

Les Figures féminines de la Décadence
et leurs implications esthétiques dans quelques romans
français et suédois

Les Figures féminines de la Décadence
et leurs implications esthétiques dans quelques romans
français et suédois

Cecilia Carlander

Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion, Göteborgs universitet
UFR de littérature française et comparée, Université Paris-Sorbonne

Avhandling för filosofie doktorsexamen i litteraturvetenskap,
Göteborgs universitet 2013

© Cecilia Carlander 2013

Omslag: Thomas Ekholm

Omslagsbild: Thomas Wilmer Dewing: In the Garden (1892-94)

Typsnitt: times new roman (rubriker: garamond)

Distribution: Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion, Göteborgs
universitet, Box 200, 405 30 Göteborg.

*Art suprême du vers ! Art de la Décadence
Moderne ! – Mauvais goût exquis ! Outrecuidance
Du Verbe, dont la robe a des paillettes d’or*

Stanislas da Guaita (1885)

Abstract

Cecilia Carlander: "The female figures of the Decadence and their aesthetic significance in some French and Swedish novels" ["Les Figures féminines de la Décadence et leurs implications esthétiques dans quelques romans français et suédois"] PhD dissertation in French, with a summary in Swedish, University of Gothenburg, Sweden, 2013.

Department of Literature, history of Ideas, and Religion, Box 200, SE-405 30 Göteborg.

This thesis compares Swedish and French literary prose fiction written between 1884 and 1892 and its approach to Decadent themes, with focus on the female portraits and their aesthetic impact. Eight texts are analyzed and compared in order to explore how the Swedish fin de siècle literature – partly interpreted as belonging to the political literary program of the "Modern Breakthrough" – relates to the French literature and the Decadence.

As the literary Decadence is concerned about the gender roles, the focus on the female characters is profitable and original; most main characters in the Decadent literature are male, which has also influenced earlier research on this period's literature. The study is divided into three major parts: 1) pictures of the independent woman; 2) gender roles and sexuality; 3) female characters and decadent ontology. In the first part, the analyses focus on features and behavior – as well as "la femme fatale" and the women's look upon themselves. In the second part, themes such as androgyny, sexuality and eroticism are examined. In the third part, the study explores how the female figures relate to the ideas of degeneration and the feelings of loss: secularization, artifice and (non-)health.

The more the analyses are developed, the clearer it becomes that the Swedish texts are influenced by the same decadent themes and ideas as the French texts. Nevertheless, a difference is that the French literature's female characters more often are depicted with exaggerated traits than the Swedish characters, a difference that the thesis points out as connected to the Modern Breakthrough and its political program.

Key words: Decadence, Literature fin-de-siècle, Modern Breakthrough, Androgyny, Dandyism, Degeneration, Femme fatale, New Woman, Victoria Benedictsson, Paul Bourget, Ola Hansson, Joris-Karl Huysmans, Stella Kleve, Anne Charlotte Leffler, Rachilde, Georges Rodenbach.

Table des matières

Introduction.....	11
1. Buts, méthode, théories	13
1.1 Buts.....	13
1.2 Méthode	15
1.3 Théories	20
2. Etat de la question	21
2.1 Sur la Décadence en France.....	22
2.2 Sur la Décadence en Suède et en Scandinavie.....	24
3. Disposition de l'étude.....	27
Prolégomènes : Les œuvres dans leur contexte	30
1. La notion de décadence	30
2. La « percée moderne »	48
3. La Décadence en Scandinavie.....	69
4. Les écrivains et les œuvres littéraires du corpus	74
4.1 Ecrivains et œuvres français.....	74
4.2 Ecrivains et œuvres suédois.....	89
1.Première partie : La représentation de la femme indépendante	112
1.1 Traits extérieurs : incertains, doubles.....	114
Premières apparitions	117
1.2 Méduse ou l'âme au fond des yeux ?	120
1.3 Bouches dévorantes, riantes et souriantes	126
1.4 Nuances de teint – pâleur et artifice	130
Maquillage.....	135
1.5 Cheveux désirables.....	138
1.6 Les corps - vieillissants ou bien éternellement jeunes ?.....	140
Figures féminines âgées.....	143
1.7 L'interaction des personnages avec d'autres personnages ainsi qu'avec la société	147
Origines, habitudes et expériences	148
Personnages solitaires.....	153
1.8 L'univers intérieur des personnages féminins.....	159
1.9 Regards « doubles »	164
1.10 Femmes « bizarres » ou « nouvelles » ?.....	170

1.11 Femmes fatales	176
Salomé – femme fatale parmi d’autres	179
Les figures féminines du corpus – des femmes fatales ?	182
La femme fatale artiste	190
2. Deuxième partie : Fin de siècle – fin de sexes ?	193
2.1 Sexes et androgynie	195
La figure de Pierrot	200
L’androgynie et les figures féminines	201
2.2 Relations figures féminines – figures masculines : Renversement de rôles ?	210
2.3 Sexualités – homosexualité ou bisexualité ?	222
Sexualité(s) chez les figures féminines	223
2.5 La peur de l’intimité – rapports sexuels, liaisons, relations intimes	229
Mariages ou relations temporaires ?	232
2.6 Sadisme	239
2.7 « Ou nonne ou monstre ! »	244
2.8 Erotisme	251
Berta Funcke et l’érotisme cérébral	258
2.9 La sexualité et la mort	260
3. Troisième partie : Les figures féminines et leur rapport à l’esthétique et les éléments de l’ontologie décadentes	273
3.1 Décadence, dégénérescence – causes, effets	273
3.2 Perte de foi – sécularisation – les figures féminines et la religion	279
3.3 Chagrin, ennui – à la recherche des valeurs perdues : Les figures féminines et l’artifice	292
3.5 Dandysme	308
Les figures féminines et le dandy(esque)	314
Serra de <i>Féminité et érotisme II</i> – un dandy italien ?	322
Narcissisme	324
3.6 Maladies fin-de-siècle – ou l’esthétique pathologique	326
Hystérie	333
Figures féminines malades	340
<i>Bruges-la-Morte</i> ou la mort désirée	356
Résumé et conclusion	362
1. Résumé des analyses	364
2. Conclusion	386
Résumé en suédois – Sammanfattning	392
Remerciements	419
Eléments bibliographiques	420
Bibliographie primaire	420

Corpus.....	420
Autres œuvres littéraires.....	420
Textes de critique.....	424
Bibliographie secondaire.....	428
Ouvrages.....	428
Articles.....	440
Index	448

Introduction

L'intérêt porté vers les fins de siècle en Europe, et surtout vers la fin du XIXe siècle, est, dans la période actuelle, incontestablement grand. En effet, la fin du XIXe siècle est sûrement la fin du siècle qui intéresse le plus à notre époque, au moins en ce qui concerne l'histoire littéraire. Les études consacrées à ces années du tournant des XIXe et XXe siècles ne cessent d'apparaître, et la fascination envers les expressions culturelles de la fin des années 1800 durera probablement encore longtemps. L'intérêt continu sur cette époque s'explique évidemment par le progrès alors très accéléré des conditions de l'être humain, du milieu et des nouveaux moyens de vivre qui, à son tour, contribue à un développement des idées et des expressions artistiques. Non seulement une fascination mais aussi une peur s'installent chez le peuple à l'époque – des sensations que l'on peut reconnaître de nos jours, car on continue à être confronté à de nouvelles découvertes, idées ou inventions. De cette manière, la fin du XIXe siècle peut jouer le rôle d'un miroir, dans lequel on pourrait toujours se refléter de nos jours, car les problématiques restent, pour beaucoup, les mêmes.

A la fin de ce siècle, de nouvelles idées évoluent donc à une vitesse presque choquante, et cela grâce à une société imprégnée par les découvertes scientifiques, et les nouveautés techniques de plus en plus importantes pour la vie de l'être humain. L'industrialisme crée de nouvelles occasions d'emploi et, de là, un nouveau genre de vie prend forme. C'est aussi à la fin du XIXe siècle que l'on voit, encore une fois dans l'histoire, que les améliorations, les inventions, de l'homme et de sa vie sont tellement considérables que l'on craint de d'avoir atteint le sommet, voire le maximum, de la capacité humaine : un déclin est à attendre.

Avec les changements des conditions extérieures viennent également les changements de possibilités individuelles, ce qui concerne surtout la femme qui devient, petit à petit, plus indépendante. Ainsi une partie de la population nettement plus grande participent plus visiblement qu'auparavant sur les scènes diverses dans la société, à l'extérieur du monde de la famille proche. Quelques changements sont souvent difficiles à comprendre, voire à accepter, car ils contribuent également à un changement de normes, et cela plus parmi certains que parmi d'autres. Les avis divers des changements créent un besoin de discuter, un besoin auquel les artistes et les

écrivains n'arrivent pas à résister, ce dont témoigne la littérature pleine de nouveaux genres d'expressions littéraires. Ainsi, un courant un peu avant-garde évolue pour vite devenir à la mode parmi un grand nombre d'écrivains en France, pour aussitôt être diffusé dans le reste de l'Europe. Il s'agit de la « Décadence », dont la notion est parmi les plus vagues à définir, ou encore dont la notion est largement interprétée.

En s'intéressant à cette époque dynamique et renouvelante, nous avons vu qu'il existe, dans l'histoire littéraire, de grandes différences entre la France et la Suède. Quant aux autres courants littéraires du XIXe siècle, il est tout à fait clair que les écrivains suédois cherchent à suivre les tendances françaises. Pourtant, en ce qui concerne la Décadence, il existe une lacune – surtout dans les manuels de littérature générale et comparée, mais aussi dans la recherche, où l'on ne trouve que quelques rares études à ce sujet. En effet, l'histoire littéraire suédoise de cette époque est pleinement imprégnée par les idées de la « percée moderne scandinave », le programme littéraire surtout lancé par le critique danois Georg Brandes. Bien sûr, ce programme littéraire, marqué par le réalisme ainsi que des idées politiques, est significatif pour la plupart des publications de la fin du XIXe siècle en Scandinavie, mais, dans le même temps, les idées de la Décadence ne sont guère inconnues pour les écrivains scandinaves. Comme l'origine du courant décadent est française, nous le voyons pertinent de comparer une partie de la littérature suédoise de l'époque avec une partie de la littérature d'origine de la capitale de la Décadence : des œuvres parues dans les années 1880-1890, toutes écrites en français et publiées à Paris.

Pour les rares études portant sur la Décadence en Suède, les comparaisons élaborées avec la littérature française sont quasiment inexistantes ; quelques parallèles sont tirés, surtout dans l'étude suédoise de Claes Ahlund¹ sur la Décadence en Suède, ou encore, par exemple, dans la recherche de Christina Sjöblad² qui se concentre sur la réception de l'œuvre baudelairienne en Suède³. Cependant aucune lecture pleinement croisée et comparée n'existe entre des œuvres littéraires suédoises et françaises de

¹ Claes Ahlund, *Medusas huvud. Dekadensens tematik i svensk sekelskiftesprosa*, Stockholm /Uppsala universitet, Almqvist & Wiksell, Acta Universitatis Upsaliensis, Historia litterarum 18, 1994.

² Christina Sjöblad, *Baudelaires väg till Sverige. Presentation, mottagande och litterära miljöer 1855-1917*, Lund, Liber läromedel, 1975.

³ Les autres études qui prennent son point de départ dans la Décadence suédoise seront soulevées plus tard, dans notre chapitre sur l'état de la question. Mentionnons toutefois l'ouvrage de Ebba Witt-Brattström sur les écrivains Ola Hansson et Laura Marholm qui s'intitule *Dekadensens kön* (Stockholm, Norstedts, 2007, en français *Le sexe de la Décadence*) – une étude consacrée à un couple d'écrivains bien exceptionnel qui s'intéresse également à la Décadence – ou encore l'étude de Johan Lundberg: *En evighet i rummets former gjuten. Symbolistiska och dekadenta inslag i Svens Lidmans, Sigfrid Siwertz' och Anders Österlings lyrik 1904-07* (Eslöv, B. Östlings bokförlag Symposion, 2000) qui porte sur la poésie des années 1904-07 de Sven Lidman, Sigfrid Siwertz et Anders Österling et leur rapport à la Décadence et le symbolisme.

l'époque fin-de-siècle – une époque dont on parlera ici également comme l'époque décadente – jusqu'à maintenant, car voici finalement une étude comparée dans laquelle huit romans sont comparés, quatre en français, quatre en suédois, et tous écrits au début de ce courant littéraire, entre 1884 et 1892.

Considérant l'insuffisance découverte dans la recherche littéraire, l'intérêt est né de vouloir contribuer avec de nouvelles perspectives dans le domaine de la Décadence et la littérature suédoise. En nous concentrant sur les figures féminines de huit romans à partir des thèmes et des idées de la Décadence, notre dessein est, d'une approche comparatiste, d'attirer l'attention sur la littérature de l'époque fin-de-siècle en Suède et en France. L'approche s'enracinera, pour beaucoup, dans la question des nouveaux rôles de sexes, en relation avec ses implications esthétiques, et éclairées par le contexte historique. Car le lien paraît évident entre les idées principales du courant littéraire et les nouveaux rôles qui sont assignés à l'homme : hommes et femmes faisaient partie de cette société où les normes étaient en train de changer. Alors, les écrivains, hommes comme femmes, eurent besoin d'exprimer leurs doutes non seulement sur les nouveaux rôles qui leur furent assignés, mais aussi sur les normes changeantes.

1. Buts, méthode, théories

1.1 Buts

Dans l'étude présente, il s'agira d'une comparaison entre la littérature en Suède et en France à l'époque décadente, mais, bien évidemment, le choix de la littérature doit être limitée à une quantité accessible. C'est aussi une des raisons pour laquelle cette étude comparée portera sur les rôles et les portraits de femmes, car par cela aide, comme nous verrons ci-dessous, à limiter et à choisir notre corpus. De plus, pour réussir à faire des analyses bien élaborées, nous limiterons l'étude à concerner surtout huit exemples de la littérature fin-de-siècle d'origines francophone et suédoise, entre 1884 et 1892, à savoir : *Monsieur Vénus* (1884) de Rachilde, *Pengar (Argent)* (1885) de Victoria Benedictsson, *Berta Funcke* (1885) de Stella Kleve, *Un crime d'amour* (1886) de Paul Bourget, *En rade* (1886) de Joris-Karl Huysmans, *Sensitiva amorosa* (1887) de Ola Hansson, *Kvinnlighet och erotik II (Féminité et érotisme II)* (1890) de Anne Charlotte Leffler et *Bruges-la-Morte*

(1892) de Georges Rodenbach, qui, soulignons-le d'emblée, est d'origine belge mais actif et publié en France pendant l'époque décadente⁴.

Comme il n'existe, surtout en ce qui concerne la littérature suédoise choisie, que quelques rares études du domaine de la Décadence, ni, à proprement parler, aucune étude comparée entre la littérature suédoise et la littérature française de la fin du XIXe siècle, nous avons vu l'intérêt d'en faire une. Pour certains des écrivains de nos textes choisis, l'insuffisance de la recherche est d'ailleurs bien manifeste. Nous pensons, par conséquent, avec nos lectures croisées et comparées, contribuer à la recherche de cette littérature fin-de-siècle, d'abord sur un plan plus vaste et général afin d'ajouter à la recherche de nouvelles perspectives quant aux courants littéraires de l'époque, ensuite, en évoluant les analyses de chaque texte littéraire, nous cherchons à élargir l'interprétation souvent bien établie à propos d'une œuvre d'un écrivain.

Pour contribuer à la recherche sur les courants littéraires, ainsi que sur les écrivains et leurs œuvres du corpus, nous nous approchons de la littérature choisie avec quelques buts primaires des analyses. Premièrement, le but sera d'étudier et de comparer comment les textes du corpus choisis sont marqués par une esthétique et une thématique décadentes, et cela à partir des figures féminines. Deuxièmement, et parallèlement, le but sera de voir comment les écrivains traitent les nouvelles idées concernant les rôles de la femme, et, à un certain degré – comment les femmes sont réfléchies dans les portraits de figures masculines, ce qui évalue également le degré de l'implication esthétique des figures féminines. En sens inverse, l'étude esquissera le rôle nouveau dévolu au personnage masculin, même si celui-ci n'a jamais notre attention primaire. Troisièmement, d'un plus haut degré, notre intention est bien naturellement d'attirer l'attention sur huit romans qui n'ont jamais été lus dans un ensemble pareil, ainsi que de nous concentrer sur des œuvres ou des écrivains qui ne sont pas, au moins en partie, très discutés. Ainsi, finalement, l'étude dira aussi quelque chose sur le climat littéraire et ses significatifs en Suède et en France à l'époque décadente, ce qui remet en question une partie de la recherche établie, surtout en ce qui concerne la classification des courants littéraires de la fin du XIXe siècle. Nous cherchons donc à trouver, à partir des analyses thématiques des textes du corpus, les caractéristiques de la littérature fin-de-siècle, s'il s'agit d'une esthétique décadente ou de la « percée moderne » scandinave ou non –

⁴ Georges Rodenbach est, comme on le soulèvera encore plus tard, né en Flandre, mais dans une maison francophone et éduqué en français. Jeune, il découvre la vie culturelle et littéraire de Paris, et ne cesse d'y revenir. En 1892, Rodenbach appartient ainsi à la vie littéraire française, et son roman *Bruges-la-Morte* est publié d'abord en tant que feuilleton dans *Le Figaro* en février, ensuite comme livre chez Flammarion. Pour plus de détails à ce propos, voir la présentation de Rodenbach.

Par ailleurs, même si les œuvres suédoises ne sont pas traduites en français, nous utiliserons ici – et dorénavant – les titres traduits d'*Argent* et de *Féminité et érotisme*.

l'espoir et l'intention sont de dire quelque chose de nouveau sur les textes du corpus, pour également pouvoir trouver quelque chose de nouveau en ce qui concerne les courants littéraires – qu'il s'agisse de l'ambiance ou des tendances les plus récurrentes.

Afin d'atteindre les buts formulés ci-dessus, quelques questions particulières nous intéressent. D'abord nous voudrions cerner, d'après les nouvelles conditions données à l'homme la fin du XIXe siècle, les caractéristiques du portrait de femme indépendante. Comment les rôles de sexe et ses représentations sont-ils imprégnés par les changements de normes et de possibilités de la société fin-de-siècle ? Comment sont-ils marqués par une esthétique et une thématique décadentes ? Dans quelle mesure pourrait-on dire que les figures féminines des textes du corpus contribuent à rendre une ambiance décadente dans les textes ? Comment sont-elles, elles-mêmes, influencées par une thématique décadente ? Placées dans un contexte décadent et comparées à une thématique décadente plus fréquents pour un héros de la Décadence, les femmes sont-elles aussi marquées par les mêmes idées, traits, conduites que les hommes ? Dans quelle mesure pourrait-on dire que les figures féminines des textes suédois s'approchent des figures féminines des textes français – ou vice versa ?

Dans notre projet de recherche, nous étudions donc huit textes de près, des textes dont nous parlerons pour la plupart comme des romans, même si le genre de deux d'entre eux est discuté, et dont quatre sont écrits en français, et quatre en suédois. Comme ces textes du corpus sont à moitié d'origine suédoise, à moitié d'origine française, la comparaison est toujours au centre de l'étude. Les textes sont choisis d'après quelques critères précises pour limiter le nombre de textes possibles et adéquats, ce qui sera discuté ci-dessous. Les huit romans, qui ne sont pas forcément à considérer comme des romans « décadents », sont lus et analysés sous des angles divers, tous avec des rapports à l'esthétique et à la thématique décadentes.

1.2 Méthode

Corpus

Le choix du corpus s'est fait d'après quelques critères spécifiques. D'abord, nous voulions trouver des textes écrits pendant la première partie de la période dont on parle comme la Décadence, c'est-à-dire des textes écrits à partir de 1884, l'année où est publié le roman *A rebours* de Joris-Karl Huysmans. *A rebours* est, comme on va le voir, souvent vu comme « la Bible » de la Décadence ainsi que comme le roman qui illustre bien des

exemples de caractéristiques décadentes. Au cours des années 1880, les écrivains français sont, pour la plupart, conscients de ce roman de Huysmans, et beaucoup d'œuvres littéraires témoignent d'une prise de position à l'égard d'*A rebours* et la Décadence, ou le « décadentisme ». Pour certains des écrivains, leurs propres écrits font explicitement partie de ce courant littéraire, pour d'autres, il est question de prendre de la distance des idées de la Décadence. Parmi les huit romans de notre corpus, la moitié consiste en des textes le plus souvent classifiés comme décadents, l'autre moitié ne le fait pas. Les romans les plus souvent considérés comme décadents sont ceux de Rachilde, Kleve, Hansson et Rodenbach, tandis que ceux de Benedictsson, Bourget et Leffler ne le sont pas du tout, et le roman *En rade* de Huysmans l'est – mais rarement. Le choix est fait pour voir comment les mêmes thèmes décadents se distinguent dans la littérature qui n'a pas, jusque-là, été considérée comme décadente – car on n'a que rarement étudié les liens possibles – ainsi que pour, encore plus, comparer la littérature française et suédoise de cette époque, et cela non seulement d'après des classifications déjà établies. De plus, comme nous allons le voir plus tard, un aspect du choix des romans est aussi lié à la recherche déjà faite, car, dans le corpus se trouvent également des textes qui méritent aussi bien une nouvelle attention qu'une nouvelle interprétation.

Comme l'étude se limite à comparer la littérature à travers les portraits de femmes, le rôle des figures féminines doit être particulièrement considérable dans la littérature choisie. C'est pourquoi, dans chacun des romans du corpus, au moins une figure féminine est présente et essentielle déjà dans le premier chapitre, pour le rester dans l'intrigue entière. Si une figure féminine n'est pas le personnage principal du roman, au moins, elle s'intègre et influence clairement la vie d'un héros.

Le portrait de femme doit également concerner une femme – française ou suédoise – de la fin du XIXe siècle, de l'époque contemporaine de l'époque décadente. C'est pourquoi le roman doit se dérouler dans les années 1880-1890, ainsi que dans un milieu européen, et lorsque le roman s'ouvre, les personnages devraient se trouver dans leur pays natal. Ainsi on pourrait donc exclure les romans historiques ou ceux qui se déroulent dans un pays oriental, ce qui est souvent le cas des romans décadents. Dans cette étude, nous cherchons donc également à résumer le portrait littéraire de la femme européenne de l'époque décadente, et non pas le portrait d'une femme lointaine : ni exotique, ni historique. Ceci dit pour les figures féminines les plus importantes – parfois les analyses peuvent aussi, bien évidemment, inclure des figures rêvées ou mythiques, car celles-ci font leur effet sur la vue de la figure féminine. Si les figures féminines font partie d'un contexte plutôt contemporain à leur époque, ainsi qu'à un milieu connu par aussi bien les écrivains que le lectorat, qu'elles soient toutes de la même époque et d'un milieu égal, la comparaison d'entre elles sera plus pertinente, puisque les conditions sont plus semblables.

Nous avons dit que l'étude se concentre sur des romans écrits dans le premier temps de la Décadence après la publication d'*A rebours*, notamment dans la première décennie de l'époque décadente, c'est-à-dire entre 1884 et 1892. Toutefois, comme nous allons le voir, bien des œuvres littéraires écrites et publiées avant 1884 présentent également des traits ou des thèmes communs avec la Décadence, mais s'il faut tirer une limite, on choisit, dans la recherche déjà faite sur la Décadence, souvent de la tirer en 1884, surtout grâce au roman *A rebours* de Huysmans, et nous le faisons également, car c'est à partir de 1884 que les idées d'une époque décadente se lancent avec force.

*

Comme on l'a déjà vu, les romans du corpus sont : *Monsieur Vénus* (1884) de Rachilde, *Pengar (Argent)*, 1885) de Victoria Benedictsson, *Berta Funcke* (1885) de Stella Kleve, *Un crime d'amour* (1886) de Paul Bourget, *En rade* (1886) de Joris-Karl Huysmans, *Sensitiva amorosa* (1887) de Ola Hansson, *Kvinnlighet och erotik II (Féminité et érotisme II)*, 1890) de Anne Charlotte Leffler et *Bruges-la-Morte* (1892) de Georges Rodenbach.

Parmi les écrivains des œuvres du corpus, nous retrouvons quatre écrivains hommes : Bourget, Huysmans, Hansson, Rodenbach. Nous retrouvons également quatre écrivains femmes : Rachilde, Benedictsson, Kleve et Leffler, dont les trois dernières sont des Suédoises. Même si on a déjà eu un grand nombre de femmes parmi les écrivains à des époques antérieures, la présence tellement manifeste des écrivains femmes est quelque chose de nouveau pour l'époque fin-de-siècle, et encore quelque chose de très significatif. Dans notre corpus c'est également peu étonnant que l'on retrouve quatre écrivains femmes, des écrivains qui, pour une partie au moins, en Suède, sont considérées comme les écrivains les plus importants de son époque, ce qui vaut pour Benedictsson et Leffler. Cependant, soulignons que le sexe des écrivains des romans du corpus n'a jamais été au centre quant au choix des romans. En effet, le choix du corpus s'est surtout cristallisé en cherchant des romans qui répondent aux critères formulées ci-dessus, afin de trouver des figures féminines de rôles importants pour l'intrigue. Il nous intéresse tout de même particulièrement de contribuer à attirer l'attention sur ces quelques écrivains sur lesquelles la recherche n'a pas été suffisamment large. Si la fin du XIXe siècle présente de nouvelles possibilités pour la femme, ceci en est également un résultat bien visible.

Toutefois, si la fin du XIXe siècle change les conditions pour la femme quant aux domaines jusque-là ouverts presque exclusivement pour les hommes, les écrivains femmes sont loin d'être aussi nombreuses que les écrivains hommes à l'époque. Cela n'est pas trop étonnant, car les conditions

pour ces femmes n'étaient toujours guère souhaitables⁵. De plus, une femme qui a envie d'écrire dans l'esprit décadent rencontre nécessairement encore des difficultés. Diana Holmes, qui a beaucoup étudié l'œuvre de Rachilde, considérée comme la plus décadente des écrivains femmes, constate : « L'esthétique décadente condamne les femmes d'exclusion de l'élite héroïque.⁶ » Il y a même parfois une contradiction à écrire dans l'esprit décadent et à être femme, surtout si l'on considère le fait que les écrivains décadents prêtent à leurs héros des opinions qui s'approchent à la fois de la misanthropie et de la misogynie.

En revanche, il est inévitable pour les femmes qui souhaitent prendre une place parmi les écrivains de l'époque d'écrire dans un style semblable, voire d'exprimer elles aussi l'atmosphère qui règne. En Suède, le nombre des écrivains femmes visibles dans les salons ou dans la presse est plus important, mais ce qui sera intéressant de voir est également si ces Suédoises s'approchent de la thématique décadente d'une manière similaire à celle de Rachilde et des autres écrivains francophones de la Décadence. Surtout du fait de la situation problématique des femmes qui écrivent à cette époque⁷, celles-ci présentent un intérêt omniprésent dans l'étude. Pourtant, soulignons encore une fois que le but est, tout au long de notre étude, de comparer tous les romans d'une façon égale : si le roman est écrit par une femme ou non ne sera pas d'intérêt principal. En revanche, si un lecteur de l'étude s'intéresse à un certain écrivain, il trouvera certainement beaucoup de nouvelles données dans les analyses comparées, qui sont faites pour éclairer aussi bien une partie de la littérature de la fin du XIXe siècle qu'un certain texte d'un certain écrivain.

Ajoutons que parmi les écrivains femmes suédoises, au moins deux sont vues comme principales des écrivains de la fin du XIXe siècle, mais, jusqu'ici, leur œuvre n'est interprétée que dans le contexte scandinave et surtout du courant de la « percée moderne », *det moderna genombrottet*, et leur significatifs auxquels on reviendra plus tard. Ainsi, dans cette étude comparée, l'occasion se présente de relire ces textes dans un nouveau contexte qui permettra à élargir les interprétations, ou encore les refaire.

⁵ Voir par exemple Sandra M. Gilbert & Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven and London, Yale University Press 1984 (1979), ainsi que Ebba Witt-Brattström, *Ur könets mörker*, Stockholm, Norstedts, 1993.

⁶ Diana Holmes, *Rachilde. Decadence, Gender and the Woman Writer*, Oxford, Berg, 2001, p. 78, « The decadent aesthetic condemns women to exclusion from the heroic ranks of the elite. » Voir également Diana Holmes, « Monstrous Women: Rachilde's Erotic Fiction », in : Hughes, A, & Ince, K. (éd.), *French Erotic Fiction. Women's Desiring Writing, 1880-1990*, Oxford – Washington D.C., Berg, 1996, p. 31: « Decadence was [...] an odd mode of writing for a woman to adopt. »

⁷ Voir, encore une fois, Sandra M. Gilbert & Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, *op.cit.*, ainsi que Ebba Witt-Brattström, *Ur könets mörker*, *op.cit.*, ou encore Diana Holmes, *Rachilde. Decadence, Gender and the Woman Writer*, *op.cit.*, p. 78.

Comme nous allons le voir, quant aux autres écrivains des romans du corpus, la recherche est parfois déjà bien riche, et cela surtout en ce qui concerne Huysmans. Pourtant, le roman choisi pour le corpus, *En rade*, est parmi les romans les moins étudiés de Huysmans. Et bien qu'il existe quelques études qui attire l'attention sur *En rade*, aucune d'elles n'est certainement approfondie en ce qui concerne la figure féminine et la thématique décadente. Cela est pareil ou encore plus frappant quant à *Un crime d'amour* de Bourget, qui semble assez oublié dans la recherche, et *Bruges-la-Morte* de Rodenbach, dont la recherche se concentre le plus souvent sur le héros et le milieu et non les figures féminines. Finalement, *Sensitiva amorosa* du Suédois Ola Hansson a été discuté et étudié dans la recherche concernant la littérature décadente, mais aucune lecture comparée approfondie n'existe jusqu'ici.

Nous avons déjà constaté que quatre de nos romans sont, dans la plupart de la recherche ou dans les manuels, jugés comme des romans plutôt décadents – il s'agit des romans de Rachilde, Kleve, Hansson et Rodenbach. Pour le reste, ceux-ci n'ont jamais été considérés comme des romans de la Décadence. Les romans suédois de Benedictsson et Leffler sont surtout classifiés comme des romans réalistes de la « percée moderne », et les deux romans français de Huysmans et Bourget – surtout celui de Bourget – ne font pas partie d'un corpus de la Décadence établi. Comme le roman *A rebours* de Huysmans est probablement le plus connu des romans décadents, *En rade* figure dans la recherche sur la Décadence. Même si les *Essais de la psychologie contemporaine* (1883) de Bourget contient un des textes-clefs pour les écrivains décadents, le roman du même écrivain, *Un crime d'amour*, n'a jamais fait partie d'un tel corpus décadent qu'*A rebours*, ou bien que *Monsieur Vénus* de Rachilde ou *Bruges-la-Morte* de Rodenbach, qui sont pratiquement partout considérés comme des romans décadents, ce qui est en va de même, en Suède, pour *Berta Funcke* de Kleve, et *Sensitiva amorosa* de Hansson.

Etude comparée

La méthode de la littérature comparée est très fructueuse si l'on cherche à relire des œuvres littéraires qui ont déjà été beaucoup lues et analysées dans un contexte national. Ouvrir les frontières et relire une œuvre dans un contexte plus international aide à trouver de nouvelles interprétations. En ce qui concerne notre corpus suédois, nous avons remarqué que la plupart des interprétations sont faites dans un contexte déjà bien établi, ce qui fait que les lectures et les études s'intéressent plus ou moins aux mêmes faits, voire les mêmes passages ou les mêmes thèmes d'un roman. En faisant des

lectures croisées et comparées, avec, pour la plupart, de nouvelles données de la recherche plus largement internationale, de nouvelles perspectives des œuvres s'ouvrent et de nouvelles interprétations deviennent possibles. Avec la recherche et la littérature françaises comme premier fond, de nouvelles interprétations de la littérature suédoise se présentent. Inversement, en ce qui concerne la littérature française du corpus, l'occasion se trouve également d'ici d'interpréter et lire les textes d'une nouvelle manière. En posant les huit textes des deux milieux littéraires les uns contre les autres, les lectures déjà faites sont toutes remises en question, et de nouvelles perspectives sont révélées. En comparant les œuvres, les perspectives s'ouvrent sous un nouvel angle, et on arrive à voir comment les textes d'un certain milieu sont marqués par une ambiance, s'il s'agit d'une ambiance plus générale, internationale ou s'il s'agit d'une ambiance plutôt local. L'approche comparatiste évite aussi que les interprétations et les analyses restent bloquées dans un seul milieu. Notre intention comparatiste est donc de relire les œuvres du corpus sans nous limiter au contexte d'un seul milieu d'origine, car nous aimerions trouver ce qu'il y a de commun entre les textes, et encore, nous voudrions voir ce dont il s'agit.

1.3 Théories

Afin d'atteindre les buts de l'étude, il faut évidemment une base théorique : des études déjà faites sur la même période, ainsi que quelques théories concernant des thèmes ou des idées spécifiques sont utiles pour développer les analyses. Ainsi nos théories principales sont à trouver dans la recherche déjà faite sur la fin du XIXe siècle, et elles sont d'abord, en partie, présentées dans les chapitres dans cette première partie d'introduction, c'est-à-dire dans les chapitres suivants qui concernent les notions de Décadence et de « percée moderne », le chapitre sur l'état de la recherche, ainsi que dans les présentations des écrivains et les œuvres importants de notre étude. De plus, au début des trois grandes parties d'analyses, de même qu'au début des chapitres, les mêmes théories reviennent. Souvent ces théories sont complétées par d'autres théories, une recherche déjà faite ; dans ce cas, il s'agit d'une théorie plutôt spécifique et intéressante pour le thème ou l'aspect traité. Parmi les théories, nous donnons la priorité à la recherche la plus récente, c'est-à-dire des dernières décennies, même si on essaie de donner une image aussi vaste que possible. De même, quelques théories de l'époque décadente ne sont pas à négliger, comme elles à la fois imprègnent et témoignent de l'ambiance de l'époque de notre corpus. Toutefois l'intention est, bien sûr, de faire part de la recherche du domaine d'une façon bien juste et variée.

Compte tenu de l'abondance des théories sur la période de la Décadence, il nous faut, naturellement, limiter les sources afin de parvenir à réaliser notre étude. Comme la littérature comparée du corpus est d'origine française⁸ et suédoise, notre intérêt se concentre tout d'abord sur la recherche déjà faite en France et en Suède. En effet, on peut vite constater que la recherche et les théories développées en France sont nettement plus nombreuses que celles en Suède. D'ailleurs, comme nous l'avons déjà mentionné, un manque de recherche en Suède est une des raisons pour laquelle cette étude se fait. Pour compenser ce manque, puisque la recherche suédoise est loin d'être suffisante, nous prenons également part de la recherche scandinave concernant l'époque, les écrivains et les œuvres intéressantes pour notre étude. Comme nous allons le voir, la recherche déjà faite en Suède et en Scandinavie ne s'appuie pas certainement contre la recherche francophone, ce qui nous donne également l'occasion de voir le corpus suédois sous une nouvelle lumière. De plus, la recherche anglophone n'est pas négligée ; elle est vaste et bien importante sur certains points, ce qui nous a parfois obligé de faire un tri. A ce propos, c'est surtout l'accessibilité aux études en Suède ou en France qui nous dirige, ou bien l'éventuelle possibilité de les commander.

2. Etat de la question

Les études scientifiques portant sur la période littéraire – de la Décadence – de la fin du XIXe siècle datent surtout, avec quelques exceptions⁹, des trois dernières décennies du XXe siècle, où la Décadence a suscité un regain d'intérêt et connu une grande faveur. Signalons pourtant que les études sont d'un nombre nettement plus important en France qu'en Suède. C'est pourquoi, surtout en ce qui concerne les œuvres suédoises, les études susceptibles de servir de bases à notre propre étude ne sont pas très nombreuses de chacune des perspectives. Par ailleurs, dans notre chapitre intitulé « Prolégomènes » nous reviendrons à la recherche la plus importante sur la Décadence pour préciser les exemples des essais des notions. Dans les deux domaines géographiques principales de la recherche, notre dessein est bien sûr de faire part de la recherche à la fois récente et importante des

⁸ Ou francophone, si l'on pense à Rodenbach, le Belge – pourtant, en parlant des textes, nous parlons dorénavant des textes en français comme des textes/le corpus français.

⁹ Par exemple, il faut souligner qu'une étude très importante de Mario Praz date de 1930, même si on ne la relève vraiment et la traduit que plus tard.

dernières décennies. De même, ajoutons que nous nous intéressons à la recherche sur la Décadence européenne non seulement de langues scandinaves ou française, mais aussi anglaise, ce qui ouvre l'étude vers des domaines parfois rarement croisés.

2.1 Sur la Décadence en France

Plus tard, dans notre essai d'expliquer la Décadence, sa notion et son arrière-plan, dans le chapitre « Prolégomènes », nous donnons également un bon résumé de la recherche franco- et anglophone du domaine. Nous ne voyons donc pas l'intérêt d'un état de la question très élaboré – mais voici pourtant un bref résumé du développement de la recherche du domaine qui nous semble pertinent.

Depuis la fin du XIXe siècle, des textes et des études à propos de la Décadence ont été écrits et publiés. Un des premiers à vraiment attirer l'attention sur l'époque est Mario Praz avec son étude de 1930, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle*, qui parle beaucoup de la littérature fin-de-siècle et ses spécificités décadentes. Ce livre n'est pourtant traduit en français qu'en 1977, et évoque beaucoup d'idées concernant les « perversions décadentistes »¹⁰. L'étude de Praz contribue donc à ouvrir la voie et génère des nouvelles idées et pistes, et cela, combiné à l'intérêt porté par un George R. Ridge, qui écrit *The Hero in French Decadent Literature* (1961) ou celui porté par Koenraad W. Swart dans son *The Sense of Decadence in Nineteenth-Century France* (1964), d'autres études viendront également, comme celle de Noël Richard en 1967, *Le Mouvement décadent: dandys, esthètes et quintessents*. Une autre étude majeure de cette période est l'ouvrage d'Erwin Koppen, *Dekadenter Wagnerismus: Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle* de 1973. Cette dernière étude se concentre, comme son titre l'indique, sur le wagnérisme, ainsi qu'elle présente l'arrière-plan de la thématique décadente chez Wagner et quelques écrivains du XIXe siècle, pourtant sans mentionner des écrivains scandinaves ou analyser les œuvres de notre corpus, excepté quelques commentaires à propos de *Monsieur Vénus* de Rachilde..

Ce n'est pourtant qu'en 1977, que l'intérêt commence à s'éveiller en France, d'abord grâce à la traduction mentionnée de l'ouvrage de Praz, ensuite grâce à une étude de Jean Pierrot : *Imaginaire décadent*. Ce livre, aussitôt très apprécié, fait probablement son effet pour intéresser un des chercheurs les plus importants sur le domaine : Jean de Palacio. Celui-ci prend l'initiative d'une série de séminaires consacré à la Décadence (1979-1999) à la Sorbonne, ce qui éveille également l'intérêt des jeunes chercheurs.

¹⁰ Voir J.-C. Fizaïne, « Mario Praz, *La Chair, la Mort et le Diable. Le romantisme noir* », *Romantisme*, vol. 9, 1979, n° 23, p. 138.

Dans les années 1990, quelques ouvrages de Jean de Palacio jouent un rôle capital pour intensifier un nouvel intérêt vis-à-vis de la Décadence en France et plusieurs colloques sont organisés au sujet du courant littéraire. Le fait qu'on s'approche, encore une fois, d'un nouveau siècle, voire d'un nouveau millénaire, y contribue, à notre avis – sans aucun doute – aussi. Jean de Palacio contribue avec de nombreuses études à la recherche de la littérature décadente. En Allemagne, parallèlement, le chercheur Roger Bauer, dont un de ses ouvrages, *La Belle Décadence. Histoire d'un paradoxe littéraire*, vient de paraître en français, s'intéresse particulièrement à l'époque et ses écrivains des coins divers de l'Europe¹¹.

D'autres chercheurs français qui portent un intérêt particulier à la thématique décadente et la fin du XIXe siècle sont par exemple Sylvie Thorel-Cailleteau, Mireille Dottin-Orsini, Bertrand Marchal ou encore Guy Ducrey, qui apportent tous de nouvelles perspectives et idées sur notre époque et ses spécificités. Dans la recherche de Sylvie Thorel-Cailleteau nous retrouvons surtout des discussions et analyses très intéressantes autour de la notion de Décadence, tandis que aussi bien Mireille Dottin-Orsini, Bertrand Marchal que Guy Ducrey relèvent des thèmes de la littérature et de la culture décadentes : Dottin-Orsini et Marchal a beaucoup attribué à propos des figures de la femme fatale et de la Salomé, et Ducrey à propos de la thématique liée à la danse. Aux États-Unis, également, on retrouve un grand nombre d'études d'un grand intérêt sur la Décadence française, et cela par des chercheurs comme Michael Finn, Robert Ziegler, Rhonda Garelick et Jennifer Birkett. En se concentrant sur les questions de la Décadence et sa thématique, les perspectives des nouveaux rôles de sexes sont souvent discutées et analysées, et cela notamment aussi bien par les deux dernières chercheuses Garelick et Birkett, que par d'autres chercheuses comme Elaine Showalter, Rita Felski et Janet Beizer. D'ailleurs, dans le reste du monde également, surtout en Europe, en Allemagne, en Italie et en Espagne, après le grand intérêt éveillé en France, l'intérêt porté sur la Décadence grandit et donne lieu à de nouvelles études ainsi que des collaborations comme des colloques.

Ajoutons que, dans le cadre d'une étude comme celle-ci, nous nous limitons à la recherche francophone, anglophone et scandinave, mais sachons que la recherche dans d'autres pays est également bien élaborée. Comme le domaine de la recherche continue à grandir, la tâche de tout lire en toutes les langues nous est malheureusement impossible. Obtenir une vue générale du volume vaste de la recherche francophone, si l'on veut tout lire et considérer quant à la Décadence, n'est pas une tâche facile, et il est clair que quelques contributions nous ont dû échapper. Pourtant, la recherche

¹¹ L'ouvrage est paru en allemand en 2001, intitulé *Die schöne Décadence : Geschichte eines literarischen Paradoxons* (Frankfurt am Main, Klostermann).

scandinave, et surtout celle qui est faite en Suède, nous paraît un peu plus facile à cerner.

2.2 Sur la Décadence en Suède et en Scandinavie

En Suède, les études les plus intéressantes portant sur la Décadence ont commencé à paraître quelques années plus tard qu'en France, c'est-à-dire surtout pendant les années 1990 ; là aussi, cent ans après l'époque littéraire en question. Avant cela, il y a surtout une étude importante quant à l'influence de la littérature française qui devient également importante dans la continuation de la recherche concernant la Décadence, à savoir l'étude de Christina Sjöblad qui traite de la réception de Baudelaire – ainsi que ses traces – en Suède¹².

Sinon, c'est Claes Ahlund qui devient le premier à apporter une véritable contribution à la recherche, ce qu'il fait en 1994 avec une étude sur la thématique de la littérature décadente qui traite « l'expérience de la décadence » dans plusieurs textes littéraires de l'époque¹³. L'introduction du livre est très bien documentée ; elle résume l'état de la recherche nordique de l'époque, ainsi qu'elle explique la période d'une façon précise. Chaque chapitre se concentre sur un thème et une œuvre, ce qui fait que certains chapitres nous semblent plus intéressants que les autres, notamment ceux qui concernent *Berta Funcke* de Stella Kleve et *Sensitiva amorosa* d'Ola Hansson. Dans les autres chapitres, on trouve bien sûr d'autres perspectives concernant la thématique décadente en Suède, mais, pour la plupart, ces analyses sont très liées aux textes choisis, ce qui ne les rendent pas très utiles pour le sujet de notre étude actuelle. Pourtant, pour mieux connaître les œuvres littéraires écrites dans l'esprit décadent en Suède à l'époque, le livre d'Ahlund est pleinement éclairant. Par ailleurs, Ahlund aboutit à un résultat qui veut que la thématique de la Décadence fut présente dans la littérature suédoise à la fin du XIXe siècle, mais en proportion diminuée, moins osée, à cause de la mentalité suédoise plus silencieuse, plus chaste – c'est une conclusion à laquelle nous tenons à revenir plus tard. De plus, comme Ahlund prend son point de départ dans la recherche anglophone et germanophone – pour une grande partie il s'intéresse à la recherche de Swart, Ridge et Koppen, et cela surtout pour conclure son étude – nous voyons donc l'intérêt de prendre un point de départ dans la recherche plus récente.

Une autre grande étude suédoise qui se concentre sur la question de la Décadence paraît en 2000 ; il s'agit d'un ouvrage de Johan Lundberg qui attire l'attention sur trois poètes suédois, Sven Lidman, Anders

¹² Christina Sjöblad, *Baudelaires väg till Sverige*, op.cit.

¹³ Claes Ahlund, *Medusas huvud: Dekadensens tematik i svensk sekelskiftesprosa*, op.cit..

Österling et Sigfrid Siewertz, et leurs liens ou traits décadents et symbolistes entre les années 1904 et 1907¹⁴. Cette étude relie les études déjà faites sur la Décadence, en France ou en Scandinavie (Ahlund, Sjöblad ainsi que des études monographiques concernant des poètes suédois), et avec ses nombreuses références pertinentes, nous y trouvons quelques repères utiles, bien que l'étude se concentre sur une époque plus tardive que la nôtre. De plus, le genre étudié – la poésie – n'a pas beaucoup à faire avec notre corpus. Tout de même, il est intéressant de voir ce qui diffère et unit les courants de Décadence et de Symbolisme, si l'on veut, et l'étude mérite bien une attention considérable en ce qui concerne la recherche scandinave concernant la Décadence. Lundberg pense, précisément comme Jean Pierrot, que la Décadence s'unit plus qu'elle diffère du symbolisme – et que l'on pourrait voir *A rebours* de Huysmans comme un parallèle prosaïque de la position symboliste du poème. En effet, un des buts principaux de Lundberg est de prolonger l'étude d'Ahlund afin de remettre en question le canon littéraire établi de l'époque. De plus, il cherche à montrer que les courants décadents furent, pour la littérature suédoise, nettement plus présents et importants que l'histoire littéraire n'ait jamais voulu le croire.

Une troisième étude suédoise qui a, au moins en partie, son point de départ dans les idées de la Décadence est *Dekadensens kön* (2007) de Ebba Witt-Brattström¹⁵. Dans cet ouvrage, il s'agit des portraits de Ola Hansson et sa compagne Laura Marholm et la relation entre les deux écrivains. Le livre est divisé en deux grandes parties qui brossent les portraits des deux écrivains plus décadents, mais montre également comment le terme de la « nouvelle femme » est élaboré par Laura Marholm ainsi que comment celui-ci sera utile pour la recherche d'aujourd'hui. Malgré son aspect biographique, Witt-Brattström cerne bien des aspects pertinents de l'époque, mais elle se concentre sur les années après la rencontre de Hansson et Marholm, c'est-à-dire après l'année de la parution de *Sensitiva amorosa*, et *Sensitiva amorosa* n'y est jamais analysé – c'est pourquoi cette étude ne devient jamais vraiment intéressant pour nos analyses.

Dans les pays scandinaves, les études des Norvégiens Per Tomas Andersen¹⁶ et Per Buvik¹⁷ sont d'ailleurs aussi d'importance pour attirer l'attention sur la Décadence. Andersen est, d'ailleurs, le premier à entreprendre une étude sur la Décadence scandinave, ce qu'il fait en analysant quatre œuvres : *Haabløse Slægter* (1880) du Danois Herman Bang, *Sensitiva amorosa* (1887) d'Ola Hansson, *Traette Maend* (1891) du Norvégien Arne Garborg ainsi que *Mot kvaeld* (1900) de Tryggve Andersen

¹⁴ Johan Lundberg, *En evighet i rummets former gjuten. Symbolistiska och dekadenta inslag i Svens Lidmans, Sigfrid Siwertz' och Anders Österlings lyrik 1904-07*, Eslöv, B. Östlings bokförlag Symposion, 2000.

¹⁵ Ebba Witt-Brattström, *Dekadensens kön (Le sexe de la Décadence)*, op.cit.

¹⁶ Per Thomas Andersen, *Dekadense i nordisk litteratur 1880-1900*, Oslo, Aschehoug, 1992.

¹⁷ Per Buvik, *Dekadense*, Oslo, Pax förlag, 2001.

(également écrivain norvégien). La contribution de Per Buvik, qui porte surtout un grand intérêt sur la fin du XIXe siècle français – sa thèse de doctorat est traitée de Huysmans – est probablement le plus bel ouvrage scandinave sur l'époque ; *Dekadanse* résume en beaucoup la Décadence aussi bien France, qu'en Scandinavie, et cela illustré avec de belles images et photos de la période. Dans les présentations des écrivains et des thèmes décadents, les pistes suggérées par Buvik montrent, en effet, qu'il reste de la recherche à faire sur ce domaine de la Décadence scandinave. Seule contribution danoise qui se concentre uniquement sur la Décadence est l'anthologie *I den sidste time* éditée par Lis Norup¹⁸. Cette anthologie présente l'art et l'esthétique décadents et se résume en une postface bien documentée. Pourtant, comme dans le cas de l'ouvrage de Buvik, cette anthologie ne se concentre pas sur les expressions de la Décadence dans les pays nordiques, mais sur des écrivains surtout français et anglais et leurs rapports avec l'art.

Mentionnons également une étude finlandaise, mais écrite en allemand, parue déjà en 1968, au sujet de la Décadence des pays nordiques est *Der Nordische Dekadent. Eine vergleichende literaturstudie* par Rafael Koskimies¹⁹. L'étude commence par résumer l'ambiance décadente de la littérature française, pour ensuite se concentrer sur les pays nordique, mais brièvement, pays pour pays, et elle implique également la littérature finlandaise, et cela, à son tour, tous les pays inclus, est résumé en environ 100 pages. En ce qui concerne la partie sur la Suède, Koskimies soulève quelques écrivains de la fin du XIXe siècle en moins de 20 pages, et il ne se concentre guère sur les œuvres qui nous intéressent dans notre étude présente²⁰.

Sinon, ajoutons que dans les autres pays, ainsi qu'en Suède et en Norvège, d'ailleurs, il existe, bien naturellement, un grand nombre de monographies au sujet des écrivains que l'on estime comme plus ou moins décadents. Quant aux études sur les auteurs des œuvres du corpus de notre étude, celles-là sont soulevées dans les sous-chapitres concernant chaque écrivain, dans les « Prolégomènes » qui suit cette partie d'introduction.

¹⁸ Lis Norup, *I den sidste time*, Århus, Husets förlag, 2000.

¹⁹ Rafael Koskimies, *Der Nordische Dekadent. Eine vergleichende literaturstudie*, Helsinki, Soumalainen tiedeakatemia, 1968.

²⁰ Seule exception est Ola Hansson et son œuvre à laquelle il se consacre en partie – et il mentionne Mathilda Malling (Stella Kleve). Voir Rafael Koskimies, *Der Nordische Dekadent. Eine vergleichende literaturstudie*, op.cit., p. 71-76. Koskimies fait son plus grand effort en analysant, quelques pages plus tard, l'œuvre de Hjalmar Söderberg (écrivain suédois qui débute un peu plus tard que les écrivains de notre corpus).

3. Disposition de l'étude

Notre étude se divise en cinq parties qui – hors cette introduction – s'ouvrent sur une introduction développée, « Prolégomènes », et dont les trois au milieu – nous en parlons comme la première, la deuxième et la troisième parties – présentent les analyses du corpus, et dont la cinquième, et dernière, est à la fois un résumé et une discussion dans laquelle les résultats des analyses sont concentrés et comparés afin de pouvoir conclure l'étude.

Après cette introduction brève, suivra donc une introduction nettement plus développée, sous la rubrique des « Prolégomènes », afin de cerner l'arrière-plan des idées sur le contexte des œuvres. Bien évidemment, et tout d'abord, cette introduction développée vise à cerner les définitions des notions les plus importantes, ainsi qu'elle présente davantage la recherche déjà faite sur le domaine, et en France et en Suède. Nous essayons de résumer et d'analyser la définition des notions et des idées de la Décadence, de même que de la « percée moderne » en Scandinavie. Les notions sont à la fois vastes et difficiles à définir, et, nous voyons qu'il existe aussi bien des différences que des ressemblances entre les deux courants littéraires. Ensuite, nous présentons les écrivains et les romans du corpus. Les présentations sont brèves, mais adéquates, et servent à donner aux lecteurs une brève introduction à la recherche sur les écrivains, ainsi qu'elles montrent les liens entre les écrivains. De plus, et la recherche au sujet du corpus et les intrigues des romans y sont résumés. Ainsi cette première partie de la thèse est faite pour que le lecteur puisse facilement s'orienter sur l'arrière-plan aussi bien avant de lire les analyses que pendant la lecture de celles-là.

Au début de chacune des trois grandes parties d'analyses, on retrouve, bien évidemment, comme au début de la plupart des chapitres, encore des données de la recherche déjà faite sur le thème en question, ou encore les théories pertinentes. Ainsi, les notions ou les thèmes sont également définis et éclairés sous des angles divers. Ensuite, les textes sont analysés, souvent dans l'ordre chronologique, mais parfois dans l'ordre thématique, dans le cas où des ressemblances ou des différences seraient particulièrement manifestes. Les conclusions des parties différentes sont surtout à trouver dans la cinquième et dernière partie de l'étude, la discussion finale, notamment pour contribuer à la conclusion.

La première partie des trois grandes parties des analyses littéraires, dont nous parlons donc, également, comme la première partie, se concentre sur la « représentation de la femme indépendante » à travers les descriptions liées à la nouvelle indépendance de la femme. Nous étudions comment les portraits de femmes sont brossés d'abord d'une façon extérieure, c'est-à-dire surtout d'après les traits physiques et les

comportements, pour continuer avec les univers intérieurs, les regards qui sont jetés sur la femme par elle-même ou par d'autres. Finalement, nous comparons les figures féminines avec la figure de la femme fatale, ainsi qu'avec la femme fatale par excellence : Salomé.

Comme la première partie s'occupe pour beaucoup des portraits extérieurs, cette partie sert donc également à cerner les figures féminines et leurs traits individuels. Les analyses s'arrêtent donc au début sur la surface, d'abord à cause d'un manque – à ce sujet – des théories ou la recherche antérieure adéquates, ensuite, et surtout, pour éclairer et présenter les portraits de femmes. Les chapitres de la première partie se permettent donc une étendue plus brève ; pourtant, en présentant les traits les plus immédiats des portraits de femmes, les aspects étudiés dans la première partie sont d'une grande importance pour la suite de l'étude.

Les ambivalences liées à la sexualité sont au centre de la deuxième partie qui s'intitule « Fin de siècle – fin de sexes ? ». Dans cette partie, les analyses des romans et de leurs figures féminines cerclent autour des notions et des idées comme l'androgynie, les relations entre les figures féminines/masculines, le renversement de rôles entre les figures féminines/masculines, les sexualités alternatives (homosexualité, saphisme, bisexualité), la peur de l'intimité, le sadisme, l'érotisme et « la sexualité et la mort », c'est-à-dire les risques mortelles de la sexualité. Ici les transgressions des normes sont également importantes.

Finalement, dans la troisième grande partie, les analyses portent sur les « éléments de l'ontologie décadente ». Ici, notre concentration retourne vers les idées liées à la notion de Décadence et les thèmes décadents les plus souvent liés aux personnages masculins – qui sont les figures les plus fréquentes de la littérature décadente. Avec les idées concernant la dégénérescence, nous analysons la perte de valeurs et son effet sur les figures féminines, et cela se fait surtout d'après les idées sur la religion, le chagrin et l'ennui, l'obsession de l'artifice, le dandysme et les maladies nerveuses.

On peut voir les trois parties d'analyses comme un mouvement de l'extérieur vers l'intérieur, même si dans chacune des trois parties, un autre mouvement se présente. Il est pourtant clair et vrai que la première partie s'ouvre sur les figures féminines vues de l'extérieur, pour en finir avec des perspectives plus approfondies. Pourtant la thématique cerce autour de la nouvelle indépendance de la femme et étudie comment un changement éventuel de normes imprègne les portraits de femmes. Dans la deuxième partie, cette indépendance est également présente, mais encore développée, pour s'appliquer dans une vie plus intime, voire plus secrète. De plus, le changement de normes en ce qui concerne la sexualité devient un point particulièrement intéressant. Dans la troisième partie, finalement, la thématique diffère, car ici ni l'indépendance, ni la sexualité ne sont plus très intéressantes. Ici, les limites ou les normes concernant les sexes ne jouent

plus autant qu'auparavant – sauf, en partie, dans le dernier chapitre lorsqu'il s'agit des maladies – et nous étudions les figures féminines comme des êtres ou des victimes des idées de la Décadence. Ainsi nous cherchons également à voir à quel degré les figures féminines sont marquées par son époque.

Dans chacune des trois parties, pourtant, les buts sont les mêmes dans les analyses. Nous cherchons à voir l'implication esthétique des figures féminines dans huit textes écrits à la fin du XIXe siècle en France et en Suède, et nous voudrions voir dans quelle mesure les figures féminines sont influencées par une esthétique et une thématique décadentes, et cela tout d'abord dans les textes suédois par rapport aux textes français.

Prolégomènes : Les œuvres dans leur contexte

1. La notion de décadence

Les théories et les études parlant de la décadence en général sont nombreuses et très vastes²¹. Faire une synthèse des études différentes à ce propos est une tâche à laquelle nous ne pourrions bien sûr pas nous consacrer de manière entièrement approfondie ici. Pour éclairer notre sujet, seulement, et pour préciser la notion comment on va l'utiliser dans cette étude, nous proposons quelques repères qui pourront nous servir.

La décadence en art et en littérature n'est pas un phénomène exclusif à une seule époque, mais quelque chose dont on parle dans des ères diverses. Si l'on utilise le mot de décadence dans son sens littéral, le sens est très large et s'applique particulièrement bien aux phénomènes, voire aux ambiances imprégnées par des sentiments de désespoir, ou d'errance où l'on croit voir la fin de la civilisation, où dans le moindre aspect, on voit la fin d'une culture civilisée s'accompagnant d'une perte de valeurs. Dans son texte « La Décadence », Vladimir Jankélévitch analyse la notion de son plus large ensemble où le sens du terme s'applique aux époques différentes, de même qu'il s'impose en particulier sur le XIXe siècle²². La décadence n'est, comme le souligne Jankélévitch, en effet, qu'un terme relatif : « [...] il n'y a pas de civilisation qui soit décadente en acte et par sa seule matière; il n'y a pas des contenus historiques décadents "en soi". La décadence n'est pas *in statu*, mais *in motu*; ce n'est pas une structure, c'est une allure et une tendance²³. »

Dans un sens plus vaste, on voit également le terme intéresser les auteurs à plusieurs reprises lors du XIXe siècle, car comme le signale

²¹ En parlant de l'époque décadente comme une époque littéraire et artistique, le mot est, quasiment toujours, écrit avec un 'D' majuscule, sinon avec un 'd' minuscule, afin de séparer les deux mots. Pour les autres courants/époques littéraires, ils sont épelés avec des minuscules, comme il n'existe aucune hésitation du sens de ces mots. Pourtant, l'orthographe dépend de l'écrivain; donc on peut trouver des variantes dans le texte ici, et cela encore plus dans les citations. Par ailleurs, le courant littéraire est parfois – surtout dans les premiers écrits sur la Décadence – appelé « décadentisme », mais comme la plupart de la recherche récente emploient la « Décadence » nous le ferons aussi.

²² Vladimir Jankélévitch, « La Décadence », *Revue de Métaphysique et de Morale*, 55, Paris, A. Colin, 1950.

²³ *Ibid.*, p. 364.

Julien Freund, les idées concernant la décadence mûrit tout au long du siècle²⁴. D'abord le terme est relevé dans *Études de mœurs et de critique sur les Poètes latins de la décadence* de Désiré Nisard, où ce dernier compare les poètes du début du XIXe siècle avec Lucan et ses contemporains d'à la fin de l'époque romaine²⁵. Une vingtaine d'années plus tard, en 1857, Baudelaire suggère dans son essai sur l'œuvre d'Edgar Poe un nouvel aspect de la décadence en liant l'horreur à la « littérature de décadence »²⁶. Ensuite, c'est néanmoins autour de l'œuvre baudelairienne, que l'on commence à voir encore une autre interprétation de la décadence. Théophile Gautier contribue avec sa préface des *Fleurs du mal* à intensifier l'intérêt des idées de la décadence²⁷. La préface de Gautier relève comment Baudelaire « aimait ce qu'on appelle improprement le style de la décadence, et qui n'est autre chose que l'art arrivé à ce point de maturité extrême que déterminent à leurs soleils obliques les civilisations qui vieillissent »²⁸, et n'est, en partie, qu'un éloge à la décadence.

Pourtant, c'est surtout après les défaites comme d'abord la Révolution ratée de 1848, et ensuite, et plus fortement, la guerre franco-allemande de 1870-1871, ce qui est bien sûr lié à la défaite française, qu'on commence à parler d'une nouvelle décadence en France²⁹ – ce qui est tout d'abord quelque chose de significatif sur le plan politique³⁰. Sur le plan littéraire, le naturalisme devient le courant majeur de l'époque, mais après avoir rencontré les idées de Paul Bourget, exprimées à la fin d'un essai consacré à l'œuvre de Baudelaire sous le titre « Théorie de la décadence », quelques écrivains commencent à changer de style littéraire³¹. La discussion déjà lancée après les textes écrits par Nisard, Baudelaire, Gautier et Bourget fait donc l'arrière-plan et ouvrira pour ce qui allait devenir un courant littéraire, où le mot central est celui de « décadent ». Comme le constate René-Pierre Colin, le concept de décadent va vite se répandre, mais sans établir de sens exact, car ce mot de décadent « [u]sé par l'outrance,

²⁴ Julien Freund, *La Décadence. Histoire sociologique et philosophique d'une catégorie de l'expérience humaine*, Paris, Sirey, 1984, p. 332.

²⁵ Désiré Nisard, *Études de mœurs et de critique sur les Poètes latins de la décadence*, 3 vol., Bruxelles, Louis Hauman, 1834.

²⁶ Charles Baudelaire, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », in : *Nouvelles histoires extraordinaires* [1857], in : Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, 2 vol., Paris: Éd. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. 2, 1976, p. 319-37, voir surtout p. 319 sq.

²⁷ Théophile Gautier, « Charles Baudelaire », in : Charles Baudelaire, *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, 4 vol., Paris, Michel Lévy frères, 1868-9, I, *Les fleurs du mal*, p. 1-75.

²⁸ *Ibid.*, p. 16 sq.

²⁹ Voir Pierre Guiral, « Les écrivains français et la notion de décadence de 1870 à 1914 », *Romantisme*, n° 42, 1983, p. 9.

³⁰ Voir Koenraad W. Swart, *The Sense of Decadence in Nineteenth-Century France*, The Hague, International Archives of History of Ideas, 7, 1964, p. 111.

³¹ D'abord dans *La Nouvelle revue* en 1881, ensuite dans *Essais de psychologie contemporaine. Etudes littéraires* [I-III], André Guyaux (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Tel », (1883) 1993.

l'incohérence, déprécié par les surenchères et les palinodies [...] qui ne parut guère avant 1882, est devenu, moins de dix ans plus tard d'un emploi si fréquent et si capricieux qu'il paraît bien périlleux à utiliser³² ». Si, à cette époque, Verlaine prononce les mots « [d]écadent, au fond, ne voulait rien dire du tout », cela montre bien que la notion n'avait pas évolué en une unique direction, ce qu'elle ne fera certes non plus, car de nos jours, ceux qui essaient de résumer et expliquer la notion trouvent la tâche bien compliquée³³. David Weir souligne, dans son essai de définition, que presque tous ceux qui écrivent sur la décadence commencent par parler de cette problématique, chose précisément correcte en ce qui concerne la plupart des études que nous avons consultées³⁴. Par ailleurs, il faut signaler que, dans cette étude, notre intention est de pouvoir employer cette notion, que nous considérons pourtant comme plus particulière que « la littérature fin de siècle », que l'on voit aussi très souvent, utilisée pour toute la littérature de la fin du XIXe siècle, impliquant les courants littéraires divers. Pourtant, comme l'indique le (sous-)titre de cette étude, les œuvres relevées proviennent de l'époque décadente, ce qui, coïncide évidemment avec cette littérature « fin de siècle ».

La notion de décadence n'a donc jamais été entièrement claire ou précise. Cependant, il faut relever que le changement du sens du mot des années 1880 est d'une importance majeure pour notre étude. En même temps, le sens original du mot, le sens littéral de la décadence ne disparaît guère. Ce qui change, c'est l'idée que se font les écrivains de cette époque et c'est à partir de cette idée-là que nous parlerons ici de la décadence, ainsi que de l'époque décadente.

L'idée de la décadence littéraire est donc à la fois imprégnée par des études et des textes précédents et un climat artistique de la fin du XIXe siècle. C'est pourquoi nous proposons, comme le font un grand nombre d'études et d'ouvrages déjà publiés, une distinction entre la décadence signifiant l'esprit ou l'expression du déclin d'une civilisation et la décadence littéraire signifiant un groupe d'écrivains fin-de-siècle qui se voyaient et parlaient d'eux-mêmes comme des décadents³⁵. Pourtant les écrivains - dit décadents - abordent la thématique de la Décadence en faisant allusion à une civilisation dégénérée et littéralement décadente, ce qui résulte en une combinaison des deux sens de la décadence. Ces deux aspects sont donc unis, dans la notion de décadence que nous avons l'intention

³² René-Pierre Colin, « Les décadents : nuanceurs ou barbares de l'idée », *Romantisme*, n° 42, 1983, p. 53.

³³ Selon René-Pierre Colin, Paul Verlaine confia ces mots lors d'une rencontre avec Jules Huret, *Ibid.*

³⁴ David Weir, *Decadence and the Making of Modernism*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1995, p.1.

³⁵ Beaucoup de chercheurs et écrivains font la même distinction. Une étude suédoise qui le précise davantage est celle de Christina Sjöblad, *Baudelaires väg till Sverige*, *op.cit.*, voir p. 32 sq.

d'employer. En réalité, les décadents sont contre une décadence de la société et de la littérature, et c'est également ce qu'ils craignent. Par conséquent il faut souligner que les décadents ne veulent pas eux-mêmes être considérés comme des écrivains faisant partie de la décadence crainte – ou bien, existante. Les décadents cherchent donc, avant tout, le contraire de la décadence dans le premier sens du terme, bien que leur but soit de la cerner, la discuter³⁶ ; ce qui fait que la thématique de leurs textes reste celle de la décadence d'une civilisation et de la dégénérescence de l'être humain. Ainsi les textes traduisent la sensation de perte sur les plans à la fois collectif qu'individuel. De même, les textes sont écrits pour combattre cette sensation de décadence, pour éveiller les lecteurs et, bien sûr, pour les avertir que la société est en train de perdre ses valeurs. Soulignons que dans cette étude, on parlera de la littérature comme décadente. Même s'il existe à cette fin du XIXe siècle un groupe d'écrivains qui commence à se révolter contre le naturalisme et se voir comme des décadents, nous ne disons pas que les écrivains des œuvres étudiées avaient l'intention de faire partie d'un groupe ou d'un courant décadents. Les idées sur la Décadence pourraient, quoique pense un écrivain du courant ou des décadents, quand même être impliquées dans une œuvre, surtout parce qu'elles représentent un sentiment de manque ou de perte, ou encore une peur du déclin de la civilisation. Par conséquent, peu importe l'intention de l'auteur derrière l'œuvre, les œuvres littéraires choisies vont être analysées sous la lumière de la Décadence et sa thématique. Voici encore une raison pour laquelle nous tenons particulièrement à éclairer ce que signifiait la notion à la fin du XIXe siècle.

Malgré sa notion parfois vaste et vague, nous choisissons donc d'interpréter la Décadence comme un courant littéraire. La Décadence rompt avec le courant précédent, qui est le naturalisme, bien qu'il n'y ait pas vraiment question d'une rupture totale. La grande étude de Sylvie Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur rien. Naturalisme et décadence*, soulève de nombreux exemples de romans qui contiennent les styles naturaliste et décadent à la fois, dont des passages ou chapitres sont souvent d'abord d'un style, pour ensuite en finir d'un autre, même si les auteurs différents de l'époque se pensaient avoir un style précis³⁷. Par exemple, Émile Zola a, avec un style selon lui totalement naturaliste, tout de même, dans la plupart de ses romans des années 1880, mais aussi dans quelques-uns avant cela, beaucoup de traits communs avec les décadents. Une raison des ressemblances est l'évolution d'un naturalisme positiviste à un naturalisme spiritualiste inventé par Joris-Karl Huysmans et qui va bientôt changer en Décadence³⁸. Sylvie Thorel-Cailleteau écrit également à ce propos d'un

³⁶ Voir par exemple Phillip Winn, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain* Amsterdam, Rodopi, 1997. Voir le chapitre « La Décadence : l'essor et la chute », surtout p. 35.

³⁷ Sylvie Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur rien. Naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan, Editions Interuniversitaires, 1994.

³⁸ *Ibid.*, p. 368.

naturalisme aigu – significatif grâce aux thèmes réunis comme ceux de la pourriture et des nerfs, ainsi que ceux du faisandé et du subtil – et montre comment celui-ci se rejoint avec la Décadence³⁹. Si le naturalisme est la littérature par excellence à essayer de, comme le suggère Zola, faire une étude approfondie de la société où « le romancier qui étudie les mœurs complète le physiologiste qui étudie les organes », la Décadence part du réel visible pour esquisser la vie intérieure de l'être humain⁴⁰. La littérature décadente est pourtant elle aussi souvent marquée par ce souhait de saisir la même vérité, mais avec une autre expression et la différence que les portraits cherchent à montrer et soulever de la psychologie de la société.

Le spécialiste de la Décadence Jean de Palacio revient aux propos traités par Sylvie Thorel-Cailleteau dans son dernier ouvrage *La Décadence. Le mot et la chose* en soulignant que « la Décadence entretient avec le Naturalisme des rapports complexes⁴¹ ». Il appelle également l'attention sur le « naturalisme hystérique » ainsi que sur le « naturalisme aigu ».

Nous venons de voir que la Décadence rompt avec le naturalisme, mais aussi qu'elle en garde quelques éléments. Comme on va le voir, la Décadence conserve également des éléments de l'autre grand courant littéraire du XIXe siècle qui précède le naturalisme, à savoir le romantisme. Brièvement on pourrait dire que si le romantisme se concentre sur l'état intérieur de l'homme, la Décadence le fait encore, mais d'une façon plus marquée par le progrès scientifique. En revanche, comme les décadents sont incapables de trouver de la consolation dans la nature, leurs liens avec le romantisme sont limités aussi sur ce point-ci. En effet, on pourrait dire que leur estime aussi bien pour l'art que pour l'antiquité et l'ère romaine, qu'ils ont en commun avec les romantiques, fait que l'artifice remplace la nature entièrement⁴². Les expressions artistiques sont, comme on va le voir, leur remède et un de leurs rares moyens d'atteindre eux-mêmes et trouver du sens dans la vie moderne. En même temps, les liens sont renoués avec l'occultisme et le spiritualisme, mais ces liens sont souvent renforcés, voire parfois exagérés. La façon d'exagérer les choses a bien sûr aussi un rapport avec l'art et l'artifice, qui pourrait, partiellement, contribuer à un style ou une thématique s'approchant de l'ironie. De manière très simplifiée, on pourrait donc dire que la Décadence retourne aux idées des romantiques, en même temps qu'elle garde quelques approches des naturalistes, et, avec cela comme arrière-plan, quelques éléments sont exagérés ou ajoutés – des

³⁹ *Ibid.*, p. 380 pour la notion de naturalisme aigu, p. 413 pour montrer que les notions se rejoignent.

⁴⁰ Émile Zola, *Œuvres complètes*, X, p. 1219.

⁴¹ Jean de Palacio, *La Décadence. Le mot et la chose*, Paris, Les Belles Lettres/essais, 2011, p. 29 sq.

⁴² Voir David Weir, *Decadence and the Making of Modernism*, University of Massachusetts Press, 1995, p. 16.

thèmes et des motifs de la société contemporaine et moderne – ainsi qu'elle expérimente et élabore un style tout à fait nouveau. Un vrai contraste entre la Décadence et les courants précédents est pourtant que l'espoir est de plus en plus rare, voire il n'existe guère – avec des exceptions dans l'expression artistique et sa forme.

Pour la Décadence, à côté de la thématique bien significative, le style est aussi particulier, et quelque chose qui marque le courant littéraire. Un des premiers écrivains à imprégner le style décadent est Edmond de Goncourt, inventeur de « l'écriture artiste », qui voit un lien entre la dissociation impressionniste et l'esthétique décadente⁴³. Les touches de peinture éparses décrivent bien non seulement ce qu'avait écrit plus tôt Nisard à propos de l'écriture décadente et l'indépendance du mot dans cette littérature proche de la décomposition⁴⁴, mais encore ce que souligne plus tard la formule célèbre de Paul Bourget où le style décadent est décrit comme :

[...] celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot⁴⁵.

Les romanciers décadents ne voient pas non plus – comme certains romanciers naturalistes suivant les idées de Zola – de besoin d'intrigue, ce qui exige parfois un peu plus de patience du côté du lecteur du roman décadent. Le but de Zola d'écrire un livre sans intrigue n'est finalement jamais réussi par l'auteur naturaliste, tandis que les décadents héritent de cet objectif et le combinent avec les idées de Bourget, ce qui est peut-être la raison pour laquelle certains entre eux réussissent mieux, notamment Huysmans⁴⁶. Le livre sur rien n'existe naturellement pas, mais sans un vrai fil d'intrigue, l'œuvre littéraire remplie de nuances et d'impressions cherche à exprimer une sensation de vide. Si la thématique a comme arrière-plan la sensation d'un vide, celle-ci imprègne également le style, un style qui, comme le déclare l'Américain David Weir, devient fragmenté et artificiel, « fragmented and artificial », ce qui non seulement rompt donc avec les naturalistes, mais encore va marquer la littérature

⁴³ Sylvie Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur rien*, op.cit., p. 417.

⁴⁴ Voir Julian North, « Defining Decadence in Nineteenth-century French and English Criticism », in : Michael St John (éd.), *Romancing Decay. Ideas of Decadence in European Culture*, Aldershot, Ashgate, 1999, p.88, où Julian North souligne à ce propos que la littérature décadente représente, pour les critiques du XIXe siècle « a dissolution of classical ideals [...] based on a language which has reached a late stage of its development and begun to show signs of petrification and decomposition and it cultivates the autonomous powers of that language in a cult of style working apart from content. »

⁴⁵ Paul Bourget, *Œuvres complètes*, vol.1, Paris, Plon, 1899, p. 15 sq.

⁴⁶ Sylvie Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur rien*, op.cit., p. 339 (sur Zola).

moderne⁴⁷. Comme c'est décidément dans la thématique que nous allons approfondir les aspects, nous y reviendrons plus tard. Or nos mots concernant le style décadent s'arrêtent ici, même si l'intérêt d'une telle discussion pourrait être d'un grand intérêt ailleurs – en tant que sujet d'une autre étude.

Du point de vue de la thématique, pour l'introduire d'une manière plutôt générale avant d'aborder et développer les quelques thèmes les plus intéressants pour notre étude, nous avons déjà parlé d'une sensation de vide. Le vide ressenti d'une société moderne, où le développement des villes et des industries est central pour l'homme, contribue à tant d'expressions que l'on trouve parmi les thèmes décadents. Les conséquences de l'évolution des modernités trop rapide, que les êtres humains ont des difficultés à comprendre, et qui donnent de nouvelles possibilités de mener sa vie, non seulement pour les hommes, mais aussi pour les femmes, font souffrir l'homme qui s'égaré dans une modernité que l'on considère être sans âme ni but profond. Dans le naturalisme, on ressent l'optimisme envers les sciences, tandis que dans la Décadence, cet optimisme ne vaut donc plus d'intérêt.

On fait également soulever l'importance de l'âme de l'homme, la psychologie, ce qui a à faire avec les nouvelles sciences, et cela juste avant les découvertes et théories de Freud⁴⁸. Même si les personnages décadents souffrent de maladies nerveuses, la littérature décadente n'est pourtant pas entièrement sans espoir. Les écrivains décadents voient avec leur littérature une manière de changer de perspective et attirent, avec leurs exemples littéraires, l'attention sur ce qu'il y a de plus profond chez l'homme. On pourrait dire que l'on va des descriptions de milieux extérieurs du naturalisme pour essayer de montrer le monde intérieur de l'être humain. La structure des romans isole en effet l'être de son milieu, et on peut considérer, comme le fait Pierre Citti, le milieu comme tyrannique, en même temps que l'individualité devient morbide⁴⁹. Ainsi l'univers réel devient périphérique et souvent considéré comme une expression du vide, un fait qui intéresse d'ailleurs également Ebba Witt-Brattström dans son étude sur le couple d'écrivains décadents formé par Ola Hansson et Laura Marholm⁵⁰. La littérature décadente provoque et souhaite réveiller ou prévenir une société moderne avant qu'elle soit aussi décadente que montrent leurs (mauvais) exemples. Élaborés pour avertir, les personnages sont souvent inspirés ou influencés par des êtres réels, même s'ils sont parfois représentés de façon très exagérée, voire caricaturale.

⁴⁷ David Weir, *Decadence and the Making of Modernism*, *op.cit.*, p.17.

⁴⁸ On parle même de cette littérature fin de siècle comme « la littérature avant Freud » ; voir Hans-Roland Johnsson, *Le conte de la lyre brisée. Significations et structures dans les œuvres en prose de Pierre Louÿs*, Stockholms universitet (diss.), 2000, p. 24.

⁴⁹ Pierre Citti, *Contre la décadence*, Paris, Puf, 1987, p. 31.

⁵⁰ Voir Ebba Witt-Brattström, *Dekadensens kön. op cit*, p. 63.

Parallèlement à la sensation du vide et les êtres humains de plus en plus solitaires, les théories de l'évolution de Charles Darwin exercent une grande influence sur les idées concernant la race humaine. Accompagnées au pessimisme, ces idées sont liées à « l'idée d'une dégradation générale des races européennes⁵¹ ». L'Allemand Max Nordau est parmi ceux qui résume bien la peur de la dégénérescence, ce qu'il fait dans son étude *Entartung* (1892-93, en deux tomes), traduit en français en 1894 sous le titre *Dégénérescence*. Nordau veut, comme nous allons le voir plus tard, montrer que la dégénérescence se répand dans des groupes divers, et que l'on peut trouver ce genre d'hommes un peu partout dans la société – des idées résumées des penseurs et des écrivains prédécesseurs : « Nous nous trouvons actuellement au plus fort d'une grande épidémie intellectuelle, d'une sorte de peste noire de dégénérescence et d'hystérie, et il est naturel que l'on se demande : "Que va-t-il arriver ?"⁵² »

La peur de la dégénérescence a évidemment de l'importance pour l'évolution du pessimisme, de même que le pessimisme la nourrit ; il est sans aucun doute question d'une interaction des éléments idéologiques et scientifiques⁵³. A partir des idées des grands penseurs comme Schopenhauer, dont les textes des *Douleurs du monde* sont traduits en français en 1880 et *Le Monde comme Volonté et comme Représentation* en 1885⁵⁴ – dans le prolongement, peu après l'époque intéressante pour notre étude, Nietzsche se placera à côté de Schopenhauer et ses disciples, comme Eduard von Hartmann, lorsqu'il reprendra ce genre d'idées – le pessimisme est discuté,

⁵¹ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris, 2007 (1977), p. 61.

⁵² Max Nordau, *Dégénérescence I-II (Entartung)*, trad. par Auguste Dietrich, Paris, Alcan, 1894 (1892-93), t. II, p. 525.

⁵³ A propos de Darwin et la dégénérescence, voir Pierre Citti, *Contre la décadence*, 1987, p. 30 et p. 156 où il parle de la race et la tension entre l'individu et le milieu, ainsi que les problèmes de l'hérédité.

⁵⁴ Le pessimisme avait, comme le note également Marc Fumaroli, dans son édition d'*A rebours* de Huysmans, révélé et mis à la mode par l'ouvrage d'Edme Caro, *Le Pessimisme au XIXe siècle : Leopardi, Schopenhauer, Hartmann*, Paris, Hachette, 1878 (voir Marc Fumaroli, « Notes », in : Joris-Karl Huysmans, *A rebours*, , édition de Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1977 (1884), p. 416.). De plus, il faut souligner que les idées de Schopenhauer étaient connues même avant cela, car un grand nombre d'intellectuels lisaient en allemand. Voir Anne Henry (éd.), *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, p. 16 et pour la suite, après les traductions en français, p. 32-35. Voir également Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent, op.cit.*, p. 74-80.

En Suède, les premières traductions de l'œuvre de Schopenhauer datent de 1905 où parut *Tankar och fragment ur Arthur Schopenhauers filosofi* qui est un recueil de textes sélectionnés et traduits par G.A. Jäderholm. *Le Monde comme Volonté et comme Représentation* ne parut en suédois qu'en 1916, et alors seulement le premier tome est traduit (par Efr. Sköld, avec préface de Hans Larsson) : cela après quelques rééditions du premier recueil ainsi que d'autres parutions de Schopenhauer. Même si le philosophe allemand fut lu en allemand avant les traductions, ce n'est donc qu'après la période de la Décadence que sa philosophie se répand vraiment.

soulevé et même établi parmi les intellectuels, ce qui fait également un effet ostensible⁵⁵.

En proposant que l'homme oscille sans cesse de la souffrance à l'ennui, on retrouve, dans les textes de Schopenhauer, l'expression du vide, de même que Baudelaire et Flaubert l'avaient fait avant l'époque décadente⁵⁶. Les mots du philosophe allemand sont repris par le protagoniste de Huysmans dans le roman naturaliste tardif *A vau-l'eau* (1882) :

[...] il comprit l'inutilité des changements de routes, la stérilité des élans et des efforts ; « il faut se laisser aller à vau-l'eau ; Schopenhauer a raison », se dit-il, « la vie de l'homme oscille comme un pendule entre la douleur et l'ennui⁵⁷ ».

De même, dans *A rebours*, le héros Des Esseintes trouve, chez Schopenhauer, que « sa théorie du Pessimisme était, en somme, la grande consolatrice des intelligences choisies, des âmes élevées⁵⁸. »

La remise en question de la religiosité commence à se répandre, surtout parmi les intellectuels. Au cours de la fin du XIXe siècle, les athées et les agnostiques deviennent de plus en plus nombreux. Selon Dominique Millet-Gérard, le décadent type « est d'abord une conscience douloureuse ; il n'est pas "athée", mais il souffre d'un Dieu inapprivoisable, inaccessible, capricieux⁵⁹ ». Rien n'est plus évident en ce qui concerne les valeurs de la vie quotidienne, et la perte des valeurs est, néanmoins, une des causes essentielles du thème du vide ; on peut même en parler comme un « vide de Dieu », car, comme l'écrit Séverine Jouve : « La gloire immaculée

⁵⁵ Voir Gwenhaël Ponnau, « Du concept de l'origine à la pensée de la fin : sur quelques avatars fin-de-siècle du darwinisme », in : Gwenhaël Ponnau (éd.), *Fins de siècle. Termes – Evolution – Révolution ?*, Toulouse, Presses universitaires de Mirail, 1987, p. 445-456.

En 1885, le journaliste et le traducteur danois Richard Kaufmann écrit dans une chronique à ce propos qui montre que les Décadents ont Schopenhauer comme prophète et le pessimisme et le mépris du monde comme religion. Richard Kaufmann, *Pariserlif på 80-talet*, Stockholm, Albert Bonniers förlag/boktryckeri, 1885, p. 353.

⁵⁶ Arthur Schopenhauer, *Douleurs du monde. Pensées et fragments*, traduit de l'allemand de Jean Bourdeau (*Pensées, maximes et fragments*, 1880), Paris, Rivages poche, 1991. En partie, ce livre contient des phrases du *Monde comme volonté et comme représentation* qui ne paraît donc pas en édition française qu'en 1885.

⁵⁷ Joris-Karl Huysmans, *A vau-l'eau* (1882), in : *Romans I*, Paris, Robert Laffont, édition de Pierre Brunel, 2005, p. 524. La phrase vient également du *Monde comme volonté et comme représentation* (voir la note précédente).

⁵⁸ Joris-Karl Huysmans, *A rebours*, Paris, Gallimard, coll. Folio, édition de Marc Fumaroli, 1977 (1884), p. 180. Voir également *Ibid.*, p. 179 : « Schopenhauer était plus exacte [...] ». Remarquons aussi qu'avant la parution d'*A rebours*, Robert Caze décrit ce roman comme « une étude approfondie du pessimisme » dans *L'Opinion* du 10 février 1884. Voir la « Note de Lucien Descaves dans l'édition de 1929 », in : J.K. Huysmans, *A rebours, op.cit.*, p. 353.

⁵⁹ Dominique Millet-Gérard, « Théologie de la décadence », in : Sylvie Thorel-Cailleteau (éd.), *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, Paris, Honoré Champion, 2000, p.186.

de Dieu a été définitivement évacuée par l'exécrable engouement pour la science et le progrès⁶⁰. » Si l'on n'a plus de vraies valeurs ou de vraie foi en une puissance plus forte, cela contribue bien sûr à un désarroi et une sensation de vide, de néant.

Déracinés, les personnages des œuvres décadentes souffrent souvent du chagrin, ce dont parle un des spécialistes de la Décadence, Robert Ziegler, comme « la douleur de la perte » (« the pain of loss »)⁶¹. En acceptant la vie comme une perte, les décadents continuent leur chemin, selon Ziegler, en transformant le chagrin en l'affirmation de celui-ci. C'est pourquoi les œuvres d'art ou littéraires, ainsi que leurs motifs ou personnages, peuvent tirer des ressources de la sensation de perte ou de chagrin. La mort et le chagrin deviennent, comme on peut le voir aussi à tant d'autres époques, chez tant d'autres artistes et écrivains, la source qui donne l'énergie ou l'inspiration à l'œuvre : « L'œuvre décadente, la création décadente, utilise la mort comme le carburant du moteur qui transporte ces écrivains en avant vers le nouveau siècle, loin, vers l'autoroute fugace d'un moribond⁶² ». Ainsi apparaissent non seulement le thème concret de la mort, comme dans *Bruges-la-Morte* de Rodenbach, mais également le motif de la perte tellement fréquent dans les œuvres, car même le choix des héros de renoncer à la société stérile sur le plan de l'art est éprouvé et vécu comme une perte. Par ailleurs, cette expérience de la perte est évidemment aussi une des raisons pour lesquelles les personnages deviennent malades.

La sensation du vide influence également le thème de la solitude. Si les personnages romanesques cherchent à se retrouver eux-mêmes, ils ont besoin de tranquillité. Le contraire de la vie moderne dans les villes est la vie à la campagne, où il est possible d'éviter de grands groupes de gens. Ce désaveu des autres personnes est aussi, au moins en partie, choisi par les décadents afin de rendre leurs portraits plus concentrés, pour que les portraits ne soient pas trop dérangés des éléments extérieurs, mais au centre de la prose. De même, les personnages sont, pour la plupart, sans amis et la famille est rarement présente, ce qui est le contraire des personnages du réalisme ou du naturalisme même, où l'emplacement des héros, quant à la race et au milieu dont parlent Taine et Zola dans leur propos, est un ingrédient indispensable. Si les écrivains naturalistes avaient placé leurs personnages au milieu de la société bruyante, les décadents souhaitent séparer leurs personnages de leur entourage. A la campagne ou toujours au centre-ville de Paris, les personnages s'enferment, ou bien, ils ne varient pas beaucoup leurs lieux.

⁶⁰ Séverine Jouve, *Les Décadents. Bréviaire fin de siècle*, Paris, Plon, 1989, p. 51 sq.

⁶¹ Robert Ziegler, *Beauty Rises the Dead*, Newark, University of Delaware Press, 2002, p. 13.

⁶² *Ibid.*, p. 21 : « Decadent work, decadent creation, uses death as fuel for the engine that carries these writers ahead in the new century, away down to the vanishing highway out of a moribound. »

Même si les descriptions de l'extérieur sont fréquentes dans la littérature décadente, celles-là diffèrent par rapport aux courants précédents. Sur le plan de l'esthétique, on a à faire avec une rupture nettement claire vis-à-vis du romantisme et du naturalisme. L'industrialisme a donc contribué à un développement de goût des personnages qui le rend impossible à apprécier la nature comme auparavant. Comme l'exprime Thorel-Cailleteau à propos des premiers écrivains du courant littéraire, le décadent « se confond avec le moderne⁶³. » Dans le goût imprégné par les modernités, on voit donc le paradoxe-type de la Décadence, bien souligné par Alfred E. Carter dans l'étude *The Idea of Decadence in French Literature 1830-1906* : il s'agit de « la fusion de l'artifice et les modernités qui devient un des résultats significatifs de la décadence unie en deux idées fondamentalement opposées : une haine envers la civilisation moderne et un amour vers les raffinements que la civilisation moderne a rendu possible⁶⁴. » Carter continue en soulignant que l'artifice domine la période, car il apparaît partout⁶⁵.

Les objets artificiels prennent une place importante non seulement dans les descriptions mais aussi dans les vies des personnages, parfois au point que, comme le constate Dominique Millet-Gérard, le décadent « vit dans la nostalgie du "tout complet", se constitue un musée imaginaire, artificiel, reflet de sa propre conscience idéalisé d'un lieu spirituel parfait où se rejoindraient sans heurt nature et surnature »⁶⁶. En effet, l'artifice est indispensable pour les décadents, non seulement pour souligner la modernité, mais encore pour remplir le vide. Si le monde méchant et cruel est le monde naturel et réel, et le monde protecteur est artificiel et idéal, comme le souligne Pierre Citti à propos d'*A rebours* : cela mène les personnages vers une vie plutôt artificielle, où l'art, les objets et l'isolement deviennent la toile de fond nécessaire à une vie en sécurité⁶⁷.

De cette manière, les décadents se trouvent dans une sorte de paradoxe qui se forme dans l'impossibilité qu'éprouvent les héros vis-à-vis d'une vie sans modernités, en même temps qu'une vie moderne leur paraît impossible, voire insupportable. Les éléments artificiels sont nécessaires pour survivre, mais le style de vie exigé afin de pouvoir les produire est odieux. Ce même paradoxe se manifeste dans l'Art nouveau, dont les premiers artistes sont plus ou moins contemporains avec la Décadence. Les objets d'art, les meubles ainsi que l'architecture d'Art nouveau sont

⁶³ Sylvie Thorel-Cailleteau, *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 22.

⁶⁴ Alfred E. Carter, *The Idea of Decadence in French Literature 1830-1906*, University of Toronto Press, 1958, p. 6 : « the fusion of the artificial and the modern which is one of the identifying marks of decadence united into two fundamentally opposed ideas : a hatred of modern civilization and a love of the refinements modern civilization made possible. »

⁶⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁶⁶ Dominique Millet-Gérard, « Théologie de la décadence », in : Sylvie Thorel-Cailleteau (éd.), *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, *op.cit.*, p. 167.

⁶⁷ Pierre Citti, *Contre la décadence*. *op.cit.*, p. 35.

ornementés de motifs de plantes, de feuilles ou d'animaux, souvent exotiques, et, pour la plupart, bien visibles. Le manque de la nature dans le nouveau monde urbain devient donc, en quelque sorte, compensé dans l'artifice. L'esthétisme présent dans les romans de l'époque décadente est souvent très raffiné, précisément que celui de la société de la fin de la civilisation. Les écrivains décadents reprennent l'idée, voire la notion, de « l'art pour l'art » de Théophile Gautier. Cette manifestation artistique ne veut rien dire ou édifier, mais uniquement réveiller son destinataire ; quant à la littérature décadente, il s'agit des lecteurs, mais à l'intérieur de l'univers littéraire et fictif, il s'agit des personnages et leur approche vis-à-vis des arts, ainsi que de la société entière.

