roman écrit au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans notre cas, ajoutons au mystère le fait que le courant décadent, ainsi que les œuvres qu'il a produites, sont souvent considérés comme marginaux et inférieurs (Hustvedt, 1998, p. 12), celles de Rachilde n'étant pas des exceptions. S'il faut choisir pour inspiration un roman du siècle passé, il n'est donc pas évident que ce soit *Monsieur Vénus*.

Ayant déjà constaté que Pierre Philippe aime construire des récits narratifs et que les thèmes historiques lui sont chers, il ne faut peut-être pas trop s'étonner sur sa décision d'adapter un roman vieux de cent ans ; plus intéressant serait de nous interroger sur le choix de cette œuvre en particulier. À notre aide vient un article sur Rachilde que Pierre Philippe a écrit pour *Le Monde*, et qui peut nous donner une idée de ce que pense le parolier du roman en question. En effet, dans l'article, Philippe (1998) décrit *Monsieur Vénus* comme un roman « délicieusement fin de siècle » qui présente une « remise en question de toutes les lois de la nature ». Il est vrai que ce sont deux aspects importants du roman, mais il n'est pas non plus surprenant que Philippe ait choisi de les souligner, considérant qu'ils auraient aussi bien pu décrire son œuvre à lui. Étudiant l'ensemble de ses paroles, nous voyons que non seulement il s'intéresse souvent à des personnages marginalisés

qui refusent d'adhérer aux normes et qui défient cette même société qui les a rejetés (Viau, 2004, p. 178), mais il représente aussi, en effet, une sensibilité « délicieusement » décadente. Chez Philippe, l'esprit fin de siècle se mêle à celui de la fin du millénaire, et sa fascination pour ces époques de nostalgie et de changement où se rencontre le passé et l'avenir est surtout évidente dans *Fin de siècle*, un spectacle musical que le parolier a créé en 1999 avec Jean Guidoni. Ce spectacle, une réminiscence du siècle passé où les fameuses références culturelles peuvent évoquer le provocateur contemporain Michel Houellebecq aussi bien que l'incontournable décadent Joris-Karl Huysmans<sup>6</sup>, montre bien l'affinité qui lie les fins de siècle l'une à l'autre et qui rapproche l'esthétique de Pierre Philippe de celle, caractéristique de la décadence, représentée dans l'œuvre de Rachilde. Ainsi Viau, en évoquant ce spectacle, peut observer la manière dont « l'esthétique décadente [de Pierre Philippe] crée un écho entre cette fin de siècle et la précédente » (2004, p. 135).

## **3.2 LA STRUCTURE DES TEXTES**

### **3.2.1 ORDRE ET DESORDRE**

Dans *Monsieur Vénus*, roman, les évènements sont racontés en ordre chronologique linéaire. Le récit commence au moment où nous retrouvons Raoule dans un couloir mal éclairé, en train de chercher la porte qui l'introduira chez M<sup>lle</sup> Silvert, fleuriste. La chanson, en revanche, commence par la fin. Quand s'ouvre la première strophe, au temps présent, nous nous trouvons déjà dans la chambre de la protagoniste, observant comment s'étend celle-ci auprès du « beau cadavre » (Philippe, 2002, p. 12, v. 2) sur le lit. Les neuf couplets suivants servent à relater, au passé simple, l'histoire qui précède la tragédie. Viau (2004, p. 113), dans son analyse de la chanson, souligne comment cette structure circulaire, les évènements dramatiques et la forte émotion évoqués dans les neuf strophes au milieu (ici il reconnaît aussi l'importance des arrangements musicaux), font oublier combien la scène d'ouverture est troublante avec son ambiance morbide et ses thèmes nécrophiles. C'est donc un nouveau choc lorsque l'analepse rattrape le présent et la tragique histoire d'une liaison hors norme se retransforme en scène d'amour horrifiante. On peut, en fait, déceler un équivalent à ce retour au présent dans le récit linéaire du roman. Car le dernier chapitre, qui évoque justement les rendez-vous macabres de Raoule et de son mannequin, est le seul dans le roman où le présent est le temps employé.

Notons, finalement, non seulement comment, mais à quel point ces paroles signées Philippe sont structurées. Sorte de monologue narrative, le texte est composé de quarante-huit vers, de douze syllabes chacun, regroupés en douze couplets. Les rimes sont embrassées, c'est à dire qu'elles

---

<sup>6</sup> Respectivement dans « Particules élémentaires » (Philippe, 2003, pp. 178-179) et « Fin de siècle » (*ibid.*, pp. 116-118)

suivent l'ordre « a-b-b-a ». Si nous regardons le contenu par rapport à la forme, nous remarquerons que l'évènement qui bouleverse toute l'action, la venue de l'officier jaloux, a lieu juste où commence le vingt-cinquième vers, c'est à dire tout au milieu du texte. Ainsi, l'importance de l'arrivée de l'officier est soulignée par le fait qu'elle coupe le récit en deux parties – le bonheur qui dure tant que les amants sont seuls dans leur paradis, et le désespoir qu'apporte l'irruption d'un autre.

### 3.2.2 OBSERVER ET VIVRE

Dans le roman, c'est un narrateur extra-diégétique et omniscient qui relate l'action. Celui-ci focalise en alternance les personnages principaux, surtout Raoule, de Rattiolbe et Jacques, nous faisant part de leurs pensées et de leurs sentiments. De temps en temps il se permet des jugements plus généraux sur l'ordre des choses, non sans une certaine ironie, comme en expliquant que de Rattiolbe « *avait le siècle*, infirmité qu'il est impossible d'analyser autrement que par cette seule phrase » (Rachilde, 1977, p. 97) ou, au sujet des artistes, qu'ils « tiennent surtout à faire école quand ils désirent enseigner ce qu'ils ne savent pas » (*ibid.*, p. 163). Le choix d'un narrateur omniscient aide à créer l'illusion d'une relation objective des faits, mais permet aussi d'établir une certaine distance entre le narrateur – sorte de conteur d'histoires neutre mêlé d'homme scientifique – et les personnages, anormaux et amoraux, dont il parle.

Contrairement au narrateur du roman, la narratrice de la chanson « Monsieur Vénus » se trouve elle-même à l'intérieur de l'histoire et raconte à la première personne ce qu'elle a vécu, s'adressant le plus souvent directement à un autre personnage dans l'histoire, « tu »<sup>7</sup>. Le choix de ce type de narrateur pourrait probablement s'expliquer par le genre : dans la chanson populaire le chanteur interprète souvent le rôle du chanteur qui raconte sa propre vie. Une telle narratrice auto-diégétique crée une situation particulière : certes, elle devrait connaître ce dont elle parle, mais par sa subjectivité, par sa proximité même des faits, elle devient peu fiable. Tout en nous laissant toucher par son histoire, nous cultivons notre grain de méfiance... si ce qu'elle nous raconte n'est pas la vérité ? si elle a des raisons, et elle en a certainement, pour dissimuler et inventer ? Elle finit son récit par nous supplier de ne pas la condamner – bien sûr qu'elle ne peut pas dire ce que la rendrait plus coupable à nos yeux. Et puis, ajoutons cette malédiction dont le narrateur le plus soucieux de la vérité ne saurait se libérer, et selon laquelle un narrateur identique à un personnage du récit ne pourra jamais savoir avec sûreté ce que pensent les autres.