Les individus qui essaient tout de même de se passer de la société moderne, de bruits de la ville et de contacts trop proches avec l'autre, vivent donc à l'intérieur d'un paradoxe. Cela pourrait être le résultat du fait que, comme le déclare Pascaline Mourier-Casile, pour « les Décadents, population des miroirs, toujours en re-présentation, le réel n'existe pas. Fabrique et truquage. Artifice et réécriture. [...] la manipulation fétichiste des bibelots sonores, le vertige des signes : le monde est un livre et n'existe que pour donner naissance aux livres⁶⁸. » Dans cet univers où l'on estime tellement l'artifice, en ce qui concerne aussi bien le style que les milieux décrits, les choses sont souvent exagérées, voire bien osées, ou comme l'écrit David Weir dans *Decadence and the Making of Modernism*, le signe caractéristique de la décadence est de « faire trop », excessivement, de toutes les descriptions, voire parfois de toutes les caractéristiques élaborées⁶⁹. Pierre Citti souligne la même chose en disant que « ce qui caractérise donc l'esprit décadent, c'est la mise en présence de l'extrême particularité et de l'extrême trivialité⁷⁰. » Cela explique peut-être pourquoi on finit par, comme Pascaline Mourier-Casile le fait, comparer le monde des décadents à un livre, puisqu'il s'agit souvent de la pure imagination, dans laquelle on peut facilement intégrer des éléments osés : certains écrivains n'ont pas peur d'aborder des thèmes érotiques et d'autres sont attiré par la thématique plutôt fantastique, deux domaines qui se lient également assez souvent. La monstruosité, la sexualité et le sadisme deviennent assez tôt des ingrédients fréquents dans les textes de la Décadence. Pourtant, à propos de la sexualité, on peut, comme le suggère Per Buvik, voir comment l'érotisme et l'art deviennent essentiels pour les décadents, ou encore comment l'érotisme et l'art s'interfèrent : l'érotisme prend sa place dans l'art et vice versa⁷¹. De plus, il faut souligner que pour la plupart des protagonistes décadents, la sexualité n'existe que mentalement.

⁶⁸ Pascaline Mourier-Casile, « Modernités à rebours », *Romantisme*, n° 42, 1983, p. 151.

⁶⁹ David Weir, *Decadence and the Making of Modernism*, *op.cit.*, p. 2 : « excess or "tomuchness" is "the hallmark of decadence" ».

⁷⁰ Pierre Citti, *Contre la décadence*, *op.cit.* 1987, p. 46.

⁷¹ Per Buvik, *Dekadense*, *op.cit.*, p. 133 sq.

Les personnages principaux de l'époque décadente souhaitent trouver la tranquillité en même temps qu'ils souhaitent qu'on leur attire attention, ce que montre leur style et goût souvent bien exquis. En réalité, malgré leur désintéret visible vis-à-vis des autres, ces mêmes personnages sont souvent obsédés par les pensées de l'autre, et encore plus de l'autre sexe, qu'ils essaient de fuir. Cette peur de l'intimité – elle sera essentielle dans notre étude, car en ce qui concerne les relations entre femmes et hommes elle est bien centrale – devient encore plus forte en ce qui concerne l'autre sexe, bien qu'elle soit déjà importante quand il s'agit de relations amicales. Selon Bourget, la Décadence se manifeste à cette époque « par de solitaires et bizarres névroses »⁷². Marqué par des névroses, l'être humain n'arrive guère à développer de relations amoureuses ou amicales. Le névrosé est un des personnages les plus caractéristiques de l'époque, et d'ailleurs, comme le constate Philippe Ledru le « personnage du névrosé n'apparaît pas à une époque quelconque, mais seulement lorsque règne un "sentiment de décadence"⁷³ ». A cela s'ajoute une peur de ne pas être physiquement capable, de ne pas être parfaitement fertile, d'être stérile, ce qui est une idée liée au darwinisme ainsi qu'à la menace de la dégénérescence dont parlent Paul Bourget et, un peu plus tard, l'Allemand Max Nordau⁷⁴. Lié à cette peur est également l'érotisme songé, les rêves de la sexualité qui s'évoquent souvent vers des obsessions. Ces obsessions comprennent bien évidemment les deux sexes et questionnent les nouveaux rôles ceux-ci, car l'homme décadent qui n'est plus capable d'agir va bientôt se voir remplacé par la femme.

D'autres raisons importantes de la peur de l'intimité ont donc à faire soit avec nouveau rôle de la femme plus indépendante – ainsi qu'avec l'image de la femme hystérique, souvent liée au nouveau rôle –, soit avec les maladies sexuelles, notamment la syphilis, bien répandue et crainte à l'époque⁷⁵. Or les personnages ne sont pas seulement séparés de l'autre sexe ; ils sont également séparés d'autres êtres humains. Sans amis, par volonté ou non, la tranquillité paisible et souhaitée serait obtenue. Ainsi l'individu seul devient cerné, remarqué, et l'objet intéressant pour l'écrivain

⁷² Paul Bourget, « Charles Baudelaire », in : *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Plon, 1924 (1883), p. 13.

⁷³ Philippe Ledru, « Un aspect de la névrose dans la littérature décadente. *Joris-Karl Huysmans : A rebours* », in : *Mélanges Pierre Lambert consacrés à Huysmans*, Paris, Nizet, 1975, p. 321.

⁷⁴ Max Nordau, *Entartung*, 2 vol., Berlin, Duncker, 1892-93 ; *Dégénérescence*, traduit de l'allemand en français par A. Dietrich, 2 vol., Paris, Alcan, 1894. En ce qui concerne son importance, voir, par exemple, Per Buvik, *Dekadense*, *op.cit.*, p. 45-62. François Livi signale également l'importance de Max Nordau, voir François Livi, *J.-K Huysmans à rebours et l'esprit décadent*, Paris, A.G. Nizet, 1991, p. 70.

⁷⁵ Voir, entre autres, Jean-Louis Cabanès, « L'écriture artiste : écarts et maladie », in : Sylvie Thorel-Cailleteau (éd.), *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, *op.cit.*, p. 367-395, surtout p. 389. Ebba Witt-Brattström attire aussi l'attention sur la maladie dans son étude *Dekadensens kön*, *op.cit.*

décadent. L'individu devient donc, à plusieurs reprises, un représentant de la société moderne, et avec ses particularités et souffrances, l'image de l'individu reflète, de cette manière, la société en général.

*

Le premier écrivain à vraiment suivre les idées de Bourget est Joris-Karl Huysmans, ce qu'il fait dans son roman *A Rebours* (1884). Pourtant, avant cela, en 1883, Paul Verlaine écrit un sonnet qui va résonner dans son monde littéraire à lui ainsi que parmi d'autres écrivains de l'époque ; il s'agit d'un poème intitulé « Languueur », très souvent cité, dont la première strophe exprime la fin de la civilisation :

Je suis l'Empire à la fin de la décadence,
Qui regarde passer les grands Barbares blancs
En composant des acrostiches indolents
D'un style d'or où la languueur du soleil danse⁷⁶.

Ce poème illustre bien comment les idées d'une décadence commence à se répandre. Cependant, c'est surtout le roman de Huysmans qui est vite devenu « le livre clé du mouvement décadent où toute la phénoménologie de cet état d'âme est illustré jusqu'aux moindres détails dans un personnage exemplaire, des Esseintes⁷⁷ ». Il s'agit, comme le note Remy de Gourmont, d'un livre « qui fut, non le point de départ, mais la consécration d'une littérature neuve⁷⁸. » Le titre seul du roman exprime l'essentiel du courant littéraire, car il est question d'une mentalité où l'on est, précisément comme le personnage principal, à rebours avec son temps, ce qui fait, selon Sylvie Thorel-Cailleteau que Des Esseintes se tient, avec son auteur, « aux confins de la parodie de soi-même⁷⁹. » Dans le personnage de Des Esseintes, se trouvent, en effet, tous les éléments caractéristiques que nous venons de mentionner sur la Décadence et les caractéristiques du personnage principal proviennent, comme le note Koenraad W. Swart, de Baudelaire, d'Edmond de ou encore d'autres des contemporains de Huysmans, par exemple du Comte de Montesquiou-Fesenzac, pour ne pas oublier Huysmans lui-

⁷⁶ Paul Verlaine, *Jadis et naguère* (1884), in : *Œuvres poétiques complètes* (1962, éd. révisée), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1984, p. 370. Le sonnet fut publié la première fois le 26 mai 1883 dans *Le Chat noir* et est très souvent cité dans des études consacrées à l'époque décadente.

⁷⁷ Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle*, Paris, Denoël, trad. C.T. Pasquali (1930), 1977, p. 266.

⁷⁸ Remy de Gourmont, *Le livre des masques : portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui, les masques...*, Paris, Mercure de France, 1896-98, 2 vol., vol. 1, p. 196.

⁷⁹ Sylvie Thorel-Cailleteau, *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence, op.cit.*, p. 20.

même⁸⁰. Des Esseintes est le portrait d'un dandy décadent, misanthrope⁸¹, qui dépend de son monde artificiel, de ses objets et ses livres, mais qui est donc à l'écart de la société moderne ; avec ses névroses, il fuit la vie dans la grande ville pour une vie plutôt ermite dans son musée à lui, loin de femmes réelles, mais hanté par l'autre sexe dans ses rêves, dans son inconscient. « Le premier adversaire de des Esseintes est la nature », écrit François Livi, et ainsi, en s'érigeant en maître d'une nature, le protagoniste rivalise avec Dieu⁸². *A Rebours* est un roman sans vraie intrigue, sans développement concret, mais dans le style décadent par excellence. Il décrit donc, chapitre par chapitre, des phénomènes et des ingrédients caractéristiques de la vie d'un héros décadent. La composition des chapitres bien séparés, bien distingués, diffère remarquablement aux textes naturalistes de l'époque, à un tel degré que l'on peut même dire qu'on y a à faire avec un style « à rebours » dont parle David Weir dans son essai de définir la Décadence⁸³.

Le roman de Huysmans est, en effet, un bel exemple de « l'art pour l'art », non seulement grâce à son manque d'intrigue, mais encore puisqu'il arrive à influencer un grand nombre d'écrivains et ensuite devenir un des vrais livres cultes de l'époque. Ce roman est également, dans sa thématique, comparable au genre du « roman de l'artiste » très apprécié et à la mode à la fin du XIXe siècle, aussi fréquent parmi les naturalistes et les précurseurs de la Décadence⁸⁴. Même dans l'univers fictif, *A rebours* de Huysmans devient un livre culte, comme dans l'univers de Dorian Gray, le protagoniste du roman d'Oscar Wilde⁸⁵. *The Portrait of Dorian Gray* (*Le portrait de Dorian Gray*), paru sept ans après *A rebours*, en 1891, qui est, d'ailleurs, aussi un roman dans lequel on retrouve la même thématique que dans « le roman de l'artiste », même si la perspective est encore une autre. Dans cette œuvre de Wilde, on voit non seulement comment le roman huysmansien est découvert et apprécié par le héros, mais encore, comme l'indique également Jean de Palacio, qu'un des chapitres du roman anglais,

⁸⁰ Koenraad W. Swart, *The Sense of Decadence in Nineteenth-Century France*, op.cit., 1964, p. 163.

⁸¹ Voir, entre autres, Frank Caucci, « Esthétiques de fin-de-siècle », p. 228, in : Gwenhaël Ponnau (éd.), *Fins de siècle. Terme – évolution – révolution ?* Toulouse, P.U. du Mirail, 1987.

⁸² François Livi, *J.-K Huysmans à rebours et l'esprit décadent*, op.cit., p. 86.

Claes Ahlund, *Medusas huvud. Dekadensens tematik i svensk sekelskiftesprosa*, op.cit., p. 11 : Ahlund souligne, comme tant d'autres, la résistance qu'éprouvent les décadents envers la nature.

⁸³ David Weir, *Decadence and the Making of Modernism*, op.cit., p. 17 : « Against the grain of the vernacular style the decadent style emerges as fragmented and artificial. »

⁸⁴ Voir par exemple *La Maison d'un artiste* (1881) d'Edmond de Goncourt, *L'Œuvre* (1886) de Zola et *Fort comme la mort* (1889) de Maupassant. Avec le personnage secondaire Cyprien Tibaille dans les romans *Les sœurs Vatard* (1879) et *En ménage* (1881) de Huysmans, la thématique de l'art et de la vie d'artiste est aussi d'importance.

⁸⁵ Oscar Wilde, *The Portrait of Dorian Gray* (1891) 1905, Paris, Charles Carrington, voir p. 182 sq. : « it was the strangest book that he had ever read [...] without a plot, and with only one character ».

le chapitre XI, est « comme le raccourci ou l'építome d'*A rebours*⁸⁶. » Quant à l'influence de Huysmans dans le roman sur Dorian Gray, Palacio continue par estimer le roman français comme « le livre-image qui reflète le héros et avec lequel celui-ci fait corps et se confond⁸⁷. »

De plus, comme le souligne Matei Calinescu, les chapítres 3 et 14 du roman huysmansien, qui décrivent la bibliothèque et les écrivains préférés du protagoniste, contiennent les éléments parmi les plus importants pour une théorie littéraire de la Décadence⁸⁸. Cela justifie que, même si le roman en question ne fait pas partie de notre corpus primaire, nous ne pouvons pas non plus l'éviter. *A rebours* est, en effet, de sa façon, plus ou moins présent dans chaque étude littéraire parlant de la Décadence d'après sa parution en 1884⁸⁹.

C'est à partir de l'année de la parution de cette œuvre huysmansienne, capitale et inestimable de la Décadence, que nous avons choisi de commencer notre étude, car c'est maintenant qu'on peut voir les premiers vrais signes d'un mouvement qui commence à s'évoluer et se répandre⁹⁰. Huysmans n'est pourtant pas le seul à écrire un roman particulier de cet esprit de cette année. Il y en a d'autres qui ont déjà commencé à se révolter contre le naturalisme, et ceux-ci vont, petit à petit, se trouver, se commenter et se voir dans le milieu littéraire de Paris.

En France, des auteurs comme les frères Goncourt avaient déjà marqué la littérature qui évoluait vers la direction plutôt décadente ; les frères écrivains sont considérés comme soit des naturalistes, soit des décadents, mais avant tout, finalement, hautement estimés par les décadents des années 1880. Un autre précurseur qu'il ne faut certainement pas oublier est Barbey d'Aureville, dont le recueil de nouvelles *Les Diaboliques* (1874) exerce beaucoup d'influence sur les décadents. Finalement, malgré les distances qu'il fait lui-même de la Décadence, Émile Zola joue, lui aussi, un rôle majeur pour l'évolution des idées décadentes, et on peut, comme on l'a vu, interpréter une partie de sa production comme plus ou moins décadente. Parmi les poètes, Baudelaire et Verlaine sont importants, mais aussi, un peu plus tard, Stéphane Mallarmé. Les deux derniers poètes sont, dans l'histoire littéraire, plus souvent considérés comme symbolistes, mais, toutefois, ils

⁸⁶ Jean de Palacio, *Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, 1994, p. 194.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Matei Calinescu, *Modernitetens fem ansikten (Five Faces of Modernity)*, Durham, Duke University, 1987), traduit par Dan Shafran & Åke Nylinder, Ludvika, Dualis, 2000, p. 158.

Quant à la bibliothèque de Des Esseintes, voir également Jean de Palacio, *Figures et formes de la décadence, op.cit.*, chapitre XIII, p. 203-212.

⁸⁹ Voir Per Buvik, *Dekadense, Dekadense, op.cit.*, p. 26.

⁹⁰ Voir Sylvie Thorel-Cailleteau, *Dieu, la chair et les livres, op.cit.*, p. 11 : « L'origine du mouvement littéraire remonte à l'apparition des *Poètes maudits* de Verlaine » ; cela se passe en février 1884.

font partie de l'époque décadente, et ils sont présents parmi les décadents et leur mouvement⁹¹.

Dans le milieu littéraire français, Maurice Barrès, Pierre Bourget, Remy de Gourmont, Joris-Karl Huysmans, Octave Mirbeau, Jean Lorrain, Pierre Loti, Pierre Louÿs, Catulle Mendès, Joséphin Péladan, Rachilde (Marguerite Eyméry) et Georges Rodenbach sont parmi les décadents les plus souvent mentionnés qui évoluent leurs pensées de la Décadence⁹². Dans d'autres pays européens, on constate des tendances similaires. En Allemagne, Leopold von Sacher-Masoch avait déjà commencé à écrire dans la même veine, et en Italie, on retrouve des textes particulièrement intéressants d'un point de vue décadent écrits par Gabriele D'Annunzio. En Angleterre, Oscar Wilde se distingue avec son roman *Le Portrait de Dorian Gray* (1891), ainsi que Bram Stoker le fait, dans le prolongement et dans la veine plus gothique liée à la Décadence, avec son *Dracula* (1897). Malgré un grand groupe d'écrivains dont les œuvres s'inscrivent dans une même période marquée par la décadence et des thèmes comparables, il faut signaler qu'il ne s'agit jamais d'un groupe vraiment organisé. Il s'agit plutôt d'un ensemble d'écrivains d'une même sensibilité, d'un même imaginaire, voire d'un même style – chose d'ailleurs peu surprenante, car ils s'inscrivent malgré tout dans une évolution de la société tout à fait comparable⁹³.

Cependant, un seul regroupement clair se montre derrière la revue littéraire bi-mensuelle *Le Décadent* dont le premier numéro est publié le 10 avril 1886⁹⁴. Ici, les idées concernant l'époque et sa littérature évoluent encore et beaucoup d'écrivains d'origines diverses lisent et réagissent pour ou contre les textes qui y sont imprimés⁹⁵. Dans le premier numéro, on trouve, entre autres, un article intitulé « Le Progrès », écrit par Anatole Baju, qui illustre et souligne le point de vue des décadents. En effet, son texte répète pour beaucoup ce que nous avons déjà soulevé : les écrivains du

⁹¹ Pour les ressemblances entre la décadence et le symbolisme, voir entre autres, Michael Gibson, *The Symbolists*, New York, Abrams, 1988 (1984), p. 8 : Le symbolisme est vu comme un mouvement réactionnaire ou « a breakdown provoked by the rapid changes society was then undergoing » où l'essentiel de la réaction se signifie en des prises de distances de la société moderne, et l'exemple type de cela est Des Esseintes d'*A rebours* (voir p. 9 et p. 16). Voir également un chapitre dans l'étude de Johan Lundberg, « Modernitet, dekadens och symbolism », in : *En evighet i rummets former gjuten*, *op.cit.*, p. 11-49.

⁹² Parmi les écrivains décadents les plus représentatifs, Alfred E. Carter compte Mèndes, Rachilde, Péladan, Lorrain, Élémir Bourges et Huysmans ; voir Alfred E. Carter, *The Idea of Decadence in French Literature 1830-1900*, *op.cit.*, p. 89-104.

⁹³ Il y a de nombreuses études à consulter à ce sujet, voir par exemple Louis Marquèze-Pouey, *Le Mouvement décadent en France*, Paris, PUF, 1986.

⁹⁴ Voir Noël Richard, *Le Mouvement décadent: dandys, esthètes et quintessents*, Paris, Nizet, 1968, p. 24 et Louis Marquèze-Pouey, *Le Mouvement décadent en France*, *op.cit.*, p. 185-193.

⁹⁵ Au début, jusqu'en décembre 1887, la revue parut sous le titre *Le Décadent littéraire et artistique* avant de devenir simplement *Le Décadent* jusqu'en 1889, voir Richard, *Le Mouvement décadent : dandys, esthètes et quintessents*, *op.cit.*, 1968, p. 23, Louis Marquèze-Pouey, *Le Mouvement décadent en France*, *op.cit.*, p. 188.

mouvement voyaient qu'ils faisaient partie des modernités, et qu'ils avaient l'intention d'être innovateurs.

Religions, mœurs, justice, tout décade, ou plutôt tout subit une transformation inéluctable. La société se désagrège sous l'action corrosive d'une civilisation déliquescence. L'homme moderne est un blasé. Affinement d'appétits, de sensations, de goût, du luxe, de jouissances ; névrose, hystérie, hypnotisme, morphinomanie, charlatisme scientifique, schopenhauerisme à outrance, tels sont les prodromes de l'évolution sociale⁹⁶.

Le programme est aussi anti-bourgeois, et on s'adresse à une élite intellectuelle : « Le poète décadent n'écrit pas pour les masses... Le public qu'il lui faut, c'est une troupe sélecte d'amis intelligents, capables d'intellecter ses verbes quintessenciés [...]»⁹⁷ » Bajou publie également un petit livre sur le sujet, *L'école décadente* (1887), dans lequel il fait appel à Baudelaire comme un précurseur et souligne que le naturalisme ne peut plus correspondre à la littérature moderne : « C'est que la littérature est bien l'âme de la société. Elle en reflète toutes les idées, elle en est plus que la chair, plus que le sang : elle est le souffle qui lui donne l'expression de la vie. [...] Le naturalisme a été l'image exacte de cette société [...]»⁹⁸. » De plus, pour continuer, Bajou exprime que la « littérature décadente synthétise l'esprit » de l'époque, « c'est-à-dire celui de l'élite intellectuelle de la société moderne⁹⁹. »

Soulignons pourtant que la plupart des écrivains de la Décadence ne sont pas de membres actifs du groupe derrière *Le Décadent*, et Bajou lui-même n'est jamais un des poètes décadents réussis¹⁰⁰. Dans le même temps, comme les écrivains sont bien nombreux à l'époque, Per T. Andersen remarque qu'un grand nombre d'écrivains décadents sont parmi ceux qui formulent des manifestes publiés dans la revue en question. Le groupe se montre pourtant plus politique que les écrivains qui sont devenus

⁹⁶ Noël Richard, *Le Mouvement décadent*, op.cit., p. 24.

⁹⁷ Pierre Vareilles, « Le poète décadent », *Le Décadent*, n° 4, 1er mai 1886.

Voir Louis Marquèze-Pouey, *Le Mouvement décadent en France*, op.cit., p. 193.

⁹⁸ Anatole Bajou, *L'École décadente*, Paris, L. Vanier, 1887, p. 6.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 9.

¹⁰⁰ Voir Louis Marquèze-Pouey, *Le Mouvement décadent en France*, op.cit., p. 190: « [...] Bajou était peu qualifié pour être un chef d'école : on peut se demander si les motivations profondes du mouvement décadent ne lui échappaient pas ; son sens poétique était bien mince. Nous ne saurons jamais pourquoi il se dévoua à un mouvement qu'il ne maîtrisait guère. » Pourtant, n'oublions pas que, dans *Le Décadent*, on retrouve, parmi les rédacteurs des écrivains célèbres, comme Louis Marquèze-Pouey (p. 189) les nomme « auteurs d'articles de qualité » et constate qu'il s'agit de : « Verlaine, Mallarmé, Barbey d'Aurevilly, Aurier, Ghil et Léo d'Orfer (avant leur rupture avec Bajou), Raynaud, Lorrain, Rachilde [...] ».

connus, et la littérature dont on parlait est plus semblable à la littérature du modernisme à venir que la littérature devenue connue comme décadente¹⁰¹.

Afin de comprendre les contacts des écrivains entre eux, il vaut mieux essayer de chercher ce qui se passait dans les salons littéraires, ou bien voir les correspondances entre les écrivains en question. De même, dans les présentations individuelles de chaque auteur des œuvres du corpus, les relations entre les écrivains sont soulevés, et cela montre comment les écrivains se connaissaient et se lisaient les uns les autres. Le milieu littéraire était grand, mais parmi les écrivains les plus motivés et talentueux, il était tout de même quasiment impossible de se passer de relations avec d'autres écrivains de l'époque.

2. La « percée moderne »

En Suède, ainsi que dans les autres pays nordiques, apparaissent des courants semblables aux courants français, influencés par des écrivains, des œuvres et des revues déjà nommés. Les écrivains suédois de cette époque sont parfois d'abord plutôt réalistes ou naturalistes pour plus tard employer un style plus ou moins « fin de siècle », plus décadent, voire symboliste. De même il faut surtout savoir que, dans les pays scandinaves, les tendances ne se produisent pas dans la littérature de la même manière qu'en France. En Scandinavie, on divise plutôt la période pour en parler comme des décennies littéraires – les années 80, les années 90, la fin du siècle, les années 10 – et leurs caractéristiques. Parallèlement, pour parler des années 70 et 80, on a aussi un autre terme : La « percée moderne ».

En ce qui concerne cette « percée moderne », *det moderna genombrottet* en suédois¹⁰², il y en a qui cherchent à voir les ressemblances entre le climat littéraire scandinave de la deuxième moitié (surtout, mais où tirer la ligne ?) du XIXe siècle et celui de la France du XVIIIe siècle, car une chose remarquable de cette période en Scandinavie est l'évolution de l'individualisme. L'Europe de Nord n'a pas eu de révolution, ce qui a selon

¹⁰¹ Per Thomas Andersen, *Dekadanse i nordisk litteratur 1880-1900, op.cit.*, p. 124. Voir aussi Louis Marquète-Pouey, *Le Mouvement décadent en France, op.cit.*, p. 268-270 : p. 268 ; « Quant aux productions de Bajou et de ses collaborateurs les plus immédiats, il est clair qu'elles sont fort éloignées des principes qui dirigèrent les Décadents de 1885. » De plus, à la page 269 : « *bajouïsme* » est proposé pour les idées de Bajou, non à confondre à la Décadence/le décadentisme.

¹⁰² En suédois « *det moderna genombrottet* » veut également dire que les idées modernes font leur entrée.

le Danois Georg Brandes, l'homme du *genombrott* par excellence, provoque un grand manque dans la culture et le comportement du peuple nordique. Brandes va jusqu'au point qu'il accuse même les pays nordiques de n'en avoir pas eu. Il se trouve également que, comme l'a montré Régis Boyer, les idées du philosophe danois Kierkegaard visent dans cette direction, et que cela prégnera les idées aussi exprimés dans la littérature¹⁰³. Or on l'a pourtant déjà vu : l'individualisme est également une des caractéristiques de la Décadence française. En même temps qu'on reconnaît l'individu romantique, on voit qu'il s'agit d'un antipode de l'époque du réalisme-naturalisme, où l'un des buts principaux était de broser le portrait de la société, c'est-à-dire de la grande masse, au lieu de l'individu seul.

Comme nous avons constaté en parlant des mouvements littéraires de cette période en France, il est souvent compliqué de classifier chaque œuvre ou écrivain dans tel ou tel mouvement littéraire. A ce propos, Christophe Charle, dans son étude intitulée *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme*, souligne la danger de trop grouper les écrivains dans des mouvements littéraires : « les notions des mouvements littéraires [...] ne sont en fait que des taxonomies scolaires extrêmement confuses dans le détail, auxquelles on donne abusivement un sens historique¹⁰⁴ ». Pour illustrer cette problématique, Christopher Lloyd revient à la classification d'un des écrivains français les plus importants de l'époque étudiée, quand il donne l'exemple de l'écrivain Charles Le Goffic qui, dans son livre *Les Romanciers d'aujourd'hui* de 1890, choisit de placer Huysmans parmi les « symbolistes » – tandis que, un an plus tard, Jules Huret, dans son *Enquête sur l'évolution littéraire* le place parmi les « naturalistes¹⁰⁵. » Si c'est difficile à placer les écrivains, c'est aussi parce que les mouvements littéraires sont difficiles à cerner. Finalement, un exemple provoquant ce genre de problème se trouve déjà dans la présentation du manifeste symboliste dans *le Figaro* du 18 septembre 1886, où celui-ci est présenté comme définissant « l'école décadente¹⁰⁶ ».

Avec ces pensées en arrière-plan, nous tenons à souligner, encore une fois, que ce n'est pas un classement que nous cherchons à faire dans notre étude présente, mais tout de même une remise en question des

¹⁰³ Régis Boyer, « Genombrott scandinave : XVIIIe siècle français », in : *The Modern Breakthrough in Scandinavian Literature 1870-1905*, IASSXVI Gothenburg, Sweden 1986, Kållered, Kompendietryckeriet, 1986, p. 83-85.

Régis Boyer, *Histoire des littératures scandinaves*, Paris, Fayard, 1996, p. 137.

¹⁰⁴ Christophe Charle, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1979, p. 23.

¹⁰⁵ Christopher Lloyd, *J.-K. Huysmans and the Fin-de-Siècle Novel*, Edinburgh University Press, 1990, p. 151. Voir également Charles Le Goffic, *Les Romanciers d'aujourd'hui*, Paris, L. Vanier, 1890, p. 105-132 et Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Bibliothèques-Charpentier, 1891, p. 176-184.

¹⁰⁶ Voir Pierre Citti, *Contre la décadence. op.cit.*, p. 48 ainsi que *Le Figaro* du 18 septembre 1886.

classements. Pour bien voir ce qui se passe dans les deux climats/milieus littéraires de la France et de la Suède, nous continuerons maintenant, dans la lumière du relevé de la notion de Décadence en France, notre tentative d'élucider encore un peu ce qui se passe en Scandinavie à cette même époque.

Si l'on choisit de parler d'une « percée moderne » scandinave de la deuxième moitié du XIXe siècle, il faut tenir compte d'une contribution de colloque d'Alex Bolckmans qui discute l'emploi de ces termes pour la période en question. Est-ce le « naturalisme » le terme à utiliser ? Ou vaut le terme de la « percée moderne » plus qu'un autre terme ? Selon Bolckmans, ce terme-ci est à la fois excellent pour caractériser l'époque littéraire de la Scandinavie, et insuffisant, parce qu'il existe déjà tant d'autres termes parallèles : réalisme, naturalisme, littérature de tendance (*tendenslitteratur*), impressionisme, etc¹⁰⁷. La question concernant la classification ou le regroupement des auteurs scandinaves de cette époque a été posée de nouveau, mais toujours, dans les manuels et ouvrages sur la littérature nordique du XIXe siècle, le terme reste le même, ainsi que la définition, plus ou moins élaborée, bien évidemment. Comme le montre non seulement Bolckmans mais également Daniela Vrbrova, les définitions du naturalisme diffèrent d'un pays à l'autre. Au fait, nous allons voir que les conséquences de l'interprétation du terme de Brandes deviennent considérables pour la littérature dite naturaliste en Scandinavie¹⁰⁸.

Pour le professeur émérite de littérature scandinave à la Sorbonne, Régis Boyer, ainsi que pour les ouvrages concernant l'histoire générale de la littérature scandinave, le terme de « percée moderne » est tellement établi qu'on n'y réfléchit plus davantage, de même qu'on ne le questionne que rarement ; ce qui devrait bien sûr être fait, ce que Boyer suggère lui-même également : « [...] à vrai dire, il n'a jamais encore reçu d'explication pleinement satisfaisante¹⁰⁹. » Si le terme a été établi une fois, c'est d'abord grâce à Georg Brandes, qui voyait finalement que les choses étaient en train de se moderniser dans les pays scandinaves. C'est donc à Brandes qu'on doit le terme – il l'a employé lors de ses conférences bien connues des années 1870, et l'a introduit à la première conférence du 3 novembre 1871, pour ensuite l'employer dans son grand ouvrage, bientôt parmi les plus importants de la Scandinavie, sur la littérature contemporaine intitulé *Hovedstrømninger i det 19^{de} Aarhundredes litteratur* (en français *Les*

¹⁰⁷ Alex Bolckmans, « Naturalism – en brukbar term? », in : *The Modern Breakthrough in Scandinavian Literature 1870-1905*, IASSXVI Gothenburg, Sweden 1986, Kållerød, Kompendietrykkeriet, 1986, p. 61.

¹⁰⁸ Daniela Vrbrova, « Whose naturalism? – Zola, Darwin, Brandes », in : Annie Bourguignon, Konrad Harrer & Jørgen Stender Clausen (éd.), *Grands courants d'échanges intellectuels: Brandes et la France, l'Allemagne, l'Angleterre*, Berne, Peter Lang, 2010, p. 161-170.

¹⁰⁹ Régis Boyer, *Histoire des littératures scandinaves, op.cit.*, p. 135.

Grands Courants du XIXe siècle) commencé en 1872. Même si l'on en avait vu les tendances déjà avant les conférences et les textes de Brandes, entre autres avec des réalistes suédois Carl Jonas Love Almqvist et Fredrika Bremer, dont les textes aussi, plus ou moins, soulèvent de grandes questions à débattre, ou encore chez le philosophe déjà mentionné, Kierkegaard, c'est donc Brandes qui élabore l'approche littéraire en question et établit le terme qui deviendra un vrai mouvement littéraire. Boyer constate bien aussi qu'« il faudra *Les Grands Courants* de Georg Brandes pour libérer les énergies latentes et institutionnaliser, en quelque sorte, ce qui va devenir un état de fait¹¹⁰. » C'est d'ailleurs en donnant des conférences sur Kierkegaard que Brandes commence à faire ses tournées – des tournées des pays nordiques très vite appréciés par les étudiants ainsi que par les jeunes écrivains qui voyaient le critique Danois comme le guide de la littérature des années 1880¹¹¹.

Mais qu'est-ce donc cette « percée moderne » de la littérature scandinave ? On peut facilement voir qu'il s'agit, comme pour tous les débuts des courants littéraires ou artistiques, d'une réaction de ce qui a été, de même des sujets de la société actuelle. A cette fin du XIXe siècle, on voit des changements de tous les plans divers de la société ; il s'agit d'une vraie rupture avec l'ancienne société, une rupture qui visera vers une société beaucoup plus moderne. Les industries se développent, et la bourgeoisie est la classe de l'avenir – il s'agit de changements bien importants qui ne laissent pas les écrivains sans pensées, ni questions. A cette époque, où l'on commence à mettre la lumière sur l'individu seul, le besoin s'impose à remettre tout en question. Surtout les idéaux et les normes sont discutés : les rôles de sexes, la religion, la structure économique et politique seront soulevés et remis en question. Comme les faits et les conditions paraissent de plus en plus clairement aux gens, on pourrait bien sûr dire qu'on a à faire avec une sorte de révolution, qu'il est question d'une époque de lumières comparable au XVIIIe siècle français. C'est dans cette veine que Brandes prononce les mots célèbres concernant le but de l'écrivain : celui de provoquer un débat sur les problèmes. Brandes exige que chaque œuvre littéraire soulève une problématique actuelle de la société – pourtant les problèmes débattus ne devraient pas être n'importe lesquels, mais compatibles avec les questions stipulées par lui-même.

Il fallait donc réagir, comme le constate Gunnar Ahlström dans son étude majestueuse de 1947, *Det moderna genombrottet i Nordens litteratur* (*La percée moderne dans la littérature nordique*), qui est également devenu l'étude incontestable sur laquelle s'appuient la plupart des

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 136.

¹¹¹ Bertil Nolin, « Det moderna genombrottet », in : Lars Lönnroth & Sven Delblanc (éd.), *Den svenska litteraturen. De liberala genombrotten 1830-1890*, Stockholm, Bonnier Alba, 1993, p. 178 – ceci dit pour les écrivains et étudiants suédois.

études ou des livres concernant la « percée moderne » et la littérature de la fin du XIXe siècle nordique¹¹². Le mot-clé selon Brandes est donc, comme le souligne Ahlström, celui de la « réaction » – ce qui a manqué jusque-là, à quelques rares exceptions, dans la littérature scandinave. Ahlström introduit son ouvrage sur le courant littéraire en constatant que l'état des idées culturelles en Scandinavie du XIXe siècle n'était guère au même niveau en Scandinavie comme dans le reste de l'Europe. En Europe, les pensées modernes avaient gagné du terrain, tandis que, dans les pays nordiques, ces idées n'avaient donné que quelques rares échos effrayés. C'était l'avis régnant, mais encore plus l'avis de Brandes et de ses disciples. On pensait que les hommes ne vivaient pas dans la réalité, mais qu'ils vivaient « dans un monde imaginaire étrange à la réalité, plein de bagatelles vaniteuses, marqué par un provincialisme rétrogardé¹¹³. »

Réagir contre les modernités, ou bien contre les changements – les choix étaient nombreux. Il s'agissait également, comme le suggère Ahlström, d'un chagrin de la disparition d'une période finie, aboutie, ce qui était accepté par ceux qui voyaient l'approche de l'avenir avec optimisme. Par contre, pour les gens marqués par le regret, il était impossible de quitter une époque pour entrer avec espoir dans une autre. Ces gens ne se résignèrent pas, mais ils s'armèrent aussitôt pour défendre les anciennes valeurs, contre la nouvelle époque qui leur semblaient hostile¹¹⁴. Pour la plupart des cas, ceux-ci n'ont aucun contact avec les pouvoirs économiques provoquant les réformes pratiques, et ne rien à gagner des changements. Ainsi, les antagonismes marquent les écrivains, et leur devoir devient de, avec puissance, proclamer les anciennes idées¹¹⁵. D'ailleurs, si l'on trouve que la nouvelle petite-bourgeoise contribue à une société « traditionaliste à l'extrême, étouffante, fermée, bornée, mesquine¹¹⁶ », les réactions doivent arriver aussitôt. Chez les écrivains nordiques et les écrivains français de cette époque, nous voyons un point commun : dans la vie moderne de la ville se trouve une menace et il faut en avertir ses lecteurs, voire tout le peuple, et surtout ceux qui ne l'ont pas encore pu le comprendre eux-mêmes. Provoquer un débat sur les problèmes et réagir est donc un but commun pour les écrivains aussi bien en Suède comme en France à la fin du XIXe siècle.

¹¹² Gunnar Ahlström, *Det moderna genombrottet i Nordens litteratur*, Stockholm, KF, 1947. Depuis 1947 c'est donc toujours cet étude qui est la plus élaborée sur la percée moderne en Suède, et les renseignements présentés par Ahlström qui sont les plus employés.

¹¹³ Gunnar Ahlström, *Det moderna genombrottet i Nordens litteratur*, op.cit., p. 10: « Ute i Europa hade århundradets frihetstankar kämpat sig fram i segrande majestät, men i Norden åstadkom de endast förskrämda ekon och ljusskygga motåtgärder. Här härskar stillastående och tidlöshet. Moderna tankar och strävanden släpps inte innanför gränserna. Människorna lever i en verklighetsfrämmande skenvärld, fylld av egenkära obetydligheter och tillbakablickande provinsialism. »

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 102.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ Régis Boyer, *Histoire des littératures scandinaves*, op.cit., p. 136.

Si les normes et la société entière sont remises en question, encore une problématique à débattre devient, pour les écrivains, bien évidemment, celle du rôle de l'église. De plus, cette problématique va de pair avec celle du nouveau rôle de la religion. Comme on l'a déjà vu, depuis les découvertes de Darwin, bien répandues à l'époque, bien évidemment soulevées par Brandes et ses disciples, la religion est en train de perdre son statut, ses valeurs. « Nous, qui vivons dans l'époque de Darwin », écrit Brandes à ce propos, « n'adoptons plus la possibilité d'une fin ni dans le paradis, ni dans le déclin. Les savoirs de Darwin va laisser tomber par terre la morale orthodoxe [...] »¹¹⁷. Ainsi la rupture avec une modernité se concrétise et se cristallise encore ; quand la vie se modernise, on n'a plus besoin d'un dieu. La « percée moderne » contribue par ceci également à la mort de Dieu¹¹⁸.

En Scandinavie, on commence à se méfier de plus en plus vis-à-vis de l'autorité de l'église et ses prêtres, mais surtout à la morale bien liée à la politique contemporaine. L'athéisme commence à se répandre, car l'être moderne sait dévoiler ce qui n'est que de fantaisies, de supercherie. La morale traditionnelle est attaquée par Brandes ainsi que, de plus en plus, par un grand nombre d'écrivains – au nom de la libre pensée. Si la perte de la foi et des valeurs est vue comme quelque chose de caractéristique pour la littérature de l'époque décadente, elle l'est également pour une partie essentielle de la littérature des pays scandinaves ; et surtout pour la littérature de la « percée moderne ».

Comparable à la littérature décadente est d'ailleurs l'évolution de la pensée de la nature de la « percée moderne ». Au fur et à mesure, comme contraste à la ville, la nature récupère un rôle semblable à celui qu'elle avait eu pendant le romantisme, comme s'il s'y trouvait quelque chose de saint, et quelques écrivains et critiques voient dans cet antipode de la ville le calme, ainsi qu'un pouvoir lié aux origines du monde. A cause de la perte des valeurs – et de la foi – on cherche ailleurs pour se consoler. Cependant ces idées sont plus liées aux découvertes scientifiques ainsi qu'au naturalisme, plus qu'au romantisme, mais, tout de même, assez souvent, ce panthéisme ressemble fortement à ce qu'on avait déjà vu à l'époque du romantisme¹¹⁹. De cette manière, le romantisme, parfois très proche de la Décadence, marque ici la « percée moderne », le *genombrott*, tandis que dans la littérature décadente, le contact réussi et possible avec la nature est celui de l'artifice, la nature reconstituée dans des objets d'art, car la vraie nature n'est plus accessible pour l'homme. N'oublions pas à ce propos le

¹¹⁷ Georg Brandes, *Hovedstrømninger I (Emigrantlitteraturen), Samlede skrifter*, Copenhague, Gyldendal, 1899-1910 (1872), p. 262.

¹¹⁸ Voir Inger-Lise Hjort-Vetlesen, « Modernitetens kvinnliga text. Det moderna genombrottet i Norden » in : Elisabeth Möller-Jensen (éd.), *Nordisk kvinnolitteraturhistoria II. Fadernshuset 1800-1900*, Höganäs, Wiken, 1993, p. 330.

¹¹⁹ Voir Gunnar Ahlström, *Det moderna genombrottet i Nordens litteratur, op.cit.*, p. 229.

rôle de la nature qui pour les décadents est similaire – la nature est quelque chose d'élevée, lointaine, ou encore difficile à accéder. Soulignons également que la période de la « percée moderne » a son début un peu plus tôt que la Décadence. De plus, elle joue, dans les deux courants littéraires, un rôle consolateur, car on espère toujours retrouver ce qu'on manque dans la nature, même dans les images artificielles de la nature.

De nouvelles perspectives sur la nature et sur l'individu, toutes les deux proches aux idées des romantiques, constituent le noyau de la « percée moderne », et par conséquent, par ces temps modernes, parmi ces individus, on retrouve tous les genres d'êtres humains : ils viennent de toutes les classes, ainsi que des deux sexes – il s'agit de personnages déjà établis par les écrivains précurseurs, mais cela dans un contexte plus vaste de la société, et souvent les portraits de ces romans précurseurs sont plusieurs ; maintenant les portraits seraient encore plus concentrés, plus élaborés, car l'individu seul est au centre. De cette manière nous voyons, encore une fois, qu'on pourrait, comme le suggère également Inger-Lise Hjorth-Vetlesen, considérer la « percée moderne » comme « l'ère de l'*individualisme* et du *libéralisme*¹²⁰ ». De même, marqués par la perte des valeurs, les individus se trouvent souvent perdus quelque part en dehors des pensées de l'individualisme, peut-être en train de se chercher eux-mêmes, égarés dans un monde changé.

Toutefois, un grand nombre de portraits d'individus modernes seront brossés, et parmi ces figures littéraires, on rencontrerait des personnages qui sont, au moins en partie, nouveaux : non seulement des deux sexes, mais aussi des classes différentes. D'après l'appel de Brandes, la figure la plus intéressante, plus moderne et changeante est celle de la femme. De même, le critique danois veut dire qu'il faut surtout débattre la question du nouveau rôle de la femme.

En effet, Brandes avait contribué à évoquer des grandes questions à ce propos avec ses traductions des œuvres de John Stuart Mill : d'abord *Utilitarianism* (1863) en 1873, pour en continuer avec *De la sujétion de femmes* (1861, publié la première fois en 1869, traduit en danois et en suédois cette même année), dans lequel la cause de l'émancipation des femmes est défendue, ainsi que la demande que les femmes bénéficient elles aussi du suffrage. Ici la femme était vue comme individu, plus qu'un être marqué par son sexe. On ne pouvait rien savoir de la nature féminine avant que la femme ait exactement les mêmes conditions, la même éducation et les mêmes possibilités, voire la même indépendance, que les hommes. Ces pensées influencent naturellement les idées de Brandes à un tel degré que celui-ci fait appel aux écrivains contemporains d'examiner le sujet. Et

¹²⁰ Inger-Lise Hjorth-Vetlesen, « Modernitetens kvinnliga text. Det moderna genombrottet i Norden », *op.cit.*, p. 331.

comme l'influence de Brandes est à la hauteur, les idées seront d'emblée diffusées.

Désormais, les écrivains scandinaves s'intéressent donc à l'individu propre, l'individu libre à se battre contre la société moderne, mais un nouveau personnage principal de plus en plus fréquent est la femme en train de s'émanciper, et se libérer. En effet, selon le programme élaboré par Brandes, la femme devient, encore plus qu'auparavant, pour des écrivains comme les Norvégiens Bjørnson et Ibsen, le Suédois Strindberg et le Danois Jacobsen un outil prêt à révéler l'oppression générale du corps et de l'âme. De même, cela a à faire avec le changement de l'identité masculine – la perte de conventions qui faisait partie de la « percée ». Comme le décrit Hjort-Vetlesen, le *pater familias*, le père de famille, voyait son autorité de plus en plus menacée de disparaître¹²¹. Une autre raison pour laquelle les écrivains nordiques obéissent à l'appel de Brandes provient du fait qu'ils y reconnaissent leurs propres peurs. En projetant leurs propres craintes et inquiétudes, ils commencent donc à traiter le sujet de la femme moderne et nouvelle dans leurs œuvres. Ainsi le portrait de la femme chez Ibsen incarne la figure féminine de l'avenir, pleine de vouloir et de courage, en même temps que chez Strindberg, la femme incarne le plus souvent l'image de l'horreur de l'homme. Par exemple, une figure féminine strindbergienne type peut bien ressembler à une femme vampire, dévorante¹²².

Le nouveau regard sur la femme, aussi bien dans la vraie vie que dans la littérature, avait donc souligné l'individualisme possible de la femme qui était de plus en plus indépendante. L'indépendance de la femme, l'émancipation, devait être traitée – l'intérieur qui créait le comportement, mais également l'extérieur, le corps unique, car on avait, finalement, compris que le corps féminin aussi était capable, car il avait le droit de montrer ses désirs. Tout cela devait être exprimé.

A côté des textes de John Stuart Mill, un autre ouvrage devient important pour l'évolution des idées autour de l'émancipation de la femme ; il s'agit de *The Elements of Social Science* de George Drysdale, publié en suédois en 1878, en danois l'année suivante¹²³. Drysdale souligne qu'une limitation des naissances est nécessaire, mais qu'une chasteté totale est nuisible, voire dangereuse, pour la santé, et cela aussi bien pour les femmes que pour les hommes. Par là, le débat qui va sous le nom *sedlighets-*

¹²¹ *Ibid.*, p. 338.

¹²² *Ibid.*

¹²³ George R. Drysdale, *The Elements of Social Science*, London, E. Truelove, 1855. En suédois: *Samhällslärans grunddrag eller Fysisk, sexuel och naturlig religion*, Stockholm, Associationsbokr., 1878. Voir à ce propos Claes Ahlund, *Medusas huvud, op.cit.*, p. 36: Des éditions suédoises ont paru en 1878, 1880 et 1885. En 1905, ce livre avait paru en 35 éditions anglaises différentes, et il était traduit en une dizaine de langues.

debatten, le grand débat scandinave des mœurs et de la morale¹²⁴, est lancé et il va briser le groupe des écrivains de la « percée moderne » en deux.

Les féministes de l'époque ne sont guère d'accord avec Brandes et ceux qui veulent diffuser l'image d'une femme mariée comme un être asexué, souffrant de désirs opprimés. De fait, il ne faut pas oublier que le sexe féminin du XIXe siècle est aussi vu comme plus proche de la nature que le sexe masculin. De cette manière, comme on précisera plus tard, on voit des tendances à exagérer les traits de la femme pour parfois les comparer aux animaux, ce qui veut montrer que la femme devient un être bien marqué par ses désirs. Un exemple bien connu de ce débat est l'opposition prise de la féministe danoise Elisabeth Grundtvig. Elle souhaite, de son côté, voir une évolution inverse, car elle ne veut pas que la femme imite le comportement des hommes. Si les femmes ne font pas comme les hommes, les hommes devraient plutôt imiter le comportement des femmes ; cela donnerait aux vies conjugales des hommes plus calmes. La femme devrait également pouvoir influencer l'homme à ne pas ressentir autant de désirs, et l'homme devrait donc, de plus en plus, pouvoir ressembler à la femme douce, harmonieuse, plus honnête¹²⁵.

Une grande partie du débat commence à cercler autour de la sexualité - comme si on voyait, pour la première fois, à quel point son rôle est indispensable et fondamentale. Par conséquent celle-là génère des questions, comme le note bien Arne Melberg en écrivant sur la « percée moderne », à propos du comportement sexuel ; est-ce que celui-ci est constant tandis que les normes changent ? – ou bien est-il question d'un changement du comportement qui va de pair avec le changement de normes¹²⁶ ?

Le débat devient vite marqué par des avis contradictoires, et cela même de chacun des côtés. Les opinions concernant un « amour libre » sont opposées à des idées soulignant qu'il faut garder les mœurs de tous les temps. La diversité des avis concernant les caractéristiques des sexes est tellement grande qu'elle se montre dans les deux côtés du débat, et c'est pourquoi les avis sont tellement difficiles à résumer ; de plus, il s'agit d'un débat assez désordonné.

La sexualité de la femme devient donc particulièrement discutée. « Seulement 10% de la population norvégienne féminine possèdent un instinct sexuel », déclare un des débatteurs norvégiens¹²⁷. A ce propos,

¹²⁴ Il s'agit surtout des questions sur les rapports sexuels avant le mariage et de la prostitution.

¹²⁵ Voir Jette Lundbo Levy, *Den dubbla blicken*, traduit par Ann-Mari Seeberg, Enskede, Hammarström & Åberg bokförlag, 1982 (1980). p. 67 et Claudia Lindén, *Om kärlek. Litteratur, sexualitet och politik hos Ellen Key*, Stockholm/Sehag, Symposium, 2002, p. 280.

¹²⁶ Arne Melberg, *Fördömda realister. Essäer om Cederborgh, Almqvist, Benedictsson, Strindberg*, Stockholm, Norstedts Panorama, 1985, p. 69.

¹²⁷ Elias Bredsdorff, *Det store nordiske krig om seksualmoralen*, Copenhague, Gyldendal, 1973, p. 364.

n'oublions pas qu'on s'attendait à ce que la femme de cette époque soit vierge avant le mariage, mais aussi qu'une fois mariée, après avoir fait l'amour une première fois avec le mari, la femme devient en quelque sorte détruite – tandis que l'état de l'homme s'améliore, car il devient plus ou moins purifié grâce à la femme, peu importe ses expériences. Des deux côtés du débat, on essaie de normaliser les rapports sexuels entre homme et femme, à l'intérieur de la vie conjugale. Or toute sexualité à l'extérieur de la vie conjugale est vue comme impure : c'est d'ailleurs sûr que l'onanisme l'est, ainsi que l'homosexualité, dont celle des hommes plus que celle des femmes, bien que les deux ne soient aucunement acceptées. Cependant la femme continue à être vue comme un être sans désirs, sans sexualité, chose qui va imprégner non seulement le débat, mais aussi la littérature.

Les rapports sexuels en dehors du mariage, avant ou pendant, sont liés à la prostitution, et la prostitution est égale à des maladies sexuelles¹²⁸. Ainsi, ce genre d'activité sexuelle s'associe également à quelque chose de sale, ou, au moins, à des états maléfiques. Les désirs sont considérés comme bestiaux, et cela peut être accepté en ce qui concerne les hommes, mais hors de question pour les femmes. De cette manière, la femme est exclue de toute sorte de sexualité. Pour la femme, le rapport sexuel est surtout une façon de garder une bonne relation avec le mari, ainsi qu'un acte qui vise à se procréer, à avoir des enfants. Ceci dit pour l'arrière-plan des idées établies : la « percée moderne » ne les accepte plus. Les idées de Drysdale avaient contribué à des réflexions et les femmes réalisent finalement qu'elles aussi, elles ont des désirs et des envies¹²⁹. Pourtant, cela n'est pas sans complications, car les femmes qui veulent s'émanciper et être vues aussi à l'extérieur de la maison, et elles ne savent pas comment réagir vis-à-vis de ces nouvelles idées, ni comment se comporter. En effet, elles ne se reconnaissent pas, parce que leur éducation leur avait enseigné autre chose. Trouver ou éveiller les désirs sexuels se montre difficile. De toute façon, maintenant, l'heure est venue de faire place à une autre vérité. L'intérêt sur l'érotisme l'avait été créée et établie, même sur un plan plutôt quotidien, et le besoin d'en écrire est inévitable. Le débat contribue donc bien à soulever les idées de l'époque ainsi qu'il donne des sujets aux écrivains¹³⁰. C'est aussi pourquoi les écrivains femmes s'engagent d'un degré fort considérable, et encore pourquoi cette période littéraire, dans les pays scandinaves surtout, sont marquée par tant de voix féminines. Comparée à d'autres pays européens de l'époque, ainsi que comparée à d'autres époques, la « percée moderne » scandinave laisse les femmes faire partie des grands débats, et c'est donc, comme nous allons le voir encore plus ci-dessous, les écrivains femmes qui provoquent les plus grands débats.

¹²⁸ Voir *Ibid.*

¹²⁹ Voir Jette Lundbo Levy, *Den dubbla blicken, op.cit.*, p. 16 sqq.

¹³⁰ Voir Arne Melberg, *Fördömda realister, op.cit.*, p. 70.

Un des premiers textes fondamentaux suédois, écrit par une de ces écrivains femmes, à attirer l'attention sur les questions de mœurs venues des idées de Drysdale est la nouvelle « Pyrrhussegrar » (« Victoires à la Pyrrhus ») de la jeune Stella Kleve¹³¹. La nouvelle est publiée à l'automne de 1886 dans une revue féministe, d'une association de femmes, avec le but de regarder et avancer vers l'avenir – *Framåt!* (en français « en avant ! », ou bien « avançons ! »). Dans la nouvelle tellement significative, une femme, Märta Ulfklo, « est venue à Montreux pour respirer l'air des Alpes, boire du sirop des vignes et se bronzer – est venue à Montreux pour mourir¹³². » La cause de sa maladie est, en effet, d'avoir trop retenu en elle-même ses propres désirs sexuels, ce qui est, par conséquent, une victoire chèrement acquise, comme le titre de la nouvelle l'indique, une victoire à la Pyrrhus. Toute sa vie, le personnage principal a résisté contre les envies pour gagner le respect des autres, par exigence de la société. Pourtant son corps ne l'a pas accepté. La nouvelle contribue à éclater un grand nombre de discussions, voire de disputes, et la revue *Framåt* subit même d'un boycottage des annonceurs, d'un abandon de la part des lecteurs ainsi que d'une quantité de lettres des lecteurs qui devient dure à négliger. La revue reçoit un grand nombre de réactions et choisit d'en publier quelques-unes d'avis divers. Vu les réactions bien manifestes, on comprend peut-être l'importance du sujet abordé par Stella Kleve, bien qu'une compréhension totale aujourd'hui nous semble impossible¹³³.

Pourquoi ces réactions ? Essentiellement, elles arrivent parce que la nouvelle montre des désirs réprimés comme cause d'une maladie physique, la consommation pulmonaire d'une jeune femme¹³⁴. De plus, la nouvelle est ornée de détails qui ne montrent jamais le corps entier, mais celui-ci en parties, c'est-à-dire le corps est divisé en fragments indépendants mais également excitants d'une manière très érotique. Un bras « aux muscles » d'un marin est décrit, ensuite une « jambe vêtue en collants » d'un cycliste. Les descriptions sont significatives et vues de la perspective de la

¹³¹ Comme le roman *Berta Funcke* (1885) de la même écrivaine Stella Kleve fait partie de notre corpus de l'étude à venir, nous ne présentons pas Stella Kleve ici, mais plus tard, dans le sous-chapitre de cette introduction. « Pyrrhusseger » – dans le titre de la nouvelle écrit au pluriel – veut dire une victoire chèrement acquise ; une victoire de Pyrrhus.

¹³² Stella Kleve, « Pyrrhussegrar », *Framåt* n° 20, 1886, p. 3: « Märta Ulfklo har kommit till Montreux för att andas alpluft, dricka druvsaft och bada i solljus – har kommit till Montreux för att dö. »

¹³³ Voir Jette Lundbo Levy, *Den dubbla blicken, op.cit.*, 1982, p. 34- 37.

Voir l'article de Yrjö Hirn, « Alma Breinholm-Åkermark », in : Yrjö Hirn, *Den förgyllda balustraden och andra uppsatser från åren 1949-1952*, Stockholm, Wahlström & Widstrand, 1953, p. 25-58, voir surtout p. 36 sqq.

¹³⁴ Voir par exemple la réaction publiée de Jacob C-r, « Till förf. af "Pyrrhussegrar" », *Framåt*, n° 22 1886, p. 10-11 : « Je n'ai jamais entendu un médecin dire que la consommation pulmonaire se développe comme suite d'une modération concernant ce que Vous avez mentionné, mais bien contrairement. »/ « Jag har aldrig hört någon läkare påstå att lungots utvecklas till följd af återhållsamhet i det afseende Ni nämt, men väl raka motsatsen. »

femme de plus en plus souffrante¹³⁵. Il s'agit donc d'un style pleinement semblable au style décadent décrit par Bourget, soulevé ci-dessus¹³⁶. Mais le fait le plus bouleversant pour les lecteurs de 1886, est que l'auteur de la nouvelle est une femme¹³⁷.

Ce n'est qu'avec cet arrière-plan que l'autre antipode du débat des mœurs devient plus clair : la femme, proche de la nature, ne pourrait-elle donc pas être vu comme une bête sexuelle et entraîner l'homme dans un comportement plutôt bestial ? Rappelons que la vie sexuelle délibérée était quelque chose tout de suite attaqué par les femmes féministes de cette époque, et surtout par la Danoise Grundtvig – qui, avec ses nombreuses déclarations, devient l'adversaire la plus importante non seulement des idées de Brandes, mais aussi des idées aujourd'hui considérées comme « modernes » et liées à l'émancipation de la femme. Considérée sous cet angle, la nouvelle de Stella Kleve, publiée dans une revue d'une association féminine, devient ainsi un sujet vraiment brûlant. Plus important pour les femmes est, bien évidemment, d'obtenir des droits comparables aux droits des hommes ; pour les femmes, la concentration sur la sexualité devient donc moins adéquate. Les questions sont trop nombreuses à la fois, et comme on constate souvent à propos des idées la « percée moderne » – elles viennent trop tôt ; la résistance devient trop forte, parce que les idées sont, pour une grande partie, également mal comprises.

Pour Brandes, les questions les plus essentielles sont celles qui se posent autour de la morale et de la religion. Cependant, dans la vie quotidienne, une des questions sur la morale est celle de la femme et son rôle dans le mariage. Comme Brandes l'écrit plus tard dans son autobiographie, il avait, jeune, vu, de l'intérieur, les conditions d'une jeune femme forcée à entrer dans la vie conjugale avec un homme forcément plus âgé, marqué par des expériences et d'une dégénérescence peu attirantes. Après avoir vu un tel exemple de près, Brandes avait décidé qu'il allait lui-même contribuer à attirer l'attention sur ce genre de problématique. Brandes écrit : « Comme à travers une fissure, qui s'ouvrait de la surface brillante de la société, j'ai vu les profondeurs de toutes mes peurs. Dans un malheur unique, j'en soupçonnais des centaines de milliers, j'en vivais des centaines de milliers¹³⁸. » Ses propres expériences mêlées à la rencontre des idées de John Stuart Mill expliquent donc l'intérêt essentiel que Brandes porte sur la condition de la femme, même si cet intérêt n'est pas le seul porté par le Danois, ni par les écrivains qui choisissent de suivre ses idées.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 5: « armen, bar och muskelknutig », p 6: « ett trikåklädt ben ».

¹³⁶ Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, *op.cit.*, p. 15 sq.

¹³⁷ Inger-Lise Hjort-Vetlesen, « Modernitetens kvinnliga text. Det moderna genombrottet i Norden », *op.cit.*, p. 339 sq.

¹³⁸ Georg Brandes, *Levned. Barndom og første ungdom*, Copenhague, Gyldendalske Boghandel Nordisk Forlag, 1905, p. 218.

Les idées sur la société des individus libres vont tout de même continuer à soulever les possibilités de la femme, la vie conjugale, etc. Si la société est fondée sur quelque chose, c'est probablement dans les relations privées qu'il se cache quelque chose, il se peut même que c'est la société en miniature qui s'y trouve. De plus, une femme forcée à rester dans une relation, limitée à ne faire dans sa vie que quelques tâches ménagères, cela ne fait pas avancer les choses dans la société moderne. Les raisons pour réagir sont donc plusieurs, et les façons de le faire le sont aussi.

Dans la littérature de la « percée moderne », il s'agit donc, pour une grande partie, de mettre en scène une figure féminine sous une nouvelle lumière. Si c'est la question de la vie conjugale qui est examinée sous loupe, ou bien la femme et ses nouvelles possibilités, cela dépend de l'écrivain et ses préférences. Si l'on y ajoute des détails érotiques ou non dans les portraits des personnages, c'est une chose qui s'évoulerait avec le temps, parallèlement à l'évolution des relations intimes qui seraient de plus en plus importantes comme base d'une vie conjugale¹³⁹. Petit à petit, les écrivains femmes commencent à s'établir¹⁴⁰, ce que l'on verra également en France, d'ailleurs – mais dans les pays scandinaves, ces femmes joueront vite un rôle plus important – et le regard sur ces questions évolue encore. Comme on vient de constater avec l'exemple de la nouvelle de Stella Kleve, les textes écrits par des femmes deviennent, s'ils sont lus, des sujets de scandales d'une mesure plus vaste que les textes des hommes. Pourtant les écrivains femmes prennent une place considérable en ce qui concerne la littérature évoluée de la « percée moderne »¹⁴¹. Le grand nombre d'écrivains femmes qui ont du succès en Suède à cette époque fait même qu'on s'exprime d'une telle manière que le fait Eva Heggstad dans son étude sur la condition des femmes des années 1880 : « C'est évident que les femmes, d'un plus haut degré que les hommes, portaient le nouveau courant littéraire de la décennie¹⁴². »

Les femmes qui se lancent dans le métier d'écrivain le font, bien évidemment, pour des raisons diverses. Parmi les raisons, on trouve celle qui provient des nouvelles conditions qui commencent à se voir aux

¹³⁹ Voir Arne Melberg, *Fördömda realister. Essäer om Cederborgh, Almqvist, Benedictsson, Strindberg, op.cit.*, p. 77: Le fond des mariages modernes change surtout parce que l'érotisme remplacerait, de plus en plus, le rôle des biens.

¹⁴⁰ Voir par exemple (et surtout) Pil Dhalerup, *Det moderne gennembruds kvinder*, Copenhague, Gyldendal, 1983 et Eva Heggstad, *Fången och fri. 1880-talets svenska kvinnliga författare om hemmet, yrkeslivet och konstnärskapet*, Uppsala, Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala (diss.), 1991.

¹⁴¹ La plus grande étude concernant les écrivains femmes de cette période est celle de Pil Dhalerup de 1983 qui se concentre sur les Danoises. Voir Pil Dhalerup, *Det moderne gennembruds kvinder, op.cit.*, 1983.

En Suède, on compte, selon Eva Heggstad, 58 écrivains femmes pendant les années 1880. Voir Heggstad, Eva, *Fången och fri, op.cit.*, 1991.

¹⁴² Eva Heggstad, *Fången och fri, op.cit.*, 1991, p. 34.

femmes ; on voit les mêmes tendances dans un grand nombre d'autres pays européens. Finalement la femme peut sortir elle aussi et quitter, au moins en partie, les intérieurs des maisons et faire partager ses pensées. Après avoir connu les nouvelles idées de la littérature des écrivains contemporains, en même temps que la femme écrivain devient de plus en plus acceptée, les femmes scandinaves ne peuvent plus se taire. Elles se mettent aussitôt en dialogue avec la littérature déjà connue et discutée, quelque chose à la fois de réussi et de compliqué. La réussite est la leur. parce qu'elles ont beaucoup d'expériences et de pensées rassemblées depuis tant d'années de silence ; en effet, la femme connaissent bien les milieux des maisons, où se déroulent la plupart des histoires de la « percée moderne ». De plus, elles peuvent, de leur perspective, ajouter quelque chose d'essentiel au débat.

Comme le souligne Pil Dahlerup dans son étude sur les écrivains femmes danoises de l'époque, l'interprétation de l'image de l'être humain du patriarcat donne aussi de la tension à la littérature féminine de la « percée moderne »¹⁴³. Etre écrivain femme devient problématique, puisqu'il faut, dans ce cas, tout le temps se mettre en dialogue avec les écrivains hommes, car se lancer dans les débats sans prendre position vis-à-vis des idées déjà exprimées n'est pas possible. Ainsi les écrivains femmes doivent se mettre en dialogue avec les figures et les thèmes déjà proposés et établis dans le débat, ce qui limite le choix de sujets, ainsi que la créativité. L'avantage des femmes qui écrivent est la position intérieure, c'est-à-dire qu'elles ont des connaissances et des expériences que n'ont pas les hommes – mais cet avantage est aussi l'inconvénient : la position vis-à-vis de l'humanité est toujours extérieure et les femmes sont exclues. Selon Pil Dahlerup, elles n'ont qu'à accepter la féminité comme non humaine, ou « dans le meilleur des cas, comme compagne de ce qui est sain. Mais – c'est plus digne de réagir¹⁴⁴. »

Les réactions viennent donc d'une manière presque automatique dans la littérature des écrivains femmes. Cependant, un problème central de cette littérature écrite par les femmes devient le conflit entre l'idéal féminin traditionnel et les nouvelles données sur la femme en tant qu'être biologique. De plus, avec le débat autour de la sexualité, la littérature devient de plus en plus un moyen d'exprimer son avis, de faire partie du débat. Afin d'obtenir du succès, les écrivains femmes – mais évidemment aussi les écrivains hommes débutant autour des années 1880-1890 – doivent donc relater et réagir à tout ce qu'avait déjà proposé Brandes, Ibsen, Bjørnson et tant d'autres. Parmi les textes les plus importants auxquels il faut se positionner, il s'agit surtout des pièces du Norvégien Ibsen – et parmi celles-ci *Une maison de poupée* (1879), pièce scandaleuse de l'époque – qui sont plus ou moins obligatoires à soulever. La remise en

¹⁴³ Pil Dahlerup, *Det moderne gennembruds kvinder, op.cit.*, 1983, p. 477.

¹⁴⁴ *Ibid.*

question du rôle de la femme et du mariage est, précisément comme l'avait souhaité Brandes, la problématique qui imprègne la pièce entière. Le débat qu'elle avait créé est, d'emblée, devenu un des plus importants de la fin du XIXe siècle en Scandinavie, ce que personne n'oublierait.

Les écrivains femmes commencent donc à prendre une place plus importante qu'auparavant, et cela imprègne toute la littérature scandinave, voire toute l'ambiance culturelle des pays scandinaves, à la fin du XIXe siècle. Souvent, et de plus en plus, les femmes sont même plus présentes que les hommes parmi les publications littéraires de l'époque – et surtout, certaines parmi elles joueront un rôle capital dans le débat de la « percée moderne ». Les écrivains comme Alfhild Agrell, Victoria Benedictsson, Stella Kleve ou encore Anne Charlotte Leffler font partie du débat et de l'évolution littéraire de l'époque. Il y a encore plus de noms importants, et en Suède, et dans les autres pays scandinaves, mais comme nous allons étudier surtout la littérature suédoise et la comparer à la littérature française de cette période, il faut toutefois souligner que les écrivains femmes de cette étude sont aussi bien, à côté d'August Strindberg, considérées comme de grands écrivains, et parmi celles-ci, Benedictsson et Leffler sont souvent considérées comme les plus grands écrivains à côté de Strindberg – ou bien, parfois plus grand ou plus important que Strindberg – de la critique de leur époque.

*

En ce qui concerne le style de la « percée moderne », il a été critiqué dès le début, car il est bien imprégné par les causes ou les actes à débattre. Parfois, les sujet ou la problématique à débattre deviennent plus importants que l'art, et l'expression artistique devient secondaire. Intéressants à ce propos sont les mots de Régis Boyer, qui constatent que « le Scandinave se méfie des abstractions, il a toujours favorisé l'engagement de la personne dans des actes où, pense-t-il, elle s'exprime¹⁴⁵. » Le genre le plus important pour exprimer les opinions, le théâtre, n'exige pourtant pas le même niveau artistique que les œuvres romanesques. On y est aussi très proche au théâtre réaliste ou naturaliste. C'est donc *a priori* dans les œuvres prosaïques que l'on découvre une variation et une évolution stylistiques dans la littérature de la « percée moderne ».

Même si le but de la littérature avait été, jusque-là, de bonifier, d'améliorer, la réalité ainsi que d'aider à ouvrir les yeux des lecteurs pour qu'ils voient les valeurs plus hautes, les harmonies et les idéaux éthiques du monde, la littérature de la « percée moderne » fait, selon une grande partie des critiques de son époque, le contraire. Les écrivains de la « percée moderne » n'ont pas peur de montrer les inconvénients de la vie,

¹⁴⁵ Régis Boyer, *Histoire des littératures scandinaves*, op.cit., p. 148.

et ils peuvent ajouter, dans leurs œuvres, sans hésiter, des détails qui soulèvent la déliquescence de la société¹⁴⁶.

En effet, et les ingrédients de la thématique et les réactions de cette littérature de la « percée moderne » ont visiblement des points communs avec la littérature de la Décadence en France. Plus la littérature de cette période s'évoluerait, plus le style serait également plus artistique dans les deux courants relevés. En revanche – il s'agit d'une découverte particulièrement intéressante – Brandes n'y voit pas de ressemblance du tout. Si la « percée moderne » est critiquée pour le choix de sujets non suffisamment beaux pour être considérés comme art, cela ressemble aux idées de Brandes à propos de la Décadence. Or Brandes ne veut même pas épeler ni prononcer le mot de décadence. En effet, Brandes évite pratiquement le mot de « décadence » tout au long de son œuvre, une œuvre qui compte plus que les 18 tomes de ses *Samlede skrifter* (œuvres complètes ; sans vraiment être complètes). Nous avons déjà posé la question ailleurs : « Peut-être le mot même de décadence suffisait-il pour donner à Brandes des associations négatives qui menaient à un désintérêt face au mouvement littéraire qui portait ce nom¹⁴⁷ ? »

Pourtant, en étudiant les deux courants littéraires avec un certain nombre d'années de perspective, nous voyons un souhait commun des écrivains de la « percée moderne » et de la Décadence : un souhait de décrire la société moderne et d'avertir les lecteurs d'une problématique. C'est vrai que les décadents français semblent avoir, un peu plus tôt que les écrivains scandinaves, un dessein plus grand de s'exprimer d'un ton plus artistique, mais les Scandinaves ne sont pas tardifs à le faire aussi. Les intentions se ressemblent donc – à notre avis plus que l'on y ait pensé auparavant. C'est pourquoi nous estimons notre présente lecture comparée et croisée comme plus importante encore ; c'est aussi une des premières raisons pour entreprendre cette étude.

L'importance de la personnalité de Brandes pour la fin du XIXe siècle dans les pays scandinaves n'est pas à sous-estimer. C'est grâce à Brandes que nous avons le terme, la notion, de cette période de la « percée moderne » en Scandinavie, une période et un courant littéraire avec ses spécificités que nous venons de résumer. Or, c'est grâce aux talents des écrivains scandinaves de cette époque que le terme a survécu, ainsi que devenu le nom d'une époque littéraire, voire d'un courant littéraire. Dans

¹⁴⁶ Voir Gunnar Ahlström, *Det moderna genombrottet i Nordens litteratur*, op.cit., 1947, p. 359.

¹⁴⁷ Cecilia Carlander, « Georg Brandes et la décadence française », in : Annie Bourguignon, Konrad Harrer, Konrad & Jørgen Stender Clausen (éd.), *Grands courants d'échanges intellectuels : Brandes et la France, l'Allemagne, l'Angleterre*, Berne, Peter Lang, 2010, p. 195.

Voir également Christina Sjöblad, *Baudelaires väg till Sverige*, op.cit., p. 40-45, à propos de l'avis négatif (/le désintérêt) de Brandes sur Baudelaire. Si Brandes ne s'intéresse guère à Baudelaire, il n'étonne guère de voir qu'il ne s'intéresse non plus à la Décadence.

tous les manuels de l'histoire littéraire des pays nordiques, on parle, comme nous l'avons déjà vu, de cette « percée moderne », *det moderna genombrottet*, et on y regroupe plus ou moins les mêmes noms d'écrivains. En même temps, il faut savoir que les œuvres écrites de cette période – parallèle aux courants comme le réalisme, le naturalisme, la décadence et le symbolisme – sont marquées par tous les autres courants littéraires en Europe, et cela particulièrement des courants littéraires en France. Comparé au terme de « décadence », le terme de « percée moderne » n'est certainement pas non plus facile à cerner – et peut-être cette problématique de définition est-elle encore une des ressemblances essentielles pour notre étude.

Le climat littéraire de l'époque, probablement comme de toutes les époques, est donc presque impossible à définir – car on rencontre toujours des cas limites, des cas où se trouvent des éléments caractéristiques pour plus que d'un seul courant. De même, nous pouvons constater que la situation du climat littéraire des pays scandinaves est bien particulière, bien marquée par les idées d'une seule grande personnalité, à savoir Brandes. N'oublions pas non plus que les changements de la société qui provoquent des changements de la vie quotidienne se montrent également dans les œuvres littéraires. Et quant aux changements de la société, ils sont à peu près les mêmes et en France et en Suède en cette période de fin de siècle. Pour le climat littéraire dans les pays nordiques, le rôle de Brandes est donc incontestable. Brandes est le grand homme littéraire, le grand critique, et la plupart des autres critiques littéraires suivent les idées et les principes du Danois imposant qui, selon le critique (et l'écrivain) suédois Oscar Levertin, est vu comme « un maître¹⁴⁸ ». Si les idées de la Décadence sont négligées par Brandes, les écrivains font mieux de les négliger également. En même temps, les écrivains ne peuvent pas se passer de la littérature européenne contemporaine, et ils ne peuvent pas non plus, ce que nous allons voir ci-dessous, se passer d'influences, de sources d'inspiration. Par contre, ce qui devient quasiment impossible, c'est d'évoluer pleinement le style et les thèmes décadents.

Il est pourtant clair que, dans le courant de la « percée moderne », il y a quelques points communs avec la Décadence. Beaucoup de ces points communs ont sans aucun doute leur origine dans les changements de la société. Comme avec chaque changement, voire chaque mouvement avant-garde, et cela de même dans la littérature, les réactions ne tardent pas. Les écrivains proches aussi bien de la Décadence que de la « percée moderne » ont leurs nombreux adversaires. En effet, les réactions contre la

¹⁴⁸ Oscar Levertin, « Tal vid festen för Georg Brandes å Grand Hôtel i Stockholm den 14 febr. 1906. » (Discours à la fête pour Georg Brandes au Grand Hôtel à Stockholm le 14 février 1906), in : Oscar Levertin, *För och mot. Artiklar i dagens frågor. Samlade skrifter*, Stockholm, Albert Bonniers Förlag, 1920, p. 18.

« percée moderne » ressemblent beaucoup aux réactions négatives contre la Décadence.

Ainsi, dans les remarques de Brandes concernant la Décadence, avec les éléments rejetés comme répugnants ou déprimants par le critique danois, on retrouve quasiment les mêmes remarques vis-à-vis de la « percée moderne », car, comme on vient de le voir, les écrivains suivant le programme de Brandes n'hésitent pas à souligner les vrais problèmes de la société, ce qui témoigne d'une problématique sur les niveaux divers, y compris la déliquescence et la vie citadine d'une bourgeoisie de plus en plus oisive et passive. Parmi les Suédois les plus vifs dans ce débat se trouve le critique Carl David af Wirsén – également secrétaire de l'Académie suédoise à la fin du XIXe siècle¹⁴⁹. Conservateur, il n'accepte guère aucun des écrivains de la fin du XIXe siècle, et surtout pas les écrivains de la « percée moderne » comme August Strindberg ou Victoria Benedictsson. La plupart des lecteurs de la grande masse ont de la confiance en son goût et suivent ses conseils : la littérature de la « jeune Suède » est considérée comme terrible. Pourtant, l'ère de Wirsén est bientôt finie, et la nouvelle génération de critiques littéraires commencent à suivre les idées de Georg Brandes, au moins pour ce qui concerne la fin des années 1880 et encore plus pour les années 1890.

Pour Brandes, au moment où il choisit les écrivains à étudier dans son premier livre sur le courant littéraire, les écrivains de la « percée moderne » doivent, avant tout, faire preuve d'une modernité qui rompt avec la littérature précédente. Parmi les romanciers et les dramaturges, Brandes met en première position les réalistes qui remettent en question les traditions et les idéaux appréciés par la bourgeoisie. Dans son recueil de portraits d'écrivains, *Det Moderne Gjennembruds Mænd (Les Hommes de la Percée Moderne)*, paru en 1883, Brandes attire l'attention sur les écrivains réalistes suivants : Bjørnstjerne Bjørnson, Edvard Brandes, Holger Drachmann, Henrik Ibsen, J.P. Jacobsen, Sophus Schandorph et Erik Skram¹⁵⁰. Ensuite, plus tard, le groupe d'écrivains dont il parle et écrit grandit pour inclure également – entre autres – le Suédois August Strindberg, ainsi que quelques écrivains femmes, comme Emma Gad, Amalie Skram, Victoria Benedictsson. Brandes veut bien qu'on le voit en tant que guide ou tuteur, ce qu'on fait assez simplement. L'avis de Brandes est d'une grande importance, fait même avoué par Strindberg, qui était, pourtant, il faut le souligner, lui-même un des écrivains les plus indépendants et courageux de la Scandinavie.

Parmi les hommes de la « percée moderne » soulevés par Brandes, seulement quelques-uns sont d'une grande importance pour

¹⁴⁹ Voir Sven Delblanc, « Smakdomaren Wirsén », in : Lars Lönnroth & Sven Delblanc (éd.), *Den svenska litteraturen. De liberala genombrotten 1830-1890*, Stockholm, Bonnier Alba, 1993, p. 182 sq.

¹⁵⁰ Georg Brandes, *Det Moderne Gjennembruds Mænd*, Copenhague, Gyldendalske boghandels forlag, 1883.

l'histoire littéraire héritée jusqu'à nos jours. Il s'agit en arrière-plan du Norvégien Bjørnson, qui allait jouer un rôle essentiel pour les écrivains successeurs, et cela surtout pour Ibsen, mais également pour le Danois Jacobsen. Tous les écrivains sélectionnés par Brandes sont bien sûr contemporains, et ils débute bien avant l'époque décadente. Pourtant, dans leur évolution respective, ils sont de plus en plus marqués par l'ambiance régnante, et ils ont tous un sens pour les tendances. Être un peu en avance par rapport à leur temps compose, bien évidemment, un des traits caractéristiques pour chacun de ces écrivains, et c'est pourquoi ils ne ratent pas non plus à exprimer les thèmes de la Décadence qui deviennent de plus en plus répandus dans les milieux littéraires européens, même dans celui de la Scandinavie.

*

L'évolution d'un mouvement réaliste–naturaliste vers un style plutôt fin-de-siècle ou symboliste est assez fréquent parmi les écrivains scandinaves. Les écrivains Henrik Ibsen et August Strindberg sont, déjà à cette époque, certainement les plus connus à l'extérieur de leur pays, mais en ce qui concerne ces deux, il faut souligner que ni Ibsen, ni Strindberg ne se sont vus ou ont été considérés comme des écrivains de la Décadence. Souvent leurs approches sont semblables à celles des décadents mais, comme on l'a déjà remarqué, cela ne veut pas dire qu'on puisse les placer parmi les vrais décadents. Comme les œuvres d'Ibsen et de Strindberg exercent une influence capitale sur la littérature nordique de la fin du XIXe siècle, nous l'estimons adéquat de nous arrêter un petit moment à la production de ces deux grands écrivains, tellement établis comme les plus imposants de l'époque dans l'histoire littéraire scandinave, et cela aussi pour éclairer un peu nos analyses à venir, où nous ferons parfois la référence à l'œuvre de soit Ibsen, soit Strindberg.

Quant à Henrik Ibsen – c'est un fait assez incontestable – il n'appartient donc guère à l'époque décadente, mais à la « percée moderne ». La majorité de son œuvre est écrite avant 1884, et comme il commence sa carrière d'écrivain très tôt (1850), c'est avant l'époque de la Décadence qu'il écrit ses pièces les plus connues – à l'exception du *Canard sauvage* (1884) et de *Hedda Gabler* (1890) – comme par exemple *Brand* (1866), *Peer Gynt* (1867), *L'union des jeunes* (1869), *Une Maison de poupée* (1879), *Les Revenants* (1881) ou *Un ennemi du peuple* (1882). Dans ses pièces, Ibsen fait surtout ce que souhaite Brandes : il remet en question des problèmes actuels de la société de manière réaliste qui fait des succès plus ou moins scandaleux. De toute façon, c'est ainsi qu'Ibsen devient célèbre, et cela surtout après le succès international d'*Une Maison de poupée*, pièce qui marque, comme nous l'avons déjà constaté, toute la littérature fin-de-siècle non seulement dans les pays scandinaves, mais aussi sur un plan inter-

national. Le personnage principal, Nora, est certainement la figure féminine à laquelle on trouve le plus grand nombre de références dans la littérature de la « percée moderne » dans les pays scandinaves. Quasiment tous les écrivains de l'époque essaient de se positionner face au comportement de cette figure féminine qui agit contre les normes en se proclamant indépendante à la fin de la pièce.

D'ailleurs, August Strindberg ne cache pas son avis très clair en ce qui concerne la *Maison de poupée*, car il pense que Ibsen a tort, ce qui est un des premières causes de la rivalité entre les deux grands écrivains ; de cette manière on voit que Strindberg souhaite différer des autres écrivains de la « percée moderne », en même temps qu'il continue à débattre des problèmes, ce qu'il fait, comme un vrai adhérent de Brandes, dès son premier roman *Le Cabinet rouge* (1879). De plus, Strindberg se déclare non décadent, ce qui ressemble à la façon dont Zola se distance du même courant littéraire¹⁵¹. En même temps, précisément comme un grand nombre d'études sur la Décadence n'hésitent pas à attirer l'attention sur l'œuvre zolienne, il existe également, dans les études sur Strindberg, des comparaisons entre l'œuvre de Strindberg et la Décadence¹⁵².

La caractéristique de la position prise par Strindberg est bien imprégnée par d'abord l'air du temps, mais aussi par l'idée d'être son propre maître – en effet, Strindberg ne souhaite pas être comparé à quelqu'un d'autre, car tout d'abord il souhaite être apprécié pour son expression unique. De plus, il veut être le premier à interpréter les courants nouveaux du milieu littéraire européen. Avec un tel dessein, Strindberg lit, sans cesse, des écrivains contemporains, mais normalement, il n'aime pas partager son estime ; s'il apprécie un écrivain, il préfère garder cette information, et ses sentiments, pour lui-même. Un exemple qui nous donne l'information que Strindberg apprécie au moins *A rebours* de Huysmans est à trouver dans la correspondance avec Ola Hansson, dans une lettre du 19 février 1889¹⁵³. Par

¹⁵¹ Voir Ebba Witt-Brattström, *Dekadensens kön, op.cit.*, p. 77 : Strindberg s'attache à son caractère de misogyne et il rejette les idées de la dégénérescence ; c'est pourquoi Strindberg ne finit jamais par être un écrivain décadent (Han tar aldrig « steget fullt ut för att bli en dekadent författare »), comme le fait, en revanche, Ola Hansson. Voir également Claes Ahlund, *Medusas huvud, op.cit.*, p. 15 (Strindberg formule et reformule ses distances prises de la décadence).

¹⁵² Voir mon propre article : Cecilia Carlander, « Milieux opposés : *Au bord de la vaste mer, Inferno* et l'imaginaire décadent », *DESHIMA, Revue d'histoire globale des pays du nord, Strindberg et la Ville*, Hors-série 2, 2012, p. 225-237, en particulier p. 225-227. Dans l'article, je montre comment Strindberg a les mêmes préférences que les écrivains de la Décadence en ce qui concerne les milieux décrits et leurs influences sur les héros.

¹⁵³ Pourtant, parfois, dans les lettres à des amis, Strindberg donne des renseignements à propos de ses lectures. Voir August Strindberg, *August Strindbergs brev, del 7. Februari 1888 – december 1889*, éd. Eklund, Torsten. Stockholm : Bonnier, 1961. Hans Levander, *Sensitiva amorosa: Ola Hanssons ungdomsverk och dess betydelse för åttioalets litterära brytningar*, 1944, p. 244.

George C. Schoolfield, *A Baedeker of Decadence*. Newhaven & London: Yale University Press, 2003, p. 44.

ailleurs, cette correspondance nous montre également que Ola Hansson avait recommandé à son collègue contemporain de lire Huysmans ; en effet, il lui avait même emprunté un de ses propres exemplaires.

Il ne faut pas sous-estimer l'effet qu'avait Strindberg sur sa génération, car son œuvre et son rôle dans le milieu littéraire scandinave est d'une grande importance. En effet, Strindberg se lie d'abord d'amitié de quelques-uns des écrivains de son époque, comme Brandes et Hansson, pour en finir avec des malentendus qui font briser l'amitié. Pourtant son œuvre littéraire est bien remarquée par la critique, et l'on y voit non seulement un nouveau style, mais aussi des nouvelles possibilités en ce qui concerne l'art romanesque, ce qui est également apprécié par Brandes.

Dans *Le Cabinet rouge*, Strindberg donne, avant tout, la parole à un jeune homme, Arvid Falk, qui s'oppose à la société, et agit contre les normes – voire surtout contre la bourgeoisie et les idéaux fondés sur l'économie d'un pays. Avec ce roman, Strindberg ouvre la voie pour les écrivains successeurs, car il ose provoquer et il montre que cela est possible, même avec un langage plutôt authentique ; le style est la preuve d'une modernité, d'un temps à venir. Ensuite, Strindberg continue à ouvrir la voie vers une autre littérature – et il se lance dans des débats, comme celui qui, dans son recueil de nouvelles *Giftas (Mariés, 1884)*¹⁵⁴, questionne le succès des idées d'Ibsen et sa *Maison de poupée*, ou bien l'autre débat provoqué par ce même recueil de nouvelles qui critique l'église et la communion – un débat qui fait également l'objet d'une poursuite au tribunal, « *Giftas-åtalet*¹⁵⁵ ». Les nouvelles du premier recueil sont traduites en français et publiées en France, et Strindberg envoie même un exemplaire à Zola qui l'a lu, selon Strindberg, même avant sa publication, en janvier 1885¹⁵⁶.

Les deux écrivains les plus connus de la « percée moderne » étaient donc, et sont toujours, très importants pour l'ambiance et l'évolution littéraires de la période. Or il ne faut pas oublier qu'à l'époque, comme on a déjà vu, tant d'autres écrivains jouent un rôle important, et cela surtout les femmes écrivains qui commencent à prendre place. En Suède, en Norvège ou au Danemark, ces nouvelles voix féminines se mêlent dans les débats, et, de temps en temps, elles sont plus présentes et plus estimées que celles des

¹⁵⁴ Ce recueil de nouvelles est aussitôt traduit en français. En 1885, installé à Paris, Strindberg écrit un deuxième recueil de nouvelles du même titre, *Giftas II*. Le premier volume, pourtant, est plus connu, beaucoup à cause du scandale qu'a fait la première nouvelle du recueil où Strindberg remet en question les sacrements de la communion. Dans cette même nouvelle, le personnage principal meurt d'une manque d'activité sexuelle. Par ailleurs, c'est la nouvelle intitulée « *Ett dockhem* » (« Une maison de poupée »), ainsi que dans sa préface, que Strindberg dirige de la critique très osée vis-à-vis d'Ibsen (et ses autres contemporains, surtout les écrivains femmes).

¹⁵⁵ Beaucoup d'études soulèvent cette poursuite, voir par exemple: David Gedin, *Fältets herrar*, Eslöv, B. Östlings bokförlag Symposion, 2004, p. 296-304.

¹⁵⁶ Voir Ulf Boëthius, « *Kommentarer* », in : August Strindberg, *Giftas I-II*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, SV 16, 1982, p 337.

écrivains hommes. C'est aussi une raison pour laquelle les écrivains de notre corpus sont d'un mélange bien asymétrique : dans la littérature suédoise des années 1880-90, les œuvres littéraires écrites par des femmes sont, en effet, aussi importantes – c'est-à-dire aussi lues et discutées – que les œuvres littéraires écrites par des écrivains hommes¹⁵⁷. Si une grande partie des études littéraires, à l'exception des études plutôt féministes, ont accepté l'ensemble des écrivains établis de l'époque, on retrouve pourtant surtout des écrivains hommes représentés dans les études ou ouvrages concernant l'histoire de la littérature scandinave parlant de la « percée moderne ». Nous avons vu que l'étude sur l'époque la plus louée, celle d'Ahlström, ne s'intéresse guère aux écrivains femmes. C'est pourquoi, dans notre étude ci-présente, il paraît encore plus convenable de soulever quelques textes écrits par des écrivains femmes – des femmes beaucoup plus établies dans leur vie réelle que dans l'histoire littéraire générale. Bref, l'œuvre de ces femmes méritent, aussi bien que celle des hommes, ce qui est au moins un plus fréquent, d'être étudiée dans un contexte plus international.

3. La Décadence en Scandinavie

Bien qu'une grande partie des écrivains scandinaves ne fassent que suivre le programme de Brandes, quelques écrivains commencent pourtant à faire des distances de la « percée moderne ». Ils ont découvert la littérature française de l'époque, ce qui leur donne envie à changer de style, de thématique. Ces écrivains s'approchent du courant de la Décadence évolué en France. Parmi ces écrivains, on retrouve parmi les Suédois par exemple Ola Hansson, Stella Kleve (/Matilda Malling), Oscar Levertin, Gustaf af Geijerstam et Hjalmar Söderberg. Quelques-uns parmi eux sont à la fois des critiques littéraires et des écrivains qui attirent souvent l'attention sur les idées des écrivains français, et ils se connaissent entre eux. Leur production demeure, pour une grande partie, dans les idées de la Décadence.

Dans les autres pays scandinaves en cette même époque, les tendances sont donc les mêmes, et, au Danemark, Jacobsen et Herman Bang sont, d'une manière très explicite, marqués par les idées de la Décadence, même avant les années 1880¹⁵⁸. En ce qui concerne les écrivains norvégiens,

¹⁵⁷ Voir par exemple Eva Heggstad, *Fången och fri*, *op.cit.*, 1991, p. 34.

¹⁵⁸ Jacobsen est pourtant plutôt considéré comme naturaliste, et est précurseur à ce qui deviendra la décadence au Danemark, dont Bang est influé ; or Bang, lui aussi, écrit son premier grand roman *Haabløse slægter*, sur la dégénérescence, déjà en 1880.

il faut mentionner Arne Garborg et Amalie Skram. Les écrivains danois, norvégiens et suédois ne se rencontrent pas souvent physiquement, mais étant donné une critique littéraire bien facile à suivre entre les pays, ils sont au courant de leurs textes respectifs, et ils se lisent¹⁵⁹. Il est également sûr qu'ils lisent, plus ou moins, les mêmes écrivains français de la Décadence.

La littérature française est répandue à l'époque, et les écrivains suédois la suivent et la lisent avec le plus grand intérêt. Le Danois Richard Kaufmann, journaliste et traducteur, joue un rôle important non seulement pour les Danois, mais probablement aussi pour les Suédois, car ses chroniques sont aussitôt publiées en Suède. Dans son livre de 1885, intitulé *Pariserlif (Vie parisienne)*, il consacre tout un chapitre à la littérature nommée la « littérature névrosée », et parle du rythme de vie trop élevé, trop accéléré qu'il voit comme des traits caractéristiques d'une vie souffrante de la décadence¹⁶⁰. Ainsi, Kaufmann décrit comment la littérature reflète la névrose de l'époque, et comment la poésie et le théâtre souffrent d'une crise indubitable et sérieuse. De plus, il dit que Paris ne veut plus de documents naturalistes, car on y a besoin de nouvelles mélodies et de chansons, chose retenue par les décadents¹⁶¹. En outre, Ola Hansson est parmi ceux qui donne un avis sur ce livre de l'automne 1885 et sa critique est rapportée dans le journal suédois *Aftonbladet* peu après la parution¹⁶².

L'intérêt pour les décadents en France de plus en plus grand fait que les critiques écrivains comme Levertin, Hansson et Söderberg écrivent des textes sur les écrivains de la Décadence. Parmi les textes critiques de Hansson, on trouve, entre autres, des essais traitant, en partie, l'œuvre de Huysmans ou bien les idées de Bourget¹⁶³. Söderberg s'intéresse aussi particulièrement à Huysmans, ainsi qu'à Baudelaire et à Maupassant¹⁶⁴.