---

<sup>7</sup> Sans risquer d'être contredite, ce « tu » étant en fait un cadavre embaumé.

### 3.2.3 TYPOGRAPHIE ET IRONIE

Un procédé favorisé par Rachilde est l'utilisation fréquente d'italiques. Qu'il s'agisse du « *je suis amoureux !* » (*ibid.*, p. 84) de Raoule, ou si c'est de Rattiolbe qui avoue à Marie Silvert qu'il a « rossé *Mademoiselle* ton frère » (*ibid.*, p. 136), l'objectif est le plus souvent de souligner ce que Frédéric Monneyron appelle « la perversion de la syntaxe » (1996, p. 110) : un travestissement grammatical qui accompagne le travestissement vestimentaire des personnages. Mais notons que ce n'est pas seulement le genre *inversé* qui est ainsi souligné : dans une phrase comme « elle [Raoule] se sentait *femme* jusqu'au plaisir » (Rachilde, 1977, p. 71) le genre correspondant à la biologie de Raoule subit le même traitement. Dans cette confusion, Janet Beizer découvre une « *mise en abyme* de la production de la différence » où la « suremphase »<sup>8</sup> que créent les italiques finit par rendre la vraie distinction impossible (1994, p. 233, notre traduction) – peut-être est-ce même une première réalisation, au niveau plus flexible du langage, de cette « destruction de leur sexe » dont rêvent Raoule et Jacques (Rachilde, 1977, p. 110). Nous voulons pourtant souligner que Rachilde ne s'occupe pas que de ce qu'on appellerait peut-être aujourd'hui le *gender trouble*, en empruntant un terme à Judith Butler (1990), mais qu'elle se sert des italiques dans un nombre de situations : par exemple, quand nous apprenons que de Rattiolbe « *avait le siècle* » (Rachilde, 1977, p. 97) les italiques marquent une citation dont la source n'est pas connue et qui renvoie plutôt à un « "comme on dit" implicite »<sup>9</sup> (Beizer, 1994, p. 235, notre traduction). Ces citations orphelines, mises en italiques ou non, font selon Beizer partie d'un grand ensemble d'éléments d'ironie qui, dans leur totalité, fait du roman entier une « citation caricaturale des stéréotypes fin de siècle »<sup>10</sup> (*ibid.*, notre traduction).

Les conditions textuelles où évoluent les paroles de Philippe ne sont pas du tout les mêmes. Premièrement les italiques, il faut l'admettre, sont beaucoup moins utiles dans un texte écrit pour être chanté (sauf, peut-être, comme quelque sorte de didascalie). Et deuxièmement, notons que dans « Monsieur Vénus » les pronoms personnels employés (je, tu) se prêtent très mal aux jeux de rôles tels que nous venons de les observer, en ce qu'ils ne trahissent pas le genre du personnage désigné. Comment donc transmettre cette fluidité entre idées opposées ? Avec le cinquième vers, où le narrateur affirme qu'elle « n'[est] pas un monstre mais une fille douce » (Philippe, 2002, p. 12, v. 5), nous entrons dans le domaine de la juxtaposition de contrastes, dans un univers aux contours vagues où rien n'est plus évident et où « une fille douce » est forcée de *souligner* qu'elle *n'est pas* « un monstre ». Les limites de l'identité se dissolvent encore deux vers plus tard, où ce « je voulais être

---

<sup>8</sup> Respectivement « a mise en abyme of the production of difference » et « overemphasis »

<sup>9</sup> « [...] an implicit "comme on dit" [...] »

<sup>10</sup> « [...] caricatural citation of fin de siècle stereotypes. »

un autre » (*ibid.*, v. 7) ne marque pas seulement le désir de changer d'identité, mais où nous notons également le genre masculin de l'article indéfini. Plus tard dans la chanson, la confusion des rôles du genre sera plus clairement exprimée dans des phrases comme « Moi l'homme et toi la femme [...] » (*ibid.*, v. 19) et « Échangeant nos deux rôles dans notre mise en scène » (*ibid.*, v. 21).

### **3.3 LE DUEL**

Le duel, un épisode qui occupe une place minimale dans chaque récit mais dont l'importance ne peut être exagérée, est un des éléments de l'histoire de *Monsieur Vénus* qui ont subi la transformation la plus radicale au cours de la transition entre roman et chanson. Il est vrai qu'à perdre la concentration un instant on peut le manquer – dans « Monsieur Vénus », chanson, une seule strophe y est consacrée et dans le roman c'est neuf pages – mais il reste pourtant que la compréhension de l'histoire souffrirait de l'absence de cette pièce incontournable du puzzle. Ici nous essayerons donc de prêter à cet événement l'attention qui lui est due, le revisitant dans ses deux incarnations. Mais ayant suivis les personnages dès le début, ayant commencé à les apprécier, est-ce que nous arriverons à accepter les résultats de nos fouilles? Car il faut savoir que lorsqu'arrive le dénouement, il est tragique et brusque et, finalement, rendu plus frappant encore par le fait d'être le résultat non seulement d'une histoire de jalousie mais d'une intrigue sinistre ayant pour but la possession totale d'un autre être.

#### **3.3.1 LE PREAMBULE**

Quelque temps après leur mariage, Jacques et Raoule – maintenant M. et M<sup>me</sup> Silvert – sont les « maudits de l'Éden » (Rachilde, 1977, p. 201), menant une existence isolée dans une maison « transformée en tombeau » (*ibid.*, p. 190). Tous les anciens amis les ont abandonnés, sauf le baron de Rattiolbe, et avant peu se développe un drame à trois dangereux. Car la beauté androgyne de Jacques n'attire pas que les femmes – fait surtout évident lors d'une fête où la présence de Jacques provoque chez tous les hommes « le même frisson inexplicable » (*ibid.*, p. 173) et l'impression qu'il fait une chaleur intolérable – et l'ex-officier s'en voit violemment troublé. Quant à Jacques, tandis qu'il est bien amoureux de Raoule, les manipulations de cette dernière lui ont tellement ôté sa masculinité qu'il est – suivant les lois d'une logique – poussé vers l'homosexualité ou, si l'on veut, l'hétérosexualité féminine transsexuelle. Habillé en femme (plus précisément en *sa* femme, M<sup>me</sup> Silvert) il va un soir chez le baron, « où son destin l'appellait » (*ibid.*, p. 212), pour le séduire. Le baron veut d'abord l'étrangler et puis se suicider, mais ses projets sont interrompus par l'arrivée soudaine de Raoule, vêtue en M. Silvert. Celle-ci comprend bien que Jacques, son « illusion préférée » (*ibid.*, p. 172), lui est perdu pour toujours et, après avoir repris ses habits de *madame*,

Raoule annonce à de Rattiolbe que M. Silvert (ce nom maintenant désignant Jacques), le mari trompé, l'attendra le lendemain pour un duel *à mort*.

### 3.3.2 TOUT ETAIT SINGULIER DANS CE DUEL

La version « officielle » est donc la suivante : M. Jacques Silvert va se battre en duel avec de Rattiolbe, ayant surpris sa femme, M<sup>me</sup> Raoule Silvert, en flagrant délit avec le baron. Mais le lecteur, doué de l'omniscience du narrateur, sait bien que, en réalité, l'infidèle c'était Jacques. Jacques, en revanche, sait très peu de ce qui va se passer. Il est terrible en escrime, mais Raoule l'assure que ce duel n'est qu'une petite formalité sans importance. Et pourtant de Rattiolbe, partagé entre la pitié et le désir de « débarrass[er] la société d'un être immonde » (*ibid.*, p. 221) finit par enfoncer son épée au milieu de ces « frisons roux »<sup>11</sup> (*ibid.*, p. 222) qui couvrent la poitrine de Jacques. Comprenant qu'il l'a tué, lui « qui l'aime [Jacques] » (*ibid.*, pp. 222-223), le baron est horrifié ; à la grande surprise des témoins, il tombe par terre auprès de son adversaire expirant, met ses lèvres sur la blessure et le prie de lui pardonner. Jacques dit ne lui pas en vouloir, mais la réconciliation n'est pas si douce qu'elle aurait pu l'être : au moment de sa mort, quelques heures seulement après avoir essayé de séduire cet homme, la jeune beauté avoue qu'il « aimai[t] bien Raoule » (*ibid.*, p. 224). Et lorsque de Rattiolbe veut « de nouveau sucer la plaie, parce que le sang ne coulait toujours pas » (*ibid.*), Jacques le repousse en prononçant d'une voix faible ses derniers mots : « Non ! laissez-moi, vos moustaches me piqueraient... » (*ibid.*) C'est comme si, au bout du compte, Raoule avait en fait réussi à le dégoûter de tout sauf sa propre « passion monstre » (*ibid.*, p. 101) : il ne peut plus aimer les vraies femmes – comme l'a montré une visite échouée à un bordel avec le baron – et, malgré ce qu'il pensait la veille, il ne peut non plus aimer les vrais hommes, dont les « moustaches [l]e piqueraient » (*ibid.*, p. 224). Il est à jamais « le corps dompté de cet esprit infernal » (*ibid.*, p. 168) qu'est Raoule, ne sachant aimer qu'à « l'envers » (*ibid.*, p. 118) cette étrange créature à l'allure d'un « homme beau comme tous les héros de roman que rêvent les jeunes filles » (*ibid.*, p. 191).

De Rattiolbe, lui non plus, ne revient jamais vraiment du duel. Son destin est décrit en trois courtes phrases nous apprenant que l'ancien soldat « a repris du service en Afrique » où « [i]l est de toutes les expéditions dangereuses. Ne lui a-t-on pas prédit qu'il mourrait par le feu ? » (*ibid.*, p. 227). Comme le fit de Rattiolbe en entendant cette prédiction, nous « réprim[ons] difficilement un tressaillement nerveux » (*ibid.*, p. 153), nous rappelant que c'est Raoule qui l'a prononcée. Cela ce déroule bien avant le duel et l'infidélité de Jacques, mais à un moment où les rapports entre de

---

<sup>11</sup> « [...] ces frisons roux que l'aurore rendait luisants comme une dorure.» Il s'agit de ces mêmes « brins d'or filés » (Rachilde, 1977, p. 28) qui ont ensorcelé Raoule au début du roman ; évoqués de temps en temps à travers le récit, ils sont une sorte de leitmotiv de la virilité sous-jacente de l'éphèbe.

Rattiolbe et Raoule sont pourtant très tendus, et où cette dernière vient de tirer sur le baron avec un pistolet chargé de poudre, visant le cœur. Ceci était peut-être, remarque Raoule, « un avant-goût de la réalité », car « ne vous croyez-vous pas destiné, mon cher, à mourir par le feu ? » (*ibid.*) Craignant que l'accomplissement final de la prophétie ne soit pas loin, nous nous demandons : mais un avant-goût de quoi exactement ? De mourir par le feu, tout simplement, ou de mourir – directement ou indirectement – de la main de Raoule ?

### 3.3.3 SA SCIENCE MAUDITE

Si les deux acteurs visibles du duel sont de Rattiolbe et Jacques, c'est bien Raoule qui joue le rôle de marionnettiste. C'est elle qui, ayant lancé le défi « À mort » (*ibid.*, p. 217) à de Rattiolbe, force son mari à se rendre à un duel auquel il ne peut survivre. Et pourquoi tout cela ? La raison se devine à travers ces incessantes allusions, jetant sur l'histoire une ombre sinistre, à l'impossibilité de l'amour.

Pour Raoule, le bonheur conjugal n'attend pas au bout d'une ligne droite. Ayant perdu sa foi dans l'hétérosexualité traditionnelle, celle-ci ne peut aimer Jacques qu'en rajeunant « cette vieille chose qu'on appelle l'amour » (*ibid.*, p. 85) et en devenant la créatrice d'une « dépravation nouvelle » (*ibid.*, p. 87) : c'est à dire que, la féminité étant dans la relation amoureuse inextricablement liée à la soumission, elle ne peut l'aimer qu'*en homme*. Pour mieux pouvoir soumettre le jeune homme à sa volonté, et pour lui imposer la chasteté, elle lui fait manger du haschich. Elle l'habille de luxure et de jolis vêtements androgynes, l'installant dans un studio somptueux où elle vient la nuit, vêtue en homme, lui rendre visite. Elle le *féminise*. Jacques, « dont le corps était un poème » (*ibid.*, p. 139) devient ainsi la création de Raoule, son perle à former, son livre à écrire<sup>12</sup>. Fille de son époque décadente, Raoule ne se contente pas du naturel mais y préfère l'art et l'artifice, son chef d'œuvre étant la transformation d'un simple humain en l'idéal de la beauté androgyne (Monneyron, 1996, p. 37). Pygmalion féminin et artiste aux prétentions presque divines, elle met à l'épreuve la formule d'Oscar Wilde selon laquelle « la vie imite l'art » (Wilde, 1905, p. 32)<sup>13</sup>. Les premiers résultats de cette expérience sont pourtant désolants : la réalité étant changeante, l'imitation parfaite ne peut durer et la création de Raoule finit par la trahir. Mais Raoule, elle, ne se laisse pas décourager par de tels petits revers, sachant que si jamais la nature se montre trop vivante, il reste toujours la nature morte : « si Jacques ne se réveille pas du sommeil sensuel que j'ai glissé dans ses membres dociles,

---

<sup>12</sup> « Il est certain, monsieur, reprit Raoule haussant les épaules, que j'ai eu des amants. Des amants dans ma vie comme j'ai des livres dans ma bibliothèque, pour savoir, pour étudier... mais je n'ai pas eu de passion, je n'ai pas écrit mon livre, moi ! » (Rachilde, 1977, p. 85)