¹⁵⁹ Voir Per Thomas Andersen, *Dekadanse i nordisk litteratur 1880-1900, op.cit.*

¹⁶⁰ Richard Kaufmann, *Pariserlif på 80-talet. Nya skizzer från det moderna Frankrike, op.cit.* Voir Christina Sjöblad, *Baudelaires väg till Sverige, op. cit.*, p. 64 sq.

¹⁶¹ *Ibid.* (et Christina Sjöblad, *ibid.*), p. 347 : « Skönlitteraturen afspeglar tidens nevrose; poesi och teater genomgå en omiskännlig allvarsam kris. Icke heller den är hopplös. » (La littérature reflète la névrose de l'époque ; la poésie et le théâtre font une crise peu méconnaissable. Elle n'est pas non plus sans espoir.) Et cela continue (p. 352) : « Vi behöva nya melodier och nya sånger, ropar man, männen längtar efter en skald, som kan gripa och inspirera, qvinnorna efter en, som kan förtrolla dem. » « Detta rop har en krets af moderna poeter hört [...] "Decadenterna" kalla de nya poeterna sig. » (« On appelle au besoin de nouvelles mélodies et de nouvelles chansons, on crie, les hommes ont besoin d'un poète qui serre et inspire, les femmes d'un qui sait les enchanter. » « Ce cri a été entendu par un cercle de nouveaux poètes [...] Ils s'appellent les "décadents". »)

¹⁶² Critique du 11 octobre 1885. Voir Christina Sjöblad, *Baudelaires väg till Sverige, op.cit.*, p. 103.

¹⁶³ Ola Hansson, *Litterära silhuetter II. Det unga Frankrike. Samlade skrifter, III*, Stockholm, Bonniers förlag, 1920, p. 155-193 sur Bourget (1886) et p. 197-230 sur Huysmans (1887), ensuite également un essai sur Maupassant (1887) et un quatrième essai sur Richepin (1888). Voir également Ola Hansson, *Tolkare och siare, Samlade skrifter X*, Stockholm, Bonniers förlag, 1921, p. 287-299 pour encore un essai sur Bourget (1893).

¹⁶⁴ Voir Bure Holmbäck, *Hjalmar Söderberg och passionerna*, Stockholm, Natur och kultur, 1991, p. 17-19 et p. 27.

En lisant les mêmes textes que les écrivains francophones, ces Suédois n'ont bien sûr pas pu manquer ce qui se passe dans le milieu littéraire français contemporain. Cela se constate aussi par des traces évidentes des poèmes de Baudelaire et de Mallarmé dans les textes des écrivains suédois, ce qui pourrait également être un sujet intéressant et lié à notre étude, mais auquel on ne s'intéressera pas vraiment ici. Levertin, Hansson et Söderberg écrivent donc des textes critiques bien concentrés sur Bourget et Huysmans, et ce sont surtout ces deux Français qui les intéressent le plus, tandis que encore quelques autres écrivains décadents sont lus.

Dans son étude sur la réception de Baudelaire en Suède, Christina Sjöblad consacre un chapitre à un groupe d'écrivains en Scanie et les rapports entre celui-ci et la littérature française dans les années 1880. À ce propos, Sjöblad met les écrivains Victoria Benedictsson, Ola Hansson et Stella Kleve en tête¹⁶⁵. Ils sont tous en contact les uns avec les autres ; ils s'écrivent, et ils se voient pour discuter la littérature contemporaine, en Suède ou dans des milieux à l'étranger. Ils se donnent des recommandations de lecture, et souvent, il s'agit de la littérature contemporaine française, non pas encore traduite en suédois. Le 6 septembre 1885, Stella Kleve écrit dans une lettre à son frère qu'elle lit « autant en français » qu'elle en a « presque marre¹⁶⁶ ». Levertin avait, dans sa série sur des écrivains français, attiré l'attention sur Bourget, et particulièrement le roman *Cruelle énigme*, un roman que Benedictsson lit aussi, tôt, chose racontée dans ses notes d'almanach du 14 février 1886¹⁶⁷. De plus, dans le roman *Fru Marianne* (*Dame Marianne*, 1887) de Benedictsson, le personnage principal, Marianne, lit Bourget après avoir rencontré l'ami de son mari, Pål, qui s'intéresse beaucoup à la littérature française¹⁶⁸. L'intérêt porté sur cet écrivain français ne s'y arrête guère. Quant à Kleve, son intérêt pour Bourget semble renforcé grâce à l'article écrit par Hansson, qui avait, à son tour, lui aussi, été influencé par un autre, à savoir par les textes de Levertin¹⁶⁹. Finalement, Leffler montre qu'elle a lu Bourget, elle aussi ; dans sa postface de *Kvinnlighet och erotik II* (*Féminité et érotisme II*), écrite pour l'édition danoise, mais publiée séparément, elle place *Un crime d'amour* parmi des

¹⁶⁵ Christina Sjöblad, *Baudelaires väg till Sverige*, op.cit., chap. V: « "Det unga Skåne" och Baudelaire ». (« "La jeune Scanie" et Baudelaire » ; « la jeune » signifie les jeunes écrivains.)

¹⁶⁶ Voir *Ibid.*, p. 102.

¹⁶⁷ Voir *Ibid.*, p. 92.

¹⁶⁸ Victoria Benedictsson, (Ernst Ahlgren), *Fru Marianne*, Stockholm, Albert Bonniers förlag, 1908 (1887), p. 185: « Läste hon någon gång, så var det franska böcker, som hon lånade af Pål: Bourget, Baudelaire, Maupassant, och Flaubert. Han hade åtagit sig att utbilda hennes litterära smak, hvilken han fann under all kritik. » (Si, quelquefois, elle lut quelque chose, ce furent des livres français que Pål lui emprunta: Bourget, Baudelaire, Maupassant et Flaubert. Il s'était chargé de former son goût littéraire, qu'il trouvait au-dessous de tout.)

Voir également p. 220 où Pål compare Marianne aux autres femmes en faisant l'association aux différences entre des romans, comme la différence entre *Cruelle énigme* (Bourget) et *Madame Bovary* (Flaubert).

¹⁶⁹ Christina Sjöblad, *Baudelaires väg till Sverige*, op.cit., p. 103 sq.

romans les plus connus dans le genre d’histoire d’amour malheureuse qui finit mal¹⁷⁰.

*

La littérature décadente française était donc découverte en Suède ; mais quel rôle revenait à la littérature suédoise en France à l’époque ? August Strindberg était déjà connu dans des milieux littéraires en France, et comme Ola Hansson et lui étaient, alors, amis (mais aussi assez vite ennemis) et collègues, il ne devrait donc pas être impossible de voir des traits communs entre les deux milieux littéraires, même s’ils sont d’orientations inverses.

Ola Hansson est un des rares écrivains suédois de l’époque à vite quitter son pays natal, ce qu’il fait lorsqu’il rencontre trop de résistance sur le plan de la critique. Il a des ennemis partout en Scandinavie. C’est pourquoi il passe la majeure partie de sa vie, après ses débuts littéraires, en Allemagne, où il fait des connaissances qui ont évidemment, à leur tour, aussi des connaissances, ce qui augmente sa possibilité d’être lu et /re/connu dans d’autres pays. Par ailleurs, on peut voir des ressemblances assez étonnantes en ce qui concerne les cas des femmes décrites dans l’œuvre de Hansson et celle des études de Freud¹⁷¹. Quelques tentatives sont aussi faites pour attirer l’attention sur Ola Hansson, et quelques-uns de ses textes sont traduits de l’allemand vers la langue française¹⁷². Parmi les auteurs suédois des œuvres du corpus de cette étude, ce n’est que Ola Hansson qui obtient une réputation internationale à l’extérieur des pays scandinaves. Pourtant, tous les quatre écrivains des textes suédois, comme nous allons le voir dans les présentations individuelles ci-dessous, voyagent beaucoup en Europe, et ils prennent partie des nouvelles tendances de la littérature. Il est clair qu’ils se laissent inspirer ou influencer de ce qu’ils rencontrent. Pourtant, les influences concrètes ne seront pas dans le sein de cette étude. Notre intérêt se concentre sur, comme nous l’avons déjà dit, les tendances communes, ou encore, les traces de la Décadence – comme si le point commun était celui de la Décadence, ce qui n’est pas entièrement vrai, mais la tentative nous laisse

¹⁷⁰ Anne-Charlotte Leffler, « Efterskrift till *Kvinnlighet och Erotik. II.* », in : *Ur lifvet. Femte samlingen*, Stockholm, Ivar Hæggströms Boktryckeri, 1890, p. 8. De ces romans mentionnés, Leffler écrit qu’ils sont de bons exemples des écrivains modernes les plus grands de décrire l’érotisme – « et partout la fin tragique comme quelque chose de nécessaire, provenue de la passion » (« typiska för de största moderna författares sätt att skildra erotiken – och öfverallt kommer det tragiska slutet fram som något nödvändigt, af lidelsens egen art betingadt »).

¹⁷¹ Voir Ebba Witt-Brattström, *Dekadensens kön, op.cit.*, p. 122 ; une comparaison de *Tidens kvinnor* de Hansson avec *Studier i hysteri* de Sigmund Freud & Josef Breuer. Pourtant il faut souligner que ces ressemblances puissent être le résultat des tendances actuelles.

¹⁷² Jean de Néthy, qui traduit Nietzsche en français, traduit des nouvelles de Hansson (d’allemand en français, entre autres publiées dans la *Revue Blanche* dans les numéros des 24 avril et 25 juillet 1892 ainsi que dans la *Revue indépendante* la même année. Voir Stellan Ahlström, *Strindbergs erövring av Paris*, Uppsala, Almqvist & Wiksells boktryckeri AB, 1956, p. 26 et 151.

découvrir quelque chose de plus fascinant : la littérature de la fin du XIX^e siècle, venue, fabriquée et créée dans deux milieux littéraires à la fois bien éloignés et proches.

4. Les écrivains et les œuvres littéraires du corpus

Dans ce chapitre le but précis sera de présenter les œuvres de notre corpus, mais cela précédé par une brève présentation de l'auteur de chaque œuvre. Il nous paraît tout à fait pertinent de combiner cette présentation à des résumés de la recherche consacrée aux écrivains, ainsi qu'expliquer le contexte de l'œuvre choisie pour notre étude présente. Ainsi ce chapitre vise également à donner une suite plus détaillée de l'état de la recherche.

Comme notre étude prend son point de départ dans les textes propres, et ne regarde pas trop le contexte, nous avons pensé que ces présentations contribueront aux lecteurs français à mieux comprendre le contexte suédois, et, de même, aux lecteurs suédois à mieux comprendre le contexte français. De plus, nous voyons ce sous-chapitre comme un bon outil à élucider les milieux littéraires importants et contemporains aux écrivains au moment de la création de leur œuvre.

En ce qui concerne les œuvres, c'est également ici qu'on retrouve de brefs résumés des intrigues et des personnages principaux, ce qui peut servir même plus tard en lisant les analyses. La présentation se fait dans un ordre chronologique, d'après l'année de la parution de l'œuvre du corpus. Pour les écrivains francophones, l'ordre est donc : Rachilde et *Monsieur Vénus* (1884), Bourget et *Un crime d'amour* (1886) Huysmans et *En rade* (1886/1887) et Rodenbach et *Bruges-la-Morte* (1892). Les écrivains et les œuvres suédois sont présentés de l'ordre suivant : Benedictsson et *Argent* (1885), Kleve et *Berta Funcke* (1885), Hansson et *Sensitiva amorosa* (1887) et Leffler et *Féminité et érotisme* (1890).

4.1 Ecrivains et œuvres français

4.1.1 Rachilde (1860-1953)

Née dans les environs de Bordeaux, en Périgord, la jeune Marguerite Eymery commence tôt à écrire, ce qu'elle fait sous le pseudonyme Rachilde, un pseudonyme qu'elle se dit avoir choisi après une session de séance pendant laquelle elle eut contact avec un homme noble suédois du XVIIe

siècle¹⁷³. En tant que jeune femme, Rachilde n'aurait pas su qu'il existe des écrivains femmes, mais elle n'hésite jamais au métier d'écrivain, et part tôt pour Paris où elle voit les nouvelles possibilités des femmes se présenter. Pourtant, Rachilde comprend qu'une vie d'écrivain femme exige beaucoup de publicité, et son comportement témoigne d'une détermination extraordinaire de se faire connaître. En effet, Rachilde fait tout pour être vue et lue, ce qui se montre et dans son œuvre, et dans la légende qui se crée autour de son propre personnage. Sa vie tellement semblable à une conte de fée a eu l'attention d'une grande partie de la recherche déjà faite sur Rachilde, de même que son œuvre a été vue comme un prolongement de sa personnalité et vice versa. Dans le même temps, l'œuvre de Rachilde évoque les questions très à la mode, très actuelles, ainsi que la thématique décadente – souvent exagérée – chose qui devient problématique si l'on trouve que l'œuvre littéraire de Rachilde est particulièrement liée à la biographie de l'écrivain.

Rachilde élabore donc tôt des manières stratégiques pour se mêler dans les milieux les plus importants pour sa carrière à venir. Elle est une des rares femmes à sortir dans les bars la nuit, et elle comprend vite où elle doit aller afin de rencontrer des hommes écrivains avec les qualités souhaitées ou les meilleurs contacts¹⁷⁴. Ainsi elle se lie vite d'amitié avec des grands noms de l'époque comme Maurice Barrès, Villiers de l'Isle-Adam, Jean Lorrain et tant d'autres qui sont – ou vont bientôt – devenir célèbres dans le milieu littéraire parisien des années 1880. Dans la compagnie de ces hommes, pour la plupart des écrivains décadents, Rachilde a aussitôt des admirateurs auxquels elle peut raconter sa vie – une histoire qui devient de plus en plus extravagante. De même, à la vie menée de la jeune femme s'ajoute des ingrédients bien piquants. Rachilde fait tout pour être vue, et souvent elle se déguise, ou encore elle s'habille comme un homme et parle d'elle-même en tant qu'« homme de lettres », alors que Maurice Barrès l'appelle « Mademoiselle Baudelaire¹⁷⁵ ». Rachilde tient aussitôt un salon littéraire, dans lequel on retrouve, à part les hommes déjà mentionnés, Huysmans, Remy de Gourmont, Stéphane Mallarmé, Pierre Louÿs, Paul Léautaud, André Gide, Émile Verhaeren ou bien Oscar Wilde et Guillaume Apollinaire. La vie de Rachilde devient donc mêlée à la fiction, et sa vie ressemble à un roman. De même, dans ses romans, on peut voir quelques ressemblances avec sa vie. C'est pourquoi la recherche n'a que rarement pu oublier la biographie de Rachilde cachée dans l'œuvre littéraire. Pourtant, comme nous voyons les choses, la vie réelle de Rachilde est difficile à

¹⁷³ Ernest Gaubert, « Rachilde », *Mercure de France*, 1 avril 1906, n° 211, p. 338.

Voir également Melanie C. Hawthorne, *Rachilde and French Women's Authorship. From Decadence to Modernism*. Lincoln & London, University of Nebraska Press, 2001, p. 67.

¹⁷⁴ Melanie C. Hawthorne, *Rachilde and French Women's Authorship, op.cit.*, p. 78-88.

¹⁷⁵ Claude Dauphiné, *Rachilde*, Paris, Mercure de France, 1991, p. 11.

trouver dans les romans bien marquées par des éléments fantastiques et exagérés.

La recherche et les documents concernant Rachilde sont divisés en deux périodes. La première période a lieu lorsque Rachilde vit toujours, et la deuxième plus tard, vers la fin du XXe siècle, où la recherche des *gender studies* s'établit, et l'on cherche à soulever des écrivains femmes plus ou moins oubliés. Pour la première période, c'est peu étonnant qu'elle fait des liens entre la vie et l'œuvre, car la tradition de la critique littéraire le demandait ; il s'agit des portraits biographiques d'Ernest Gaubert, de Marcel Coulon¹⁷⁶, ou encore d'André David¹⁷⁷. Pour la deuxième période, cela continue, car la nouvelle tradition de critique de *gender* le demande également ; pourtant il faut souligner les ouvrages biographiques de Claude Dauphiné et de Melanie Hawthorne, qui sont tous les deux très bien documentés¹⁷⁸. Ainsi ne reste-t-il que quelques rares études qui analyse l'œuvre comme elle devrait se lire dans un contexte littéraire concentré¹⁷⁹. La pensée d'Ernest Gaubert, dans le premier portrait publié sur l'écrivain, en témoigne et est toujours valable : « De Mme Rachilde on retint davantage la légende que les livres¹⁸⁰. »

Ici, comme nous n'avons pas l'intention de considérer les vies des écrivains des textes étudiés, *Monsieur Vénus* (1884) sera donc analysé sous un nouvel angle, car jamais auparavant ce roman n'a été comparé aux textes de sa propre époque d'une manière aussi strictement thématique.

Avant le succès-scandale de *Monsieur Vénus*, Rachilde écrit un grand nombre d'articles ainsi qu'un roman feuilleton, *Monsieur de la Nouveauté* (1880), précédé par une préface de l'écrivain Arsène Houssaye. Ensuite, après avoir été reconnue de son roman de 1884, Rachilde continue à écrire avec une ferveur assez impressionnante, bien que souvent un peu trop fervente – en effet, sa production souffre de cette production parfois trop vite conquise. Pourtant, parmi ses environ 60 livres, il reste quelques romans et pièces toujours intéressants et plus réussis que les autres ; on mentionne souvent *Nono* (1885), *La Marquise de Sade* (1887), *L'Animale* (1893), *Les*

¹⁷⁶ Marcel Coulon, « L'imagination de Rachilde », in : *Anatomie littéraire*, Paris, Librairie des lettres, 1921.

¹⁷⁷ André David, *Rachilde homme de lettres. Son œuvre*. Paris, La Nouvelle Revue critique, 1924.

¹⁷⁸ Claude Dauphiné, *Rachilde : femme de lettres 1900*, Paris, Mercure de France, 1985 ; ainsi que *Rachilde, op.cit.*, 1991.

Melanie Hawthorne, *Rachilde and French Women's Authorship, op.cit.*, 2001.

¹⁷⁹ Voir par exemple Diana Holmes, *Rachilde. Decadence, Gender and the Woman Writer*. Oxford & New York, Berg, 2001 et Maryline Lukacher, *Maternal Fictions. Stendhal, Sand, Rachilde, and Bataille*, Durham & London, Duke University Press, 1994. Ces deux études s'appuient pourtant aux repères biographiques, mais sont plus analytiques que les biographies mentionnées ci-dessus.

¹⁸⁰ Ernest Gaubert, « Rachilde », *Mercure de France*, 1 avril 1906, n° 211, p. 338. Ce portrait est d'ailleurs publié en tant que biographie-livre l'année suivante, 1907 (Paris, E. Sansot et Cie), pour la citation, dans cette édition, voir p. 14.

Hors Nature (1897), *La Jongleuse* (1900) ou encore le texte non fictif *Pourquoi je ne suis pas féministe* (1928) – tous publiés de nouveau après la mort de Rachilde. D’ailleurs, tous les textes fictifs traitent les rôles de sexe ou des sexes, et cela en brossant des portraits de figures marqués par l’androgynie, la volupté ou encore des traits surnaturels, souvent liés aussi bien aux animaux qu’aux êtres proches des vampyres. Par sa thématique, très à l’avance, l’œuvre de Rachilde continue à fasciner ses lecteurs.

Monsieur Vénus (1884)

Le roman le plus connu de Rachilde, celui qui lui fit sortir de « l’isolement grâce au scandale et [... et qui] fit d’elle une femme en vogue » est donc *Monsieur Vénus*, selon la légende écrit en une courte période de quelques semaines au printemps 1884¹⁸¹. Le personnage principal est la jeune Raoule de Vénérande qui tombe amoureux d’un jeune homme androgyne, Jacques Silvert, en même temps qu’elle a déjà un admirateur bien plus masculin et conventionnel, à savoir le baron de Raittolbe. En effet, la liaison entre Raoule et Jacques se développe d’emblée à une relation à la fois sérieuse et très érotique, voire sexuelle dans laquelle le sadisme devient un ingrédient important. Rachilde dépasse les limites en ce qui concerne les normes des rôles de sexes de l’époque, et comme Camille Paglia l’analyse, les rôles deviennent inversés par rapport au roman de Leopold von Sacher-Masoch, *La Vénus à la fourrure* (1870)¹⁸².

Comme le permet son prénom – et encore le titre du roman – Raoule sait osciller entre les deux sexes, et parfois, elle s’habille et se voit en tant qu’homme, un peu comme le fait Rachilde dans sa propre vie, mais dans le roman, les déguisements et les éléments érotiques et sadiques sont au centre. A la fin, Raoule et Jacques se marient, mais leur vie conjugale et commune ne va pas durer. Jacques meurt dans un duel avec Raittolbe, et Raoule reste seule avec une poupée/statue avec les ongles, les cheveux et les dents gardés du défunt.

Quant à la réception du roman, ce sont les aspects sadiques et pervers qui sont soulevés en premier lieu, mais plus tard, les analyses du roman deviennent plus nuancées et les perspectives symboliques ou thématiques sont également vues¹⁸³. Soulignons pourtant, encore une fois,

¹⁸¹ Melanie Hawthorne, *Rachilde and French Women’s Authorship*, *op.cit.*, p. 88-100.

¹⁸² Camille Paglia, *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New York, Vintage Books, 1991, p. 437 : « masochism is induced from a delicate male by a sadistic woman ».

¹⁸³ Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle*, *op.cit.*, p. 288 sq. Ici on retrouve aussi le résumé connu de Barrès de *Monsieur Vénus*. Quant au symbolique, voir Marcel Coulon, *Anatomie littéraire*, *op.cit.*, p. 553 : « ...un livre qui ne peut être lu, je dirai même dont la lecture ne peut être supportée que si l’on comprend que, de la première à la dernière ligne, il symbolise. »

que la réception du roman est tout à fait décisive pour le reste de la carrière de Rachilde – publié en Belgique, le roman devient un cas pour les tribunaux, ce qui est également important de l'intérêt qu'éveille le roman.

4.1.2 Paul Bourget (1852-1935)

Né à Amiens, Paul Bourget grandit à Clermont-Ferrand, mais arrive à Paris en 1866 où il entre aussitôt dans le collège Sainte-Barbe et continue sa voie vers les lettres, qu'il avait déjà commencée de manière précoce. D'abord, précisément comme Huysmans, Bourget fréquente au début de sa carrière le groupe des naturalistes, avec Zola en tête – Zola qu'il félicita d'ailleurs également lors du succès de *l'Assommoir* (1877)¹⁸⁴. En même temps, Bourget écrit lui-même des recueils de poèmes inspirés par Baudelaire, Kelley et Sheats pendant les années 1870. Ce n'est qu'après cette période plutôt poétique, dans les années 1880, que Bourget écrit les essais qui auraient une grande importance pour sa carrière, même si à l'époque, pour la grande masse, il serait connu pour ses romans. *Essais de la psychologie contemporaine* (1883) et *Nouveaux essais* (1885) sont, en effet, des textes qui joueront un rôle capital pour la littérature de la fin du XIXe siècle, et cela également pour Bourget lui-même.

Or ce sont donc avec ses romans qu'il devient connu parmi la plus grande partie des lecteurs contemporains, et cela arrive avec la publication de *Cruelle énigme* (1885) qui est son deuxième roman après *L'Irréparable* (1884). Il est tout de suite très célèbre, et même si, dorénavant, la critique de ses romans est un peu mêlé, ses romans sont publiés dans des éditions multiples et lus par un grand lectorat.

Dans ses romans, Bourget brosse les portraits des êtres humains qui sont marqués par la vie citadine et moderne, souvent un peu gâtés, mais aussi lassés, ennuyés, sans de vrais motifs ou intérêts. Il réagit contre le naturalisme, tandis qu'il emprunte des traits de ce courant littéraire, car il souhaite analyser les intérieurs des êtres de manière scientifique. Parmi les intérêts primaires, on retrouve la psychologie, lancée dans les essais, ainsi que la question de l'amour qui est toujours un grand sujet pour Paul Bourget¹⁸⁵. La psychologie des figures romanesques prend souvent une place considérable, ce qui va avec l'intention d'écrire des romans à thèse, voire un nouveau genre de roman¹⁸⁶ – un phénomène qui est pleinement comparable à ce qui se passe parallèlement en Scandinavie, et qui devient aussi important

Pour une analyse plus thématique – féministe, voir : Rita Felski, *The Gender of Modernity*, Cambridge & London, Harvard University Press, 1995, p. 195 sq.

¹⁸⁴ Armand Edwards Singer, *Paul Bourget*, Boston, Twayne Publishers, 1976, p. 25.

¹⁸⁵ Lloyd James Austin, *Paul Bourget, sa vie et son œuvre jusqu'en 1889*, Paris, Librairie Droz, 1940, p. 120.

¹⁸⁶ Armand Edward Singer, *Paul Bourget, op.cit.*, p. 20.

pour les écrivains scandinaves à l'époque, comme on l'a constaté dans le sous-chapitre parlant de la « percée moderne » et du Danois Georg Brandes. Avec son roman *Le Disciple* (1889), Bourget montre d'une façon plus concrète qu'auparavant qu'il souhaite prendre ses distances vis-à-vis des naturalistes, ou comme le dit Austin : « *le Disciple* compte parmi les coups mortels infligés au naturalisme finissant¹⁸⁷ ». En effet, ici, Bourget veut montrer que les sciences d'expérimentations ont comme but de faire dissoudre tous les liens moraux ou sociaux en leurrant les hommes à expérimenter les uns avec les autres, pour ensuite ne vouloir que les résultats des expériences.

En 1867, Bourget avait abandonné le catholicisme, mais comme Huysmans, il y retourne, et cela à partir de 1889 (même s'il ne se convertit qu'en 1901), ce qui fait qu'on divise souvent son œuvre dans deux périodes, à comparer aux trois périodes de Huysmans. Pourtant, pour nous, en ce qui concerne les deux écrivains présentés jusqu'ici, aucun des deux n'est donc pas retourné vers la foi catholique en écrivant les romans qui font partie de notre corpus, ce qui témoigne également d'une position comparable¹⁸⁸.

Considérant l'œuvre de Bourget d'après ce que fait Armand E. Singer dans son ouvrage consacré à l'écrivain, et que Bourget était une espèce de « caméléon littéraire » nous semble juste, car Bourget ressemble à la fois à des écrivains d'une grande diversité, de même que, et justement grâce à cette diversité, il devient original¹⁸⁹. Il est ainsi probablement peu étonnant que Bourget fut membre de l'Académie française pendant une période de 39 ans, à partir de 1894 jusqu'à sa mort en 1935. Même si les textes suédois sur Bourget sont peu nombreux, voire d'un nombre bien limité, la plupart de cette critique est positive. Les écrivains suédois contemporains à Bourget, comme Ola Hansson, Oscar Levertin et Hjalmar Söderberg font tous des louanges à – au moins – des parties de l'œuvre de Bourget. Plus tard, dans les années 1960, Kjell Strömberg demande encore, dans un ouvrage consacré à la littérature française, pourquoi Bourget n'eut jamais le Prix Nobel de la littérature. En effet, Strömberg voit que l'écrivain l'aurait mérité, en considérant l'importance historique et l'ampleur de l'œuvre. En même temps, il souligne que des doutes apparaissent si l'on étudie chaque œuvre plus profondément, si l'on étudie et analyse l'œuvre

¹⁸⁷ Lloyd James Austin, *Paul Bourget, sa vie et son œuvre jusqu'en 1889, op.cit.*, p. 225.

¹⁸⁸ Cela est aussi comparable quant à Suédois Ola Hansson, qui pendant une période se tourne vers le catholicisme au début des années 1900, mais qui l'abandonne après quelques années.

¹⁸⁹ Armand Edward Singer, *Paul Bourget, op.cit.*, p. 33: « Actually, Bourget is something of a literary chameleon: psychological novelist à la Constant, social novelist à la Balzac, Realist, Naturalist, sentimental Romanticist. He even indulges in the « Christmas story » as for instance « la Pia » in his *Voyageuses* (1898), where simple goodness triumphs over worldliness. He can mimic Maupassant – e.g., the story of M Viple (1889) in *Nouveaux pastels*. » Singer compare également les pièces de Bourget à celles de Mérimée ou encore de Feydeau.

littéraire de façon esthétique¹⁹⁰. Strömberg n'est pas le seul à être critique quant à l'esthétique de l'œuvre de Bourget, et il n'est pas non plus seul à louer la contribution de Bourget dans le domaine de la morale ou de la psychologie et comme ceux-ci peuvent se présenter dans la littérature. A part de soulever les essais de Bourget, Strömberg résume également les romans *Un Disciple* et *Cruelle énigme*, mais les réflexions sont brèves et sans références à d'autres études ou lectures. Sinon, en ce qui concerne la réception et la recherche sur Bourget en Suède, il y a beaucoup plus à souhaiter que le texte de Strömberg. En effet, il n'existe à part de ce qu'on vient de mentionner rien, autant que nous le sachions, au sujet de Bourget dans la recherche.

En ce qui concerne la recherche sur Bourget et son œuvre en France ou ailleurs, elle n'est guère aussi impressionnante que l'œuvre de l'écrivain, surtout si l'on cherche à consulter la recherche des dernières décennies. En effet, la plupart des études consacrées à l'œuvre littéraire de Bourget datent de la première partie du XXe siècle, et elles s'intéressent plus au contexte biographique de Bourget qu'à l'œuvre, comme les ouvrages déjà cités d'Austin, *Paul Bourget, sa vie et son oeuvre jusqu'en 1889* (1940), ou de Singer, *Paul Bourget* (1976) ou encore l'étude de Feuillerat, *Paul Bourget. Histoire d'un esprit sous la Troisième République* (1937).

Les essais de Bourget, qui ont eu une place importante dans l'histoire littéraire, n'ont pas, d'après notre propre recherche, été consacrés de véritables études monographiques : ils figurent plutôt dans des ouvrages généraux sur l'époque de la fin du XIXe siècle. Les études récentes sur l'œuvre de Bourget sont donc rares et dans les grandes bibliothèques nationales en France, en Suède ou encore dans les pays scandinaves, on ne trouve aucune monographie écrite après les années 1970. De plus, comme les romans de Bourget, malgré leur popularité parmi aussi bien les lecteurs que les critiques à l'époque, ne sont pas lus en tant que des romans décadents, l'intérêt porté sur l'œuvre romanesque de Bourget n'est que sporadique et très rare¹⁹¹. Dans notre étude, nous voyons donc l'occasion de réintroduire Bourget dans la recherche littéraire, et cela dans un contexte comparatiste non seulement international, mais aussi national, ce qui est aussi important.

¹⁹⁰ Kjell Strömberg, *Från Anatole France till Samuel Beckett. Modern fransk litteratur i grupp- och närbild*, Stockholm, Natur och kultur, 1965, p. 33.

¹⁹¹ Voir Per Thomas Andersen, *Dekadanse i nordisk litteratur 1880-1900*, *op.cit.*, p. 123 : « C'est difficile de placer les romans de Bourget parmi les œuvres décadentes les plus importantes; de même, Bourget fut un des plus importants quant à communiquer l'essentiel de la littérature décadente. »

Un crime d'amour (1886)

Intéressé par les préoccupations morales déjà dans *Cruelle énigme*, Bourget attire l'attention sur ces mêmes questions qui deviennent encore plus importantes dans *Un crime d'amour*¹⁹². Dans le roman, « un morceau d'analyse, "un diagnostic minutieux d'une maladie de l'âme"¹⁹³ » qu'on a cru être inspiré d'une expérience personnelle, une figure féminine, Hélène Chazel, est au centre du déroulement. Comme femme mariée avec un enfant, Hélène se lasse, et ne porte pas d'intérêt vis-à-vis de son mari, Alfred Chazel, tandis que l'ami du mari, Armand de Querne lui semble beaucoup plus intéressant. Le crime d'amour qui attend est l'adultère de la femme bourgeoise honnête – le fait qu'elle prend ce pas de rencontrer le jeune homme, l'ami de son mari, à l'extérieur de la maison, est le nœud de l'action de la première partie du roman. Ensuite, à cause d'un malentendu, Hélène est vue comme une femme déjà coupable, car Armand croit qu'Hélène a déjà été la maîtresse d'un autre (ou bien des autres) des connaissances du groupe – il s'agit donc, comme l'écrit Austin à ce propos, d'une histoire de la jalousie, et d'une jalousie qui détruit la possibilité de l'amour ; « une jalousie rétrospective, mais d'une jalousie sans aucun fondement réel¹⁹⁴. » De plus, comme Feuillerat le remarque également, la honte vécu par Armand quand il voit la souffrance de son ami Alfred Chazel devient encore une raison pour rompre avec Hélène¹⁹⁵. La honte et la jalousie éprouvées par Armand sont seulement deux exemples des aspects de la psychologie que Bourget voulait faire représenter et vivre dans son œuvre romanesque. Mais est-ce vraiment Hélène coupable ? Finalement, la question concernant la morale est posée, et l'amant, le baron de Querne se voit coupable, car il est entré dans une liaison sans sentiments, sans scrupules, et son comportement fait souffrir deux autres êtres humains : Hélène et Alfred.

En effet, comme le constate Feuillerat, comparé aux romans précédents de Bourget, les « recherches d'effets décadents [...] ont presque entièrement disparu » dans *Un crime d'amour*, ce qui contribue à donner à Bourget des critiques encore plus positives qu'auparavant¹⁹⁶. Cela fait probablement partie de la stratégie de Bourget : maintenant le moraliste intervient et apparaît d'une manière plus concrète et visible dans le texte. Selon la critique, ce roman marquait un grand progrès sur les précédents « qu'il désarma des critiques jusque-là récalcitrants, Edmond Schérer, par exemple¹⁹⁷ ». Comme nous allons le voir, le roman est pourtant tout à fait

¹⁹² Voir Lloyd James Austin, *Paul Bourget, op.cit.*, p. 205.

¹⁹³ Albert Feuillerat, *Paul Bourget. Histoire d'un esprit sous la Troisième République*, Paris, Librairie Plon, 1937, p. 113.

¹⁹⁴ Lloyd James Austin, *Paul Bourget, op.cit.*, p. 127.

¹⁹⁵ Albert Feuillerat, *Paul Bourget, op.cit.*, p. 114.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 116.

¹⁹⁷ *Ibid.*

intéressant à lire d'un point de vue décadent, car il contient un grand nombre de caractéristiques de son époque.

4.1.3 Joris-Karl Huysmans (1848-1907)

Né à Paris, Huysmans eut le prénom Charles-Marie-Georges de ses parents, un nom qu'il changerait lui-même pour le plus court Joris-Karl qui fait référence à son origine néerlandaise¹⁹⁸. Après son baccalauréat, en 1866, Huysmans entre au ministère de l'Intérieur, où il fait toute sa carrière. Parallèlement à sa carrière, il commence à écrire, d'abord de la poésie ; sa première publication, *Le Drageoir aux épices* (1874)¹⁹⁹, est un recueil de poèmes en prose plutôt romantique qu'autre chose, avec des influences baudelairiennes. Ici, il mêle ses intérêts d'art – sa famille du côté de son père avait eu beaucoup d'artistes peintres – à la littérature, qui deviendrait sa façon de s'exprimer. Les poèmes en prose sont pour la plupart des hommages aux peintres flamands ou hollandais. L'intérêt d'art de Huysmans va le suivre pendant sa vie entière, ce qui fait également de lui un critique d'art bien connu. Ainsi l'art deviendrait, peu à peu, aussi un élément essentiel dans l'œuvre romanesque de Huysmans.

Cependant, dans son premier roman, *Marthe, histoire d'une fille* (1876), il s'agit d'une fille qui est obligée de se prostituer, et l'histoire montre que Huysmans s'est voué au naturalisme. Après avoir écrit une série d'articles intitulée « Émile Zola et l'Assommoir » dans la revue bruxelloise *L'Actualité*, dans laquelle il loue l'œuvre romanesque et le naturalisme de son collègue écrivain, il se lie aussitôt d'amitié avec Zola²⁰⁰. Il continue également à écrire dans le style naturaliste dans ses romans suivants, comme il le fait dans *Les Soeurs Vatar* (1879), qui raconte la vie de deux ouvrières d'un atelier de reliure – sachons que ce roman est dédié à Zola. C'est aussi grâce à l'amitié de Zola que Huysmans fait encore d'autres connaissances d'écrivains, ainsi qu'il aura une de ses nouvelles, « Sac au dos » qui parle de ses expériences en tant que civil mobilisé de la Guerre de 1870, publiée dans le recueil de nouvelles *Soirées de Médan* (1880) sous l'édition de Zola. Ainsi Zola devient pour Huysmans une personnalité clef pour la carrière littéraire.

La veine naturaliste continue à marquer son œuvre, même si l'évolution vers une thématique plutôt pessimiste y sera intégrée, comme dans la nouvelle très réussie *A vau-l'eau* (1882) où un monsieur Folantin, fonctionnaire de Paris, souffrant d'une perte d'appétit, fait ce qu'il peut pour

¹⁹⁸ Alain Vircondelet, *J.-K. Huysmans*, Paris, Plon, 1990, p. 72.

¹⁹⁹ Dans une première édition le titre fut *Le Drageoir à épices*. Voir Pierre Brunel, « Un premier livre, *le Drageoir à épices* (1874) », in : Pierre Brunel & André Guyaux (éd.), *Huysmans, Les Cahiers de l'Herne*, Paris, Éditions de l'Herne, 1985, p. 41 sq.

²⁰⁰ Alain Vircondelet, *J.-K. Huysmans, op.cit.*, 1990, p. 91.

obtenir un véritable repas. Comme on l'a déjà vu ci-dessus (parlant de la Décadence), c'est dans cette nouvelle que Huysmans va s'approcher des idées de Schopenhauer, ainsi que d'une thématique plus proche de la Décadence. Ce n'est donc pas tout à fait étonnant, au moins de notre perspective plus d'un siècle après la publication, de voir que l'art roman- esque de Huysmans seulement deux ans plus tard allait prendre une autre forme.

Avec la publication d'*A rebours* en 1884, beaucoup va changer aussi bien pour Huysmans que pour l'histoire de la littérature. Comme nous l'avons déjà mentionné, ce roman jouerait le rôle capital de « Bible » de la Décadence, et il va faire couper les liens entre non seulement l'œuvre littéraire de Huysmans, mais aussi entre deux courants littéraires. Pour Huysmans personnellement, la période après la publication du roman sera certainement compliquée. Zola ne veut plus voir Huysmans comme un des siens, et dans les milieux littéraires, Huysmans va trouver d'autres contacts : d'abord des écrivains décadents, symbolistes et, plus tard, catholiques. Barbey d'Aurevilly, Léon Bloy, Villiers de l'Isle Adam, ou encore Stéphane Mallarmé sont à ses côtés pour l'encourager. Après le grand succès, qui donnerait aussi de la publicité de l'œuvre de Mallarmé, ce dernier dédie un poème au héros d'*A rebours* : « Prose pour des Esseintes ».

L'importance d'*A rebours* pour l'histoire littéraire n'est guère évidente à estimer, mais sachons qu'à l'époque, ce fut un roman incontournable, dont parlaient et écrivaient un grand nombre d'écrivains et d'artistes²⁰¹. Pourtant, en Suède, on voit que la réception de l'œuvre huysmansienne est assez limitée. Les collègues écrivains lisent pourtant son œuvre en français, mais les traductions sont tardives. Pourquoi ? Nous avons attiré l'attention sur cette problématique assez complexe dans le chapitre concernant la « percée moderne » et l'importance du critique Brandes²⁰². Il y a également ceux qui veulent que l'écrivain suédois August Strindberg y jouait un rôle considérable²⁰³. Cependant Strindberg n'écrivait jamais

²⁰¹ Voir entre autres Jean de Palacio, « La postérité d'*A rebours* », in : Pierre Brunel & André Guyaux (éd.), *Huysmans, Les Cahiers de l'Herne, op.cit.*, 1985, p. 185-191.

Voir également Jules Destré, « A propos d'*A rebours* » (des articles/chroniques parus dans des journaux en 1884), in : Pierre Brunel & André Guyaux (éd.), *Huysmans, Les Cahiers de l'Herne, op.cit.*, p. 192-202.

²⁰² Voir le chapitre ci-dessus. Brandes ne voulut jamais accepter les « décadents », peut-être à cause de son terme très négatif, parmi les œuvres des écrivains dits décadents (ou suivant les caractéristiques décadentes), Brandes apprécia quant même quelques-unes.

²⁰³ Voir Kristoffer Leandoer, « Huysmans lag: Allt går fel », dans la revue suédoise *Axess*, 3:2007, p. 28-30: Leandoer, spécialiste de littérature française, voit que, d'après l'exemple d'une lettre écrite par Strindberg à Ola Hansson, c'était, en partie, la faute de Strindberg que Huysmans ne fut pas aussi connu en Suède qu'il le mérite. D'ailleurs, Leandoer ne montre pas tout ce qu'écrivit Strindberg dans la lettre en question: en effet, Strindberg écrit qu'il vient de lire Huysmans et qu'il aimerait bien lire encore des livres du Français (p. 29). Voir August Strindberg, *August Strindbergs brev, del 7. Februari 1888 – december 1889*, éd. Torsten Eklund, Stockholm : Bonnier, 1961: La lettre datée du 19 février 1889 – de plus, si la lettre est

quelque chose d'officiel concernant Huysmans, et il était généralement négatif vis-à-vis de ses collègues écrivains – ils étaient ses concurrents, et lui, il voulait être vu comme un écrivain original, sans la moindre influence concrète des autres écrivains de son époque.

La publication qui suit celle d'*A rebours* est le roman *En rade*, le roman de Huysmans qui fait partie du corpus de notre étude présente. Cette œuvre diffère beaucoup du roman précédent, car ici on a à faire avec deux personnages et non un seul, et, comme nous allons le voir, ce roman a aussi une intrigue plus concrète que la non intrigue d'*A rebours*. *En rade* est d'abord publié comme feuilleton dans *La Revue indépendante* d'Édouard Dujardin, en novembre 1886. Même s'il n'est pas publié en volume que l'année suivante, soulignons tout de même qu'on devrait placer le roman en cette année de 1886.

Aussi bien dans *A rebours* que dans *En rade*, un grand nombre d'éléments de l'occultisme sont présents, ce qui laisse son empreinte sur l'ambiance des textes. Pourtant ce n'est que quelque temps après le succès d'*A rebours* que Huysmans se met en contact avec des occultistes, et cela en particulier vers 1888 lorsqu'il a une première maîtresse occultiste, notamment Henriette Maillard, amie du « Sâr » Péladan et de Léon Bloy, ou encore en 1889, lorsqu'il rencontre Berthe Courrière, sa prochaine maîtresse, elle aussi occultiste, qui serait plus importante pour Huysmans pendant les années marquées par l'occultisme.

Les publications de genres divers continuent à paraître de la plume de Huysmans. À l'exception des œuvres romanesques qui sont très influencées par l'occultisme et les expériences de Huysmans, notamment le cycle de Durtal, commencé par *Là-Bas* (1891), Huysmans continue également à écrire de la critique d'art et de littérature. Ses essais sur l'art sont aussi publiés, par exemple *Certains* (Stock, 1889).

Après la période occultiste, Huysmans change de point d'orientation et cherche du repos dans des monastères, où il retrouve la foi et se convertit au catholicisme. Ces expériences marqueraient la suite des trois romans du cycle de Durtal : *En route* (1895), *La Cathédrale* (1897) et *L'Oblat* (1903).

Bref, l'œuvre littéraire de Huysmans se divise en trois périodes dont la première est marquée par le naturalisme, la deuxième par les idées décadentes et esthétiques et la troisième par le catholicisme. En effet, la recherche littéraire s'intéresse pour la plupart à l'une des périodes. C'est pourquoi la recherche intéressante pour nous, dans cette étude, se concentre quasiment sans exception à la deuxième période.

datée de 1889; et c'est à cette époque que Strindberg commence à lire Huysmans, Strindberg est assez tardif en ce qui concerne à découvrir Huysmans par rapport aux autres écrivains suédois. Ola Hansson (ou encore d'autres écrivains scandinaves) le découvrit plus tôt.

Même si la deuxième période, celle de la Décadence, est la plus courte et la moins productive en ce qui concerne l'œuvre romanesque, elle est la plus soulevée, la plus analysée. En effet, le roman *A rebours* attire donc un intérêt particulier, non seulement en France, mais aussi partout en Europe. C'est évidemment pourquoi la deuxième période de l'œuvre huysmansienne est la plus étudiée, surtout comme les études concernant la Décadence sont de plus en plus fréquentes. En ce qui concerne la Décadence, par contre, Huysmans n'y donna jamais vraiment son accord ; au fait il ne voulait pas se voir placé dans un groupe spécifique – les expériences du naturalisme dut lui suffire.

La recherche consacrée à l'œuvre huysmansienne est toutefois très vaste, et, comme on vient de le dire, elle est divisée en et concentrée sur des périodes bien précises. Parmi les études plus intéressantes, mentionnons quand même quelques-unes. Les biographies ainsi que les lectures biographiques sont très fréquentes dans la recherche huysmansienne, chose expliquée par les chercheurs par l'approximité de la vie et l'œuvre de Huysmans. Parmi celles-ci, on retrouve pourtant quelques études bien intéressantes, comme la biographie bien documentée de Robert Baldick²⁰⁴, ainsi que les études de Gérard Peyelet²⁰⁵, ou encore de Jean Borie²⁰⁶, qui dans son *Huysmans. Le Diable, le célibataire et Dieu* relit l'œuvre dans un cadre thématique d'après les phases de la vie de Huysmans. Nombreux sont les chercheurs qui s'intéressent à la fin du XIXe siècle à écrire des articles fortement intéressants sur l'œuvre huysmansienne, ce qui fait un résumé de la recherche quasiment impossible²⁰⁷.

En rade (1886/1887)

Le roman de notre corpus parut d'abord en feuilleton dans *la Revue indépendante* dès novembre 1886, mais il n'apparut édité qu'en 1887, chez Stock. Le déroulement qui se résume assez facilement est le suivant : Un jeune couple, Jacques et Louise Marles, quitte la ville pour s'installer à la campagne avec l'intention de guérir Louise qui souffrent des névroses. De même, Jacques pense fuir des dettes qu'il a eues dans la capitale. A la campagne, la plupart devient hostile, étrange ou grotesque pour les deux, surtout pour Jacques, qui souffre encore plus que dans la ville.

²⁰⁴ Robert Baldick, *La Vie de J.-K. Huysmans*, Paris, Denoël, 1958.

²⁰⁵ Gérard Peyelet, *J.-K. Huysmans : la double quête*, Paris, L'Harmattan, 2000.

²⁰⁶ Jean Borie, *Huysmans. Le Diable, le célibataire et Dieu*, Paris, Bernard Grasset, 1991.

²⁰⁷ Voir plutôt par exemple la bibliographie bien divisée en catégories dans Pierre Brunel & André Guyaux (éd.), *Huysmans, Les Cahiers de l'Herne, op.cit.*, p.446-465 ou pour la recherche faite après 1985, on trouve la plupart (précédents aussi, d'ailleurs) d'études sur le site web consacré à la recherche sur Huysmans: <http://www.huysmans.org/fr/bibf.htm>.

Inserés dans le roman, se trouvent trois rêves de Jacques. Les trois rêves montrent l'état mental de Jacques ; l'effet du milieu et de la situation de la campagne. A l'époque, après le succès fondamental d'*A rebours*, les lecteurs d'*En rade* eurent du mal à comprendre cette composition, ainsi que le style du roman ; en effet la critique ne comprenait pas l'alternance du rêve et de la réalité. Comme l'exprime Vircondelet : les lecteurs ne comprenaient pas « ces intrusions bizarres et apparemment incohérentes d'un monde onirique » et l'on installait plus que jamais Huysmans dans la « catégorie des écrivains inclassables et singuliers²⁰⁸. »

Cependant, ce sont les rêves inserés qui ont contribué à faire de ce roman quelque chose d'extra-ordinaire. Les surréalistes étaient parmi les premiers à les soulever, et ensuite la recherche ont continué à en faire des analyses. C'est aussi, comme nous allons le voir dans les analyses plus tard, dans les rêves que l'on retrouve une grande partie de la thématique décadente. Très énigmatiques, toujours, les trois rêves d'*En rade* font donc encore réfléchir et fasciner un lectorat.

4.1.4 Georges Rodenbach (1855-1898)

Georges Rodenbach ne naquit pas en France, où sa carrière d'écrivain prit place, mais en Belgique, à Tournai et élevé à Gand, dans les Flandres, mais comme sa famille était francophone, le français fut sa langue maternelle. Comme sa carrière d'écrivain se déroule pour la plus grande partie en France, et comme il est un écrivain pleinement francophone, on se permet, dans cette étude, malgré son origine belge, d'inclure le roman de Rodenbach du corpus pour en parler comme des romans français, même s'il s'agit plus correctement de romans écrits en français, par des écrivains francophones. Le milieu dans lequel son œuvre s'évolue est toutefois le français, et comme nous allons le voir, bien précisément, il s'agit de la capitale française, voire la capitale littéraire européenne de l'époque.

En tant que jeune étudiant, Rodenbach séjourne à Paris pour la première fois en 1877. Son père, le Brugeois, l'envoie à la capitale française pour poursuivre des études de droit, mais au lieu d'étudier, Rodenbach découvre la culture parisienne avec son milieu littéraire. De retour en Belgique, le milieu parisien lui manque tout de suite, ce qui évolue probablement sa veine poétique à lui – déjà à Paris il avait commencé à écrire des poèmes²⁰⁹. Ainsi il fait aussitôt, avec les amis Verhaeren et

²⁰⁸ Alain Vircondelet, *J.-K. Huysmans, op.cit.*, 1991, p. 161.

²⁰⁹ Voir par exemple Pierre Maes, *Georges Rodenbach 1855-1898*, Gremloux, Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique, 1952, p. 68 sq. : une lettre à son ami Émile Verhaeren dans laquelle Rodenbach laisse montrer ses sentiments vis-à-vis de son pays natal – c'est la déception, comparé à ce qu'il avait vécu à Paris.

Mæterlinck, partie du groupe derrière *La Jeune Belgique*, qui avec sa revue littéraire du même nom essaie de renouveler la vie culturelle belge.

Après quelques recueils de poèmes, dont le plus réussi selon la critique, *La Jeunesse blanche* (1886), et qui sont tous semblables quant à la thématique, Rodenbach entreprend le projet d'écrire des œuvres plutôt prosaïques, ce qu'il n'aboutirait véritablement que trois fois. Le premier roman, *L'Art en exil* (1889) décrit, pour une grande partie, la vie menée dans les milieux littéraires à Paris, et c'est facile d'en tirer des parallèles avec les expériences vécues de l'écrivain plus tôt, surtout du premier séjour de Rodenbach à Paris, bien que l'histoire se déroule à Gand. De plus, la philosophie de Schopenhauer y joue, comme dans la jeunesse de l'écrivain, un rôle essentiel ; le jeune poète, le personnage principal, Jean Rembrandt, est confronté à des déceptions, à l'indifférence des êtres humains, ainsi qu'à un désespoir religieux, mais finit par oublier ses peines en lisant Schopenhauer²¹⁰.

Trois ans plus tard, en 1892, encore un portrait d'un homme déçu est brossé par Rodenbach dans le roman certainement le plus connu de l'écrivain ; il s'agit de *Bruges-la-Morte* qui fait partie du corpus de notre étude présente. Maintenant Rodenbach s'est pourtant installé à Paris, et il fait de nouveau partie des milieux littéraires. Il se lie d'amitié avec les symbolistes/décadents Stéphane Mallarmé, Catulle Mendès, Villiers de l'Isle-Adam, Paul Bourget, Champsaur et tant d'autres hommes de lettres importants de son époque. Malgré tous ces amis/collègues et l'effort fait pour se faire des contacts de ce genre, Rodenbach souligne dans un texte, daté du 4 avril 1891, publié dans *Revue bleue*, qu'il ne veut pas faire partie d'un groupe précis, que les groupes littéraires ne prouvent que de la médiocrité, ou encore que ceux qui suivent un groupe sont comparables aux moutons – les lions vont seuls²¹¹.

Après le succès de *Bruges-la-Morte*, Rodenbach écrit encore un roman bien remarqué de la fin du XIXe siècle – encore un roman qui se déroule à Bruges : notamment *Le Carillonneur* (1897). Ici, le portrait de la ville et ses citadins est plus élaboré ; très symbolique, mais aussi plus cohérent et uni et, de là, également considéré comme plus réussi – en tant que roman – que ses romans précédents. Sinon, comme la poésie est le genre le plus fréquent dans l'œuvre de Rodenbach, il n'est guère étonnant de voir que les œuvres romanesques sont imprégnées par un style plus poétique,

Le premier recueil de poèmes de Rodenbach s'intitule *Les Foyers et les Champs* (1877), suivi par un deuxième recueil intitulé *Les Tristesses* (1879) ; il s'agit des poèmes inspirés par la poésie de Verlaine, Banville et Coppée.

²¹⁰ Voir Christian Berg, « Schopenhauer et les symbolistes belges », in : Anne Herdy (éd.), *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, op.cit., p. 119-120.

²¹¹ *Revue bleue*, 4 avril 1891, à retrouver également dans l'anthologie des textes de Rodenbach : Georges Rodenbach, *Évocations*, édition de Pierre Maes, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1924, p. 237-278, surtout p. 239.

voire lyrique, que sont souvent les romans de l'époque. C'est pourquoi on remet en question le genre des romans de Rodenbach, et surtout le genre de *Bruges-la-Morte*.

Bruges-la-Morte (1892)

Dans une lettre du 28 juin 1892, adressée à Rodenbach de l'ami le poète Mallarmé, ce dernier écrit qu'il reçoit *Bruges-la-Morte* comme « une œuvre » ainsi que comme un long poème en prose²¹². Mallarmé veut dire que l'œuvre prosaïque en question est quelque chose de plus qu'un roman, comme une « tentative contemporaine de lecture [...] de faire aboutir le poème en roman, le roman en poème »²¹³. De même, Gaston Compère écrit dans sa préface de l'édition de 1977 : « Il est poète, Rodenbach et non romancier [...] il écrit un roman de poète²¹⁴. » Même Rodenbach n'est pas sûr du genre de son œuvre de laquelle il écrit : « C'était quelque chose d'intermédiaire entre la prose et la poésie, ni tout à fait enchaîné, ni tout à fait libre, avec un rythme et une cadence qui en faisaient un chant²¹⁵. »

Le style ainsi que le contenu de *Bruges-la-Morte*, avec ses métaphores, symboles, reflets et analogies ressemblent donc beaucoup à la poésie, bien que la forme – des chapitres de prose – sont plus proches du genre type du roman. Et il y a une intrigue bien précise, malgré des interruptions de descriptions très poétiques. Quelque chose de nouveau encore pour cette œuvre, extrêmement moderne d'ailleurs, est l'insérement des photographies. Au début, des illustrations insérées de l'artiste Fernand Khnopff avaient été planifiées, mais on dut finir par considérer les photographies comme plus modernes ; de qui l'idée vint, la recherche n'en sait toujours pas vraiment. Comme le roman est assez court, c'est pourtant quasiment sûr qu'on cherchait à rendre le livre un peu plus volumineux, pour intéresser les futurs lecteurs. De plus, entre la publication de *Bruges-la-Morte* comme feuilleton dans *Le Figaro* en février 1892 et la publication chez Flammarion plus tard la même année, Rodenbach ajoute deux chapitres, à savoir les chapitres VI et XI qui, tous les deux, renforcent la thématique de l'autre et la ville. Ces deux chapitres font aussi ralentir le rythme de l'intrigue et sont plus poétiques que les autres. Ainsi le livre publié devient plus volumineux et, surtout, il ressemble plus à un roman.

²¹² Voir François Ruchon, *L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach*. Genève, Pierre Caillol, 1949, p. 66.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ Voir Claude de Grève, *G Rodenbach : un livre, une œuvre : Bruges-la-Morte*, Bruxelles, Éditions Labor, 1987, p. 44

²¹⁵ Dans « La poésie nouvelle », *Revue bleue*, 4 avril 1891 ou dans *Évocations* (*op.cit.*), p. 262.

L'intrigue met en scène un assez jeune veuf, Hugues Viane, qui s'est installé à Bruges huit ans plus tôt, juste après la mort de sa femme. Pour le veuf, le choix de la ville de Bruges avait été le plus naturel, car uniquement le milieu de cette ville correspond à son état mental. Ceci est expliqué déjà dans « l'Avertissement » qui introduit l'idée du roman ainsi que l'emploi des photographies. La vie du veuf est expliquée, mais aussitôt les descriptions de la ville occupent la place prédominante du narratif. Les couleurs de la ville, représentées dans les canaux, les cygnes ou encore les béguines tous bien présents à Bruges, symbolisent l'état d'âme du veuf, ainsi qu'elles évoquent la « Morte²¹⁶ », la femme défunte de Hugues.

Lors d'une de ses promenades régulières, Hugues se croit revoir la morte – évidemment, il s'agit d'une autre femme, une jeune actrice qui vient d'arriver en ville avec une troupe de théâtre de passage. Hugues suit la femme, mais la perd de vue, pour quelques jours plus tard la revoir et la suivre. Les deux finissent par être un couple ; Hugues Viane ne veut pas laisser l'idée qu'il a retrouvé la morte, en même temps que la jeune femme, Jane Scott, profite de la générosité de Hugues – il lui donne une maison et de l'argent, et elle voit en lui un avenir riche. Finalement, quand Hugues invite Jane chez lui, la femme ménagère et servante Barbe, très pieuse, laisse la maison, sous prétexte de ne plus pouvoir être sous le même toit qu'une mauvaise femme comme Jane, et la tragédie est un fait. Lorsque Hugues veut que Jane porte une robe de la morte, le rire de Jane rend Hugues fou ; une fois qu'il réalise que Jane est loin d'être la morte, il la tue avec la tresse conservée et gardée de la morte. Ainsi la morte s'intègre dans le meurtre – elle joue toujours un rôle capital, ce qu'elle fait d'ailleurs tout au long du récit.

4.2 Ecrivains et œuvres suédois

4.2.1 Victoria Benedictsson (1850-1888)

Pour Victoria Benedictsson, née Bruzelius, la question de l'émancipation de la femme a dû se poser très tôt. Les études biographiques sur cet écrivain soulèvent toutes son enfance compliquée, imprégnée par l'éducation d'un père qui avait préféré avoir un fils à la place. Pourtant, comme elle découvre vite, le traitement du père n'est que temporaire, car une fois qu'elle sait ce qu'elle a envie de faire dans sa vie – devenir artiste, peintre, et pour cela

²¹⁶ Comme la femme défunte de Hugues est appelée la « Morte » dans le roman, avec un « M » majuscule, c'est aussi ce que nous la nommerons ici ; désormais sans guillemets, comme s'il s'agissait d'un nom propre, tout de même précédé d'article féminin défini.

suivre une formation – ses parents ne lui laissent pas suivre ses rêves. Les biographies en parlent toutes²¹⁷. Ce revers dans la vie contribue également à la suite : pour se libérer des parents, la jeune Victoria se marie à un veuf, bien plus âgé qu'elle, sans vraiment en comprendre les conséquences. Dans ce mariage décrit comme malheureux, Victoria subit, après quelque temps, d'une périostite qui oblige du repos. C'est maintenant qu'elle commence à écrire et devient écrivain. Après quelques années, elle se rétablit physiquement, et commence à voyager un peu. Surtout elle passe du temps à Copenhague, où elle rencontre une grande partie des écrivains scandinaves, et elle fait quelques séjours à Paris. En Suède, elle fait ses essais de participer aux salons littéraires, ce qui ne lui convient pas vraiment. Elle en écrit dans son journal, par exemple chez la famille de Stella Kleve, qu'elle n'apprécie pas la compagnie – en effet, elle préfère rester seule²¹⁸. Annalisa Forssberger le résume bien dans son étude *Ekon och speglingar (Échos et reflets)* : « Elle déteste la conversation superficielle sans contenu du salon. Le mot est du pain, on ne marche pas là-dessus. Le mot est de l'argent, on ne le sème pas autour de soi, on le forge, le forme soigneusement²¹⁹. »

Sa première publication est un recueil de nouvelles dont l'action se déroule dans la région la plus sud de Suède, en Scanie. qu'elle connaît tellement bien. Peu après, *Pengar (Argent*²²⁰) est publié. Après *Argent*, elle écrit encore un roman, *Fru Marianne (Dame Marianne)*, ainsi que des pièces de théâtre, des nouvelles et un journal intime intitulé *Stora boken (Le grand livre)* publié posthumément, d'abord dans une édition de l'ami Axel Lundegård, ensuite, dans les années 1970-1980, dans une édition critique de Christina Sjöblad²²¹. Malgré sa publication assez petite, Benedictsson est placée parmi les écrivains les plus principaux de la « percée moderne » en Suède ; en général, on la place à côté de Strindberg en parlant des écrivains clef de la période littéraire. De plus, parmi les écrivains

²¹⁷ Voir par exemple l'ouvrage biographique de Birgitta Holm, *Victoria Benedictsson*, Stockholm, Natur & Kultur, 2007. Cependant, soulignons-le, une étude écrite beaucoup plus tôt compare l'œuvre (et la personnalité) de Benedictsson à d'autres de la « percée moderne » scandinave. Il s'agit de l'étude de Sten Linder, *Ernst Ahlgren i hennes romaner*, Stockholm, Alb. Bonniers tryckeri, 1930 (qui, malgré son titre a le but donc de placer l'écrivain et son œuvre dans le contexte littéraire de l'époque).

²¹⁸ Victoria Benedictsson, *Stora boken. Foliant III* – publié par l'Académie suédoise in : Victoria Benedictsson, *Ord på liv och död*, éd. de Ebba Witt-Brattström, Stockholm, Atlantis, 2008, p. 434. La note du journal du 9 août 1886.

²¹⁹ Annalisa Forssberger, *Ekon och speglingar. Studier kring Victoria Benedictsson, Johanne Luise Heiberg och Herman Bang*, Stockholm, Raben & Sjögren, 1961, p. 45.

²²⁰ Pour tous les titres, même s'ils ne sont pas (encore) traduits en français, nous employons le titre traduit en français pour faciliter la lecture de l'étude. En effet, aucun des titres du corpus, ni des études, n'a été traduit en français. De même, les titres des romans ou des ouvrages sont écrits en italiques, pour les différencier des articles, dont les titres sont écrits entre guillemets.

²²¹ Voir Victoria Benedictsson, *Stora boken*, 1ère éd., sous l'édition de Christina Sjöblad, Lund, 3 vol., 1978-1975.

femmes de cette époque, Victoria Benedictsson est celle qui fait l'objet du plus grand nombre d'études.

Pour toutes ses premières publications, Benedictsson se cache derrière le pseudonyme masculin d'Ernst Ahlgren. Précisément comme un grand nombre d'écrivains femmes de l'époque, c'est plus facile de se faire publier avec un nom de plume²²². Le pseudonyme d'Ernst Ahlgren survit longtemps après la mort de Benedictsson, mais depuis quelques décennies, après la publication du *Grand livre* édité par Sjöblad, l'emploi du vrai nom de Benedictsson devient de plus en plus fréquent, et aujourd'hui, Benedictsson est le nom établi.

Parmi les textes de Benedictsson, c'est surtout *Argent*, *Dame Marianne* et quelques-unes de ses pièces de théâtre qui sont particulièrement remarqués par la critique littéraire. Sinon, c'est surtout la vie de l'écrivain qui a intéressé un grand nombre de chercheurs et écrivains.

Un an après la publication de *Dame Marianne*, Benedictsson se suicide. Selon les notes biographiques, surtout tirées du *Grand livre*, mais également des témoignages de ses contemporains, son admiration et ses sentiments non partagés pour Georg Brandes fait partie de son état déprimé²²³. Benedictsson avait tôt commencé à assister aux conférences de Brandes, et, finalement, elle fait connaître cet homme tellement admiré par tant d'écrivains de l'époque. La critique formulée par le Danois pour son premier roman, *Argent*, avait été positive, mais lorsque la critique sur *Dame Marianne* est plutôt négative, Benedictsson ne voit plus d'autre moyen que prendre sa vie. Depuis sa mort dramatique, une grande partie de la recherche s'est concentré sur la fin de la vie de Benedictsson, et un grand intérêt est porté sur ses causes, comme si le destin de Benedictsson était plus intéressant que la contribution littéraire. Même s'il existe des études qui critiquent cette approche de l'œuvre de Benedictsson, il semble être une approche peu inévitable. Un exemple curieux de ce genre est une étude psychanalytique de 1935, de Tora Sandström : *En psykoanalytisk kvinnostudie. Ernst Ahlgren – Victoria Benedictsson*²²⁴. Dans son introduction, Sandström remarque que c'est le destin et la personnalité de l'écrivain qui a été l'objet d'une fascination, plus que l'œuvre²²⁵, mais

²²² Voir Sandra M. Gilbert & Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*, op.cit., p. 65 sq.

Pour la situation en Suède, voir Yvonne Leffler, « Maskspel och dubbel exponering. Berättartekniska strategier hos kvinnliga 1880-talsförfattare », in : Yvonne Leffler (éd.), *Bakom maskerna. Det dolda budskapet hos kvinnliga 1880-talets författare*, Högskolan i Karlstad, 1997, p. 48.

²²³ A ce propos, le grand critique littéraire Fredrik Böök écrit est parmi ceux qui s'intéresse particulièrement à la relation de Benedictsson – Brandes. Voir Fredrik Böök, *Victoria Benedictsson och Georg Brandes*, Stockholm, Bonniers, 1949.

²²⁴ Le titre en français : *Une étude féminine psychanalytique*.

²²⁵ Tora Sandström, *En psykoanalytisk kvinnostudie. Ernst Ahlgren – Victoria Benedictsson*, Stockholm, Bonniers, 1935, p. 7.

l'étude qu'elle fait elle-même est surtout un essai d'étudier la personnalité de l'écrivain, à l'aide de la psychanalyse.

La concentration non seulement sur la biographie, mais aussi sur le suicide (et la recherche de ses causes) a été critiquée par Lisbeth Larsson dans l'étude intitulée *Hennes döda kropp (Son corps mort)*²²⁶. Cette étude montre, avec raison, que l'intérêt de la fin tragique de l'écrivain a marqué les analyses littéraires, ainsi qu'il a contribué à ce qu'on oublie des aspects importants concernant l'œuvre entière ; par exemple, une version établie d'une de ses nouvelles, publiée posthument, « Ur mörkret » (« De l'obscurité »), avait été rédigée d'un tel point par son ami Axel Lundegård que des aspects importants du contenu ont été considérablement changés. En effet, un des exemples relevés par Larsson est un passage où le personnage masculin, écoutant le personnage principal, une figure féminine, ne semble vouloir que donner la femme un baiser sur la main, tandis que Benedictsson elle-même dans son texte veut donner un exemple d'une femme qui parle mais qui n'est pas écoutée par l'homme. Même si Benedictsson avait laissé les manuscrits à l'ami Lundegård avec les mots « Fais ce que tu veux ! », on ne pourrait guère penser un tel changement que l'on retrouve dans toutes les publications de la nouvelle jusqu'en 2008²²⁷.

Les autres études et lectures les plus récentes concernant l'œuvre de Benedictsson sont, pour la plupart, faites avec une approche de théories féministes ou de *gender*, toujours interprétant l'œuvre d'après le contexte historique ou biographique de Benedictsson. En effet, même Larsson, en écrivant sur l'histoire de tout cela, même si elle l'évite, elle fait, en partie, presque le contraire lorsqu'elle se concentre beaucoup sur la recherche déjà faite. Cependant, il existe quelques exceptions, comme la thèse d'Inga Primander, *Den auktoritativa texten. Studier i Victoria Benedictssons författarskap*, qui malheureusement n'est publiée que partiellement, mais qui analyse l'œuvre de Benedictsson d'après la théorie dialogique de Mikhaïl Bakhtine. Malheureusement, le chapitre sur *Argent* ne fait pas partie de la publication²²⁸. L'étude de Nina Björk, *Fria själar. Ideologi och verklighet hos Locke, Mill och Benedictsson* de 2008 fait aussi quelque chose de différent d'une partie de l'œuvre de Benedictsson. L'interprétation d'*Argent* prend des distances des interprétations déjà faites, et se concentre sur l'idéologie politique et la femme moderne face aux

²²⁶ Lisbeth Larsson, *Hennes döda kropp*, Stockholm, Weyler förlag, 2008.

²²⁷ Encore, ce n'est que dans l'étude de Larsson que l'on retrouve la version originale de Benedictsson, car en même temps que Larsson a fait son étude, un ensemble de textes fut publié, édité par Ebba Witt-Brattström, mais dans la version rédigé par l'ami et l'écrivain contemporain Axel Lundegård. Cette publication fut d'ailleurs critiquée par Larsson, et un débat entre les chercheuses Larsson et Witt-Brattström fut publié dans le plus grand journal suédois, notamment dans *Dagens nyheter* en octobre (15, 20) 2009.

²²⁸ Voir Inga Primander, *Den auktoritativa texten: studier i Victoria Benedictssons författarskap*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1994.

nouveaux ordres économiques²²⁹. Pourtant, la lecture est loin d'être épuisante et ne nous sert pas beaucoup quant à notre analyse de la thématique et de l'esthétique décadente. Comme nous allons le voir, il reste encore d'autres aspects fortement intéressants à découvrir dans *Argent* lorsque nous poserons le roman de Benedictsson dans un contexte littéraire comparatiste et international.

Argent (1885)

Il en existe donc déjà plusieurs lectures critiques d'*Argent*, mais il n'y en a peu qui le compare avec la littérature européenne ; aucune étude ne le soulève dans une étude comparée. Par contre, les lectures biographiques sont les plus fréquentes. C'est facile de voir les points communs entre le personnage principal Selma Berg et Victoria Benedictsson. Précisément comme Benedictsson, Selma a des ambitions de devenir artiste, mais lorsque son père et son oncle ne le lui accordent, elle acceptera de se marier, et cela avec un homme plutôt riche, mais bien plus âgé qu'elle : Pål Kristerson.

Si l'on entre dans l'action du roman, et oublie un peu le destin de son auteur, on voit également que le roman est bien lié à son époque. D'emblée, dès les premières pages, le portrait de Selma démontre qu'il s'agit d'une fille non conventionnelle, avec des traits – on y reviendra dans notre étude ci-dessous – qui ressemble, en partie, à un garçon. Malgré son indépendance, la jeune fille se marie, ce qu'elle croit faire pour obtenir l'indépendance. Pourtant, tout de suite après le mariage, dès la première nuit avec son mari, elle commence à se rendre compte de ce qu'elle vient de faire. Son acte fait, elle ne peut qu'essayer de l'accepter. Des questions du même genre se posent à travers le roman, et surtout lorsqu'elle rencontre son cousin Richard qui est devenu un homme de son époque : il n'est pas aussi masculin qu'exigent les normes ; il est le contraire de Kristerson. En découvrant que le monde devrait pouvoir lui offrir d'autres possibilités, Selma choisit, à la fin du roman, de quitter son mari et tenter sa chance. Elle voit qu'elle a, elle aussi, la possibilité de réaliser son rêve.

La réception du roman fut pour la plupart positive, entre autres la critique d'Ola Hansson le montre. Cependant, la critique la plus importante fut, bien naturellement, celle du Danois Georg Brandes : il apprécia la modernité du portrait de la jeune fille, ainsi que la fin qui prouve l'indépendance de la femme.

²²⁹ Nina Björk, *Fria själar. Ideologi och verklighet hos Locke, Mill och Benedictsson*, Stockholm, Wahlström & Widstrand, 2008, p. 131-133.

4.2.2 Stella Kleve (1864-1942)

Stella Kleve est le pseudonyme utilisé par Mathilda Malling (Kruse), et le nom choisi et établi en ce qui concerne la première partie de la publication de l'écrivain²³⁰. Le choix du pseudonyme n'y est clairement pas pour cacher son sexe, mais probablement pour tout de même essayer de rester anonyme – voire une manière de se protéger. Ou encore, comme le constate Birgitta Ney, dans la seule étude scientifique monographique sur l'écrivain : « Stella Kleve était encore plus qu'un nom. Stella Kleve était la première fiction nécessaire pour que la fille de famille Mathilda Kruse puisse entrer sur la scène du marché littéraire²³¹. » Mathilda Kruse/Malling écrit sous son pseudonyme entre 1884 et 1889, période pendant laquelle elle écrit deux romans – *Berta Funcke* (1885) et *Alice Brandt* (1888) – ainsi que quelques nouvelles, comme la célèbre /succès/-scandale de « Pyrrhussegrar » publié dans la revue *Framåt* en octobre 1886.

Sachons donc que, pour la deuxième partie de la carrière de l'écrivain, le choix d'écrire sous son vrai nom indique un changement de l'œuvre littéraire de l'écrivain. Bref, si l'on parle de Stella Kleve, on souhaite indiquer qu'on souhaite surtout soulever la première partie de l'œuvre : l'œuvre des années 1880. Cependant les deux noms sont aussi acceptés et établis dans l'histoire littéraire. Comme nous nous concentrons ici sur le premier roman de l'écrivain, *Berta Funcke*, écrit sous le pseudonyme de Stella Kleve, c'est, par conséquent, le pseudonyme qui sera employé dans notre étude.

Sur sa vie et son œuvre, deux ouvrages sont écrits à ce sujet, dont l'un est une étude plus scientifique que l'autre, notamment l'étude de Birgitta Ney de 1993 : *Bortom berättelserna*²³². *Stella Kleve – Matilda Malling*. L'autre livre consacré à Stella Kleve est plus récent, il s'agit d'une biographie de petit format qui n'apporte pas grand-chose à l'interprétation de l'œuvre de l'écrivain, même si elle a contribué à ce qu'on jette un regard de plus sur Stella Kleve ; il s'agit de *Stella Kleve. Det moderna genombrottets enfant terrible*²³³ d'Ann Lingebrandt, paru en 2011. Sachons pourtant qu'il existe d'autres études qui se concentrent en partie sur l'œuvre de Stella Kleve, notamment l'étude sur la Décadence de Claes Ahlund, *Medusas huvud. Dekadensens tematik i svensk sekelskiftesprosa* qui consacre un chapitre entier à *Berta Funcke*, ainsi que l'étude de Christina Sjöblad qui se concentre

²³⁰ Lorsque Stella Kleve devient plus tard Mathilda Malling, on peut, comme le précise d'autres chercheurs suédois, estimer une retraite vers une littérature plus conventionnelle. Voir par exemple Maria Andersson, Göteborg, Makadam förlag, 2010, *Att bli människa*, p. 50, ou David Gedin, *Fältets herrar*, op.cit., p. 76.

²³¹ Birgitta Ney, *Bortom berättelserna. Stella Kleve – Matilda Malling*, Stockholm/Stehag, Symposion graduale (diss.), 1993, p. 33.

²³² En français : *Au-delà des récits*.

²³³ *Stella Kleve. L'enfant terrible de la percée moderne*.

sur la réception de l'œuvre baudelairienne, *Baudelaires väg till Sverige*, et de là aussi remarque l'intérêt de la littérature française de Kleve²³⁴.

Stella Kleve vient, précisément comme Victoria Benedictsson et Ola Hansson, du sud de la Suède, de Scanie, où elle grandit dans une famille qui, au moins selon le témoignage de Benedictsson ainsi de l'autobiographie postérieure de Kleve/Malling, semble heureuse et sans soucis. Entre 1880 et 1883, elle habite pourtant à Stockholm, où elle prend son baccalauréat et fait connaître les milieux, ce qui va être utile lorsqu'elle écrit ses romans qu'elle laisse, au moins en partie, se dérouler dans la capitale. Après le séjour à Stockholm, elle séjourne à Vevey en Suisse avec sa sœur, où les deux prennent des cours de français et découvre la littérature française encore ; entre autres, Kleve lit les frères Goncourt. Après quelques mois, Stella Kleve rentre seule, et elle le fait via Copenhague – un voyage qui lui donne, tôt dans sa vie, des impressions et des expériences qui n'ont pas eu ses collègues écrivains femmes comme Benedictsson ou Leffler. Dans la capitale danoise, elle cherche d'abord à rencontrer Brandes, avec l'intention de publier sa première nouvelle. Quand Brandes n'y est pas, elle trouve un autre critique littéraire connu, à savoir l'écrivain Herman Bang qui finit par l'aider. Qu'elle cherche de l'aide chez les Danois n'étonne pas trop si l'on connaît l'œuvre de Kleve. En effet, elle est très influencée par la littérature danoise – qui, à son tour, semble plus proche de la littérature européenne et diffère un peu du reste de la littérature scandinave. Pourtant, si elle va d'abord chez Brandes, c'est parce qu'il est le plus puissant – si Brandes peut aider un écrivain, c'est sûr que cet écrivain va être lu. Herman Bang, par contre, est un écrivain bien apprécié par Kleve, et l'influence du/des Danois est aussitôt remarquée par les critiques littéraires de l'époque²³⁵.

En effet, Stella Kleve est également la plus jeune parmi ses collègues, ce qui donne à sa carrière la même sorte d'évolution que les écrivains hommes de sa génération²³⁶. Et peut-être que c'est son âge combiné à des expériences vécues tellement tôt dans sa jeunesse qui lui donne aussi bien le courage que les idées d'écrire d'un style assez indépendant comparés aux autres écrivains femmes de la « percée

²³⁴ Claes Ahlund, *Medusas huvud. Dekadensens tematik i svensk sekelskiftesprosa*, op.cit., p. 25-41.

Christina Sjöblad, *Baudelaires väg till Sverige. Presentation, mottagande och litterära miljöer 1855-1917*, op.cit. Il existe aussi quelques articles qui traitent des parties de l'œuvre de Kleve.

²³⁵ La critique attire l'attention sur cela, par exemple Karl Warburg dans *GHT* du 27 juin 1885 ou HE Larsson dans *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* du 13 juillet 1885.

²³⁶ Birgitta Ney, *Bortom berättelserna. Stella Kleve – Matilda Malling*, op.cit., p. 28: En effet, Stella Kleve était, quand elle fut son début littéraire – Ney fait une moyenne – environ 15 ans plus jeune que la plupart des écrivains femmes (Benedictsson, Agrell, Leffler – pourtant elle ne compte pas le début littéraire de Leffler sous pseudonyme – dans ce cas, Leffler avait le même âge que Kleve.

moderne ». Ses figures féminines font réagir les lecteurs, parce que celles-là ne sont pas aussi innocentes que les autres – selon l'écrivain, cela ne convient pas avec l'époque moderne. Stella Kleve souhaite, comme l'a constaté Birgitta Ney, brosser le portrait de la nouvelle femme « qui connaît elle-même et son désir érotique et qui aime même de participer dans le jeu entre les sexes²³⁷ ». Ainsi, Stella Kleve devient probablement aussi un des écrivains qui fait partie davantage du débat des mœurs et de la morale, du « *sedlighetsdebatten* ». Stella Kleve remet en question tous les idéaux – ce que Mathilda Malling ne fera pas du tout de la même manière ; l'œuvre de Malling est plutôt considérée comme une suite de la « percée moderne ».

L'œuvre de Stella Kleve n'est jamais très bien reçue par les critiques littéraires ; Ola Hansson, l'écrivain qui se lie également d'amitié avec Kleve, est le seul critique à vraiment l'apprécier. Herman Bang devient aussi très positif à l'œuvre de Kleve, et cela à un tel point qu'il aide la jeune femme à publier la nouvelle, « Flirtations », qu'elle lui montre à Copenhague, et ensuite, il écrit une préface à *Berta Funcke* pour montrer qu'il recommande l'œuvre de Kleve, précisément comme le fait Maurice Barrès pour Rachilde dans *Monsieur Vénus*, qui fait partie des romans français de notre corpus.

Beaucoup grâce aux deux hommes qui la soutenaient – Hansson et Bang – Stella Kleve n'a pas été complètement oubliée. Les lettres entre Stella Kleve et Ola Hansson, ainsi que l'intérêt porté par Bang, ont fait l'objet de quelques études et remarques de la recherche sur les deux écrivains hommes. Par ailleurs, déjà en 1902, dans un livre sur la « percée moderne » et les années 1880, David Sprengel consacre un de ses essais sur Stella Kleve en soulevant que celle-ci avait cherché autre chose que ses collègues féminines²³⁸. Sprengel constate qu'en faisant un pas en arrière, Kleve laisse ses personnages principaux vivre uniquement pour l'amour, mais elles sont imprégnées par la dégénérescence, la paresse, voire même les maladies ; tout cela montre que Kleve dans le style des années 1880, et qu'elle est surtout influencée par la prose de Herman Bang. De plus, Sprengel ajoute qu'on devrait se rappeler Kleve comme la jeune écrivain femme intelligente qui plus que la plupart comprit le côté tragique – la pauvreté et la misère vécues par ces femmes malheureuses de ne pas connaître l'amour²³⁹. En ce qui concerne les portraits de femmes, donc, selon Sprengel et son temps, les histoires d'amour, ou le manque de celles-ci, sont au centre des histoires de Kleve. Comme nous allons le voir, cela est bien évidemment vrai – mais ce n'est pas non plus la seule interprétation.

²³⁷ Birgitta Ney, « Impressionism och modernitet hos Stella Kleve », in : Yvonne Leffler (éd.), *Det moderna genombrottets prosa. Sju analyser*, Lund, Studentlitteratur, 2005, p. 102.

²³⁸ David Sprengel, *De nya poeterna (80-talet)*, Stockholm, C. & E. Gernandts förlagsaktiebolag, 1902.

²³⁹ *Ibid.*, p. 374 sq.

Bien que *Berta Funcke* soit un roman assez connu et lu parmi ses textes aujourd'hui, Stella Kleve n'est jamais devenu un nom très célèbre de la « percée moderne » en Suède. Cela parce qu'elle ne fait pas vraiment partie de la « percée moderne », mais sa réputation était grande, et souvent négative. De même, son nom fut connu à l'époque, mais avant tout parmi les écrivains. La nouvelle « Pyrrhussegrar » y joue un rôle considérable, bien sûr, mais aussi d'autres contributions dans la presse ici ou là ; surtout un des articles publiés dans la revue *Framåt* peu avant la publication de la nouvelle scandaleuse – ici Kleve attaque la littérature contemporaine à ne faire que répéter la même problématique ; particulièrement l'écrivain dramaturge très productive Alfhild Agrell est très critiquée ; selon Kleve, Agrell imite d'autres écrivains, et surtout son mari – le Danois Benzon, ce qui ne passe pas sans réactions : la plupart des pièces de Benzon avaient été écrites après celles de Agrell²⁴⁰. Stella Kleve n'a donc pas peur de s'opposer et de remettre en question des faits bien établis, mais parfois, ses attaques sont faites un peu trop vite, sans réflexion – cette méthode semble réapparaître de temps en temps dans son œuvre²⁴¹. De plus, elle cherche à changer la littérature, elle souhaite que quelque chose se passe ; comme dans le reste de l'Europe – chose qu'elle a en commun avec Ola Hansson – et comme le fait son collègue Hansson, Kleve écrit des portraits d'écrivains européens qu'elle souhaite présenter et faire lire aux Suédois – au lieu de la littérature suédoise contemporaine²⁴². Dans ce dessein commun, Kleve et Hansson se lient donc d'amitié, et les deux se soutiennent et se font lire les mêmes écrivains²⁴³ ; surtout des Français et des Danois : Baudelaire, Gautier, Bourget et Huysmans sont les auteurs français les plus importants, les plus soulevés. Même si Kleve et Hansson ne sont pas les seuls à lire ces écrivains, ils ont été connus pour les avoir remarqués ainsi que les avoir eus comme de bons exemples de la littérature moderne.

Le dernier grand texte écrit par Stella Kleve est le roman *Alice Brandt – en qvinnoprofil* (*Alice Brandt – un portrait de femme*) de 1888. Comme le titre l'indique, il s'agit de nouveau d'un portrait de femme ;

²⁴⁰ Stella Kleve, « Om efterklangs- och indignationslitteraturen i Sverige », *Framåt*, n° 17, 1886.

David Gedin, *Fältets herrar: framväxten av en modern författarroll: artonhundraåttitalet*, *op.cit.*, p. 193 sq.

²⁴¹ A comparer avec Rachilde qui écrit également avec beaucoup de vitesse et courage, aussi très tôt dans sa jeunesse.

²⁴² Ces portraits et articles ne sont pourtant pas publiés dans son ensemble ; ils étaient publiés dans des journaux et revues différents, comme dans *Aftonbladet*, *Framåt*, *GHT*, *Helsingfors Dagblad* ou *Skånska Aftonbladet* (ici est publié son article sur *Sensitiva amorosa* de Ola Hansson, le 21/12 1887). Elle s'intéresse en particulier à la littérature danoise, Herman Bang et la littérature moderne/à venir (1884-85 ce n'est que cela qui l'intéresse), mais également, par exemple, à AC Swinburne (dans *Framåt*, 15/8 1887). De plus, elle fait publier plusieurs nouvelles chaque année.

²⁴³ Voir Arne Widell, *Ola Hansson i Tyskland*, Uppsala, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet (diss.), 9, 1979, p. 59.

encore une « nouvelle femme » moderne, mais d'une étude à comparer aux études naturalistes, parce que les traits hérités sont soulignés, surtout la description détaillée de la mère, mais également la relation évoluée avec le père ; tout cela devient des points importants dans le portrait de l'héroïne. Pourtant, quant au reste du roman, le personnage principal, Alice, est une de ces « nouvelles femmes » de l'époque – elle accepte sa féminité et elle fait connaissance avec elle-même et ses propres désirs, en même temps qu'elle se voit confronté aux idéaux, aux normes, de son temps.

Berta Funcke (1885)

Précisément comme Birgitta Ney le remarque, *Berta Funcke* se distingue dans les caractéristiques de son portrait de femme²⁴⁴. Dans ce roman, Stella Kleve brosse le portrait d'une « nouvelle femme » moderne²⁴⁵, Berta, dont la vie est décrite dès son enfance. La composition du roman est très moderne elle aussi ; en effet Kleve donne aux lecteurs des scènes séparées de la vie de l'héroïne. La première scène présente Berta comme petite fille, assise dans le sable dans le jardin des parents – et la dernière scène du roman se déroule environ vingt ans plus tard, lorsque Berta vient de se fiancer. Les scènes sont comme des tableaux, et même si l'on peut distinguer une intrigue entre les scènes, chaque scène n'a pas beaucoup de mouvement et est, si l'on compare avec la littérature contemporaine de la « percée moderne » en Scandinavie, quasiment à comparer avec *A rebours* de Huysmans. En effet, le plus important du roman, c'est l'indicible – car les sentiments de Berta sont impossibles à exprimer. Il s'agit d'une problématique qui peut être interprétée comme de plus en plus fréquente parmi non seulement les hommes de l'époque, mais aussi parmi les femmes²⁴⁶. La vie n'est apparemment pas une série de scènes qui s'enchaînent comme les intrigues romanesques, mais encore plus que cela.

Cependant, les scènes se suivent dans le roman, et l'on suit Berta et ses expériences. Justement comme Stella Kleve, Berta Funcke fait ses premières expériences avec les hommes à Stockholm, et elle voyage en Europe, et en quelque sorte, elle essaie de faire comme les autres jeunes femmes. Malgré tout, elle ne se sent pas comme les autres. Elle n'arrive pas

²⁴⁴ Birgitta Ney, *Bortom berättelserna*, op.cit., 1993, p. 77.

²⁴⁵ Pour la définition de « nouvelle femme », voir le sous-chapitre intitulé « Femmes bizarres ou nouvelles ? ».

Notons également que Stella Kleve, dans la préface d'*Alice Brandt* (1888), le roman qui suit *Berta Funcke*, souligne le choix du titre qui, par le prénom et le nom de famille, veut dire que son souhait était de brosse des portraits de femmes individuelles, des individus, et non de « types », puisqu'elle ne voit pas, parmi les femmes modernes, de « type évident ». Voir « Företal till Alice Brandt », in : Stella Kleve, *Alice Brandt*, Helsingborg, H. Österlings förlag, 1888, p. 5.

²⁴⁶ Voir Birgitta Ney, *Bortom berättelserna*, op.cit., p. 70-85.

à tomber amoureuse des hommes qui devraient lui plaire, mais à l'étranger, en Allemagne, elle rencontre finalement quelqu'un qui l'intéresse, un jeune homme, un poète danois, plutôt féminin, qui ne correspond évidemment pas aux idéaux de son milieu, ni de son époque.

Quand, finalement, Berta accepte de se fiancer avec un homme beaucoup plus âgé qu'elle, elle l'accepte parce qu'elle comprend que seulement avec un homme plus âgé, sa personnalité va pouvoir persister, rester la même, derrière un masque, et l'homme n'aura aucun pouvoir sur elle ; elle sera la seule à gérer les choses, elle aura le pouvoir. Cet acte fut entièrement accepté par les lecteurs contemporains du roman, mais dans le roman quasiment sans intrigue, se cache dans les scènes de l'érotisme opprimé, car Berta est forcée à mener une vie de double-jeu en ce qui concerne ses sentiments. C'est d'ailleurs sur des paroles prononcées par Berta, indiquant ce double-jeu, que le roman se termine :

[...] alors Berta resta assise sur le canapé – tranquillement, d'un épuisement apathique – longtemps.

Et lorsqu'elle se leva, elle chuchota avec douleur :

« Vais-je donc toujours – pendant toute ma vie – ne faire que jouer de la comédie ? – »

Et peu après cela, en traversant la pièce vers la glace, elle dit à haute voix – avec de la joie amère : « Allons – le deuxième acte a commencé²⁴⁷ ! »

Après la publication de *Berta Funcke*, la critique se concentre sur le fait que l'écrivain est une jeune femme qui écrit sur l'érotisme, sans morale, sans goût, et le critique connu Hans Larsson n'a même pas envie de résumer l'intrigue ; il constate qu'il s'agit des conditions qui sont « plus malsaines et dégoûtantes que le cynisme ouvert chez Zola²⁴⁸. » Le ton des autres critiques est quasiment le même, et cela va continuer dans la critique du roman suivant. La préface du Danois Bang n'aide pas trop, mais comme on l'a déjà vu dans la présentation de Kleve, notons quand même que Bang écrit, dans la préface du roman, que la nouvelle « Flirtations », également le fond de *Berta Funcke*, traduit par Bang lui-même, eut une réception assez réussie au Danemark ; elle était « beaucoup lue, ainsi que très demandée²⁴⁹. »

Un des rares Suédois, pour ne pas dire le seul, à apprécier – au moins en partie – le premier roman de Stella Kleve est, peu étonnant,

²⁴⁷ *Berta Funcke*, p. 145 : « [...] då satt Berta kvar på soffan – stilla, i apatisk matthet – en lång stund. Och då hon reste sig, hviskade hon smärtsamt: "Skall jag då alltid – i hela mitt lif – bara få spela komedi? – " Och litet efter, i det hon gick öfver golfvet fram till spegeln, sade hon högt – med ett slags bitter munterhet: "Allons – andra akten är börjad!" »

²⁴⁸ Voir Birgitta Ney, *Bortom berättelserna, op.cit.*, p. 40 et *Sydsvenska Dagbladet* du 13 juin 1885.

²⁴⁹ Herman Bang, « Förord », in : *Berta Funcke*, deuxième page non numérotée: « Skitzen gjorde ikke ringe Opsigt, blev meget læst og meget efterspurgt. » (Signé de Bang le 5 mai 1885.)

l'écrivain Ola Hansson, et c'est de sa plume que vient la seule critique positive dans *Aftonbladet*²⁵⁰. De plus, le roman est souvent lu sous une lumière autobiographique, à cause de sa préface qui indique que Stella Kleve a ses propres expériences comme point de départ du roman²⁵¹. On y ajoutait donc longtemps, dans la lecture du texte, également la déprivation de l'écrivain, ce qui rendait les interprétations encore plus sévères et négatives.

4.2.3 Ola Hansson (1860-1925)

Ola Hansson grandit, comme Stella Kleve et Victoria Benedictsson dans la région Scanie, au sud de la Suède et cela dans une famille bien aisée à la campagne. Déjà en tant que lycéen, Hansson écrit des textes publiés sous le pseudonyme, « Runmar », dans le journal *Nya Skåne*, et après avoir passé le baccalauréat, Hansson continue ses études à l'université de Lund, où il prend aussitôt une licence ès lettres. Pendant tout ce temps, il écrit, et en 1884 son premier recueil de poèmes est publié. Il passe du temps et à Copenhague, et à Stockholm où il fait connaître d'autres écrivains de son époque, par exemple Victoria Benedictsson et le Danois Herman Bang. Parallèlement à ses rencontres et voyages, Hansson découvre la littérature européenne contemporaine. Sa tâche devient de faire introduire un bon nombre des écrivains qu'il apprécie, ce qu'il fait d'abord dans les essais de *Det unga Frankrike (La jeune France)*, ouvrage dans lequel sont traités des écrivains comme Bourget, Huysmans et Maupassant.

De retour en Suède, il rencontre également Stella Kleve, après une petite période de correspondance entre les deux. La relation avec Stella Kleve devient pour Hansson quelque chose de plus important qu'une simple relation d'amitié. Hansson tombe amoureux, ce qui montre les lettres – ses lettres à Kleve sont toujours disponibles à lire dans la bibliothèque universitaire de Lund, tandis que les lettres de Kleve à Hansson ne le sont pas – de la part de Hansson²⁵². Comme le spécialiste sur Hansson Ingvar Holm l'a fait remarquer dans son étude sur l'œuvre de Hansson des années 1880, Stella Kleve est la destinataire la plus importante dans la vie de Hansson entre 1886 et 1888²⁵³. En effet, Stella Kleve est, avec Georg Brandes, parmi les rares critiques à apprécier *Sensitiva amorosa* (1887). Il y avait d'ailleurs non seulement l'histoire avec Stella Kleve qui était dure à

²⁵⁰ Cette critique est à lire dans le numéro du 20 octobre 1885 d'*Aftonbladet*.

²⁵¹ Voir Maria Andersson, *Att bli människa, op.cit.*, p. 47.

²⁵² Victoria Benedictsson est un des témoins des regards échangés entre Kleve et Hansson. De plus, Benedictsson écrit, avec certitude, que Kleve souhaite être aimée de Hansson. Voir la note de journal de Hörby, le 8 juillet 86 : dans l'édition de l'Académie suédoise, *Ord på liv och död, op.cit.*, p. 419. « Elle [Stella Kleve] voudrait bien que Ola Hansson tombe amoureux d'elle. »

²⁵³ Ingvar Holm, *Ola Hansson. En studie i ättitalsromantik*, Lund, Gleerup, 1957, p. 69.

supporter. Ola Hansson, qui avait été très content de son livre *Sensitiva amorosa*, souffre des règles d'une nouvelle association d'éditeurs : Lorsque le livre est annoncé, on interdit, d'emblée, sa publication. C'est pourquoi Ola Hansson doit payer la publication lui-même, ce qu'il fait à la maison d'édition de Österling & Comp à Helsingborg, sans vraiment avoir les moyens²⁵⁴. Ce qui fait encore plus mal, c'est la critique négative qui suit – à l'exception de celles de Kleve et Brandes.

« Ola Hansson a toujours fait partie des solitaires », commente Emy Ek dans *Ola Hansson. Några minnesord (Ola Hansson. Mots de mémoire/discours funèbre)*, écrit peu de temps après le décès de Hansson, en 1925²⁵⁵. L'auteur du texte souligne le fait que Hansson avait du mal à trouver des amis en Suède, mais qu'il avait, en même temps, beaucoup d'âmes soeur dans d'autres coins d'Europe, qui, comme lui, « réagissent contre les manières du naturalisme d'interpréter et reproduire la réalité et exigent un art, qui cherchait les profondeurs au lieu de la surface, les conflits intérieurs au lieu des extérieurs, l'intuition au lieu des observations ou les photographies, les nuances au lieu des contours²⁵⁶. »

Naturellement, comme Stella Kleve est une des rares à apprécier et à comprendre l'œuvre de Hansson à cette époque, Hansson devient encore plus marqué par cette jeune femme. Par conséquent les sentiments éprouvés pour la jeune âme soeur vont se refléter dans ses œuvres, surtout après 1888, et cela particulièrement dans les portraits de femmes du recueil de nouvelles *Tidens kvinnor (Les femmes du temps)*, paru en Allemagne d'abord, en 1891 (*Alltagsfrauen*), où l'une des nouvelles, « Gallblomma » (« Fleur de bile ») est écrite avec Stella Kleve comme modèle. Même si ce recueil de nouvelles n'est publié en suédois qu'en 1914, Stella Kleve lit la nouvelle « Gallblomma » et réagit d'une manière négative – elle n'apprécie pas d'être transformée en un objet, ou pire – en un être sexuel – c'est un choc pour la jeune femme²⁵⁷.

Peu après les malheurs éprouvés, en principal ceux qui avaient été liés à Stella Kleve, en 1888, Hansson rencontre sa future femme, Laura Mohr, chez Brandes, à Copenhague. Laura Mohr, aussi connue sous le pseudonyme de Marholm, qui vient de Lettonie, est journaliste et écrivain germanophone, ainsi que traductrice entre allemand et danois – bref, une « nouvelle femme » dans des perspectives multiples et Hansson tombe amoureux une deuxième fois. L'année suivante, les deux se marient. Ensemble, le couple s'installe ici et là, dans des pays différents ; pour

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 71.

²⁵⁵ Emy Ek, *Ola Hansson. Några minnesord*, Stockholm, Hugo Gebers förlag, 1925, p. 7.

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ Voir Arne Widell, *Ola Hansson i Tyskland*, *op.cit.*, p. 59. Claes Ahlund consacre un chapitre entier à la nouvelle dans son étude sur la Décadence en Suède. Voir Claes Ahlund, *Medusas huvud*, *op.cit.*, p. 62-83.

Hansson, qui ne se sent pas compris en Suède, cela est un choix conscient qui va de pair avec les souhaits de sa femme.

En effet, comme Ebba Witt-Brattström montre dans son étude consacré au couple Hansson/Marholm, *Dekadensens kön* (2007), les deux sont bien évidemment très importants l'un pour l'autre, non seulement pour s'encourager et se soutenir, mais également pour se faire connaître à l'étranger²⁵⁸. Comme Laura Marholm avait déjà des connaissances importantes dans le monde des écrivains en Scandinave, mais aussi dans d'autres pays, elle aide Ola Hansson à trouver de nouveaux contacts. Bien sûr, Hansson avait déjà lui aussi des contacts, mais après la défaite de *Sensitiva amorosa*, suivie par encore un livre bien critiqué, *Parias*, Hansson ne se sent plus sûr, ni apprécié et ses amis semblent le quitter et le devcevoir – voire même le pays entier de Suède, ou les pays de la Scandinavie.

Laura Marholm jouerait un rôle principal pour que Ola Hansson soit lu et découvert en Allemagne et ensemble, le couple arrive à se lier d'amitié avec d'autres écrivains et artistes, surtout nordiques, lors de leurs séjours à l'étranger – en Lettonie, en Allemagne, en France et en Suisse ; ils habitent à plusieurs reprises en Allemagne, comme à Berlin ou à Munich, où ils deviennent des autorités dans les journaux, et Hansson contribue à introduire Nietzsche (qui avait été découvert d'abord par Brandes, ensuite par Strindberg) aux Allemands. Pourtant, c'est lors de l'introduction de Nietzsche qu'apparaît un conflit entre Hansson et Brandes : Marholm avait traduit un essai de Brandes en allemand, en même temps que Hansson lui-même en avait écrit un autre. Bien que Brandes ait écrit son essai avant Hansson, c'est l'essai de Hansson qui est publié en premier, ce qui cause la colère de Brandes qui, désormais, n'allait guère aider Hansson. Encore une fois, pour encore un des écrivains suédois de la fin du XIXe siècle, la relation avec le grand critique danois va se révéler plus ou moins fatale²⁵⁹.

A Berlin, le couple tient un salon littéraire qui serait bien fréquenté par des écrivains scandinaves, de nouveaux amis, mais également des amis anciens viennent les voir, entre autres Strindberg, qui habite à Berlin, pendant quelques mois chez le couple Hansson-Marholm, en 1892, avec qui Hansson avait eu une longue et bonne relation amicale qui, malheureusement, prend sa fin à Berlin²⁶⁰. A Berlin, dès 1890, Hansson commence, comme le note également Roger Bauer dans son grand ouvrage sur la Décadence, à écrire sur « les tendances de la critique française » dans

²⁵⁸ Ebba Witt-Brattström, *Dekadensens kön*, *op.cit.*

²⁵⁹ Nous pensons évidemment à la relation de Benedictsson - Brandes. Voir le chapitre sur Victoria Benedictsson ci-dessus.

²⁶⁰ Ni Strindberg, ni Hansson n'a été connu pour se garder des amis, donc, si cette relation ne dure pas, ce n'est pas très étonnant.

le journal *Freie Bühne für modernes Leben*²⁶¹. Après des années imprégnées par du succès, le couple subissent, à la fin des années 1890, des problèmes économiques, et ils deviennent tous les deux de plus en plus mentalement malades ; ils sont paranoïdes et plus ou moins alcooliques.

Tout de même, le couple d'écrivains réussissent à se guérir et ils continuent à écrire, surtout Hansson qui publie des essais, des romans et tant d'autres textes qui introduisent la littérature nordique en Allemagne²⁶². Ils continuent également à déménager, voyager, mais restent en France, à Meudon, pour une période de sept ans (1909-1916), à Berner Oberland en Suisse pendant trois ans (1916-1919), ainsi qu'à Espergerde au Danemark pendant deux ans (1919-1921) avant de réessayer la Scanie pendant un an pour ensuite reprendre la vie nomade.

Parmi les textes de Hansson, on retrouve donc non seulement des œuvres littéraires, fictives, mais aussi beaucoup d'essais, de témoignages ou d'expériences faites dans les pays différents. Pour l'ensemble de l'œuvre, il faut savoir que la qualité n'est guère tout à fait stable, mais aussi que le style de Hansson est souvent imprégné par un ton unique, poétique impressionniste ou clairement réaliste.

En ce qui concerne la recherche sur Hansson et son œuvre, nous avons déjà mentionné les études importantes de Holm et de Witt-Brattström. En effet, les études consacrées à Hansson, couvrent à peu près toute la publication, ainsi que la biographie. Les années de jeunesse ont été remarquées par Erik Ekelund, les années 1880 par Holm, les années en Allemagne par Widell et les périodes après tout cela par Inger Månesköld-Öberg. Bref, en ce qui concerne la recherche faite sur Hansson, on voit un petit intérêt, mais certainement loin d'être épuisant. Vu le fait que Hansson, par ces chercheurs, surtout Ekelund et Holm, est considéré comme un des premiers à introduire et le poème en prose et l'essai, ainsi qu'un style décadente/symboliste, la quantité des études scientifiques nous semble assez faible.

Sensitiva amorosa (1887)

Comme nous l'avons déjà vu ci-dessus, *Sensitiva amorosa* causa des problèmes à son auteur déjà avant sa publication. Après la publication aussi – lorsque la critique fut bien négative, Hansson souffrait pendant toute sa vie de cette défaite. Peut-être souffrait-il encore plus parce qu'il avait été tellement sûr du succès du livre ? En tout cas, *Sensitiva amorosa* fut le livre de Hansson le plus critiqué. Un critique anonyme, du journal *Aftonbladet*, en

²⁶¹ Roger Bauer, *La Belle Décadence. Histoire d'un paradoxe littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 65.

²⁶² Voir Inger Månesköld-Öberg, *Att spegla tiden – eller forma den*, Göteborg, Skrifter utgivna av litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet 12, 1984.

écrit qu'il s'agit d'une « des œuvres les plus honteuses d'une fantaisie dépravée qu'un éditeur usuraire d'immoralités avait révélée à la lumière du jour » (pour en gagner de l'argent)²⁶³. C'est une des critiques qui rend Hansson très fâché, au point qu'il pense à engager des poursuites. En effet, les critiques considèrent le livre comme immoral, mais également, comme le résume Månesköld-Öberg « abnorme », « pervers » et « maladif »²⁶⁴. Les seules critiques qui louent l'œuvre en question sont, comme nous l'avons déjà mentionné, non seulement Stella Kleve, mais aussi Georg Brandes – malgré son aversion contre la Décadence²⁶⁵.

Dans ce livre qui fait partie de notre corpus, Hansson est très influencé par les écrivains français auxquels ils s'était consacré dans son recueil d'essais intitulé *La jeune France*, à savoir Maupassant, Bourget et Huysmans, mais également quelques écrivains danois jouent un grand rôle, notamment Herman Bang et J.P. Jacobsen²⁶⁶. Ce qui devient particulièrement important pour Hansson est le sentiment d'angoisse, de paresse et de chagrin – des éléments qu'il a découverts dans la littérature surtout non scandinave et contemporaine. Ainsi, il exprime, comme le suggère Ingvar Holm, son propre pessimisme, son pessimisme personnel qu'il essaie de rationaliser dans une philosophie pessimiste²⁶⁷.

Sensitiva amorosa peut être considéré soit comme recueil de nouvelles, soit comme un roman²⁶⁸. Toutefois il s'agit de neuf récits, bien composés, numérotés, d'ailleurs sans titres individuels, qui racontent des expériences vécues par des hommes surtout célibataires. Parmi les choses qui nous font hésiter sur le genre est le narrateur commun pour les récits (ou nouvelles ou expériences) racontés. La voix narrative fait partie du « moi » qui se présente dans le premier récit – ou bien dans le premier chapitre. Il

²⁶³ Inger Månesköld-Öberg, *Ola Hanssons livsdikt. Om mottagandet i Sverige och det sena författarskapet*, Stockholm, Carlssons bokförlag, 1998, p. 17.

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ Il est intéressant que Brandes fait cette exception, comme s'il ne comprenait pas le style souhaité par Hansson.

²⁶⁶ Voir Claes Ahlund, *Medusas huvud, op.cit.*, 1994, p. 42 ainsi que Hans Levander, *Sensitiva amorosa, op.cit.*, p. 217 sqq. et 227 sq.

²⁶⁷ Ingvar Holm, *Ola Hansson. En studie i åttiotalsromantik, op.cit.*, p. 68.

²⁶⁸ Dans la recherche de l'histoire littéraire, les critiques ne sont pas d'accord à ce propos. Même dans les critiques individuelles, on peut voir une variété en ce qui concerne le genre des textes du livre. On parle des textes comme des « nouvelles », des « récits », des « chapitres » ou bien simplement des « textes ». De *Sensitiva amorosa*, on écrit souvent le « livre » pour éviter de le placer dans un genre, sinon « recueil de nouvelles ». Johan Mortensen voit même en *Sensitiva amorosa* des poèmes en prose qui ressemblent aux *Fleurs du mal* de Baudelaire, car ces poèmes aussi parlent des questions érotiques. De plus, ces textes sont, selon Mortensen, vus comme « un petit chef d'œuvre de son genre ». Voir Johan Mortensen, *Från Röda rummet till sekelskiftets flånörer: Strömningar i svensk litteratur under 1880- och 90-talen*, I, Stockholm, Albert Bonniers förlag, 1918, p. 287-289. Christina Sjöblad soulève également l'œuvre de Nathalie Sarraute et le compare avec *Tropismes*. Voir Christina Sjöblad, « Blick och rum hos sekelskiftets flånörer: Laura Marholm och Ola Hansson », in : Christina Sjöblad, Mona Sandqvist, Birthe Sjöberg & Johan Stenström (éd.), *I lärdomens trädgård: festskrift till Louise Vinge*, Lund University Press, 1996, p. 386.

s'agit également d'un ensemble d'expériences mais pour la plupart vécues de personnages divers, pourtant ceux-ci sont sans noms, ce qui nous fait hésiter encore une fois. Résumer une seule intrigue est impossible, et dans quelques-uns des récits, on n'en trouve qu'à peine, et dans d'autres moins que dans certains. En revanche, la thématique est plus facile à cerner : il faut faire attention aux relations intimes – ou encore ; il faut les éviter. Le narrateur le constate dès le début lorsqu'il dit qu'il gardera ses distances vis-à-vis de l'autre sexe. Son but est dorénavant de contempler les femmes sans les toucher, ce qu'il a compris être le seul moyen de (sur)vivre.

4.2.4 Anne Charlotte Leffler (1849-1892)

Anne Charlotte Leffler est une des rares femmes écrivains de son époque qui finit par se publier et être connue sans employer de pseudonyme, même si les toutes premières publications (sans succès) de l'écrivain sont publiées sous le pseudonyme de « Carlot », un pseudonyme qui ne sera, par conséquent, et pourtant, jamais connu. Leffler est d'ailleurs la seule parmi les écrivains des œuvres de notre corpus à être née à Stockholm, où elle vit la plupart du temps de sa vie comme écrivain, et cela surtout sous le nom de Anne Charlotte Edgren²⁶⁹, avant de rencontrer un Italien avec qui elle s'installe en Italie à la fin de sa vie, une vie qui s'arrête pourtant trop vite ; à l'âge de 43 ans, peu après avoir eu son premier (et unique) enfant, Leffler meurt des suites d'une appendicite.

Née la même année que Strindberg et publiée un peu avant cet écrivain important, Leffler est également, depuis les années 1870-80, estimée comme un des écrivains les plus importants, à côté de Strindberg, de la « percée moderne » en Suède²⁷⁰. Comme Monica Lauritzen le constate dans sa biographie sur Leffler, *Sanningens vägar. Anne Charlotte Lefflers liv och dikt (Les chemins de la vérité. La vie et l'œuvre d'Anne Charlotte Leffler, 2012)*, elle est même, pour un certain temps, considérée comme la représentante de la nouvelle génération d'écrivains suédois, et cela plus que Strindberg²⁷¹. Pourtant, elle n'est même pas mentionnée de nom dans la plus

²⁶⁹ Elle se marie avec un Edgren et devient connue sous ce nom, même si elle garde tout le temps le nom de famille de Leffler. C'est sous le nom de Leffler que l'écrivain est connue aujourd'hui, ce qui fait que nous préférons Leffler à Edgren. Pourtant, quelques citations ou bien éditions n'emploient que le nom d'Edgren, et dans ces cas, nous l'employons également.

²⁷⁰ A l'époque, elle était tôt parmi les plus important/e/s, de même que Benedictsson – et les deux sont souvent mentionnées comme la plus importante, bref – elles l'étaient probablement toutes les deux, chacune de sa manière. Pour Benedictsson, voir par exemple Helena Forsås-Scott, « Makt och text i Benedictssons *Pengar* », in : Yvonne Leffler, (éd.), *Det moderna genombrottets prosa*, Lund, Studentlitteratur, 2005, p. 27. Pour Anne Charlotte Leffler, voir l'ouvrage récent de Monica Lauritzen, *Sanningens vägar. Anne Charlotte Lefflers liv och dikt*, Stockholm, Bonnier, 2012.

²⁷¹ Monica Lauritzen, *Sanningens vägar. Anne Charlotte Lefflers liv och dikt, op.cit.*, p. 17.

grande étude sur la « percée moderne » de Gunnar Ahlström (qui n'écrit guère sur des écrivains femmes, d'ailleurs : seulement Benedictsson/Ahlgren et la Norvégienne Amalie Skram sont présentées dans cet ouvrage d'Ahlström). Précisément comme Strindberg, Leffler ne veut pas faire partie d'un groupe précis ; elle cherche à être unique et souhaite faire ses propres choix²⁷². Tout de même, elle aime rencontrer d'autres écrivains et devient une vraie personnalité de la vie littéraire en Scandinavie – et elle va être considérée comme la dirigeante du groupe « la jeune Suède » par la plupart des écrivains de l'époque²⁷³. De plus, elle est l'éditrice d'une anthologie de littérature suédoise publiée au Danemark, ce qui rend son rôle du milieu littéraire encore plus important²⁷⁴.

Malgré sa grande production – et sa grande importance – littéraire, il n'existe que quelques rares monographies au sujet de Leffler : notamment une biographie formulée par la collègue Ellen Key, écrite peu après le décès²⁷⁵ ; une autre biographie, mais plutôt scientifique est la thèse de doctorat de Maj Sylvan de 1984 ; ou encore la thèse de doctorat de Mona Lagerström, *Dramatisk teknik och könsideologi (Technique dramatique et idéologie de sexes)*²⁷⁶, de 1999, qui se concentre sur la première partie de l'œuvre dramatique de Leffler²⁷⁷. C'est pourquoi un ouvrage tout à fait récent est bien reçu sur ce domaine ; il s'agit de l'ouvrage déjà mentionné ci-dessus de Monica Lauritzen, qui concerne à la fois la vie et l'œuvre de Leffler²⁷⁸. Sinon, la recherche sur l'œuvre de Leffler est loin d'être satisfaisante, même si quelques articles publiés dans des revues ou des

²⁷² Maj Sylvan, *Anne Charlotte Leffler. En kvinna finner sin väg*, Stockholm, Biblioteksförlaget (diss.), 1984, p. 103.

²⁷³ Strindberg en écrit dans la deuxième partie – non publiée à l'époque – de sa préface de *Giftas II* : « Fru Edgren tog det unga Sverige i släptåg » (« Madame Edgren a traîné la jeune Suède à sa suite »), in : August Strindberg, *Giftas I-II*, éd. Ulf Boëthius, Stockholm, Almqvist & Wiksell, SV 16, 1982, p. 356.

²⁷⁴ Anne Charlotte Edgren, *Fra Viktor Rydberg til Albert Bååth. Et udvalg af nyere svenske Forf:s arbejder*, Copenhague, 1885. Une anthologie qui présente la "jeune Suède", mais également des textes de Rydberg, Snoilsky et Strindberg (qui ne voulait pas faire partie du groupe) se retrouvent là-dedans.

²⁷⁵ Ellen Key, *Anne Charlotte Leffler. Duchessa di Cajanello*, Stockholm, Bonnier, 1893.

²⁷⁶ Mona Lagerström, *Dramatisk teknik och könsideologi: Anne Charlotte Lefflers tidiga kärleks- och äktenskapsdramatik*, Göteborg, Litteraturvetenskapliga institutionen, Univ., 1999.

²⁷⁷ Quelques dissertations non publiées existent évidemment aussi au sujet de Leffler, et parfois la recherche tiennent à les citer. Pourtant cette recherche ne se concentre pas sur la dernière partie de l'œuvre de Leffler, mais soit sur la vie, soit sur la première partie de l'œuvre. Par ailleurs, une autre thèse au sujet de Leffler existe, notamment celle de Melissa Shogren, *The Search for Self-fulfilment. The Life and Writings of Anne Charlotte Leffler*, Seattle, University of Washington (diss.), 1984 (que nous n'avons malheureusement pas eu la possibilité de consulter).

²⁷⁸ Monica Lauritzen, *Sanningens vägar. Anne Charlotte Lefflers liv och dikt, op.cit.*, 2012.

anthologies ont attiré notre intérêt, surtout s'ils traitent *Kvinnlighet och erotik II*, qui fait partie de notre corpus²⁷⁹.

La première publication de Leffler, écrite sous pseudonyme, est un recueil de trois nouvelles, *Händelsevis (Éventuellement)* de 1869, dont la publication est financée par le père. Ensuite, elle écrit des pièces de théâtre, pendant une dizaine d'années ; pendant cette période, elle reste anonyme, derrière son nom de plume, pour finalement prendre le grand pas de se faire publier sous son vrai nom. C'est avec le premier tome de *Ur lifvet (De la vie)* de 1882 qu'elle se fait publier sous son propre nom, et là, c'est un début très apprécié²⁸⁰. Avec *Ur lifvet II*, publié en 1883, Leffler devient encore plus remarquée, et cela surtout à cause d'une des nouvelles, notamment « Aurore Bunge » qui est un succès de scandale. Aussi bien cette nouvelle que « Bröllop » (« Mariage »), avec d'autres textes de Leffler, démontrent que Leffler est une femme de son époque, bien marquée par les tendances de la « percée moderne ». Les figures féminines y sont, comme tant d'autres de son œuvre vont l'être, opposées à une société contre laquelle il faut se battre pour une vie honnête (si on est femme). En effet, Leffler est, comme le montre Lauritzen, depuis sa jeunesse, très marquée par la littérature étrangère, comme l'anglaise, représentée par George Eliot ou la littérature française, « la plus importante » dont les noms Flaubert et Zola sont particulièrement imposants pour l'évolution et l'intérêt littéraire de la jeune Leffler²⁸¹. Précisément comme pour la plupart des écrivains des œuvres de notre corpus, Zola et le naturalisme deviennent les sources d'inspiration en premier, tôt dans la carrière²⁸².

Comme la plupart des autres écrivains femmes de l'époque, Leffler essaie de décrire les nouvelles possibilités de la femme, ainsi que se mettre en conflit avec les normes établies²⁸³. Ainsi « Aurore Bunge » est, d'emblée, avec son héroïne particulièrement vivante, vue comme une contribution à ce débat. Le personnage principal, Aurore, incarne la fille de la bourgeoisie, en train de devenir indépendante, elle découvre sa sexualité dans la nature, pour ensuite être attiré à un gardien de phare lors d'une visite

²⁷⁹ Pour nous, l'étude monographique la plus pertinente est celle de Maj Sylvan, mais les articles sur l'œuvre nous intéressent encore plus.

²⁸⁰ Voir David Sprengel, *De nya poeterna (80-talet)*, *op.cit.*, p. 231. Par ailleurs, Sprengel compare cette œuvre avec *Le Cabinet rouge* de Strindberg, et en écrit que c'est la première fois après le roman de Strindberg que la critique littéraire fait apprécier une œuvre réaliste de la même manière.

²⁸¹ Monica Lauritzen, *Sanningens vägar. Anne Charlotte Lefflers liv och dikt*, *op.cit.*, p. 202.

²⁸² Dans une lettre à son amie Tecla, du 11 septembre 1881, Anne Charlotte écrit avec enthousiasme sur *Les romanciers naturalistes* de Zola : « Han talar alldeles som ur mitt eget hjärta o jag sympatiserar med o går in på allt hvad han säger. Han uttalar här så många o stora sanningar, att denna bok borde vara alla författares gyllene bok. » (Il parle tout à fait comme si c'était de mon propre cœur et je sympathise avec et suis d'accord avec tout ce qu'il dit. Il prononce ici tant de (et) grandes vérités, que ce livre devrait être le livre doré de tous les écrivains.) Voir Monica Lauritzen, *op.cit.*, p. 203.

²⁸³ Voir par exemple David Gedin, *Fältets herrar*, *op.cit.*, p. 43.

au phare (lors d'une tempête). Elle finit par être enceinte, et doit, ainsi, se marier. Comme elle ne manque pas d'admirateurs, un mariage sera bientôt organisé, mais cela avec l'homme le moins intéressant – tout autre choix est trop osé. La même année qu'est publiée la nouvelle discutée, une pièce de Leffler est probablement aussi bien remarquée – il s'agit de *Sanna kvinnor* (*Femmes véritables*, 1883) qui soulève la question du pouvoir économique des femmes mariées : ont une femme mariée le droit de garder ou gérer de l'argent elle-même, sans influence de son mari ? Le débat autour du droit de la propriété de la femme est grand, et la pièce devient, cette année, une des contributions les plus importantes à ce débat²⁸⁴. Leffler n'a pas peur d'attirer son attention aux sujets assez provocateur. A propos de cette pièce, Leffler écrit, comme le remarque Lauritzen, qu'elle souhaite « provoquer un combat [...], inquiéter et déranger les gens qui se trouvent dans un calme²⁸⁵ ».

Leffler continue à publier et ses textes dans des volumes intitulées *Ur lifvet*, à l'exception de ses pièces de théâtre, par exemple les romans *En sommarsaga* (*Un conte d'été*, 1885) du quatrième tome, ou encore *Kvinnlighet och erotik II* (*Féminité et érotisme II*) qui constitue le cinquième tome. Même dans ces romans, on retrouve des caractéristiques de la nouvelle femme moderne avec ses désirs chez le personnage principal, mais encore élaborées. L'érotisme féminin est au centre, ce qui ne passe pas sans réactions des critiques. La littérature de tendances est le terme le plus employé pour l'œuvre de Leffler, et cela surtout par les critiques littéraires plutôt traditionnels et réactionnaires, ainsi que – comme la plupart des critiques contemporains avec Leffler – masculins. Naturellement, c'est pourquoi l'œuvre de Leffler n'est pas aussi étudiée qu'elle le mérite.

Pourtant, Leffler fut donc très appréciée par ses collègues écrivains et journalistes, surtout par les femmes, mais également par les hommes. Non seulement ses textes démontre beaucoup de courage, sa vie bien liée à l'univers littéraire fait preuve d'une personnalité exceptionnelle : son salon à Stockholm est un des endroits les plus connus et importants, bien fréquenté par les écrivains. Même des écrivains des autres pays nordiques qui vient à la capitale suédoise font ce qu'il peuvent pour ne pas rater son salon²⁸⁶.

²⁸⁴ Maj Sylvan, *Anne Charlotte Leffler, op.cit.*, p. 59-65.

²⁸⁵ Monica Lauritzen, *Sanningens vägar, op.cit.*, p. 266. La citation vient d'une lettre à Viktor Lorén (du 9 mai 1883) de la collection Mittag-Leffler de la bibliothèque royale de Suède ; avec la pièce *Sanna kvinnor* il s'agit, pour Leffler, de « väcka strid, rifva upp, oro och störa folk i sitt lugn ».

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 101 sq. Victoria Benedictsson est parmi ceux qui fréquente le salon e Leffler. Voir les note de son journal de novembre 1885, par exemple celles du 9 et du 8 novembre (c'est l'ordre d'apparition des notes dans l'édition *op.cit.*) 1885, in : Victoria Benedictsson, *Ord på liv och död, op.cit.*, p. 382.

Kvinnlighet och erotik (I, 1883 ; II, 1890)

Dans le troisième tome de *Ur lifvet*, une nouvelle est intitulée *Kvinnlighet och erotik (Féminité et érotisme)*. La nouvelle raconte l'histoire de la jeune fille Alie qui habite, sans propre famille, depuis la mort de sa meilleure amie, chez Madame Rode, la mère de l'amie défunte. Ainsi le fils de Madame Rode peut séjourner à l'étranger sans devoir s'inquiéter de la mère. Alie est riche en tant qu'héritière de ses parents disparus, et, de cette façon, indépendante. Lorsque le fils, Rikard, rentre à Stockholm, Alie et Rikard font connaissance et deviennent de plus en plus curieux l'un de l'autre. A la maison, tout dépend subitement de Rikard et ses besoins. Alie s'habitue à la nouvelle situation, et finit par l'accepter, même si elle ose contredire Rikard sporadiquement. Rikard s'intéresse pourtant à Alie, et finit par lui demander en mariage, ce qu'elle n'accepte pas, sans donner de raison ; Rikard pense qu'elle est déjà tombée amoureuse d'un autre homme.

Pour oublier sa défaite avec Alie, Rikard part en Norvège, à une station thermale, où il rencontre une Norvégienne, Aagot, qui est, sur des points nombreux, le contraire d'Alie. En effet, Aagot semble, comparée à Alie, très naïve et elle n'a aucun des traits de la nouvelle femme indépendante. En même temps, cela est apprécié par aussi bien Rikard que Madame Rode. Alie, qui réfléchit beaucoup sur la féminité et l'érotisme – à un tel point qu'elle dit qu'elle voudrait écrire une thèse intitulée « Féminité et érotisme²⁸⁷ ». Pourtant, elle finit par penser qu'Aagot doit être parmi les plus heureux, puisque celle-ci se sent aimée et pense qu'elle va également arriver à rendre un homme heureux ; c'est « le mieux » qui pourrait se passer, pense Alie²⁸⁸.

En effet, Leffler essaie ici, comme l'a constaté Sprengel à propos de l'œuvre de jeunesse de l'écrivain, d'évoluer des théories sur l'amour, comme il est chez des femmes sérieuses qui n'ont pas encore aimé, et qui ne connaissent donc pas encore vraiment l'érotisme²⁸⁹.

Toutes ces théories disparaissent dans la dernière partie de la production de Leffler, et cela surtout dans *Féminité et érotisme II*. Leffler elle-même a finalement vécu le grand amour ; elle est divorcée et remariée à un Italien, duc de Cajanello, et elle veut transmettre ses idées, ses expériences, dans un roman. Ainsi, elle reprend l'histoire d'Alie et l'évolue en une histoire assez proche de sa propre biographie – un fait qui la dérange aussitôt quand la critique le fait remarquer ; sur cela, Leffler est bien décidée

²⁸⁷ Anne Charlotte Leffler, « Kvinlighet och erotik », *Ur lifvet III*, Stockholm, Z. Hæggström, 1883, p. 36. Dans notre texte à suivre, nous parlerons de ce texte comme *Féminité et érotisme I* (ce choix sera expliqué ci-dessous).

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 47.

²⁸⁹ David Sprengel, *De nya poeterna (80-talet)*, op.cit., p. 249.

et elle le nie, car elle ne veut pas qu'on cherche de notes biographiques dans les ressemblances que montre le roman avec sa propre vie²⁹⁰.

Avec la nouvelle du même titre, c'est pourtant plus facile de se défendre à la critique. Bref, l'histoire dans laquelle Alie est de nouveau le personnage principal continue en 1890, environ trois ans après le déroulement de la nouvelle de 1883²⁹¹. Rikard et Aagot ont maintenant un fils, et les trois habitent, comme Alie, chez Madame Rode. Aagot tombe malade d'un rhume qui s'aggrave et selon le médecin, elle ne devrait pas rester en Suède pendant le printemps, mais aller à un endroit plus chaud. Comme Rikard ne pourra pas rester avec sa femme au Sud, et il faut quelqu'un pour tenir Aagot compagnie, c'est décidé qu'Alie va passer le printemps en Italie avec Aagot. Rikard accompagne les deux femmes jusqu'en Italie, mais part dès qu'il a aidé les jeunes femmes à s'installer. Peu après le départ de Rikard, Alie découvre, voit et rencontre le prince Andrea Serra, poète et très charmant. À partir de ce moment, pour Alie, il s'agit d'un voyage aussi bien intérieur qu'extérieur. Alie découvre qu'elle est capable de sentir quelque chose de très fort vis-à-vis d'un homme, et tous ses sentiments s'expriment en elle physiquement.

Ce n'est guère surprenant que Leffler, après avoir vécu la passion elle-même, arrive à s'exprimer dans sa prose avec toute une autre émotion qu'auparavant. La nouvelle émotion semble donc difficile à cacher, car dans tous ses autres récits, le ton est un autre, plus froid, plus précis. De plus, c'est dans ce roman que l'érotisme aura un rôle beaucoup plus grand – c'est vrai que le titre l'indique, mais le titre y était déjà en 1883, alors pour une nouvelle d'un autre style, d'un autre genre²⁹².

Déjà avant la parution du roman, le texte est critiqué par la famille ainsi que par la conseillère littéraire de Leffler. En effet, on s'inquiète de la rumeur qu'auront et la famille, et Anne Charlotte Leffler elle-même. D'après des lettres gardées de la période, il est clair que le roman a dû être retravaillé, rédigé, mais on ne sait pas à quel point, car aucune première version n'a été trouvée²⁹³. La correspondance démontre, comme le souligne Sylvan, la pression que l'écrivain a dû subir, ainsi que la problématique d'être indépendante comme écrivain femme, voire l'impossibilité d'obtenir et garder une intégrité²⁹⁴.

Après la publication du roman, *Féminité et érotisme II* les réactions des critiques sont variées : on pense que Leffler a fait quelque

²⁹⁰ Elle en écrit dans la postface de l'édition danoise, une préface également publiée en Suède, en dépliant: Anne Charlotte Leffler, « Efterskrift till Kvinnlighet och Erotik. II. », *op.cit.*

²⁹¹ Nous considérons désormais la nouvelle *Féminité et érotisme* de 1883 comme la première partie, et ajoutons un *I* après son titre, et le roman de 1890, *Féminité et érotisme II* comme la deuxième partie d'un même récit. Pourtant, nos analyses sont au sujet de *Féminité et érotisme II* qui fait partie du corpus.

²⁹² Voir David Sprengel, *De nya poeterna (80-talet)*, *op.cit.*, p. 249 sq.

²⁹³ Maj Sylvan, *Anne Charlotte Leffler*, *op.cit.*, p. 197.

²⁹⁴ *Ibid.*

chose de ne jamais vu, très courageux, mais il y a aussi ceux qui trouvent les éléments érotiques trop osés. Dans un grand nombre de critiques, on compare le roman et son auteur à la littérature française : par exemple, Larsson du journal *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* (17 juin 1890) trouve de la justesse dans le sujet choisi par Leffler et que le récit est effectué avec de la force et de la crédibilité, même s'il n'atteint pas pleinement la puissance et le don qu'ont Flaubert, Daudet ou Zola. En même temps, Estlander, critique de la revue finlandaise *Finsk tidskrift* (no 2, 1890), loue le talent de Leffler d'écrire une scène d'alcôve avec la même vivacité que Maupassant. De plus, Leffler sait, selon le même critique littéraire, analyser les états d'âme d'une manière aussi claire et distincte que Bourget – mais tout cela est un peu en vain, parce que ce critique ne comprend pas le choix de sujet qu'il trouve plutôt irréel, et surtout, sans joie²⁹⁵.

Malgré beaucoup de mots encourageants et positifs, Leffler n'est pas contente de la critique. En effet, elle ne voit que les mots qui sont liés à la scandale, ce dont elle écrit à son contact littéraire en Angleterre. Elle écrit qu'il s'agit d'une vraie scandale, critiquée par toute la presse, mais qu'il est aussi vu comme « une apothéose à l'amour libre et l'histoire d'amour la plus courageuse de jamais vue en Suède »²⁹⁶. Ainsi nous pouvons bien sûr constater que l'écrivain, malgré toute attention attirée sur son roman, ne semble guère satisfaite. Malheureusement, elle n'aurait pas le temps d'écrire encore d'autres romans avant sa mort.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 202.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 203. Pour la lettre, voir la Bibliothèque universitaire d'Oslo, lettre n° 17, Leffler à Braekstad, le 6 juillet 1890.

1. Première partie : La représentation de la femme indépendante

En ce qui concerne la femme de la fin du XIX^e siècle, un nouveau rôle est en train d'évoluer, voire s'établir, et ce rôle prend son départ en de nouvelles possibilités pour la femme, car maintenant les femmes voient des moyens d'être indépendantes. Si cela est une menace pour les hommes ou non, cela dépend des catégories d'hommes, sûrement, mais au moins, avec les grands changements arrivent non seulement des questions mais encore une instabilité, et avec cela un manque de sécurité. La femme indépendante avec ses nouvelles possibilités fait peur aux certains hommes qui ne peuvent plus savoir à quoi s'attendre. Dans tous les pays d'Europe de l'ouest, les tendances sont les mêmes.

Si l'un des traits significatifs de la Décadence littéraire est la femme forte, l'image de l'homme décadent est, en revanche, souvent comparée à celle de la figure de Pierrot : faible, presque invisible, proche du dandy glacé, solitaire, au sexe incertain et au visage caché. Dans le reflet d'un portrait de l'homme faible, l'image de la figure féminine se renforce, pour être encore plus forte et indépendante. Jean de Palacio attire l'attention sur la relation Pierrot – Colombine, où Colombine devient, par le mariage qui tue, la meutrière de son mari et, par là même, la femme fatale par excellence²⁹⁷ : « De la décadence, enfin, Pierrot tient l'attrait et l'horreur de la femme », écrit Jean de Palacio ; « il ne sait ni l'approcher, ni la fuir. "Plus la femme a d'importance et de pouvoir dans une civilisation", notait déjà Péladan en 1885, "plus la décadence est grande"²⁹⁸. »

Ce même point est également relevé par George Ridge dans son livre *The Hero in French Decadent Literature*, où il constate que le décadent masculin est faible, tandis que le décadent féminin est fort : « L'homme décadent est faible et la femme décadente est forte. Ceci est un article fondamental de la vision du monde décadente [...] »²⁹⁹.

²⁹⁷ Jean de Palacio, *Pierrot fin-de-siècle*, Paris, Séguier, 1990, p. 81.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 246.

²⁹⁹ George R. Ridge, *The Hero in French Decadent Literature*, Athens (Georgia), University of Georgia Press, 1961, 1961, p. 128 : « The decadent male is weak and the decadent woman is strong. This is a fundamental article of the decadent worldview [...] » et Claes Ahlund, *Medusas huvud*, *op.cit.*, p 46.

La sécurité se perd toujours avec des changements. Il y a, bien sûr, plusieurs réponses possibles, comme celles d'Elaine Showalter qui attire, par exemple, l'attention sur la nouvelle loi de 1884 en France qui donne à la femme le droit de divorcer. Showalter souligne également qu'on commence à voir un groupe de femmes grandir vers la fin du XIXe siècle, celui des femmes célibataires, qui sont vues comme des « odd women », « femmes bizarres » et dont le terme sera développé ci-dessous. Il s'agit d'un groupe de femmes qui eut à l'époque de plus en plus de pouvoir et d'indépendance. Avec plus de pouvoir, ce nouveau genre de femme menace évidemment l'homme, qui n'a jamais encore vécu quelque chose de pareil³⁰⁰.

*

Une femme indépendante, comment est-elle à cette époque ? Dans la littérature décadente, on peut assez vite constater qu'elle est vue comme soit un monstre, soit une vraie beauté, et que souvent ces figures alternent entre elles. Ces femmes sont les femmes fatales, les femmes que les héros feraient mieux d'éviter. Et s'il existe une littérature décadente, les formes pour cette littérature ont, comme on n'en parle guère en Suède, d'autres chances d'évoluer en France, car, c'est vrai que les idées littéraires en Suède sont très marquées par le programme évolué de Brandes et ses disciples. Comparée avec la littérature suédoise, la littérature française est soutenue par une autre ambiance qui permet les changements, car l'univers artistique est, rappelons-le, un autre, tandis que, en Suède, les critiques négligent cette évolution, et les écrivains qui essaient d'écrire dans cet esprit vont rarement trouver l'occasion de continuer leur chemin.

Afin de présenter les figures féminines de notre corpus, ainsi que pour voir avec quelles conditions que celles-ci sont attribuées, les sous-chapitres suivants sont consacrés surtout aux descriptions extérieures ainsi que les arrière-plans des figures féminines. Non seulement les milieux et les atmosphères qui les entourent sont relevés, mais encore (et d'abord) leurs apparences, comportements, ainsi que leurs qualités, voire leurs capacités.

³⁰⁰ Voir Elaine Showalter, *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de siècle*, New York, Viking Penguin, 1990, p. 7-19.

1.1 Traits extérieurs : incertains, doubles

Dans la plupart des romans de notre corpus, les descriptions des traits physiques des figures féminines sont assez tôt introduites et on pourrait les considérer importantes pour une première impression du personnage, ce qui mène à encadrer le portrait. L'apparence vise à guider le lecteur à créer des idées concernant des personnages différents, et souvent les traits sont également analysés ou jugés par la voix narrative.

Quant à l'héroïne de *Monsieur Vénus* de Rachilde, Raoule, elle se détermine par son allure neutre, aux traits plus ou moins attirants. Elle n'est « [n]i belle ni jolie », mais tout de même, son corps est bien féminin³⁰¹. À une certaine distance, son allure ferait l'image d'une jeune femme bien habillée. Par contre, « [d]ès l'abord, sa physionomie à l'expression dure ne séduisait pas », et lorsqu'on s'approche de cette femme, on remarque autre chose, par exemple de traits sévères dans son visage, ce qui oppose une image attirante, surtout comme ces sourcils « avaient une tendance marquée à se rejoindre dans le pli impérieux d'une volonté. » Les lèvres sont aussi décrites de manière contrastée, certes pour neutraliser l'impression, comme elles « atténuaient d'une manière désagréable le dessin pur de la bouche ». Tout son portrait extérieur témoigne d'une sorte de dualité, d'ambiguïté, ce qui fait la représentation de Raoule incertaine et contrariée.

Selma, le personnage principal du roman *Argent* de Benedictsson, est décrite comme un vrai garçon manqué d'une façon explicite, ce que l'on ne voit pas dans les premières descriptions de l'apparence de Raoule. Bien que Selma soit munie de certains traits et qualités bien positifs, elle est à plusieurs reprises décrite comme laide. Dès la première page, l'apparence de Selma, comme le souligne Holm, se caractérise par un air naturel qui ne devrait pas attirer l'intérêt des autres³⁰². Elle est décrite avec un air content et vif, et sa façon de marcher n'a rien d'une dame de la ville, mais « ressemblait plutôt à un garçon

³⁰¹ *Monsieur Vénus*, p. 34. (Rachilde, *Monsieur Vénus*, Paris, Flammarion, 1977 (1884).)

Quand il s'agit des références aux œuvres littéraires du corpus de la thèse, nous ne donnons, en notes de bas de page, que les titres. La première fois qu'une œuvre est citée, l'édition est donnée entre parenthèses. Pour le reste des citations des textes du corpus, nous ne donnons que le titre. Pour les éditions employées, voir également les « Éléments bibliographiques ». Malheureusement, en ce qui concerne le corpus en français nous n'avons pas eu la possibilité d'employer les premières éditions – avec l'exception du roman de Bourget (de l'année de la parution, mais non la première édition).

³⁰² Birgitta Holm, « Vem dog på Leopolds hotell? », *op.cit.*, p. 84 : « [...] inte för gallerierna, till någons behag ».

presque adulte [...] ³⁰³. » Sa mine témoigne d'une vie insouciante. Mais « elle n'était pas belle, non, au contraire plutôt, mais elle était d'une fraîcheur qui rappelait une journée d'hiver sans nuages, avec de la neige et du chant de cloches ³⁰⁴. » En effet, comme les descriptions de Selma se ressemblent et se répètent en soulignant les traits non féminins, elles ne pourraient pas être jugées comme des hasards. Celles-ci renforcent également les qualités intérieures de Selma, en même temps qu'elles montrent comment la jeune femme diffère des autres femmes.

On comprend assez tôt dans le roman que Selma est très alerte à son entourage, car son regard est vif et registre des nouveaux milieux avec attention, comme lorsqu'elle regarde les murs ainsi que les étagères de la famille de Axel ³⁰⁵. Toute son allure témoigne d'une énergie pleine de promesse – il est sûr que cette fille est exceptionnelle. Plus tard, Axel devient le focalisateur de la narration, quand l'apparence de Selma est, pour la première fois, décrite un peu plus en détail, ce que note également Helena Forsås-Scott, qui, dans son analyse narrative d'*Argent* observe qu'il faut, malgré un narrateur omniscient, attendre dix pages pour qu'on ait un portrait plus élaboré de Selma, ainsi qu'on ne pourrait pas dire qu'il s'agit alors d'un hasard qu'on a à faire avec un focalisateur masculin ³⁰⁶. Ici, on apprend qu'il y a quelque chose de contradictoire dans la partie basse du visage, aiguisée et tranchante, qui est en contraste avec la partie haute, large et ferme. C'est pourquoi l'apparence de Selma est à la fois jugée comme bizarrement déterminée et laide ³⁰⁷.

Quant à Berta Funcke, l'héroïne du roman éponyme, elle n'a rien de ces forces physiques comparées aux figures féminines de Rachilde et de Benedictsson. Les deux premiers chapitres du roman de Kleve sont consacrés à des regards en arrière où l'on apprend que comme enfant, cette fille était malade, et que lors de la puberté, elle est loin d'être belle, au moins elle n'est pas décrite comme telle, mais plutôt comme maladroitte ; elle a grandi trop vite, et les habits ne lui vont pas. Sinon, son portrait est plutôt neutre, sans détails ornementants, et elle va garder cette apparence ; une

³⁰³ *Argent*, p. 2 : « Hon såg glad och hurtig ut ; gången hade icke en stadsdams trippande behag, snarare en halfvuxen pojkes slängande fasoner. » (Victoria Benedictsson, *Pengar*, Stockholm, Dr. E Fritze's K. Hofbokhandel, 1885.)

Les traductions des œuvres suédoises sont les miennes. Les citations traduites dans le texte sont données en version originale dans les notes en bas de page.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 13 : « [v]acker var hon icke, snarare motsatsen, men det var en friskhet, som påminte om en molnfri vinterdag med snö och bjellerklang ».

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 13.

³⁰⁶ Helena Forsås-Scott, « Makt och text i Victoria Benedictssons *Pengar* », in : Yvonne Leffler (éd.), *Det moderna genombrottets prosa. Sju analyser*, Lund, Studentlitteratur, 2005, p. 30 : « trots att romanens narrator är allvetande dröjer det tio sidor innan vi får ett porträtt av [Selma] », samt att det inte kan ses som en « tillfällighet att det då är en manlig gestalt som är fokalisator ».

³⁰⁷ *Argent*, p. 17 : « ett egendomligt utseende af bestämdhet, på samma gång som det gjorde henne ful. »

impression qui va devenir la sienne. Dans le troisième chapitre où elle a 17 ans et commence à se faire présenter dans les salons, elle « n'est en effet pas belle » à cause d'un corps trop svelte et d'un teint trop pâle³⁰⁸. Elle est pourtant plutôt féminine, avec sa minceur et ses petits pieds – des particularités qui faisaient partie des idéaux de la beauté féminine de l'époque³⁰⁹. Son regard est d'ailleurs attentif, comme le regard de Selma, mais ce regard est sombre, tandis que celui de Selma est éveillé et clair.

Dans notre corpus, on retrouve également des romans où les figures féminines sont dotées avec des apparences incontestablement considérées comme belles. Parmi celles-ci, surtout deux sont relativement tôt introduites. C'est le cas pour la jeune Alie dans *Féminité et érotisme II* de Leffler ainsi que pour Hélène Chazel d'*Un crime d'amour* de Bourget.

La première description d'Alie se trouve déjà dans la première partie du roman, la nouvelle du même titre (de 1883), de Leffler, où et son corps – son état physique – et les traits de son visage sont révélés d'une façon assez neutre, où l'on attire l'attention sur son regard et ses yeux sérieux, ainsi qu'à son air conscient³¹⁰. Dans la deuxième partie du roman, la suite, le roman de 1890, Alie est aussitôt décrite comme belle : « Tout ce qu'elle portait fut imprégné par sa beauté extraordinaire [...] »³¹¹. Son teint chaud est d'une fraîcheur et elle peut donc s'habiller presque n'importe comment ; elle est toujours belle de vue.

Hélène Chazel dans le roman de Bourget est donc aussi très belle, ce qui n'étonne guère : seulement son prénom nous laisse le comprendre – n'oublions pas Hélène de Troie ou les autres Hélènes dans l'histoire littéraire³¹². Sa beauté est préservée malgré son âge avancé. Bien qu'elle soit un peu plus âgée qu'Alie et les autres figures féminines de notre corpus, elle ne fait certainement pas son âge : « Elle était grande, fine et souple. [...] tout révélait en elle l'épanouissement d'une beauté du corps qui

³⁰⁸ *Berta Funcke*, p. 28: « Ty hon var egentligen icke vacker, dertill var figuren allt för slank och mager och hyn var sjukligt blek. » (Stella Kleve, *Berta Funcke*, Stockholm, Seligmann, 1885.)

³⁰⁹ Voir Karin Johannisson, *Den mörka kontinenten*, Stockholm, Norstedts, 1994, p. 50. « Skönhetsidealet noga utmejslat [...] figuren gracil, händer och fötter små. »

³¹⁰ *Féminité et érotisme I*, p. 7. (Anne Charlotte Leffler, « Kvinlighet och erotik », *Ur lifvet 3*, Stockholm, Z. Hæggström, 1883. Ce texte ne fait pas vraiment partie de notre corpus, mais comme il précède le texte du corpus, *Féminité et érotisme II*, il est cité de comme faisant partie du corpus. Pour les séparer plus clairement, nous avons ajouté le chiffre « I », même si ce texte – une nouvelle – de 1883 n'avait pas de chiffre.)

³¹¹ *Féminité et érotisme II*, p. 7 : « [...] som dock, liksom allt hvad hon bar, präglades af hennes originela skönhet, så att det gjorde intryck af utstuderad smak. » (Anne Charlotte Leffler, *Kvinnlighet och erotik II*, *Ur Lifvet 5*, Stockholm, Z. Hæggström, 1890.)

³¹² Nous pensons également à *Hélène*, la tragédie grecque d'Euripide, ainsi qu'aux *Sonnets pour Hélène* (1578) de Pierre de Ronsard et l'opéra d'Offenbach *La Belle Hélène* (1864). Bien sûr, à l'époque décadente, les exemples deviennent nettement plus nombreux. A ce propos, voir aussi Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable*, op. cit., 1977, p. 254 sq.

s'harmonisait à la beauté de sa tête³¹³. » Elle est également pleine d'énergie et de passion, ce que l'on peut voir dans ses traits. En revanche, une des premières choses que l'on sait de son personnage, c'est qu'elle souffre d'une névralgie. Ici, il s'agit, entre autres, d'un prétexte pour ne pas devoir accompagner son mari à une réception³¹⁴.

Premières apparitions

Lors de la première apparition d'une femme, l'apparence de celle-ci est donc habituellement aussitôt décrite. Pourtant ce n'est pas le cas pour Louise dans *En rade*, peut-être parce que la relation entre les deux personnages principaux, Jacques et Louise, est déjà établie, et aucune autre relation ne s'installera tout au long du roman. A l'exception de quelques brèves descriptions de ce qu'elle a l'air d'être ou de petites remarques qui concernent l'état actuel maladif de Louise, il faut attendre environ 130 pages pour avoir une description un peu plus complète de ses traits extérieurs, de son visage³¹⁵. Dans ce roman, l'attention est attirée sur les circonstances, dont l'état intérieur de Louise est le plus important dans la vie du héros. De plus, comme la relation entre Jacques et Louise est déjà établie, l'apparence de la jeune femme n'est plus importante du point de vue de Jacques. En effet, comme Jacques est déjà marié, les apparences d'aucune femme réelle ne sont plus importantes ; dans les rêves, auxquelles on reviendra plus tard, tout est, bien évidemment, différent. Sinon, dans les portraits de femmes d'*En rade*, les paroles et les comportements paraissent plus importants que les apparences.

Si les descriptions de l'apparence de Louise n'arrivent que petit à petit, et ne sont pas très élaborées, cela montre aussi que, pour Jacques, l'apparence de sa femme n'est plus ce qui compte le plus, car entre lui et sa femme, il est question, comme on l'a mentionné, d'une relation déjà bien établie. De plus, comme Louise est malade, Jacques se préoccupe en premier lieu du comportement de sa femme. Dans le cas de Jacques et Louise, on pourrait dire que Louise est la femme non seulement contemplée, mais aussi écoutée plus que les autres, ce qui montre une dépendance de la part de Jacques : son attention est tout le temps auprès de la condition de sa femme, et Louise rend ainsi Jacques indépendant. Si la figure de Louise

³¹³ *Un crime d'amour*, p. 5 sq. (Paul Bourget, *Un crime d'amour*, Paris, Alphonse Lemerre, 1886.)

³¹⁴ *Ibid.*, p. 5.

³¹⁵ *En rade*, p. 172. (Joris-Karl Huysmans, *En rade*, Paris, Gallimard, coll. Folio, édition de Jean Borie, 1984 (1886).)

n'est pas parmi les plus indépendantes, elle n'est certainement pas non plus sous influence de son mari, mais son mari est sous influence d'elle.

Dans *Sensitiva amorosa* de Hansson, les femmes sans noms sont décrites assez brièvement, ce qui convient avec les mots du narrateur dans la première nouvelle. Ce qui est important chez une femme, c'est le mystère, et des traits énigmatiques distinguent une femme des autres. Quand le narrateur rencontre une femme mystérieuse, il oublie tout ce qu'il y a autour de lui, et ne se contente pas avant de l'avoir comprise³¹⁶. De toute façon, les impressions et descriptions de femmes sont surtout visuelles.

Les hommes semblent bien occupés d'eux-mêmes et des images des femmes qui les entourent, mais en ce qui concerne les personnages masculins mariés, comme Jacques d'*En rade*, Kristerson d'*Argent* ou Alfred d'*Un crime d'amour*, qui vivent avec la femme en question, on voit également parfois une raison pour laquelle les portraits de femmes peuvent différer de ceux des autres femmes. Si le focalisateur change, le portrait de femme change aussi, et cela varie encore d'après le rapport entre les personnages en question. Pour cela, le portrait de Louise, qui est une figure isolée d'autres regards masculins, diffère sans doute des autres portraits de femmes.

Dans *Sensitiva amorosa*, nous rencontrons d'ailleurs également des couples mariés, et des portraits de femmes qui ont, comme nous allons le voir, quelques ressemblances avec Louise, au moins du point de vue de l'homme. Comme le narrateur tout au début du livre se décide à tenir les femmes à une distance plus ou moins importante, l'impression qu'elles produisent reste, pour l'homme, surtout visuelle. Les descriptions de l'apparence de la femme décadente nous semblent souvent focalisées sur les mêmes traits. Le narrateur de la première nouvelle de *Sensitiva amorosa* devient ainsi un exemple typique de ce genre de focalisation, car il classe les femmes dans des catégories différentes, sans hésiter, d'une façon assez simple et générale.

En catégorisant les femmes en tant que « types » différents, le narrateur essaie de résumer le choix possible entre les femmes diverses pour un homme de l'époque. A son avis, on trouve d'abord des femmes « fermes, rondes aux cheveux noirs et grands sourcils, avec un teint ciré jaune, qui font penser aux costumes de bon goût en soie noir et jaune³¹⁷ ». Ensuite il décrit les « brunes minces » avec un peu de rougeur sur les joues, qui font penser

³¹⁶ *Sensitiva amorosa*, p. 9 sq. : « När jag möter på min väg en sådan kvinna, glömmar jag hela världen omkring mig och jag ger mig icke tillfreds, förrän jag riktigt kommit underfund med henne [...]. » (Ola Hansson, *Sensitiva amorosa*, Helsingborg, Österling, 1887.)

³¹⁷ *Ibid.*, p. 8 sq. : « Först är det typerna, de hvilka jag njuter som allmänna stilmönster: de smidigt och fylligt fasta med svart hår och tätta ögonbryn och vaxgul hy, hvilka påminna om smakfulla dräkter af svart och gult siden [...]. »

« aux feuilles de violettes douces comme soie et mouillées de rosée³¹⁸ ». Comme troisième type, il parle de la « blonde aux formes opulentes, avec son odeur de chaleur sucrée », et la quatrième, c'est « la petite blonde » qui ressemble « aux roses thé ou aux tulipes³¹⁹ ». La dernière catégorie décrite concerne les femmes « aux cheveux lissés, peignés avec la raie au milieu, aux yeux bleu myosotis, avec un visage blanc crème et rose fraise de bois, à l'anglaise, qui fait penser aux pots de fleurs à la fenêtre d'une demeure petite-bourgeoise³²⁰ ». Or, il ajoute qu'il existe « d'autres sortes aussi », à savoir celles qui l'intéressent surtout : les mystérieuses, les énigmatiques, qu'il faut disséquer afin de les comprendre³²¹.

L'apparence des femmes nous semble encore plus essentielle, plus soigneusement décrite, dans *Bruges-la-Morte* de Rodenbach, ce que nous reverrons plus tard, et ce qui renoue bien avec le reste de l'histoire, car pour Hugues, c'est d'abord quand il aperçoit Jane qu'il commence à la suivre, pour la voir encore. Dans ce roman, qui est un roman avec deux figures féminines qui fondent en une seule image, c'est d'abord l'image de la première femme, la morte, qui nous est livrée, car c'est la mémoire de celle-ci qui hante l'esprit du veuf. La première image donnée est celle de la morte « fanée et blanche comme la cire l'éclairant, celle qu'il avait adorée si belle avec son teint de fleur, ses yeux de prunelle dilatée et noire dans de la nacre, dont l'obscurité contrastait avec ses cheveux [...]»³²². Ensuite viennent le culte de la morte ainsi que les habitudes de Hugues à contempler les portraits, la chevelure gardée dans la boîte de cristal, ainsi que les comparaisons avec la ville, ses mémoires, sa nostalgie. Puisque le veuf confond Jane avec la morte, comme il les voit comme une seule femme, les descriptions de la morte valent naturellement aussi pour Jane. Le sens de la vue est le plus important dans ce roman, car, comme le constate Guiochet à propos de Jane : « Cette femme est un corps³²³ ». Par conséquent c'est surtout la vision de la femme, mais aussi la voix d'elle, au moins en partie, qui ont l'importance pour le protagoniste. Hugues entend la ressemblance entre la voix de sa femme morte et celle de Jane, mais il ne l'écoute pas davantage.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 9 : « [...] de ranka, något gängliga brunetterna med aprikosmjuk rodnad på kinderna, hvilka leda tankarna till violers sammetslena och daggtvätta kronblad [...] »

³¹⁹ *Ibid.* : « [...] blondinerna, med alltför yppiga former, med deras lukt af sötaktigvärme ; de små och spenliga ljusa, som likna térosor eller tulipaner [...] »

³²⁰ *Ibid.* : « [...] de med slätkammat och i midten benadt hår och förgät-mig-ej-blå ögon och med ett ansigte i gräddhvitt och smultronrödt, à l'anglaise, och som komma dig att tänka på kruklommorna i fönsterkarmen i ett småborgerligt hem [...] »

³²¹ *Ibid.*, p. 9 sq. : « [...] – och många andra. »

³²² *Bruges-la-Morte*, p. 53. (Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, édition de Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski, Paris, GF Flammarion, 1998 (1892).)

³²³ Sylvie Guiochet, « Jane Scott : Une femme de spectacle naturaliste ? », in : Jean-Pierre Bertrand (éd.), *Le Monde de Rodenbach*, Bruxelles, Éditions Labor, « Archives du futur », 1999, p. 158.

Peu importe la beauté singulière d'une femme décrite, chacune de ces femmes du corpus va attirer les hommes. Si la focalisation du narrateur n'est pas d'un regard masculin, la description est plutôt neutre, voire négative. Plus les femmes sont belles, plus elles ont quelque chose de maladif dans leur allure, leur regard, quelque chose de troublant. En revanche, les figures féminines décrites comme des êtres aux allures plutôt neutres, même laides, ont l'air plus vivantes, plus vives et conscientes.

Dans les portraits de femmes, le visage, les yeux – en particulier le regard –, et la bouche, avec son sourire, sont d'une grande importance. La nuance de la peau, du teint, est également souvent mentionnée, normalement en notant le degré de la pâleur d'une femme. De plus, le maquillage a un effet avéré sur l'homme, en même temps que l'on pourrait dire qu'une femme maquillée se distingue d'une femme non maquillée. Le type de maquillage peut naturellement aussi influencer l'image de la femme.

1.2 Méduse ou l'âme au fond des yeux ?

« Beaux yeux, versez sur moi
vos charmantes ténèbres³²⁴ ! »

Un motif assez souvent remarqué dans la littérature décadente est le mythe de Méduse, qui est sans aucun doute une sorte de femme fatale. Etant l'une des trois Gorgones, une de ces monstrueuses divinités marines qui avaient des serpents en guise des cheveux, Méduse ressemble à la femme fatale en général. Comme elle possède le pouvoir de pétrifier tous ceux qui croisent son regard, elle symbolise le danger des femmes, en particulier le danger du regard de femmes. Le regard est souvent considéré comme quelque chose de très énigmatique, car il ouvre vers l'intérieur, vers une profondeur incertaine liée à une personnalité secrète. Dans le regard, les êtres peuvent donc se refléter, ainsi que chercher ce qui se cache derrière l'extérieur. C'est avant tout le regard qui saisit l'homme, car la femme est comme un chasseur, en chasse pour leurrer, et ensuite duper, les hommes³²⁵.

³²⁴ Charles Baudelaire, « Les yeux de Berthe », in : *Œuvres complètes, op.cit.*, t. I, p. 161.

³²⁵ Voir Claes Ahlund, *Medusas huvud, op.cit.*, p. 51 sq.

Pour couronner le portrait de Raoule de *Monsieur Vénus*, la voix narrative décrit les yeux noirs « avec des reflets métalliques sous de longs cils recourbés [qui] devenaient deux braises quand la passion les allumaient³²⁶. » Comme le note Diana Holmes, les yeux de Raoule peuvent être considérés comme à la fois cruels et comme faisant partie d'une « passion destructrice » de la personnalité de l'héroïne. Holmes continue son analyse de l'apparence de Raoule en proposant que ce personnage principal du narrateur externe est présenté comme une figure maudite, née comme telle³²⁷. On voit d'emblée que le portrait de Raoule est contradictoire, peut-être pour préparer le lecteur à un comportement imprégné par des ambiguïtés ou même de probables caprices. Évidemment, le narrateur est au courant de quelques informations que le lecteur n'apprend que peu à peu, quelques informations aussi inconnues aux autres personnages du roman.

Un regard proche de celui de Méduse est à trouver dans les yeux de Berta Funcke. La manière de focaliser les gens est soigneusement décrite. Berta plie les sourcils un peu pour concentrer son regard, et, par ceci, les yeux agrandissent. Ainsi les yeux s'assombrissent, et quelque chose de non seulement très charmant, mais encore magnétique, se dévoile dans le regard de Berta³²⁸. Quand le regard est décrit d'une telle façon, c'est pour expliquer ce qu'un des plus grands admirateurs de Berta découvre chez cette jeune femme. Ainsi, nous comprenons l'importance du regard de Berta, et comment celui-ci est liée à l'intérêt porté par le sexe opposé. En effet, Berta sait bien comment faire pour attirer les hommes – et les yeux constituent son arme la plus efficace.

Plus tard dans le récit, lorsque Berta est en Suisse pour se guérir de son état maladif, le docteur norvégien, Leif Thordsen, est le focalisateur de la description des apparences de la jeune fille. En la contemplant, il voit que ses yeux cernés sont marqués par un regard qu'il reconnaît dans le regard des libertins, un peu flou et sans énergie, étrangement mélancolique, voire neurasthénique, mais aussi plein de charme³²⁹. Le docteur, considérablement plus âgé que Berta, tombe amoureux de la jeune femme, et tout au long du passage qui se déroule à Vevay en Suisse, Leif Thordsen fait ses essais pour conquérir Berta, mais cela sans vrai succès.

³²⁶ *Ibid.*

³²⁷ Diana Holmes, *Rachilde. Decadence, Gender and the Woman Writer*, op.cit., p.116 : « innately evil figure ».

³²⁸ *Berta Funcke*, p. 88 : « Berta Funcke hade ett sätt att se på folk, som en och annan hade gifvit akt på och talade om. Hon drog först ihop ögonbrynen och kisade litet – koncentrerade blicken. Så vidgade sig ögonen småningom, blefvo mörkare – medan blicken dröjde. – – Det låg något magnetiskt tjugande deri. »

³²⁹ *Ibid.*, p. 112 : « [...] mörka ringar kring de brunblå ögonen. Det föll honom plötsligt in, att hon hade samma blick, som man annars blott ser hos rouéer – slapp och underligt svårmodig, men tjugande. »

Les apparences des femmes « réelles³³⁰ » d'*En rade* de Huysmans sont décrites assez brièvement. En ce qui concerne les yeux et le regard de Louise, nous n'apprenons pas grand-chose, sauf qu'ils sont noirs³³¹ et que Louise « implorait, en quelque sorte, d'un œil hésitant et câlin, pareil à celui d'une chatte couchée sur des habits, qu'on la laissât là, sans la chasser, sans la forcer à chercher une autre place³³². » Il y a pourtant d'autres yeux plus particulièrement décrits dans ce roman de Huysmans, notamment ceux qui apparaissent dans les rêves du héros : d'abord ceux d'une fille « tachetée d'yeux aux pupilles de saphir montées dans des prunelles en satin d'argent³³³ », ensuite dans un autre rêve, où les yeux disparaissent d'un être féminin pour ne laisser

à leur place que deux creux rouges qui flambaient, tels que les brûlots [...] Et ces yeux renaissaient, immobiles et se détachaient et rebondissaient, ainsi que de petites balles sans que l'onde traversée amortît leur son. [...] Ah ! ces successions de regards azurés et d'orbites noyées de sang étaient affreuses³³⁴ !

Certainement, les regards des femmes de ses rêves, qui troublent Jacques comme des cauchemars, ont un effet sur le protagoniste, car les regards impliquent aussi une sorte d'interaction, et de contact, entre deux spectateurs.

Dans la quatrième nouvelle de *Sensitiva amorosa*, le narrateur attire l'attention sur un couple, qu'il pense être en voyage de noces, dans un bateau qui va de Luzerne à Vitznau. Les yeux de la femme rencontrent, avec droiture et franchise, d'une façon naturelle, ceux du narrateur. Dans le regard, le narrateur voit une sorte de doute honnête, comme s'il voulait faire part d'une « prière³³⁵ ». Les yeux ont même ici aussi de l'importance pour le portrait de la femme, car ils contribuent à développer les idées du narrateur à propos du destin de la même femme. A la fin de ce portrait, le narrateur se croit même voir, dans son regard, l'expression d'une douleur s'intensifier de plus en plus. Le regard démontre également la perte de sécurité de la jeune femme ; elle est perdue, et personne ne pourra l'aider à changer de destin³³⁶.

³³⁰ Comme il y a des apparitions de femmes dans les rêves du protagoniste, nous faisons ici cette distinction.

³³¹ *En rade*, p. 172.

³³² *Ibid.*, p. 121 sq.

³³³ *Ibid.*, p. 61. A comparer avec *A rebours* de Huysmans et le portrait de la femme bijou.

³³⁴ *Ibid.*, p. 194.

³³⁵ *Sensitiva amorosa*, p. 39 : « [...] och då hon en gång vände ansigtet mot mig, möttes jag af dessa ögon, som se länge och lugnt och fast på en och se rakt in i ens egna, med en viss nobel otvungenhet, en viss naturlig rättframhet, en viss ärligt tvekande tillit som har mycket af bön i sig. »

³³⁶ *Ibid.*, p. 46 sq : « [...] såg hur uttrycket i denna klara hvilande blick alltmera komme att mätta sig ur den smärtekälla, som börjat flöda i hennes innersta väsen med en aldrig sinande

Pour l'auteur de la lettre qui constitue la sixième nouvelle de Hansson, les yeux sont la première chose à remarquer dans le visage d'une femme ou même la première chose tout court. Il raconte ses expériences : il a croisé tant de femmes aux yeux dans lesquels il avait regardé d'une façon « suppliante³³⁷ », mais sans résultat, car toutes les femmes avaient continué leur chemin sans s'arrêter, avec de l'indifférence ou de la commisération dans le regard. Finalement, il voit « deux yeux dirigés » vers lui qui le regardent avec inquiétude, « deux grands yeux avec quelque chose de brûlant au fond, d'abord très éloignés, mais ensuite de plus en plus rapprochés³³⁸ ». Grâce à ce regard, il voit ensuite, dans sa mémoire, la femme et tout ce qui l'entourait à ce moment, car il est question d'un souvenir. Plus tard, il souligne l'importance du regard ; c'est la confession silencieuse et immédiate de l'âme elle-même, ainsi que le sentiment de l'homme rendu visible³³⁹.

L'ami du narrateur de la neuvième nouvelle de *Sensitiva amorosa* raconte, après avoir – dans la compagnie d'un ami – vu une femme au loin dans un parc, qu'il avait, pendant trois mois d'un été, vu la même femme inconnue à plusieurs reprises sur une digue de port. C'est une histoire qui commence par le regard de cette inconnue, un regard qui l'absorbe, à un tel degré qu'il se croit vivre au fond des yeux de la femme. En effet, pour lui, les yeux avaient été la chose la plus intéressante chez l'apparence de cette femme. Il n'avait pratiquement rien vu à part les yeux, qui étaient gris foncé avec de grandes pupilles, presque comme s'il y avait de la peur en eux. La peur lue aux yeux de la femme est une des façons dont l'angoisse s'exprime dans l'œuvre de Hansson. Par ailleurs, les yeux de la femme sont particulièrement vivants, car ils appellent l'homme et s'engagent dans un dialogue avec les yeux du personnage masculin. Grâce aux yeux vivants et ces échanges des regards entre l'homme et la femme, une relation s'établit entre les deux, à un tel degré que l'homme peut raconter à son ami, le narrateur du récit, qu'il avait vécu quelque chose entièrement extraordinaire avec la femme en question : « nous nous possédions, autant que deux être puissent se posséder l'un l'autre³⁴⁰ », dit-il. Même si la liaison avait été sans contact

åder, och hur denna blick blefve skum och djup i en stum undrande hjälplöshet och såsom om förlåten till hennessjäls allra heligaste vore af brutala skändande händer flängd från ofvan till nedan – – »

³³⁷ *Ibid.*, p. 70.

³³⁸ *Ibid.*, p. 71 : « Då var det som jag såg två ögon riktade på mig, ängsligt forskande, två mörka ögon med något brännande inne i djupet, till en början långt borta, men sedan kommo de närmare [...]. »

³³⁹ *Ibid.*, p. 74 : « Ty ord äro endast en klang och löften skimrande bubblor; men blicken i ett öga, det är själens egen omedelbara tysta bekännelse om människans oupplösta känsla synbargjord. »

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 101: « egde vi hvarandra så helt som tvenne menniskor kunna ega hvarandra. »

L'échange des regards entre l'homme et la femme est également soulevé par Christian Sjöblad dans l'article « Blick och rum hos sekelskiftets flanörer: Laura Marholm och Ola Hansson », *op.cit.*, p. 384.

physique et sans échange verbal, elle avait été la liaison la plus intime que l'ami du narrateur de *Sensitiva amorosa* n'ait jamais vécue.

L'importance des regards dans l'œuvre de Hansson est donc grande. En effet, pour le narrateur de *Sensitiva amorosa*, les regards remplacent souvent le contact physique, et c'est dans l'échange des regards que les hommes et les femmes peuvent – tout de même, sans être physiquement intimes – se comprendre et atteindre quelque chose de plus profond. Les échanges de regards font partie d'une esthétique pleinement visuelle, et entièrement essentielle pour l'œuvre de Hansson et parfaitement comparable aux œuvres décadentes françaises comme *A rebours* de Huysmans.

La jeune Alie de *Féminité et érotisme* a des yeux sombres et myopes qui sont décrits avec quasiment les mêmes mots dans les deux parties du récit³⁴¹, sans aucun doute pour rappeler son apparence au lectorat. Les yeux ombragés dans la première partie ont pourtant développés dans la deuxième partie vers quelque chose de plus profond, car si l'on les regardait on découvrirait une lueur, une étincelle de l'âme de la jeune fille peut-être, puisque, là-dedans, on y voit à la fois une détermination bien tranchante et une insatisfaction³⁴². En ce qui concerne les yeux myopes, cela aide à expliquer l'inconscience des regards des autres hommes, plus tard, mais probablement, ils jouent aussi au fait qu'Alie est une fille peu intéressée par l'avis des autres quand elle prend ses décisions³⁴³. Ainsi ses actions peuvent être imprégnées par cette inconscience, et la myopie pourrait contribuer à une vie moins conventionnelle, plus libre. Non seulement son inconscience pourrait être expliqué par cette particularité, mais encore ce sera une façon d'excuser et voiler une passivité ou une pudeur. En effet, ce petit défaut devient une arme assez efficace, ainsi qu'un attribut faisant partie du rôle joué, conscient ou pas. D'ailleurs, le regard sombre indiquant une profondeur cachée est évidemment un trait mystérieux qui pourrait toutefois attirer le sexe opposé, ainsi qu'éveiller l'intérêt des lecteurs du roman, comme il fait partie des premiers éléments donnés à propos de l'apparence de l'héroïne.

Les yeux de la morte du roman de Rodenbach sont encore posés sur Hugues, même cinq ans après la disparition de la femme³⁴⁴. Si Hugues ressent le regard de la morte, il ressent également l'âme de sa femme défunte. Le portrait peint de la femme y est accroché au mur du salon, mais aussi, l'âme de la morte est présente dans la ville de Bruges, qui est une ville morte rappelant la mort. Au moment où Hugues revoit la morte réapparaître

³⁴¹ Répétons que nous considérons donc la nouvelle *Féminité et érotisme* de 1883 comme la première partie, et ajoutons un *I* après son titre, et le roman de 1890, *Féminité et érotisme II* comme la deuxième partie d'un même récit.

³⁴² *Féminité et érotisme II*, p. 7, *Féminité et érotisme I*, p. 7.

³⁴³ *Féminité et érotisme II*, p. 40.

³⁴⁴ *Bruges-la-Morte*, p. 71.

en Jane, une des premières choses remarquée par Hugues est « ces yeux de prunelle³⁴⁵ ». Plus tard il revoit ce même regard « qu'il n'avait jamais cru revoir, qu'il imaginait délayé dans la terre, il le sentait maintenant sur lui, posé et doux, fleuri, recaressant³⁴⁶ ». Le regard est ici ce qui symbolise la morte plus que toute autre chose, comme s'il était question du même genre d'âme dont l'auteur d'une lettre – destinée au narrateur – parle dans la sixième nouvelle de *Sensitiva amorosa*. Si le regard est le même, ne devrait-il pas aussi s'agir de la même personne ? C'est à peu près ce que le personnage principal se dit plus tard dans l'histoire : « Certes, elle avait toujours les mêmes yeux. Mais, si les yeux sont les fenêtres de l'âme, il est certain qu'une autre âme y émergeait aujourd'hui que dans ceux, toujours présents de la morte³⁴⁷ ». Si le regard de Jane n'avait pas ressemblé au regard de la morte, Hugues n'aurait probablement pas cru que la morte était revenue, et il n'aurait pas non plus vécu la souffrance causée par cette liaison avec Jane. Par conséquent, on peut constater que le regard est, sans aucun doute, l'arme la plus dangereuse de cette femme indépendante et célibataire de *Bruges-la-Morte*. Par là on pourrait dire que le regard de Jane n'est pas très loin de celui de Méduse, car bien qu'il ne pétrifie pas Hugues littéralement, il le paralyse mentalement : Hugues se trompe, fatalement.

Le regard de la femme du dernier rêve de Jacques dans *En rade* est plus proche du regard de la sixième nouvelle de *Sensitiva amorosa* où le regard rayonne de quelque chose de brûlant. Dans les deux cas, il s'agit de figures féminines contemplées de loin – ou bien d'apparitions, parce qu'il semble peu probable que les femmes de la sixième nouvelle de Hansson existent en réalité, c'est-à-dire en vraie vie à l'extérieur de l'imaginaire du héros, car, à part l'échange de regards, il n'a pas de contact avec elles ; elles pourraient donc être vues comme des apparitions dans l'univers du narrateur ainsi que pour les autres personnages présents dans le recueil de nouvelles. Une autre fois encore, un regard féminin dans *Sensitiva amorosa* ressemble à celui du dernier rêve de Jacques d'*En rade*, à savoir les yeux de la femme de la septième nouvelle de Hansson qui sont comme deux « deux raies brillantes de phosphore³⁴⁸ », ce qui est également noté par Claes Ahlund³⁴⁹ ; il s'agit d'un regard qui mène le personnage principal vers la folie. N'oublions pas non plus, à ce propos, la couleur de la phosphore : verte – la couleur des yeux notée par Praz en ce qui concerne les yeux d'un personnage sadique, voire d'une femme fatale³⁵⁰. Le lien entre *Sensitiva amorosa* de

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 78.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 87.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 178.

³⁴⁸ *Sensitiva amorosa*, p. 80 : « han såg hennes ögon som tvenne fosforlimmande ränder ».

³⁴⁹ Claes Ahlund, *Medusas huvud*, *op.cit.* p. 51.

³⁵⁰ Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable*, *op.cit.*, p. 354. Praz montre que les yeux verts sont d'importance dans les portraits de personnages sadiques chez Swinburne, Mirbeau, Barbey d'Aurevilly et que cette couleur d'yeux a une de ses sources du poème « Le Poison » (poème XLIX des *Fleurs du Mal* de 1861) de Baudelaire (voir Charles Baudelaire, *Œuvres*

Hansson et l'œuvre de Huysmans est, bien sûr, aussi clair si l'on se souvient le portrait de Salomé dans *A rebours* orné par « des yeux phosphorés de bêtes³⁵¹ ».

Le regard brûlant fait-il partie de l'intouchable, de l'inaccessible ? Le héros de *Bruges-la-Morte* est un des rares hommes qui rencontre un regard vraiment intense, et il a un véritable contact avec une femme au regard décrit d'une façon plus élaborée. Pour lui, ce contact est fatal. C'est aussi le cas pour le personnage masculin de la septième nouvelle de *Sensitiva amorosa*, où l'homme, peu après avoir vu les yeux de la femme comme deux raies brillantes comme du phosphore, va vers son déclin mentale³⁵². De cette manière le regard de la femme de la septième nouvelle de Hansson, ainsi que celui de Jane pourraient être considérés comme proches du regard de Méduse.

1.3 Bouches dévorantes, riantes et souriantes

« Ta lèvre amère nous provoque ;
Cette lèvre, c'est un Éden
Qui nous attire et qui nous choque³⁵³ [...] »

Dans un chapitre intitulé « La féminité dévorante », Jean de Palacio montre comment des personnages féminins de la littérature décadente dévorent non seulement de la nourriture, mais aussi des hommes comme s'il s'agissait de nourriture³⁵⁴. Avec la bouche, la femme peut dévorer des plats, mais aussi des hommes, et en outre, dans de rares cas, le sang est un besoin chez la femme dévorante, qui fait ainsi partie des vampires, chose à laquelle nous tenons à revenir plus tard, dans une deuxième partie, où nous parlerons des transgressions de rôles de sexe.

Selon Jean de Palacio, c'est plus souvent la bouche qui requiert le mâle de l'époque décadente, et elle semble, pour lui, même plus importante que le regard : « La bouche de la femme apparaît d'emblée

complètes, op.cit., t. I, p. 48 sq.), poème dans lequel Baudelaire avait, selon Praz, « reconnu dans les yeux verts un indice de cruauté ».

³⁵¹ J.-K. Huysmans, *A rebours, op.cit.*, p. 142.

³⁵² *Sensitiva amorosa*, p. 80-83.

³⁵³ Charles Baudelaire, « Le Monstre », in : *Œuvres complètes, op.cit.*, t. I, p. 165.

³⁵⁴ Jean de Palacio, *Figures et formes de la décadence, op.cit.*.

comme une chose rouge et pulpeuse, ouverte des deux lèvres sanguinolentes ou saignantes, corrosive déjà vaguement obscène³⁵⁵. » De même, si les bouches des femmes peuvent dévorer les hommes, cela pourrait s'interpréter comme le nouveau désir de la femme, et que maintenant, la femme peut finalement démontrer son désir. Du point de vue masculin, ce désir est bien sûr également lié à la peur de la nouvelle femme moderne, aux nouvelles conditions et possibilités des deux sexes – et cela surtout pour la femme.

Même si les descriptions de la bouche ou des lèvres ne sont pas très fréquentes dans les textes de notre corpus, nous remarquons au moins quelques associations qui ne sont pas négligeables : soit à l'association de la dévoration, où les femmes risquent de dévorer les hommes vus comme des proies, soit à l'association du rire ou du sourire.

Dans *En rade*, pourtant, on a quelques données quant aux bouches. La femme de Jacques, Louise, a des lèvres lasses³⁵⁶, ce qui symbolise, plus ou moins, son état maladif, des lèvres qui « parurent s'effiler³⁵⁷ », alors que la femme dans les rêves du protagoniste huysmansien est munie de lèvres qui prouvent qu'il s'agit d'une femme en pleine vie, qui est consciente de son apparence, car, de plus, ses lèvres sont fardées³⁵⁸. Dans le troisième et dernier rêve de Jacques, la femme qu'il voit monter de l'eau a des « becs en fer d'un formidable cric³⁵⁹ » accrochés dans sa hanche. Ce rêve du protagoniste pourrait sans aucune hésitation être interprété comme lié à la féminité dévorante, comme s'il y était question d'une menace en quelque sorte : « Ces becs mordaient sa peau qui saignait, et l'eau troublée se piquait de pois rouges³⁶⁰. » Plus tard, dans le même rêve, Jacques voit, de nouveau, la femme montée de l'eau assise sur le rebord de l'une des tours de Saint-Sulpice. C'est une description tout à fait cauchemardesque, puisque la femme a « la gueule gâchée, dépeuplée sur l'avant, cariée sur l'arrière, barrée comme celle d'un clown, de deux traits de sang³⁶¹ », ce qui signifie encore une fois une peur probablement inconsciente, éprouvée par le protagoniste.

Les lèvres ou les bouches ne semblent pas intéresser les hommes de *Sensitiva amorosa* de Hansson car, dans les neuf nouvelles, on ne trouve qu'une seule observation à ce propos, à savoir dans la septième nouvelle, où les lèvres de la femme mystérieuse sont pâles, ce qui ne menace guère les hommes.

Quant à *Bruges-la-Morte* de Rodenbach, les descriptions de la bouche n'y sont pas non plus nombreuses. Une fois seulement, le narrateur

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 55 sq.

³⁵⁶ *En rade*, p. 68.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 172 : Là, la bouche « un peu grande » et plus jeune de Louise est décrite aussi.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 61.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 194.

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ *Ibid.*, p. 195.

dit quelque chose à ce propos, et là ce ne sont pas les lèvres qui sont décrites, mais les dents de Jane, blanches, « des dents faites pour des proies³⁶² ». Signalons pourtant que cette description est caractéristique pour le portrait de Jane, et que Jane correspond ainsi aux critères donnés par Jean de Palacio en ce qui concerne la femme décadente et dévoratrice. A propos des proies, mentionnons également Raoule de *Monsieur Vénus* qui, dès le début, voit Jacques comme une proie : « Déjà elle jouissait de cet homme, déjà elle en faisait une proie, déjà peut-être elle l'arrachait à son misérable milieu pour l'idéaliser dans les spasmes d'une possession absolue³⁶³. » Ensuite, il est clair que Raoule aime bien utiliser sa bouche de manières alternatives, par exemple pour mordre Jacques³⁶⁴.

Les descriptions de la bouche dans les œuvres étudiées ne nous semblent donc pas, jusqu'ici, aussi nombreuses que celles du regard, bien qu'elles soient, surtout dans la littérature française, représentatives pour l'époque. Sinon, comme on l'a déjà vu, si le regard est plus remarqué dans les portraits, le regard est quelque chose qui est traditionnellement plus souvent soulevé dans chaque époque littéraire, c'est le cas aussi dans l'art pictural. En revanche, nous trouvons un plus grand nombre de descriptions de sourires et de rires dans les œuvres, qui sont, bien sûr tout à fait liés à la bouche dévorante. Comme le sourire est plus doux que le rire, on pourrait également voir la différence entre le sourire et le rire comme une différence de degré de risque de la femme concernée. Une femme qui sourit ne devrait donc pas être à craindre dans la même mesure qu'une femme qui rit.

Le sourire typique chez les figures féminines de la Décadence est, comme le souligne Mario Praz ainsi que tant d'autres avec lui, celui qui est mystérieux ou énigmatique³⁶⁵. Essentiel pour ce sourire aussi est la mode à l'époque que constitue le côté mystérieux ; en effet, les femmes essaient de se munir d'un tel sourire énigmatique. Conformément au sourire, le rire implique un côté énigmatique, mais plus forcé, car le rire, au moins celui qui est spontané et intuitif, est un acte qui sera, comme le suggère, entre autres, Schopenhauer, « inséparable de la nature animale³⁶⁶ ». Si la femme à craindre est une femme énigmatique ou plutôt une femme impossible à comprendre, c'est-à-dire plus proche de la nature, le sourire et le rire pourraient donc indiquer quelque chose d'intéressant à propos de l'ambiance de la Décadence que créent les figures féminines des textes de notre corpus.

Dans le roman *En rade* de Huysmans, ce ne sont pas les femmes réelles pour le héros qui sourient ou rient, sauf la tante Norine qui rie lorsque Jacques veut savoir l'origine d'un bruit aperçu au début de son

³⁶² *Bruges-la-Morte*, p. 226.

³⁶³ *Monsieur Vénus*, p. 34.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 145: « [...] elle mordit ses chairs marbrées [...] »

³⁶⁵ Voir Mario Praz, *La Chair la mort et le diable*, *op.cit.*, p. 254 sq.

³⁶⁶ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*, trad. de l'allemand par A. Burdeau (1885), Paris, F. Alcan, 1909-1913, t. II, p. 232.

séjour³⁶⁷. A part de ce rire de Norine, ce n'est que la femme du dernier rêve qui rit : elle « riait d'une façon crapuleuse et goguenarde³⁶⁸ ». Ce rire cruel n'est pas loin du rire de Selma d'*Argent* de Benedictsson, qui, lorsqu'elle se rend compte de sa nouvelle situation en tant que mariée, dans laquelle elle vient de se trouver, laisse sortir un rire d'un timbre métallique, en même temps qu'elle montre les dents vers son oncle, le pasteur, qui lui dit que maintenant sa seule maison sera celle de son mari³⁶⁹. En comprenant la nouvelle situation, avec ses nouvelles conditions, Selma commence à évoluer, et on peut lire ce passage comme une compréhension plus vaste, qui montre que dorénavant, Selma se méfiéra d'autres hommes, et surtout de Kristerson, le mari âgé, qui n'aura probablement pas une vie conjugale entièrement insouciant³⁷⁰. Ajoutons que, de cette manière, le rire cruel signifie également une supériorité, phénomène illustré juste après le mariage, lorsque Selma comprend que dans sa nouvelle vie comme mariée, elle aura plus d'argent pour les dépenses que sa rivale du voisinage³⁷¹. Les deux rires de Selma n'expriment donc pas vraiment un vrai bonheur de la part de l'héroïne, mais on y voit, surtout dans le premier, une sensation de victoire, qui peut être traduite comme une sorte de défaite pour les personnages autour d'elle, ce qui nous laisse associer ses rires à la cruauté. De même, les rires indiquent un changement qui signale une menace envers Kristerson.

Le rire cruel se compare aussi au sourire vorace du personnage féminin de la septième nouvelle de *Sensitiva amorosa* de Hansson, également décrit comme « un sourire de sphinx³⁷² », c'est-à-dire un sourire monstrueux et énigmatique à la fois, qui fait peur au protagoniste³⁷³. On dirait même que le héros est poursuivi par ce sourire au point qu'il n'est pas capable de penser, de voir, autre chose, ce qui rend ce sourire cruel. En citant la phrase « l'été est passé, et l'automne et l'hiver³⁷⁴ » qui suit la description du sourire de la femme, Claes Ahlund souligne qu'il s'agit d'un sourire qui remplit l'existence entière du héros³⁷⁵. A la fin de cette nouvelle, l'homme ne voit que de nombreux visages de femmes souriants qui s'unissent en un seul visage : il est devenu fou.

La Jane de *Bruges-la-Morte* de Rodenbach rit une première fois quand elle essaie une robe de la morte, ce qui donne à Hugues un malaise d'âme, et lui fait penser que « le prestige de la conformité physique n'avait pas suffi » de même que Jane, sans la ressemblance, « ne lui eût

³⁶⁷ *En rade*, p. 50.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 195.

³⁶⁹ *Argent*, p. 156.

³⁷⁰ *Ibid.*

³⁷¹ *Ibid.*, p. 134.

³⁷² *Sensitiva amorosa*, p. 80 : « [...] detta gåtfulla sfinxleende [...] »

³⁷³ *Ibid.*, p. 79 sq.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 80 : « Sommaren gick, och hösten och vintern. »

³⁷⁵ Claes Ahlund, *Medusas huvud*, op.cit. p. 50.

apparu que vulgaire³⁷⁶ ». Ce rire a donc un effet considérable sur le protagoniste, qui change d'avis à propos de Jane. Plus tard, quand Hugues commence à comprendre qu'il circule des rumeurs concernant sa nouvelle compagne et sa relation avec celle-ci, il essaie d'en parler avec Jane qui se met à rire « d'un rire cruel, découvrant ses dents blanches, des dents faites pour des proies³⁷⁷ ». Le rire, combiné à son comportement, va mener Jane vers la mort, et Hugues vers sa ruine totale – car il menace trop l'univers clos de Hugues. C'est à la fin de l'histoire, quand Jane est venue chez Hugues pour la première fois, qu'elle rit ses derniers rires. D'abord, elle rit en découvrant les portraits de la morte accrochés aux murs, dont l'un lui ressemble. Elle rit également à cause de la réaction de Hugues lorsqu'elle saisit un des portraits et remarque la ressemblance entre elle et le portrait. Finalement, elle « s'arrêta avec un rire sonore. Elle avait aperçu sur le piano le précieux coffret de verre [...] »³⁷⁸.

Il n'est pas rare que les sourires et les rires prédisent une fin fatale, et une sensation de déclin, comme dans la septième nouvelle de *Sensitiva amorosa* ou comme dans *Bruges-la-Morte*, ou bien ils feraient seulement peur, comme dans les rêves de Jacques dans *En rade* – où le rire aussi peut signifier que Jacques a profondément peur. On pourrait dire que la fréquence des descriptions de sourires et de rires est significative pour le sort des héros présents dans notre corpus, car ils ont certainement un effet qui ne passe pas sans aperçu. Le rire nous semble donc signifier la cruauté ou bien l'énigme des femmes, ainsi que la menace toujours présente dans la vie des personnages masculins des œuvres étudiées.