<sup>13</sup> Wilde avait, d'ailleurs, bien lu et apprécié le roman scandaleux de Rachilde (Dauphiné, 1991, p. 115). À croire M. A. Raffalovich, l'Irlandais aurait même été « saisi d'un véritable accès de fièvre cérébrale après avoir lu *Monsieur Vénus* [...] » (1896, p. 245)

je serai heureuse malgré votre malédiction » (Rachilde, 1977, p. 191). À la surface, et au moment où elle est prononcée par Raoule, cette réplique semble plutôt optimiste. C'est le soir de son mariage, et Raoule vient d'être maudite par sa tante, selon laquelle « les désirs contre nature ne sont jamais assouvis » (*ibid.*, p. 189). La façon dont notre protagoniste cherche, malgré tout, à envisager un avenir heureux et à braver « l'impitoyable société » (*ibid.*, p. 194) est même assez impressionnante. Mais si, contrariant le désir de trouver partout des sens symboliques, nous lisions mot par mot et – comme c'est l'habitude ici – à l'envers ? Au lieu du défi impossible d'une fille damnée, nous risquons d'y trouver le projet très faisable d'un artiste de transformer un sujet vivant en objet d'art. Commencant par la fin, nous trouvons ceci : « je serai heureuse [...] si Jacques ne se réveille pas ». Le bonheur futur de Raoule dépend, en effet, du sommeil de l'homme, un sommeil presque littéral et, comme nous le verrons plus tard, éternel. Dans la vraie vie, elle « ne le posséder[a] jamais » (*ibid.*, p. 89) ; mais *tuée en art*<sup>14</sup> son « illusion préférée » (*ibid.*, p. 172) sera à jamais la propriété de son auteur. Et si Raoule n'est pas, finalement, assez spirituelle pour se contenter d'aimer une idée, elle a bien les facultés cérébrales nécessaires pour trouver une solution et, avec son goût décadent pour le bizarre et l'artificiel, elle finit par effectuer une fabuleuse « descente de l'idée dans le réel » (Monneyron, 1996, p. 58).

### 3.3.4 LE PARADIS ARTIFICIEL DE RAOULE DE VENERANDE

Ne plaignons donc pas le sort de notre héroïne douteuse. Car finalement, l'assassinat de l'amant n'est pas une tragédie mais un pas vers la perfection de l'œuvre. En faisant construire ce mannequin en cire, partiellement animé et avec les poils et les ongles de l'original, Raoule parvient à créer « le substitut idéal »<sup>15</sup> (Felski, 1995, p. 198, notre traduction) – et pour les décadents, qui déploraient tout ce qui venait de la nature, le substitut est en fait l'idéal : l'homme artificiel, l'homme parfait. En plus, cette créature-objet androgyne, étant organisme et machine à la fois (on dirait un « cyborg » avant l'heure), résiste à tous les systèmes de classification binaires (Felski, 1995, p. 198) : comme si la « destruction de leur sexe » (Rachilde, 1977, p. 110) n'était pas assez, voilà la destruction de leur espèce ! Raoule, sur un plan plus subtil, échappe aussi aux dichotomies ; car, venant dans la « chambre [...] toute bleue comme un ciel sans nuages » (Rachilde, 1977, p. 227) où repose le mannequin, elle est des fois « une femme vêtue en deuil », des fois « un jeune homme en habit noir » (*ibid.*) et, finalement, « ils » (*ibid.*, p. 228). Contemplant cet univers clos bleu-ciel nous songeons à la comparaison paradisiaque qu'a fait Raoule en regardant Jacques féminisé, tout au

---

<sup>14</sup> Dans leur étude sur la littérature féminine du XIX<sup>e</sup> siècle au Royaume Uni, Sandra M. Gilbert et Susan Gubar se servent de la formule « killed into art » pour désigner comment l'homme-auteur a transformé la femme en objet, en idé(al)e afin de la posséder plus complètement (2000, p. 17). Voilà donc encore une habitude « masculine » adoptée par Raoule.

<sup>15</sup> « the ideal substitute »

début de leur liaison, se demandant « avec une sorte de terreur superstitieuse si elle n'avait pas créé, après Dieux, un être à son image » (*ibid.*, p. 111). Et nous vient une curieuse idée : si la « destruction de leur sexe » (*ibid.*, p. 110) se faisait par la création d'une troisième alternative qui fait éclater la dichotomie ? Car si cette chambre bleu-ciel est un nouveau Éden, et si l'Adam futur<sup>16</sup> n'est pas un homme – il est un être artificiel et androgyne – comment dire si Raoule est une femme ?

### 3.3.5 L'OUVERTURE

L'image tracée par la Narratrice<sup>17</sup> dans la première moitié de « Monsieur Vénus » est celle d'une histoire d'amour assez mutuelle. Déjà dans la deuxième strophe nous pouvons lire cette phrase : « Je voulais être un autre et toi, vice versa / Tu avais tout l'attrait des belle garces rousses » (Philippe, 2002, p. 12, vv. 7-8). Ici, la Narratrice fait naître, avec l'opposition du « je » et du « tu » et surtout avec ce « vice versa », l'illusion d'une ressemblance et d'une égalité entre les deux personnages. Cette illusion, hélas, ne dure qu'avec quelque difficulté. Dès la première évocation de l'homme, il est rendu objet par le regard de la Narratrice : il a « tout l'attrait des belles garces rousses » (*ibid.*, v. 8), couvert de roses en satin il ressemble à la statue grecque « l'Hercule Farnèse » (*ibid.*, v. 10) et, finalement, ce même regard est explicitement évoqué à l'intérieur du texte, au moment où la Narratrice nous décrit comment elle « [l]e vi[t] nu choisissant [s]es toilettes » (*ibid.*, v. 13). En plus, nous apprenons que c'est elle qui donne « les ordres obscènes » (*ibid.*, v. 24) et qui tient « la cravache »<sup>18</sup> (*ibid.*). Il n'y a donc pas de doute sur la répartition du pouvoir entre les amants, mais nous avons l'impression que cette relation est légèrement plus égale, et surtout plus volontaire, que celle dépeinte par Rachilde. D'abord, la différence en ce qui concerne les situations financières des personnages n'est que sous-entendue ici tandis qu'elle est très apparente dans le roman. Ensuite, il n'y a pas de mention de drogues, ce qui indique que le bel homme est plus susceptible de rester de sa propre volonté. Mais surtout, notons les strophes cinq et six, où nous rencontrons des phrases comme « réinventant l'amour *nous* n'avions pas de normes » (*ibid.*, v. 18, nos italiques) et « échangeant nos deux rôles dans *notre* mise en scène » (*ibid.*, v. 21, nos italiques) qui soulignent la fluidité des identités et suggèrent, malgré les relations de pouvoir inégales, une *œuvre commune*.

Mais si les amants ont l'air d'être relativement heureux ensemble, nous allons bientôt découvrir qu'ils ne sont pas pour cela moins vulnérables à ce que le narrateur de Rachilde appellerait « l'impitoyable société » (1977, p. 194).

---

<sup>16</sup> Nous songeons à *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam, roman paru en 1886 où le protagoniste se fait construire une femme androïde idéale.

<sup>17</sup> Désormais nous écrivons « la Narratrice », avec une majuscule, pour désigner la protagoniste-narratrice de la chanson.

<sup>18</sup> Chez Rachilde, le personnage le plus associé à la cravache est plutôt de Rattiolbe.

### 3.3.6 LES COMPLICATIONS DE L'AMOUR

Et là, tout au milieu du récit, un troisième personnage fait son entrée sur la scène des amants. Un vrai homme, un « officier glorieux et droit comme une tige » (Philippe, 2002, p. 12, v. 26), celui-ci a cependant le malheur d'aimer sans retour la Narratrice. Un jour il surprend les jeunes amoureux, et choqué d'avoir vu « comment bifurquent les chemins de l'amour » (*ibid.*, v. 28) il exige un duel – et c'est la Narratrice « qu'il convi[e] à payer [leurs] audaces » (*ibid.*, v. 34). Déjà nous sommes loin des intrigues compliqués du roman de Rachilde, et en train de voir se dérouler une histoire de jalousie assez conventionnelle. Ici le soldat offensé ne se laisse pas manipuler par une autre à donner le coup mortel à l'homme faible ; au contraire, c'est lui qui porte la culpabilité entière, ayant et effectué et, surtout, provoqué le duel.