1.4 Nuances de teint – pâleur et artifice

Pour le reste du portrait des visages féminins, la couleur du teint est quelque chose que l'on mentionne souvent dans les œuvres décadentes. En effet, à l'époque, même avant la période de la Décadence, la chair ou bien la peau, devrait être pâle à l'extrême ; l'idéal est la pâleur. La femme pâle est la femme naturellement belle et cette beauté naturelle appartient aussi à la femme moins dangereuse, faible ou malade, voire même non vivante, car la pâleur signifie un manque de sang, qui peut également être signe de manque

³⁷⁶ *Bruges-la-Morte*, p. 148 sq. (p. 149 pour les citations.)

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 226.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 266 sq. (p. 267 pour la citation.)

de vie. En revanche, la beauté artificielle, qui va contre l'idéal, est à craindre.

Une femme naturellement pâle est donc moins dangereuse qu'une femme fardée ou maquillée, même si la pâleur obtenue fait partie d'un même idéal. De plus, si une femme est pâle à l'extrême, cela peut être le symptôme d'une maladie. Au début du XIXe siècle, une première maladie provoquant la pâleur est surtout la phtisie – la consommation – une maladie à laquelle on pense à l'époque comme « un mal héréditaire ; elle s'abat préférentiellement sur les riches, les jeunes, les femmes, les êtres fragiles que consomment les "*passions tristes*"³⁷⁹ ». Comme on va le voir plus tard, dans notre chapitre sur les maladies fin-de-siècle, les symptômes des maladies de cette époque se mêlent, et on associe souvent les qualités ou les états d'esprit des personnalités à des symptômes d'une telle ou telle maladie. Ainsi, on peut par exemple voir qu'une maladie éclate plus fréquemment chez les personnalités faibles et tristes. De même, les symptômes visibles donnent une première impression d'une personne aperçue, et si la pâleur est le symptôme le plus visible, il ne faut certainement pas le négliger.

Deux femmes particulièrement pâles sont, à cause d'une maladie, Berta Funcke de Kleve et Louise d'*En rade* de Huysmans. Berta souffre de la chlorose, une sorte de maladie dont le signe le plus manifeste est celui de la pâleur. La chlorose, *bleksot* en suédois, est une maladie proche de l'anémie dont on ne connaît pas vraiment l'origine, ni le remède parfait. Par son médecin, Berta est ordonnée de l'activité physique ainsi que des comprimés de fer, puisqu'on croit que l'origine de son état, voire de sa pâleur, s'explique par une carence en fer³⁸⁰. Chez Berta, la pâleur n'est pas décrite comme liée à la beauté – au contraire, elle n'a l'air que malade, ce qui peut, tout de même, attirer l'œil d'un homme. En Suisse, à Vevey, où elle va afin d'être soignée et prendre de l'air frais des montagnes, c'est le docteur norvégien, d'un certain âge et aux moustaches blanchies, qui la contemple, et la voit dans cet état maladif – et il trouve la jeune fille bien attirante³⁸¹. La pâleur n'est donc pas vraiment synonyme avec la beauté, mais elle contribue à créer un mystère autour de la figure féminine, et attire l'attention sur les yeux cernés³⁸².

³⁷⁹ Claudine Herzlich & Janine Pierret, *Malades d'hier, malades d'aujourd'hui*, Paris, Payot, 1991 (1984), p. 49.

³⁸⁰ *Berta Funcke*, p. 16: « hon hade en smula anlag för bleksot »/ « elle avait un peu les germes de la chlorose », p. 109: « Bleksoten tar till »/« La chlorose s'intensifie. » On reviendra à ces symptômes plus tard, dans le chapitre consacré aux maladies de la dégénérescence etc., voir la dernière grande partie de cette étude.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 112: « sjukligt blek midt i solen, mörka ringar kring de brunblå ögonen. »

³⁸² Voir Karin Johannisson, *Den mörka kontinenten*, *op.cit.*, p. 73, à propos de la pâleur à la mode – la femme malade romantisée – on y reviendra plus tard et p. 131: la pâleur – quelque chose de désirable, de souhaitable – comme la faiblesse.

Louise, malade, « blanche dans le lit³⁸³ » est évidemment parmi les femmes pâles, mais après quelque temps à la campagne, Jacques découvre que les traits de Louise « se paysannaient » – ce qui n'est pas apprécié par le héros³⁸⁴ – dont l'un des signes est le teint hâlant³⁸⁵. En revanche, la jeune fille du premier rêve de Jacques est d'une pâleur « surhumaine [...] définitive acquise par un décoloration voulu du teint³⁸⁶ » tandis que « la Vérité » du dernier rêve, qui est d'abord d'une beauté solennelle et pâle, n'est, finalement, ni pâle ni colorée, peut-être parce qu'elle finit par être, pour le héros, à la fois surnaturelle et terrestre³⁸⁷. Pourtant, en ce qui concerne Louise, même si sa pâleur diminue et son teint devient de plus en plus bronzé, elle reste malade. La maladie n'est donc pas entièrement visible, et la pâleur n'en est pas la seule preuve. Par contre, la beauté n'est plus la même, si l'on suit les pensées de Jacques – elle se perd graduellement avec la perte de la pâleur. Si l'on considérait que la pâleur faisait partie de la beauté idéale, comme le rappelle Johannisson, une vraie beauté était, à la fin du XIXe siècle contrastée à la paysanne, entre autres par son teint blanc tout à fait opposé à celui de la paysanne qui est hâlé³⁸⁸.

Une troisième figure féminine qui devient pâle de temps en temps est Selma, dans *Argent* de Benedictsson. Sa pâleur à elle n'est pas aussi caractéristique pour son portrait, mais lorsqu'elle vit des moments qui lui fait réfléchir un peu plus que d'habitude, comme après une messe à l'église, après avoir échangé quelques mots avec le jeune Axel Möller, sa tante commente sur sa pâleur :

- Enfant, comme tu es pâle, dit-elle. Es-tu malade ?
- J'ai une pression sur la poitrine et mal à la tête.
- Toi qui es d'habitude en bonne forme !
- Mais Madame, vous savez que je souffre un peu de la chlorose, répondit-elle d'un ton indifférent, mais d'un sourire triste, qui ne ressembla pas de son sourire normal³⁸⁹.

³⁸³ *En rade*, p. 68.

³⁸⁴ A propos de l'influence du milieu et les traits de Louise, voir Jérôme Solal, « Huysmans en rade, ou la mort du signe », in : Andrea Del Lungo & Boris Lyon-Caen (éd.), *Le Roman du signe. Fiction et herméneutique au XIXe siècle*. Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2007, p. 235.

³⁸⁵ *En rade*, p. 172.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 61.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 194 et 196.

³⁸⁸ Karin Johannisson, *Den mörka kontinenten*, *op.cit.*, p. 51.

³⁸⁹ *Argent*, p. 62 sq. : « "Barn, hvad du är blek", sade denna, "är du sjuk?"/ "Jag har tryckning öfver bröstet och ondt i hufvudet. "/"Du, som annars är så frisk!"/"Faster vet ju att jag har en släng af bleksjuka", svarade hon i likgiltig ton, men med ett sorgset leende, som var olik hennes vanliga. »

Même si la pâleur de Selma ne revient pas, c'est donc clair qu'elle aussi est une jeune femme marquée par les tendances de son époque.

Au début de *Sensitiva amorosa*, quand le narrateur de la première nouvelle résume les apparences de différents genres de femmes, les couleurs ou nuances de teints mentionnées sont d'abord le jaune comme la cire, ensuite la rougeur molle de l'abricot et finalement le blanc de crème avec des parties en rouge de fraises sauvages. La pâleur totale n'est donc pas parmi ces couleurs, ni le rouge, comme un résultat de maquillage, ni la nuance que donne le bronzage. La pâleur peut être vue comme soit un signe de beauté, soit un signe de folie. Lorsque le visage de la femme mariée de la troisième nouvelle se place à côté d'une femme particulièrement pâle, dont le teint est d'une nuance rare, le mari ne voit plus de beauté dans l'apparence de sa femme. Le visage de la femme mariée est, contrasté à celui de l'autre femme, « rondelet et fleurissant et banal comme celui d'un enfant³⁹⁰ », ce qui n'est guère attirant dans les yeux du narrateur. Le cas de la folie se montre dans le portrait de la femme imaginaire de la septième nouvelle, dont la peau présente une pâleur grise et les lèvres sont sans couleur³⁹¹. Cette femme, entièrement imaginée par le narrateur est à la fois impregnée par l'énigme et la folie, car le narrateur voit dans son regard quelque chose de fou. Comme le dit Hans Levander dans son étude sur *Sensitiva amorosa*, elle a un air semblable à celui d'un fantôme³⁹².

En ce qui concerne la *sensitiva amorosa*³⁹³, la fleur avec beaucoup de variétés, les nouvelles de Hansson contiennent toutes les sortes de cette fleur, mais ce n'est que dans la dernière nouvelle que l'on en parle d'une façon plus directe, car là, il s'agit d'une femme ou bien d'une apparition, d'un visage pâle, semblable à une fleur blanche « qui démontre sa beauté malade au soleil d'automne, au milieu d'un environnement mourant³⁹⁴ ». Ici, on peut constater que la pâleur signifie à la fois ce qui est naturel, voire presque quelque chose de sain, puisque la fleur fait – à la fois – partie de la nature et de la maladie. La pâleur du visage de cette femme montre, comme la fleur, une souffrance intérieure de la brièveté de la vie, une mélancolie et, comme le suggère également Levander, une neurasthénie³⁹⁵.

³⁹⁰ *Sensitiva amorosa*, p. 31 : « [...] trindt och blomstrande och trivialt som en barnunges [...] ». »

³⁹¹ *Ibid.*, p. 78.

³⁹² Hans Levander, *Sensitiva amorosa. Ola Hanssons ungdomsverk och dess betydelse för åttiotalets litterära brytningar*, op.cit., p. 178.

³⁹³ Bien sûr, le choix de faire représenter la femme sous le symbole d'une fleur est à comparer avec *Les Fleurs du mal* de Baudelaire, ainsi que l'obsession des fleurs exotiques de Des Esseintes dans *A rebours* de Huysmans. Voir Christina Sjöblad, *Baudelaires väg till Sverige*, op.cit., p. 125 qui cite par exemple Thure Andersson, « Ola Hansson i *Sensitiva amorosa* », *Edda*, 1936, p. 65.

³⁹⁴ *Sensitiva amorosa*, p. 98 : « Hon var som ett fint vitt blomster som som blottar sin sjukliga fågring i höstsolen och midt i en döende natur. »

³⁹⁵ Hans Levander, *Sensitiva amorosa*, op.cit., p. 178.

Lorsque le héros de *Bruges-la-Morte* de Rodenbach se souvient de l'apparence de sa femme morte, il la voit « fanée et blanche comme la cire l'éclairant, celle qu'il avait adorée si belle avec son teint de fleur³⁹⁶ ». Ici la vraie pâleur symbolise donc plutôt la maladie ou la mort, tandis que la couleur de la fleur est la couleur de la vie. Notons que les couleurs de fleurs varient, comme dans *Sensitiva amorosa*. En voyant Jane, qu'il croit être la morte, Hugues reconnaît, entre autres, son teint de pastel qui a donc dû être la couleur de teint de sa femme décédée³⁹⁷. Si Bruges, la ville, est un personnage en elle-même, ce qui est dit dans le roman comme ailleurs, il est question d'un personnage féminin³⁹⁸. Ce personnage, avec sa personnalité, a un effet essentiel sur Hugues, qui « avait senti, à l'origine, cette influence pâle et lénifiante de Bruges³⁹⁹ ». La couleur de la morte est naturellement pâle, parce que les couleurs n'existent plus après la mort. Ainsi Bruges est une ville morte, dans laquelle Hugues arrive à revoir sa femme morte.

Nous avons vu que la pâleur fait partie de l'image de la beauté aussi bien dans *En rade* que dans *Sensitiva amorosa*, lorsque les femmes vivantes sont malades, tandis que dans *Bruges-la-Morte*, c'est la nuance de la mort, où le manque de couleur témoigne aussi d'un manque de vie. Cela est le cas également dans *Féminité et érotisme*, où Alie est décrite comme particulièrement saine et belle, et surtout dans le passage où elle est remarquée par le marquis Serra, habillée en maillot qui dévoile tout son corps d'une peau hâlée de « couleur chaude⁴⁰⁰ ». De plus, la peau d'Alie est comparée à la peau d'Aagot, qui est décrite comme blanche comme le lait, ce qui est aussi beau, mais il est clair que Leffler souhaite, dans son roman, broser le portrait d'Alie comme le plus beau et le plus intéressant des portraits. La pâleur ne se voit dans le visage d'Alie que quand le stress devient trop grand, d'une manière immédiate et temporaire, comme quand elle risque de se noyer, mais est sauvée par Serra⁴⁰¹. Parfois une pâleur d'inquiétude est suivie par une rougeur, ce qui est, sans exception, lié à la relation amoureuse. Les changements de couleur de peau deviennent donc une façon de montrer les sentiments temporaires d'Alie, plutôt qu'un état permanent⁴⁰². Ces changements nous font également comprendre qu'Alie est une fille bien vivante. Les situations les plus dramatiques contribuent donc à

³⁹⁶ *Bruges-la-Morte*, p. 53.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 77 sq.

³⁹⁸ Voir *Bruges-la-Morte* p. 49 : Bruges « apparaît presque humaine » ; p. 69 : « Et sa morte était Bruges » ; p. 125 : Bruges, « dont il semblait aussi le veuf » ; p. 197 : « Or la Ville a surtout un visage de Croyante. » ; « Elle redevint un Personnage, le principal interlocuteur de sa vie » .

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 194.

⁴⁰⁰ *Féminité et érotisme II*, p. 39 : « varma hudfärgen ». Voir également p. 7 : Son « teint chaud ».

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 45 et 47.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 139.

une remarque à propos de la couleur de peau, et ces situations ont à faire avec la vie et la mort, ou bien – à l’amour. La mort ou l’amour, qui sont deux thèmes bien liés dans tout le roman de Leffler, bien omniprésents dans les autres romans étudiés aussi⁴⁰³, bien sûr, souvent de la même manière, se démontrent donc souvent dans le rapport du changement de couleur de teint.

Maquillage

Pour les décadents, la relation entre l’art et la nature est essentielle, et surtout essentiel est le fait évident que l’art et la nature sont opposés l’un à l’autre, mais que l’on peut les combiner dans l’artifice⁴⁰⁴. Les femmes peuvent, elles aussi, avoir une apparence plus ou moins naturelle. Pourtant, plus le portrait d’une femme change avec la quantité d’artifice, plus le portrait est contrasté à une apparence plutôt naturelle. En ce qui concerne le visage, cela dépend bien sûr si la femme est maquillée ou non. Cet aspect est bien souligné par Jean de Palacio, qui remarque, entre autres, qu’un visage maquillé est lié à l’art, alors que le visage sans maquillage est plus proche de la nature. De plus, une femme fardée est comme un tableau vivant, ce qui crée une rivalité entre l’art et le maquillage⁴⁰⁵.

L’artificiel fascine et effraye à la fois les décadents. La vie citadine avec toutes ses modernités rend souvent les protagonistes de la littérature décadente inquiets, et ils choisissent de fuir cette vie artificielle. En même temps, ils cherchent à fuir la vie à l’aide de l’art, la beauté et tout ce qui est, en effet, artificiel. La relation entre la nature et l’art n’est donc pas simple à l’époque, mais plutôt double, et même, parfois, contradictoire. Selon Baudelaire, un des poètes les plus importants pour les décadents, « la femme est *naturelle*, c’est-à-dire abominable, aussi est-elle toujours vulgaire, c’est-à-dire le contraire du dandy⁴⁰⁶ ». Rappelons, à ce propos, que, en 1847, dans *Fanfarlo*, Baudelaire brosse le portrait d’une femme qui, en quelque sorte, dépend de son apparence peu naturelle et bien élaborée. Une autre source importante d’inspiration des décadents est Théophile Gautier qui fait,

⁴⁰³ Nous y reviendrons dans un chapitre intitulé « La sexualité et la mort », dans la deuxième grande partie de l’étude (« Fin de siècle – fin de sexes ? »).

⁴⁰⁴ Voir par exemple *A rebours* de Huysmans, dont la thématique cerce pleinement autour de cette nature – artifice, ainsi que *Le Portrait de Dorian Gray* de Wilde. On y reviendra également plus tard, dans la troisième grande partie de cette étude.

⁴⁰⁵ Jean de Palacio, *Figures et formes de la décadence*, *op.cit.*, p. 151-156.

⁴⁰⁶ Charles Baudelaire, *Journaux intimes*, in : Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, *op.cit.* t. 1, 1975, p. 677.

un peu de sa manière, avec ses mots sur « l'art pour l'art », comme Baudelaire dans *Le Peintre de la vie moderne* un « éloge du maquillage⁴⁰⁷ ».

Si une femme choisit de se maquiller, elle prend cette décision elle-même. Cela montre qu'elle a une volonté propre, mais aussi qu'elle n'est pas contente de ce qui lui a été donnée par la nature ; elle choisit de ne pas rester naturelle. Comme le remarque Pierre Jourde, à propos du maquillage d'un des personnages d'un roman de Jean Lorrain⁴⁰⁸, écrivain de la Décadence : « Dans le maquillage, le visage s'échappe à lui-même comme chose pour apparaître comme conscience⁴⁰⁹. » Ainsi la femme maquillée représente non seulement la vie moderne, mais encore la distance vis-à-vis de la société antérieure. Elle se montre également plus citadine et plus consciente qu'une femme sans maquillage. Dans les œuvres étudiées, les femmes ne se maquillent pourtant ni beaucoup ni souvent. La jeune fille du premier rêve de Jacques d'*En rade* a des « lèvres fardées » qui, rappelons-le, « crépitaient dans une pâleur surhumaine, dans une pâleur définitive acquise par un décolorément voulu du teint⁴¹⁰ ». Sinon on ne trouve aucune femme maquillée dans ce roman de Huysmans. Louise, qui est une femme de ville, semble se paysanner⁴¹¹, et, comme nous l'avons déjà vu, son teint se hâle, ce qui nous donne l'impression qu'elle ne se maquille pas.

Ce n'est donc pas un hasard que le maquillage d'Hélène, dans *Un crime d'amour* de Bourget, donne « à sa beauté quelque chose de dangereux, d'inquiétant, de plus inaccessible que jamais à l'homme qui se tenait à côté d'elle et la regardait sans oser lui parler⁴¹². » Ici, elle a posé un peu de noir autour de ses yeux, ainsi que du poudre dans ses cheveux et « deux mouches au coin de sa joue amincie et pâle⁴¹³ ». C'est un maquillage choisi et posé par elle-même qui montre, précisément comme le font ses habits, une conscience de sa propre allure. D'ailleurs, le passage est assez crucial, il s'agit d'une vengeance vis-à-vis de son amant Armand qui « ne l'avait jamais aimé ! ... – Pas une minute⁴¹⁴ ? » Ici, le maquillage fait partie d'un masque bien préparé, un pas vers autre chose, ce dont Hélène a besoin dans la rencontre avec ses amis, pour réussir sa vengeance, et pour obtenir une nouvelle indépendance à elle.

⁴⁰⁷ Rhonda Garelick, *Dandyism, Gender and Performance in the fin de siècle*, New Jersey, Princeton University Press, 1998, p. 34 sq.

Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, op.cit., p. 206. Pierrot fait également la référence à Théodore Hannon qui écrit, dans un poème de ses *Rimes de joie* (1879/1881) « Mon âme, tu le sais, ma mie, / N'aime que l'artificiel. »

⁴⁰⁸ Il s'agit du *Monsieur de Bougreton* (1897).

⁴⁰⁹ Pierre Jourde, *L'alcool du silence. Sur la décadence*. Paris, Honoré Champion, 1994, p. 272.

⁴¹⁰ *En rade*, p. 61.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 172.

⁴¹² *Un crime d'amour*, p. 220.

⁴¹³ *Ibid.*

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 210.

Les femmes de *Sensitiva amorosa* de Hansson ne semblent pas se maquiller, au moins les nouvelles ne nous le révèlent pas ; si la nuance de teint est naturelle ou artificielle n'est jamais vraiment éclairé. Une œuvre nettement plus intéressante sur ce sujet du maquillage est *Bruges-la-Morte* de Rodenbach dans laquelle, au chapitre XII, la fantaisie revient à Jane « comme au temps de sa vie de théâtre, de se velouter de poudre les joues, de se carminer la bouche, de se noircir les sourcils », ce que Hugues n'apprécie pas du tout, car il trouve ce maquillage « si en désaccord avec le naturel » et il le compare avec la douceur de la morte⁴¹⁵. La différence entre les deux figures féminines – la morte et Jane – commence, après ce changement de Jane, à s'amplifier. Jean de Palacio souligne aussi que la « faille entre Hugues et Jane s'élargit lorsque la jeune femme décide de se maquiller à nouveau⁴¹⁶ ». De plus, Palacio attire l'attention sur la couleur des visages de Jane et de la morte. Le souvenir de la morte de Hugues est marqué par la pâleur, car la morte est, rappelons-le, toujours, pour lui, « fanée et blanche comme la cire éclairant⁴¹⁷ », tandis que Jane devient maintenant, avec le maquillage, une femme fardée et peinte, c'est-à-dire artificielle.

Notons donc que dans aucun des livres importants pour notre étude, la femme maquillée n'est particulièrement louée. En même temps, les femmes tout à fait naturelles ne semblent pas non plus spécialement attirantes pour les héros. Parmi les femmes les moins attirantes il y a, d'abord les paysannes d'*En rade*⁴¹⁸, qui ne font rien pour être belles, mais inversement, il y a aussi la figure de Jane de *Bruges-la-Morte* qui, en se maquillant, est donc « en désaccord avec le naturel et chaste visage » de la morte, ce qui démontre que, pour le protagoniste Hugues, la beauté se cache si un visage est trop maquillé⁴¹⁹. L'artifice n'est donc pratiquement jamais à préférer à la nature, à ce qui est naturel, mais la pâleur est quelque chose d'attirant – et elle l'est surtout si elle est naturelle. Si la pâleur est le signe d'un état maladif, elle est également attirante. Sinon, si on ne connaît pas la cause de la pâleur, celle-ci attire quand même les hommes.

⁴¹⁵ *Bruges-la-Morte*, p. 215 sq. (p. 216 pour la citation.)

⁴¹⁶ Jean de Palacio, *Figures et formes de la décadence*, op.cit., p. 215.

⁴¹⁷ *Bruges-la-Morte*, p. 53.

⁴¹⁸ *En rade*, voir par exemple p. 148 sq.

⁴¹⁹ *Bruges-la-Morte*, p. 216.

1.5 Cheveux désirables

Les cheveux de femmes à l'époque de la Décadence, comme ceux du reste du XIXe siècle, étaient normalement longs et attachés⁴²⁰. La femme ne dénouait son chignon ou la natte de ses cheveux que dans l'intimité, ce qui rend l'image d'une femme avec des cheveux non attachés intime, voire sensuelle. Dans les livres étudiés ici, les cheveux de femmes ne sont souvent que mentionnés, comme les cheveux bruns de Louise dans *En rade* ou les couleurs de cheveux des femmes « types » de *Sensitiva amorosa*. Les écrivains ne les décrivent probablement pas s'ils ne diffèrent pas de la norme. Pourtant, quelques chevelures du corpus restent aussi intéressantes qu'il ne faut pas les négliger.

Par ailleurs, comme le rappelle Paul Gorceix, la chevelure est l'attribut emblématique d'Ophélie, ainsi que « le lien symbolique qui relie la femme à l'âme universelle et aux forces obscures de la vie⁴²¹ ». Depuis le romantisme, l'époque où le sens des cheveux devient de plus en plus intéressant comme prolongement de l'âme ainsi qu'un attribut soigneusement choisi comme une façon de marquer un goût ou une appartenance, les chevelures de femmes font partie des objets les plus souvent décrits dans la littérature, notamment chez des écrivains comme Baudelaire et Maupassant⁴²². De même, comme le montre Christian Angelet, « l'époque abonde », d'après le célèbre traité *Psychopatologia sexualis* (*Psychopathologie sexuelle*) de Richard von Krafft-Ebing de 1886, « en exemples de fétichisme de coupeur de nattes⁴²³ ».

Orner ses cheveux comme le fait Alie dans *Féminité et érotisme* de Leffler témoigne de quelque chose de très conscient, voire artificiel, peu remarqué par les personnages masculins, mais cela étend l'image de la femme et son goût pour l'artifice, peu importe si elle met des coraux ou des roses dans ses cheveux⁴²⁴. Plus intéressant encore est la description de l'intimité, quand le focalisateur est le personnage masculin, par exemple quand le marquis Andrea Serra contemple la belle Alie dans son lit avec ses cheveux détachés suivant la courbe du dos⁴²⁵. Les cheveux qui ne

⁴²⁰ Voir Carol Rifelj, « Le langage des coiffures », in : Andrea Del Lungo & Boris Lyon-Caen (éd.), *Le Roman du signe. Fiction et herméneutique au XIXe siècle*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2007, p. 127.

⁴²¹ Paul Gorceix, *Réalités flamandes et symbolisme fantastique*, Paris, Lettres modernes, n° 255, 1992, p. 41 sq.

⁴²² Le poème « La chevelure » des *Fleurs du Mal* de Baudelaire est évidemment d'une grande importance pour l'intérêt littéraire des cheveux/chevelures. La nouvelle de Maupassant, « La Chevelure » de 1884 (le 13 mai dans *Gil Blas*) est aussi intéressant à cet égard.

⁴²³ Christian Angelet, « Bruges-la-Morte comme carrefour intertextuel », in : Jean-Pierre Bertrand (éd.), *Le Monde de Rodenbach, op.cit.*, p. 139.

⁴²⁴ *Féminité et érotisme II*, p. 7, p. 107.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 231.

sont plus attachés signifient donc très clairement une situation de vie privée, d'intimité.

Le rapport entre les cheveux et l'intimité est encore souligné dans la première rencontre intime entre Hélène et Armand dans *Un crime d'amour* avant laquelle Armand s'est procuré d'un peigne pour les cheveux d'Hélène, pour qu'elle puisse remettre même sa chevelure en ordre, plus tard : « "N'aie pas peur, lui dit-il, j'ai pensé à tout," [...] "Tu pourras te repeigner, dit-il"⁴²⁶. » Armand rassure donc Hélène juste après avoir touché les cheveux de la femme – pour un moment plus tard découvrir que sa future maîtresse, elle aussi, avait pensé à apporter un peigne. Ensuite, les choses peuvent évoluer, et l'on comprend que la liaison sera accomplie lorsqu'Armand emporte la femme après avoir « tout défait de sa parure depuis ses bracelets jusqu'aux épingles de ses cheveux⁴²⁷ ».

Plus importantes comme images érotiques sont les chevelures des femmes des rêves de Jacques, dans *En rade*, qui ont soit des « cheveux très blonds pâlis par des sels et nuancés par des artifices de reflets mauves » qui « coiffaient son visage comme d'un casque un peu enfoncé⁴²⁸ », soit « les cheveux en flammes⁴²⁹ », car celles-ci disent beaucoup du héros et de son intérieur, ou encore – les chevelures des deux femmes condensées en une seule de *Bruges-la-Morte*.

Pour le protagoniste du roman de Rodenbach, les cheveux sont, d'ailleurs, comme le reste de l'apparence de la femme, d'une grande importance – s'ils ne constituent pas l'attribut le plus important – vu le fait que l'on peut voir la chevelure de la morte comme « le leitmotiv », comme le souligne Paul Gorceix : « dont la vie souterraine se prolonge entre le commencement et la fin du roman⁴³⁰. » Comme la morte avait eu des cheveux d'un jaune d'ambre, le héros n'aime pas que les cheveux de Jane soient, en fait, d'une autre couleur : Jane se rappelle l'« inexplicquée tristesse » de Hugues « quand elle lui avait dit que sa chevelure était teinte⁴³¹ ». Evidemment, il ne veut pas que Jane arrête de se teindre les cheveux, car dans ce cas-là, elle ne ressemblerait plus à la morte. Au début du roman, les cheveux de la morte sont également décrits : déployés, ils « couvraient tout le dos, longs et ondulés⁴³² », ce qui prouve l'intimité qu'avait Hugues avec sa femme. Plus remarquable et sensuelle encore est la longue natte coupée par Hugues après la mort de sa femme, la seule chose du corps qui, selon Hugues, réussit à survivre à tout⁴³³. La mort « ruine tout,

⁴²⁶ *Un crime d'amour*, p. 96.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 98.

⁴²⁸ *En rade*, p. 60 sq.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 195.

⁴³⁰ Paul Gorceix, *Réalités flamandes et symbolisme fantastique*, *op.cit.*, p. 41.

⁴³¹ *Bruges-la-Morte*, p. 112.

⁴³² *Ibid.*, p. 53.

⁴³³ Il s'agit d'un fait proche de la pensée de Hérodiade. Voir « Hérodiade, Scène », v. 6-7, écrite en 1864, publiée en 1869/1871 de Mallarmé.

mais laisse intactes les chevelures⁴³⁴. » C'est pourquoi les cheveux de la morte seront gardés sous verre dans un écrin transparent, car ainsi une part de la femme aimée se trouve préservée, précisément comme l'exprime Geneviève Sicotte, « dans un état où se confondent la vie et la mort⁴³⁵ », ce qui rappelle, à son tour, les contes de fées. Obsédé et trahi par sa femme morte, Hugues est aussi obsédé par cette natte qui est son seul vrai souvenir matériel de la morte, objet fétiche, cette « hantise de l'intact » comme l'exprime Ana González-Salvador⁴³⁶. Si la chevelure est également dessinée, Sylvie Doizelet le souligne, comme « l'âme de la maison », tellement protégée du monde extérieur⁴³⁷, c'est cette chevelure de la morte, qui va, paradoxalement, devenir l'arme mortelle employée par Hugues à la fin du roman. Ce qui reste de la morte tue donc sa remplaçante, et la morte meurt encore une fois, tuée par, également du point de vue du héros, sa propre chevelure. Signalons également que Jane n'aurait pas connu cette mort si elle n'avait pas, tout d'abord, eu la même couleur de cheveux que la morte, et le comportement vulgaire manifesté par cette héroïne consistant en un rire cruel ainsi qu'en l'idée fatale de jouer avec la chevelure – un comportement qui mène Hugues à la folie.

1.6 Les corps - vieillissants ou bien éternellement jeunes ?

Quelquefois non seulement les visages et les têtes, mais aussi les corps féminins sont décrits. La vitalité des corps est, bien évidemment, lié à l'âge, et au vieillissement. La question du vieillissement est central dans la littérature de la fin du XIXe siècle, car, en choisissant l'artifice, on essaie d'oublier la nature, et le fait que l'on en fait partie. Cela a, comme nous considérons les faits, son origine dans à la fois le refus du réalisme et du naturalisme, dans l'idée romantique d'une vie éternelle et belle, sans

Voir Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Bertrand Marchal, vol. 1, Paris, Éd. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p. 17-22, surtout p. 17 à propos des cheveux blonds.

⁴³⁴ *Bruges-la-Morte*, p. 54.

⁴³⁵ Geneviève Sicotte, « D'un coffret de verre sur quelques sources intertextuelles de *Bruges-la-Morte* », in : Jean-Pierre Bertrand (éd.), *Le Monde de Rodenbach*, *op.cit.*, p. 128.

⁴³⁶ Ana González-Salvador, « Morbide », in: Sylvie Thorel-Cailleteau (éd.), *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, *op.cit.*, p. 214.

⁴³⁷ Sylvie Doizelet, « La maison de Jane », in : Jean-Pierre Bertrand (éd.), *Le Monde de Rodenbach*, *op.cit.*, p. 177.

souffrance, et dans les idées du pessimisme schopenhauérien dans lequel on évite la volonté, liée à la nature, et cherche un refuge dans la représentation, qui est liée à l'artifice⁴³⁸. Bien que la plupart des personnages des romans décadents soient jeunes, et que l'on préfère éviter la vieillesse, plusieurs romans de l'époque soulèvent la question du vieillissement ; pensons aux romans comme *Fort comme la mort*⁴³⁹ (1889) de Maupassant ou *Le Portrait de Dorian Gray* de Wilde, ou encore à tous les portraits de dandys de la Décadence – l'horreur du dandy est, précisément comme celle de Dorian Gray, de vieillir.

Rappelons que Jacques, dans *En rade* de Huysmans, voit d'autres figures féminines que sa femme apparaître, surtout dans ses rêves. Ici, par exemple, le corps de la première jeune fille rêvée est décrit avec et sans robe, et il est question d'une apparition érotique et belle, où même les seins sont visibles. Dans le dernier rêve de Jacques aussi, un corps féminin est présent, mais ici, contrairement à l'exemple précédent, il s'agit d'un tout autre portrait, à savoir celui de la femme de Saint Sulpice, dont particulièrement les seins sont décrits comme vieux⁴⁴⁰. Si Louise avait, autrefois, eu une « figure en fer de serpe, un peu chiffonnée et fraîche⁴⁴¹ », elle commence maintenant à ressembler, au point de vue de Jacques, plutôt à la tante Norine, qui est vieille comme la femme apparue dans le dernier rêve de Jacques, qu'à la jeune fille du premier rêve.

Les rêves de Jacques contribuent donc à donner deux images opposées de la même femme, c'est-à-dire de la sienne, qu'il avait une fois épousée, ce qui est une action qu'il regrette parfois, reconsidérant l'état et l'évolution de sa femme. Or en découvrant que Louise porte quelques premiers signes de vieillesse, Jacques réalise également son propre vieillissement s'approcher, ce qui lui fait peur. Alors, on pourrait dire que le corps changeant et vieillissant de Louise reflète les pensées, ainsi que l'état, du protagoniste masculin lui-même. De plus, les propres choix, ou actes, du

⁴³⁸ Même si les pessimistes voient la mort comme le soulagement, le vieillissement est à éviter, car celui-ci rappelle donc la nature, qui en elle-même implique la volonté de vivre et le développement naturel et le refus de la représentation souhaitée – la volonté est la plus forte, ce qui rend le vieillissement encore plus douloureux.

⁴³⁹ Dans ce roman, le héros, le peintre Olivier Bertin tombe d'abord amoureux d'une femme, Anne, et ensuite de la fille d'Anne, Annette, qui ressemble pleinement à sa mère, ce qui crée une obsession chez Anne qui ne pense qu'à son allure de plus en plus vieillissante – en effet, elle fait tout pour ressembler à sa fille : « Elle comprit bien, peu à peu, avec son flair de femme, qu'Annette l'attirait presque autant qu'elle-même. [...] Pour devenir aussi svelte qu'Annette, elle continuait à ne point boire, et l'amincissement réel de sa taille lui rendait en effet sa tournure de jeune fille, tellement que, de dos, on les distinguait à peine ; mais sa figure amaigrie se ressentait de ce régime. La peau distendue se plissait et prenait une nuance jaunie qui rendait plus éclatante la fraîcheur superbe de l'enfant. Alors elle soigna son visage avec des procédés d'actrice [...] ». Guy de Maupassant, *Fort comme la mort*, Paris, Albin Michel, Le livre de poche, 1963, p. 107 sq.

⁴⁴⁰ *En rade*, p. 62 et 195.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 172.

héros sont remis en question quand il se reflète dans l'apparence de sa femme. Par contre, Louise elle-même ne semble pas s'inquiéter de son propre vieillissement. Elle n'est pas du tout aussi consciente qu'Hélène, qui, dans un passage d'*Un crime d'amour*, se regarde dans la glace a peur de ne pas plaire à son amant, ce qui aussi implique une inquiétude de vieillir⁴⁴².

Comme l'énigme est l'attribut le plus important chez une femme selon le narrateur de *Sensitiva amorosa*⁴⁴³, et comme la distance en est une condition, les descriptions des membres ou des allures corporelles ne sont pas très nombreuses dans cette œuvre. Les récits sont souvent racontés par une tierce personne, ou c'est le narrateur qui l'entend la narration d'une personne absente et bien distancée de l'expérience vécue. La fleur dont il est question, la *sensitiva amorosa*, peut être aussi bien grande que petite – elle est d'une variété diversifiée⁴⁴⁴ – chose relevée dans la dernière nouvelle, où l'apparition de la femme, grande et svelte, dans le parc, fait penser à une femme au corps petit et gracie, ce qui ne correspond pas vraiment à la première⁴⁴⁵.

Quant à la morte et Jane de *Bruges-la-Morte*, Hugues voit leur ressemblance dans les couleurs et les traits du visage, mais on n'a pas beaucoup d'information sur les corps des deux femmes. Pourtant, Hugues voit assurément, en fondant « ces deux femmes en un seul être [...] ayant [...] une seule chair, un seul corps auquel il demeurerait fidèle⁴⁴⁶ » une ressemblance entre les deux aussi en ce qui concerne le corps. Le fait que Jane arrive à porter une des anciennes robes de la morte montre également une certaine ressemblance de taille⁴⁴⁷.

D'ailleurs, l'apparence du corps et de ses membres est sûrement essentielle pour la voix narrative de *Berta Funcke* de Kleve qui décrit le corps de Berta comme d'abord faible, pendant l'enfance, ensuite comme grand, maigre et svelte sans force⁴⁴⁸. Plus tard, ce même corps a développé pour montrer des formes plus rondes qui se transforment encore

⁴⁴² *Un crime d'amour*, p. 89: « [...] épiant les moindres plis sur ses tempes, autour de ses lèvres, autour de son cou, [elle se demandait] si elle était assez jolie pour enivrer celui qu'elle aimait⁴⁴² ». On reviendra à ce passage dans notre chapitre consacré au dandysme, dans la troisième partie de l'étude. En effet, l'inquiétude d'Hélène ressemble bien clairement aussi à l'inquiétude d'Anne de *Fort comme la mort* de Maupassant, soulevée dans une note ci-dessus.

⁴⁴³ *Sensitiva amorosa*, p. 7. Le narrateur préfère garder la distance des femmes, ce qui rend également l'image de la femme énigmatique. Sans trop savoir d'une femme, le narrateur arrive à ressentir un plaisir en contemplant la femme, mais dès qu'il la connaît, l'attraction se perd pour le narrateur car il voit aussitôt « la stupidité » et « tout se détruirait »: « [...] jag vill icke komma dem nära och vill icke tala med dem, ty då skulle stupiditeten i dessa vackra eller karaktäristiska hufvud snart sticka fram och sedan allt det andra eländet och så alltsammans förderivas för mig [...] ».

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 11: « skiftande varieteter av den ».

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 94 et 98.

⁴⁴⁶ *Bruges-la-Morte*, p. 107.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 148 sq.

⁴⁴⁸ *Berta Funcke*, p. 5 « klen », p. 16 « lång och slankig med magra, kantiga armar ».

une fois – cette fois, on voit l’image d’un corps plutôt mou, sans énergie, ce qui est, naturellement, lié à la santé générale de la jeune femme⁴⁴⁹.

Figures féminines âgées

En ce qui concerne les figures féminines données un âge plus élevé, nous ne voyons pas d’intérêt dans les romans où le focalisateur narratif est féminin, à part celui de *Féminité et érotisme* où Madame Rode est bien décrite comme un bon exemple. Sinon ce sont les voix narratives masculines, d’auteur masculin, qui traite davantage cet aspect du vieillissement du corps féminin. Les écrivains femmes évitent peut-être le sujet, car elles pourraient bien sûr avoir une autre approche, voire un autre objectif avec leurs portraits.

D’ailleurs, on a déjà noté que Louise est décrite comme une femme qui commence à vieillir, tandis qu’une figure féminine menaçante, comme Jane de *Bruges-la-Morte* semble être une femme sans âge, probablement du même âge qu’avait la morte avant de tomber malade et de mourir, c’est-à-dire assez jeune, autour de vingt-cinq ans. Louise, qui est loin d’être une femme fatale, semble donc vieillir. Les signes d’âge sont bien sûr aussi liés au corps – cela vaut également pour une grande partie de nos textes étudiées – et cela particulièrement dans *En rade*. Le fait que l’être humain vieillit inquiète le personnage huysmansien et lui fait peur. Plusieurs fois, on trouve des remarques concernant le corps vieillissant de Louise, comparé à celui de la tante Norine, qui est plus âgée. De plus, Jacques regarde les jeunes paysannes, qui « pas une, n’avait de seins⁴⁵⁰ ! ». Elles sont d’ailleurs, « pour la plupart, affreuses, taillées à coups de serpe, mal équarries, blondasses, fanées à vingt ans [...]. Les petites filles même étaient en avance sur leur âge, avaient des traits accusés et l’air vieux⁴⁵¹ ».

En rade est d’ailleurs, avec *Bruges-la-Morte* – et son portrait de Barbe – ainsi que *Féminité et érotisme* – et son portrait de Mme Rode – , une œuvre qui fait un peu plus attention à l’image de la femme âgée, avec le portrait de la tante Norine. Cependant, Norine joue un rôle dans lequel le personnage de Louise en quelque sorte se reflète et auquel il s’oppose. Son image qui n’est pas décrite de manière très élaborée, mais elle est, comme nous le pensons, très imprégnée par les sentiments de Jacques. La description de Norine est, en effet, exagérée, et proche de la caricature avec « ni ventre, ni gorge, ni râble et des hanches en fer de pioche ; rien en elle ne

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 63 « större, fylligare », p. 134 « blek, slapp och nervös ».

⁴⁵⁰ *En rade*, p. 148 sq.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 149.

rappelait la femme⁴⁵² ». Le visage de cette femme est « jaune » et « quadrillé de rides, raviné de raies comme une carte routière, chiné de même qu'une étoffe tout le long du cou⁴⁵³ ». C'est aussi à propos de Norine et des paysannes que Jacques semble noter des habits, comme « la tante Norine en sabots⁴⁵⁴ » ou les « chemises à coulisses⁴⁵⁵ », « les jupes grises » et les « bas de prisons, enfilés dans des bamboches⁴⁵⁶ » .

Ces observations ont, certainement, un rapport avec le point de vue de l'étranger, de l'intrus, qu'est Jacques, venant de la capitale, de la vie civilisée et moderne. Le choc provoqué par la différence lui donne une fausse image déformée d'une façon exagérée, car il est habitué à la vie artificielle de la ville, voire de la capitale. Cela nous paraît vouloir illustrer que le portrait de la citadine est opposé à celui de la paysanne. En même temps, la manière dont le portrait de la paysanne est brossé pourrait nous dire encore bien des choses concernant le portrait de femme, de l'époque étudiée, en général.

Quant à l'âge des femmes, la perspective donnée dans *En rade* montre aussi comment la femme de la campagne, même si elle a l'air de vieillir plus tôt, reste physiquement forte longtemps. Norine, passée la soixantaine, est toujours active, elle ne s'arrête jamais au cours du roman, tandis que Louise, plus jeune, n'a pas beaucoup de force, marquée comme elle est par la vie en ville ou la vie moderne. Par contre, Jacques voit Louise vieillir à cause du milieu à la campagne, ce qui montre que l'âge pourrait, en ville, être caché grâce aux vêtements et au maquillage, et les occupations peuvent aussi y être plus douces pour le corps, au moins dans l'univers du jeune couple parisien. De plus, à la campagne, le visage est plus souvent exposé au soleil, ce qui donne, petit à petit, des rides, alors que les femmes en ville de la fin du XIXe siècle évitent tout rayon de soleil, car le bronzage ne fait pas partie de la vie mondaine. Si la vie en ville marque Louise mentalement, la campagne semble donc lui faire un effet sur le corps, au moins du point de vue du personnage principal masculin. Le changement d'apparence lié au vieillissement est également lié aux origines de la figure féminine. Si Louise retourne au milieu de ses origines, elle change aussi parce qu'elle est d'origine paysanne, un fait auquel elle a du mal à résister, une fois que son lieu d'habitation a changé⁴⁵⁷. Ainsi le vieillissement de la femme devient lié à la vie campagnarde, contrastée à la vie citadine, de même que le vieillissement est plus proche de la nature, fait inévitable de la

⁴⁵² *Ibid.*, p. 52. Notons également que cette description de Norine ressemble à la femme du dernier rêve du héros.

⁴⁵³ *Ibid.*.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 143.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 149.

⁴⁵⁶ *Ibid.*.

⁴⁵⁷ Voir Christopher Lloyd, *J.-K. Huysmans and the Fin-de-siècle Novel*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1990, p. 74.

vie naturelle. La jeunesse est donc, bien naturellement, limitée, et si l'on essaie de la prolonger elle s'associe à la vie artificielle.

Ni *Berta Funcke*, ni *Sensitiva amorosa* ne contiennent pas vraiment de réflexions sur le vieillissement des femmes, car dans ces deux œuvres, la plupart des personnages féminins sont relativement jeunes. Berta Funcke, elle-même, est jeune tout au long du récit, même si elle se voit comme plus âgée, déjà durant son enfance, où elle est vue comme trop raisonnable pour son âge⁴⁵⁸. Berta est donc consciente de son âge, mais c'est plutôt la jeunesse qui est soulignée, pour ce qui est dit à propos les descriptions de l'apparence non seulement de l'héroïne, mais également la seule autre femme vraiment décrite, notamment la jeune cousine Ester Haine, qui est encore plus jeune – et plus belle – que Berta⁴⁵⁹. Cependant, en ce qui concerne les relations avec les hommes du roman, l'âge n'est pas sans intérêt pour la jeune Berta qui se sent plus âgée, et qui est aussi finalement vue comme telle. Le fiancé qu'elle finit par choisir voit en Berta une « dame » élégante, mondaine, spirituelle, toujours jeune – mais sans être trop jeune⁴⁶⁰. Quant aux figures féminines de *Sensitiva amorosa*, l'âge ne semble jamais faire une grande différence. Tout de même, les femmes dont on parle dans *Sensitiva amorosa* sont, comme nous le jugeons – les âges n'y sont jamais précisés – assez jeunes. Par là on comprend que la femme énigmatique, qui est symbolisée par cette fleur appelée *sensitiva amorosa*, n'est pas une femme âgée, ce qui est également d'importance pour les autres récits du livre.

En revanche, *Bruges-la-Morte* de Rodenbach contient un portrait de femme âgée mieux peint, à savoir celui de la servante Barbe. En tant qu'être féminin, Barbe n'est pourtant pas très intéressante aux yeux du héros. Son corps n'intéresse probablement personne, car « elle avait les allures, avec sa robe noire et son bonnet de tulle blanc, d'une sœur tourière⁴⁶¹ », ressemblable déjà de l'extérieur à une nonne, ce qui n'attire certainement pas trop les hommes. A part cette description de Barbe, la seule chose qui revienne à propos de son apparence semble liée à son âge, car son prénom est, à quelques reprises, précédé par « la vieille⁴⁶² ».

La femme morte de *Bruges-la-Morte* implique, en quelque sorte, un autre aspect de l'âge, puisqu'elle reste, dans la mémoire de Hugues, éternellement jeune. Notons également que les portraits accrochés aux murs ainsi que la chevelure, gardée dans l'écrin de verre, « toujours vivante, elle,

⁴⁵⁸ *Berta Funcke*, p. 8.

⁴⁵⁹ *Berta Funcke*, p. 83.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 141: « Fröken Funcke passade honom – hon var elegant, mondaine, spirituelle, men alltid och framför allt – en dam. »

⁴⁶¹ *Bruges-la-Morte*, p. 62.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 57, 62, 153 et 217. (p. 57 : « la vieille servante » ; p. 62 : « Barbe, la vieille servante flamande », pour les deux autres passages, il s'agit de « vieille Barbe ».)

d'un or sans âge » ainsi que « l'âme de la maison⁴⁶³ ». Quand Jane commence à changer, elle ne ressemble plus à la femme morte. En tuant Jane avant qu'elle soit plus âgée, on pourrait dire que Hugues sauve la jeune danseuse de la vieillesse, en même temps que pour lui, elle reste jeune dans sa mémoire. Morte, Jane ressemble encore plus à la première femme morte : « Les deux femmes s'étaient identifiées en une seule⁴⁶⁴. » De plus, comme Hugues vit dans une ville considérée comme morte, ou, au moins, vieille, une relation avec une femme jeune et bien vive semble, dès le début du roman, peu réalisable, car Hugues est voué à mener une vie proche de la mort.

Même si les visages et les têtes semblent faire l'objet d'une plus grande attention, en ce qui concerne l'apparence de la femme, et cela surtout pour les personnages principaux masculins, il faut constater que le reste du corps est aussi d'une certaine importance. Peut-être la pensée de Louise est-elle révélatrice de l'idée de la femme :

[...] la possession de son corps était un inestimable don ; comme toutes les femmes encore, épouses, filles ou maîtresses elle pensait aussi que le mari, le père ou l'amant avait été mis sur la terre pour subvenir aux besoins de la femme, pour l'entretenir, pour être, en un mot, une bête à pain⁴⁶⁵.

Si le visage et la tête sont plus décrits que le reste des corps, cela n'étonne quand même pas, car à l'époque, la femme est, encore plus dans la littérature que dans la société, de plus en plus vue comme un individu indépendant, capable de se débrouiller seule. Bien évidemment, c'est surtout dans le portrait du visage que l'on remarque les traits vraiment différenciateurs – et liés à la personnalité. Au fur et à mesure que la femme devient indépendante, les traits de son visage reflètent donc plus que les autres parties du corps, d'une façon raffinée, l'identité avec toutes ses qualités. Les traits prennent une importance grandissante, comme on l'a vu, par exemple lorsqu'il est question des yeux comme miroir de l'âme. Cependant les portraits de visages sont plus révélateurs des traits que l'on dit les plus typiques de la littérature décadente. Les yeux et leurs regards qui enchantent, les bouches dévorantes avec leurs sourires mystérieux, le teint pâle, le maquillage et les cheveux, sensuels ou en flammes, tout fait partie du portrait caractéristique de l'époque.

En tout état de cause, souvent, les auteurs/narrateurs ainsi que les héros masculins des romans, semblent à la fois obsédés par l'apparence de la femme, et effrayés par celle-ci. La femme est une menace pour

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 61 sq.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 270.

⁴⁶⁵ *En rade*, p. 127.

l'homme, mais aussi un ingrédient indispensable, aussi bien dans les rêves que dans la vraie vie.

En étudiant les portraits de femmes âgées, on voit naturellement que celles-là sont placées en opposition aux portraits de jeunes femmes. Louise est opposée à Norine, ainsi qu'à la femme du dernier rêve de Jacques, Jane est opposée à Barbe, tandis que la Morte est éternellement jeune. Finalement la femme la plus âgée de *Féminité et érotisme II*, Mme Rode, dont l'arrière-plan est donné dans *Féminité et érotisme I*, joue le rôle d'exemple, car elle est à la fois saine et pleine de sagesse. Bien qu'elle ne soit présente qu'au début du roman, elle fait aussi partie des perspectives et des choix faits par Alie. Sa vitalité n'est pas à douter, même si elle tend à avoir des idées qui ne ressemblent pas à celles d'Alie, qui est une femme plus moderne. Cependant Madame Rode semble moins conventionnelle que d'autres femmes de son âge. Les deux femmes, Madame Rode et Alie, qui habitent ensemble sont vues comme des femmes imprévisibles et capricieuses, desquelles on ne sait pas à quoi s'attendre⁴⁶⁶. L'image de la femme âgée contribue bien sûr à ce qu'on voit le vieillissement comme quelque chose de plutôt naturel qui n'est pas vraiment à craindre, car ici, rien de condescendant n'est à trouver.

L'inévitable vieillesse fait peur aux héros, ce qui se voit souvent dans les portraits de femmes d'un certain âge. Dans les œuvres suédoises, on ne trouve pourtant pas de portraits vraiment condescendants. Evidemment, le manque de vieilles femmes dans *Sensitiva amorosa* peut, en fait, signifier, quand même, une peur ou une indifférence en ce qui concerne les femmes qui ne sont plus jeunes comme la fleur bien énigmatique qu'est la *sensitiva amorosa*. Ce manque peut également signifier une peur de la vieillesse, car en l'évitant, on ne doit pas penser à la fin inévitable tellement liée à la nature humaine.

1.7 L'interaction des personnages avec d'autres personnages ainsi qu'avec la société

Si une figure féminine est indépendante, elle l'est peut-être grâce à une certaine distance vis-à-vis de son entourage. Pourtant, la distance prise fait également partie de l'ontologie décadente, où chaque pas vers l'intimité est

⁴⁶⁶ *Féminité et érotisme II*, p. 6.

un risque. La femme est-elle contente d'être mise à l'écart, ou y a-t-il plutôt un souhait de s'approcher des autres ? Si le choix semble provenir d'une volonté honnête et franche, on a probablement à faire avec une femme indépendante. Mais si le choix n'a pas été fait, on peut se demander s'il n'y est pas question d'une victime.

Si les figures féminines sont imprégnées par les idées de la Décadence, c'est-à-dire comme les protagonistes masculins, elles pourraient, elle aussi, démontrer une sorte de misanthropie. La misogynie des personnages masculins, provenue de la peur du sexe opposé, pourrait peut-être se montrer également chez les figures féminines, soit en évitant les hommes, soit en les traitant d'une manière irrespectueuse.

Origines, habitudes et expériences

En ce qui concerne l'arrière-plan des figures féminines, celui-là est clairement expliqué dans leur enfance et leurs liens parentaux, ainsi que dans leur éducation. Pour certaines des œuvres de notre corpus, nous n'avons pourtant pas beaucoup d'information en ce qui concerne les parents : soit les parents sont absents, décédés, soit l'intrigue ne nous raconte pas l'arrière-plan des personnages sur ce plan-ci. Dans *Bruges-la-Morte*, les personnages féminins sont plutôt sans lien avec le temps passé ; le seul renseignement que l'on a à propos de Jane est qu'elle habite Lille au début du roman. Dans *Sensitiva amorosa* non plus, nous n'avons pas de détails concernant l'histoire des figures féminines.

En revanche, nous savons davantage de Berta, dans *Berta Funcke* de Kleve, qui garde tout au long du roman le contact avec ses parents ; il s'agit d'un lien qui nous semble assez insoucieux, sans complexités. Notons pourtant que c'est avec le père qu'elle a un contact plus intense, au moins d'après ce qui est connu dans le texte. C'est également avec le père qu'elle voyage en Europe. La mère de Berta n'apparaît que rarement, et son avis n'a jamais de grande importance pour Berta. L'héroïne créée par Stella Kleve est celle de nos figures féminines qui est la meilleure décrite en ce qui concerne la première période de la vie, ce qui est d'ailleurs un phénomène assez fréquent dans la littérature de la « percée moderne » en Scandinavie⁴⁶⁷. En effet, les premiers chapitres nous racontent quelques scènes importantes de l'enfance de Berta, qui rajoutent des détails à propos des qualités de la fille – des qualités intérieures comme extérieures. Il est surtout question de son comportement caractéristique, mais ces passages y sont aussi pour nous faire comprendre que la fille déjà petite n'avait pas été

⁴⁶⁷ Voir, par exemple Jenny Björklund, « "Raffinerad, abnorm och blaserad." En annorlunda samhällskritik i Stella Kleves *Berta Funcke* », *TFL*, 2000: 3-4, p. 138.

comme les autres de son âge. L'éducation de Berta ne ressemble pas non plus entièrement à celle des autres, car en lisant le premier chapitre, on voit qu'une éducation libre contribue à former la personnalité de Berta. Cela se lit surtout dans une réplique de son père adressée à la mère constatant qu'on « ne doit jamais forcer un enfant⁴⁶⁸ ». C'est souligné encore dans la phrase suivante – une phrase qui est laissée constituer un paragraphe entier : « Ainsi Berta Funcke grandit dans la plus grande liberté, et elle s'évoluta tout à fait comme elle le voulut⁴⁶⁹. » Comme le souligne Jenny Björklund dans son article sur *Berta Funcke*, cette éducation libre va donc, bien évidemment, marquer le personnage Berta. La fille joue comme elle veut, soit avec les filles, ou des jeux réservés pour les garçons, soit avec les filles, où les jeux sont plutôt traditionnels pour les filles⁴⁷⁰. C'est pourquoi sa personnalité va pouvoir évoluer d'une certaine manière plus tard et décrite dans le roman – vers une vraie indépendance. Dans le deuxième chapitre, la première partie de l'adolescence est narrée, ce qui montre que celle-ci est également imprégnée par des choix libre de l'héroïne, ainsi que sa façon d'être top raisonnable pour son âge, ce qui se renforce quand elle rejette les idéaux religieux. Après avoir pris sa première communion, « elle pensait qu'elle avait "commencé sa vie avec un mensonge"⁴⁷¹ ».

Parmi les autres portraits de femmes, seulement celui de Raoule de *Monsieur Vénus* de Rachilde souligne quelques caractéristiques importantes déjà depuis l'enfance avec sa tante, surtout de la perspective de la tante, et des autres regards adultes : « Cette petite fille volontaire brisait tous les raisonnements qu'on lui opposait avec des réponses pleines d'une désinvolture épicurienne⁴⁷². » Chez Raoule ce n'est pas l'éducation en elle-même qui évolue sa conduite et ses façons indépendantes par rapport aux autres, mais plutôt son héritage génétique. En effet, on explique sa nature en décrivant le comportement de son père, mais comme nous voyons les choses, il s'agit d'une révolte créée par une rencontre de la nature et l'éducation sévère. A ce propos, comme on va le voir, et Raoule et Selma vont également, chacune de sa façon, agir contre les idéaux religieux établis, ce que fait donc Berta déjà clairement le jour où elle devient « adulte » – le jour de sa confirmation peut être vu comme son entrée dans la vie adulte.

⁴⁶⁸ *Berta Funcke*, p. 7 : « I sjelfva verket var hon egentligen ytterst litet efterhållen – föräldrarna voro så svaga för henne. Modern var mycket häftig, och ögonblicket efter hon hade bannat flickan, kysste och smekte hon henne. Fadern, godsint och hemkär, tillbad sin enda lilla dotter och hade dessutom den principen, "att man aldrig skulle tvinga ett barn". »

⁴⁶⁹ *Ibid* : « Så fick då Berta Funcke växa upp i största frihet, utveckla sig alldeles som hon ville. »

⁴⁷⁰ Voir Jenny Björklund, « "Raffinerad, abnorm och blaserad" En annorlunda samhällskritik i Stella Kleves *Berta Funcke* », *op.cit.*, 2000, p. 138.

⁴⁷¹ *Berta Funcke*, p. 27 : « Hon blygdes öfver att "ha låtit locka sig af några ord" och tyckte, att hon hade "börjat lifvet med en lögn". »

⁴⁷² *Monsieur Vénus*, p. 38 sq.

De plus, on nous donne quelques indications sur les racines de Louise dans *En rade* de Huysmans. Tout d'abord, c'est chez des membres de sa famille que le couple parisien s'est réfugié pour se guérir de la maladie de la ville et essayer de résoudre un problème financier. De plus, les pensées de Jacques nous donnent quelques informations concernant le père de Louise, mort quelque temps après le mariage : « un brave homme retraité dans les douanes [...] ; il restait au fond de ce vieillard régulier et doucement têtue, des vestiges de sang paysan, un relant d'ancienne caque⁴⁷³ ! » Ayant ces pensées, Jacques comprend sa femme et sa peur de gaspiller de l'argent pour des choses inutiles, ce qui a d'ailleurs déjà été indiqué par les pensées de Louise. Avec les changements de vie qu'elle a dû subir, ce n'est peut-être pas étonnant, non plus, de voir comment la personnalité de Louise est tellement instable. Se retrouver dans le lieu où elle a ses racines, sans vraiment en faire partie, pourrait, évidemment, influencer sur son état. Si elle est, comme on l'a vu, plutôt optimiste lorsqu'elle s'apprête à changer de milieu, elle est, à la fin, assez frustrée de la situation.

Nous avons également affaire à trois filles sans mère. Raoule de *Monsieur Vénus*, Selma d'*Argent* et Alie de *Féminité et érotisme* sont toutes les trois sans mère. Raoule est une vraie orpheline, mais Selma n'a pas non plus grandi chez son père toujours en vie. Ainsi les trois jeunes femmes ont des points en commun, surtout Raoule et Selma, qui, de plus, ont eu une éducation semblable. Alie est devenue orpheline assez tard après avoir grandi du côté de sa mère divorcée⁴⁷⁴.

Si Raoule et Selma ont grandi sans mère, elles ont quand même eu d'autres personnalités féminines plus ou moins proches de leur côté qui ont contribué à leur éducation ainsi qu'à leur conduite à venir. Raoule a été éduquée par sa tante Elisabeth, « une vierge [...] pleine de vertus, confite en dévotion, passant la vie comme sous les arceaux d'un cloître » et dont le plus grand souhait était d'entrer dans un cloître, ce qu'elle avait également planifié à l'époque où elle eut la mission d'éduquer sa nièce⁴⁷⁵. La mort de son frère donna donc à sa vie une autre orientation, puisqu'elle fut obligée s'occuper de Raoule, alors cinq ans. Selon ce qui en est dit, l'éducation ne fut pas vraiment été réussie, car, au début du récit, Raoule n'est pas encore mariée, ce qu'elle aurait dû être à son âge. Selma, quant à elle, a été, malgré un père toujours en vie, envoyée à un pensionnat où l'éducation imprégnée par le protestantisme ressemble à celle d'un couvent, ainsi que, au moins en partie, à celle de Raoule. Ainsi ces deux jeunes femmes sont imprégnées non seulement par l'orphelinat, mais encore par une éducation sévère. La troisième jeune femme sans mère est Alie dont le rôle vis-à-vis d'une femme plus âgée est bien différent. Nous savons

⁴⁷³ *En rade*, p. 173.

⁴⁷⁴ Voir *Féminité et érotisme I*, p. 9.

⁴⁷⁵ *Monsieur Vénus*, p. 38.

qu'elle est venue habiter chez la mère de son amie, Madame Rode, lorsque l'amie est décédée peu de temps après le décès de la mère d'Alie. Après cela, Alie joue presque le rôle de la fille de Madame Rode, et leur relation semble à la fois proche et sans problèmes.

Vu les arrière-plans de Raoule et de Selma, tous les deux marqués par une éducation bien sévère, si le comportement de ces deux jeunes femmes rompt avec l'attendu, l'effet deviendra nettement plus grand. Or une grande raison pour que ces figures féminines arrivent à rompre avec leur passé se trouve dans la liberté fondée en leur manque d'exemple féminin. Comme l'exprime Jette Lundbo Levy en parlant d'un autre texte de Benedictsson – « Ur mörkret » (« De l'obscurité ») – : La mère est la plus aimée, mais également la plus puissante et menaçante en ce qui concerne l'indépendance d'une fille⁴⁷⁶. Sans exemple à suivre, les filles sans mère sont plus libres à évoluer indépendamment, et elles peuvent trouver leur propre fémininité. Selma semble en être consciente, et elle en parle avec son cousin Richard : « une jeune fille, qui n'a pas eu de ... modèle... , oui, c'est-à-dire une mère, elle ne ressemblera à aucune autre fille⁴⁷⁷ » Selma se voit donc elle-même comme divergente⁴⁷⁸.

Un autre aspect concernant l'orphelinat de mère devient, comme l'a noté Diana Holmes, la difficulté pour la jeune femme de la rencontre avec un corps masculin plus dur, moins doux, quand, en effet, c'est le corps de la mère, plus doux, qui lui manque⁴⁷⁹. Une enfance sans mère peut donc expliquer le fait que les deux héroïnes sont attirées par des hommes moins masculins, voire plutôt féminins, en même temps qu'elles ont pu évoluer en des femmes fortes. De même, une femme forte, comme le décrit Simone de Beauvoir, elle cherche à son tour « une proie », qui n'est pas forcément de nature masculine, car « l'homme avec ses muscles durs, sa peau râpeuse et souvent velue, son odeur rude, ses traits grossièrement taillés ne lui paraît pas désirable, il lui inspire même de la répulsion⁴⁸⁰ ».

Quant au manque de données sur l'origine des autres femmes, nous le voyons comme un choix qui aide les écrivains à broser les portraits librement. En effet, la Décadence ne s'intéresse pas vraiment aux origines⁴⁸¹.

⁴⁷⁶ Jette Lundbo Levy, *Den dubbla blicken*, op.cit., p. 90.

⁴⁷⁷ *Argent*, p. 199 : « [...] jag menar att en ung flicka, som inte haft någon qvinlig... ja, det vill saga, någon mor, hon blir inte lik andra flickor. Jag var inte lik andra. »

⁴⁷⁸ En ce qui concerne ce passage, cette partie du chapitre, nous en avons déjà écrit dans un article intitulé « Deux figures féminines hors normes ». Voir Cecilia Carlander, « Deux figures féminines hors normes de la fin du XIXe siècle. Raoule de Rachilde et Selma de Benedictsson », *Nordlit*, 28, 2011, p. 17.

⁴⁷⁹ Diana Holmes, « Monstrous Women: Rachilde's Erotic Fiction », in : Alex Hugues & Kate Ince (éd.), *French Erotic Fiction. Women's Desiring Writing 1880-1990*. Oxford, 1996, p. 44 sq.

⁴⁸⁰ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe II*, Paris, 1976 (1949), p. 153.

⁴⁸¹ Si l'on n'étudie pas les « écrivains régionalistes » dont parle Pierre Citti, *Contre la décadence*, op.cit., p. 254-279 – et excepté les théories de la dégénérescence et les théories concernant les unions consanguines de l'aristocratie (pensons par exemple à William Høg de

De plus, les origines de la famille risque d'évoquer des pensées sur l'éphémère de la nature, bien liées à une peur de l'avenir qui implique la fin, la mort. Une réaction des femmes dans *Sensitiva amorosa* de Hansson peut être liée à cette peur, car après une rencontre avec les parents de son compagnon, la relation est marquée par un dégoût provoqué par les ressemblances remarquées par la femme entre le père et le fils, son fiancé⁴⁸², un dégoût qui détruit la relation : « jour et nuit, [elle] y pensa et y ressentit du dégoût et cela emboutit [...] en une idée fixe qui lui remplit entièrement son existence⁴⁸³ ».

D'ailleurs, à l'égard des héros, dans les cas où les origines sont visibles ou connues, l'arrière-plan ne semble pas important, à part les pensées de Jacques. En revanche, l'image instantanée semble être de la plus grande importance, car les protagonistes vivent dans le moment précis, dans la vie actuelle. Cela vaut également pour une figure comme Hugues de Rodenbach qui, même s'il a l'air de vivre dans le passé, se croit lui-même être dans le temps présent. En réalité, il ne sait pas distinguer la différence entre le temps présent et le temps passé, car tout est, finalement, mêlé pour lui. De la même manière, comme le dit André Guyaux, Hugues cherche la vérité sur lui-même « à travers la femme, double comme était le visage de Dorian : une vraie, morte, perdue ; une fausse, vivante, découverte comme on découvre un leurre⁴⁸⁴ ».

On pourrait également se demander si les autres femmes de nos œuvres étudiées sont opposées comme des femmes vraies ou plutôt fausses. Dans ce cas-là, rappelons les figures féminines des rêves de Jacques dans *En rade* de Huysmans qui contrastent avec les portraits de Louise et de Norine, ainsi qu'avec les apparitions des femmes dans *Sensitiva amorosa* de Hansson qui sont beaucoup plus belles et intéressantes pour les hommes que les vraies femmes. Plus les femmes semblent faire partie d'un imaginaire et plus elles se trouvent à une certaine distance – plus elles attirent les hommes, car plus elles sont énigmatiques. Tandis que la morte est la vraie pour Hugues, et la vivante Jane est la fausse, on constate le cas inverse dans *En rade* où les femmes fausses ne font pas partie du monde réel. Dans les rêves de Jacques, on trouve des femmes plutôt proches d'un leurre. Ainsi les figures féminines imaginaires, voire fausses, semblent encore plus dangereuses que les femmes de la vie réelle. De plus, Jane dans *Bruges-la-Morte* devient encore plus dangereuse pour le héros lorsqu'elle dépasse la

Haabløse slægter du Danois Herman Bang, à Des Esseintes d'A rebours, ou à Raoule de Monsieur Vénus).

⁴⁸² *Sensitiva amorosa*, p. 18 sq.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 18 sq.: « [...] dag och natt, tänkte [hon] på och led [hon] af och äcklades [hon] vid [tanken på den obestämda likheten] [...] som växte ut oformligt och stelnade i en fix idé, hvilken fylde hela hennes tillvaro, hennes sinnen, känsla och tanke [...] »

⁴⁸⁴ Guyaux, André, « Narcisse au crépuscule », in : Gwenhaël Ponnau (éd), *Fins de siècle. Terme – Évolution – Révolution ?*, op.cit., p. 351.

limite entre les deux univers opposés. Si les femmes imaginaires sont également des femmes sans origines, leur énigme est à la fois plus grande, ce qui augmente bien les risques à l'égard de l'homme – plus la femme est énigmatique, plus elle peut causer des problèmes.

Personnages solitaires

Il vivait sur lui-même, se nourrissait de sa propre substance [...] ⁴⁸⁵

Comme la littérature de la Décadence se concentre tout d'abord sur quelques rares personnages principaux, les figures de la Décadence, qu'il s'agisse de personnages masculins ou féminins, et peu importe s'il est question d'un héros ou d'une héroïne, les personnages sont le plus souvent des cas des solitaires. La peur de l'intimité, en ce qui concerne le sexe opposé, fait partie des caractéristiques « types » de la personnalité des solitaires, mais également de la nouvelle attention attirée sur les psychés des individus, ce qui est aussi vue comme une des solutions possibles pour en finir avec la vraie décadence, c'est-à-dire la fin de l'humanité. Les personnages sont donc concentrés dans leur portrait, de même que l'on voit l'individu isolé dans son milieu ⁴⁸⁶. De même, les figures féminines des romans étudiés ne sont que rarement entourées d'autres figures.

En revanche, on retrouve souvent des personnages opposés l'un à l'autre. Cela est le cas pour Jane dans *Bruges-la-Morte* qui est opposée à la fois à la morte et à la servante Barbe. Il est aussi intéressant de noter que dans les autres œuvres étudiées, la plupart des autres figures féminines sont, elles aussi, plus ou moins, opposées l'une à l'autre, parfois avec les femmes qui les entourent par hasard, parfois parce qu'il s'agit d'un autre lien, en premier lieu familial, mais parfois aussi amical – mais dans ce cas-là, c'est la relation qui se développe. Pourtant, il ne s'agit qu'une femme opposée à une autre, à la fois, et les romans ne présentent donc pas de nombreux personnages.

Louise, dans *En rade*, ne ressemble guère à la paysanne Norine, qui n'est pas seulement vieille et étrange, mais aussi forte et presque masculine dans ses manières. La langue utilisée par Norine n'a non plus rien à voir avec la langue à laquelle les deux Parisiens se sont habitués dans la capitale. De plus, Norine sait faire tant de choses pratiques qui sont indispensables pour une vie menée à la campagne. Pour cette raison Louise paraît presque inutile, comme si elle ne pouvait servir à rien. Les habitudes de Louise, très différentes à celle de la paysanne, semblent difficiles à

⁴⁸⁵ J.-K. Huysmans, *A rebours*, *op.cit.*, p. 169.

⁴⁸⁶ Voir Pierre Citti, *Contre la décadence*, *op.cit.*, p. 31.

changer, ce qui met la jeune femme mal à l'aise ; elle n'arrive pas à s'adapter. Après un épisode qui montre l'incompréhension de Norine vis-à-vis de l'envie de Louise de changer les draps, Jacques retrouve Louise, sensible, en larmes⁴⁸⁷. Dans la relation entre Louise et Norine, il se crée donc même un conflit. Il y a un froid entre elles, comme entre Jacques et l'oncle Antoine. Le froid du comportement des paysans ressenti par Jacques est alors aussi éprouvé par sa femme, chose qui pourrait montrer comment le protagoniste masculin se reflète dans sa femme et, par là, se reconnaît en elle. Le fait que Louise se sent humiliée par Norine, une paysanne, devient la cause principale de la décision de Jacques, sans doute parce qu'il a vécu la même chose, de rentrer à Paris avec son épouse.

Par ailleurs, *En rade* contient encore une figure féminine qui pourrait être considérée comme l'antipode de Louise, à savoir la jeune fille du premier rêve de Jacques. De plus, l'image de cette jeune fille « à peine développée » est incontestablement opposée à l'image de la femme aux vieux seins du troisième (et dernier) rêve⁴⁸⁸. Les deux figures féminines rêvées par le héros encerclent le portrait de Louise, de même qu'elles renforcent la représentation de l'avis de Jacques, qui voit Louise emplantée quelque part au milieu de celles-là.

En ce qui concerne des amies, il n'en est presque uniquement question de femmes liées à la situation familiale, comme les cas des romans suédois de Benedictsson et de Leffler, où les deux héroïnes ont des relations avec des femmes des hommes qui leur sont proche : quant à Selma, il s'agit de la femme de son cousin Richard, Elvira, et quant à Alie, c'est la femme de son ami Rickard, Aagot, qui est également la belle-fille de Madame Rode. Même Raoule de Rachilde crée une sorte de relation avec la sœur de Jacques, son amant et futur mari, mais d'ailleurs, elle n'a guère d'amies⁴⁸⁹.

Les deux héroïnes suédoises Selma et Alie sont vraiment opposées aux femmes autour d'elles, bien que, pour Alie, la relation avec Madame Rode n'y soit pas pour jouer le rôle de l'effet d'un miroir, mais plutôt pour compléter l'image de la femme. En effet, Madame Rode est une femme qui représente à la fois les idéaux conservateurs et modernes, car elle accepte et soutient, en partie, les caprices d'Alie, même si parfois avec stupeur. La relation entre Alie et Aagot est présente tout au long du roman de Leffler, et cela, comme nous le comprenons, afin de, avec Aagot, montrer une figure féminine plus conventionnelle, qui renforce les qualités extraordinaires de l'héroïne. Plus tard dans ce même roman, une autre figure féminine importante pour l'héroïne est présentée : La princesse – la sœur d'Andrea Serra, son amour – pour laquelle Alie évolue une adoration⁴⁹⁰.

⁴⁸⁷ *En rade*, p. 212.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 61 (pour la citation) et 195.

⁴⁸⁹ *Monsieur Vénus*, p. 43 : « [...] pas d'amies intimes [...] »

⁴⁹⁰ *Féminité et érotisme II*, p. 178 : « Hon hade denna slags dyrkan för henne [...] » p. 179 : « Det var första gången i sitt lif hon sökt att efterlikna någon. »

Cette princesse fait partie d'un autre monde, qui est le monde auquel Alie souhaite appartenir. Il s'agit aussi d'une relation marquée par la distance de l'impossible, qui, comme on va le voir plus tard, aboutira en une idolâtrie peu conventionnelle. Par ailleurs, la princesse Lætizia est une femme forte, avec beaucoup de pouvoir dans la famille Serra. Ses pouvoirs sont plus fortes que celles d'Alie, qui n'existent guère ; ainsi ces deux femmes sont opposées, en même temps qu'elles se réunissent dans un comportement non conventionnel et indépendant.

Moins clairement positionnée nous semble l'héroïne de *Berta Funcke*, au moins si l'on considère l'effet donné au portrait marqué par des antipodes. Berta est vraiment mise à côté des autres jeunes femmes, et ne jamais opposée à personne – à l'exception d'un petit passage où elle commence à fréquenter sa cousine. Sinon, c'est clairement expliqué qu'elle ne trouve pas d'amies parmi les jeunes femmes de son âge, car elle n'a rien en commun avec elles. Déjà petite, elle se met à côté des autres : elle se sent plus mûre que les autres de son âge – ces autres, elle les trouve enfantins⁴⁹¹. De même, elle est plutôt désapprouvée par les autres enfants, tandis que plus tard, lorsque les autres s'intéressent à elle, c'est son choix conscient de prendre ses distances, car le comportement ainsi que les idées et l'avis des autres jeunes femmes lui sont insupportables – encore une fois, elle ne fait que s'irriter en fréquentant les autres⁴⁹².

Les distances prises par les jeunes femmes vis-à-vis des autres constituent un point commun entre elles ; cela vaut pour les figures féminines qui ont le rôle principal du roman. Ceci imprègne donc également Raoule, Selma et Alie, qui, comme Berta, font des choix actifs de ne pas fréquenter les femmes qu'elles croisent aux bals divers ou ailleurs.

Même dans *Sensitiva amorosa*, qui malgré son genre ne permet pas de portraits très élaborés, on trouve, dans quelques-unes des nouvelles, des images de femmes opposées l'une à l'autre. D'abord, le narrateur attire l'attention sur le fait que les femmes sont différentes entre elles, au moins en ce qui concerne l'apparence extérieure. Il nous livre, comme on l'a vu auparavant, plusieurs images « typiques » de la femme, pour finalement conclure que, quant à lui, ce sont les femmes énigmatiques

⁴⁹¹ *Berta Funcke*, p. 8 : « Berta hade som de flesta lillgamla barn ett djupt förakt för allt, som var "barnsligt". Utom skolan var Berta emellertid icke så mycket tillsammans med sina kamrater. » Plus tard, également, les distances entre Berta et les camarades de classe sont soulignées, ainsi que le fait que Berta n'a jamais de meilleure amie, « amie intime » : voir p. 19 sq. : « Kamraternas sällskap brydde sig Berta föga om. De hade icke läst så mycket som hon och "talade aldrig om något intressant". Någon intim väninna hade hon aldrig. »

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 80 : « [...] man såg mycket väl att hon hade tråkigt. [...] Hon kände ingen sympati för de "glada" unga flickorna, hon kände ännu mindre för de "allvarliga". » Voir ensuite également par exemple p. 30, où il est clair qu'elle s'ennuie dans la compagnie des autres.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 80 : « [...] nu var det *hon* som hade något emot *dem*. Deras meningslösa prat, deras häftiga entusiasm öfver de vanligaste saker, deras täta skratt och fnissningar irriterade henne. »

qui l'attirent, celles qui correspondent à son idée de la fleur appelée *sensitiva amorosa*. Ensuite, dans les nouvelles, on trouve des exemples de ces femmes mystérieuses, ou bien, des femmes qui semblent d'abord très extraordinaires, mais qui perdent, du point de vue du personnage principal, après quelque temps, cette espèce de charme. Pourtant, on a, dans le recueil, deux figures féminines qui vivent la même expérience, ce qui les oppose aux hommes, ou les placent à côté d'eux. Dans les nouvelles II et IX, un homme voit un visage se transmettre ou se transformer, en un autre, à cause d'une ressemblance physique. Ce phénomène de contraires liés ressemble bien au déroulement dans le roman de Rodenbach, surtout dans la deuxième nouvelle où le visage de la femme aimée se déforme en un visage de meurtrière. Les nouvelles de Hansson peuvent également être comparées entre elles, ce qui donne une perspective supplémentaire. Dans deux de ces nouvelles, les portraits de femmes sont plutôt effrayants, à savoir dans la cinquième et la septième, où la femme est soit bestiale, soit dangereuse au point de rendre l'homme fou, malade. Les deux portraits peuvent être vus comme opposés à des portraits peints où l'homme n'a pas de contact physique avec la femme en question, mais la voit uniquement, comme s'il s'agissait d'apparitions, ce que l'on trouve dans les nouvelles IV, VI et IX.

Nous avons pu constater que le portrait de Jane de *Bruges-la-Morte* est opposé à celui de la morte ainsi qu'à celui de la bonne Barbe. L'antipode que fait Barbe est à comparer avec l'une des antipodes de Raoule de *Monsieur Vénus*. Effectivement, Elisabeth, la tante pieuse de Raoule ressemble à Barbe, car ces femmes rêvent toutes les deux d'une vie de nonne et d'entrer dans un couvent. Nous voyons aussi une ressemblance dans l'antipode de Louise d'*En rade*, à savoir dans le portrait de la paysanne Norine, car il est, dans les trois cas, question de femmes plus âgées qui sont plus conventionnelles et dont le comportement est, sur tous les plans, plus correct, voire plus conservateur et traditionnel. Ces trois femmes suivent les normes établis dans la société, voire elles représentent des exemples de la femme pieuse et forte du passé. Par contre, dans *Féminité et érotisme*, Madame Rode ne joue jamais, malgré son âge, le rôle vraiment opposé à Alie. Là, c'est plutôt Aagot qui représente le rôle d'une femme plus traditionnelle.

En ce qui concerne la femme opposée de Jane, Barbe, elle se montre particulièrement bouleversée lorsqu'elle comprend avec qui le héros passe son temps. Sinon, Jane ne fait partie d'aucune complicité visible, bien qu'elle annonce, après qu'ils se connaissent déjà depuis un temps considérable, à Hugues qu'elle sort avec des amies. C'est pour Hugues qu'elle s'installe à Bruges, et elle le fait sans connaître personne. Sa seule appartenance est au théâtre où elle fait partie d'une troupe, non comme vedette, mais avec de petits rôles, ce qu'elle décide de quitter pour Hugues – au moins, c'est ce qu'elle dit, mais, comme la perspective est la plupart du temps celle de Hugues, nous ne pourrions pas le savoir avec certitude.

Les jeunes femmes ne s'enferment pas vraiment dans la maison, mais lorsqu'elles sortent, elles le font rarement en compagnie, sans être vues, parce qu'elles se trouvent dans des milieux où elles ne risquent quasiment jamais d'être vues. Les scènes qui décrivent les figures féminines en mouvement, à l'extérieur de la maison, sont des scènes où elles sont seules : Selma fait du cheval, Raoule est assise dans son coupé en train d'aller quelque part. Si elles sont dans des situations avec beaucoup de monde autour d'elles, elles restent tout de même souvent toutes seules, à part, dans leur propre monde intérieur. Selma se réjouit au début de sa vie conjugale de fréquenter d'autres femmes des amis de son mari, mais, après quelque temps, et surtout après une scène de jalousie de son mari, elle commence à s'ennuyer en cette compagnie. « Dans ce cas-là, il était mieux de rester à la maison », constate Selma, et, au fur et à mesure, elle préfère rester seule et ne plus accompagner son mari aux invitations⁴⁹³. Pour Selma, ces moments – ces jours et soirs – de solitude sont décrits comme les meilleurs : « Elle se sentait merveilleusement libre et contente chaque fois qu'elle voyait le fiacre s'éloigner⁴⁹⁴. »

On l'a déjà constaté plus tôt, dans nos chapitres consacrés à la Décadence et à la « percée moderne » qu'il n'est que maintenant que les femmes commencent, petit à petit, à prendre place dans la société, à l'extérieur de la maison. Même à la fin du XIXe siècle il était pourtant très compliqué d'être femme et sortir dans les milieux de la ville. Comme Christina Sjöblad le souligne, en étudiant un roman de l'écrivain Laura Marholm – l'épouse de Hansson – la femme de cette époque « ne peut pas flâner et contempler ceux qu'elle croise, dans ce cas, elle risque d'être vue comme disponible, prostituée⁴⁹⁵ ». Sjöblad rappelle ici le texte de Walter Benjamin sur « Paris, capitale du XIXe siècle » (1939) – un texte qui montre que le flâneur ne peut être que mâle – les flâneurs sont des hommes, et les femmes n'ont pas accès au milieu citadin, au moins non pas avant que les grands magasins commencent à ouvrir⁴⁹⁶. Comme les femmes ont le droit de faire des achats pour la maison, ainsi que des achats pour elles-mêmes, des vêtements ou des tissus – tout de même pour la maison – elles peuvent donc, grâce au commerce développé, finalement se trouver dans des milieux plus citadins. Par contre, les cafés ou les restaurants sont des milieux surtout pour les hommes ; la femme y a droit seulement si elle est accompagnée d'un homme.

En considérant de tels arrière-plans, le contexte duquel nos figures féminines font partie, nous comprenons pourquoi la plupart des actions se déroulent à l'intérieur des maisons, car il s'agit d'un milieu plus

⁴⁹³ *Argent*, p. 163: « Då var det bättre att sitta hemma. »

⁴⁹⁴ *Ibid.*: « Hon kände sig så förunderligt fri och glad hvar gång vagnen rullade bort. »

⁴⁹⁵ Christina Sjöblad, « Blick och rum hos sekelskiftets flånörer: Laura Marholm och Ola Hansson », *op.cit.*, p. 395.

⁴⁹⁶ Voir *Ibid.*

sûr et connu. Les fois qu'on retrouve les personnages dehors devraient donc être jugées comme spécialement intéressantes, et cela encore plus si les scènes de la femme se trouve seule dans un milieu citadin, voire encore plus s'il s'agit d'une sortie du soir. Nous avons déjà mentionné Selma et le tour de cheval qu'elle entreprend pour faire ses adieux au cousin Richard. Ce passage montre bien sûr que la femme en question est indépendante, non seulement parce qu'elle sait faire du cheval, mais également parce qu'elle maîtrise bien la situation, et elle se lance dans la vie extérieure avec certitude. Plus intéressantes encore sont probablement les premières lignes du roman de Benedictsson qui mettent en scène la toute jeune fille Selma, toute seule en train de marcher dans la rue principale de la ville où elle habite. Cela aussi, nous l'avons déjà remarqué, mais il faut le souligner encore parce que, précieusement comme Raoule de *Monsieur Vénus* de Rachilde, elle est seule, et à l'extérieur de la maison, lorsque le roman commence.

Quant aux autres héroïnes du corpus, elles se trouvent à l'intérieur d'une maison au début des œuvres, à l'exception de Berta Funcke, qui joue dans le jardin, petite – cela n'est donc que vainement comparable. Pourtant, plus tard dans les déroulements des romans, c'est probablement Berta et Alie de *Féminité et érotisme* qui se trouvent seules le plus longtemps, et le plus souvent, dans des milieux au dehors, à l'extérieur de la maison. Dans *Sensitiva amorosa* également, mais cela encore à un autre degré, les figures féminines sont pour la plupart vues à l'extérieur, puisque ce n'est qu'ici que les hommes se trouvent ; c'est le milieu préféré des hommes, des amis ou des connaissances du narrateur. Ainsi les hommes évitent également les situations des milieux intimes.

Dans les romans francophones de notre corpus, les femmes qui se trouvent dehors, dans un milieu citadin, sont, sans exception, des femmes plus ou moins dangereuses ou coupables. C'est probablement pourquoi les scènes extérieures d'Hélène Chazel d'*Un crime d'amour* sont assez intenses. En effet, ces scènes aident à intensifier le crime qui va être commis – cela vaut pour le trajet décrit entre la maison et la rue de Stockholm, où Hélène va voir Armand de Querne, ainsi que pour la terrasse appréciée de sa part, où elle attend Armand, « la mince et longue terrasse dont le parapet longe la rue Geoffroy-Saint-Hilaire » (pourtant un endroit très calme) ou bien pour la promenade dans le Jardin des Plantes⁴⁹⁷. A côté de Raoule, Jane de *Bruges-la-Morte* est la plus dangereuse – et c'est certainement aussi Jane qui se promène le plus des figures féminines ; elle peut presque être considérée comme une flâneuse – c'est comme telle que Hugues l'aperçoit la première fois – ce qui contribue également à ce qu'elle

⁴⁹⁷ *Un crime d'amour*, p. 92 sq. et (pour la citation) p. 123 sq. – Alfred Chazel voit le couple à la page 150.

soit vue comme une prostituée : « une pareille femme, mauvaise femme⁴⁹⁸ » comme l'exprime Barbe, la servante pieuse de Hugues Viane.

1.8 L'univers intérieur des personnages féminins

Après la perspective des portraits physiques et extérieurs des personnages féminins, entrons maintenant dans l'univers des pensées de ces mêmes personnages. Nous le trouvons particulièrement intéressant de voir les changements de perspective dans un récit où le personnage principal est un homme, car ici, le point de vue d'une femme dans un roman rompt avec les conventions et ajoute souvent quelque chose d'inattendu au récit. Quant aux figures féminines qui sont aussi les héroïnes des œuvres, une analyse de l'univers intérieur serait, bien évidemment, une tâche bien suffisante pour une étude entière et plus spécifique. Par conséquent, nous ne tenons à en soulever que quelques passages afin d'en donner des exemples de cet univers bien vaste et intéressant. Concernant les autres figures féminines, c'est-à-dire celles qui ont plutôt un rôle de personnage secondaire, reflétées dans le personnage principal qui est donc le héros, les exemples seront, si cela nous semble possible, à peu près dans la même quantité. Ceci dit, ici, les pensées des héroïnes ne seront que brièvement traitées, juste pour donner quelques aspects supplémentaires de ces figures féminines. Plus tard, dans les autres parties de cette études, nous aurons l'occasion de développer ces aspects en soulevant des thèmes divers.

Les questions que l'on peut se poser sont, par exemple : Que révèlent les pensées de ces femmes ? Montrent-elles qu'il s'agit de femmes particulièrement indépendantes ? Les images données de l'univers intérieur des femmes, sont-elles en harmonie avec les portraits physiques ? Et quels rapports ont-elles avec les pensées des protagonistes masculins ?

*

Dans *En rade* de Huysmans, Louise a, malgré son rôle à l'ombre du protagoniste Jacques, le droit de penser elle-même, ce qui est montré dans des passages différents. Dans l'univers intérieur de Louise, une pensée occupant presque deux pages nous semble plus importante que les autres

⁴⁹⁸ *Bruges-la-Morte*, p. 251.

passages de pensées de ce même personnage. En effet, ce que pense Louise dans ces pages ressemble aux pensées de Jacques qui précèdent le pensées de sa femme. De cette manière, on a l'impression que Huysmans veut montrer que la femme est, elle aussi, capable de penser, et cela quasiment comme l'homme : Jacques ainsi que Louise regrettent pour un moment de s'être mariés. Ce qui aurait pu effrayer un lecteur masculin de la fin du XIXe siècle, c'est la cruauté, ou bien la dureté, de l'univers intérieur de la femme qui « s'affirmait que son mari n'était apte à rien⁴⁹⁹ ». De plus « elle éprouvait une fureur de ménagère contre le mari qui n'avait pas su garer la barque⁵⁰⁰ ». Finalement, avant de regretter ce qu'elle vient de penser, elle a une idée spontanée qui résume un peu la situation : « Ah ! si c'était à refaire, comme elle ne se marierait pas⁵⁰¹ ! » Cependant elle n'aurait pas, d'après son propre avis qui suit, pu vivre sans mari. Ainsi la femme de Jacques est, parfois, dans ses pensées, plus sévère qu'elle ne le montre clairement à Jacques dans ses paroles et son allure, qui du point de vue de Jacques reste très faible.

La seule et unique fois qu'il nous semble que l'on a accès à la vie intérieure d'une femme dans *Sensitiva amorosa*, on est face à des pensées tout à fait comparables à celles de Louise concernant le mariage. En effet, la femme de la quatrième nouvelle de Hansson se souvient d'abord du commencement de sa relation avec celui qui est maintenant son mari, pour ensuite, après quelque temps ne plus pouvoir reconnaître ce même homme dont le visage mouillé et froid est comparé à « une sangsue collante⁵⁰² ». Comme la problématique de relations intimes du couple est un thème majeur aussi bien dans *En rade* que dans *Sensitiva amorosa*⁵⁰³ on constate une tentative de laisser la parole à la femme aussi sur ce sujet, peut-être pour montrer que la femme a des doutes que l'on n'arrive pas toujours à deviner. Ainsi, on pourrait estimer que la femme est présentée comme menaçante vis-à-vis de l'homme, car elle peut avoir des pensées qui remettent tout en question, même les choses les plus établies et sûres. Ce qui diffère concrètement d'une image de femme fatale, c'est que les deux femmes, Louise et la jeune femme de la quatrième nouvelle de Hansson, finissent par rester aux côtés de l'homme, car finalement elle choisissent la sécurité qu'incarne la vie conjugale.

Les autres pensées de Louise sont marquées par l'inquiétude ou l'irritation liées à la situation financière du couple, ce qui fait d'ailleurs aussi partie de la pensée déjà mentionnée ci-dessus. Une autre fois, il est

⁴⁹⁹ *En rade*, p. 126.

⁵⁰⁰ *Ibid.*

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 127.

⁵⁰² *Sensitiva amorosa*, p. 46 : « Och dagarne i ända pinas hon i sin nervösa väntan på att få höra nästa glosa; och hvarenda qväll, då hon gått till sängs och det blifvit tyst i hotellet, kröker hon sig i ångestfull vämjelse i väntan på det ögonblick, då hon skall känna hans kalla, blöta ansigte som en klibbig igel på sitt, och hans trefvande, skälvande hand... »

⁵⁰³ Ou encore dans *Argent* de Benedictsson, bien évidemment – on y reviendra plus tard.

clair que Louise se croit voir des astres que Jacques lui montre, alors qu'elle éprouve « dans l'estomac comme une angoisse⁵⁰⁴ » Bien évidemment, cela fait partie de l'illustration de l'état maladif de Louise, ce qui va bien avec l'image prédominante de cette héroïne, mais c'est une information introspective de la part de Louise, et non quelque chose de compris par Jacques. Même si Louise est le personnage malade dans le roman de Huysmans, Jacques subit également l'influence de l'époque, au moins pas du point de vue de Louise qui trouve « dans son mari une défaillance nerveuse, une de ces faiblesses de l'âme fine dont le mécanisme en émoi est odieux aux femmes⁵⁰⁵ ».