Il faut pourtant admettre un certain doute en ce qui concerne les motifs de l'officier : est-ce un acte de jalousie, une manifestation de son pouvoir sur la femme (au sens particulier et général), ou une manière extrême de « défendre » sa propre hétérosexualité ? La Narratrice évoque cette ambiguïté en se demandant si son crime le plus grave était « celui de le tromper pour un de ses pareils » (*ibid.*, v. 30) – elle, en plus, qui prétend que « le désir des hommes jamais n[e] l'intéressa » (*ibid.*, v. 6) ! – ou bien « celui d'adorer l'équivoque merveille / Face aux appâts de qui il se sentait moins homme » (*ibid.*, v. 32). Certes, ce fait de se sentir « moins homme » peut avoir plusieurs explications. Est-ce le choc de se voir – étant bel homme, un bon exemplaire – vaincu au cœur d'une femme par une créature qui est tout ce qu'il ne faut pas être, pauvre, efféminée et sans force ? Ou l'existence même du jeune homme soumis, à l'allure d'une « belle garce rousse » (*ibid.*, v. 8), est-elle une menace au pouvoir masculin représenté par le soldat, en ce qu'elle montre que la puissance et la supériorité ne sont pas garanties aux hommes ? Peut-être. Mais nous pensons qu'il s'agit également, ici comme chez Rachilde, d'une défense de l'hétérosexualité du soldat. Pour arriver à cette théorie nous voulons prêter notre attention à la présence du mot « appâts » ; car celui-ci, il nous semble, ajoute à la phrase une nuance tout à fait superflue pour dire que les hiérarchies intérieures de la masculinité ont été dérangées par la victoire imprévue d'un homme « inférieur »<sup>19</sup>. D'abord, rappelons-nous que les *appâts* dont il s'agit sont ceux d'une « équivoque merveille » (*ibid.*, v. 31) – c'est à dire d'un être inquiétant qui est non seulement d'un « double sexe » mais d'un *double sens*. Cet avertissement nous fait faire attention au double sens du mot « appâts », qui à l'oreille est identique à un autre mot : « appas ». Supposant que le lecteur, en lisant, entend les mots dans sa tête, et admettant que ce texte est fait pour être chanté, nous ne pouvons ne pas tenir compte de cette ambiguïté. Ce qui trouble le soldat chez le jeune homme sont donc ses « appas » c'est-à-dire les

---

<sup>19</sup> Nous pensons surtout à cette « masculinité hégémonique » dont parle R.W. Connel, une masculinité idéale qui « subordonne les autres types de masculinité ainsi que l'ensemble des femmes. » (Roventa-Frumusani, 2009, p. 26)

« charmes physiques d'une femme » (*Larousse*, 2009)<sup>20</sup>, aussi bien que ses « appâts », mot de même origine désignant (littéralement et figurativement) ce que l'on met sur un piège ou un hameçon pour attirer le gibier ou le poisson. Il paraît donc que ce qui rend le jeune homme dangereux vis-à-vis du soldat n'est pas son caractère ou ses comportements mais ses attraits féminins et trompeurs.

### 3.3.7 DANS LE PETIT JOUR

Quand vient l'aube du jour du duel, ce n'est donc pas la Narratrice qui se présente au rendez-vous fatal mais l'amant qui prend sa place et qui finit par se faire tuer. La tragédie arrivée, le personnage du soldat disparaît de la chanson et la Narratrice semble être sans culpabilité. Mais ici, l'histoire tragique devient de nouveau troublante. Car la Narratrice nous raconte comment elle a emmené le cadavre de son amant chez « un grand taxidermiste » (*ibid.*, v. 37) qui l'embaume et l'articule, « faisant de tout [s]on corps un rêve mécaniste » (*ibid.*, v. 38)<sup>21</sup>. La réalisation la plus frappante ici, c'est que, bien que la narratrice de Philippe ne soit pas manipulatrice comme la protagoniste de Rachilde et que les acteurs du duel n'y jouent pas les mêmes rôles, *le résultat est le même*. Ce que Raoule fait arriver par sa « science maudite » (Rachilde, 1977, p. 105) arrive par chance à la Narratrice. En plus, c'est cette dernière qui exprime le plus clairement la victoire macabre qu'a gagnée Raoule par la mort de l'amant. Souvenons-nous de la lamentation de Raoule : « je ne le [Jacques] posséderai jamais !... » (*ibid.*, p. 89) La Narratrice sait que ceci n'est pas tout à fait vrai, et nous ayant raconté toute l'histoire de son amour tragique jusqu'à l'embaumement de l'amant, elle explique : « Voilà pourquoi je peux [...] / M'étendre auprès de toi [...] / [...] / Et mort te posséder de mon vivant amour » (Philippe, 2002, p. 12, vv. 41-44).

### 3.3.8 APRES LE DUEL

Le roman de Rachilde finit de manière assez abrupte, et quitte le lecteur sur cette phrase curieusement objective et distanciée: « Ce mannequin, chef d'œuvre d'anatomie, a été fabriqué par un Allemand » (Rachilde, 1977, p. 228). En revanche, le dernier couplet de la chanson de Philippe donne à la Narratrice l'opportunité de nous présenter sa plaidoirie finale. Pour elle, se cloîtrer dans son paradis bleu-ciel n'est pas assez ; elle n'accepte pas la condamnation de cette « société impitoyable » (*ibid.*, p. 195) et invoque comme défense le « désordre » qu'est l'amour (Philippe, 2002, v. 46). Amour mystérieux que « rien ne [...] commande » (*ibid.*) et qui, finalement,

---

<sup>20</sup> Ayant choisi de citer cette édition à cause de sa définition courte et concise du mot, nous désirons pourtant souligner que le sens spécifique de « charmes féminins » existe aussi dans des dictionnaires publiés avant 1993.

<sup>21</sup> Notons qu'ici, ils semblent garder le corps entier de l'homme et que l'amant reconstitué est un cadavre aux détails mécaniques plutôt que, comme c'est le cas chez Rachilde, un mannequin aux détails humains. Philippe joue donc plus sur l'idée de la nécrophilie, thème qu'il a déjà abordé dans « Chanson pour le cadavre exquis » (2003, pp. 67-68) et « Fleurs fanées » (*ibid.*, pp. 119-121), peut-être au détriment de l'aspect de l'artificiel si cher aux décadents.

« reste obscur et muet » (*ibid.*, v. 47) devant cette question que le lecteur, trop distrait par les bifurcations de l'amour, aura peut-être oublié de se poser. Prononçant son dernier vers, la Narratrice ramène son public à ce titre que partagent les textes de Rachilde et Philippe, tout en lui indiquant sa qualité ambiguë : « Qui de toi ou de moi était Monsieur Vénus [?] » (*ibid.*, v. 48)

C'est une bonne question. Cela pourrait bien être Raoule/la Narratrice, meneuse du jeu amoureux, parfois dieu créateur, parfois Diane, et qui ne ferait pas d'objection au titre « monsieur ». Ou, bien sûr, le jeune homme efféminé, l'Adonis ; après tout, il finit par être réduit en quelque chose qui ressemble aux « Vénus anatomiques », statues de cire féminines utilisées au XIX<sup>e</sup> siècle dans l'enseignement des sciences médicales, des beautés passives aux organes détachables (Mesch, 2006, p. 136).