La faiblesse notée par Louise concernant son mari n'est sûrement pas loin de la faiblesse de Hugues de *Bruges-la-Morte*, tel que le voit Jane, qui comprend « quel pouvoir elle avait pris sur cet homme, tout inoculé d'elle, malléable à son gré ». Les pensées suivantes de Jane montrent comment elle planifie, en quelque sorte, d'hériter de Hugues qui « ne vivrait pas longtemps. Or il passait pour riche⁵⁰⁶. » Grâce à l'accès aux pensées de Jane, le lecteur comprend mieux la nature de cette femme. Les pensées renforcent ce que l'on a déjà pu comprendre ailleurs dans le roman, par exemple à travers les pensées de la servante Barbe, qui sont, elles aussi, importantes pour le portrait de Jane, dont les traits montrent bien qu'il s'agit d'une femme indépendante et dangereuse avec plusieurs liaisons. Aucune des pensées de Jane mentionnée dans le roman ne nous apporte rien d'avantageux à propos de ce personnage féminin. Un autre exemple de pensée de Jane concerne le comportement de Hugues qu'elle n'accepte guère. En effet, elle ne comprend ni les « allures anormales de Hugues, à ses muettes contemplations », ni la réaction de Hugues lorsqu'elle annonce qu'elle n'a plus envie de se teindre les cheveux⁵⁰⁷. Bref, ce qui nous est raconté de l'univers intérieur de Jane montre une incapacité ou désintérêt de faire un effort pour comprendre Hugues. Ainsi nous comprenons que Jane ne s'intéresse pas vraiment à l'être qui se cache derrière son admirateur veuf et riche. Il est donc clair que la nature des pensées de Jane renforce le caractère indépendant de la figure féminine, de même qu'elle montre que l'univers intérieur de la figure féminine est celui d'une femme fatale. Il faut quand même souligner que les pensées de Jane nous semblent bien exagérées. Les descriptions livrées par le narrateur sont parfois aussi brutales qu'on ait parfois l'impression de voir en Jane une bête sauvage en train d'attaquer sa proie. L'image correspond, bien sûr, aux traits typiquement décadents de la femme effrayante qu'est la femme fatale. Cependant les données de l'univers intérieur de Jane complète le portrait et confirme le portrait extérieur.

⁵⁰⁴ *En rade*, p. 105.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 166 sq.

⁵⁰⁶ *Bruges-la-Morte*, p. 235 sq.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 112 sq.

Comparée aux pensées de Louise, les pensées de Jane n'étonnent guère le lecteur, car elles n'ajoutent quasiment rien à la personnalité.

Il n'est pas non plus très étonnant que Jane se sente « mal accueillie, anormale, étrangère » lors de sa visite chez Hugues. En étant « hostile aux vieux meubles que sa présence menaçait de déranger dans leurs immuables attitudes⁵⁰⁸ », la jeune femme montre qu'elle est tout le contraire de Hugues et son idéal : elle est jeune, mais aussi, comme on peut bien le voir, moderne. Comme la demeure de Hugues représente plutôt la relation du protagoniste et de la morte, quelque chose de mort, Jane éprouve ici de l'angoisse, liée à l'étrangeté, parce qu'elle ne reconnaît pas ce monde dans lequel vit Hugues – de ce point de vue, leurs univers sont contrastés. De plus, en constatant l'angoisse de Jane, qui semble normalement être d'une nature forte, on a le pressentiment que la visite finira mal.

Non seulement l'univers intérieur de Jane, mais aussi celui de la servante Barbe nous sont ouverts dans *Bruges-la-Morte* de Rodenbach. En effet, tout le chapitre VIII est consacré à ce personnage secondaire, ce qui fait que l'on comprend alors mieux son point de vue. Le changement de perspective sert également à ajouter des aspects à l'intrigue, parce que c'est également dans ce chapitre que Barbe apprend qu'il circule des rumeurs parmi les Brugeois à propos de Hugues et de sa liaison avec Jane. On en apprend également davantage sur le Béguinage et les vœux de Barbe de faire partie des sœurs. Barbe représente le bien, ainsi que tout ce qui imprègne la vie ancienne de Hugues, et elle essaie, au fil du roman, de comprendre et d'aider le héros, comme une sorte de remplaçante de la femme morte, ou bien comme une figure protectrice, voire maternelle. Ainsi devient-elle l'antipode de Jane : « Triste, inquiète, elle priait Dieu pour son maître, sachant la cause⁵⁰⁹... » Comme elle ne peut pas se mêler des péchés, et comme le seul fait d'être physiquement proche du couple en question est un péché mortel, elle prend la décision de partir quand elle sait que Hugues a invité quelqu'un à dîner, ce qu'elle fait à cause des rumeurs racontés par la sœur Rosalie, dans le chapitre VIII.

Une autre femme très présente et bien décrite, mais secondaire et parmi les femmes âgées du corpus, est Norine dans *En rade*. En décrivant son allure, ses paroles et son comportement, le narrateur brosse d'elle un portrait assez détaillé. Or son univers intérieur ne s'ouvre jamais comme celui de Barbe – il nous reste caché, ce qui nous donne l'impression qu'il s'agit d'une femme moins intéressante, voire moins importante. Les descriptions de Norine restent donc à la surface. Pourtant, le portrait de cette figure féminine n'y figure certainement pas pour rien. L'apparence de Norine fait peur à Jacques, parce que, dans son personnage, il y a quelque chose qui diffère tellement des femmes qu'il a déjà vues. Les pensées de

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 265.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 218.

Norine n'existent probablement pas pour Jacques, peut-être ne peut-il voir qu'elle est capable de penser, car pour lui, Norine n'est qu'une vieille paysanne, et les gens de la campagne ne sont ni civilisés, ni éduqués, ce qui fait que les paysans, Norine incluse, d'ailleurs la seule femme de la campagne à être soigneusement décrite, semblent avoir une vie plutôt simple et vulgaire, proche de la vie des animaux.

En ce qui concerne les autres figures féminines – lorsqu'elles sont les personnages principaux – et leurs vies intérieures, quels portraits sont brossés avec le plus grand soin ? Bref, on constate assez vite qu'il s'agit, dans les cinq romans avec un personnage principal féminin, d'un narrateur extérieur, plus ou moins omniscient, qui devient, de temps en temps, surtout en ce qui concerne les portraits de femmes, interne, mais qui reste, la plupart de temps, externe. La vraie exception est le narrateur d'*Un crime d'amour* de Bourget qui est nettement plus interne que les autres. Cependant, il n'existe pas, dans ce roman, seulement un personnage principal, comme nous le voyons, mais deux à la fois, notamment Armand de Querne et Hélène Chazel. De même, les pensées narrées viennent soit d'Hélène, soit d'Armand. La perspective oscille donc, mais elle reste à plusieurs reprises chez Hélène. Parmi les éléments narrés, le plus souvent, on retrouve des sentiments, ou des doutes, et cela concerne toutes les perspectives internes. Les personnages sont donc décrits comme des êtres bien vivants, avec des univers intérieurs suffisamment intéressants pour être transmis.

Quant aux univers intérieurs les plus décrits parmi les héroïnes suédoises, nous voyons un plus grand intérêt sur ce plan chez Benedictsson et Leffler que chez Kleve. Chez Benedictsson et Leffler, les figures féminines Selma et Alie sont les héroïnes que l'on peut suivre d'un niveau aussi bien extérieur qu'intérieur. On y reviendra dans le chapitre ci-dessous sur les « regards doubles », mais aussi les pensées de ces héroïnes seront présentes encore plus, aussi ailleurs, comme dans la troisième partie où nous parlerons de leur vues religieuses, leur goûts etc.

Malgré son rôle de personnage principal, Berta Funcke, dans le roman de Kleve, est plus souvent décrite de l'extérieur. N'oublions pourtant pas que le roman commence par un regard en arrière de la vie de Berta : Berta comme enfant. De même, d'autres petites pensées nous sont données petit à petit, mais elles ne se développent guère. Dans *Berta Funcke*, la focalisation interne est plus importante au début du roman, pour plus tard ne revenir que quand il est question de moments plus décisifs, souvent érotiques ou particulièrement passionnés⁵¹⁰. Sinon, on ne connaît pas grand-chose sur les pensées de Berta. Le narrateur traduit les expressions ou le comportement pour en dire si Berta est étonnée ou ennuyée. Comme rien n'est vraiment développé à ce propos, la représentation de Berta ressemble

⁵¹⁰ *Berta Funcke*, par exemple p. 40, 58, 126 et 143.

plutôt à un portrait-tableau, ce qui rappelle les descriptions des femmes du recueil de Hansson. Berta aussi, elle aurait pu faire partie des figures féminines fugitives et vagues de *Sensitiva amorosa*, bien que son portrait soit, toutefois, bien plus élaboré que les portraits de femmes de Hansson.

1.9 Regards « doubles »

Comme on l'a constaté, dans le chapitre sur la « percée moderne » en Scandinavie, les conditions de de la vie des femmes ont changé, et cela change bien sûr les possibilités des femmes de mener une vie à l'extérieur de la maison. Maintenant les femmes font donc partie de la scène non seulement à l'intérieur des maisons, mais encore dans des milieux professionnels de la ville. Parallèlement à ce nouveau rôle de plus en plus possible dans la société, nous avons vu que le rôle de la sexualité s'évolue. La vie de la femme parfois même professionnelle et sexuellement active contribue à des changements qui permettent des découvertes à la fois mentales et physiques. Les écrivains femmes s'y intéressent particulièrement, comme elles aussi doivent s'habituer aux nouvelles conditions. De même les observateurs, les hommes,registrent les changements, et en deviennent de plus en plus conscients, ce qui fait que les écrivains hommes s'y intéressent aussi.

Par conséquent les regards sont posés sur la femme d'une nouvelle manière et par les hommes, et par les femmes elles-mêmes. Disons que la période exige un nouveau regard, qui s'évolue dans les nouvelles conditions des rôles de sexe. C'est, comme nous le voyons, une des raisons pour laquelle les figures féminines de nos œuvres littéraires se voient tantôt comme des objets, tantôt comme des sujets. On a déjà vu comment les univers intérieurs se montrent et font partie du récit. C'est également grâce à ces descriptions de l'univers intérieur que l'on comprend que les figures féminines se voient elles-mêmes en tant que des objets. En se contemplant elles-mêmes de l'extérieur, on voit que les jeunes femmes deviennent plus conscientes d'elles-mêmes. Le regard posé d'elles-mêmes par elles-mêmes est aussi encore plus exigeant que le regard des hommes, car leur propre regard vient de l'intérieur : il est à la fois subjectif et objectif. Si le regard sur la femme est vient d'un homme, il est surtout objectif. En revanche, les regards, peu importe la perspective, impliquent une comparaison vis-à-vis des autres. Le regard intérieur de la femme n'est que rarement sans

comparaison d'une autre femme – mais c'est là, lorsque la femme se regarde seule, sans comparaison, que nous voyons son indépendance.

Le regard devient pourtant, pour la plupart des cas, double, et souvent il s'agit de ce dont on parle dans des études précédentes comme le regard masculin ainsi que le regard féminin⁵¹¹. Le regard masculin voit les figures féminines plutôt comme des objets, et le regard féminin les voit plutôt comme des sujets. Soulignons à ce propos que les écrivains femmes de l'époque à la fois voulaient et ne voulaient pas écrire comme leurs collègues hommes. Afin d'augmenter les chances à être reconnues ou bien avoir de bonnes critiques, les écrivains femmes cherchent évidemment à brosser les portraits de femmes de manière acceptée, ce qui est la manière élaborée des hommes. En même temps, ces mêmes écrivains femmes voulaient montrer qu'elles avaient – également discuté dans le chapitre concernant la « percée moderne » – quelque chose de différent, voire une autre perspective, un autre regard. Voici donc encore une raison pour laquelle les regards changent parfois tout au long d'un roman, ou bien parfois subitement dans un passage de description d'une des figures féminines. Ces changements de regards prouvent les changements de la société, ainsi qu'ils démontrent une ambiguïté. Sinon, plus une femme est décrite du regard féminin, d'elle-même, c'est-à-dire en tant que sujet, plus elle nous semble indépendante.

Consciente d'elle-même, Selma, dans *Argent* de Benedictsson, a toutefois, comme le constate Yvonne Leffler, « intégré le regard masculin objectifiant sur la femme d'un tel point qu'il provoque des conséquences fatales pour elle-même en tant que sujet féminin⁵¹² ». Leffler prend son exemple du passage où Selma montre son cabinet de travail à son cousin Richard. La scène décrit comment Selma ressent une attraction envers le cousin, mais comment ses sentiments sont vaincus par la raison tirée de l'extérieur. Ainsi Selma voit la scène d'abord d'un regard subjectif, de l'intérieur, pour finir par la considérer de l'extérieur, d'un regard objectif.

Un autre exemple du regard double dans *Argent* est, précisément comme Yvonne Leffler le montre, la scène où Selma, juste après le départ du cousin et de sa femme, se met en selle pour, à cheval, une dernière fois, faire ses adieux – avec l'espoir que Richard va se rappeler cette image d'elle, au cheval. La description est maintenant plutôt objective, d'un regard masculin, comme si Selma se voyait de l'extérieur, car son corps est décrit comme un objet sexuel ; les seins et la taille sont soulignés. Après la description, une fois que Richard ne la voit plus, la voix intérieure de Selma s'entend : « Quel coup de théâtre ! [...] je sais comment je suis bien à

⁵¹¹ Voir Jette Lundbo Levy, *Den dubbla blicken*, op.cit., p. 120 – et Yvonne Leffler, « Maskspel och dubbelxponering. Berättartekniska strategier hos kvinnliga 1880-talsförfattare », in : Yvonne Leffler (éd.), *Bakom maskerna. Det dolda budskapet hos kvinnliga 1880-talets författare*, op.cit., p. 57.

⁵¹² *Ibid.* (Yvonne Leffler, 1997, p. 57 sq.)

cheval⁵¹³ ». Bref, d'abord elle se voit elle-même de la perspective de Richard, pour ensuite se voir de l'intérieur, de sa propre perspective. Pourtant, comme ces changements de perspectives ne sont pas entièrement claires à suivre, on pourrait également interpréter le passage comme une expression de l'ambiguïté de la figure féminine, ou encore une expression de l'ambiguïté du nouveau rôle de la femme. Ajoutons aussi que la deuxième description, où Selma se voit d'abord de l'extérieur et ensuite de l'intérieur, le portrait de Selma présente une femme plus indépendante. Si Selma se regarde de l'extérieur, elle dépend du regard d'un autre, mais si elle finit par se regarder de l'intérieur, elle est plus fiable à elle-même. On pourrait ainsi constater que les deux passages témoignent d'une évolution vers l'indépendance de la jeune héroïne.

Dans le roman *Féminité et érotisme II*, l'héroïne Alie témoigne d'une évolution semblable à celle de Selma vis-à-vis du marquis-poète Serra. Malgré une indépendance vécue dans son pays natal, tout change avec les sentiments éprouvés envers cet homme – n'oublions pas que les sentiments jouent un rôle considérable aussi pour Selma – et Alie réagit de la même manière que Selma avec Richard quand elle rencontre Serra. De plus, la perspective change dans les scènes où Serra est présent. Ceci est le cas dans le passage qui se déroule à la plage, assez tôt dans l'intrigue du roman, dans le troisième chapitre. Ici, pour commencer, la perspective est celle d'Alie, pour devenir celle du narrateur, et, comme Åse Hinderaker le note aussi, pour, ensuite et finalement, devenir celle de Serra : « La beauté d'Alie était le contraire de celle d'Aagot, et plus elle était déshabillée, plus elle était belle⁵¹⁴. »

D'abord, Alie se laisse être embrassée par Serra, pour ensuite, après avoir vécu des sensations d'ivresse, elle remet en question tout ce qui vient de se passer entre elle et l'Italien⁵¹⁵. Dans un tel cas, il s'agit d'un changement de perspective assez fréquent qui pourrait également exprimer une inquiétude. De même, il faut se rappeler que le rôle de la nouvelle femme moderne n'est pas encore établi et si le portrait de la femme contient des moments d'hésitation, ce n'est guère surprenant. Une fois que les sentiments sont partagés, et qu'une relation est établie, les regards doubles ne sont plus aussi fréquents. Pourtant, à la fin de *Féminité et érotisme II*, lorsque Rikard, l'ancien admirateur qui est maintenant plutôt comme un frère d'Alie, vient la chercher, voire il essaie de la sauver d'Andrea Serra, le comportement d'Alie est, de nouveau, marqué par le regard double⁵¹⁶. Quand

⁵¹³ *Ibid. Argent*, p. 284 : « "En präktig teaterkupp!" tänkte Selma hånfullt i det att hon travade framåt vägen, "jag vet ju att jag sitter väl till häst." »

⁵¹⁴ Åse Hinderaker, « Kvinnan og betrakteren », *Edda*, cahier n° 1, 1986, p. 54. *Féminité et érotisme II*, p. 39 : « Alies skönhet var just af motsatt slag mot Aagots, och hon tog sig bäst ut, ju mindre klädd hon var. »

⁵¹⁵ *Féminité et érotisme II*, voir par exemple p. 69 sq.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 226 sq.

Serra ne supplie pas d'emblée Alie de rester, Alie voit qu'elle ne peut plus rester auprès de l'homme aimé. Ainsi Alie devient consciente de sa situation, et en la regardant de l'extérieur, elle veut agir d'une manière raisonnable – et il est clair que la raison vient de l'extérieur et non de l'intérieur de sa personnalité.

L'héroïne de *Berta Funcke* est, comme Selma, très consciente du regard de l'autre, et c'est pour une grande partie ce regard extérieur et objectifiant qui imprègne le portrait de Berta. Déjà petite, à l'école, Berta semble consciente du regard de l'autre. Elle se réjouit lorsque le professeur, le docteur Boyesen – « un professeur très jeune [...] aux belles dents et qui riait beaucoup » dont seulement l'apparence fait rougir Berta – lui adresse la parole : « Berta mordit dans son crayon et sourit d'une façon embarrassée, coquette⁵¹⁷. » Ensuite, pendant l'interrogatoire du devoir, le docteur Boyesen laisse Berta montrer ses connaissances sur le tableau noir devant la classe, le regard devient celui de Boyesen, et il s'agit d'un regard masculin, objectifiant :

Il la regarda – les petits pieds dans les hauts bottillons pointus, qui se fermèrent autour des mollets, juste au-dessous du bord de la robe à moitié courte. Les lignes du corps s'inclinant en avant se dessinèrent nettement contre l'ardoise, ainsi que la belle forme du bras mince levé. La tête, un peu de travers de telle manière que la natte blonde tombe sur l'épaule, sur la poitrine – – –⁵¹⁸.

Ce passage montre très manifestement comment Kleve joue avec les perspectives dans son roman, ainsi que comment elle rend la description de Berta, enfant, plus vive. Ainsi le lecteur est censé découvrir l'arrière-plan du personnage Berta – et voir que certains traits caractéristiques sont établis très tôt dans sa personnalité. Tout d'abord la perspective est celle de Berta, mais elle change ensuite pour devenir celle du professeur. Les deux sexes sont également présents – ce qui rend le portrait encore plus élaboré et certainement plus net. Comme Berta est vue de plusieurs perspectives, son portrait est brossé avec certitude, et plus le temps passe, plus le lecteur commence à comprendre la personnalité de cette figure féminine. La surface y est, peu importe la perspective et Berta en semble tout à fait consciente. Son apparence y est pour le regard de l'homme, surtout, mais parfois aussi pour le regard des femmes de son âge. Son regard à elle, sur les hommes ou sur elle-même, implique tout cela, toute une conscience, un jeu de flirtations

⁵¹⁷ *Berta Funcke*, p. 22 : « Berta bet i blyertspennan och smålog förläget – litet kokett. »

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 23 sq. : « Han stod och såg på henne – de små fötterna i de spetsiga höga stöfletterna, som fast slöto sig kring vaden, strax innan den halfkorta klädningskjolen tog vid. Den framböjda kroppens linier skarpt aftecknade sig mot den svarta taflan, den uppåtsträckta armens fina, slanka form. Hufvudet, som hölls litet på sned, så att den blonda hårflåtan föll över axeln ned på bröstet – – – »

– ce qui est complètement résumé dans la narration qui est, à son tour, imprégnée par le regard double.

Peu de temps après le retour de son voyage en Europe, à Stockholm, Mademoiselle Funcke se trouve, au milieu d'une pièce, au centre des regards. Ce passage ressemble à une vraie mise en scène où Berta est décrite comme à la fois contrôlée et rigide. Cependant, Berta est la gagnante de la situation – même lorsque le regard vient de son propre intérieur et est plutôt féminin : « Auparavant, elle avait toujours été blâmée de ceux de son âge [...] – maintenant c'était *elle* qui avait quelque chose contre *eux*⁵¹⁹ ». En ce qui concerne les relations avec le sexe opposé, c'est tout le temps Berta qui joue son rôle d'après les attentes des hommes. Et si elle le fait, elle le fait parce que cela l'amuse : « elle adorait voir le regard de l'homme brûler d'affection, entendre sa voix trembler⁵²⁰ ».

Le rôle du regard objectifiant devient ici une façon de contrôler la situation. Si Berta arrive à prévoir ce qui est apprécié chez l'homme, elle peut se sentir libre, voire indépendante, puisqu'elle contrôle la situation. En effet le regard extérieur n'est donc ici pas tout à fait comparable au regard extérieur de Selma d'*Argent*, parce qu'il va de pair avec le regard intérieur – dans *Berta Funcke*, tout est une mise en scène créée par Berta, et même si le regard est double, il s'agit d'un regard plus masculin que féminin. Est-ce que ce regard mitigé est plus élaboré que celui que l'on trouve dans *Argent* ? Le regard est à la fois semblable, car les deux jeunes femmes sont toutes les deux conscientes de leur comportement, ainsi que les conséquences de leurs actes. En revanche, la conscience du regard de l'homme, le regard objectivant, est nettement plus récurrente dans *Berta Funcke* de Kleve que dans *Argent* de Benedictsson.

Pour Berta, le regard des autres est central, tandis que pour Selma, c'est son propre regard, son regard vers son intérieur à elle, qui devient le plus important pour l'intrigue. En revanche, à la fin des romans, l'indépendance vis-à-vis des attentes ou bien les normes de la société devient plus explicite dans le portrait de Selma que dans celui de Berta, même si, tout au long du roman de Kleve, Berta fait tout pour ne pas être comme les autres jeunes filles – elle fait le contraire de Selma. Lorsque Selma quitte son mari plus âgé, Berta se marie avec un tel homme – plus âgé qu'elle – pour que quelque chose de nouveau se passe dans sa vie. Pourtant, peu importe la décision de Berta, qui est conventionnelle d'après le regard de l'autre, vue de l'extérieur, l'impression de Berta reste la même. Cette jeune femme va toujours être indépendante, ce qui se comprend grâce au regard féminin, vers l'intérieur – car, en effet, Berta ne fait que jouer son rôle, consciemment, et

⁵¹⁹ *Berta Funcke*, p. 80. « Förr hade hon alltid blifvit klandrad af sina jemnåriga, till och med känt sig litet ledsen deröfver ibland – nu var det *hon*, som hade något emot *dem*. »

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 81: « Det roade henne att göra eröfringar, hon älskade att se en mans blick brinna af ömhet, att höra hans röst darra. »

elle le fait avec le but de provoquer ou, tout simplement, parce qu'elle souhaite s'amuser.

Raoule dans *Monsieur Vénus* est encore plus provocante que Berta, car elle ne s'intéresse jamais au regard des autres, elle ne s'en préoccupe pas du tout. Comme Berta, elle n'accepte pas les conventions établies de son entourage, et selon Nathalie Buchet Rogers, elle « rejette tous les aspects du rôle social de la femme, celui d'épouse et celui de mère⁵²¹. » Ainsi elle peut jouer des rôles alternants, et elle se permet de se voir elle-même en tant qu'homme, en disant, par exemple, lorsqu'elle accepte d'avoir Raittolbe comme amant, qu'elle est « *honnête homme* », pour ensuite, quelques lignes plus tard, voir – de son propre regard à la fois féminin et masculin, double – sa propre image se refléter dans la glace du coupé : ici, « elle se sentait *femme* jusqu'au plaisir⁵²² ». De plus, comme dans le cas de Berta, les attentes des autres ne sont pas importantes dans la vie de Raoule – ou encore : elle aime le regard des autres, ce qui fait partie de sa personnalité provocatrice, ainsi qu'à sa mise en scène constante de sa vie. Dans cette mise en scène, l'importance du regard devient donc un autre, plus fort, car sans regards, les provocations ne sont plus nécessaires. Raoule a besoin de spectateurs, pour, finalement, montrer qu'elle ne s'en fiche des regards des autres.

En même temps que les figures féminines Berta et Raoule nous semblent parfois plus indépendantes que Selma et tant d'autres, Berta et Raoule semblent donc également plus dépendantes du regard de l'autre. Pour bien jouer leur rôle, pour que ce rôle soit aperçu et vu, il faut un regard jugeant de l'extérieur. Cela est pareil pour Selma, qui se juge elle-même. Finalement, c'est plutôt le but du regard double qui change entre les portraits de femmes. De plus, il est clair que la conscience des femmes du regard masculin est quelque chose qui pourrait déranger un lecteur de l'époque, habitué aux normes de la fin du XIXe siècle. Le comportement des jeunes femmes conscientes du regard devient bien sûr aussi plus provocateur lorsqu'il rompt clairement avec les conventions du passé. Bref, une conscience du regard de l'autre, combiné à un propre regard vers soi-même et son intérieur, dérange et devient également le fond de la femme indépendante. La conscience devient un pas important vers l'indépendance de la femme individuelle. L'indépendance est donc ainsi très liée au regard double, de même qu'il peut signaler une inquiétude ou une hésitation, comme le montrent les exemples tirés d'*Argent* et *Féminité et érotisme II*.

N'oublions pas non plus que ces doubles regards de la femme sont plus récurrents dans les œuvres écrites par des écrivains femmes. Nous avons aussi vu une différence entre les portraits brossés de Selma et d'Alie

⁵²¹ Nathalie Buchet Rogers, *Fictions du scandale. Corps féminin et réalisme romanesque au dix-neuvième siècle*, West Lafayette, Purdue University Press, 1998, p. 244.

⁵²² *Monsieur Vénus*, p. 71.

vis-à-vis des portraits de Raoule et de Berta. Dans les portraits de Raoule et de Berta, il s'agit d'un regard double où chaque regard justifie la femme en tant que séduisante et attirante, tandis que dans les portraits de Selma et d'Alie, le regard double semble témoigner d'une incertitude et une ambiguïté. Tandis que les figures féminines des écrivains comme Kleve et Rachilde, dont le souhait est grand de se placer parmi les écrivains hommes, sont décrites comme plus conscientes et fières de leurs apparence et manières, ainsi que plus conséquemment décrites à deux regards, les figures féminines des écrivains comme Benedictsson et Leffler sont différemment décrites, et cela à cause des regards plus mitigés, plus variés. Le regard masculin ou extérieur dépend du spectateur et de la situation, mais chez Kleve et Rachilde, donc, les regards sont plus cohérents, c'est-à-dire que le regard n'est pas aussi double – voire ambiguë – que chez Benedictsson et Leffler.

Finalement, dans les portraits de femmes, dans lesquels les regards sont cohérents, nous voyons également que le double regard contribue à esthétiser la figure féminine. Le double regard cohérent intensifie donc le portrait à la surface, ce qui donne au lecteur la sensation plus visuelle. Ainsi la vision est plus nette, voire plus artificielle. Plus le regard double est brouillé et varié, plus le portrait de femme devient non seulement vivant, mais inquiétant. Si la Décadence cherche à faire de la femme une figure plus esthétisée, plus distancée, on voit donc que les portraits de Kleve et de Rachilde, à savoir ceux de Berta et de Raoule, sont plus esthétisés, plus artificiels, ou encore, plus éloignés de la réalité comparés aux portraits de femmes des courants littéraires précurseurs à la Décadence. Ceci dit, l'analyse du double regard contribue donc à dévoiler une différence importante entre aussi bien les figures féminines que les œuvres littéraires ci-présentes.

1.10 Femmes « bizarres » ou « nouvelles » ?

Selon Elaine Showalter on peut, à la fin du XIXe siècle, distinguer deux types de femmes caractéristiques de l'époque, à savoir « la femme bizarre » (« the odd woman ») ainsi que « la nouvelle femme » (« the new woman »)⁵²³. Dans son étude concernant l'anarchie sexuelle, Elaine

⁵²³ Voir Elaine Showalter, *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*, *op.cit.*

Showalter voit des ressemblances entre la crise sexuelle de la fin de siècle il y a (plus de) cent ans et celle de la fin du XXe siècle. Cette crise est la conséquence naturelle des projections de mort et de renaissance, une réaction humaine de nature cyclique devant une fin de siècle. Par ailleurs, l'anarchie sexuelle avait commencé, comme le conclut Inger Månesköld-Öberg, avec la « femme bizarre », celle qui n'était pas mariée : l'abandonnée. Dans l'image de cette « femme bizarre » sont mélangés des éléments de la féministe à la fois lesbienne et hystérique⁵²⁴. La « femme bizarre » et curieuse va bientôt être remplacée par la « nouvelle femme », la femme qui cherche à être indépendante sur le plan sexuel et qui critique la nécessité du mariage. Cette femme moderne est la femme anarchisante qui menace de bouleverser le monde entier en mettant les idées et les règles sociales établies sens dessus dessous⁵²⁵. Elle veut répondre affirmativement à la liberté que l'existence de la « femme bizarre » avait créée. Là commence une sorte de guerre contre ce genre de femme dans laquelle les scientifiques déclarent qu'un tel mode de vie choisi par une femme allait mener à la maladie, voire l'anormalité etc⁵²⁶. Les hommes décadents, aussi bien dans la vraie vie que dans l'imaginaire littéraire, sont posés à cette nouvelle femme, et cela même parfois d'une façon critique. La « nouvelle femme » est, bien évidemment, fortement liée aux idées concernant les nouveaux rôles de sexe. Non seulement elle fait partie des raisonnements et des analyses de la femme indépendante, mais aussi elle est importante pour ce qui concerne la deuxième partie de notre étude, ce qui fait qu'on aura, au moins en partie, l'occasion d'y considérer son rôle encore plus tard⁵²⁷.

Bien que la notion de la « nouvelle femme » ne soit établie qu'à une date postérieure de la publication des œuvres de notre corpus, nous voyons que les figures féminines ont beaucoup de points communs avec les figures féminines de la fin du XIXe siècle. Nous allons donc, malgré l'introduction postérieure du terme avec l'Anglaise Sarah Grand, en 1892, traiter les figures féminines sous cet angle, et cela parce que nous voyons que ces termes nous aident à estimer et comprendre le degré de la modernité, ainsi que de l'indépendance, des figures féminines.

*

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 21-23. Voir également Inger Månesköld-Öberg, *Ola Hanssons livsdikt, op.cit.*, p. 238-241.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 38 sq.

⁵²⁶ Voir également Inger Månesköld-Öberg, *Ola Hanssons livsdikt, op.cit.*, p. 238-241.

⁵²⁷ Voir Sandra Siegel, « Literature: the Representation of "Decadence" », in : J. Edward Chamberlin & Sander L. Gilman, *Degeneration. The Dark Side of the Progress*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 209: « [...] the New Woman was shocking and the new decadents were "an invention as terrible". The New Woman, like her mirror image, the new decadent, who was always male, confused what was essential to her nature. She not only moved in the public sphere, but behaved like a man, even as the new decadents, in their self-absorption and inaction, behaved like women, lost their masculine vigor. »

Le courage et l'indépendance des héroïnes évidentes du corpus (Raoule, Selma, Berta et Alie) placent celles-ci à part ; elles sont hors du commun, et elles font partie de l'anarchie sexuelle. Bien qu'elles se marient, elles peuvent être vues comme des « nouvelles femmes ». En ce qui concerne Raoule, elle se marie pour faire réagir, voire provoquer, car elle le fait avec un homme hors normes ; et Selma, qui choisit de quitter son mari à la fin du roman, agit également d'une façon hors normes. Quant à ces deux héroïnes, elles choisissent donc chacune de son côté une alternative qui remet le mariage en question et qui est tout à fait digne d'une « nouvelle femme ».

Berta et Alie, qui attendent toutes les deux le plus longtemps possible à choisir un homme, bien qu'elles aient la possibilité de se marier une ou plusieurs fois avant de le faire, elles font également partie des nouvelles femmes, au moins jusqu'à la fin de chaque roman, dans leur façon d'insister à leur indépendance et à leur droit à choisir et remettre en question les normes établis. De plus, à la fin des deux romans, on ne peut que deviner la suite. L'avenir de Berta est quasiment aussi incertain que celui de Selma, car la fin suggère un changement d'actes⁵²⁸ – comme si la vie entière n'était qu'une mise en scène, gérée par la jeune Berta qui se voit elle-même comme comédienne : « Allons – le deuxième acte a commencé⁵²⁹ ! » En réalité, Berta se marie pour faire comme les autres, mais ce n'est pas vraiment elle qui le fait, mais la comédienne Berta qui joue le rôle d'une femme conventionnelle. Elle se marie avec un homme plus âgé, à cause de l'ennui, mais aussi par curiosité ; elle veut voir ce que cela fera pour sa vie, mais rien n'indique s'il va s'agir d'un mariage de longue durée ou non.

Précisément comme Berta est incapable de se marier par raison, au moins jusqu'à la fin du roman, Alie l'est tout au long du récit de *Féminité et érotisme*. Dans la première partie du roman, la nouvelle, elle a la possibilité de se marier avec Rikard, mais ne peut pas, car les sentiments n'y existent pas. Finalement, Alie est la plus passionnée des figures féminines suédoises, car une fois qu'elle expérimente la vraie passion, ses doutes disparaissent, et elle ne peut qu'abandonner les normes et les idéaux. Elle n'entend plus ce que disent les gens autour d'elle, et elle agit de sa propre indépendance, et cela en même temps qu'elle dépend, évidemment, de la passion. Cela ressemble au comportement de Raoule, car l'homme choisi, Andrea Serra, est un choix qui va contre les normes, surtout pour une jeune Suédoise de la fin du XIXe siècle.

Chez Rachilde et Benedictsson, la « nouvelle femme » est souvent comparée au masculin, à la fois de l'extérieur – d'autres personnages ou du narrateur – et de l'intérieur, où il s'agit d'un monologue, chose à laquelle nous aurons l'occasion de revenir dans la partie consacrée à

⁵²⁸ Voir Birgitta Ney, *Bortom berättelserna*, op.cit., p. 70.

⁵²⁹ Berta Funcke, p. 145 : « Allons – andra akten är börjad! »

la problématique de nouveaux rôles de sexe. De plus, parfois, les héroïnes choisissent elles-mêmes une masculinité au lieu de garder leur féminité – phénomène lié à la « nouvelle femme ». Raoule l'exprime davantage, et plus clairement, mais le comportement de Selma montre que celle-ci en est aussi bien consciente. Ce jeu de rôle de sexe peut évidemment signifier une incertitude non seulement envers le nouveau rôle de la femme, mais encore envers la société moderne. Quand la société est imprégnée par des doutes, et l'on ne sait pas vraiment comment il faut agir ou être, cela ouvre également vers de nouvelles possibilités, ce qui caractérise non seulement les rôles de Raoule et de Selma, mais encore la plupart des figures féminines de notre étude.

En réfléchissant sur son mariage, Louise d'*En rade* est, comme les autres de nos figures féminines, une femme de son époque. Louise aurait pu devenir une « femme bizarre » sans son Jacques, et elle en voit la possibilité. Finalement, elle reste une femme plutôt normale, car elle est mariée, sauf qu'elle est quand même proche de la femme hystérique et que, pour cette raison, elle ne semble pas non plus féconde, mais impuissante. Louise devient quasiment un cas à étudier, dont Showalter parle comme « *a case* » en anglais, un objet à disséquer, ce qui est lui aussi un phénomène très typique à l'époque⁵³⁰. Si l'homme est le maître de la dissection, il a également l'action sous son contrôle, et, de cette manière, il reste, en quelque sorte, l'être fort. Nous voyons donc que le portrait de Louise renforce le portrait de Jacques ; marié avec une femme faible, Jacques est protégé, et cela pourrait concerner même sa peur de la castration, partagée avec les hommes de l'époque. Ainsi, c'est expliqué que ce n'est donc pas seulement la faute de Jacques si le couple est sans enfants.

Dans *Un crime d'amour* de Bourget, Hélène Chazel réfléchit également sur le mariage et ses conséquences. Les doutes sont, en effet, grands, et comme le titre du roman l'indique, aussi grands que l'héroïne commet – ou risque de commettre⁵³¹ – une sorte de crime d'amour. La vie conjugale est remise en question par la belle Hélène, et en choisissant l'infidélité, cette jeune femme mariée est un autre exemple de la « nouvelle femme », bien indépendante et prête à prendre des risques. La question est clairement posée au début du roman : « Quelle est la femme mariée qui n'a pas caressé cette chimère d'une conciliation entre l'infidélité du cœur et la foi jurée à son mari⁵³² ? » Afin d'expliquer ce qui va venir, cette question précède la constatation quelques lignes plus tard : « Oui, l'heure fatale avait sonné pour Hélène⁵³³ ». Hélène devient une de ces femmes passionnées, espérant de trouver son bonheur à l'extérieur du mariage, et dans le reste du

⁵³⁰ Elaine Showalter, *Sexual Anarchy*, op.cit., p. 128-134.

⁵³¹ Cela dépend bien sûr de l'interprétation du roman, mais l'adultère devient inévitable.

⁵³² *Un crime d'amour*, p. 16.

⁵³³ *Ibid.*

roman, elle oscille entre les rôles de femme traditionnelle, de mariée, et de « nouvelle femme ». Son indépendance n'est pourtant jamais suffisamment forte pour qu'elle quitte son mari. Tour de même le portrait d'Hélène, vu d'une perspective intérieure, présente une femme de la nouvelle époque, une femme qui ne présuppose rien et doute des normes.

Parmi les figures féminines de *Sensitiva amorosa* de Hansson, on peut distinguer plusieurs types de femmes bien significatives pour l'époque. Il s'agit, dans les différentes nouvelles, tantôt de femmes fortes, parfois même fatales, tantôt de femmes faibles et seules. Selon ce que souligne Elaine Showalter, les femmes réapparaissent comme des objets précieux dans l'écriture décadente seulement quand elles sont désésexualisées par la maternité ou justement parce qu'elles sont esthétisées, stylisées et transformées en icônes ou fétiches⁵³⁴. Cela résume un peu la manière dont apparaissent les femmes de *Sensitiva amorosa*, ce qui montre d'ailleurs aussi quelque chose de significatif dans l'écriture de Hansson⁵³⁵. De cette manière, les plus belles femmes sont toujours les femmes les plus éloignées, esthétisées. Sinon les portraits de femmes sont assez marqués par les idées du temps. La modernité imprègne les femmes, qui sont, pour l'homme, soit dangereuses, soit androgynes ou faibles. Pourtant, il ne faut pas oublier que le narrateur a choisi de se protéger de ces femmes considérées comme à la fois trop énigmatiques et fascinantes.

Toutefois quelques-unes des femmes sont, dans l'œuvre de Hansson, mariées, ce qui montre qu'elles suivent les traditions. Ces femmes mariées ressemblent, parfois, comme on l'a déjà constaté, à Louise d'*En rade*, car avec une certaine conscience de leur situation, elles peuvent elles aussi, nous semble-t-il, remettre le mariage en question. En même temps, quelques-unes montrent des signes indiquant qu'elles souffrent d'être seules, comme la jeune fille de la sixième nouvelle. L'écrivain de la lettre qui constitue la nouvelle voit, « une question anxieuse dans ses yeux sombres⁵³⁶ », comme si elle voulait, trop timide, demander de l'amour. En se rappelant l'image de la jeune fille, le moi du récit comprend qu'il eut aimé une fois dans sa vie, mais on comprend aussi que cet amour ne fut jamais un amour partagé. Cette figure féminine paraît, évidemment, proche de l'image de la « femme bizarre ». Si elle ne l'est pas déjà dans la nouvelle, elle risque de l'être.

Comme les femmes de *Sensitiva amorosa* ne sont pas décrites en détail, et comme nous n'avons pas vraiment accès à leurs pensées, il est un peu difficile de dire si ces femmes, vues comme des apparitions, sont des femmes « bizarres » ou plutôt « nouvelles », mais on pourrait, par exemple,

⁵³⁴ Elaine Showalter, *Sexual Anarchy*, *op.cit.*, p. 170.

⁵³⁵ Inger Månesköld-Öberg, *Ola Hanssons livsdikt*, *op.cit.*, p. 238: Les portraits de femmes de Hansson ne sont pas souvent bien élaborés ou brossés.

⁵³⁶ *Sensitiva amorosa*, p. 73 : « Men hvad jag nu ser i underlig skärpt klarhet, det är den ängsliga frågan i dessa mörka ögon [...] »

voir la femme de la dernière nouvelle comme une « nouvelle femme ». Elle est tout le temps seule, et de cette façon elle semble également indépendante, et elle pourrait même être l'image de la femme de la société moderne, sans être lesbienne, car elle montre un certain intérêt envers l'homme en question, mais cela sans sembler mentalement malade ou hystérique. Comme cette figure féminine est la dernière du recueil de nouvelles de Hansson, on voit une certaine importance dans ce portrait, et surtout dans la dernière phrase qui résume l'idée de la liaison parfaite. Après s'être vus chaque jour, sans se parler ni se toucher, la femme et le personnage masculin sentent tous les deux qu'ils avaient, ensemble, « profité du meilleur de la vie et de l'amour, et que l'un n'avait rien de plus à donner que l'autre, que c'était terminé, et qu'un seul mot échangé aurait été un crime sanctuaire [...] il y avait été comme un remerciement dans son regard⁵³⁷ ». Par là on peut voir que la dernière femme de *Sensitiva amorosa* fait partie de la société moderne ; elle se débrouille toute seule, et elle préfère vivre sans liaison intime et évoluée.

Dans *Bruges-la-Morte* de Rodenbach, on a d'abord, si l'on veut, la morte, qui était, vivante, probablement une femme « normale », étant donné le fait qu'elle était mariée. Relevons ensuite servante Barbe, qui nous semble plutôt proche de la « femme bizarre », car elle n'est pas mariée, et elle est devenue nécessaire pour Hugues « malgré sa tyrannie innocente, ses manies de vieille fille et de dévote, sa volonté d'agir à sa guise⁵³⁸ ». Finalement nous avons, sans aucun doute, affaire à une femme plutôt nouvelle, à savoir Jane. Comme on l'a déjà noté, Jane est vue comme une coquine par les Brugeois, et son métier de danseuse renforce cette image de femme indépendante et capricieuse, ce qui trouble les gens autour d'elle davantage. Dans son mode de vie, il y a pourtant une sorte de menace surtout liée à ce qui semble être son choix à elle, de vivre indépendamment. Comme elle est, pour Hugues, une sorte d'apparition de la morte, elle peut également être belle et attirante, bien qu'elle soit, en réalité, vivante. Elle est donc d'une nature double, ce qui la rend encore plus différente d'une femme normale. Ce qui la différencie de la vraie femme nouvelle, c'est son désir d'argent qu'elle essaie de maîtriser en séduisant Hugues, car par cela, elle perd un peu de son indépendance. De plus, elle n'est ni hystérique, ni anorexique, mais tout à fait en bonne santé, hormis, bien sûr, son obsession de l'argent et des objets qui est exagérée. Par contre il ne faut pas oublier qu'elle apporte du désordre dans la vie de Hugues, ainsi que dans la ville, ce qui lui donne le rôle d'une femme nouvelle.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 104 : « [...] att vi två hade tillsammans njutit det bästa i lifvet och kärleken, och att den ene ingenting mer hade kvar att gifva den andre, och att det nu var förbi, och att ett enda vexladt ord skulle varit ett helgedomsbrott, och att vi nu hade att hvar för sig värna om minnet. Morgonen derpå reste jag. Men der hade också varit som tack i blicken. »

⁵³⁸ *Bruges-la-Morte*, p. 63.

1.11 Femmes fatales

Comme Mario Praz le constate, les mythes et la littérature ont toujours mis en scène des femmes fatales, « car mythe et littérature ne sont que le miroir fantastique de la vie réelle et la vie réelle a toujours proposé des exemples plus ou moins parfaits de féminité tyrannique et cruelle⁵³⁹ ». Les exemples les plus anciens de cette féminité dans la littérature sont évidemment les femmes de l'*Iliade*.

Parmi les figures féminines de la Décadence se placent également deux autres types de femmes, sur lesquels Regina Bollhalder Mayer attire l'attention, et il ne faut pas les oublier – à savoir la « femme fragile » et la « femme enfant », deux types qui figurent donc à côté de la femme fatale, et parfois remplacent celle-ci⁵⁴⁰. Pourtant, comme le souligne également Bollhalder Mayer : « Hérité du romantisme, le type de la femme fatale est le plus ancien des trois. Il témoigne des peurs ancestrales de l'homme d'être dépossédé par la femme⁵⁴¹. » Le XIXe siècle a donc déjà, avant la période de la Décadence, connu un grand nombre de femmes fatales dans la littérature et dans l'art, dont les figures féminines des nouvelles « La Vénus d'Ille » (1837) de Prosper Mérimée ou « La Morte amoureuse » (1839) de Théophile Gautier, ou bien celle, la femme vampire, du poème écrit encore plus tôt de Goethe, « Die Braut von Korinth » (« La fiancée de Corinthe ») (1797), qui sont tous tôt parmi les plus connues et significatives⁵⁴².

Mais pourquoi cette image différente, imprégnée de peur, de la femme, plus forte que l'homme, est-elle aussi fréquente vers la fin du XIXe siècle ? La réponse peut se cacher, encore une fois, dans une instabilité dans la société, et dans le changement des valeurs et des rôles de femmes et d'hommes depuis la Révolution française. Les limites entre le masculin et le féminin sont de moins en moins claires. En revanche, le nouveau type de femme indépendante, jusqu'à en devenir fatale au point de vue de l'homme, fait partie de l'expression de l'incertitude de rôles établis, chose à laquelle nous tenons à revenir plus tard lorsque nous soulevons les questions de la sexualité, voire les rôles de sexes incertains. Or la femme fatale fonctionne également, comme le remarque Béatrice Slama, comme un symbole-figure qui « renvoie à deux vieux fantasmes masculins : celui du mystère fascinant d'un "éternel féminin" dont on déplore alors le déclin, voire la fin imminente et le vieux fantasme gynéphobique d'une femme toute-puissante et

⁵³⁹ Mario Praz, *La Chair la mort et le diable*, op.cit., p. 165.

⁵⁴⁰ Regina Bollhalder Mayer, *Eros décadent. Sexe et identité chez Rachilde*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 57.

⁵⁴¹ *Ibid.*

⁵⁴² *Ibid.* Voir également Mario Praz, *La Chair la mort et le diable*, op.cit., p. 172. Anna Höglund, *Vampyrer*, Växjö University Press, 2009, p. 146.

castratrice [...]»⁵⁴³. De cette façon encore, la femme fatale, selon Slama, « conjure cette menace de perte de l'éternel féminin, en exhibant la féminité comme danger mortel, en même temps qu'elle entretient et justifie la misogynie ambiante⁵⁴⁴. »

L'instinct sexuel, n'est-il pas l'origine de toute création, et même de l'art ? Sans cet instinct, non seulement l'être humain et la créativité sont perdus, mais aussi la société. Comme le note Jennifer Birkett, la place de la femme est avant tout, pour les artistes et les écrivains de la Décadence, à l'intérieur de l'œuvre d'art comme une image pour fixer l'imagination masculine⁵⁴⁵. Ainsi la pulsion sexuelle est une des origines de la création artistique.

Et si la femme est le secret et la source de la création artistique, que se passerait-il si elle perd sa féminité ? Il ne nous semble plus aussi étonnant que l'homme écrivain ou artiste ait peur à cette époque, car il craint de perdre sa créativité. Il craint de tomber, *cadere*, il craint sa propre décadence, celle de l'art, mais aussi celle de l'être humain.

Les personnages féminins ont des points en commun avec la femme fatale, d'un tel point qu'elles jouent un rôle déstabilisant et parfois même menaçant vis-à-vis des personnages masculins. En même temps, les traits les plus menaçants, voire davantage décadents, ne sont sûrement jamais aussi manifestes que ceux qui se présentent chez les figures féminines de la Décadence française.

La femme devient fatale dans l'univers des héros parce qu'elle constitue une menace, ce qui fait également qu'on peut voir la femme fatale comme une représentante par excellence de la société moderne. Christina Sjöblad le souligne également, dans un article sur le sphinx et la femme fatale, mais en essayant de trouver d'autres causes de ces traits menaçants chez la femme : « L'explication ne peut guère être aussi simple que quand les femmes commencent à exiger des meilleures conditions, des droits d'entrer dans des formations ou d'avoir du travail ainsi que d'obtenir un rôle actif dans la société, les hommes réagissent avec ces images contrariées et négatives⁵⁴⁶. » Parmi les autres explications, l'amour et l'érotisme jouent aussi un grand rôle et le corps féminin est également à craindre : il est vu comme énigmatique, mystérieux – et il cache peut-être une maladie contagieuse : la syphilis⁵⁴⁷. De même et par conséquent, si l'homme a des problèmes de s'approcher des femmes, la fin de la société est

⁵⁴³ Béatrice Slama, « Où vont les sexes ? Figures romanesques et fantasmes "fin de siècle" », *Europe, revue littéraire mensuelle*, n° 751/752, novembre-décembre 1991, p. 29.

⁵⁴⁴ *Ibid.*

⁵⁴⁵ Voir Jennifer Birkett, *The Sins of the Fathers : Decadence in France, 1870-1914*, London, Quartet Books, 1986.

⁵⁴⁶ Christina Sjöblad, « Sphinxen – en gåtfull 1800-talssymbol », in: Bernt Olsson, Jan Olsson et Hans Lund, *I museernas sällskap. Konstater och deras relationer. En vänbok till Ulla-Britta Lagerroth*, Wiken, Förlags AB Wiken, 1992, p. 150 sq.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 151 sq.

un fait. Alors, il s'agit d'une décadence à la lettre – ce qui accuse la femme /fatale/ de la fin de tout, voire de la décadence.

Une façon de fuir la menace de la femme est de garder ses distances, comme le fait entre autres Des Esseintes dans *A rebours* de Huysmans. Les personnages masculins de nos œuvres étudiées ne fuient pourtant pas entièrement les femmes, à l'exception du narrateur de *Sensitiva amorosa* qui se dit avoir suffisamment d'expérience des relations avec les femmes pour avoir appris qu'il vaut mieux contempler les femmes de loin. En revanche, les autres hommes du recueil de nouvelles ne tardent pas à avoir des liaisons avec des femmes plutôt divines, et bien sûr, chaque histoire finit, plus ou moins, par la déception.

Le protagoniste de *Bruges-la-Morte* a d'abord choisi de rester seul après la mort de sa première femme, mais quand il voit l'apparition de sa femme morte en la danseuse Jane, il ne peut plus rester indifférent ou passif. Il doit agir, même si Jane n'est faite que pour de la contemplation de distance, car elle est certainement une des plus dangereuses de des femmes présentes dans notre étude. Elle est célibataire, et, vraisemblablement indépendante, ce qui n'est donc toujours pas très fréquent à l'époque.

Si Jacques Marles d'*En rade* regrette parfois d'avoir épousé sa Louise, cela est quelque chose de temporaire. Il peut, précisément comme on l'a vu chez Louise, avoir des pensées comme : « Ah ! s'il était seul, comme sa vie s'arrangerait mieux ! si c'était à refaire, comme il ne se marierait plus⁵⁴⁸ ! » Cependant, peu après il ressent des remords, et finit par penser qu'il aime sa femme, et qu'il ne pourrait pas la quitter : « A l'idée qu'il pouvait la perdre, des sanglots lui montèrent aux lèvres [...].⁵⁴⁹ » Nous voyons donc une similitude entre Hugues et Jacques qui cherchent, tous les deux, la compagnie d'une autre femme. De même, ils s'attachent, précisément comme plusieurs autres personnages masculins d'ailleurs, à des femmes, et leur choix semblent conscients, ce qui montre que malgré la peur qu'incarne la femme indépendante, les hommes n'arrivent pas à se passer des femmes.

Quant aux intrigues, nous pouvons constater que c'est seulement dans *En rade* ainsi que dans *Un crime d'amour* que l'on trouve, dès le début, un couple déjà établi, même si l'intrigue du roman n'y est pas établie dès le début. Certes, *Bruges-la-Morte* a aussi, en quelque sorte, un couple déjà établi, car Hugues est toujours, dans son imaginaire, avec son ancienne femme, mais dans ce roman nous trouvons, de plus, le développement d'une nouvelle relation, celle de Hugues et de Jane, bien que cette relation existe déjà, puisqu'il est, pour ce protagoniste, question d'un prolongement de sa relation avec sa femme morte. Dans les œuvres suédoises du corpus nous voyons même quelques histoires d'amour commencer et finir, et quasiment toutes les relations dépendent de la femme,

⁵⁴⁸ *En rade*, p. 125.

⁵⁴⁹ *Ibid.*

parfois fatale, sinon, comme nous l'avons déjà vu forte et bien déterminée, ce dont les traits peuvent ressembler ceux d'une femme fatale. Bien évidemment, même si les femmes sont consciemment choisies par les hommes, elles ne sont pas moins fatales. Le degré de la fatalité causée par la figure féminine n'est pas facile à estimer, mais il nous deviendra clair que, dans le corpus de notre étude, certaines figures féminines sont plus fatales que les autres.

Salomé – femme fatale parmi d'autres

« [...] la déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite⁵⁵⁰ [...] »

L'une des figures majeures de la féminité décadente est celle de Salomé. Elle est le véritable mythe décadent de la femme fatale, qui, comme l'écrit Mireille Dottin-Orsini, « apparaît sans conteste comme *la Femme fatale absolue*⁵⁵¹ », et est popularisée par toutes les formes d'expressions⁵⁵² surtout au cours de la seconde moitié du XIXe siècle après sa représentation de plus en plus fréquente dans la poésie⁵⁵³. La pièce de théâtre *Salomé* (1891) d'Oscar Wilde fait vivre – ainsi que l'opéra, qui est une adaptation de la pièce de Wilde, de Richard Strauss de 1905 – le mythe sur scène, pourtant d'une version où c'est la jeune Salomé qui tombe amoureuse de Jean-Baptiste, lorsque le mythe d'origine, comme on va le voir ci-dessous, est un peu différent. Dans le domaine des beaux-arts, l'intérêt particulier pour cette figure de femme commence plus tôt, et il s'agit d'un intérêt qui est bien manifesté dans de nombreux travaux de, entre autres, Gustave Moreau, de Gustav Klimt et de Edvard Munch. Et, comme, phénomène bien comparable aux artistes peintres, d'ailleurs – Jean de Palacio le souligne – « les écrivains

⁵⁵⁰ J.-K. Huysmans, *A rebours*, *op.cit.*, p. 144 sq.

⁵⁵¹ Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Paris, Grasset, 1993, p. 133.

⁵⁵² Voir par exemple M. Laurens, « Pour une édition d'*A rebours* », in : *Mélanges Pierre Lambert consacrés à Huysmans*, *op.cit.*, p. 55

⁵⁵³ Heine, Baudelaire, Flaubert, Mallarmé sont seulement quelques exemples des poètes inspirés par le mythe de Salomé.

tendent à travailler éternellement sur la même écriture⁵⁵⁴ », les décadents n'hésitent pas à réécrire le mythe de Salomé, surtout comme Des Esseintes, dans *A rebours* de Huysmans, fait, comme l'exprime bien Pascaline Mourier-Casile, « de la Salomé de G. Moreau l'emblème de l'esprit décadent⁵⁵⁵ ». De même, après avoir contemplé les deux tableaux de Moreau, Des Esseintes pense que « [...] Gustave Moreau ne dérivait de personne. Sans ascendant véritable, sans descendants possibles, il demeurait dans l'art contemporain, unique⁵⁵⁶. »

Selon Laurens, il ne reste pas, dans la littérature fin de siècle, moins de « 2789 références à Salomé relevées en 1912⁵⁵⁷ ». Christina Sjöblad y voit même, quant à ces représentations de la femme menaçante – non seulement les Salomé, mais les femmes fatales ou les femmes énigmatiques – une sorte de compétition parmi les écrivains : ils « semblent souvent faire de la compétition pour surpasser les uns les autres dans des fantasmes répugnants ou puérils⁵⁵⁸. » Il est clair que l'image de la femme fatale en général, et celle de Salomé en particulier, inspire les écrivains. Bertrand Marchal voit, dans son étude *Salomé entre vers et prose*, l'arrière-plan du grand nombre de figures de Salomé dans le contexte de crise d'identité de la littérature et de la poésie : « une *Salomé* déborde l'univers imaginaire des fantasmes de l'époque comme il excède l'éternelle illustration de la légende des siècles romantique⁵⁵⁹ ».

Dans la Bible, Salomé est une fille innocente exposée au souhait voluptueux du roi de la voir danser et au souhait de sa mère de se venger de Jean-Baptiste. La raison pour laquelle Hérodiade voulait se venger de Jean-Baptiste n'est pas claire dans la Bible, mais dans les textes littéraires inspirés par cet épisode, il est indiqué, par exemple, que Hérodiade ne pouvait pas supporter la condamnation de Jean-Baptiste qui jugeait sa façon de vivre immorale, ainsi qu'elle sentait son pouvoir menacé par Jésus⁵⁶⁰. C'est donc à cause des souhaits, de ses parents, que Salomé finalement reçoit la tête de Jean-Baptiste sur un plat, et qu'elle danse avant cela pour son père fêtant son anniversaire, et non de sa propre volonté. Comme le signale Mireille Dottin-Orsini, celle qui danse et séduit n'a pas de nom dans les Évangiles, on ne sait pas son âge, « encore moins ses pensées ou ses motivations, sa danse n'est pas décrite ». Le nom de Salomé apparaît dans les textes écrits par l'historien du peuple juif, Flavius Josèphe. Ensuite, c'est

⁵⁵⁴ Jean de Palacio, *Figures et formes de la décadence*, op.cit., p. 196.

⁵⁵⁵ Pascaline Mourier-Casile, « Modernités à rebours », op.cit., p. 152.

⁵⁵⁶ J.-K. Huysmans, *A rebours*, op.cit., p. 149.

⁵⁵⁷ M. Laurens, « Pour une édition d'*A rebours* », op.cit., p. 55.

⁵⁵⁸ Christina Sjöblad, « Sphinxen – en gåtfull 1800-talssymbol », op.cit., p. 151 sq.

⁵⁵⁹ Bertrand Marchal, *Salomé entre vers et prose. Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*, Paris, José Corti, 2005, p. 11.

⁵⁶⁰ Voir par exemple l'Évangile de Matthieu, XIV 1-12, Évangile de Marc, VI, 14-29.

Per Buvik, *Dekadanse*, op.cit., p. 142-146 et Mireille Dottin-Orsini, *Salomé*, Paris, Editions Autrement, 1996, p. 7 sqq.

dans les gloses des Pères de l'Église que l'on trouve des détails « lascifs destinés à inspirer l'horreur de la femme qui danse, et l'horreur de la femme tout court⁵⁶¹ ». Comme Salomé est d'abord vraisemblablement innocente, on a dû la lier au danger, et derrière son apparence elle cache la vérité, aussi cruelle qu'elle soit. La peur de la femme /fatale/ et de Salomé provient surtout de l'incertitude sur ce qui se cache dans la psyché de la femme, ainsi que sur l'acte de, en quelque sorte, « déposséder l'homme du patrimoine de la raison et du génie créateur⁵⁶² ». De cette façon, nous voyons que la peur de l'ambiguïté et de l'énigme fait partie aussi bien du portrait de Salomé que de celui de la femme fatale. Or Salomé est également, comme l'a souligné aussi bien Bram Dijkstra que Charles Bernheimer, celle qui exprime l'imagination de l'homme concernant la perversité féminine⁵⁶³.

Inspiré par la Bible, le mythe de Salomé a donc été développé, changé et varié dans des légendes et des contes divers, et cela dans des œuvres d'art aussi diverses, jusqu'à ce qu'il devienne, autour des années 1890, où ce mythe est encore plus élaboré⁵⁶⁴, une des images les plus importantes de la femme fatale, ce qui ne ressemble certainement pas entièrement à l'idée d'origine. Si Salomé est l'une des femmes fatales, elle n'est donc pas n'importe quelle femme fatale. Garelick le souligne encore en suggérant qu'elle est « l'incarnation de l'idéal symboliste [...] elle est la femme fatale quintessentielle : une séductrice dont seulement la performance peut provoquer la mort et la destruction monstrueuses⁵⁶⁵ ». Afin de pouvoir considérer une femme comme proche de Salomé, il faut quand même que l'on voie une ressemblance avec cette jeune femme séduisante, soit par l'apparence extérieure et le comportement, soit par les qualités caractéristiques, qui doivent avoir l'air de provenir du mythe élaboré. De plus, ajoutons que si une femme fatale peut aussi sucer du sang comme le vampire, la femme fatale proche d'une Salomé ne le fait pas : sa méthode est encore plus cruelle, car elle risque de couper la tête des hommes. Cette cruauté est évidemment aussi liée à la peur de l'intimité, ainsi qu'à la peur de la maladie de la fin du siècle, la syphilis, ce qui donne à la figure de Salomé encore un sens plus terrifiant. Finalement, Salomé exprime à la fois une quête de la beauté et une grande peur des dangers causés par les

⁵⁶¹ Voir Mireille Dottin-Orsini, *Salomé*, *op.cit.*, p. 9 et 13.

⁵⁶² Jean de Palacio, *Figures et formes de la décadence*, *op.cit.*, p. 30.

⁵⁶³ Bram Dijkstra, *Idols of Perversity*. New York & Oxford, Oxford University Press, 1986, p. 379: « Salome became the true centerpiece of male masochistic fantasies. »

Charles Bernheimer, *Decadent Subjects* édition de T. Jefferson Kline & Naomi Schor, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001, p. 104 : « Salome embodies a male fantasy of woman's inherent perversity. »

⁵⁶⁴ Mireille Dottin-Orsini, *Salomé*, *op.cit.*, p. 43 : « La vogue du sujet connaît un "pic" autour des années 1890 où Salomé apparaît comme un sujet obligé et, comme tel, vite fossilisé, note inévitable dans les gammes des auteurs qui se rattachent au symbolisme ou à la décadence. »

⁵⁶⁵ Rhonda Garelick, *Dandyism, Gender and Performance in the fin de siècle*, *op.cit.*, p. 131 : « the embodiment of the symbolist ideal [...] she is the quintessential femme fatale : a seductress whose single performance can bring about monstrous death and destruction ».

changements de modes de vie de la société moderne – ou encore de l’instabilité entre les sexes, ce qui lui donne le rôle du mal de la fin du XIXe siècle⁵⁶⁶.

Les figures féminines du corpus – des femmes fatales ?

Dans les œuvres de notre corpus, les figures féminines sont plus ou moins proches aussi bien du mythe de Salomé que de l’image de la femme fatale. Il y a des femmes qui ne peuvent certainement pas être considérées comme fatales, tel est le cas avec Louise dans *En rade*, ou bien avec l’image qu’a Hugues Viane de sa femme défunte, ainsi qu’avec quelques-unes des femmes présentes dans *Sensitiva amorosa*, et cela même si les figures féminines imprègnent toutes l’univers de chaque homme dans leur entourage. Dans ces portraits, il est plutôt question d’un autre type – à savoir, en ce qui concerne surtout Louise et la morte, la « femme fragile », sinon il s’agit éventuellement de la « femme enfant ». Or dans chaque autre portrait de femme nous retrouvons au moins des traits ou de petits signes que l’on pourrait considérer comme proches ou même équivalents de ceux d’une femme fatale ; parmi ceux-là on retrouve, évidemment, aussi des figures qui ressemblent à Salomé.

Sur ce plan, les femmes des rêves de Jacques dans *En rade* sont plus intéressantes que la vraie femme du protagoniste. En effet, on pourrait, comme le fait entre autres Gilbert Laurens, dire que la jeune fille du premier rêve, que Jacques lui-même pense être Esther, a des points communs avec Salomé. Selon Laurens, l’image de la jeune fille du rêve reprend même, « sous un autre intitulé, la description révélatrice des Salomés de Moreau dans le chapitre cinq d’*A rebours*⁵⁶⁷ ». L’image de la femme du deuxième rêve de Jacques est, avec son allure changeante et hostile, plus proche de l’idée de la femme fatale, et cela aussi parce que, dans ce rêve, Jacques se trouve sans aucune possibilité de se protéger, ni de fuir ; il n’a aucun pouvoir de changer cette image effroyable.

Les femmes fatales, ou celles qui risquent d’être fatales, créent naturellement une vraie peur parmi les hommes, et c’est pourquoi le

⁵⁶⁶ Voir Bertrand Marchal, *Salomé entre vers et prose, op.cit.*, p. 217 : Salomé est « une métaphore, ou l’une des métaphores, de la problématique beauté moderne » et p. 179 : dans *A rebours*, « Salomé est omniprésente dans le roman ; à l’égal de la syphilis, elle ne cesse de courir comme un mal invisible qui est en même temps le fil rouge du livre ».

⁵⁶⁷ Gilbert Laurens, « Configuration fin-de-siècle : La citerne de Jean-Baptiste et l’aquarium de Salomé », *op.cit.*, p. 369.

Voir également Bertrand Marchal, *Salomé entre vers et prose, op.cit.*, p. 198, note - 89 - en bas de page : « Les trois rêves d’*En rade*, et tout particulièrement celui d’Esther, semblent d’ailleurs des transpositions de tableaux (évidemment imaginaires) de Gustave Moreau. »

narrateur de la première nouvelle de Hansson s'est décidé à contempler les femmes à une certaine distance. Il vaut donc mieux les contempler que leur parler ou avoir un contact physique avec elles. Pourtant, dans les portraits ou les apparitions de femmes, on voit des exemples types des femmes fatales proches de Salomé. La meurtrière à la fin de la deuxième nouvelle, dont le visage se transforme – pour le personnage principal masculin – en le même que celui de sa compagne, est une première femme proche de Salomé ou de la femme fatale. Le fait que la compagne adorable peut, pour l'homme en question, être vue comme une meurtrière montre l'ambiguïté entre l'apparence extérieure et ce qui est le vrai comportement, et indique qu'une femme est capable, même si elle n'en a pas l'air, de faire des choses inattendues. De même, dans le comportement inattendu, il y a quelque chose qui fait peur aux hommes, bien évidemment comme le fait le comportement de la femme fatale. La cinquième nouvelle de *Sensitiva amorosa* montre aussi un exemple d'une femme fatale. Ici, c'est raconté comment un homme plutôt androgyne avec un visage de « mignon⁵⁶⁸ » a une relation avec une femme forte qui sait même lire les pensées de l'homme. Cette femme rend l'homme anxieux, car à cause d'elle, il ressent l'angoisse de vivre, et il n'est plus capable de jouir ni de la vie, ni de lui-même physiquement. A ce propos, Claes Ahlund souligne la peur de l'impuissance⁵⁶⁹, voire de la stérilité chez l'homme, ce qui peut également signifier une peur de la castration.

Que la femme ait un pouvoir dangereux sur l'homme, ce qui est un thème majeur dans *Sensitiva amorosa*, se révèle encore plus clairement dans la septième nouvelle où, comme on l'a déjà remarqué, la femme avec son sourire énigmatique et vorace rend son compagnon fou. Au fond de ce sourire, le personnage masculin voit même comme un tableau avec le motif d'une orgie tournante, « une danse de mort affreuse entre des squelettes dégingandés d'hommes et des corps nus de femmes jordaniennes⁵⁷⁰ », motif qui ressemble au rêve de Jacques, ainsi que la peur d'être impuissant, voire stérile⁵⁷¹. Ensuite, le personnage masculin commence à voir ce motif de danse au fond de chaque sourire, un sourire qu'il voit dans chaque visage de femme.

Une des femmes fatales par excellence, contribuant à des conséquences fatales dans la vie de l'homme, est Raoule. Déjà au début de *Monsieur Vénus*, l'héroïne se conduit comme une vraie femme fatale, avec

⁵⁶⁸ *Sensitiva amorosa*, p. 53.

⁵⁶⁹ Claes Ahlund, *Medusas huvud*, *op.cit.*, p. 44 sq.

⁵⁷⁰ *Sensitiva amorosa*, p. 81 : « [...] en hemsk dödsdans mellan skrangliga benrangel af män och nakna Jordaenska kvinnokroppar. »

⁵⁷¹ Voir Pierre Citti, *Contre la décadence*, *op.cit.*, p. 39-41. Citti renvoie également à l'interprétation de rêve lunaire, c'est-à-dire le deuxième rêve des trois d'*En rade*, de Bachelard, ce qui relève encore ce thème de la peur de la stérilité. Voir également Claes Ahlund, *Medusas huvud*, *op.cit.*, p. 50 sq. et 58.

des qualités proches d'une Salomé ou d'une Méduse⁵⁷², car à la fois elle séduit et pétrifie, et cela surtout en envoûtant Jacques pour faire que cet homme fragile lui dépend grâce à sa fortune. Cette héroïne a très tôt décidé de gérer sa propre vie, ce que l'on pourrait aussi constater en lisant les portraits des héroïnes suédoises, notamment dans ceux de Berta et d'Alie. Quant à Selma, des manières plus indépendantes vont attendre, pour développer avec le temps, ce qui est également le cas d'Hélène dont la remise en question du mariage ressemble à celle de Selma. Toutefois, Raoule a les moyens, non seulement sur le plan économique, mais également sur le plan mental.

En démontrant tous ses traits de l'indépendance dès la première page du roman, Raoule fait donc partie des figures les plus proches de la femme fatale. Pour Raoule, Jacques est une proie, et il n'en est aucun doute. Des événements et des actions, petits comme plus grands, sont alignés dans le récit, tout pour marquer la supériorité de Raoule vis-à-vis de l'homme. La première rencontre avec Jacques finit par le contact physique lorsque Raoule souffre des nerfs qui « se surexcitaient dans l'atmosphère empuantie de la mansarde⁵⁷³. » A cause du vertige, provenant de « ce nu », lui fait sentir une obsession, une sensualité « folle [...] au poignet⁵⁷⁴ ». C'est pourquoi elle passe la main sur « la poitrine de l'ouvrier⁵⁷⁵ » et fait tressaillir Jacques, qui vit le contact comme quelque chose d'insultant. Ainsi la relation commence, avec un jeune homme effrayé, et cela continue – quand le couple se revoit, en se serrant la main, Jacques est griffé par la main de Raoule, ce qui renforce la peur chez le jeune homme, ainsi que le portrait d'une femme fatale : « Malgré lui, une sensation de terreur le pénétra. Cette créature était le diable⁵⁷⁶. »

Lorsque Selma, l'héroïne d'*Argent* de Benedictsson, très jeune, se marie avec Kristerson, un homme nettement plus âgé qu'elle, sa naïveté fait partie de ses traits dominants, puisqu'elle voit surtout l'argent de l'homme qui va lui rendre un statut plus important dans son milieu. Pourtant, peu de temps après le mariage, Selma réalise que sa nouvelle vie n'a jamais été son propre choix, ce qui lui rend de plus en plus consciente, et l'indépendance s'éveille en elle. Le fait qu'elle montre les dents en riant d'un ton métallique⁵⁷⁷ démontre clairement qu'une nouvelle Selma est en train de prendre la place de la jeune fille naïve. Cette nouvelle Selma est une vraie femme, adulte et consciente, en pleine évolution mentale en train de devenir une femme plus forte, qui va finalement menacer la vie de

⁵⁷² Pour Méduse : Voir notre chapitre « Méduse ou l'âme au fond des yeux ? »

⁵⁷³ *Monsieur Vénus*, p. 31.

⁵⁷⁴ *Ibid.*

⁵⁷⁵ *Ibid.*

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 52.

⁵⁷⁷ *Argent*, p. 156. Voir également notre chapitre ci-dessus intitulé « Bouches dévorantes, riantes et souriantes ».

Kristerson – ce qui donne au portrait de Selma seulement quelques éléments qui s’approchent de la figure de la femme fatale, même si ceux-ci ne sont pas du tout élaborés d’un même degré que les traits d’une vraie et « pure » femme fatale⁵⁷⁸. Toutefois, les dents montrées et le ton métallique sont des traits bien comparables à l’image de la femme fatale : à ce propos, Christina Sjöblad analyse une figure féminine de *Tschandala* (1889) de Strindberg en tant que femme fatale d’après ces mêmes traits, ainsi que d’après les faits évoqués dans l’article de Palacio sur « La féminité dévorante⁵⁷⁹ ».

En effet, plus Selma redevient indépendante, plus ses traits et son comportement sont décrits d’une façon menaçante. Kristerson voit que l’énergie vitale du corps jeune de Selma donne « l’impression de pouvoir être plié comme un ressort d’acier pour ensuite se lever de nouveau » ainsi que des « éclairs longs » sont tirés de « la tête de serpents à deux langues » de la broche de Selma⁵⁸⁰. Il est évident que la tête de serpent de la broche va de pair avec le comportement inattendu et indépendant de Selma, de même que le serpent est un symbole pleinement lié à la femme fatale⁵⁸¹ : maintenant Kristerson voit que Selma a, précisément comme le serpent de la broche, deux langues, voire deux côtés. Son comportement double – finalement relié à ses idées d’origine du début du roman – est résumé en cette broche, et Selma montre son autre côté, ce qui fait partie de l’ambiguïté de la jeune femme : une ambiguïté qui est d’ailleurs très significative pour toute femme fatale, ou bien, plus simplement, toute nouvelle femme qui commence à découvrir ses nouvelles possibilités. La réaction de Kristerson est aussi double que le comportement de Selma. A la fois qu’il craint de

⁵⁷⁸ Voir Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable*, *op.cit.*, p. 254.

⁵⁷⁹ Voir Christina Sjöblad, « Sphinxen – en gåtfull 1800-talssymbol », *op.cit.*, p. 132 et 151. Les traits relevés d’un portrait d’une jeune fille ressemblent pour beaucoup les traits d’une femme fatale, dont les cheveux sont désordonnés d’une façon sauvage autour de la tête, la bouche est comparée à celle d’un prédateur et son rire rappelle celui d’un ivrogne. Voir August Strindberg, *Tschandala*, in : *Svenska öden och äventyr II*, SS 14, l’édition de Bengt Landgren, Stockholm, Norstedts, 1990, p. 229 : « Håret föll vilt och oordnat omkring huvudet, som icke var vackert, men ägde ungdomens mjukhet i vissa ansiktlinjer, medan däremot rovdjursmunnen, den plebejiska näsan och blyknappsögonen gjorde ett skrämmande och fränstödande intryck. » La fille, Magelone, est également appelée « chat » par le protagoniste (p. 231), figure qui est également semblable à la figure de la femme fatale, et rit donc comme quelqu’un qui est ivre : « [...] hon skrattade fjolligt som en drucken människa » (p. 245).

Voir également Jean de Palacio, « La féminité dévorante. Sur quelques images de la manducation dans la littérature décadente », *Revue des sciences humaines*, Lille, Université de Lille. Faculté des lettres et sciences humaines, 1977-4, p. 601-618.

⁵⁸⁰ *Argent*, p. 326 : « [...] denna fina smidighet, som ger intrycket af att kunna böjas som en stålfjeder och springa upp igen. Från det dubbeltungade ormhuvudet sköto långa blixtar, som bröto sig mångfärgadt emot ljuset. »

Le mouvement de Selma, qu’elle saute, est aussi à comparer à la danse d’une Salomé – une association plus proche si l’on compare Selma à Madame Bovary, sautant au bal, note faite par Bertrand Marchal qui voit le sens étymologique du verbe « sauter » du latin « saltare » qui veut dire « danser ». Voir Bertrand Marchal, *Salomé entre vers et prose*, *op.cit.*, p. 146.

⁵⁸¹ Voir Christina Sjöblad, « Sphinxen – en gåtfull 1800-talssymbol », *op.cit.*, p. 132 et 149.

« lâcher prise » de la situation⁵⁸², il pense que le comportement de sa femme est quelque chose de temporaire, et que tout va être oublié le lendemain matin. Si Kristerson ne semble guère trop s'inquiéter après cette scène décrite il va, tout de même, finalement voir que les normes établies ne sont plus acceptées par sa jeune femme, et il n'y peut rien. La vie de Kristerson va changer, et le rôle de Selma va ainsi se montrer bien considérable, car le personnage masculin sera un homme abandonné, un homme leurré et seul. Le cadre de la vie de l'homme plus âgé, où il y a un homme qui pense vivre en pleine sécurité, va donc changer à cause de l'indépendance de la femme.

Comme nous l'avons déjà constaté, Hélène, dans *Un crime d'amour* de Bourget, fait partie des femmes mariées, et parfois elle ressemble à la jeune Selma dans sa façon de développer ses pensées avec le temps. Pourtant, son histoire est une autre, car elle est mariée déjà lorsque le roman commence, et son statut ne va pas changer tout au long du roman, malgré le « crime d'amour » qu'elle va commettre. En réalisant ses fantasmes – oui, même le fait qu'elle en a et que celles-ci ne sont pas cachées pour le lecteur – Hélène ne ressemble plus à Louise, mais probablement plus à Raoule, qui, dans son indépendance, elle aussi, va entre deux hommes bien opposés d'une façon libre et provocatrice, en dépassant les limites des normes. Hélène a ses doutes comme toutes les femmes, mais son choix de voir Armand en dehors de sa vie conjugale va influencer son portrait. En effet, elle menace les deux hommes autour d'elle, et les deux vont subir l'influence de ses forces mentales. Sa beauté attire les deux hommes, et d'abord, les pensées d'Armand commencent à osciller⁵⁸³. Ensuite s'éveillent les doutes d'Alfred, le mari, et dans le chapitre VI, celui-ci découvre le mensonge d'Hélène et comprend l'état des choses entre sa femme et son ami, ce qui suscite encore des sentiments chez la femme. C'est maintenant que se présente la nouvelle Hélène, plus belle qu'auparavant, au point de vue d'Alfred, qui remarque dans le visage maquillé « quelque chose de dangereux, d'inquiétant, de plus inaccessible⁵⁸⁴ ». Cette même soirée, narrée dans le chapitre VIII, au bal, la beauté et la grâce d'Hélène est à la hauteur, surtout en dansant, ce qui pourrait bien nous rappeler l'image de Salomé, et cela avec un homme qui n'est ni son mari, ni son amant⁵⁸⁵.

Par ailleurs, à plusieurs reprises, Hélène est décrite comme la forte, et elle ne craint pas de prendre des risques, ni de se venger, s'il le faut⁵⁸⁶. Cependant, la supériorité varie entre Hélène et Armand – parfois c'est Armand qui joue le rôle fatal. Même s'il est sur le point de voir Hélène comme « une Madame Bovary », Armand ne devient jamais aussi fatal pour Hélène que devient Léon Dupuis pour Emma Bovary, dans le roman de

⁵⁸² *Argent*, p. 327: « Frukta att förlora taget [...] »

⁵⁸³ *Un crime d'amour*, p. 40 sq. et p. 188 : « une libertine, et rien de plus ».

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 220.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 234.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 256.

Flaubert, peut-être parce qu'il ressemble lui-même au personnage, ce qui est révélé déjà au début du roman⁵⁸⁷. Ainsi Bourget rend sa figure féminine beaucoup plus forte, voire plus moderne. En revanche, on ne pourrait pas dire qu'Hélène est une des vraies femmes fatales, puisque de temps en temps, ses traits sont également proches de la femme fragile, car comme nous l'avons déjà vu, elle souffre de divers maux, de névralgie et de tant d'autres⁵⁸⁸. Pourtant les quelques traits d'une femme fatale se montrent dans sa personnalité, bien qu'elle les partage avec Armand, car, comme nous le suggérons, ces deux jouent, chacun à son tour, le rôle fatal qui attire et inquiète.

Quant à Berta, dans le roman de Kleve, son rôle de femme dépend de la relation – en effet, elle a des traits en commun avec la femme fatale de temps en temps, et cela dans les rencontres avec les hommes plutôt jeunes. En ce qui concerne les hommes qui sont plus âgés qu'elle, son rôle est différent, et elle ressemble plutôt à un des autres types, notamment la femme enfant – ce qui sera également, en partie, le rôle qu'elle aura avec son futur mari, Sten G. Stjernfalk, mais surtout celui qu'elle cultive en fréquentant le médecin norvégien, Leif Thordsen, à Vevey. Pour les jeunes hommes bien fascinés par la jeune femme, le rôle de Berta ressemble plutôt à l'image d'une femme fatale, d'abord à cause des sentiments provoqués qui ne vont pas être réciproques, mais ensuite aussi dans le comportement qui montre bien que c'est elle qui gère la situation. C'est donc le cas d'abord avec le Danois, Nils Max, ensuite avec le Suédois, Åke Kalm, qui doit subir au regard magique de Berta, pour plus tard aussi marquer le jeune officier russe, Monsieur Octroysky, qu'elle rencontre, comme le Norvégien, en Suisse. Berta séduit, elle flirte, et elle est consciente de l'effet de ses manières. Le regard est, comme nous l'avons remarqué ailleurs, particulièrement attirant, ainsi que sa façon d'agir. Par ailleurs, Berta apparaît parfois aussi nettement plus cultivée que la plupart des hommes, par exemple comparé à Åke Kalm, le vrai jeune homme conventionnel, ce qui est se montre dans le passage où elle lui parle de sa lecture, lorsqu'elle présuppose, sans réfléchir, que le jeune homme ne comprendrait rien de ce qu'elle est en train de lire⁵⁸⁹.

Parmi les figures féminines les plus fatales, on voit également quelques-unes apparaître dans *Sensitiva amorosa*. Dans la septième nouvelle surtout, l'apparition d'une femme – s'il s'agit d'une « vraie » femme ou non n'est pas tout à fait clair – mène un homme à un état de la folie. C'est son sourire énigmatique, plutôt comparé à celui d'un sphinx, qui est la cause de

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 188. Pour le portrait d'Armand, voir par exemple p. 56-61. Nous tenons à y revenir plus tard où nous comparerons les nouveaux rôles de sexe.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, voir par exemple p. 5, 105, 143-145 et 294.

⁵⁸⁹ *Berta Funcke*, p.93 sq.

la fin fatale, mais également l'envie d'entrer dans l'univers obscur de la femme en question⁵⁹⁰.

L'héroïne du roman de Leffler, Alie, n'a que quelques traits en commun avec une femme fatale, c'est-à-dire qu'elle joue presque ce rôle dans les rapports avec Rikard, l'homme avec qui elle aurait pu se marier plus tôt dans sa vie, occasion narrée dans la première partie de *Féminité et érotisme*. En voyant Alie avec l'Italien Andrea Serra, et par ceci, réalisant que la jeune femme est en train de glisser hors de sa vue, Rikard admet ses sentiments – provoqués par la jalousie et la nouvelle femme qu'il voit dans la femme aimée – à Alie. A ce moment, les conséquences de l'action de l'héroïne font partie du spectre que l'on pourrait considérer comme fatal pour l'homme, car Rikard est même prêt à se battre physiquement ; il propose un duel pour « sauver » Alie⁵⁹¹. Le duel ne va cependant pas, comme dans *Monsieur Vénus* de Rachilde, avoir lieu, mais, comme on va développer plus tard, nous tenons à souligner que les rapports entre Alie, Rikard et Andrea Serra ressemblent, en partie, aux rapports entre Raoule, Raittolbe et Jacques Silvert, ainsi qu'à d'autres rapports entre les figures féminines et les figures du sexe opposé, même ceux sans duels proposés ou risqués. L'ambiguïté des femmes vis-à-vis de l'homme devient non seulement une manière de prouver l'indépendance de la femme, mais elle provoque également une instabilité menant aux incertitudes éprouvées par l'homme. Ainsi Alie et tant d'autres, avec un comportement ambigu et capricieux rend l'univers des personnages masculins encore plus instable, ce qui est lié à l'image de la femme fatale. Alie, même dans sa relation avec Andrea Serra, ne démontre qu'après quelque temps ses vrais sentiments, mais préfère donc cacher et même contredire ses pensées, afin de jouer son rôle d'une façon encore plus capricieuse et ambiguë. Bien qu'elle souhaite le gagner, l'acquérir, à la fin du chapitre III, au milieu du chapitre IV elle dit, après avoir eu une déclaration d'amour de Serra, qu'elle n'a aucune intention de se lier avec lui⁵⁹².

Une autre femme bien ambiguë, dans la mesure qui rappelle Raoule, des œuvres étudiées est Jane dans *Bruges-la-Morte* de Rodenbach. Son apparence innocente, pour le héros identique à sa femme morte qui était la bonté personnifiée, leurre le héros et le conduit vers le malheur. Manipulatrice, avec une telle allure, Jane est certainement une femme fatale. L'ambiguïté qui imprègne son comportement opposé à son apparence se rapproche des caractéristiques de Salomé. De plus, il ne faut pas oublier que Jane a des points communs avec Salomé sur le plan professionnel aussi – elle est danseuse.

⁵⁹⁰ *Sensitiva amorosa*, p. 80.

⁵⁹¹ *Féminité et érotisme II*, p. 141.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 60, p. 72-74.

Le portrait de Jane présente également une femme probablement plus indépendante que les autres figures féminines de notre étude, car elle est célibataire et gagne, nous semble-t-il, au moins au début du roman, sa vie toute seule. Parmi les autres Brugeois elle est d'ailleurs connue comme « une coquine⁵⁹³ », chose dont Hugues n'est pas vraiment au courant. Il ne semble pas non plus s'inquiéter du fait que Jane est danseuse, même si son métier, du point de vue des autres Brugeois, n'est pas particulièrement estimable. Signalons aussi que le motif de la danseuse ou de la danse est, suivant l'interprétation de Jean Starobinski, « un Eldorado inaccessible » première unité impossible à détruire par la civilisation⁵⁹⁴.

Au fil du roman, Jane ne semble pourtant pas préoccupée des opinions des autres en ce qui concerne sa manière de vivre. Elle fait ce qu'elle a envie de faire, et elle se comporte également, vis-à-vis de Hugues, sans scrupules. Sa confiance en elle-même semble immense, ce qui la mène vers une sorte d'indépendance et ce qui l'oppose à Hugues, qui est faible en comparaison avec Jane.

Si Jane semble encore plus cruelle que les autres, l'absence de la morte joue un rôle important pour Hugues, car ce que l'on n'a pas, on le cherche – une idée qui ne mène qu'à la déception à l'égard du protagoniste. « Beauty raises the Dead⁵⁹⁵ » ; la morte est encore plus belle justement parce qu'elle est morte, et parce que Hugues ne peut plus l'avoir, en même temps que Jane avec son apparence intensifie les pensées de Hugues concernant la morte. Ainsi Jane devient, en quelque sorte, encore plus cruelle. Cette cruauté est évidemment la qualité par excellence de la femme fatale, significative aussi pour la Salomé des mythes développés.

On peut également considérer Jane comme une femme fausse, irréelle, comme un leurre pour le protagoniste. Précisément comme les figures féminines des rêves de Jacques ou comme les femmes de *Sensitiva amorosa*, n'est-elle qu'une apparition, elle aussi ? Dans ce cas-là, elle serait encore plus proche de Salomé, ainsi que les autres femmes mentionnées. Or, rappelons que les pensées de Jane sont transmises au lecteur du roman *Bruges-la-Morte*, ce qui contredit l'hypothèse selon laquelle il s'agirait d'une simple apparition.

⁵⁹³ *Bruges-la-Morte*, p. 121.

⁵⁹⁴ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970, p. 69.

⁵⁹⁵ Voir Robert Ziegler, *Beauty Raises the Dead*, *op.cit.* chapitre 2. C'est également le titre de l'ouvrage de Ziegler. « La beauté lève la Mort/e » (*Beauty Raises the Dead*).

La femme fatale artiste

Dans son étude intitulée *Rising Star*, Rhonda Garelick se concentre sur la relation entre le dandy et l'artiste féminine, c'est-à-dire sur la manière dont l'homme décadent a besoin de la femme sur scène, ou bien d'une femme élevée, louée. Comme spectateur de la femme sur scène, l'homme n'est pas confronté à la femme. Il garde une distance entre lui et la femme, en même temps que la femme est impossible à toucher, et elle paraît plus ou moins inaccessible⁵⁹⁶. Dans les portraits de femmes sont projetées les idées concernant l'homme, ce qui donne à l'homme la possibilité de se refléter dans ceux-là, comme si les portraits de femmes étaient des miroirs de l'image de l'homme. De plus, la nouvelle vedette féminine amène le dandy dans son univers en l'attirant comme un sosie féminin et étrange⁵⁹⁷. Ainsi la femme, ou son apparition, peut même créer un lien entre l'homme et la vie moderne, le lien qui aide l'homme à survivre.

Si les femmes liées à la figure de Salomé sont les femmes plutôt présentées comme des apparitions, on pourrait également dire que ces femmes sont des femmes élevées, contemplées par les protagonistes comme si elles étaient placées sur scène. La relation entre le dandy et l'artiste féminine joue donc un rôle plus ou moins important dans chaque œuvre étudiée ici. Quant à Jacques d'*En rade*, ce sont surtout les femmes de ses rêves qui sont contemplées à une certaine distance, mais Louise l'est également. Suivant les pensées du protagoniste, on comprend qu'il la voit à distance de temps en temps, et qu'il essaie d'être objectif. De plus, il place souvent sa femme à un niveau plus élevé que le sien, car il finit par penser qu'il l'aime et l'admire. On l'a déjà constaté ailleurs que dans *Sensitiva amorosa* aussi, les personnages féminins sont souvent vus à une distance considérable. Le narrateur ou les hommes des nouvelles IV, VI et IX n'osent pas s'approcher des femmes du tout, puisqu'ils pensent qu'il vaut mieux garder la distance. Une relation plus proche que la contemplation ou l'échange de regards ne fait que ruiner l'apparition. La relation parfaite est celle qui reste entre deux inconnus. De plus, les femmes du recueil de nouvelles n'ont pas de noms, ce qui les approche encore du mythe de Salomé, qui était, dans la Bible, au début, sans nom elle aussi.

Quant à Hugues, aussi bien la femme morte que la vivante lui sont élevées et louées. Cependant la vivante est une véritable artiste⁵⁹⁸, aussi bien vue comme une apparition qu'une figure de sexe en tant que danseuse, dont le corps, comme le constate Guy Ducrey, est « toujours une forme

⁵⁹⁶ Voir Rhonda Garelick, *Dandyism, Gender and Performance in the fin de siècle*, op.cit., p. 4-14.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 43.

⁵⁹⁸ Voir *Bruges-la-Morte*, p. 74.

sexuelle » pour les écrivains de Baudelaire à Lorrain⁵⁹⁹. Hugues la voit d'abord dans les rues de Bruges comme une apparition, et c'est une impression qui dure lorsqu'il la revoit plus tard sur scène.

Comme le craint le narrateur de *Sensitiva amorosa*, le contact dans la vraie vie, physique, devient fatal pour Hugues, et cela peut-être d'une façon renforcée par la première distance vraiment considérable entre le héros et la danseuse. Il y a, dans les contrastes énormes entre Hugues et Jane, une sorte de tension. La distance entre l'homme et la femme est double, en même temps qu'elle n'existe finalement pas sur le plan physique. Toutefois, il faut constater que la morte est plus élevée que son sosie. Avec sa chevelure sous verre, comme le trésor de Hugues, la morte a d'abord une position physiquement plus élevée que la danseuse, car la chevelure reste toujours intacte et importante pour le héros. De plus, Hugues voit en la chevelure « Elle », qui est aussi « l'âme de la maison »⁶⁰⁰. La fin du roman nous donne une dernière preuve qui montre que la morte est la plus forte, voire la plus élevée – ou encore fatale de sa manière –, des deux femmes ; en effet, la morte cause, à son tour, la mort de Jane.

*

D'après ce que nous venons de voir, un grand nombre des figures féminines sont indépendantes dans la littérature des deux pays, et cela en même temps, parallèlement. Les figures féminines suédoises sont d'une façon plus neutres, probablement, mais également plus courageuses, parce que les figures féminines sont des figures d'action, et, par là, libres : l'héroïne de Benedictsson, Selma, dans *Argent*, ose quitter son mari qui est beaucoup plus âgé qu'elle, même si c'est lui qui a l'argent ; la héroïne de Anne Charlotte Leffler dans *Féminité et érotisme*, Alie préfère ne pas faire comme les autres jeunes femmes, et reste célibataire au lieu de se marier avec n'importe quel homme ; ou bien la Berta Funcke de Stella Kleve, elle aussi, attend et réfléchit autour de son choix d'une façon indépendante, contre les conventions, chose qu'elle abandonne pourtant à la fin. Ces femmes sont indépendantes soit au début des récits, soit elles évoluent pour l'être un peu plus tard, et elles n'hésitent pas à faire ce qu'elles veulent.

Dans la partie française de notre corpus, la plupart des héros préfèrent regarder les femmes à une certaine distance, et la distance est à priori grande (plus grande que dans la littérature suédoise, à quelques exceptions), ce qui fait de la femme un objet, au lieu d'un sujet. Une figure féminine qui diffère vraiment de cette catégorie est l'héroïne de Rachilde, qui sait agir plus que les autres, au moins par rapport à celles que l'on trouve

⁵⁹⁹ Guy Ducrey, *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 63. Voir également p. 64 à propos de Rodenbach.

⁶⁰⁰ *Bruges-la-Morte*, p. 61 sq.

dans l'œuvre de Bourget ou de Huysmans, où les femmes sont parfois plutôt faibles et enfermées dans leur vie conjugale, à la fois qu'elles déstabilisent les hommes. L'indépendance d'une femme peut donc évidemment s'exprimer en de formes différentes.

De même qu'une nouvelle indépendance de la femme contribue à la création des figures féminines, les portraits de femmes indépendantes nourrissent et enrichissent la littérature d'une façon indispensable, inévitable ; en quelque sorte, ils ont un besoin réciproque de se nourrir des images de la femme indépendante. Ainsi, la littérature en Suède et en France, à la fois, peu importe les noms des courants littéraires, témoignent de l'importance de cette figure féminine. L'origine de la figure de la femme indépendante provient évidemment de la société, mais on peut se poser la question comment cette figure littéraire évolue dans le cadre d'un mouvement littéraire précis comme la Décadence.

Comme la figure féminine dépend de l'évolution des mouvements littéraires, elle diffère d'un pays à l'autre. Par conséquent les courants littéraires se sont nourri des mêmes ingrédients ou traits dans les portraits de femmes. Ainsi, on peut facilement voir un échange ou un transfert entre les mouvements littéraires, ou encore que les figures féminines s'enrichissent l'un l'autre. De plus, nous voyons que les figures féminines indépendantes et menaçantes font partie des étiquettes, d'emblèmes ou bien de la caractéristique aussi bien de la littérature décadente que de la littérature de la « percée moderne » en Suède.

2. Deuxième partie : Fin de siècle – fin de sexes ?

Un autre aspect naturellement lié à l'image de la femme indépendante, qui à son tour implique les images de la « nouvelle femme » et de la femme fatale, est celui du rôle des sexes et de la façon dont ceux-ci semblent évoluer vers un bouleversement plus radical. En effet, la figure de la femme indépendante exprime, évidemment, en elle-même, un besoin de remettre en question les rôles des sexes. Si la femme indépendante est présente dans une grande partie de la littérature de la deuxième moitié du XIXe siècle, son rôle change en des directions diverses vers la fin de ce siècle.

Dans l'article « La Fin d'un sexe » paru dans *Le Courrier français* en 1889, l'auteur Émile Yvon évoque la disparition future du sexe féminin⁶⁰¹. Yvon n'est évidemment pas le seul à le penser, ni à penser que c'est la confusion des sexes qui en est la cause scandaleuse. L'instabilité des rôles de sexes a certainement, au moins en partie, son origine dans la femme indépendante, et cette nouvelle femme inspire et fait peur à un tel degré que tous les niveaux de la société seront touchés. L'émancipation de la femme remet tout en jeu. Barbey d'Aurevilly avait déjà en 1878 annoncé que « les femmes qui écrivent ne sont plus des femmes. Ce sont des hommes, – du moins de prétention, – et manqués⁶⁰² ! » Sinon on pourrait se contenter de contempler un des tableaux de Gustave Moreau, même d'une date antérieure, dont les figures sont, comme le suggère Mario Praz, « ambiguës, il est presque impossible de distinguer au premier abord qui des deux amants est l'homme et qui la femme⁶⁰³ ». Il nous semble presque inutile de souligner l'importance de l'art de Moreau pour les écrivains décadents après les descriptions de celui-ci dans *A rebours* de Huysmans, mais rappelons tout de même qu'elle est considérable. L'art et la littérature suscitent donc les mêmes questions, mais chez Moreau, les portraits sont marqués par une ambiguïté plus tôt que chez les écrivains décadents, ce qui démontre une

⁶⁰¹ Émile Yvon « La fin d'un sexe », *Le Courrier français*, 19 mai 1889, p. 8-10.

⁶⁰² Barbey d'Aurevilly, *Les Bas-bleus*, Paris, Victor Palmé, 1978, p. XI. D'ailleurs - peu étonnant, bien sûr - Barbey d'Aurevilly n'est pas sans réponse : voir par exemple Armand de Pontmartin, *Nouveaux samedis*, Paris, Michel-Lévy frères, 1879, p. 2.

⁶⁰³ Mario Praz *La Chair, la mort et le diable, op.cit.*, p. 248.

influence considérable des tableaux de Moreau sur la fin du XIXe siècle. Bien sûr, la présence de l'art du peintre dans *A rebours* joue un rôle majeur dans cette influence. Rappelons, à ce propos, que Des Esseintes fait, comme le suggère Pascaline Mourier-Casile, « l'emblème de l'esprit décadent »⁶⁰⁴

En même temps, comme l'écrit Béatrice Slama, « sous les oripeaux d'un imaginaire "décadent" [...] se répètent obsessionnellement une menace existentielle, un fantasme de *perte*⁶⁰⁵. » Ainsi tout « paraît se brouiller : l'image de la "vraie femme", du couple traditionnel, mais aussi l'identité sexuelle : incertitude de sexes, androgynie, inversion de rôles. C'est la différence sexuelle qui paraît en jeu [...] », ce qui fait que le « clivage binaire "naturel" vacille⁶⁰⁶. » Il y a donc d'un côté la situation de la femme indépendante qui bouscule l'ordre établi de la société, entre homme et femme, tandis que, de l'autre côté, simultanément, une incertitude évolue presque indépendamment de ce changement de rôles. Certainement, l'effet double ne tarde pas à se manifester dans la littérature et l'art fin-de-siècle. Il s'agira finalement d'une sexualité double et incertaine qu'on peut comparer aux normes de la société environnante : elle a des similitudes avec les traits de la figure androgyne de Pierrot – dont nous reparlerons plus loin – vacillant entre les extrêmes qui se fondent : lâcheté et courage, blanc et noir, le Diable et le bon Dieu, le grotesque et le tragique, et tout cela, imprégné par le masculin et le féminin⁶⁰⁷. Dans la même veine, certains vont, comme le sataniste Jules Bois, si loin qu'ils commencent à remettre en question le sexe de Jésus Christ : « Jésus plaçait un de ses pieds divins dans la religion qui suivrait la sienne. Jésus faisait mieux encore, il était femme, de cette habileté du sentiment dont la puissance intarissable d'Ève est tissée⁶⁰⁸. »

L'androgyne est une figure sans sexe ou figure équilibrée des deux sexes – un sexe commun pour tous les êtres – bientôt vue comme une figure de la perfection pour un être d'origine masculine, comme, dans les années 1890, chez Dorian Gray de Wilde, mais plutôt effrayante en ce qui concerne les femmes. Parmi les androgynes, nous retrouvons le dandy chez les hommes – mais parmi les femmes, trouvons-nous des exemples équivalents ? Les attributs et la mise en scène, y sont aussi, bien sûr. Relevons ensuite la figure de la lesbienne – ou les ressemblances avec celle-

⁶⁰⁴ Pascaline Mourier-Casile, « Modernités à rebours », *op.cit.*, p. 152.

⁶⁰⁵ Béatrice Slama, « Où vont les sexes ? Figures romanesques et fantasmes "fin de siècle" », *op.cit.*, p. 27.

⁶⁰⁶ *Ibid.* A propos de ces nouveaux rôles de sexes vagues en Grand-Bretagne.

Voir également Sandra Siegel, « Literature: the Representation of "Decadence" », in : J. Edward Chamberlin & Sander L. Gilman, *Degeneration. The Dark Side of the Progress*, *op.cit.*, p. 212: « Turn-of-the-century journals, letters, minutes of meetings, and articles in the periodical press by Mona Caird, Janet Hagarht, Millicent Fawcett, Emmeline Pankhurst and others confirmed that conventional gender roles were being blurred. »

⁶⁰⁷ Voir Jean de Palacio, *Pierrot fin-de-siècle*, *op.cit.*, p. 235.

⁶⁰⁸ Jules Bois, *Le satanisme et la magie. Avec une étude de Joris-Karl Huysmans*, Paris, Léon Chailley, 1895, p. 9.

ci qui remettent en question les sexualités – qui sera également une des figures de plus en plus importantes de la fin du XIXe siècle. Les peurs de la sexualité, la peur de l'intimité, sont-elles liées aux maladies physiques ou mentales et sous quelles formes se montrent-elles ? Où en est la figure de la femme menaçante ? Dans cette partie, le monde intérieur se mêle évidemment au monde extérieur. Et comment s'approcher de la sexualité, de l'érotisme, si la peur y est omniprésente ? Il est bien évident que la littérature de la Décadence essaie d'outrepasser les limites aussi bien sur ce plan-ci que sur d'autres plans.

2.1 Sexes et androgynie

Si l'époque de la Décadence est aussi une époque d'ambiguïtés, le thème de l'androgynie acquiert une certaine importance pour cette littérature décadente, bien qu'il soit évidemment aussi – il vaut mieux le souligner – comme le constate Eliade, « un archétype universellement répandu⁶⁰⁹ ». Certes, l'androgynie est en même temps, par excellence, la figure de l'ambiguïté⁶¹⁰. On a affaire à un être à la fois sans sexe et de deux sexes, ou bien à un troisième sexe, pour rappeler les mots d'Aristophane, prononcés dans son célèbre discours du *Banquet* de Platon ; il y avait au début trois sexes, à savoir l'homme double, la femme double et l'androgynie – tous les trois êtres à deux visages, quatre bras, quatre jambes, d'une forme parfaite qui allaient se diviser en deux. Nos origines en sont marquées : car l'amour est une quête liée au manque de la moitié perdue, et il s'agit de retrouver l'intégrité originelle. Si un être humain issu de l'androgynie cherche une moitié du sexe opposé, tandis que celui qui est issu de l'homme ou de la femme doubles cherche une moitié du même sexe, cela contribue évidemment à ce qu'on voie la plénitude de la figure de l'androgynie⁶¹¹. N'oublions pas non plus que cette figure, asexuée, « signifie le rêve d'une

⁶⁰⁹ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, p. 12.

⁶¹⁰ Regina Bollhalder Mayer, *Éros décadent. Sexe et identité chez Rachilde*, *op.cit.*, p. 157.

⁶¹¹ Comme notre propos ici n'est pas de résumer l'histoire de la doctrine de l'androgynie, mais de voir comment ce mythe est traduit et présent dans la littérature décadente, nous voyons l'intérêt de suggérer d'autres études à ce sujet. Voir par exemple : Mircea Eliade, *Méphisophélès et l'Androgynie*, Paris, Gallimard, 1962, dans lequel Eliade fait un beau résumé du mythe de l'androgynie, p. 128-154 ; Antoine Faivre (éd.), *L'Androgynie*, Paris, Albin Michel, 1986 ; Jean Libis, *Le Mythe de l'androgynie*, Paris, Berg International, 1980.

humanité débarrassée de la sexualité par l'apparition d'un être idéal en lequel se fondraient les deux sexes⁶¹² ».

Le mythe de l'androgynie, comme il est toujours marqué par cet aspect de plénitude, est apprécié, voire attirant, à différentes époques. Ce n'est pourtant que pendant le XIXe siècle que l'on découvre une différence, qui, selon A. J. L. Busst, apparaît d'abord en Allemagne, et continue et s'amplifie en France après 1850⁶¹³. C'est alors que l'image de l'androgynie est moins valorisée qu'auparavant, et de plus en plus négative. C'est aussi à cette époque que l'abbé Boullan contribue à cette nouvelle image davantage pessimiste, en mettant en avant l'hermaphrodite comme l'exemple de la promiscuité sexuelle la plus sauvage. L'androgynie primitive de l'Homme était, selon l'abbé, d'après Busst, fortement liée à l'adultère, à l'inceste, à la bestialité ou encore à l'onanisme⁶¹⁴. Il est clair que, comme Busst le constate, parmi les artistes et les écrivains, ces idées, ou des idées semblables, sur l'androgynie se répandent de plus en plus. Ainsi l'image de l'androgynie change nettement après 1850, et ne fera plus partie des idées généralement admises par la société. Pourtant, parfois, les restes des associations mentales d'origine se montrent, car l'androgynie, esthétiquement, signifie toujours une sorte d'unité, ainsi que de fraternité entre les hommes, voire de solidarité – même dans un temps où l'on prend ses distances vis-à-vis de cette figure.

Pour Joséphin Péladan, un des écrivains les plus productifs de la Décadence, comme pour bien d'autres à l'époque, c'est tout de même surtout ce troisième sexe qui finit par être le plus désirable, le plus recherché. Mario Praz le souligne : « L'idéal androgynie n'était pas seulement l'obsession de Péladan, mais de toute la littérature décadente⁶¹⁵. » Non seulement l'ambiguïté entre les sexes, mais encore celle que l'on trouve entre les figures et les mythes de l'hermaphrodite et de l'ange⁶¹⁶, contribuent à un univers encore plus instable. L'incertitude liée à l'androgynie va donc sans aucun doute de pair avec l'incertitude de l'époque où l'on ne peut plus être sûr de rien.

La fin du XIXe siècle, marquée par bien des ambiguïtés, produit donc un grand nombre d'œuvres particulièrement imprégnées par ce thème de l'androgynie. Pour en mentionner quelques-unes : *A rebours* de Huysmans, *Monsieur Vénu*s de Rachilde, *The Picture of Dorian Gray* de Wilde et *L'Androgynie* (1891) de Péladan. Rappelons ce que remarque George Ross Ridge à propos des sexes : L'homme décadent est faible, la

⁶¹² Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, *op.cit.*, p. 167.

⁶¹³ Alan J. L. Busst, « The Image of the Androgynie in the Nineteenth Century », in : Ian Fletcher (éd.), *Romantic Mythologies*, Londres, Routledge and K. Paul LTD, 1967, p. 10 sq.

⁶¹⁴ *Ibid.*

⁶¹⁵ Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable*, *op.cit.*, p. 287.

⁶¹⁶ Voir Regina Bollhander Mayer, *Eros décadent. Sexe et identité chez Rachilde*, *Op.cit.* 2002, p. 158.

femme décadente est forte. Ridge ne s'y arrête pas, car il voit l'androgynie comme fondamentale pour la conception du monde : « l'Homme est androgyne⁶¹⁷. »

Dans son étude intitulée *Medusas huvud (La Tête de Méduse)*, Claes Ahlund souligne ce même idéal androgyne en faisant remarquer que, dans la littérature décadente, l'androgynie est le représentant de la société moderne, surtout parce qu'il peut être vu comme un bon représentant de la stérilité artificielle de la société moderne⁶¹⁸. L'homme et la femme peuvent donc être considérés comme la réunion de deux êtres androgynes, car si l'homme est féminin, la femme est plutôt masculine.

Pourquoi ces êtres androgynes ? Dans une société en plein changement, au seuil du nouveau siècle à venir, rien n'est plus stable. On change de valeurs, et cela apparaît naturellement dans les textes où le rôle des sexes ne peut pas non plus être le même⁶¹⁹. Comme l'androgynie a un rapport avec l'idée de Platon⁶²⁰ (le discours d'Aristophane) disant que l'origine était androgyne et non sexuelle on pourrait aussi se demander s'il s'agissait d'un souhait de retourner aux origines. La décadence, de *cadere*, tomber, n'implique-t-elle pas le retour, le pas en arrière, pour ne pas tomber ?

Joséphin Péladan est probablement celui qui, parmi les écrivains français, revient à la figure de l'androgynie plus souvent que ses contemporains, figure présente dans une grande partie de son œuvre⁶²¹. Déjà dans son roman *Le Vice suprême* (1884), on peut comprendre à quel point l'androgynie, « ce cauchemar des décadences », le poursuit⁶²². Comme le note Jean Pierrot, dans *L'Androgynie*, en 1891, « il deviendra le symbole de l'idéal à la fois moral et esthétique de l'auteur⁶²³ », ce qu'il montre en 1892 en écrivant : « L'art a créé un être surnaturel, l'androgynie, auprès duquel Vénus disparaît⁶²⁴ ». Plus tard, il réaffirme cette pensée dans ses conférences florentines sur Léonard de Vinci, où il précise que l'androgynie est « le sexe artistique par excellence⁶²⁵ ». Dans *De l'Androgynie*, petite étude sur les représentations plastiques du mythe, Péladan nous fait également savoir

⁶¹⁷ George Ross Ridge, *The Hero in French Decadent Literature*, op.cit., p. 128: « The decadent male is weak and the decadent woman is strong. This is a fundamental article of the decadent worldview [...] : man is androgynus. »

⁶¹⁸ Claes Ahlund, *Medusas huvud*, op.cit., p. 45

⁶¹⁹ Voir Johan Lundberg, *En evighet i rummets former gjuten*, op.cit., p. 25

⁶²⁰ Voir Regina Bollhalder Mayer, *Eros décadent. Sexe et identité chez Rachilde*, op.cit., p. 162.

⁶²¹ Voir Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'Androgynie*, op.cit., p. 122.

⁶²² Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, op.cit., p. 167.

⁶²³ *Ibid.*

⁶²⁴ Joséphin Péladan, *Comment on devient fée. Érotique, Amphitéâtre des sciences des mortes*, tome II, Paris, Messen, 1892, p. 305.

⁶²⁵ Joséphin Péladan, *Conférence florentine*, Milan, 1910. Cité par Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable*, op.cit., p. 277.

que : « Être beau c'est appartenir à un troisième sexe, impassable, intangible⁶²⁶. »

Les pensées de Péladan ne sont pas uniques en leur genre. Oscar Wilde aussi, entre autres, se plaît à souligner que l'art de la vie humaine, bien résumé par Frédéric Monneyron dans son étude sur l'androgynisme décadent, « requiert que la beauté naturelle se donne à voir d'elle-même comme unité et comme totalité dans l'immobilité et l'éternité de son être, que le naturant se manifeste comme unité-totalité. » Continuant dans le même sens, Frédéric Monneyron admet que « cette perfection ne peut trouver meilleure détermination que la figure, parfaite dans son unité, de l'androgynisme⁶²⁷. » De même que l'unité est présente dans la figure androgynisme, on y retrouve bien sûr aussi la dualité, ou encore l'instabilité. L'incertitude y est, ce qui change et ce que l'on ne connaît pas encore. Cette même figure, qui incarne les deux sexes, signifie donc à la fois l'unité et la dualité, ce qui contribue à ou incarne une sensation de confusion ou d'incertitude.

Notons également ce que souhaite souligner, entre autres, Mircea Eliade, : « La signification métaphysique de l' "homme parfait" se dégrade et finit par se perdre dans la deuxième moitié du XIXe siècle⁶²⁸. » Le mythe de l'androgynisme, malgré sa beauté, est donc en plein changement – d'ailleurs, comme la plupart des valeurs établies avant la Décadence. Or la figure de l'androgynisme signifie donc aussi tout ce qui est instable, voire l'incertitude, dans la société, tout en restant figure esthétiquement intéressante et belle du côté de l'artifice. En ce qui concerne l'hermaphrodite, figure mythique liée à l'androgynisme, le changement de valeur s'y révèle d'une importance nettement plus grande. A cet égard, Eliade affirme que « les écrivains décadents ignoraient ce que l'hermaphrodite eût représenté, dans l'antiquité⁶²⁹ ». Répétons-le : les valeurs anciennes disparaissent de plus en plus. Bref, il s'agit, comme le constate Jean Pierrot, avec Péladan et les artistes de la fin du siècle, « moins d'un être hermaphrodite que d'un être asexué, physiquement neutre et étranger aux choses de l'amour comme à la vie des sens⁶³⁰ ».

Si l'homme androgynisme est la beauté incarnée dans sa plénitude, la femme androgynisme se trouve bien souvent tout à fait à l'opposé de ces idéaux. Comme Béatrice Slama le décrit, les hommes « dénoncent et rejettent le "masculin" chez la femme », en même temps qu'ils « découvrent avec angoisse et parfois une secrète complaisance le "féminin" en

⁶²⁶ Joséphin Péladan, *De l'Androgynisme*, Paris, E. Sansot, 1910, p. 105.

⁶²⁷ Frédéric Monneyron, *L'androgynisme décadent. Mythe, figure, fantasmes*. Grenoble, Ellug, 1996, p. 57.

⁶²⁸ Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'Androgynisme*, *op.cit.*, p. 123.

⁶²⁹ *Ibid.* Mircea Eliade continue (p. 124) : « Autrement dit, l'hermaphrodite concret, anatomique, était considéré comme une aberration de la Nature ou un signe de la colère des dieux et, par conséquent, supprimé sur-le-champ. »

⁶³⁰ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, *op.cit.*, p. 167.

l'homme⁶³¹ ». La femme aux traits masculins n'est certainement pas non plus vue comme une belle femme, mais plutôt comme figure menaçante, et cela plus concrètement que les androgynes hommes. De plus, comme le souligne Bram Dijkstra, l'imagination de l'homme avait déjà évolué une image de féminité plutôt diabolique, malfaisante, perverse⁶³². Les hommes qui s'intéressaient aux femmes fortes n'étaient que des hommes faibles, loin des hommes plus forts, les « supermen », qui avaient auparavant constitué un idéal. Un des auteurs à signaler les faiblesses de l'homme attiré par les femmes de caractère fort était Max Nordau, qui tentait même d'avertir les hommes que ceux d'entre eux qui feraient preuve d'originalité préféreraient être et seraient attirés par des femmes médiocres et plutôt normales⁶³³.

La femme androgyne, quasiment asexuée, se présente en plusieurs personnages féminins de l'époque décadente. Dans la plupart des romans de Rachilde ou de Huysmans des années 1880-1890, on trouve de nombreuses figures aux traits semblables, souvent à la fois doubles et énigmatiques. « L'androgynie de la femme a cependant », comme le précise Frédéric Monneyron, « des fonctions fort différentes de celle de l'homme. Le plus généralement, elle n'implique pas une perfection des formes, mais désigne une perversion du comportement sexuel⁶³⁴. » En effet, cette figure féminine est souvent vue comme soit lesbienne, soit femme fatale, allumeuse ou courtisane. Bref, la femme androgyne ressemble à la femme fatale, voire même à une Salomé. En revanche, les ressemblances ne sont pas physiques, car, initialement, comme le souligne Monneyron, « Salomé n'obéit pas au type physique de la femme masculine, mais la perversion qu'elle symbolise étant généralement le fait de femmes androgynes on observe en retour une assez nette propension à viriliser⁶³⁵. » Tout de même, la figure de Salomé devient source d'inspiration aussi pour quelques figures de femmes plutôt androgynes, ce qui rend la notion de femme androgyne, voire de « gynandre », parfois compliquée à cerner par rapport à la femme fatale.

D'ailleurs, à propos de l'androgynie de la femme, Péladan contribue à répandre l'emploi du nom de la « gynandre », ce qu'il fait surtout dans son roman du même titre, *La Gynandre*, roman entièrement consacré aux cercles lesbiens parisiens. « Gynandre » ou « femme androgyne », nous voyons l'intérêt d'employer les deux termes, bien que « femme androgyne » nous semble plus neutre, voire plus vague que « gynandre », qui pour sa part peut, probablement plus que toutes les autres figures féminines, être vue comme un symbole de dégénérescence totale⁶³⁶.

⁶³¹ Béatrice Slama, « Où vont les sexes ? Figures romanesques et fantasmes "fin de siècle" », *op.cit.*, p. 27.

⁶³² Bram Dijkstra, *Idols of Perversity*, *op.cit.*, p. 272.

⁶³³ *Ibid.* Voir Max Nordau, *Paradoxes*, Chicago, L. Schick, 1886 (All., 1885), p. 51.

⁶³⁴ Frédéric Monneyron, *L'Androgyne décadent : mythe, figure, fantasmes*, *op.cit.*, p. 38.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 107.

⁶³⁶ Bram Dijkstra, *Idols of Perversity*, *op.cit.*, 1986, p. 273.

Quand les hommes sont androgynes, ce qui est le cas ordinaire pour un dandy type – figure à laquelle nous reviendrons surtout dans la troisième grande partie de notre étude – les portraits de femmes sont souvent brossés d’une manière différente. Les femmes sont alors décrites comme des individus opposés à l’homme, voire parfois comme de véritables antipodes de l’homme, et non plus des êtres typiquement féminins, car c’est l’homme qui a, en quelque sorte, pris ces traits féminins. Si l’homme est androgyne, il est aussi faible, ce qui rend la femme plus forte. De plus, un homme dandy est un homme de l’époque décadente. Parmi les décadents, cet homme aux goûts exquis est un exemple. Il sait se conduire et il sait mener sa vie comme il faut, entouré d’objets artificiels et beaux, seul, avec seulement ses propres intérêts, profonds ou superficiels, à satisfaire. Un dandy n’est guère un homme traditionnel ou fort ; il vit pour la société moderne, sans les attributs conventionnels d’un homme. Avec son sexe proche de l’androgynie, il n’est certainement pas non plus capable de procréer – soit il reste célibataire, soit il rencontre une femme, mais sans avoir d’enfants. En ce qui concerne les protagonistes masculins de nos œuvres, ceux-là nous semblent plutôt faibles que forts, ce qui devrait donc, suivant l’idée ci-dessus, nous donner des portraits de femmes fortes. Ce n’est pourtant pas, comme on va le voir, le cas pour chaque œuvre.

La figure de Pierrot

L’homme androgyne nous fait penser à la figure de Pierrot, ce dont parle Jean de Palacio dans une de ses études où il relève comment le dandy, ainsi que l’homme type de l’époque, est en train de perdre sa masculinité⁶³⁷. En effet, Pierrot est une figure récurrente de la Décadence, qui fascine non seulement les décadents, bien sûr, mais également les écrivains plus tardifs, comme les symbolistes et les modernistes⁶³⁸. Le sexe de Pierrot est incertain ; c’est un personnage au corps absent⁶³⁹. Pierrot représente le double, l’inversion, la confusion aussi bien que la sensation de la perte. Selon Jean de Palacio, Pierrot a peur du mariage qui signifie, pour lui, la mort⁶⁴⁰. Cela

⁶³⁷ Jean de Palacio, *Pierrot fin-de-siècle*, op.cit., 1990.

⁶³⁸ Voir Jean de Palacio, *La Décadence. Le mot et la chose*, Paris, Les Belles Lettres/essais, 2011, p. 163-177.

⁶³⁹ Voir A. G. Lehmann, « Pierrot and fin de siècle », in : Ian Fletcher (éd), *Romantic Mythologies*, op.cit., p. 209-223, en particulier pp. 215 : « [...] Pierrot stands out as the figure the most akin to themselves [the writers]. He slips easily into the climate of ‘decadent’ literature [...] »

⁶⁴⁰ Jean de Palacio, *Pierrot fin-de-siècle*, op.cit., 1990, p. 100. Voir p. 119: ”la guillotine est femme”

affecte, bien évidemment, le portrait de la femme qui évolue vers une image encore plus hostile et menaçante.

Avec un mari ressemblant à Pierrot, la femme devient également encore plus sûre de sa puissance sur l'homme. Un Pierrot est également, comme le souligne Jean de Palacio, un objet d'art⁶⁴¹, c'est-à-dire un être entièrement passif, objectifié, ce qui lui donne un rôle sans pouvoir vis-à-vis de la femme moderne plus puissante, plus indépendante. Sa façon de communiquer est la pantomime, hors de la parole ; il reste pratiquement muet, sans influence⁶⁴². Ainsi nous voyons encore une raison pour laquelle les portraits de femmes peuvent être à la fois vagues et terrifiants. Plus les figures féminines sont terrifiantes, plus les figures masculines sont marquées par cette même peur vécue par Pierrot. Il s'agit donc, comme on va le voir, d'une interaction, d'un vrai changement des rôles établis, bien liés à l'image de la nouvelle femme.

L'androgynie et les figures féminines

Chez Rachilde et Benedictsson, la figure de la « nouvelle femme » est souvent comparée au masculin, tout à fait dans la veine déjà évoquée dans le chapitre des « new women » de la première partie⁶⁴³ : à la fois quand elle est vue de l'extérieur – par d'autres personnages ou par le narrateur – et de l'intérieur, là, il s'agit d'un monologue. De plus, parfois, les héroïnes choisissent elles-mêmes une masculinité au lieu de garder leur féminité. Raoule l'exprime davantage, et plus clairement, mais le comportement de Selma montre que celle-ci en est aussi bien consciente. Ce jeu de rôle de sexe peut évidemment signifier une incertitude non seulement envers le nouveau rôle de la femme, mais encore envers la société moderne. Quand on ne sait pas vraiment comment il faut agir ou être, cela ouvre également vers de nouvelles possibilités, et cela imprègne les rôles des héroïnes.

Il est certain que, en ce qui concerne les actions de nos figures féminines, c'est le comportement de Raoule qui est le plus explicite, et cela à un tel degré que Mario Praz présente le roman de Rachilde comme un des premiers et plus importants exemples du mythe de l'androgynie⁶⁴⁴. Raoule est, sans aucun doute, une « femme qui est au pôle du "masculin" », pour employer les mots de Béatrice Slama à propos de la relation dans *Monsieur Vénus*, tandis que c'est l'un des personnages masculins, Jacques, « un jeune

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 107.

⁶⁴² Voir Arthur Symons, « Pantomime and the Poetic Drama », in : *Studies in Seven Arts*, Londres, Archibald Constable and Company, 1906.

⁶⁴³ Voir par exemple Sandra Siegel, « Literature: the Representation of "Decadence" », *op.cit.*, p. 209.

⁶⁴⁴ Voir Mario Praz, *La Chair la mort et le diable*, *op.cit.*, p. 287.

artisan pauvre [...] dont la beauté, la chair fraîche et rose de jeune fille éblouissent Raoule et la rendent "amoureux", qui occupe le pôle "féminin"⁶⁴⁵ ».

Les jeux de rôles de Raoule sont visibles et clairs à suivre, puisque cette héroïne ne cache jamais son côté courageux, ni son goût de l'expérimentation : D'abord, elle s'habille dans un « costume presque masculin⁶⁴⁶ », ensuite dans un « complet d'homme⁶⁴⁷ ». De plus, elle parle d'elle-même comme « un garçon⁶⁴⁸ » et se dit être « *honnête homme*⁶⁴⁹ ». Quand elle raconte à Raittolbe, l'autre personnage masculin important pour le roman – son soupirant et confident – qu'elle est tombée amoureuse de Jacques, elle emploie la forme masculine « amoureux » et Raittolbe lui répond à son tour en de termes masculins, en l'appelant « monsieur de Vénérande » et « mon cher ami »⁶⁵⁰. Raoule dit également qu'elle va devenir amant de Jacques⁶⁵¹. Et cela continue, car au fil du roman, Raoule parle de plus en plus d'elle-même en termes masculins⁶⁵².

Quant à l'héroïne de Benedictsson, dans *Argent*, Selma est, comme on l'a déjà vu, tout de suite décrite avec des traits d'une garçonne, surtout à l'égard de sa façon de marcher⁶⁵³. Cependant elle ne prend jamais réellement un rôle d'homme. Tout de même, dans son comportement, des qualités et des activités plutôt masculines ou divergentes sont soulignées, comme le fait qu'elle n'aime pas danser, qu'elle adore faire du cheval et qu'elle prend ses distances en ce qui concerne son mari. Selma remet également sa propre féminité en question, comme dans un dialogue avec la fiancée de son cousin où elle dit qu'il lui manque « la douceur d'une femme⁶⁵⁴ ». Sur cette constatation, son interlocutrice lui répond qu'elle aurait dû être homme. Selma est d'accord, mais dit en même temps que les femmes ne peuvent pas toutes être pareilles. Tandis que Raoule oscille entre les deux sexes à l'extrême, Selma se trouve plutôt entre ces cas extrêmes, et elle se trouve un peu plus proche des traits masculins que des féminins – toutefois suffisamment pour rompre avec le rôle féminin établi dans la société.

Pourtant, ce qui fait de Selma une androgyne à un degré plus haut, c'est qu'elle ne manifeste jamais de désir explicite ni pour le sexe

⁶⁴⁵ Béatrice Slama, « Où vont les sexes ? Figures romanesques et fantasmes "fin de siècle" », *op.cit.*, p. 31.

⁶⁴⁶ *Monsieur Vénus*, p. 52.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 110.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 53 : « Mais souvenez-vous donc que je suis un garçon, moi, disait-elle [...] »

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 70.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 84.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 90 : « - Je serai son amant, répondit Mlle de Vénérande [...] »

⁶⁵² *Ibid.* par exemple « jaloux », p. 99, « homme », p. 197, tandis que Jacques est de plus en plus féminisé.

⁶⁵³ *Argent*, p. 2 : « Hon såg glad och hurtig ut ; gången hade icke en stadsdams trippande behag, snarare en halfvuxen pojkes slängande fasoner. »

⁶⁵⁴ *Argent*, p. 229 : « [...] men hos mig fins ingenting af det der mjuka [...] »

opposé, ni pour son propre sexe, un fait que l'on peut lier à ce qu'écrit Frédéric Monneyron en résumant un des textes de Péladan⁶⁵⁵ : « l'androgynie meurt [...] avec le premier désir charnel. [...] Le désir annonce l'impossibilité de se maintenir plus longtemps dans l'androgynie⁶⁵⁶. » Ici, pour suivre les idées de Péladan, le critère de l'adolescence est également d'importance. Notons que Selma est jeune dans tout le roman, bien que les années passent, car elle se marie sans expériences à l'âge de seize ans. C'est probablement aussi pourquoi elle garde sa mentalité, ainsi qu'un vrai dégoût vis-à-vis de son mari, le vieux Kristerson.

« Les hommes devenaient des femmes. Les femmes devenaient des hommes⁶⁵⁷. » C'est ainsi que Karl Miller décrit la crainte du changement de rôles de sexe de la Décadence. Une idée semblable est exprimée dans *Monsieur Vénus* : notamment lorsque le texte décrit comment Raoule et Jacques « s'unissaient de plus en plus dans une pensée commune : la destruction de leur sexe⁶⁵⁸ ». Cette crainte, qui a son point de départ dans le changement de sexes, s'exprime de façons diverses dans les romans étudiés. La destruction des sexes et la disparition de l'ordre établi font partie d'un changement qui a un rapport à l'industrialisme, au monde moderne, où les machines remplacent les ouvriers et permettent l'indépendance de la vie des femmes. C'est aussi là que les deux sexes se rencontrent et qu'un doute concernant l'appartenance sexuelle apparaît, et l'androgynie devient une alternative pour les deux sexes.

La destruction des sexes – ou encore de la sexualité – n'est pourtant pas identique à l'androgynie. Comme l'écrit Nathalie Buchet Rogers à propos des fictions du scandale, Raoule de *Monsieur Vénus* a un point commun avec Emma Bovary de Flaubert – le désir, et même – elle « n'est que désir⁶⁵⁹ ». Si elle contribue à détruire les sexes, on ne pourrait quand même pas considérer Raoule en tant que figure complètement androgyne, peu importe ses caprices et ses déguisements au masculin. De plus, comme le constate Miller, si les hommes se transformaient en ou s'approchaient des femmes, il s'agissait également d'un phénomène lié à l'ambiguïté de la société, à la dualité – une dualité parmi d'autres, comme on va le voir de plus en plus nettement dans nos analyses⁶⁶⁰.

Constatant que Selma se trouve quelque part entre les des sexes, on peut donc également voir que cette héroïne de Benedictsson

⁶⁵⁵ Il s'agit de Joséphin Péladan, *L'Hymne à l'androgynie* (1891).

⁶⁵⁶ Frédéric Monneyron, *L'Androgynie décadent : mythe, figure, fantasmes*, op.cit. p. 64. Voir également A.J.L. Busst sur Péladan : Alan J. L. Busst, « The Image of the Androgyne in the Nineteenth Century », op.cit., p. 48.

⁶⁵⁷ Karl Miller, *Doubles. Studies in Literary History*. Oxford, Oxford University Press, 1987, p. 209: « Men became women. Women became men. »

⁶⁵⁸ *Monsieur Vénus*, p. 110.

⁶⁵⁹ Nathalie Buchet Rogers, *Fictions du scandale. Corps féminin et réalisme romanesque au XIXe siècle*, op.cit., p. 244.

⁶⁶⁰ Karl Miller, *Doubles. Studies in Literary History*, op.cit., p. 209.

s'approche du mythe de l'androgynie, même si, dans son cas, il ne se compare guère au personnage de Jacques dans *Monsieur Vénus*. Jacques est, en effet, à maintes reprises, décrit comme un être plus féminin que masculin, et qui pourrait être vu comme la figure de l'androgynie par excellence dans les romans étudiés⁶⁶¹. En même temps, Selma, qui est décrite comme un personnage actif et agissant, n'ose pas s'approcher du sexe opposé. Jacques, quant à lui, ne le fait pas non plus, il reste passif tout en acceptant les approches de Raoule. Ici apparaît donc une différence bien intéressante entre Raoule et Selma, puisque Selma peut être considérée comme à la fois plus androgynie et comme un individu s'éloignant de l'autre sexe. En même temps, ces figures féminines cherchent à être neutres, mais de manière différente. Tandis que Raoule oscille entre les deux sexes, puisqu'elle est incapable de se déterminer, Selma n'oscille pas, mais elle fait son choix de rester entre les deux sexes – au moins, elle essaie de rester neutre, quasiment sans sexe – et la question d'appartenance sexuelle ne sera jamais la plus importante. Dans les deux figures féminines, on constate donc clairement une incertitude proche de ou égale à l'incertitude pesant sur l'androgynie.

L'indépendance souhaitée par Selma, vécue par Raoule, est également assez bien vécue par la jeune Suédoise Berta Funcke du roman de Stella Kleve. Berta a, comme Raoule, la possibilité de choisir son futur mari. Son indépendance est pourtant freinée par son état maladif qui s'aggrave de plus en plus au fil du roman. Son allure est, comme nous l'avons déjà remarqué, bien féminine, mais, dans ses traits on retrouve une incertitude en ce qui concerne la féminité. Cette incertitude ne rejoint-elle pas l'androgynie quelque part ?

Tout de suite, dans la description de la jeune fille, le vouloir fort ainsi que le côté capricieux sont parmi les caractéristiques soulignées. Berta est dès le début une « allumeuse », bien aimée, mais aussi redoutable, et les hommes autour d'elle sont de types très variés⁶⁶². Pourtant les hommes conventionnels ne l'intéressent pas, et elle reste, quasiment jusqu'à la fin, l'être actif en affrontant l'autre sexe. Sans vrais désirs envers le sexe opposé, nous constatons assez vite que Berta pourrait être considérée comme une femme androgynie. Soit il s'agit plutôt d'un jeu bien conscient de sa part, soit elle n'arrive jamais à rien ressentir ; voici comment ses relations sont résumées : « Flirtations, rien d'autre que des flirtations – des relations tellement pâles et sans sang, comme des ombres de la passion –⁶⁶³ ». Ses relations sans passion lui pèsent, la font souffrir, et elle souhaite vivre autre chose, ce qui ne lui arrivera probablement jamais.

⁶⁶¹ De plus, comme le fait remarquer Nathalie Buchet Rogers, *Fictions du scandale, op.cit.*, : Jacques « exerce en effet la même séduction sur les femmes et les hommes. »

⁶⁶² Par exemple, le cousin Erik la voit comme « ett litet våp, en besvärlig flicksylva » – « une petite salope, une gamine délurée »; *Berta Funcke*, p. 9.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 109 : « Flirtations, bara flirtations – förhållanden så bleka och blodlösa, som skuggor af lidelse – – »

Par ailleurs, une autre indication de l'androgynie est la fascination que montre Berta, tôt dans sa jeunesse, pour la Tintomara androgyne de l'écrivain romantique-réaliste suédois C.J.L. Almqvist⁶⁶⁴. En effet, le comportement de la jeune Suédoise est, précisément comme le constate Ahlund, un mélange du masculin et du féminin, car le comportement des flirtations est plutôt masculin, tandis que, physiquement, Berta joue avec ses attributs féminins⁶⁶⁵. Ainsi nous voyons que l'androgynie de Berta est quelque chose d'essentiel pour tout le roman de Stella Kleve – on pourrait même dire qu'il s'agit d'un thème majeur de ce roman.

Dans *Un crime d'amour* de Bourget, Hélène est loin de l'androgynie elle-même, bien qu'elle soit esquissée, comme nous l'avons constaté, avec quelques rares traits proches d'une ressemblance à la masculinité. Le fait qu'elle est mère lui donne pourtant une distance nette vis-à-vis de l'androgynie. Par contre, il est clair que l'homme intéressant et attirant aux yeux d'Hélène possède certaines ressemblances avec un dandy androgyne. Cet homme, le meilleur ami du mari, le baron Armand de Querne, est décrit par la « finesse de ses mains et de ses pieds », et son apparence, ses vêtements et bijoux, tout témoigne de « longs loisirs d'une vie oisive ». Comparé au mari d'Hélène, Alfred Chazel, Armand paraît d'ailleurs aussi « plus jeune que son âge⁶⁶⁶ ». Le fait que Armand de Querne ne travaille pas lui donne des possibilités supplémentaires de se soigner et de faire attention aux détails, renforce son côté dandy proche de l'androgynie. Lors de sa visite chez les Chazel, seul avec Hélène après la sortie d'Alfred, Armand reste passif face aux actions d'Hélène – le désir vient donc d'Hélène, qui commence à l'embrasser, et non de son amant. C'est également Hélène qui prend l'initiative de rencontrer Armand à l'extérieur de la maison des Chazel : « Je serai à toi demain, si tu le veux⁶⁶⁷ ! » Dans ses manières d'essayer de gérer les choses entre elle et Armand, Hélène n'est pas non plus androgyne, même si cela pourrait être un signe montrant sa proximité du masculin. De plus, le fait qu'elle est attirée par un homme androgyne joue bien sûr son rôle lorsqu'on brosse un portrait récapitulatif d'Hélène.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 17: « i Törnrosens bok, [...] tyckte hon mest om den mystiska, vidunderligt romantiska historien om "Drottningens juvelsmycke". Den gaf henne också så mycket att fundera öfver – denna sfinxlika Azouras Lazuli Tintomara. » (« dans *Le livre de l'églantine*, [...] elle préférerait l'histoire mystérieuse, romantique du « Joyau de la reine ». Elle lui donnait tant de choses auxquelles il fallait réfléchir, cet être semblable au sphinx, Azouras Lazuli Tintomara. » - Voir également Carl Jonas Love Almqvist, *Le Joyau de la reine* (1834, publié dans le quatrième volume du *Livre de l'églantine*. Le personnage principal du *Joyau de la reine*, Tintomara, est sans aucun doute la figure androgyne la plus connue de la littérature suédoise.

⁶⁶⁵ Voir Claes Ahlund, *Medusas huvud*, *op.cit.*, p. 33.

⁶⁶⁶ *Un crime d'amour*, p. 10 sq.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 20.

Bien que Jacques d'*En rade* de Huysmans soit assez passif et faible, Louise n'incarne jamais l'image d'une femme forte. Ni lui, ni elle ne pourraient non plus être jugés comme des androgynes. Ce qui oppose quand même Louise à son mari, c'est le pouvoir qu'elle a sur lui. « En épousant Louise, » écrit Citti dans son étude *Contre la décadence*, « Jacques Marles rêvait d'"incarner un rêve de quiétude", de trouver l'atmosphère douillette, le milieu duveté, éteint, l'existence arrondie [...] dans une bienheureuse rade, l'arche capitonnée⁶⁶⁸ ».

Pourtant, les rêves et espoirs du personnage masculin ne se réalisent jamais, et cela pour plusieurs raisons, qui s'expliquent pour la plupart par la figure de Louise. Ce qui arrive à sa femme le touche mentalement, encore plus qu'il ne le semble au premier regard – cela apparaît, comme on va le voir, entre autres dans ses trois rêves qui expriment tous un refus d'accepter la castration ou la mort vivante⁶⁶⁹ – et il est clair que Jacques ne peut pas rester indifférent à ce que dit ou fait sa femme, et Jacques se laisse devenir le moins puissant des deux du couple. Les trois rêves montrent d'ailleurs, comme le note Rose Fortassier, « un réseau de représentations obsessionnelles semblables, sans qu'aucun soit à lui seul (comme il arrive en général dans le rêve) le miroir-sorcière où se reflèterait le scénario du roman⁶⁷⁰ ». Ainsi nous pouvons constater que ces rêves du héros contribuent à créer et une ambiance du récit, et une impression, voire une vision de la femme⁶⁷¹. En effet, les rêves de Jacques nous font savoir à la fois ce que vit le héros et les idées de la femme. Aussi bien le premier que le troisième rêve contiennent des images de la femme proches de celle de l'androgynie.

Dans le premier rêve, Jacques voit Esther, le personnage féminin biblique, qui est, contrairement à Louise, « presque garçonnière⁶⁷² ». Comme le précise Charles Bernheimer, ce rêve exprime le désir de Jacques d'une femme obéissante, silencieuse, toujours prête à l'aider ou à lui rendre service⁶⁷³. Louise n'a rien de ceci ; elle n'est pas non plus une femme aux

⁶⁶⁸ Pierre Citti, *Contre la décadence*, *op.cit.*, p. 137.

⁶⁶⁹ Voir Charles Bernheimer, *Decadent Subjects*, *op.cit.*, p. 76. Voir également Gilbert Laurens, « Configuration fin-de-siècle : La citerne de Jean-Baptiste et l'aquarium de Salomé », *op.cit.*, p. 369.

⁶⁷⁰ Rose Fortassier, « Le Récit de rêve dans « En rade » », in : André Guyaux & Robert Kopp (éd.), *Huysmans. Une esthétique de la décadence. Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar des 5, 6 et 7 novembre 1984*, Genève & Paris, Slatkine, 1987, p. 306. Fortassier continue : « En effet ces trois rêves, réalisant ses désirs, révèlent ses pulsions violentes, ses préoccupations érotiques, ses tendances homosexuelles. » Fortassier souligne d'ailleurs également qu'il s'agit de plus que trois rêves dans *En rade* ; voir p. 303 sq. du même article. Pourtant, le quatrième rêve – ou songe – proposé n'a rien à faire avec l'image de la femme.

⁶⁷¹ Quant aux rêves et leur signification – voir Jérôme Solal, « Huysmans en rade, ou la mort du signe », *op.cit.*, p. 234. Voir également Gilbert Laurens, « Configuration fin-de-siècle : La citerne de Jean-Baptiste et l'aquarium de Salomé », *op.cit.*

⁶⁷² *En rade*, p. 61.

⁶⁷³ Charles Bernheimer, *Decadent Subjects*, *op.cit.*, p. 76 sq.

traits masculins, et rien ne ressemble donc chez elle à ce que l'on considère normalement comme caractéristique chez une femme fatale, ou chez une femme androgyne. Dans *En rade*, le personnage féminin le plus important pour l'intrigue n'est pas marqué par des traits extérieurs menaçants. Cependant, dans les rêves du héros, on comprend que Louise fait peur à Jacques. La peur n'est donc pas liée aux traits extérieurs, mais plutôt aux traits intérieurs : Louise est malade, ce qui trouble son mari. De même, les traits intérieurs de Louise bousculent l'intérieur de Jacques, à un tel degré qu'il souffre de cauchemars.

Bien opposée à Louise, mais à sa façon effrayante, est l'autre figure féminine d'*En rade*, celle que l'on peut également considérer comme forte, à savoir la paysanne – la tante Norine. Le portrait de Norine est brossé avec des traits qui sont, au moins en partie, plus masculins que ceux de Jacques, car cette figure féminine se débrouille toute seule dans les tâches du travail quotidien à la campagne, où il faut utiliser la force physique. Il est aussi fort possible que l'influence de cette femme âgée contribue à donner à Jacques le troisième rêve du roman, car en Norine, il voit, en quelque sorte, une image future et terrifiante de sa propre Louise. Juste avant de perdre sa canne – une perte qui est, d'ailleurs, souvent, et fortement, liée à la peur de la castration⁶⁷⁴ – Jacques voit cette vieille femme « vêtue d'un chapeau calèche, d'une camisole de nankin cailloutée de taches, d'un tablier bleu sur lequel ballotait une plaque de marchande » avec « des cuisses énormes soigneusement comprimées dans de sévères bas à varices⁶⁷⁵ ». Ainsi cette première image de la femme du dernier rêve du protagoniste est un mélange de Norine et Louise, image de femme finalement opposée à Jacques, l'homme faible marqué par l'incertitude ainsi que la peur de la perte de sa femme féminine. Ensuite, après qu'il a pénétré « dans une sorte de puisard », le visage d'une femme plus jeune apparaît : « derrière la cloison de verre, une tête surgit dans l'eau, une tête renversée de femme qui monta, d'un mouvement saccadé, lent. Le cou émergea à son tour, puis des seins menus, aux boutons rigides, puis tout un torse ferme un peu fripé sous le flanc [...]»⁶⁷⁶ ».

Cette femme est donc précisément comme l'Esther du premier rêve une femme aux traits incertains, rapprochée de la masculinité. Les ressemblances avec la femme fatale et menaçante ne tardent pas à paraître : « Et en même temps qu'elle, s'élevaient accrochés dans sa hanche, les becs de fer d'un formidable cric. Ces becs mordaient sa peau qui saignait [...]»⁶⁷⁷. » Jacques est fasciné, stupéfait, « hagard⁶⁷⁸ » ; il souhaite s'échapper, mais il n'y arrive pas – il reste pour voir ce qui évolue en un véritable spectacle : la

⁶⁷⁴ Voir *Ibid.*, p. 79.

⁶⁷⁵ *En rade*, p. 191 sq.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 193 sq.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 194.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 195.

femme finit par être « assise sur le rebord de l'une des tours de Saint-Sulpice⁶⁷⁹ ». Les images de la femme deviennent de plus en plus terrifiantes, ce qui fait de ce cauchemar un récit d'horreur. Sans aucun doute, nous comprenons Jacques quand il se demande « Qu'est-ce cela ? » après avoir vu ce portrait de femme avec « les cheveux en flammes sur le front, les yeux liquides, capotés de bourses, le nez sans racine, écrasé du bout, la gueule gâchée, dépeuplée sur l'avant, cariée sur l'arrière, barrée comme celle d'un clown, de deux traits de sang⁶⁸⁰. » Finalement Jacques a sa réponse et il conclut : « cette abominable gaupe, c'était la Vérité⁶⁸¹. » Ce mélange de vieillesse, de beauté et d'horreur féminines se résume donc dans le cauchemar de Jacques – un résumé qui va de pair avec l'incertitude sur le sexe féminin, voir toute incertitude bouleversante et effrayante de l'imaginaire décadent. Que ce dernier rêve d'*En rade* présente des figures féminines opposées mais aussi bien terrifiantes a évidemment son effet sur le portrait féminin en général dans tout le roman. Effectivement, dans cette image de la femme fatale aux traits de gynandre, la peur de la castration liée à une Salomé masochiste se présente⁶⁸². De plus, cela montre que Jacques ne réussit pas, tout au long du récit, à se calmer vis-à-vis de l'incertitude des rôles de sexes ; il reste perplexe, perturbé, mais il n'y peut jamais rien. Malgré sa maladie et sa passivité, Louise devient pour Jacques une menace juste en étant femme, et elle imprègne, à côté de la femme opposée – Norine – l'univers de l'homme, qui à son tour sera remis en question.

Un des récits de *Sensitiva amorosa* de Hansson présente un couple où les rôles de sexes ne semblent guère traditionnels. Dans ce cinquième récit du recueil, l'homme est décrit comme androgyne, et la femme comme vigoureuse, forte. D'après la comparaison faite, elle est « son contraste total » aussi bien en ce qui concerne l'apparence extérieure que les qualités intérieures⁶⁸³. Les traits de cette femme ne sont pas non plus vraiment féminins ; elle n'est pas belle. Comme une image inversée de l'homme, elle complète plutôt l'équilibre dans le couple, ce que l'homme androgyne trouve attirant et, nous semble-t-il, rassurant. Malgré l'androgynie, le couple est décrit avec une terminologie biologique, on parle des deux comme « le mâle et la femelle⁶⁸⁴ », où la femme est la femelle animale, un fait répété dans la nouvelle⁶⁸⁵, car, après tout, son corps ne peut être vu que comme féminin. Soulignons que la description de cette femme est certainement marquée par le fait qu'elle est la moitié d'un couple où

⁶⁷⁹ *Ibid.*

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 195 sq.

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 196.

⁶⁸² Voir entre autres Bram Dijkstra, *Idols of Perversity, op.cit.*, p. 379, Charles Bernheimer, *Decadent Subjects, op.cit.*, p. 104.

⁶⁸³ *Sensitiva amorosa*, p. 53 : « [...] hans fullkomliga kontrast till yttre som inre väsen. »

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 56 : « [...] hanen och honan [...] »

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 60.

l'homme est androgyne. De cette manière, le couple est plutôt comme l'union de deux androgynes, de l'homme féminin et de la femme masculine, chose qui se répète dans bien des histoires décadentes, avec l'androgyne comme une sorte de représentant de la société moderne⁶⁸⁶.

Dans le roman de Leffler, *Féminité et érotisme II*, l'héroïne Alie ne peut pas non plus, pas plus que les figures féminines de Selma ou Berta, être vue comme une vraie figure androgyne. En effet, elle en est loin, en même temps que ses forces mentales parfois montrent le contraire. Ce n'est pas avant la rencontre avec le futur prince, le marquis Andrea Serra, qu'elle montre quelques signes de désir. Dans la première partie de *Féminité et érotisme I* de 1883, elle avait eu la possibilité de choisir une vie conjugale avec son ami Rikard, le fils de Madame Rode, chose qu'elle n'avait pas accepté. Rikard, l'homme plutôt conventionnel, trouve aussitôt une autre amoureuse, une jeune femme bien plus traditionnelle qu'Alie, à savoir Aagot, avec laquelle il se marie et fonde une famille. Cependant et Alie et Rikard pensent à l'occasion perdue plus tard, et Rikard semble la regretter, ce qui imprègne l'ambiance entre les deux tout au long du roman⁶⁸⁷. Alie est bien têtue, elle ne souhaite pas de relation conventionnelle, elle n'a jamais cherché une vie conjugale ; on peut la voir comme plus aventurière, et surtout, elle reste honnête vis-à-vis de ses propres sentiments.

Ce n'est donc qu'en Italie, où se trouve le jeune marquis Serra, qu'Alie découvre ce que peut être le désir, et l'amour. Andrea Serra est, précisément comme le cousin de Selma ou comme la plupart des héros décadents, du genre dandy : son corps est fin, il est poète⁶⁸⁸, il lit de la poésie et il a un air doux et féminin caractéristique des Italiens⁶⁸⁹.

La relation entre Hugues et Jane n'est pas identique à une relation entre deux androgynes, mais on peut quand même faire remarquer, encore une fois, que Hugues est la part faible de ce couple, et cela d'une façon caractéristique de l'époque. Il est proche du dandy et de l'androgyne, chose qui se reflète aussi dans le portrait de Jane. Plus Hugues est passif, plus active devient Jane, et avec cette conduite elle apparaît comme la cruauté même. En effet, si l'on voit dans l'androgyne la dualité, le couple du roman de Rodenbach exprime une sorte de dualité dans sa symétrie, en même temps qu'il s'y installe une unité. Tous les reflets, les effets de miroir, comme ceux entre les personnages principaux, mais aussi entre la ville et la

⁶⁸⁶ Voir Claes Ahlund, *Medusas huvud*, op.cit., p. 45.

⁶⁸⁷ Suivant les pensées d'Alie à ce propos, cette héroïne est contente de son choix : *Féminité et érotisme II*, p. 9 : « Ja, hon skulle vilja älska – men icke så, som Rikard och Aagot älskade hvarandra [...] Det finns icke mer erotik i honom än i [...] än i tants grå filtsockor. » / « Oui, elle voulait aimer – mais non pas comme Rikard et Aagot s'aimaient [...] il n'y avait pas plus d'érotisme en lui que dans les chaussettes grises de sa tante. »

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 26 et 32. Il a écrit un recueil de poèmes ; après avoir vu son portrait (p. 26), elle lit tous les jours le recueil de poèmes (p. 32).

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 38 « [...] denna behagfulla, nästan kvinnliga finhet som karakteriserar italienaren. »

morte, les couleurs blanches et noires qui vont vers le gris dans la ville, tout cela exprime quasiment la même sensation que l'androgynie.

D'ailleurs, ajoutons que Hugues n'ose pas vraiment s'approcher de la personnalité de Jane, à cause d'une peur de trouver la vérité qui se cache derrière l'apparence. Ne sachant ni l'approcher, ni la fuir, ses traits caractéristiques sont donc proches de ceux d'un Pierrot, dont non seulement les traits sont androgynes, mais encore le comportement est imprégné par quelque chose d'hésitant. C'est pourquoi Jane comprend la possibilité de profiter de la situation. La cruauté de Jane devient ainsi la faute de Hugues, qui ne veut pas s'approcher de la vérité, ni fuir ce qu'il comprend devoir mener vers une fin fatale.

Dans plusieurs de nos romans, nous avons donc affaire à des personnages opposés l'un à l'autre comme des contraires absolus, comme c'est le cas pour la plupart des nouvelles de Hansson. Ajoutons que le couple d'*En rade* n'est toutefois pas constitué par deux antipodes : même si les différences entre Jacques et Louise semblent assez grandes de temps en temps, les ressemblances sont nombreuses aussi. Or il nous paraît dans les œuvres étudiées que plus l'homme est androgyne, plus la femme l'est aussi, et plus l'homme est faible, plus la femme est forte.

2.2 Relations figures féminines – figures masculines : Renversement de rôles ?

Précisément comme la Miss Urania d'*A rebours*, qui représente pour Des Esseintes quelque chose qu'il n'a pas, les figures féminines se reflètent dans les figures masculines dans nos œuvres. Si Des Esseintes « recherche en elle [Miss Urania] [...] des brutalités d'athlète qu'elle n'a pas », c'est parce que cela devrait compléter ce qu'il manque aussi chez lui-même⁶⁹⁰. En effet, comme le suggère Rita Felski, nous voyons ici un souhait d'être dominé par une femme plus forte, voire un souhait d'être dominé par à quoi l'on ne s'attendrait pas⁶⁹¹. Ce thème est, comme le note Gérard Peylet, un thème de plus en plus à la mode après Sacher-Masoch et son *Venus im Pelz* (1870)⁶⁹².

⁶⁹⁰ Daniel Rolland Roche, « Notes sur *Certains*. Essai sur la situation de Huysmans. Qui est-il ? », in : *Mélanges Pierre Lambert consacrés à Huysmans*, *op.cit.*, p. 84.

⁶⁹¹ Rita Felski, *The Gender of Modernity*, *op.cit.*, p. 102.

⁶⁹² Voir Gérard Peylet, *Les évasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature « fin-de-siècle »*, Paris, Champion, 1986, p. 159 : « Après Sacher Masoch, ce dégoût de

De plus, il s'agit d'un thème récurrent qui prouve encore une fois, peut-être plus explicitement qu'ailleurs, l'instabilité et l'inquiétude vécues à cette époque.

Avec ces renversements de rôles, posons également la question suivante : Quel/s rôle/s joue/nt donc les femmes pour les protagonistes masculins des œuvres ? Dans la durée des récits, des romans ou des nouvelles, les figures féminines jouent évidemment un rôle capital. Sans ces femmes, s'il y a une intrigue, elle se perd, mais aussi : la fonction de la femme est surtout qu'elle ne laisse pas l'homme tranquille – tout le temps, la femme fait partie de ce qui suscite l'incertitude chez l'homme. Nous souhaitons maintenant aborder encore plus précisément les rôles joués d'une manière plutôt consciente, à savoir le jeu de rôles, car celui-ci imprègne la perception des deux sexes, et par conséquent, deux des plus grands thèmes de la Décadence : l'artifice et l'instabilité. Les deux thèmes, fortement liés par leur proximité, ici sous une forme de jeu de rôles, démontrent encore une fois que la Décadence, malgré ses tableaux assez statiques, provoque un mouvement, un déséquilibre, comparable au mouvement d'un balancier que l'on n'arrêterait qu'avec difficulté. La figure féminine donne, avec ses manières de changer de rôle, qui contribuent à un comportement qui cherche à ne pas rester monolithique, une certaine ambiance à celles de nos œuvres où elle apparaît. Non seulement parce qu'elle rompt avec les normes établies, cela est clair, mais encore à cause des effets et des réactions explicites que l'on observe chez les personnages masculins.

Évidemment, la personne qui est à l'opposé d'une autre est une source d'influence pour cette dernière. L'incertitude sexuelle incarnée par Jacques de *Monsieur Vénus* bouscule l'univers de Raoule et pousse celle-ci à commettre des actes encore plus provocateurs qu'auparavant ou que prévu, même si son seul prénom indique une possibilité de changement de rôle de sexe. Selma est entourée par des hommes plus ordinaires, ce qui ne provoque pas le même effet sur son comportement. Comme nous allons le voir, il en va de même pour nos autres figures féminines, car elles n'arrivent pas non plus à rester indifférentes par rapport aux personnages qui les entourent, et surtout pas par rapport aux figures masculines.

Dans l'univers de *Monsieur Vénus*, les éléments extérieurs et concrets qui forment les portraits sont tous plus osés que ceux de l'univers d'*Argent*. Non seulement le prénom du personnage principal l'indique, mais encore le titre du roman évoque la thématique du renversement de rôles. Dans l'univers du roman, plus concrètement, les vêtements jouent un rôle majeur pour Raoule et Jacques, et ils contribuent à ce que les limites soient plus concrètement dépassées : le fait que Raoule s'habille comme un homme

l'équilibre dans le couple et cet attrait pour son retournement, son inversion, devient un thème à la mode. »

renforce son côté androgyne, voire asexué, de même qu'il participe au côté provocateur. Par ailleurs, comme le suggère Bollhalder Mayer, ce travestissement « favorise à la fois l'échange et la confusion des sexes. [...] Or se travestir signifie d'abord cacher sa propre identité et s'afficher sous les traits de l'autre sexe⁶⁹³. » En revanche, ceci est un avantage pour Jacques, en même temps que pour Raittolbe, ce côté du comportement remet les normes en question. Pourtant l'amour éprouvé par Raittolbe pour la jeune femme se veut durable, quoi que fasse Raoule.

Les deux figures masculines de *Monsieur Vénus* partagent la souffrance de l'amour de la femme énigmatique et capricieuse qu'est Raoule – bien évidemment, seul son prénom l'indique. De même qu'ils sont amoureux de Raoule et fascinés par elle, ils sont aussi intimidés et souvent aussi faibles – surtout Jacques – chacun à sa manière, certainement parce que Raoule est le plus fort de tous les personnages du roman. Elle constitue une menace de l'ordre établi jusqu'au point de l'être aussi envers elle-même. L'instabilité de ces rôles inversés et empruntés, voire projetés, imprègne le roman⁶⁹⁴. Si Jacques se laisse aller avec Raoule et reste passif comme un jouet face à la violence de Raoule, Raittolbe fait la même chose à sa façon, car, malgré des moments où il jure « qu'il ne reviendrait jamais chez cette hystérique⁶⁹⁵ » il perd ses doutes aussitôt et finit par dire qu'il l'aime « sincèrement⁶⁹⁶ ».

Quant à Selma, marquée par ses traits plus masculins que ceux d'une femme comme Raoule, elle s'approche déjà, comme on vient de le voir, d'une figure féminine androgyne, sans avoir besoin d'attributs complémentaires. En effet, son comportement et ses talents montrent qu'elle a beaucoup de points communs avec les hommes. Son indépendance intellectuelle est plus grande que celle de son mari Kristerson, et elle rêve d'une indépendance nette. Elle fait du cheval sans avoir peur, et ses forces physiques sont bien soulignées dès le début du roman. C'est surtout la perspective du cousin de Selma, Richard – ainsi que celle de sa compagne Elvira – qui nous fait comprendre que Selma diffère d'autres femmes.

En ce qui concerne Kristerson, il est sans doute étonné d'avoir une femme aussi entêtée et déterminée que Selma, mais décrit comme un homme plus conventionnel sans pensées profondes, il ne devrait guère s'inquiéter. Il suppose donc que tout va bien, tout au long du roman – au moins jusqu'à la fin du roman où Selma exprime ses vœux de mettre fin à la

⁶⁹³ Regina Bollhalder Mayer, *Eros décadent. Sexe et identité chez Rachilde*, op.cit., p. 109.

⁶⁹⁴ Michael R. Finn est parmi ceux qui suggèrent que Rachilde eut son idée principale pour *Monsieur Vénus* en lisant le passage d'*A rebours* sur Miss Urania, chose qui provoque ce jeu de rôle de sexes. Voir Michael R. Finn, *Hysteria, Hypnoticism, the Spirits, and Pornography. Fin-de-Siècle Cultural Discourses in the Decadent Rachilde*, Newark, University of Delaware Press, 2009, p. 162 sq.

⁶⁹⁵ *Monsieur Vénus*, p. 65.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 69.

liaison. Ici, il se fâche et exprime une peur liée à l'éventuelle concurrence des jeunes hommes : « le désir de nouveautés des femmes... ça doit être un jeune Adonis⁶⁹⁷... » Les idées de Kristerson sont à comparer avec les conventions de l'époque, et il ne faut pas non plus oublier que Kristerson, bien plus âgé que Selma, fait partie d'une autre génération, ce qui fait que ses idées sont encore plus établies. Marqué par ces conventions établies, le rôle de Kristerson devient assez passif ; il ne contribue pas à poser de grandes questions. D'ailleurs, il est bien possible qu'il ne remette rien en question, parce qu'il ne voit pas les changements du comportement de Selma. La passivité ici est aussi proche de la passivité du mari d'Hélène, au début, car les hommes ne s'attendent pas à ce que vont faire les femmes. La passivité du côté de la figure masculine, par exemple du mari, peut donc ainsi être vue comme un des éléments qui aident à rendre possible l'activité de la figure féminine.

Précisément comme Raoule et Selma, Hélène Chazel d'*Un crime d'amour* se retrouve dans une situation où il y a deux hommes auprès d'elle. Son mari et son amant – son aimé – représentent les deux genres d'hommes qui s'opposent – l'un plutôt traditionnel et conventionnel, l'autre plutôt du nouveau genre d'homme plus féminisé, qui occupe une place plus anticonformiste, voire moderne. En effet, les figures masculines de Rachilde, Benedictsson, Kleve, Bourget et Leffler peuvent toutes être rangées dans ces deux genres – et il s'agit à chaque fois de deux figures opposées, deux genres d'homme auxquels l'héroïne est confrontée.

Pour Hélène et Selma, le choix le plus attirant est l'homme qui se trouve à l'extérieur de la vie conjugale, celui qui diffère de l'ordre établi. Ces hommes ne peuvent pas être considérés comme hommes conventionnels : il s'agit d'Armand de Querne dans *Un crime d'amour* et de Richard, le cousin de Selma, dans *Argent*⁶⁹⁸. Pour Selma, cela n'aboutit qu'à des réflexions, une remise en question, tandis que pour Hélène, cela aboutit à l'adultère, un vrai crime⁶⁹⁹. Cependant les souhaits, ainsi que le désintéret, sont les mêmes pour les jeunes femmes. Alie de *Féminité et érotisme* ou Berta de *Berta Funcke* ont ce même souhait de trouver un homme non conventionnel ; elles cherchent un homme au-delà des normes. C'est pourquoi elles sont confrontées – elles choisissent de se confronter – aux deux types, de même que la société aussi leur présente le « nouvel » homme, un homme presque asexué, aux traits féminins, aux goûts raffinés et exclusifs, à la sensibilité extraordinaire.

⁶⁹⁷ *Argent*, p. 321 : « det kvinliga nyhetsbegäret !... det skall vara en ung Adonis... »

⁶⁹⁸ Il y a de nombreux exemples de romans où une figure féminine est confrontée à ces deux genres d'hommes, et on les retrouve par exemple dans le roman norvégien *Constance Ring* (1885) de Amalie Skram ou bien le roman suivant de Victoria Benedictsson *Fru Marianne (Dame Marianne)* (1887).

⁶⁹⁹ A propos de l'adultère voir Anne Martin-Fugier, *La Bourgeoise*, Paris, Grasset, 1983, p. 106 sq. : « L'adultère de l'épouse est puni dans tous les cas » (p. 106).

La première et probablement aussi la plus importante attirance envers un homme dans la vie de Berta Funcke, l'héroïne du roman éponyme, concerne le poète danois Nils Max, décrit au Danemark comme un « sujet perdu », dont la beauté suscite immédiatement des sentiments chez Berta⁷⁰⁰. La voix de Nils qui baisse à la fin de chaque réplique n'est certainement pas un signe de sa masculinité, pas plus que ne l'est son sourire bizarre. Berta compare le sourire de Nils à celui de Sofie Urne chez l'écrivain Jacobsen, en citant Jacobsen – il y avait du sucré maladif dans le sourire⁷⁰¹. Loin d'être aventurier, Nils Max fait penser à Des Esseintes, et cela aussi à cause de son style dandy et décadent. Il est « aristocrate et mélancolique, sentimental et excentrique⁷⁰² », et il avoue, entre autres, qu'il n'aime pas voyager, chose qui étonne la jeune Berta⁷⁰³. Quand Nils raconte sa vie, la sensibilité du jeune Danois s'exprime, et on comprend que cet homme ne fait pas partie des hommes conventionnels. Nils arrive presque à voir Berta comme une égale – et il réussit à lui faire sentir la même chose que ce qu'il a vécu lui-même⁷⁰⁴. Que les flirtations de Berta soient innocentes ou non, après ses expériences avec Nils, elle change de stratégie, et elle ne fait que jouer son rôle de femme attirante et distanciée. En gardant ses distances, elle joue bien le jeu, précisément comme elle le fait déjà à la page 6 du roman après sa première visite au théâtre, c'est un fait relevé en arrière-plan pour expliquer l'évolution du personnage et de ses manières :

Une fois, elle avait été en ville pour aller au théâtre. Elle avait alors sept ans. La pièce avait fait une impression extraordinaire sur elle. Rentrée, le soir, elle ne voulait pas se coucher. Elle ne s'arrêtait pas, elle allait et venait, parlant pour elle-même à haute voix, imitant les acteurs. Son père se moqua d'elle, mais sa mère regretta la visite au théâtre : « Maintenant elle ne l'oubliera jamais. »

Ensuite, elle jouait toujours la comédie [...] ⁷⁰⁵.

⁷⁰⁰ *Berta Funcke*, p. 46 sq : « [...] Nils Max var ett sujet perdu. [...] Genast då han kom in, hade han frapperat henne, och hon kunde icke låta bli att säga till sin far : "Ser pappa den der unga herrn, som just nu kom in? – Ett sådant egentomligt utseende!" »

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 51 : « der laa en syg Södme i Smilet ».

⁷⁰² *Ibid.*, p. 73 : « aristokratisk och melankolisk, sentimental och excentrisk ».

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 53 : « Pour moi [*sic* !], så afskyr jag nu att komma till främmande ställen » / « - Pour moi, je déteste arriver à de nouveaux endroits. »

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 57. « hon kände det alltsammans. Hon var ju Berta Funcke; äfven hos henne - modernt anlagd, öfverkultiverad och melankolisk – fans en gnista af det stoff hvaraf man skapar en Nils Max » / « elle le sentait, tout. Elle était bien Berta Funcke ; et chez elle également – moderne, trop cultivée et mélancolique – il y avait une étincelle de ce qu'il fallait pour créer un Nils Max. »

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 6 : « En gång hade hon varit i staden och fått gå med på theatern. Hon var då sju år. Stycket gjorde ett vidunderligt intryck på henne. Om qvällen då de kommo hem, ville

La comédie de Berta Funcke continue alors, car dans tout le roman, elle arrive à bien jouer son rôle. Elle voit sa sincérité comme son arme la plus puissante, consciente et artificielle, ce qu'elle montre pour garder ses distances⁷⁰⁶. Cependant, de temps en temps, elle montre quelques sentiments. Elle a, par exemple, une faiblesse pour le pouvoir masculin, ce qu'elle découvre plus tard en voyant Nils Max agir dans une situation où un cheval est fouetté par son cocher ivre. Avec détermination, Nils (si c'est vraiment lui – Berta n'en est même pas sûre) prend le fouet du cocher⁷⁰⁷. De cette façon, Nils obtient l'admiration de Berta, chose qui n'est jamais concrètement manifestée par l'héroïne. Dorénavant, Berta et Nils se voient plus régulièrement, mais sans se toucher : « Il n'approcha jamais sa chaise de la sienne⁷⁰⁸ ».

Bien que Berta se laisse influencer par Nils, elle n'avoue pas vraiment ses sentiments :

Berta aurait été très étonnée, et aurait vivement nié, si l'on lui avait dit qu'elle *aimait* Nils Max. Elle n'avait aucune envie de faire de cette relation quelque chose de plus intime, et elle ne pensait jamais à un éventuel mariage entre eux – jamais elle n'aurait cette pensée⁷⁰⁹.

Inconsciemment ou consciemment, Berta ne se laisse pas être attirée, malgré son admiration pour Nils Max, elle continue à garder ses distances, ce qui est définitivement souligné, lorsqu'elle ne voit plus le Danois, dans le passage où elle sourit d'un sourire amer en constatant que toutes ses histoires d'amour, aussi bien avec Nils Max qu'avec d'autres, n'avaient été que des « flirtations⁷¹⁰ ».

La femme de Jacques dans *En rade* de Huysmans, Louise, influence la vie du héros à un tel point qu'il ne serait pas allé à la campagne sans elle et les problèmes mentaux dont elle souffre. En se reflétant en elle, Jacques voit sa propre image, mais renforcée ; comme Louise est faible, Jacques doit jouer le rôle de l'homme fort. Au moins, il devient, mentalement, plus fort que Louise, au premier plan, dans la vie « réelle »,

Berta alls icke gå och lägga sig. Hon gick fram och tillbaka på golfvet, talade för sig sjelf och härmade skådespelarne. Fadern skrattade åt henne, men modern ångrade att hon fått gå med: "Nu glömmor hon det aldrig igen". Sedan spelade hon alltid komedi [...]. »

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 54.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 68.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 69 : « Han flyttade aldrig sin stol närmare hennes [...] »

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 74 : « Berta skulle ha blifvit mycket förvånad och energiskt förnekat det, om man hade sagt henne, att hon *älskade* Nils Max. Hon hade ju ingen lust, att låta deras förhållande blifva intimare än vad det var, och hon tänkte aldrig ett ögonblick på äktenskap dem emellan – den tanken föll henne aldrig in. »

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 109 : « Ja, Nils Max och Lejonhjerter och – alla de andra – hon log bittert för sig sjelf. Flirtations, bara flirtations – [...]. »

car dans ses rêves, il souffre. En même temps, la maladie de sa femme préoccupe beaucoup Jacques ; il se sent responsable de l'état de Louise, et il veut l'aider, ce qui lui semble impossible. Parfois il regrette également d'avoir épousé cette femme, surtout à cause de sa maladie, car l'état maladif de Louise rend la vie plus dure et compliquée. Comme le fait remarquer Gérard Peylet, l'hystérie de Louise a des conséquences, car elle supprime le désir charnel⁷¹¹. Ce manque de désir pourrait également être comparé à un manque de sexe – une fin de sexe – voire à l'androgynie, ainsi qu'à un désintérêt, bien comparable à la perte de l'attirance pour la vie conjugale chez Selma ou Hélène. Toutefois Jacques – comme les maris des deux autres héroïnes mentionnées – aime sa femme, au moins si l'on croit à ce qu'il continue à se dire, ce qui pourrait aussi être sa façon de se convaincre lui-même.

Même si Louise est le personnage malade du roman de Huysmans, Jacques n'échappe pas à l'influence de son époque, au moins pas du point de vue de Louise qui « trouvait dans son mari une défaillance nerveuse, une de ces faiblesses de l'âme fine dont le mécanisme en émoi est odieux aux femmes⁷¹² ». Les pensées qu'a Louise concernant son mari montrent aussi qu'elle est quand même capable de remettre en question à la fois Jacques et la relation qu'elle vit. De cette manière, nous comprenons que Jacques n'a pas non plus de vrai pouvoir sur Louise, mais que Louise possède sa propre pensée, qu'elle est capable de penser par elle-même.

Quant à la vieille paysanne Norine, son rôle ressemble à celui de Louise à un tel point qu'elle aussi, mais autrement, trouble l'homme. Elle renforce le malaise de Jacques, jusqu'à, comme on pourrait l'estimer, se montrer dans les rêves du jeune homme. Elle est également, en quelque sorte, comme on l'a vu, aux antipodes de Louise, car elle est forte. Avec sa force et ses savoirs, la femme âgée est un être menaçant du point de vue du couple parisien, car elle est extrêmement différente. De plus, elle n'est pas belle, ce qui fait craindre à Jacques la vieillesse et l'apparence future de sa femme. La femme âgée rend, de cette façon, le motif de l'âge, et de la peur de vieillir, encore plus important et visible, un motif caractéristique de la fin du XIXe siècle.

Les rôles des femmes de *Sensitiva amorosa* varient d'une nouvelle à une autre, mais si l'on réfléchit aux mots du narrateur de la première nouvelle, on pourrait considérer les personnages féminins comme des exemples des différents types de femmes de la société. Ceci encore renforcé par le fait que les femmes n'ont pas de noms. Elles sont donc toutes un peu comme des apparitions, qui troublent, d'une façon ou d'une autre,

⁷¹¹ Gérard Peylet, *J.-K. Huysmans : la double quête*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 222.

⁷¹² *Ibid.*, p. 166.

l'univers de l'homme, ce que l'on peut comparer avec le rôle de Louise d'*En rade*, qui perturbe et hante Jacques jusque dans son sommeil⁷¹³.

De plus, comme l'un des thèmes principaux du recueil de nouvelles est la question du mariage, ou bien de la relation intime, la présence de la femme est inévitable et nécessaire dans chaque texte, sauf pour la huitième nouvelle qui aborde plutôt le thème de l'homosexualité. En relevant des exemples d'histoires d'amours ratées à cause de l'intimité ou du mariage, le narrateur souhaite, en quelque sorte, montrer l'impossibilité de toute relation développée, ainsi que le fait que l'homme et la femme n'arrivent pratiquement jamais à se comprendre. En revanche, les femmes des rêves, ou bien celles qui ne sont que des apparitions, sont des femmes non problématiques. C'est pourquoi il faut qu'il reste une distance dans la vie amoureuse, entre l'homme et la femme. La femme qui sait garder de la distance devient donc intéressante pour les personnages masculins de *Sensitiva amorosa* ; elle reste énigmatique, mais d'une façon avantageuse. Comme des motifs de rêves, des apparitions, les femmes valorisées des nouvelles de Hansson sont proches des deux jeunes femmes de *Bruges-la-Morte*. Plus elles sont à distance, plus elles sont attirantes et intéressantes pour le héros.

Dans *Féminité et érotisme II* de Leffler, il y a deux hommes particulièrement intéressants pour l'héroïne Alie, à savoir Rikard, l'ami qui aurait pu être son mari si elle avait accepté sa proposition, ainsi qu'Andrea Serra, le marquis, le poète italien qui devient l'objet des sentiments d'Alie. En ce qui concerne Rikard, tantôt il agit comme un frère, un ami, pour Alie, tantôt il se montre amoureux d'elle. Sa position sociale d'aventurier dans le rôle d'un lieutenant, fait de lui un homme plutôt masculin, traditionnel. Il est également très réaliste de nature, et essaie tout de suite de faire comprendre à Alie que la rêverie ne vaut rien. Déjà en regardant les portraits de la famille de Serra, avant de connaître le jeune marquis, Alie commence, dans le palais, à rêver – et Rikard s'y oppose aussitôt, en parlant du « revers de la médaille » de ce genre de famille⁷¹⁴.

Quant à Andrea Serra, qui est donc poète aux traits fins, il est bien opposé à Rikard : il a ses côtés proches du féminin et il mène une vie oisive et insouciant, pleine de loisirs et d'activité intellectuelle, où la lecture est un ingrédient important. Pourtant, c'est plutôt Rikard qui souffre d'une manière plus concrète de ses sentiments trop forts chez Alie, tandis que Serra ne se préoccupe guère de ce qu'elle ressent vraiment ; il souffre surtout de ne pas être capable d'aimer la femme qu'il faut – son appartenance sociale ne serait guère compatible avec une femme simple comme Alie. Pour des raisons diverses, Serra fait donc comme Raoule, ou bien même comme Berta

⁷¹³ Voir *Ibid.*, p. 224.

⁷¹⁴ *Féminité et érotisme II*, p. 26 : « [...] baksidan af medaljen i de flesta af dessa nobla, italienska familjer. »

Funcke ; il garde ses distances. De plus, pour un homme comme Serra, garder la distance mentale est aussi la seule possibilité de s'approcher de tout ce qui pourrait être l'amour après avoir vécu une première histoire d'amour malheureuse – il avait été séduit par une femme plus âgée que lui. Cette histoire d'amour contribue au comportement de Serra – il voulait se venger du sexe féminin ; c'est pourquoi il n'est qu'un acteur, jouant bien son rôle, indifférent : « Car plus on est indifférent, plus on a du pouvoir sur les femmes⁷¹⁵ ».

Serra devient ensuite pour Alie ce que deviennent et Jacques pour Raoule dans *Monsieur Vénus* et Armand pour Héléne d'*Un crime d'amour* – la passion qu'ont les jeunes femmes risque d'évoluer en quelque chose de dangereux, et la présence de ces hommes ressemble, paradoxalement, malgré la quasi-passivité qu'ils montrent, à celle de la femme fatale. Ainsi les héroïnes perdent tout comportement raisonnable, ce qui pourrait être vu comme un contraste avec le reste de leur comportement, ce qui fait d'elles autre chose que des femmes indépendantes. En même temps, le comportement de Rikard dit quelque chose au sujet de l'héroïne ; en effet, Alie constitue une menace aussi grande à l'égard de Rikard que Serra l'est pour elle. Alie présente donc précisément comme Raoule et Héléne des traits qui ressemblent à ceux d'une femme fatale, en même temps qu'elle est opposée à un homme qui pourrait devenir fatal. D'ailleurs, dans les cas de Raoule et Alie, les deux hommes opposés se voient également comme des rivaux – dans *Monsieur Vénus* plus que dans *Féminité et érotisme*, parce que dans le roman de Rachilde, le duel est un fait, une suite logique entre Raittolbe et Jacques, tandis que dans le roman de Leffler, les deux rivaux n'arrivent pas à se battre en duel – c'est seulement Rikard qui exprime un souhait de ce genre : « Je veux dire que nous allons nous battre en duel – et non pour nous amuser, mais pour être sérieux [...]»⁷¹⁶.

Alie suit Serra et fait tout pour être auprès de lui, de même que Rikard revient vers Alie pour lui faire comprendre que son comportement n'est plus raisonnable. De cette manière, Rikard agit plutôt comme un frère, mais en même temps il avoue ses sentiments pour Alie, et il le dit honnêtement : « [...] mais tout cela, je le jetterais par terre comme cette chaise-ci [...] si tu voulais être à moi [...] Je quitterais la carrière militaire et partirais en Amérique avec toi, si tu le voulais⁷¹⁷. » Pour Alie, ces mots de Rikard lui font voir à quel point elle aime Serra, et elle souligne que Rikard est beaucoup plus fort que Serra : « Tu es tellement fort, tellement combatif,

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 58 sq. ; p. 59 pour la citation : « Ty ju mer likgiltig man själf är, ju mer makt får man öfver kvinnorna. »

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 141 : « Jag menar att vi ska duellera – och inte på lek utan på skarpa allvaret [...] »

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 142 : « men allt detta skulle jag kasta på golfvet som den här stolen [...] om du ville bli min. Jag skulle lämna den militära banan och fly med dig till Amerika, om du ville [...] »

tellement déterminé, que tu pourrais rester seul et insouciant. Mais lui, il est faible, plein de doutes, et il fait partie de ceux qui pourraient se suicider de désespoir au lieu de lutter pour atteindre objectif⁷¹⁸. » Ici, le point de vue d'Alie devient le contraire de ce que l'on vient de constater à propos des deux personnages masculins – elle voit les deux hommes comme opposés, et bien que Serra semble plus fort qu'Alie elle-même, l'héroïne souligne donc la faiblesse du poète, et le côté fort du lieutenant. Ces rôles sont, en surface, non seulement caractéristiques, mais encore renforcés par l'interprétation d'Alie, ce qui montre que les attributs des hommes à l'intérieur de ce milieu romanesque sont aussi bien établis que dans la société à l'extérieur de la fiction. Les rôles des deux hommes dépendent, finalement, d'Alie, exactement comme le rôle d'Alie oscille selon l'homme qui lui fait face. Les doutes d'Alie imprègnent les doutes des deux hommes et vice versa – c'est seulement quand Alie ose exprimer ses sentiments pour Serra que celui-ci devient sûr de son choix ; avant ce moment, il n'ose pas se décider, car, comme le constate Maj Sylvan, Serra, précisément comme Alie, a ses doutes, c'est pourquoi il va de fille en fille en cherchant le grand amour⁷¹⁹.

Devant Rikard, Alie est la forte, en même temps que, comparé à cet homme, Serra est facilement jugé comme le plus faible des deux. De même, Serra devient le plus fort devant Alie, car il joue le rôle d'homme qui devient une autre possibilité, le nouvel homme, attirant pour une nouvelle femme comme Alie. Ainsi, nous pourrions constater qu'il s'agit d'un renversement de rôles – entre Alie et Rikard, surtout, mais aussi entre les deux personnages masculins dans leur double identité – double masculinité, à la fois forte et faible vis-à-vis de la femme moderne.

Pour Hugues, de *Bruges-la-Morte* de Rodenbach, aussi bien la morte – qui est d'ailleurs, comme les femmes de *Sensitiva amorosa*, sans nom – que la vivante Jane font partie de ses obsessions. Hugues est d'abord obsédé par la morte, ensuite par Jane, qui pour lui est la morte retrouvée en même temps qu'une femme vivante. Avec Jane, il réussit à voir l'avenir, en même temps qu'il reste dans le passé. Le rôle de Jane devient donc, tout de suite, complexe. En voyant la morte en Jane, Hugues voit le passé, en même temps que cette image de la femme est comme une apparition.

En tant que danseuse, le personnage de Jane est également proche de l'irréel, ce qui lui donne encore une dimension d'être inaccessible et élevé, d'un niveau supérieur et énigmatique. Ainsi a-t-elle également l'habitude de jouer des rôles. De plus, dans son rôle de danseuse, Jane est liée à l'artifice, ce qui la rapproche de la réalité moderne : la vie artificielle de la ville. Elle devient aussi, de cette manière, une représentante de la vie

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 143 : « Du är så stark, så stridslysten, så handlingskraftig, att du mycket väl kan stå ensam. Men han är vek, tvifvlande, han hör till dem, som förr skulle kunna ta lifvet af sig af förtvifvlan än strida för ett mål [...] »

⁷¹⁹ Maj Sylvan, *Anne Charlotte Leffler. En kvinna finner sin väg*, op.cit., p. 196.

extérieure, du monde vivant – inaccessible pour Hugues, ce qui la rend comparable à la danseuse de Baudelaire dans *Fanfarlo* (1847) ou ce que l'on voit se passer dans *Le Phénomène Futur* (1864) de Mallarmé. En effet, comme l'a précisé Garelick dans son étude *Rising Star*, les femmes sur scène – actrices, danseuses, chanteuses – jouent souvent le rôle de médiatrices entre le héros décadent et le la société moderne avec ses artistes, voire même la civilisation entière, car elles sont peintes comme des fétiches urbains⁷²⁰.

En revanche, les rumeurs liées aux danseuses du théâtre ne sont pas les meilleures, et Hugues ne souhaite plus y voir Jane. Par conséquent, il la convainc de quitter le théâtre pour l'installer en banlieue, chose tout à fait ordinaire à l'époque chez les hommes galants ou littéraires. Mais, comme le souligne Sylvie Guiochet, « le théâtre lui revient, à la fois le désir de faire du théâtre et l'instinct de comédie de la femme de spectacle⁷²¹ » : « Un relent de coulisses et de théâtre réapparaissait. L'intimité lui avait rendu une liberté d'allures, une gaîté bruyante et dégingandée [...], peignoir sans ordre et cheveux en brouillamini, toute la journée dans la maison⁷²². »

Les artifices de Jane renforcent non seulement le côté dandy de Hugues, mais aussi la relation entre les deux personnages, ce qui donne à la relation un air artificiel. En même temps, ces artifices sont indispensables pour que les sentiments de Hugues durent, car sans artifice, Jane ne ressemble plus à la morte – un problème qui concerne surtout les cheveux ; lorsqu'elle dit qu'elle ne veut plus les teindre, Hugues est immédiatement préoccupé : « Ne change rien... c'est parce que tu es ainsi que je t'aime ! Ah ! tu ne sais pas, tu ne sauras jamais ce que je manie dans tes cheveux...⁷²³ » Hugues oscille donc entre l'inquiétude d'un changement, une perte de l'artifice, et la crainte d'une femme trop artificielle, crainte qui se réalisera finalement, car de plus en plus, la fantaisie de Jane – liée au théâtre ainsi qu'à l'artifice – revient « comme au temps de sa vie de théâtre, de se velouter de poudre les joues, de se carminer la bouche, de se noircir les sourcils⁷²⁴. » Le plus important pour Hugues reste la ressemblance entre Jane et la Morte, le comportement – la notoriété – de la Morte était pourtant loin de la vie d'une danseuse ; elle n'avait certainement jamais commis d'erreur, elle était loin des péchés du théâtre. A cause du deuil connu du veuf, la liaison entre lui et la danseuse devient « la fable de la ville », et les habitants de Bruges parlent de Hugues comme « le pauvre [...] qui avait été sans doute ensorcelé par une coquine⁷²⁵. » Les gens se disaient qu'ils la connaissaient

⁷²⁰ Rhonda Garelick, *Rising Star. Dandyism, Gender and Performance in the Fin de Siècle*, *op.cit.* Voir par exemple p. 41 sq., p. 47 sq.

⁷²¹ Sylvie Guiochet, « Jane Scott : Une femme de spectacle naturaliste ? », *op.cit.*, p. 158.

⁷²² *Bruges-la-Morte*, p. 178 sq.

⁷²³ *Ibid.*, p. 113.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 215 sq.

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 118 sq.

bien : « C'était une ancienne danseuse de théâtre⁷²⁶. » Les rumeurs et les idées des autres ne changent rien à ce que pense Hugues ; il reste dans son monde à lui ; il ne voit que soit Jane, soit la Morte, soit les deux transformées en une seule.

Par ailleurs, on devrait aussi se demander ce qui se cache derrière le nom de Jane Scott, un nom qui ne semble pas forcément français ni belge, mais plutôt pris comme pseudonyme avant une carrière de danseuse⁷²⁷. Son nom à lui seul la rend donc mystérieuse, et il renforce son côté irréel, dramatique, mise en scène et artificiel. De plus, comme Jane est, en fin de compte, très différente de la morte, elle fait peur au protagoniste. Elle constitue également une sorte d'antipode de la morte, ainsi que du personnage de Hugues. Même les traits de la servante Barbe semblent élaborés de telle manière que le personnage de Jane puisse être comparé à une autre femme entièrement opposée. La Jane vivante nous semble, en fin du compte, paradoxalement la figure féminine la plus morte du roman de Rodenbach, car son monde intérieur est moins élaboré que celui de Barbe, et son artifice ainsi que son côté superficiel encore plus grands que ceux de la femme défunte du veuf, c'est-à-dire de la vraie morte. Par ailleurs, quelle que soit la figure féminine de *Bruges-la-Morte*, le rôle de la femme devient, comme dans *En rade* et *Sensitiva amorosa*, étroitement lié à la douleur et la souffrance du héros. Bref, voici encore une fois comment la femme fait souffrir l'homme⁷²⁸.