Mais, dans l'esprit de *Monsieur Vénus*, nous devons toujours reconnaître une troisième possibilité : ne pas choisir, ou bien choisir l'espace vide et malléable, ce « rien [...] énorme » (Philippe, 2002, v. 19) *entre* les pôles. Et si c'était les deux ? Il nous semble que le roman de Rachilde laisse entrevoir la possibilité, en refusant de *fixer* Jacques et Raoule dans un sexe ou l'autre. Tour à tour sont évoqués l'effémination de Jacques, dont « l'âme aux instincts féminins s'est trompée d'enveloppe », et les traits qui rappellent sa virilité, sa physique de « beau mâle » (Rachilde, 1977, pp. 89-90). De la même manière, Raoule est parfois décrite par ses caractéristiques féminines et parfois par ses caractéristiques masculines. Ainsi, unis, ils ne réussissent ni à vivre ni à imiter le couple hétérosexuel, mais font ensemble quelque chose de différent. Alors, quand de Rattiolbe les regarde valser, les deux amants deviennent pour lui « la seule divinité de l'amour en deux personnes, l'individu *complet* dont parlent les récits fabuleux des Brahmanes, deux sexes distincts en un unique monstre » (*ibid.*, p. 171). Il est facile, donc, de s'imaginer que la divinité androgyne qu'est Monsieur Vénus, elle aussi, n'est complet qu'en réunissant deux sexes, deux *êtres*, distincts.

## 4. DISCUSSION

### 4.1 RAOULE – « ...MAIS UNE FILLE DOUCE »

Comme nous venons de le voir, ce qui sépare la Narratrice de Raoule de Vénérande n'est pas les circonstances où elles se trouvent mais ce qu'elles en font. Reconnaisant une tendance en ce qui concerne l'impossibilité de l'amour heureux dans les romans de Rachilde, Dauphiné écrit que « ce n'est pas la société qui fait obstacle au bonheur, mais la cérébralité des personnages » (1991, p. 305). Cela vaut bien pour *Monsieur Vénus*, roman où le « monde extérieur » semble peu important. Raoule est un personnage très indépendant, bien que la société essaie de limiter sa liberté. De

Rattiolbe la juge hystérique<sup>22</sup>, « [...] car, selon ses idées, on ne pouvait qu'être hystérique dès qu'on ne suivait pas la loi commune » (Rachilde, 1977, p. 65), mais plutôt que d'être la victime de ce diagnostic Raoule l'utilise, dans les mots de Rachel Mesch, comme « une lacune discursive »<sup>23</sup> (2006, p. 132, notre traduction) lui permettant de justifier, en des termes empruntés aux sciences médicales, des comportements très délibérés. De la même manière, elle à la fois soulève et pervertit une idée reçue sur l'inconstance de la femme: « Rien ne doit vous étonner, puisque je suis femme [...] Je fais tout le contraire de ce que je promis. Quoi de plus naturel ! » (Rachilde, 1977, p. 81) Ainsi, nous notons, elle établit une liaison étonnante et déconcertante entre cette *stratégie délibérée* d'autojustification et le concept du *naturel*. Son irrationalité n'était jamais irréfléchie, et déjà enfant elle « charmait les institutrices par l'explication *lucide* qu'elle donnait de ses *folies* » (*ibid.*, p. 39, nos italiques).

En comparaison, la Narratrice, supposant qu'elle nous dit la vérité, montre en fait très peu de ces talents manipulateurs. Par ce qu'on apprend sur elle, il semble possible que, dans un monde plus acceptant, elle sache aimer heureusement ; les *possibilités* d'un amour réinventé sont soulignées plutôt que sa nature illusoire et irréalisable. Mais peut-être nous faut-il nous méfier de cet optimisme : Viau note chez Philippe une tendance à laisser deviner « le caractère intrinsèquement coupable de l'amour » par « sa dénégation même », à créer des personnages qui « se dévoilent en même temps qu'ils se masquent » (2004, p. 177) : prenons pour exemple le criminel qui se prétend artiste<sup>24</sup>, ou bien la « fille douce » qui affirme *n'être pas* « un monstre ». Mais, continue Viau, malgré les déguisements des personnages, « la condamnation [...] par la société persiste » (*ibid.*, p. 178), et il est vrai que, la Narratrice refusant de détruire elle-même son bonheur, la société le fait à sa place. Plus innocente, elle est plus susceptible de devenir la victime des opinions des autres. Nous nous demandons donc ce qui est préférable : être dépeint comme libre et invulnérable mais finalement sadique et désagréable, ou comme une fille relativement douce et sympathique mais finalement soumise à une destinée tragique.

#### **4.2 DE RATTIOLBE – « UN OFFICIER GLORIEUX »**

Le baron de Rattiolbe, en devenant « un officier glorieux » (Philippe, 2002, p. 12, v. 26), subit une transformation radicale. À la fois confident, prétendant et rival de l'héroïne, de Rattiolbe est un personnage souvent focalisé par le narrateur de *Monsieur Vénus*. Ancien soldat, il aurait pu être

---

<sup>22</sup> Cette maladie à la mode était surtout définie par l'impossibilité de la définir (Beizer, 1994, p. 34). Le baron de Rattiolbe sait en fait de quoi il parle, lui-même ayant « *le siècle* », autre (sinon la même) affection difficile à préciser (Rachilde, 1977, p. 97).

<sup>23</sup> « a discursive loophole »

<sup>24</sup> Voir « Weidmann » : « je [...] préfère les malfrats, eux amu moins sont des poètes » (Philippe, 2003, p. 273).

l'image de la force masculine, mais finalement, parce que passionné, impulsif et atteint par *le siècle*, il se laisse facilement manipuler par la cérébrale Raoule. Et il a beau penser que celui qui ne suit pas la loi commune doit être hystérique ; il se trouve, lui-même, souvent juste en dehors de la norme : que ce soit au début du roman, déclarant son amour pour Raoule en disant que « deux cœurs de garçon, deux cœurs de hussard doivent être du même rouge... » (Rachilde, 1977, p. 69) ou, beaucoup plus tard, suçant la blessure de ce Jacques qu'il aime et qu'il a tué, il a une manière bizarre de passer à côté de l'hétérosexualité traditionnelle. On pourrait même soupçonner qu'il subit cette même transformation que nous avons observé chez Jacques, ce curieux syndrome qui se caractérise par le fait de « confond[re] toujours les hommes dans Raoule et Raoule dans les hommes » (*ibid.*, p. 207). C'est comme si l'androgynéité de Raoule est tellement prononcée que, pour les hommes qui l'aiment et suivant la logique de *Monsieur Vénus*, elle sert de transition entre l'hétérosexualité et l'homosexualité masculine.

Maintenant, juxtaposons-le, ce soldat servile muni d'une « vivacité toute parisienne » (*ibid.*, p. 63), à l'officier glorieux de Philippe. Ce dernier, « droit comme une tige » (Philippe, 2002, p. 12, v. 26), rayonne le pouvoir masculin, militaire et donc hiérarchique, ainsi qu'un caractère inébranlable et discipliné. Il est donc extraordinaire qu'il ait choisi la Narratrice, la femme, pour payer le prix des « audaces » des amants (*ibid.*, v. 34). Le duel était à l'époque une affaire réservée aux hommes, et qui contribuait en même temps à la construction de la masculinité chez la bourgeoisie et l'aristocratie (Arnot & Usborn, 1999, p. 28). Il faut donc que l'officier ait été aveuglé par la rage en faisant son choix surprenant, ou que la *masculinité* de la Narratrice soit tellement prononcée que même ses prétendants la considèrent comme un homme.

Il est probable que c'est une combinaison de deux facteurs qui pousse le soldat de la chanson à tuer, finalement, son rival : d'abord, ce qui est valable aussi pour de Rattiolbe, il y a la possibilité où l'officier cherche à combattre – par l'intermédiaire du corps du jeune homme – la « menace » de la féminité et de l'homosexualité. Comme le note R.W. Connell (1995, p. 83) en étudiant les hiérarchies intérieures de la masculinité, la violence devient un moyen pour un groupe privilégié de maintenir sa domination et, en même temps, de fixer ces règles qui permettront à exclure ceux qui n'y conforment pas. En tuant le jeune homme le soldat réussit, littéralement d'un seul coup, à dire de manière très efficace que la version de la masculinité que l'autre représente n'est pas acceptable, à « débarrasser la société » de ce qui aux yeux de l'officier est « un être immonde » (Rachilde, 1977, p. 221) et à anéantir cet « équivoque merveille » (Philippe, 2002, p. 12, v. 31) qui le répugne et l'attire. Mais si, au contraire, l'affront qui a le plus touché l'officier est la trahison de la Narratrice ? Dans ce cas, il est évident que le soldat se considère comme ayant une empire considérable sur cette femme qu'il « aim[e] sans retour » (*ibid.*, v. 25), un pouvoir qu'il n'hésite pas

à exercer par la violence. En cela, il ressemble peut-être plutôt à une Raoule de Vénérande, tous les deux prêts à tuer ceux qu'ils aiment et qui les ont trahis. Et pourtant, il est impossible de dire avec certitude ce que pense et éprouve cet officier. Et c'est là, en fait, qu'il diffère le plus du baron assez bavard. Nous n'entendons jamais sa voix.

#### **4.3 JACQUES – «L'ÉQUIVOQUE MERVEILLE »**

Serrant le corps expirant de Jacques dans ses bras, de Rattiolbe s'écrie, désespéré : « ne savais-tu pas que tu étais condamné d'avance ? » (Rachilde, 1977, p. 222) Il désigne, bien sûr, le duel injuste qu'a organisé Raoule, mais cette question peut bien s'appliquer à l'existence entière de Jacques et du « tu » de la chanson. Dans *Monsieur Vénus*, la prédétermination qui lui frappe est évidente : quand Jacques va séduire le baron il va où « son destin l'appel[le] » (*ibid.*, p. 212), comme il est le « fils d'un ivrogne et d'une catin [...] Son honneur ne sa[ît] que pleurer » (*ibid.*, p. 58), il croit « avoir » la prostitution comme une maladie héréditaire (*ibid.*, p. 220) et même sa propre sœur a l'air de penser qu'il est « naturellement destiné aux coups de fouet » (*ibid.*, p. 140). Si ces prophéties ne sont jamais prononcées dans la chanson ils ne se réalisent pas moins pour cela : c'est toujours lui qui doit sacrifier sa vie pour donner à la fin sa qualité tragique. Même s'il est bien possible que l'âme féminine de Jacques se soit « trompée d'enveloppe » (*ibid.*, p. 90) et que Raoule aide le jeune homme à comprendre ce qu'il y a dans son cœur et à s'épanouir, le destin de cette équivoque merveille qu'est Jacques reste terriblement triste ; l'idée cruelle qu'après avoir connu son cœur il doit mourir illustrant plus que rien cette impossibilité du bonheur qui hante l'histoire.

Mais peut-être la chanson fait-elle entrevoir la possibilité d'une autre issue, car comme nous l'avons déjà dit, le protagoniste masculin de Philippe nous semble un peu plus « émancipé » que le Jacques de Rachilde. À propos du duel, la Narratrice raconte : « Mais dans le petit jour c'est toi qui pris ma place / Qui pris mon habit noir et c'est toi qu'il tua » (*ibid.*, vv. 35, 36). Ce qui est extraordinaire ici, c'est l'idée que, peut-être, c'est le jeune homme lui-même qui exerce sa liberté en prenant la décision d'aller au duel. Certes, il se fait tuer, mais *se sacrifier* n'est pas la même chose que *d'être sacrifié*. Et chose plus surprenante encore, il prend « l'habit noir » (*ibid.*, v. 36) de la Narratrice, c'est à dire qu'il s'habille *en homme* pour aller jouer le rôle si masculin du duelliste. Si le dernier acte rebelle de Jacques est d'assumer l'identité de femme hétérosexuelle, celle du « tu » est de (re)devenir homme. Ainsi, avant d'expirer, il rétablit pour un moment l'ordre admis des deux sexes. Mais la raison pour ce renversement de l'inversion reste obscure: est-ce un retour aux rôles traditionnels de la masculinité et de la féminité ou est-ce que cela montre une dernière fois, et comme si souvent dans le roman de Rachilde, la nature changeante et interchangeable des identités ?

## 5. CONCLUSION

Dans ce mémoire nous avons entrepris de dégager et d'analyser quelques différences entre *Monsieur Vénus*, le roman de Rachilde, et les paroles – signées Pierre Philippe – d'une chanson que cet ouvrage a inspirée. Cette reprise par un parolier de l'intrigue d'un roman publié dans les années 1880, il nous semble, n'est pas si surprenante : comme le montre l'œuvre intégrale de Philippe, les paroles de cet auteur sont surtout caractérisées par leur nature narrative, par l'abondance de références culturelles et par une esthétique « décadente ».

Nous avons également noté que, grâce aux contraintes formels différents imposés à un roman et aux paroles d'une chanson, les deux auteurs ont dû se servir d'un nombre de stratégies différentes. Si le roman de Rachilde se distingue par son utilisation spécifique d'italiques, le « Monsieur Vénus » de Philippe nous a surtout frappée par sa symétrie : composé de quarante-huit vers de douze syllabes, celui-ci est coupé en deux parties égales par une périphrase se trouvant tout au milieu du récit.

Le principal objet d'étude de ce mémoire était pourtant l'évènement du duel, où les deux récits divergent de manière dramatique. Dans *Monsieur Vénus* ce duel est en quelque sorte le « plan B » de la protagoniste, Raoule : lorsque son rêve d'un amour renouvelé est menacé par l'inconstance humaine, sa solution est de remplacer l'humanité de l'amant(e) par la constance de la mort et de l'art. La narratrice-protagoniste de « Monsieur Vénus » ne provoque aucun duel ; au contraire, elle est la victime d'une société impitoyable qui n'accepte pas sa liberté de femme et son amour sans normes. Reste pourtant le fait inquiétant que, sans manipuler et par chance, cette dernière arrive à la fin au même résultat macabre que Raoule.

Dans « Monsieur Vénus », le duel est l'œuvre d'un officier jaloux, amoureux de la narratrice, dont nous ne savons presque rien. Le personnage correspondant dans *Monsieur Vénus* est le baron de Rattiolbe, un homme soucieux de l'opinion des autres, et qui se voit finalement déchiré par ses sentiments contradictoires.

Le Jacques du roman et le « tu » de la chanson finissent tous les deux par être tués en duel, mais si Jacques y est poussé par Raoule, l'autre va éventuellement se battre de sa propre volonté. Ce dernier revêt sa masculinité en assumant le rôle du duelliste, tandis que la « féminisation » affaiblissante qu'a subie Jacques semble être irréversible. Nous pourrions bien nous demander quelle version reflète le plus cette instabilité identitaire qui caractérise l'histoire du mystérieux monsieur Vénus – est-ce la possibilité d'une féminisation totale et fatale décrite par Rachilde, ou plutôt la liberté de choix proposée par Philippe, où ce qui ressemble à un retour aux rôles traditionnels pourrait aussi bien être encore un travestissement temporaire ? Outre l'intrigue partagée, ce sont justement cette fluidité et cette ambiguïté d'identité qui réunissent ces deux textes, formellement si différents.

Depuis les années 1980, Rachilde occupe bien un espace particulier dans l'univers académique, et le lecteur curieux trouvera facilement de nombreuses études et articles – en anglais aussi bien qu'en français – portant sur les écrits de cet auteur. En revanche, l'œuvre de Pierre Philippe reste une frontière relativement inexplorée. Issue de la collaboration entre littérature et musique, elle s'étend à travers de différents champs de recherche : dans ce mémoire nous avons choisi de traiter ses paroles uniquement comme textes écrits, mais une autre possibilité serait d'étudier aussi leur relation à la musique qui les accompagne. Pour celui qui désire effectuer une étude plus vaste, examinant également la relation entre les chansons individuelles, se proposent, par exemple, les deux spectacles musicaux *Crime passionnel* ou *Fin de siècle*. Très différents au fond, ils se ressemblent pourtant en ce qu'ils se composent d'un nombre de chansons réunies autour d'un thème. Si *Crime Passionnel*, récit narratif et intime, est l'histoire d'un homme et d'un meurtre, parsemée de références littéraires et parée d'images florales, les paroles de *Fin de siècle* raconte une histoire à la fois fragmentée et immense : celle de tout un siècle. Finalement, ce spectacle sert donc à nous rappeler que, malgré quelques bifurcations délicieusement décadentes vers les années 1880, les paroles de Philippe sont, en fait, surtout marquées par l'époque où vit l'auteur ; et qu'à les lire attentivement, on y découvrira une merveilleuse fenêtre kaléidoscopique, donnant sur ce XX<sup>e</sup> siècle qui les a vues naître.

## OUVRAGES CONSULTÉS

- Annot, M.L. & Osborne, C. 1999. « Why Gender and Crime? Aspects of an International Debate. »  
Annot, M.L. & Osborne, C. (éds.) *Gender And Crime In Modern Europe*. London : Routledge, pp. 1-43.
- Beizer, J. 1994. *Ventriloquized Bodies : Narratives of Hysteria in Nineteenth-Century France*. Ithaca & London : Cornell University Press
- Birkett, J. 1986. *The Sins of the Fathers: Decadence in France 1870-1914*. London : Quartet Books.
- Butler, J. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York/London: Routledge.
- Dauphiné, C. 1991. *Rachilde*. Paris : Mercure de France.
- Felski, R. 1995. *The Gender of Modernity*. Cambridge (Mass.) & London : Harvard University Press.
- Gantz, K. 2005. « The Difficult Guest: French Queer Theory Makes Room for Rachilde ». *South Central Review*, Nol. 22, No. 3, pp. 113-132. <http://www.jstor.org/pss/40039996> (consulté le 18 mai 2011).
- Grimm, C. 2000. « Pierre Philippe: l'auteur exclusif ». *Écrire & Éditer*, n° 25 (20 janvier au 20 mars 2000). [http://ecastaing.free.fr/pierre\\_philippe/articles\\_interview-E%26EN%B025.html](http://ecastaing.free.fr/pierre_philippe/articles_interview-E%26EN%B025.html) (consulté le 25 février 2011).
- Hawthorne, M. 2001. *Rachilde and French Women's Authorship: From Decadence to Modernism*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Holmes, D. 2001. *Rachilde: Decadence, Gender and the Woman Writer*. Oxford & New York : Berg.
- Hustvedt, A. 1998. « The art of death : French fiction at the fin de siècle ». Hustvedt, A. (éd.), *The Decadent Reader*. New York : Zone Books, pp. 10-29.
- Juliette. 2002 [1993] *Irrésistible* (CD audio). Polydor/Universal Music (LC00309).
- Larousse Dictionnaire Maxipoche 2009*. 2008. Paris : Larousse.
- Lister, L. 2008. « Music of the Moors : the Music of Emily Brontë and Cathy in Opera and Song ». *The Brontës in the World of the Arts*. Hagan, S. Wells, J. (éds.) Hampshire & Burlington : Ashgate, pp. 213-229.

- Mesch, R. 2006. *The Hysteric's Revenge: French Women Writers at the Fin de Siècle*. Nashville : Vanderbilt University Press.
- Monneyron, F. 1996. *L'androgynisme décadent : Mythe, figures, fantasmes*. Grenoble : ELLUG.
- Nicholls, D. 2007. « Narrative Theory as an Analytical Tool in the Study of Popular Music Texts ». *Music and Letters*, Volume 88, Number 2, pp. 297-315.  
<http://muse.jhu.edu/journals/mal/summary/v088/88.2nicholls.html> (consulté le 28 mars 2011).
- Philippe, P. 1998. « Rachilde saisie par la débauche ». *Le Monde*, 21/8/1998.  
[http://ecastaing.free.fr/pierre\\_philippe/articles\\_lemonde\\_ecrivainssetsaltimbanques.html](http://ecastaing.free.fr/pierre_philippe/articles_lemonde_ecrivainssetsaltimbanques.html) (consulté le 21 février 2011).
- Philippe, P. 2002 [1993]. « Monsieur Vénus ». Notes d'album pour *Irrésistible* par Juliette (livret de CD). Polydor/Universal Music (LC00309).
- Philippe, P. 2003. *Le rouge le rose*. St-Cyr-sur-Loire : Christian Pirot.
- Rachilde. 1977 [1889]. *Monsieur Vénus*. Paris : Flammarion.
- Rachilde. 2004 [1884] *Monsieur Vénus : roman matérialiste*. New York : The Modern Language Association of America.
- Raffalovich, M.A. 1896. *Uranisme et unisexualité : étude sur différentes manifestations de l'instinct sexuel*. Paris : Masson & Lyon : A. Stock. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5821964t> (consulté le 18 mai 2011).
- Roventa-Frumusani, D. 2009. *Concepts fondamentaux pour les études de genre*. Paris : Éditions des archives contemporaines.
- Viau, J. 2004. *Guidoni & Juliette : Crimes féminines*. Paris : Les Belles Lettres.
- Wilde, O. 1905. *Intentions: The decay of lying, Pen, pencil and poison, The critic as artist, The truth of masks*. New York : Brentano's. <http://www.archive.org/details/intentionsdecayo00wild> (consulté le 18 mai 2011).