Souvent, l'homme semble être le personnage le plus actif, car c'est lui qui prend l'initiative des rendez-vous ainsi que du développement d'une liaison. L'homme n'est pourtant jamais indépendant de la femme. Dans tous nos textes, les protagonistes ou les autres figures masculines ont, naturellement, besoin de la femme, car l'homme dépend malgré tout de la femme, il ne peut pas vivre sans elle. Quelques-unes des femmes de *Sensitiva amorosa* ainsi que Jane de *Bruges-la-Morte*, ou bien Alie de *Féminité et érotisme II* ou encore Berta Funcke, sont des femmes qui prennent de la place, elles jouent des rôles de femmes modernes, souvent d'une façon qui fait peur au protagoniste, et elles sont souvent décrites comme cruelles, soit sur le plan de l'apparence extérieure, soit en ce qui concerne leur comportement. Bref, ce ne serait pas faux de dire que dans ces romans fin-de-siècle, la femme joue un rôle qui transforme l'homme en un être semblable à Pierrot, l'homme androgyne qui ne sait vivre ni avec ni sans la femme, car, comme on l'a déjà dit : « il ne sait ni l'approcher ni la fuir⁷²⁹ ».

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 121.

⁷²⁷ Voir par exemple Paul Aron, « Jane, entre Nana et Nini », in : Jean-Pierre Bertrand (éd.), *Le Monde de Rodenbach*, *op.cit.*, p. 171.

⁷²⁸ *Bruges-la-Morte*, p. 215 : Le chapitre XII commence par la phrase constituée de ces deux mots : « Hugues souffrait [...] »

⁷²⁹ Jean de Palacio, *Pierrot fin-de-siècle*, *op.cit.*, p. 246.

2.3 Sexualités – homosexualité ou bisexualité ?

L'incertitude sur le rôle de sexe et sur l'appartenance sexuelle reflète parfois aussi une incertitude sur la sexualité. La « nouvelle femme » apparaît à peu près au même moment que l'affirmation de l'homosexualité, et ces nouveaux phénomènes se rejoignent dans l'incertitude, l'instabilité⁷³⁰. Les nouvelles formes de sexualité avaient évolué pour se distinguer parallèlement à la société moderne, et on disait que les homosexuels avaient leur propre « sexe intermédiaire⁷³¹ ». Ainsi des hommes homosexuels avaient un pourcentage de féminité en eux, tandis que les femmes homosexuelles étaient traitées comme des « lesbiennes masculines »⁷³². L'homosexualité a aussi un rapport avec l'esthétisme de la Décadence, lié au dandy, au snobisme, cultivant l'art et l'artifice ; ainsi l'amour des esthètes sera l'amour des homosexuels⁷³³.

Quant à l'homosexualité féminine, celle-ci joue, précisément comme l'homosexualité masculine, un rôle de grande importance pour la Décadence. A partir de la deuxième moitié du XIXe siècle, après les années 1830 où le saphisme, surtout grâce à George Sand⁷³⁴, avait été très populaire, les poètes et d'autres écrivains commencent à s'intéresser de nouveau à Sappho, comme Baudelaire, qui publie son poème « Lesbos » dans une anthologie en 1850⁷³⁵. Par ailleurs, Baudelaire avait d'abord eu la pensée d'intituler *Les Fleurs du Mal* (1857) *Les Lesbiennes*⁷³⁶. Peu à peu, les écrivains et les artistes attirent ensuite l'attention soit sur la figure lesbienne⁷³⁷, soit sur le mythe de Sappho, soit sur les deux ensemble ou encore sur une figure féminine non seulement homosexuelle, mais aussi moderne. Nommons quelques-uns de ces auteurs : Verlaine, Swinburne, Keats, Louÿs, Mendès, et Lorrain. En ce qui concerne le mythe de Sappho, ajoutons que celui-ci est, comme le souligne Nicole Albert, « doublement mythe littéraire car à la fois auteur d'une œuvre et objet de littérature. [...] La Décadence, préoccupée par les questions d'écriture et de réécriture, ne pouvait en effet trouver de meilleur vecteur à ses interrogations que cette

⁷³⁰ Elaine Showalter, *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*, op.cit., p. 169-171.

⁷³¹ *Ibid.*, p. 172.

⁷³² *Ibid.*

⁷³³ Regina Bollhalder Mayer, *Eros décadent. Sexe et identité chez Rachilde*, op.cit., p. 127.

⁷³⁴ Voir Mario Praz, *La Chair la mort et le diable*, op.cit., p. 276.

⁷³⁵ Ce poème figure dans *Les Poètes de l'amour, recueil de vers français des XVe, XVIe, XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles*. Le texte de Baudelaire disparaîtra dans la 2^e édition du même titre de 1858.

⁷³⁶ Voir Mario Praz, *La Chair la mort et le diable*, op.cit., p. 275.

⁷³⁷ Voir également Michael R. Finn, *Hysteria, Hypnotism, the Spirits, and Pornography*, op.cit., p. 170 sq. Finn montre que la lesbienne fait partie d'une thématique de plus en plus appréciée parmi les écrivains et les artistes du XIXe siècle, en attirant l'attention, par exemple, sur Baudelaire et ses *Fleurs du mal*, mais aussi sur le roman *Deux amies* de René Maizeroy de 1885.

œuvre mutilée se prêtant à d'innombrables interprétations, autorisant d'infinies manipulations⁷³⁸. »

C'est également en une grande partie grâce à l'art de Gustave Courbet qu'apparaît un regain d'intérêt pour les lesbiennes. Le tableau *Vénus poursuivant Psyché de sa jalousie* ou *Vénus et Psyché* de 1864 ouvre vers un art où les femmes homosexuelles sont de plus en plus présentes, de plus en plus remarquées⁷³⁹. Que l'on porte de l'intérêt à la lesbienne à l'époque n'étonne guère : « La lesbienne dessine le territoire et l'avènement d'une féminité anandryne, que la Décadence tente de définir », constate Albert⁷⁴⁰. Bien sûr, elle est aussi « hybride et stérile, foncièrement hors nature » et « libérée du clivage masculin/féminin », tout cela proche du mythe de l'androgynie sur lequel on a déjà attiré l'attention ci-dessus⁷⁴¹. En tant que dénégaration de la nature, elle devient évidemment l'image parfaite de la Décadence. Ou bien encore, selon Walter Benjamin, la lesbienne peut être vue comme « l'héroïne de la modernité⁷⁴² ». En tant qu'héroïne, elle incarne donc aussi, encore une fois, une menace ; car comme l'a dit Praz – « parmi les monstres qui pullulent dans les romans de cette période, les lesbiennes sont parmi les plus populaires⁷⁴³ ». De plus, comme le remarque Dijkstra, la « gynandre » - la femme androgynie – comme symbole de la dégénération est une femme moderne, « autoerotic [auto-érotique] » ou lesbienne, se plaçant soit parmi les hommes pour devenir plus masculine, soit parmi les femmes pour une orgie de dégénérescence⁷⁴⁴. L'image de la lesbienne se résume donc elle aussi en des ambiguïtés, précisément comme le font la plupart des images de la femme de l'époque.

Sexualité(s) chez les figures féminines

Si Raoule oscille entre les nouveaux rôles de sexe, qu'est-ce que cela nous dit sur sa sexualité ? Comme elle le dit elle-même à Raittolbe, elle a eu un grand nombre d'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, moi⁷⁴⁵ ! » Rien ne démontre aucune

⁷³⁸ Nicole Albert, « Sappho décadente : réécriture d'un mythe ou réécriture d'une œuvre ? », in : Alain Montandon (éd.), *Mythes de la décadence*, Clermond-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001, p. 87.

⁷³⁹ Voir Nicole G. Albert, *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, Paris, Éditions de La Martinière, 2005, p. 13.

⁷⁴⁰ *Ibid.*

⁷⁴¹ *Ibid.*

⁷⁴² Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, Paris, Payot, 1979 (posth. 1955), p. 130.

⁷⁴³ Mario Praz, *La Chair la mort et le diable*, *op.cit.*, p. 287.

⁷⁴⁴ Bram Dijkstra, *Idols of Perversity*, *op.cit.*, p. 273 sq.

⁷⁴⁵ *Monsieur Vénus*, p. 85.

attraction vis-à-vis des femmes à l'égard de l'héroïne, mais, comme Jacques est traité comme femme, et comme il se voit en tant que femme lui-même, il est sûr que Rachilde souhaite soulever cette question de la sexualité. D'après la voix narratrice de *Monsieur Vénus*, Raoule est une « nouvelle Sapho » ; elle n'est pas vraiment lesbienne, ce que l'épithète Sappho voulait dire à l'époque, mais une nouvelle Sappho, quelque chose d'autre, de nouveau : c'est, bien sûr, la sexualité qui est remise en question. Par contre, en discutant avec Raittolbe, Raoule souligne qu'elle ne l'est pas : « - Vous vous trompez, monsieur de Raittolbe ; être Sapho, ce serait être tout le monde⁷⁴⁶ ! »

Que Raoule se déguise en homme pour être avec un homme, ou qu'elle reste féminine pour être avec un homme féminin, dans les deux cas il est certes question d'une homosexualité, mais renversée. Si Raoule se déguise, elle joue donc le rôle d'un homme qui veut être avec un autre homme. De même, lorsqu'elle ne se déguise pas, elle reste femme, mais elle voit Jacques en tant que telle, du même sexe qu'elle. Les rôles de sexe sont entièrement instables et souvent opposés. Ainsi le déguisement n'est pas nécessaire pour la sexualité alternée : l'apparence n'y joue pas autant que le fait l'essence de la personnalité ambiguë caractéristique de Raoule.

La question posée par Béatrice Slama est tout à fait adéquate : « La liaison de Raoule et de Jacques n'est-elle qu'une forme déguisée de saphisme, du désir homosexuel d'un corps féminin, ce que dénie pourtant Raoule comme trop « banal⁷⁴⁷ » ? C'est Jacques qui dans sa féminité donne à Raoule les traits sexuels hors normes, car, comme le souligne Nathalie Buchet Rogers, au bal, il « exerce en effet la même séduction sur les femmes et sur les hommes⁷⁴⁸ », ce qui montre qu'il est donc si féminin que les hommes le voient en tant qu'objet sexuel. Femme hors normes, ne pourrait-on dire que Raoule fait partie d'un troisième sexe, un/e/ asexué/e/, dont parle Péladan à propos des androgynes ? D'ailleurs, comme nous l'avons déjà constaté, selon les critères de Péladan, Raoule n'est pas androgyne. Dans son cas, il serait donc question d'un autre, troisième sexe ; nous voyons en Raoule un sexe – et une sexualité – si incertains qu'ils pourraient être liés à l'idée de la fin des sexes. Plus correct encore serait, certes, de constater, ce que fait Natahlie Buchet Rogers, que Raoule et Jacques sont bisexuel-le-s ; qu'ils « préservent chacun leur bisexualité⁷⁴⁹ ».

Ce n'est qu'en rencontrant Jacques, l'être asexué, que naît un vrai désir chez Raoule. En effet, elle est, comme le dit A. J. L. Busst, « tourmentée par le désir d'un amour aussi asexué qu'elle-même⁷⁵⁰ ». Avant

⁷⁴⁶ *Ibid.*

⁷⁴⁷ Béatrice Béatrice Slama, « Où vont les sexes ? Figures romanesques et fantasmes ”fin de siècle” », *op.cit.*, p. 32.

⁷⁴⁸ Nathalie Buchet Rogers, *Fictions du scandale, op.cit.*, p. 250.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 260.

⁷⁵⁰ A. J. L. Busst, « The Image of the Androgyne in the Nineteenth Century », *op.cit.*, p. 48.

de rencontrer Jacques Silvert, Raoule est désillusionnée, comme tant d'autres héroïnes de Rachilde, ce que constate d'ailleurs Bollhalder Mayer qui avance que la désillusion provoque chez les héroïnes une homosexualité : « Leur saphisme, manifeste ou latent, est à concevoir comme un refus de la sexualité masculine qui oscille, selon l'héroïne de *Monsieur Vénus*, entre la brutalité et l'impuissance⁷⁵¹. »

Une ressemblance avec Raoule est à trouver dans le portrait de la jeune héroïne de Kleve, Berta Funcke. Berta aussi va d'homme en homme, sans vraiment prendre ses actions au sérieux ; elle voit ses histoires d'amour comme des « flirtations⁷⁵² », et rien d'autre ; ce qui montre chez elle une vraie distance vis-à-vis de l'autre sexe. Qu'il s'agisse de simples flirtations ou non, une importance, voire une nécessité, de garder ses distances est omniprésente, au moins en ce qui concerne une distance mentale, émotionnelle. Lorsqu'elle se décide, enfin, à se marier, elle le fait par de l'ennui, parce qu'elle a eu assez d'histoires, et qu'elle veut un changement dans sa vie.

Dans *Argent* de Benedictsson, les traits masculins de Selma montrent que Benedictsson est marquée par ces mêmes questions de la sexualité. De plus, Selma ne semble guère attirée par les hommes, au moins pas au point que son mari Kristerson réussisse à lui plaire, il la remplit plutôt de dégoût, et cela dès la première nuit qu'ils passent ensemble :

C'était donc avec cet homme elle s'était mariée hier ?
On dirait qu'elle ne l'avait jamais vu.

Selma fixait ce visage inconnu, et son corps frissonnait ; elle claquait les dents.

[...] ce visage énorme, posé, sans âme et tellement gros, sans vie à part l'haleine, qui à chaque souffle faisait gonfler les lèvres dont la couleur rouge tirait vers le violet.

Aimer ? ... Pour le meilleur et pour le pire. Mon Dieu⁷⁵³...

En effet, le roman *Argent* de Benedictsson a été connu pour sa remise en question du mariage, mais aussi pour l'indépendance et le courage de l'héroïne qui ose agir contre les normes. Mais le dégoût exprimé ci-dessus envers le masculin aurait-il été possible si Selma avait été une femme plus conventionnelle ? Le désintérêt envers les hommes peut, au contraire, lui

⁷⁵¹ Regina Bollhalder Mayer, *Eros décadent. Sexe et identité chez Rachilde*, op.cit., p. 150.

⁷⁵² Berta Funcke, p. 109.

⁷⁵³ *Argent*, p. 142 sq. : « Var det vid denne man hon vigdes i går ? Hon tyckte att hon aldrig sett honom förr. Selma stirrade på detta främmande ansigte, och hennes kropp skälfdde; tänderna hackade emot hvarandra. [...] Och så detta stora ansigte, som låg der så själlöst och groft, utan annat tecken till lif än andedrägten, hvilken för hvarje tag bubblade ut de tjocka läpparne, hvars röda färg gick öfver i violett. Älska? ... älska i nöd och lust. O Gud... »

permettre de remettre le mariage encore plus en question. D'ailleurs, dans la rencontre avec une autre femme, Elvira, la compagne du cousin Richard, l'ambiance n'est pas uniquement amicale et on pourrait y voir des ressemblances avec une rencontre amoureuse⁷⁵⁴. Sinon, l'expérience vécue par Selma, résumée dans la citation ci-dessus, n'est-elle pas semblable aux expériences vécues par Raoule ? Le traumatisme provoqué par un mari brutal peut même, dans ce cas, si l'on suit ce que fait remarquer Frédéric Monneyron, donner à une femme « normale » les traits d'une femme fatale :

La femme fatale, comme la lesbienne, répugne au contact avec les hommes mais au lieu de dévier sa sexualité sur son propre sexe, elle utilise les armes laissées aux femmes, chasteté et séduction, et, en les juxtaposant, les détourne de leur signification habituelle : pureté et féminité. On comprendra dès lors que le schéma de départ puisse être bien souvent analogue pour l'une et pour l'autre⁷⁵⁵.

Après le mariage, Selma répugne au contact avec Kristerson, tout en restant plus ou moins chaste, au moins si elle arrive à suivre ses propres vœux. Ainsi elle est toujours séduisante, d'une manière assez vague, ou bien aussi plus inconsciente que la femme fatale « moyenne ». Or si l'on veut, déjà suggéré ci-dessus à propos de sa relation avec Elvira, son identité sexuelle a des ressemblances avec la lesbienne ; n'oublions pas son côté androgyne qui souligne encore cet aspect, car comme le constate Regina Bollhalder Mayer en parlant de l'œuvre de Rachilde, « [l]'homosexualité et le saphisme s'expriment à travers l'androgynie (de la femme ou de l'homme) et imitent, malgré tout la différence hétérosexuelle⁷⁵⁶. » Toutefois, ici, il s'agit d'une vraie désillusion qui est à la fois la conséquence et la cause du comportement de l'héroïne Selma. Comme on va le voir, ce genre de désillusion, concernant l'autre sexe, provoquée par des malheurs, marque encore un grand nombre de personnages de cette littérature fin de siècle.

D'ailleurs, une autre cause de la désillusion est le mariage, puisque celui-ci et son intimité impliquée ne peut être que fatal en cette époque de la Décadence. Ni le mariage de Selma, ni celui de Raoule ne mènent à un vrai bonheur. Non, ces mariages sont plutôt comparables à ce que Pierrot craint quand il considère le mariage comme égal avec la mort, la pendaison⁷⁵⁷. La relation intime, celle qui implique une approche physique,

⁷⁵⁴ Voir Yvonne Leffler, « Maskspel och dubbelexponering. Berättartekniska strategier hos kvinnliga 1880-talsförfattare », in : Yvonne Leffler (éd.), *Bakom maskerna. Det dolda budskapet hos kvinnliga 1800-talsförfattare*, op.cit., p. 64.

⁷⁵⁵ Frédéric Monneyron, *Esthétisme et androgynie : les fondements esthétiques de l'androgynie décadent*, Paris, Albin Michel, Cahiers de l'hermétisme, 1986, p. 104.

⁷⁵⁶ Regina Bollhalder Mayer, *Eros décadent. Sexe et identité chez Rachilde*, op.cit., p. 153.

⁷⁵⁷ Jean de Palacio, *Pierrot fin-de-siècle*, op.cit., p. 100.

peut – précisément comme pour le dandy décadent, ou pour un Pierrot – contribuer à un danger, finir par un échec pour les héroïnes de *Monsieur Vénus*, d'*Argent*, d'*Un crime d'amour* ou même d'*En rade*. Cependant, pour ces femmes, le danger n'est pas lié aux actions inattendues et capricieuses d'une femme comme il l'est pour les héros décadents, mais à un risque de perdre l'indépendance ainsi qu'une liberté possible.

Hélène d'*Un crime d'amour*, sur le point d'être infidèle, ne montre donc aucun signe d'une sexualité autre que l'hétérosexualité, mais vu que son amant, l'objet de ses sentiments et de sa passion, est un être plus féminin et esthétiquement plus évolué que son mari, on pourrait tout de même voir une petite différence vis-à-vis de l'idéal masculin et des normes de l'époque. De cette façon, la sexualité d'Hélène devient aussi une transgression des normes, assez souvent relevée à l'époque. Armand, l'homme dandy, oisif et aux goûts extravagants non loin d'un Des Esseintes, est sûrement une figure masculine bien créée dans l'esprit de la Décadence, qui bouscule aussi les idées du couple établi, du couple idéal. Hélène ressemble ainsi, dans ses goûts pour le sexe opposé, voire même pour un sexe assez neutre, à une figure féminine suédoise de Benedictsson, à savoir la Marianne de *Fru Marianne (Dame Marianne)* (1887). Marianne tombe précisément comme Hélène amoureuse de l'ami de son mari, un ami qui est nettement plus moderne et plus féminin que le mari. Ce même thème est d'ailleurs, comme nous l'avons déjà vu ci-dessus, aussi présent dans *Argent* lorsque Selma pense à son cousin Richard, même s'il n'est pas aussi élaboré que dans le roman sur Marianne.

Dans *En rade*, la problématique du mariage est, comme on l'a déjà vu, évoquée à travers les deux personnages Jacques et Louise qui regrettent tous les deux un moment de s'être mariés. Il est clair que l'univers intérieur de la femme pourrait être considéré comme cruel, car Louise pense que « son mari n'était apte à rien », qu'il ne sait atteindre de but dans sa vie. D'ailleurs, avant de regretter ce qu'elle vient de penser, elle regrette, rappelons-le, plus ou moins son choix de s'être mariée : « Ah ! si c'était à refaire, comme elle ne se marierait pas⁷⁵⁸ ! » Cependant une vie sans mari lui semble impossible. Malgré ses pensées courageuses et malgré ses doutes, Louise reste avec Jacques, et Jacques ne saura jamais les pensées secrètes de sa femme. Que Louise remette en question sa situation montre qu'elle y réfléchit, et aussi qu'elle regrette un peu d'avoir fait comme la majorité. Le fait de remettre en question la vie conjugale n'est évidemment pas quelque chose qui indique une autre sexualité que l'hétérosexualité, mais cela démontre pourtant un doute vis-à-vis de l'ordre établi, ainsi que de la convention de la vie conjugale.

Dans une des nouvelles de *Sensitiva amorosa*, où l'on retrouve (chose également constatée dans le chapitre sur l'univers intérieur)

⁷⁵⁸ *En rade*, p. 126 sq.

dans la figure féminine principale du récit, des pensées tout à fait comparables à celles de Louise, la remise en question est pourtant nettement plus fondamentale, et elle ressemble à l'expérience de Selma dans *Argent* de Benedictsson. La femme de la quatrième nouvelle de Hansson se souvient d'abord du commencement de sa relation avec celui qui est maintenant son mari, pour ensuite être dégoûtée par ce même homme dont le visage ressemble à « une sangsue collante⁷⁵⁹ ».

Sensitiva amorosa de Hansson nous présente d'ailleurs d'autres exemples de femmes qui ont changé complètement depuis le mariage, ce que l'on voit aussi dans le roman de Huysmans. Deux mois après le mariage du couple de la troisième nouvelle de Hansson, l'homme voit le visage d'une autre femme qui le touche. Comparé au visage de l'étrangère, le visage de sa femme lui semble trivial, ordinaire. A partir de là il perd beaucoup de ses sentiments pour sa femme, ce que sa femme note et qui lui fait violemment changer ses sentiments à elle.

La peur de la vie conjugale règne dans chaque nouvelle de *Sensitiva amorosa*. Toute liaison qui va plus loin qu'un échange de regards est risquée et presque vouée à l'échec, idée plus ou moins partagée par les femmes de nos œuvres, excepté la morte de *Bruges-la-Morte* qui a dû vivre une belle histoire, au moins si l'on croit aux pensées de Hugues, et probablement aussi Alie de *Féminité et érotisme II* ainsi que Berta Funcke. Dans ces deux derniers cas, les récits prenant rapidement fin, nous n'en saurons jamais davantage sur la suite des protagonistes femmes.

Quant à Alie dans *Féminité et érotisme II*, on a vu que sa sexualité ne se réveille qu'à la rencontre avec Andrea Serra. Avant cette rencontre, elle ne s'intéresse jamais vraiment aux hommes, ni aux femmes, d'ailleurs, ce qui est expliqué au début du roman où elle constate qu'une relation conventionnelle ne lui semble guère attirante. Cela ressemble bien sûr à ce que vivent Selma, Raoule, Hélène et encore d'autres femmes qui ne voulaient plus de leur mari conventionnel – mais avec l'exception qu'Alie ne se marie pas avec un homme traditionnel. Dans sa recherche désillusionnée, Alie ressemble d'ailleurs encore plus à Berta Funcke, jusqu'à ce que cette dernière prenne la décision de, finalement, se marier à un homme tout à fait conventionnel. La recherche des jeunes femmes, ainsi que leur vraie désillusion, montre également que la décision dont il s'agit est de plus en plus compliquée, et les doutes concernant la sexualité des femmes s'éveillent progressivement, à l'intérieur des œuvres comme à l'extérieur. Plus le choix devient libre, plus les doutes s'installent et rien n'est plus certain ni stable.

Peut-être y a-t-il aussi une peur de se perdre dans un véritable amour qui contribue à ce que ces femmes choisissent – Alie exceptée – de se marier avec des hommes plutôt traditionnels ? Existe-t-il peut-être une peur de se perdre dans l'intimité, dans une passion véritable ? Malgré tout, et

⁷⁵⁹ *Sensitiva amorosa*, p. 46.

Raoule et Alie choisissent la passion ; et elles se marient toutes les deux avec un homme non conventionnel ; dans le cas de Raoule un homosexuel, ou bien un asexué, dans le cas d'Alie un homme aux traits que l'on ne trouverait pas chez l'homme vraiment masculin.

La peur de se perdre est un point commun des deux sexes, et elle fait partie de l'évolution des nouveaux rôles de sexe souvent bien confus. Afin de ne pas être trompé, voire blessé ou souffrant, le héros décadent essaie d'éviter les liaisons intimes. De cette façon, il arrive également à mieux contrôler son univers à lui. Les figures féminines, elles aussi, dans le mariage, risquent de perdre le contrôle. C'est le cas pour Raoule, qui finit par devenir victime de sa propre passion, malgré son indépendance. Par contre, Selma arrive à garder ses distances, elle évolue et devient de plus en plus mûre et consciente de ses possibilités en tant que « nouvelle femme », car elle arrive à s'en sortir, sans jamais avoir éprouvé la passion. Quant à Alie, par contre, qui est la seule femme à prendre la décision de se marier avec son grand amour, nous ne connaissons donc pas la suite.

2.5 La peur de l'intimité – rapports sexuels, liaisons, relations intimes

Une des peurs les plus fortes de l'époque, c'est la peur de l'intimité. De là une peur de ne pas être physiquement capable, de ne pas être fertile, mais stérile, idée liée au darwinisme, sans aucun doute, ainsi qu'à la menace de la dégénérescence dont parlent Bourget et Nordau dans leurs études⁷⁶⁰. De plus, si la femme est vue comme une bête qui ne s'approche des hommes que par goût de les castrer ou pour être violente, c'est bien une raison pour les hommes d'essayer de l'éviter. En outre, n'oublions pas les maladies sexuelles, notamment la syphilis qui contribue à cette image menaçante de la femme, voire même à une image menaçante de l'intimité ; afin d'éviter une telle maladie, il vaut mieux garder ses distances, chose que l'on ne fait peut-être que trop tard, une fois que la maladie a été contractée et l'expérience

⁷⁶⁰ Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine. Études littéraires* (I-II 1883-1885), Paris, Gallimard, coll. Tel, 1993.

Max Nordau, *Dégénérescence I-II (Entartung)*, trad. par Auguste Dietrich, Paris, Alcan, 1894 (1892-93).

Voir également, par exemple Per Buvik, *Dekadanse, op.cit.*, p. 45-62 Nous y reviendrons également dans la troisième partie de l'étude.

déjà vécue. Ainsi se développe certainement ce « rêve de stérilité, de maîtrise par la pétrification » remarqué par Pierre Citti à propos des œuvres de Huysmans, de Mallarmé ou de Laforgue⁷⁶¹.

Comme la contamination par ce genre de maladies provoquant la stérilité a souvent son origine dans la prostitution de plus en plus répandue, on risque également de souffrir davantage d'une dose excessive de l'intimité artificielle. D'ailleurs, paradoxalement, cette intimité artificielle est la seule que l'on ose vivre, car, au moins, cette intimité est temporaire et ne peut s'approfondir, donc, elle convient tout de même aux décadents. Cette intimité qui n'est donc jamais que temporaire, car après une consommation trop grande, voire abusive, c'est par dégoût de cette intimité artificielle qu'est la prostitution, que la peur de toute intimité se crée, une peur qui est par conséquent surtout liée à la sexualité. Si les maladies ne sont contractées que par les rapports sexuels, la raison de garder ses distances devient encore plus claire. Comme le cas de Des Esseintes de Huysmans, l'intimité fait partie du passé : « Il avait touché aux repas charnels, avec un appétit d'homme quinquex, affecté de maladie, obsédé de fringales et dont le palais s'émousse et se blase vite⁷⁶². » Or déjà, comme le souligne Hans Levander, dans son étude sur Ola Hansson et *Sensitiva amorosa*, et Maupassant et Huysmans, dans des romans précédents, avaient brossé des portraits de héros de ce genre⁷⁶³ : on retrouve chez ces héros les mêmes caractéristiques, voire la même peur, ainsi que la même remise en question, comme dans le portrait du héros Cyprien Tibaille dans *Les sœurs Vatarad* (1875) et *En ménage* (1881) mais également, entre autres, plus tard, chez le héros de Maupassant : Paul Brétigny, dans *Mont-Oriol* (1887). Les expériences vécues sont finalement suffisantes aux héros décadents, qu'il faut de plus, à comparer avec le héros de Bourget, Armand de Querne, dans *Un crime d'amour*. En ce qui concerne Cyprien Tibaille, Ola Hansson écrit que ce héros-là n'arrive plus à jouir des femmes, « car il sait, à l'avance, dans chaque cas particulier, ce qui va se passer », qu'il va tout analyser avant, que tout est en vain, sans sens, ce qui fait qu'avec dégoût, il y « tourne le dos » et évite toute sorte de relation⁷⁶⁴. C'est bien aussi le cas du narrateur de *Sensitiva amorosa* qui choisit ainsi de contempler l'autre sexe, le sexe féminin, à une certaine distance, bien qu'il s'agisse ici, Levander le souligne, d'un héros plus sensible, plus fragile, que ceux de Bourget et de Maupassant, plus proche d'un Des Esseintes⁷⁶⁵. Tout de suite, déjà à la deuxième page, ce point de vue s'établit bien clairement : le narrateur a eu assez de « vraies relations avec les femmes » et va désormais jouir des femmes à une distance

⁷⁶¹ Pierre Citti, *Contre la décadence*, *op.cit.*, 1987, p. 41 sq.

⁷⁶² J.-K. Huysmans, *A rebours*, *op.cit.*, p. 84.

⁷⁶³ Hans Levander, *Sensitiva amorosa*, *op.cit.*, p. 99-101.

⁷⁶⁴ Ola Hansson, *Samlade skrifter II*, Stockholm, 1919-1922, p. 215.

⁷⁶⁵ Hans Levander, *Sensitiva amorosa*, *op.cit.*, p. 99.

choisie⁷⁶⁶. Ainsi il ne va rien risquer, mais en revanche, son plaisir va être pleinement pur et net, « sans additifs dégoûtants⁷⁶⁷ ».

La peur de l'intimité se manifeste également sur un plan plus général, à savoir par une prise de distance vis-à-vis du reste de la société, significative, entre autres, chez les héros huysmansiens, Des Esseintes et le couple dans *En rade*. Cette peur – ainsi que la façon de la vivre, la contrôler, souvent liée aux personnages masculins de la littérature fin-de-siècle – est aussi du type esthétique et ressortit à l'aspect soit névrotique, soit stressant de la société nouvelle et moderne, chose sur laquelle nous tenons à revenir plus tard à propos des figures féminines. Tout cela est, bien évidemment, comme le souligne, entre autres, Claes Ahlund en étudiant *Sensitiva amorosa*, lié aux maladies sexuelles, notamment à la syphilis⁷⁶⁸.

En ce qui concerne les femmes qui prennent leurs distances, cela a, bien sûr, également un rapport à l'émancipation, à l'indépendance. Mais quelles qu'en soient les raisons, cette distance imprègne souvent les intrigues d'une grande partie des œuvres en prose de l'époque décadente. En effet, la sensibilité évoluée chez les décadents ne permet pas de liaisons intimes, car après en avoir eu trop, ils leur préfèrent la solitude. Il vaut donc mieux vivre une expérience amoureuse, voire l'amour, dans son imagination – ce qui fait que les vraies expériences sont remplacées par des fantasmes, et le sensualisme par l'esthétisme⁷⁶⁹.

Il se peut également qu'une distance choisie ne semble pas proche de la peur, mais soit en partie liée à celle-ci, d'une manière plus ou moins inconsciente chez le personnage – ou bien, il s'agit d'une précaution, un choix conscient d'une distance pour éviter la peur. Par ailleurs, les distances prises ne sont pas toujours bien claires ; les doutes sont constants, ce qui pourrait être encore un signe de l'ambiguïté de l'époque. Bref, tous ces composants s'additionnent à l'arrière-plan pour constituer quelque chose d'essentiel dans les univers fictifs de l'époque de la Décadence, dont l'ensemble produit une peur de l'intimité et devient un ingrédient bien significatif de l'époque, bien présent dans les œuvres littéraires de la fin du XIXe siècle, comme pour faire remarquer la fragilité des relations, ainsi qu'une vraie décadence de la vie de l'être humain. Puisque, il est clair, sans liaisons intimes, la société n'a pas de vrai futur à attendre. Ainsi le renoncement de l'individu à la vie intime sera égal au renoncement de la vie totale, voire à la disparition – au déclin – de la société.

⁷⁶⁶ *Sensitiva amorosa*, p. 4.

⁷⁶⁷ *Ibid.* : « [...] njuta den rena musten utan osmakliga tillsatser. »

⁷⁶⁸ Claes Ahlund, *Medusas huvud, op.cit.*, p. 54.

⁷⁶⁹ Voir Hans Levander, *Sensitiva amorosa, op.cit.*, p. 87.

Mariages ou relations temporaires ?

Nous avons déjà remarqué, dans notre chapitre parlant de la « nouvelle femme », que plusieurs de nos figures féminines semblent être d'un avis hésitant en ce qui concerne le mariage. Ces doutes et hésitations vécus par les figures féminines peuvent, bien sûr, aussi être vus comme liés à une peur de l'intimité. En écrivant sur Rachilde, Regina Bollhalder Mayer souligne que dans la littérature décadente, l'horreur du mariage est répandue, et les « mariages d'amour sont rares ou de courte durée⁷⁷⁰ ». Il est vrai que l'époque en elle-même avec les traditions de la société de ces temps de la Décadence a un effet sur les faits représentés par la littérature, mais cette thématique de l'horreur du mariage est tout de même – évoquée, entre autres, dans l'exemple de la figure de Pierrot déjà abordé ci-dessus à plusieurs reprises – significative pour la littérature décadente. De cette manière, nous voyons que la littérature décadente offre une autre perspective sur ce que l'on considère surtout comme de la littérature concernant l'émancipation de la femme en Suède ou dans les pays scandinaves ; en effet, rappelons que l'émancipation de la femme est un changement essentiel pour que les normes établies se transforment en d'autres, ce qui ressemble d'ailleurs à la transgression fondamentale de la Décadence. Émancipation de la femme ou bien peur de l'intimité, le mariage est en tout cas, un sujet commun de nos œuvres ; dans chacun de nos textes, le mariage est remis en question, et surtout, comme c'est le cas dans *Monsieur Vénus*, où l'idéal bourgeois est critiqué à l'extrême⁷⁷¹.

De toute façon, la réaction de Selma, l'héroïne du roman *Argent* de Benedictsson, la première nuit après le mariage avec Kristerson, déjà discutée ci-dessus à propos de l'homosexualité, ne démontre-elle pas aussi quelque chose de lié à cette peur de l'intimité ? Levander en parle, dans son étude consacrée à *Sensitiva amorosa*, en suggérant un lien entre cette réaction de Selma et celle de la figure féminine de la quatrième nouvelle de Hansson. En effet, comme l'affirme Hans Levander, souvent, les romans de cette époque – non seulement scandinaves⁷⁷², mais également français – rappelons Jeanne dans *Une vie* (1883) de Maupassant – présentent le motif, qu'on pourrait appeler le motif du roi Lindorm, c'est-à-dire l'expérience bouleversante vécue par une jeune femme inexpérimentée lors de ou après le premier rapport physique de la vie conjugale ou bien juste sexuelle⁷⁷³. N'oublions pas que Hansson lit le roman de Benedictsson et en fait un compte rendu dans le journal suédois *Aftonbladet*, ce qui montre, comme

⁷⁷⁰ Regina Bollhalder Mayer, *Eros décadent. Sexe et identité chez Rachilde*, *op.cit.*, p. 39.

⁷⁷¹ Voir par exemple Michael R. Finn, *Hysteria, Hypnotism, the Spirits, and Pornography. Fin-de-Siècle Cultural Discourses in the Decadent Rachilde*, *op.cit.*, p. 180.

⁷⁷² Un autre bon exemple ici est le roman *Constance Ring* (*op.cit.*) de la Norvégienne Amalie Skram de 1885 qui raconte la vie de la jeune et belle Constance qui après le mariage avec monsieur Ring, plus âgé qu'elle, perd toute envie de vivre.

⁷⁷³ Voir Hans Levander, *Sensitiva amorosa*, *op.cit.*, p. 110 sqq.

Levander le souligne également, que Hansson connaissait ce motif avant d'écrire *Sensitiva amorosa*⁷⁷⁴. Par ailleurs, Maupassant aussi, non seulement dans son œuvre littéraire, mais encore, dans sa critique littéraire, fait des remarques à propos du mariage comme situation anormale, contre l'amour⁷⁷⁵.

Evidemment, le mariage était, encore plus pour les femmes que pour les hommes, quelque chose de nécessaire pour une vie normale ; c'est ce qui arrive aux héroïnes d'*Argent* et d'*Un crime d'amour*. Ces deux jeunes filles sont forcées par leur famille à se marier. Pour Selma, c'est nécessaire au point de vue économique, tandis que pour Hélène Chazel, il s'agit de fuir d'une belle-mère qui souhaite bien se mêler des choses. Hélène comprend qu'un mariage est ce qu'il faut pour se délibérer de la belle-mère et obtenir une vie finalement tranquille et libre. Cependant, aussi bien pour Hélène que pour Selma, le mariage est vite vécu comme une déception. Pourtant Hélène accepte son mari d'une manière plus conventionnelle ; et elle est la seule de nos héroïnes à avoir des enfants. Tout de même : « L'accomplissement du mariage fut pour Hélène quelque chose d'aussi odieux qu'inattendu, comme un tribut payé à une maladroite brutalité⁷⁷⁶. » Ensuite, après quelque temps, l'ennui s'aggrave, et c'est l'admiration, l'attraction, voire l'amour envers Armand qui deviennent importants : « Un jour, elle s'était avouée à elle-même qu'elle l'aimait [...]⁷⁷⁷. » Finalement, elle ne trouve rien d'attirant chez son mari ; elle commence à trouver des prétextes pour fuir les situations de contact physique lorsqu'elle ressent le désir d'Alfred. Ainsi une tentative du mari de « faire descendre son baiser sur les yeux et plus bas encore⁷⁷⁸ » est interrompue par Hélène :

Elle frissonna, le repoussa brusquement et le regarda. C'était bien au fond des yeux de son mari ce même éclair du désir qu'elle avait surpris le matin, reflété dans la glace de sa toilette, tandis qu'elle peignait ses cheveux, pour les abandonner aux mains de l'autre⁷⁷⁹ ...

Dans son désir envers Armand, l'ami d'Alfred, les sentiments envers le mari Alfred se perdent. Les prétextes comme la maladie, des maux de tête, de la migraine deviennent donc de plus en plus fréquents dans la vie du couple Chazel. Hélène s'enferme dans sa chambre – les deux personnages ne

⁷⁷⁴ *Ibid.* Ola Hansson fait la critique du roman *Argent* de Benedictsson dans le journal *Aftonbladet* du 21 octobre 1885.

⁷⁷⁵ Guy de Maupassant, la critique de *L'amour à trois* de Paul Ginistry dans *Gil Blas* du 4 mars 1884.

⁷⁷⁶ *Un crime d'amour*, p. 73.

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 84.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 104.

⁷⁷⁹ *Ibid.*

partagent pas de chambre – et se dit : « Jamais, jamais plus je serai à cet homme⁷⁸⁰ ... »

Dans le chapitre sur les sexualités, nous avons vu que la quatrième nouvelle de Hansson se concentre, en grande partie, sur cette même problématique. Dans cette nouvelle, après la première nuit avec son mari, la femme « se demande si elle toujours la même qui venait de se promener chez ses parents dans la petite ville éloignée au bord de la mer Baltique ou si c'est lui qui a changé », car il ne redevient plus le même, celui qu'il avait été⁷⁸¹. Ce qui s'est passé, c'est que l'homme qu'elle croyait aimer, sans vraiment le connaître, lui est, à cause de l'intimité vécue, devenu répugnant.⁷⁸² Tous les soirs, après s'être couchée, la figure féminine « se replie par dégoût en attendant le moment où elle va sentir son visage froid, mouillé comme une sangsue collante, contre le sien, ainsi que sa main tâtonnante, tremblante⁷⁸³ ... ».

La cinquième nouvelle de Hansson contient également une grande dose de cette peur sexuelle, mais plutôt inversée, car ici, la femme est pleine de force et d'énergie, alors que l'homme est plein d'angoisse, surtout à cause d'un mariage planifié ; finalement, c'est l'homme qui décide de fuir cette liaison, justement, comme le suggère Claes Ahlund, parce qu'il est trop terrifié⁷⁸⁴. La femme, forte, comme ici, n'y peut pourtant rien ; l'homme souffre déjà d'une angoisse accentuée, car même auparavant, en se retrouvant dans une situation intime avec une femme, son angoisse « pouvait s'élever en lui et le paralyser, et il se sentait aussitôt vide, froid, las [...]»⁷⁸⁵. Par là, la femme montre une capacité d'être la plus forte du couple, bien que l'homme fasse, enfin, le choix de rompre la relation. La peur de l'intimité est ainsi liée à l'angoisse de vivre, concrétisée par une peur de l'impuissance⁷⁸⁶. Une angoisse de vivre ne pourrait non plus accepter une liaison intime, car ce genre de liaison, liée à la vie elle-même, est évidemment opposé à cette angoisse, ce qui renforce son caractère impossible. Par ailleurs, pour ce qui concerne la réaction de la femme de cette cinquième nouvelle de Hansson,

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 106.

⁷⁸¹ *Sensitiva amorosa*, p. 45 : « [...] undrar hon på, om hon är samma människa som nyss gick der hemma hos far och mor i den lilla afsides staden vid Östersjön eller om det är han som är förändrad [...] »

⁷⁸² Voir Hans Levander, *Sensitiva amorosa*, *op.cit.*, p. 55.

⁷⁸³ *Sensitiva amorosa*, p. 46 : « [...] och varenda kväll, då hon gått till sängs och det blifvit tyst i hotellet, kröker hon sig i ångestfull vämjelse i väntan på det ögonblick, då hon skall känna hans kalla, blöta ansikte som en klubbig igel på sitt, och hans trefvande, skälfvande hand... »

⁷⁸⁴ Claes Ahlund, *Medusas huvud*, *op.cit.*, p. 22.

⁷⁸⁵ *Sensitiva amorosa*, p. 51 : « [...] kanske midt under det intimaste könsumgänget, kunde ångesten resa sig upp inne i honom och paralysera honom, och han kände sig med ett tom, kall, matt [...] »

⁷⁸⁶ Voir Claes Ahlund, *Medusas huvud*, *op.cit.*, p. 44.

nous ne la connaissons pas ; elle se contente rendre la bague de fiançailles ainsi que les cadeaux reçus, ce qu'elle fait « sans un mot de réponse⁷⁸⁷ ».

Dans l'œuvre de Hansson, la peur de l'intimité sexuelle est, selon Ahlund, la sensation essentielle de la Décadence, qui est aussi fortement liée à l'angoisse de vivre, chose qui apparaît encore plus dans la rencontre entre un homme et une femme de la septième nouvelle de *Sensitiva amorosa*⁷⁸⁸. Dans cette nouvelle, l'homme finit par devenir fou à cause du sourire énigmatique et inoubliable de la femme qu'il rencontre, bien qu'il ne fasse que regarder la femme dans les yeux – il ne la touche qu'à peine, mais il est assis d'à côté, et il entre dans son regard, comme un chirurgien entre dans un corps avec son instrument ; il a donc dépassé la limite de ce qui est possible ; et la femme, elle rejoint, évidemment, le groupe des femmes fatales avec son sourire de Joconde⁷⁸⁹ – et devient pour lui un tableau qui le poursuit, partout, jusqu'à la folie⁷⁹⁰.

Si l'homme fuit, la femme reste en général auprès de lui bien qu'elle soit terrifiée par la relation intime. Au lieu de partir physiquement, elle semble fuir mentalement, vers un autre univers, ce que fait Louise, ainsi que d'autres femmes de *Sensitiva amorosa*, qui ont l'air de pouvoir rêver d'une autre vie, comme la femme de la troisième nouvelle qui perd son amour, et la jeune femme du bateau de la quatrième nouvelle.

Une autre façon de fuir la vie intime, les vraies liaisons, mais pourtant s'amuser ou même jouir, c'est l'imagination sexuelle, ce dont on parle surtout à partir du roman *Sixtine* (1890) de Remy de Gourmont, roman dont le sous-titre est « roman cérébral ». D'ailleurs, la pièce de Rachilde publiée un an après le roman de Gourmont a également le mot 'cérébral' dans son sous-titre ; il s'agit bien sûr d'un « drame cérébral ». Comme l'affirme Marcel Coulon dans un article concernant *Monsieur Vénus*, le roman de Rachilde est cérébral dans la même mesure que *Sixtine* ; car Raoule de Vénérande n'est pas moins que Robert d'Entragues de *Sixtine*, un produit cérébral pur⁷⁹¹. Pourtant, bien plus tôt, cela avait déjà été constaté par Maurice Barrès, qui écrit, dans sa préface du roman, de 1889, qu'il s'agit d'une « excentricité cérébrale⁷⁹² ».

En effet, les expériences du genre cérébral commencent déjà après la première rencontre entre Raoule et Jacques, quand Raoule se retrouve seule dans son coupé en train de rentrer. Car, pour elle, « l'activité cérébrale remplaçait presque toujours les situations positives ; quand elle ne

⁷⁸⁷ *Sensitiva amorosa*, p. 62 : « Han fick igen sin ring och sina fästmansgåfvor, men icke en rad till svar. »

⁷⁸⁸ Claes Ahlund, *Medusas huvud, op.cit.*, p. 48.

⁷⁸⁹ Voir *ibid.*, p. 51.

⁷⁹⁰ *Sensitiva amorosa*, p. 81 sqq.

⁷⁹¹ Marcel Coulon, *Anatomie littéraire, op.cit.*, p. 214. L'article « Imagination de Rachilde » avait déjà été publié une fois dans *Mercur de France* 142, n° des 15 août-15 septembre 1920, p. 545-69.

⁷⁹² Maurice Barrès, « Préface », in : Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 20.

pouvait vivre un moment de passion, elle le pensait, le résultat était le même⁷⁹³. » Ceci est évidemment à comparer aux activités cérébrales de *Sensitiva amorosa*, dont le premier narrateur dit qu'il a pris ses distances alors qu'il arrive quand même à « jouir de toutes », de tout son corps⁷⁹⁴. On peut aussi penser aux rêves – même inconscients – du protagoniste d'*En rade*. Par contre, dans *Monsieur Vénus*, il s'agit de l'univers intérieur d'une femme, l'imagination d'une femme, ce qui nous paraît encore plus intéressant. Chez Raoule, il s'agit d'un véritable fantasme, inventé par elle-même, après une rencontre. Chez la Berta du roman de Kleve, *Berta Funcke*, l'imagination, voire l'activité cérébrale arrive en même temps qu'une perception visuelle, par exemple lorsqu'elle voit un étranger en entrant dans un compartiment de train ou au théâtre. La vie intérieure et les fantasmes de Berta ne sont pas aussi clairement montrés que ceux de Raoule. En revanche, il est clair que Berta préfère les liaisons plutôt artificielles, superficielles, et non physiques – son côté cérébral est donc plus fort que son désir physique.

Une autre figure féminine avec beaucoup d'activité cérébrale est celle d'Alie de *Féminité et érotisme*, qui, déjà à la vue du portrait peint du jeune marquis Serra, commence à rêver de cet homme ; ses pensées sont subtiles et non pas aussi directes que celles de Raoule, mais peu à peu, après des expériences diverses comme une rencontre proche et concrètement physique – telle la première, celle de la grotte où Serra vient de sauver la vie d'Alie – nous comprenons la langueur éprouvée par l'héroïne, comme après la scène qui se déroule dans la grotte après le bain, où Alie vient d'avoir fait de la natation, quand tout, « dans son for intérieur, tremble⁷⁹⁵ ». Nous y reviendrons plus tard en étudiant l'érotisme de nos œuvres, mais l'aspect cérébral est aussi un des aspects importants de la peur de l'intimité, car l'imagination, la vie intérieure consciente rend aux personnages le sentiment d'expérimenter quelque chose de physique, quand il ne s'agit que de fantasmes. C'est pourquoi les personnages ne doivent pas s'approcher de l'autre sexe, mais ils peuvent trouver un plaisir à le contempler à une certaine distance ; ce qui est, d'ailleurs, plus sûr, plus rassurant, car on n'y risque pas grand-chose. Pour continuer notre réflexion concernant la scène de Raoule de *Vénérande* dans son coupé, notons que l'activité cérébrale de cette héroïne n'est qu'une introduction à ce qui va se passer plus tard. Toutefois, ici, nous retrouvons un passage expliquant comment elle rêvait « en s'abandonnant à un encanaillement fictif [...] rêvait de sa chair touchée du bout de ses doigts [...] Déjà elle jouissait de cet homme, déjà elle en faisait une proie⁷⁹⁶ ».

⁷⁹³ *Monsieur Vénus*, p. 33.

⁷⁹⁴ *Sensitiva amorosa*, p. 7: « [...] jag vill icke komma dem nära [...] - men jag njuter dem alla, med hela min kropp och med hela min själ, med syn och lukt och känsla och tanke. »

⁷⁹⁵ *Féminité et érotisme II*, p. 48: « [...] hela hennes inre skälfdde [...] »

⁷⁹⁶ *Monsieur Vénus*, p. 33 sq.

Nous voyons qu'il n'existe pas de vraie tendance homogène quant aux portraits de femmes de nos œuvres – sauf que les femmes aussi bien que les hommes ne manquent certainement pas d'activité cérébrale. L'imagination est un aspect bien récurrent, et parfois elle suffit pour faire jouir les personnages, tandis que, parfois, les femmes franchissent tout de même le seuil d'une vie physiquement sexuelle. En ce qui concerne la peur de l'intimité, les femmes ne semblent donc en souffrir autant que les vrais hommes décadents. Parmi celles qui ne cherchent pas de rapports physiques avec un homme – Selma, Berta et Louise, ainsi que quelques-unes des femmes de *Sensitiva amorosa* – cela a à voir ou avec des états maladifs (Berta : pas tout de suite, mais peu à peu ; Louise), ou des expériences mal vécues (Selma, peut-être aussi Louise).

Hugues Viane de *Bruges-la-Morte* vit un peu à côté de la société, mais cela plus mentalement que physiquement, car il a quitté un endroit pour un autre après la mort de sa femme afin de refaire sa vie dans un milieu plus convenable pour son état d'esprit. Même Jane semble fuir son passé, car elle choisit de rompre avec ses racines pour s'établir de nouveau dans un nouvel endroit. En effet, on l'a déjà mentionné - le roman de l'époque étudiée isole souvent l'individu de ce que nous pouvons, aujourd'hui, considérer être son milieu⁷⁹⁷.

Quant à Hugues, il ne fait rien pour s'intégrer dans l'environnement dont il fait partie, et les figures féminines n'en font rien non plus ; ni Barbe, ni Jane n'aident à introduire Hugues dans un milieu concret. En tout cas, ni Barbe, ni Jane ne participent non plus vraiment à la vie de la ville. Barbe n'a qu'un seul contact, une amie, qui est la sœur Rosalie, qui devient le seul lien véritable entre la ville et ses rumeurs et les personnages principaux. C'est d'abord Rosalie qui apprend comment les Brugeois parlent de Hugues et ce qu'il fait, et c'est par elle que non seulement Barbe comprend la situation, mais encore les lecteurs du roman ont des renseignements sur ce qui se dit en ville. Barbe, la femme bonne, loyale et croyante, n'a donc qu'une seule amie. Au début de la relation entre Jane et Hugues, Jane n'a pas non plus un grand nombre d'amis. En effet, elle aussi semble entièrement seule, comme si elle ne connaissait personne ; et elle donne tout son temps à Hugues, ce qui fait qu'elle quitte également son poste de danseuse. Pourtant, petit à petit, elle s'ennuie, et un jour, on comprend par ses sorties régulières qu'elle commence à avoir d'autres contacts, à chercher une insertion sociale. Jane sort, mais Hugues ne sait pas où elle va : « Où allait-elle ? Hugues ne lui connaissait aucune amie⁷⁹⁸. » Ainsi son statut, voire sa réputation, commence à se dégrader, même du point de vue de Hugues. En sortant, probablement en rencontrant d'autres personnes, ce qui est un signe de manque de raffinement, elle perd son honnêteté, elle n'est plus entièrement

⁷⁹⁷ Voir Pierre Citti, *Contre la décadence, op.cit.*, p. 31

⁷⁹⁸ *Bruges-la-Morte*, p. 181.

fidèle à Hugues, ni à quoi l'on pourrait s'attendre, ce qui contribue à la faire paraître « impure⁷⁹⁹ ». Le calme est troublé, et l'incertitude sur son comportement est inquiétante. Un comportement inattendu, non fidèle devient quelque chose de sale, qui fait ici penser à la prostitution de l'époque – les contacts inattendus et fugaces se ressemblent.

Plus Jane sort, a des amies, quitte la structure fidèle entre elle et Hugues, plus elle inquiète ; et la fin fatale, inévitable, s'approche. Jane n'est pas la femme regrettée, la double de la Morte, elle est une autre, pleinement opposée à la Morte, car elle est vivante et elle se mêle à la population de la ville⁸⁰⁰. En rencontrant d'autres personnes, en faisant partie de la société, Jane ne peut pas elle-même être considérée comme une victime du mal du siècle qu'est la Décadence. Son rôle est plutôt de déstabiliser la vie d'un veuf dandy et son comportement démontre qu'elle n'est pas une femme fiable, une femme comme les autres. Comme on l'a déjà vu ci-dessus, dans le chapitre sur les origines, habitudes et expériences des figures féminines, une femme à l'extérieur de la maison est plutôt, à cette époque, une femme dont il faut se méfier. Or cette femme est aussi une femme indépendante. Toutefois, finalement, c'est quand elle entre dans l'intimité du domicile du héros que le vrai danger se présente. En effet, Jane était en sécurité jusqu'à ce que sa volonté de partager la vie privée de Hugues entraîne la fin des choses. Ni Hugues, ni Jane ne supportent la situation de l'intimité dans la maison de Hugues. Dans les autres endroits, plus temporaires et anonymes, qui ne sont guère décrits, rien de dangereux peut se produire. Voici donc également que l'endroit devient important pour le déroulement – surtout ici, où les objets de la morte contribuent à une ambiance particulièrement intime et privée.

Jane est donc opposée aux femmes souffrantes, comme Louise d'*En rade*, très passive et tout à fait innocente avec son impuissance, ou bien aux femmes plus indépendantes comme Selma d'*Argent*, qui n'inquiète guère le personnage masculin le plus proche qu'à la fin du roman⁸⁰¹. En revanche, Jane ressemble plutôt à quelques figures féminines de *Sensitiva amorosa*, car Hansson a élaboré quelques portraits de femmes aussi relativement indignes de confiance, aussi actives que Jane. Selma, de Benedictsson, qui n'ose pas vraiment faire partie d'un autre milieu que celui qui lui est donné ne constitue aucune menace pour Kristerson, avant qu'elle prenne sa décision de se mêler au grand monde. Il en va de même pour Alie dans *Féminité et érotisme* de Leffler – ce n'est que quand elle commence à faire partie d'un autre milieu, qu'elle devient une menace pour les hommes, à savoir dans sa relation amicale avec Rikard, qui évolue en autre chose.

⁷⁹⁹ *Ibid*, p. 202.

⁸⁰⁰ *Ibid*, p. 218-221.

⁸⁰¹ Pourtant Selma trouble vraiment le jeune Axel Möller, ainsi que son cousin Richard – mais à un moindre degré.

De façon structurelle, le milieu donné est parfois tyrannique pour les individus, et les individus doivent s'enfuir. En même temps, l'individualité est morbide, car elle contribue à rendre l'individu fragile, faible, voire malade. On peut vite constater, sur la base des données déjà relevées, que non seulement les protagonistes masculins, mais aussi les personnages féminins, souffrent de ce phénomène social, et cela à cause de la peur de l'intimité sexuelle ainsi que de la fatigue que provoque la vie moderne en ville qui génère des êtres stressés, voire névrotiques auxquels on reviendra plus tard, dans la dernière partie de cette étude.

En effet, la peur de l'intimité fait que les figures et masculines et féminines évitent les relations, physiques et intimes. Ainsi tout ce qui est érotisme n'aboutit le plus souvent qu'à un regard. Le regard bref du flâneur, du passant, a pourtant une grande importance, car plus les rapports sont distancés, plus les petits mouvements, les bagatelles, gagnent en intensité. C'est pourquoi, dans l'impuissance d'aimer, l'on trouve quand même un souhait d'aimer, car l'érotisme vit toujours, mais sous une autre forme. Au lieu de s'approcher de l'autre sexe, les héros et les héroïnes décadents vivent donc quelque chose de sublime, plutôt cérébral que physique et ce qui reste du sensualisme n'est qu'un élément plus esthétique qu'autre chose⁸⁰².

2.6 Sadisme

Si une peur de l'intimité est une des expressions de la peur de la sexualité en train de changer, ainsi qu'un résultat des relations intimes excessives ou abusées, le sadisme pourrait, naturellement, aussi l'être, de même que celui-ci pourrait, à son tour, être la réaction d'une peur de l'intimité. Puisque, à travers des punissements ou des blessures liés à la vie sexuelle, se crée une distance, à la fois artificielle et théâtrale. Cette distance peut, ensuite, libérer les facteurs de la peur de l'intimité. De cette façon, la protection créée par une douleur, avec un arrière-plan de méchanceté, devient aussi valable quant aux sentiments. Ce sera donc une façon non seulement de se protéger, mais encore de se défendre, voire une espèce de rôle ou de jeu, derrière lesquels il serait possible de se cacher. De plus, comme l'a remarqué Mario Praz, « le sadisme trouve son terrain naturel » dans cet état d'âme conditionné de la

⁸⁰² Voir Hans Levander, *Sensitiva amorosa*, *op.cit.*, p. 96.
Sten Linder, *Ernst Ahlgren i hennes romaner*, *op.cit.*, p. 344.

décadence, donnant comme exemple les mots de Huysmans, de la préface d'*A rebours* : « Il semble, en effet, que les maladies de nerfs, que les névroses ouvrent dans l'âme des fissures par lesquelles l'esprit du Mal pénètre⁸⁰³. » Parmi des êtres marqués par une décadence, on risque donc de trouver des névrotiques qui sont, à leur tour, des êtres plus probables à être sadiques.

En 1843, Sainte-Beuve établit un parallèle entre l'œuvre du marquis de Sade et celle de Byron – deux écrivains qu'il considère être « les deux plus grands inspirateurs de nos modernes ». Il affirme ensuite à ce propos : « En lisant certains de nos romanciers en vogue, si vous voulez le fond du coffre, l'escalier secret de l'alcôve, ne perdez jamais cette dernière clé⁸⁰⁴ ». Si cette clé du sadisme est aussi une des clés de l'œuvre importante jouant le rôle du fond du coffre de la décadence, et entre autres, surtout, l'œuvre baudelairienne, elle n'est bien sûr pas non plus à négliger ici. Quant à Baudelaire, Georges Blin constate dans son étude consacrée à l'influence du sadisme chez le poète, que l'on ne trouve la mention de Sade que trois fois dans les textes du poète⁸⁰⁵. Cependant, l'influence est bien montrée, s'il s'agit d'une influence mitigée d'autres écrivains, dont l'œuvre de Poe en particulier, car les influences se mélangent évidemment, à cette époque, ce qui est aussi, en partie, déjà constaté par Sainte-Beuve. Si c'est Sade ou Poe ou d'autres qui influencent le plus, tout de même, Blin trouve des traces du sadisme chez Baudelaire, des traces que l'on pourrait aussi lier à la peur de l'intimité, car dans les relations amoureuses, comme le remarque Blin – Baudelaire, d'après ses poèmes, et comme dans son journal intime *Fusées* – le spectacle de l'acte sexuel est vu comme « tragédie de déshonneur » et l'union des corps comme « une torture⁸⁰⁶ ».

Lorsque le marquis de Sade parle du « plaisir qu'à placé la Nature au crime⁸⁰⁷ » dans *Justine* (1791), Blin constate que dans *Fusées*, Baudelaire parle de « la férocité naturelle de l'amour », et peu étonnant, il y a encore des exemples de ce genre ; que le crime devient un des projets de la nature, de même qu'ils s'opposent tous les deux envers « les principes de la simple nature⁸⁰⁸ ». Le thème de la cruauté illustré et pleinement présent par des scènes de sang, de l'horrible, des cadavres, est, bien évidemment, aussi lié au sadisme. Qu'il s'agisse de deux époques différentes pour les deux

⁸⁰³ Mario Praz, *La Chair la mort et le diable*, *op.cit.*, p. 264.

J.-K. Huysmans, *A rebours*, *op.cit.*, p. 64 (sinon, dans d'autres éditions, préface, p. XI).

⁸⁰⁴ Sainte-Beuve, « Quelques vérités sur la situation en littérature », *Revue des Deux Mondes*, Paris, (troisième tome de la nouvelle série) 1843/07, 1843, p. 14.

⁸⁰⁵ Georges Blin, *Le Sadisme de Baudelaire*, Paris, José Corti, 1948, p. 13.

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 15.

Charles Baudelaire, *Journaux intimes*, in : Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, *op.cit.*, t. I, 1975, p. 651.

⁸⁰⁷ Marquis de Sade, *Justine*, édition « hollandaise », 1791, tome 1, p. 154. – cité d'après Georges Blin, *Le Sadisme de Baudelaire*, *op.cit.*, p. 20.

⁸⁰⁸ Georges Blin, *Le Sadisme de Baudelaire*, *op.cit.*, p. 20 et 50.

écrivains Sade et Baudelaire n'a pas d'importance, selon Blin, car « les deux partent de l'axiome que le mal est fondamentalement naturel⁸⁰⁹ ».

Le meurtre, la sodomie, l'inceste, le vol et le viol sont des ingrédients bien souvent présents chez les deux écrivains. Or, tout cela, on le retrouve donc également dans une grande partie de la littérature décadente, peut-être à cause de la distance cherchée, puisqu'il y est, encore une fois, question d'éviter les relations traditionnelles et sensuellement honnêtes, par peur de vrais sentiments, ou bien, répétons-le, par peur de l'intimité. De plus, le mythe sadien se réactualise à l'époque décadente dans les études sur la sexualité de, par exemple, Richard von Krafft-Ebing – dont la fameuse étude *Psychopathia sexualis* paraît en 1886 – ainsi que d'Eugen Dühren dans *Der Marquis de Sade und seine Zeit* qui paraîtra un peu plus tard, en 1900 ; des textes qui, selon Alexandra Bilharz, présentent Sade comme « malade pleinement responsable de la maladie », de même que l'on fait aussi « la liaison entre maladie et littérature⁸¹⁰ ».

Les décadents n'ont aucune envie d'accepter les conventions. Citons, à ce propos, Jean Pierrot :

Les Décadents rechercheront l'exception dans l'ordre de l'amour au nom du privilège accordé esthétiquement au rare, à l'étrange, à l'artificiel, et aussi par suite de leur désir permanent de tuer l'ennemi et la désespérance de vivre en découvrant des sensations nouvelles⁸¹¹.

Ces tentatives de raffiner jusqu'à l'extrême les tentations amènent les décadents à écrire et à décrire un monde bien exagéré où la transgression de normes d'une relation sexuelle devient de plus en plus fréquente. Ainsi le sadisme, dont les fonds sont partagés avec, entre autres, Poe, Baudelaire ou encore avec le philosophe de Maistre – qui aussi encourageait et saluait la violence et la cruauté – s'intègre dans la Décadence. Celui-ci y entre tout à fait naturellement, car la Décadence, dont le résultat est souvent un sentiment de non être et de vide, contribue à ce que les décadents cherchent – pour remplir le vide – à se donner un sens et remplir le non être. On parvient à faire cela en se donnant un corps avec lequel on se laisse expérimenter. Agresser son corps jusqu'à l'extrême des limites, jusqu'à la destruction – le sadisme peut aider à le faire, mais encore à remplir le vide vécu. De plus, comme le souligne Philippe Roger, « la lecture de Sade dans les milieux littéraires et "artiste" n'a jamais cessé » et c'est pourquoi cette fin du XIXe siècle « se caractérise par le triomphe de la pathologisation de Sade

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 61.

⁸¹⁰ Alexandra Beilharz, « Le mythe sadien dans la littérature décadente », in : Alain Montandon, *Mythes de la décadence, op.cit.*, p. 261 sq. Pour la définition du mythe sadien, nous faisons également référence à cet article – voir p. 258 sq.

⁸¹¹ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent, op.cit.*, p. 169.

dans les "conduite sadiques" » et cela, justement, se déroule entre les années des publications d'*A rebours* (1884) et de *Là-bas* (1891) de Huysmans⁸¹². D'ailleurs, comme la créativité masculine dépendait en grande partie de la femme, la violence sadique pourrait jouer un rôle décisif pour la créativité de n'importe quel artiste de l'époque, aussi bien de l'artiste réel que de l'artiste fictif à l'intérieur d'une œuvre⁸¹³. Relever Sade comme héros parmi les intellectuels/artistes devient bien sûr aussi un moyen de dépasser les limites des conventions⁸¹⁴. La perversion devient ainsi glorifiée, et par là quelque chose de raffiné, plutôt esthétique.

Comme le suggère Frédéric Monneyron, le sadisme peut être lié à l'androgynie, à l'inceste⁸¹⁵. De plus, il y est souvent un lien à l'homosexualité. En effet, constatons que toutes les divergences des normes de la sexualité sont liées. Plus il y en a, plus il est plausible que l'on en retrouve encore d'autres. Le sadisme est pourtant parmi les dernières de ces divergences à apparaître d'une façon entièrement visible et concrète, et quant à nos œuvres étudiées ici, la seule œuvre qui le démontre explicitement à plusieurs reprises, c'est *Monsieur Vénus* de Rachilde, qui est un texte qui, avec les mots de Béatrice Slama « se complaît dans la violence sado-masochiste : dans une crise de jalousie et de désir, Raoule griffe, mord, lacère au sang le corps de Jacques⁸¹⁶ ». Après chaque rencontre entre Jacques et Raittolbe, Raoule est marquée par une jalousie. C'est pourquoi elle doit blesser et punir Jacques physiquement. La première fois, elle « lui enfonça les ongles dans les chairs⁸¹⁷ », mais plus tard son comportement s'aggrave : « Une fois le doute entré dans son imagination, Raoule ne se maîtrisa plus⁸¹⁸. » Il s'agit finalement d'une « défloration complète⁸¹⁹ », métaphore soulevée par Béatrice Slama et qui « désigne le fantasme ainsi figuré et déplacé : la défloration comme viol, liée au sang et à la violence⁸²⁰ ». Ensuite, dans le roman, les choses se suivent : « Jacques se tordait, perdant son sang par de véritables entailles que Raoule ouvrait davantage avec un raffinement de sadique plaisir⁸²¹. » Le dernier mot de ce passage, de ce chapitre même, en dit davantage, à savoir : la « tuerie », suivi par trois points

⁸¹² Philippe Roger, « Huysmans entre Sade et sadisme », in : André Guyaux & Robert Kopp, *Huysmans. Une esthétique de la décadence*, op.cit., p. 73.

⁸¹³ Voir Bram Dijkstra, *Idols of Perversity*, op.cit., p. 111 : « sadistic violence became the nexus of masculine 'creativity' in the world of nineteenth-century culture ».

⁸¹⁴ Voir Rita Felski, *The Gender of Modernity*, op.cit., p. 174.

⁸¹⁵ Voir Frédéric Monneyron, *L'androgynie décadent*, op.cit., p. 116-118.

⁸¹⁶ Béatrice Slama, « Où vont les sexes ? Figures romanesques et fantasmes "fin de siècle" », op.cit., p. 32.

⁸¹⁷ *Monsieur Vénus*, p. 99.

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 145.

⁸¹⁹ *Ibid.*

⁸²⁰ Béatrice Slama, « Où vont les sexes ? Figures romanesques et fantasmes "fin de siècle" », op.cit., p. 32.

⁸²¹ *Monsieur Vénus*, p. 145.

de suspension⁸²². Sans aucun doute, Rachilde joue avec les bribes de l'héritage sadien, ce qu'elle continuera à faire, même d'un plus grand degré dans sa *Marquise de Sade* (1887), trois ans plus tard⁸²³.

Dans les autres textes de notre corpus, nous ne trouvons que de petits passages que l'on pourrait estimer comme liés au sadisme. Plus souvent, il y a dans le comportement des personnages féminins des traits plutôt proches de ceux de la femme fatale ou de l'allumeuse. D'une certaine perspective, parfois assez bien forcée, ces traits pourraient être considérés comme sadiques parce qu'ils font souffrir le personnage masculin qui en est aussi la victime. Ici, on pourrait juste, brièvement, mentionner, entre autres, la scène finale d'*Argent* de Benedictsson qui jette une nouvelle lumière sur l'héroïne Selma. Finalement, Selma joue un rôle plus menaçant en face de Kristerson, que Kristerson lui-même ou un autre homme pourrait traduire comme humiliant ou même sadique. De même, les femmes des rêves de Jacques d'*En rade* de Huysmans sont bien dans le genre du sadique, surtout les femmes du troisième rêve, et particulièrement la description de la première femme qui est « d'une beauté solennelle et tragique [...] mais, presque aussitôt, une souffrance indicible, une torture silencieuse [...] moirèrent sa pâle face dont la bouche défiait, avec un sourire langoureux et barbare, d'une volupté atroce⁸²⁴. » L'ensemble : la beauté, la souffrance, la torture ainsi que le sourire langoureux et barbare, tout cela qui s'ajoute aux mots finaux – tous ces mots, toutes ces images, sont à retrouver dans les textes de Baudelaire, de même que le tragique là-dedans, qui s'approche de l'œuvre d'Edgar Poe ou de celle du marquis de Sade. Jacques n'y peut rien, ce sont les règles du jeu du rêve ; il y est son propre prisonnier, et à la fois il est le spectateur passif et le créateur du déroulement. De plus, ils sont au moins deux à souffrir – et la fille et Jacques – comme si, dans le rêve, le sadisme était double de sa nature.

Quant à Berta Funcke, l'héroïne du roman du même titre de Stella Kleve, elle ne s'approche d'un comportement sadique qu'en de toutes petites doses, ce qu'elle montre plus oralement que physiquement, par exemple, en disant la vérité au premier homme qui lui fait la cour, qu'elle ne l'aime pas, qu'elle ne l'a jamais aimé « pas un jour, ni même une heure⁸²⁵ ». L'effet des mots devient bien sûr encore plus grand parce qu'elle les prononce après avoir encouragé l'homme s'approcher d'elle, ainsi qu'elle vient de le toucher avec son ongle dans une cicatrice, ce qui est aussi un

⁸²² *Ibid.*

⁸²³ Voir Rita Felski, *The Gender of Modernity*, *op.cit.*, p. 186-193. Voir p. 188 à propos de la *Marquise de Sade*: « Like de Sade, Rachilde affirms the inexorable interconnection of eroticism and power, passion and domination, rejecting any sentimental myth of natural love or equality between the sexes. »

⁸²⁴ *En rade*, p. 194.

⁸²⁵ *Berta Funcke*, p. 40 : « "Nej", sade hon "jag har aldrig älskat er – icke en dag, icke en timme." »

comportement qui pourrait bien être jugé comme sadique⁸²⁶. D'ailleurs, Claes Ahlund attire son attention à ses « flirtations sadomasochistes » de l'héroïne en proposant qu'avec celles-ci, Berta se perd encore plus entre les relations superficielles et les vrais sentiments⁸²⁷. Le comportement de Berta fait évidemment partie de la peur de l'intimité, de même qu'il aide à protéger la jeune héroïne des problèmes mentaux ou physiques, c'est-à-dire de malheur d'âme ou, encore, de maladie sexuelle.

Les figures de *Sensitiva amorosa* de Hansson le démontrent elles aussi, comme dans les passages où les personnages masculins rencontrent des femmes aux visages incertains aux rires, ou bien, dans la septième nouvelle où le personnage masculin doit subir des sourires pétrifiants ou avarés⁸²⁸. Finalement, Jane de *Bruges-la-Morte* de Rodenbach, n'est-elle pas aussi proche du sadisme, avec un tel comportement provocateur vis-à-vis du pauvre veuf innocent ? En effet, elle l'est, et lorsque'elle en jouit, elle l'est peut-être encore plus que la plupart des figures féminines du corpus de notre étude. Pourtant, comme les autres figures féminines, à l'exception de Raoule, elle ne blesse jamais son compagnon physiquement. Le sadisme devient donc, avec d'autres expressions de la sexualité, pour la plupart des héroïnes, quelque chose qui reste plutôt dans l'univers intérieur, et est plus cérébral que physique. Tout de même, le sadisme ajoute quelque chose au plan artistique et esthétique de l'œuvre, parfois d'une façon plus omniprésente que concrètement visible.

2.7 « Ou nonne ou monstre ! »

Dix ans avant le déroulement du roman *Monsieur Vénus*, son héroïne Raoule a été jugée par un docteur qui ne voyait dans son avenir que deux issues possibles : « Ou nonne, ou monstre⁸²⁹ ! » Comme l'héroïne n'est pas devenue nonne, seulement la deuxième alternative reste. Pour Jacques « [c]ette créature était le diable⁸³⁰ », et, comme on vient de voir, dans le chapitre sur le sadisme, Raoule le prouve à plusieurs reprises quand elle le blesse ou verbalement ou physiquement. Les blessures physiques constituent

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁸²⁷ Claes Ahlund, *Medusas huvud, op.cit.*, p. 34.

⁸²⁸ *Sensitiva amorosa*, p. 81 sq.

⁸²⁹ *Monsieur Vénus*, p. 40.

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 52.

évidemment le point culminant de son traitement supérieur, surtout comme on en parle comme « la tuerie⁸³¹ ».

Les paroles prononcées du médecin peuvent donc être considérées comme un verdict – Raoule allait devenir « ou nonne ou monstre ». Raoule qui n'est guère chaste, mais au contraire plutôt obsédée par la sexualité, est probablement le portrait féminin le plus opposé possible à l'image d'une nonne. En dépassant les marges pour ce qui peut être considéré comme une sexualité normale, Raoule semble aussi oublier le mal de la fin du siècle, ou encore le mal de ne pas suivre les normes établies. Cependant Raoule est élevée par sa tante dont le plus grand souhait était d'être nonne, ce qui rend la jeune femme bien consciente de son comportement hors normes. Afin de renforcer la divergence des actes de Raoule, la tante Elisabeth finira d'ailleurs en tant que nonne. « J'entrerai au couvent le lendemain de votre mariage⁸³² !... », exclame Elisabeth comme réaction à la nouvelle concernant les noces entre Raoule et Jacques. De plus, en quittant l'hôtel particulier de Raoule, non seulement la tante est décrite comme « l'ange du bien », mais l'amour entre Raoule et Jacques est un « amour monstrueux qui pouvait, à la fois, aller dans son orgueil, plus haut que le ciel et, dans sa dépravation, plus bas que l'enfer⁸³³ ».

« Ou nonne, ou monstre » – si cette paire de deux mots entièrement opposés n'est que deux côtés liés à la même féminité, cela montre non seulement que le destin de Raoule s'était résumé par le médecin en deux possibilités opposées, mais aussi que les deux côtés sont liés, ou encore que la nonne est liée à la monstruosité. La paire des mots doubles et opposés sont d'ailleurs très proches et semblables aux paires dont parle Bram Dijkstra dans son *Idols of Perversity* : la période présente plusieurs exemples de paires opposées, comme celles de la sainte et le vampire, ou de la vierge et la putain.⁸³⁴

Derrière l'image chaste et pieuse de la nonne il est donc bien possible qu'il se cache un monstre. Voici encore un exemple de la féminité énigmatique, double et incertaine. De plus, une femme prédestinée à devenir soit nonne, soit monstre, ici devenue obsédée par l'érotisme et le sadisme, cela ne prouve-t-il que la nonne, elle aussi, pourrait souffrir d'une sexualité non vécue, c'est-à-dire qu'elle attrape plus facilement des maladies nerveuses, ou bien qu'elle est sexuellement frustrée ? N'oublions pas non plus que l'image de la nonne dans la littérature était, à la fin du XIXe siècle, liée à l'érotisme, surtout comme Marquis de Sade avait bien apprécié cette figure féminine dans ses récits. De plus, c'est évidemment clair que l'image de la femme la plus chaste suscite des fantasmes chez l'homme. Par ailleurs,

⁸³¹ *Ibid.*, p. 145.

⁸³² *Ibid.*, p. 178.

⁸³³ *Ibid.*, p. 184.

⁸³⁴ Voir Bram Dijkstra, *Idols of Perversity, op.cit.*, p. 334.

on trouve d'autres exemples dans la littérature décadente où une jeune femme d'abord intéressante d'un point de vue érotique finit par être nonne⁸³⁵.

Non seulement Raoule de notre corpus est opposée à la figure de la nonne. Une contraste bien semblable à celle de *Monsieur Vénus*, entre Raoule et Elisabeth, est celle de *Bruges-la-Morte*, entre Jane et la servante Barbe. Même si le comportement de Jane n'est pas aussi extrême (voire sadiste) que celui de Raoule, le portrait de la jeune femme ressemble de plus en plus à l'image d'un monstre. A la fin du roman, c'est une proximité du monstre qui fait réagir le héros Hugues. De plus, Jane est opposée à non seulement une femme nettement plus chaste qu'elle, mais deux – d'abord la Morte, qui est proche d'une sainte, ensuite Barbe, la servante, qui cherche son appartenance et son identité parmi les nonnes à Bruges. Comme on l'a déjà vu ailleurs, tout un chapitre est consacré à Barbe et sa journée parmi les béguines. Ce passage n'y est pas uniquement pour faire comprendre au lecteur que Barbe apprend les choses à propos de son maître ; il y est évidemment aussi pour intensifier le portrait de Barbe, ainsi que les contrastes entre Barbe et Jane. Lorsque Hugues raconte qu'il reçoit des lettres anonymes à propos de sa liaison avec Jane, le contraste entre les deux femmes complètement différentes se distingue encore. Le côté monstrueux de Jane évolue, comme on l'a noté dans l'analyse des traits extérieurs de la première partie, quand Jane entend parler des lettres anonymes et elle « se met à rire d'un rire cruel, découvrant ses dents blanches, des dents faites pour des proies⁸³⁶. »

Une autre figure féminine dont le comportement est loin d'être chaste se distingue dans *Un crime d'amour* où Hélène trahit son mari et commet l'adultère avec Armand. Un petit passage oppose également Hélène à la figure de la nonne, notamment dans la scène où le fils regarde brûler les pièces du papier d'une lettre d'Armand jettées au feu. Le fils compare ce qu'il voit avec des religieuses, dont « le couvent croule », ce qui donne à Hélène des remords⁸³⁷. Les religieuses formées par le papier de la lettre d'Armand – la lettre fixant le premier rendez-vous de la relation adultère, d'ailleurs – soulignent donc le contraire d'un comportement hors normes.

Parmi les œuvres suédoises de notre corpus, on retrouve la paire de nonne – monstre dans *Berta Funcke*. Ici, les idées à ce propos

⁸³⁵ Voir par exemple Élimir Bourges, *Le Crépuscule des dieux* (1884) où l'une des filles du personnage principal, après un comportement bien éloigné de la chasteté, devient nonne, ou encore Georges Rodenbach, *Le Carillonneur* (1897) où presque la même chose se passe (une des filles d'un des personnages principaux devient nonne, après avoir été avec Borluut, le carillonneur, le personnage principal, qui à son tour, avec cette fille, avait été infidèle à sa femme névrotique, la sœur de la fille qui devient nonne).

⁸³⁶ *Bruges-la-Morte*, p. 226.

⁸³⁷ *Un crime d'amour*, p. 67. On reviendra à ce passage dans le chapitre « Perte de foi ».

proviennent du point de vue d'un personnage masculin, à savoir le poète danois Nils Max, dont la perspective est donnée de façon assez bien inattendue. En effet, Nils Max a « une sorte d'hallucinations ; surtout il y en avait une qui le suivait. C'était l'image d'une femme, d'une nonne, qu'il avait vue une fois dans une église à Bruxelles⁸³⁸. » La nonne apparue s'appuie contre un pilier « long et grand » – une image rappelant l'érotisme écarté, et cela en contraste avec sa « tête penchée appuyée contre les mains croisées⁸³⁹ ». Le visage de la nonne est d'ailleurs « pâle, les joues creuses – le nez raid – le menton, long et pointu, apparaît de façon claire ». Elle a les lèvres fermés, et de grands yeux noirs qui « regardent en haut d'un regard morne, brûlante de façon fanatique⁸⁴⁰ ».

Dans l'hallucination de Nils Max, nous voyons à la fois une peur de la sexualité et un manque, ainsi qu'un désir, créés à cause d'un contact physique évité. L'image de la nonne incarne quelque chose de plus sûr. En la regardant, Nils Max ne craint d'abord rien, car la nonne vit en célibat, et elle ne s'intéresse guère aux hommes. Ainsi il peut la contempler sans avoir peur, de même que son plaisir d'oser la regarder est grand. L'image de la nonne – qui semble inconsciente du regard de l'homme – est aussi, comme la citation ci-dessus le montre, pas neutre du tout. La description du corps contre le pilier, les yeux brûlants etc. est érotique, et plus si l'on considère l'époque en question. L'image s'intensifie encore plus lorsque, à la fin des hallucinations, Nils Max voit l'image se transformer en « la fille suédoise à Mainz⁸⁴¹ ». Ainsi, Berta devient aussi comparée à une nonne, et même si elle choisit, tout au long du roman, de vivre dans un célibat, elle est opposée à la nonne, puisqu'elle incarne une menace dans la vie de Nils Max.

Comme la nonne est une figure « intouchable » que l'homme n'a pas le droit de toucher, les exigences disparaissent lorsqu'un homme se confronte à une telle figure et il peut se sentir en sécurité totale. De plus, les hallucinations de Nils Max peuvent être vues comme son image rêvée de la femme, une image plus tard également associée à l'image de Berta⁸⁴².

Si l'image de Berta est transposée sur l'image de la nonne imaginée par Nils Max, l'image de Berta évoque quelque chose de double,

⁸³⁸ *Berta Funcke*, p. 61: « Ofta hade han under detta tillstånd ett slags hallucinationer; isynnerhet var det en som förföljde honom.

Det var bilden af en qvinna, en nunna, som han en gång hade sett i en kyrka i Bruxelles. »

⁸³⁹ *Ibid.* Voir la prochaine note pour le passage entier.

⁸⁴⁰ *Ibid.* p.61 sq : « Hon står lutad mot en pelare – lång och hög. Nederdelen af den mörka drägten försvinner i dunklet. Doket är slaget tillbaka – hufvudet framböjdt, stödt mot de knäpta händerna, som hvila under hennes ena tinning.

Sjelfva ansigtet, som framträder i profil öfver den svarta, uppåtkrökta armen, är starkt belyst af gaslampetten på pelaren. Det är blekt, kinderna äro ihåliga – näsan rak – hakan, lång och spetsig, träder skarpt fram. Läpparne äro hårdt slutna, och de stora svarta ögonen se uppåt med en dyster, fanatiskt brinnande blick - - - »

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 62 : « [...] den svenska flickan i Mainz [...] »

⁸⁴² *Ibid.* « Ibland – genom en besynnerlig idéassociation af kyrkor och bikt – gled denna bild öfver i den svenska flickans i Mainz; då blef den liksom mera lefvande och menniskovarm. »

de paradoxal, ce qui témoigne d'une incertitude, ou d'un déséquilibre chez Nils Max, qui ici est le focalisateur. En revanche, lorsque l'image de la nonne se transforme en Berta, l'image change et devient moins claire, ce qui rend l'ambiance incertaine. Nils Max ne devrait donc pas se fier à l'image de la nonne, car elle est, précisément comme le montre le verdict du médecin de *Monsieur Vénus*, double ; derrière la façade de la nonne se cache un côté monstrueux, dont il faut se méfier. En revanche, si l'on transmet l'image de la nonne sur Berta, sans la focalisation de Nils Max, Berta est plus proche de la figure de la nonne que celle du monstre, puisqu'elle prend ses distances, et risque donc, comme la figure féminine de la nouvelle « Pyrrhussegrar » (« Victoires de Pyrrhus ») de Stella Kleve de finir par être gravement malade⁸⁴³.

La comparaison avec la nonne est aussi sur le plan religieux à associer avec son époque, car un des plus grands changements de la société a son fond dans la perte de la foi : soit la femme est traditionnelle et à fier, soit elle est nouvelle et à méfier – les nouveaux rôles de la femme correspondent aux traditions religieuses. Ainsi on pourrait constater que la femme devient, encore une fois, vue comme – si l'on voit les deux extrêmes – ou nonne ou monstre. Dans le même temps, ceci démontre une défiance envers le sexe féminin et que n'importe quelle femme peut cacher quelque chose de dangereux : si une nonne, qui semble être la plus chaste, est à méfier, l'homme doit faire attention devant n'importe quelle femme. Rien n'est plus sûr, en ce qui concerne la femme, ce qui nous laisse aussi, encore une fois, mieux comprendre la peur de l'intimité.

La monstruosité est donc un des côtés de la féminité, qui se révèle dès que l'homme s'approche de la femme. Mais, si l'on contemple cela de la perspective de l'héroïne – est-ce que Berta craint, lorsqu'elle prend ses distances, la monstruosité d'elle-même plutôt que celle d'un homme ? Au moins vis-à-vis d'un des hommes autour d'elle, le seul vraiment admiré par Berta, Nils Max, Berta prend ses distances. En fait, comme on l'a vu, Berta et Nils gardent leur distance l'un vers l'autre de manière égale. Cela se montre par exemple dans le passage qui décrit leurs soirées : « Ainsi ils étaient assis – un soir après l'autre – ensemble dans le petit salon [...] Elle allongée sur la chaise longue – lui dans le fauteuil bas en face, d'une telle manière que la lumière matte de la lanterne d'en bas fût jetée sur son visage à lui⁸⁴⁴. » Les deux personnages ne font rien pour s'approcher l'un de

⁸⁴³ Comme nous l'avons évoqué dans le chapitre sur la percée moderne en Scandinavie, les théories de l'époque, surtout celles de Drysdale, voulaient dire que le manque d'une vie sexuelle pouvaient être dangereux et causer des maladies graves. Dans « Pyrrhussegrar », la nouvelle de Stella Kleve, la thématique d'une femme mourante provient de ces théories.

⁸⁴⁴ *Berta Funcke*, p. 69 : « Så sutto de – qväll efter qväll – tillsammans i den lilla salongen, borta i den djupa smygen af det utbygda hörnfönstret, innanför de tunga draperierna. Hon tillbakalutad i chaiselonguen – han på den låga fåtöljen midtemot, så att det matta skenet från gaslyktan nedanför på gatan föll in öfver hans ansigte. »

l'autre : « aucune confidentialité extérieur » ne se voyait ; « il ne bougeait jamais sa chaise pour s'approcher d'elle⁸⁴⁵ ». De plus, Berta ne parle pas ; elle reste silencieuse pour écouter Nils Max, ce qui fait d'elle plutôt une nonne – voire un ange – qu'un monstre, au moins en ce qui concerne le point de vue de Nils Max.

Parmi les images de monstres féminins avec liens religieux, il ne faut pas non plus oublier les figures féminines des rêves de Jacques Marles dans *En rade*. Le troisième et dernier rêve nous paraît particulièrement intéressant à ce propos. Bien que Jacques se trouve dans une église – « Je suis dans un clocher, se dit-il [...] il regarda par les lames des abat-son ; à des distances incalculables, il apercevait la place Saint-Sulpice⁸⁴⁶ » – il n'est guère en sécurité, ce qu'il soupçonne probablement, car, enfermé, il souhaite partir. Ensuite apparaissent des êtres : d'abord une femme âgée qui « jouait, en versant de grosses larmes, l'air de "Beau grenadier que tu m'affliges" », ensuite, en face d'elle « se tenait assis, [...] une cul-de-jatte, coiffé d'un bassin de malade⁸⁴⁷ ». Les êtres présents ne sont guère de vraies menaces vis-à-vis de Jacques, même s'ils contribuent à donner quelque chose d'incertain et cauchemardesque à l'ambiance. Afin de se calmer dans son rêve, Jacques veut croire que ces êtres « sont sans doute » ses « aides⁸⁴⁸ ». Finalement, Jacques réussit à quitter l'église, mais les expériences et l'ambiance vécues là-dedans le suit encore, et dans la confusion, à la recherche de sa canne oubliée quelque part ; il se retrouve dans une cour, encore une fois avec la sensation d'être enfermé : « Il comprit qu'il était entouré, épié⁸⁴⁹ ». Et c'est ici qu'apparaît le véritable monstre féminin, car d'un des murs de la cour, le mur éclaire, en bas, vient un bruit, et en scrutant le sol, « quand au ras des pavés, derrière la cloison de verre, une tête surgit dans l'eau, une tête renversée de femme qui monta, d'un mouvement saccadé, lent⁸⁵⁰. » Le portrait de la femme apparue, qui est à la fois monstrueux et attirant, est aussi double et contradictoire que les deux côtés évoqués des figures de la nonne et du monstre – en effet, cela montre que même les femmes aux traits les plus monstrueux peuvent cacher quelque chose de beau. En regardant la tête de femme, Jacques voit donc d'abord « une beauté solennelle et tragique, altière et douce ; mais presque aussitôt, une souffrance indicible, une torture silencieuse, résolue⁸⁵¹ » et il veut la sauver. Cependant, comme la femme est blessée des becs qui mordent sa

⁸⁴⁵ *Ibid* : « Och likväl fans der ingen yttre förtrolighet i deras förhållande – icke en skytt deraf. Han flyttade aldrig sin stol närmare hennes, han räckte aldrig sin hand öfver soffkarmen för att fatta hennes. »

⁸⁴⁶ *En rade*, p. 190.

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 192.

⁸⁴⁸ *Ibid.*

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 193.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 193 sq.

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 194.

peau qui saigne, ainsi que ses yeux disparaissent et sont remplacés par deux creux rouges flambant, Jacques est effrayé.

Les changements inattendus font peur, précisément comme les changements des rôles de femme, ce qui est à craindre. Jacques ne peut pas se déterminer, il veut sauver la femme, mais il est tellement effrayé qu'il n'y arrive pas. Il est évident que ce rêve reflète les sentiments de Jacques concernant les souffrances de sa femme Louise. Par ailleurs, les becs mordant la peau de la femme rappellent les démangeaisons dont souffre Louise à cause de la chaleur. Le dégoût vécu par Jacques est clair, de même que sa conscience veut qu'il aide sa femme. De plus, la femme du cauchemar est aussi une femme indépendante, qui, en effet, n'a pas besoin d'être sauvée, car, soudainement, elle se sauve elle-même, et elle finit par être « assise sur le rebord de l'une des tours de Saint-Sulpice⁸⁵² ». Ainsi ce portrait de femme incarne également la femme indépendante, ce qui est comparable aux caractéristiques de la nonne ; ni l'une ni l'autre n'a vraiment besoin de l'homme. Pourtant, ici, la femme indépendante se met à la hauteur de toute foi, elle est plus forte que non seulement l'homme, mais aussi la foi. Voici donc l'exemple d'un vrai monstre : tout à fait méfiable, double et contradictoire.

La réplique « [o]u nonne ou monstre ! » résume en tant que paire de mots de sens opposés quelque chose qui devient encore plus complexe et important si l'on y ajoute et considère son aspect érotique. Bien sûr, chacun de ces portraits de femmes présente un côté très érotique. Dans l'image du monstre, se cache également quelque chose d'interdit, et si l'on considère ce que constate Mireille Dottin-Orsini, que « l'érotique fin-de-siècle ne peut avoir pour objet qu'une femme interdite, sublimée par l'art », c'est peut-être dans les extrêmes de l'interdiction que se trouve la cause de l'attraction des deux figures de nonne et de monstre⁸⁵³.

Ni le monstre, ni la nonne ne sont permis ou accessibles pour les hommes. Et au contraire, normalement, ni la femme monstrueuse, ni la femme angélique/sainte ou la nonne ne devraient avoir accès à l'érotisme. Cependant plus l'ambiguïté est grande, plus une tension se crée, quasiment sans exception avec un effet esthétique, qui à son tour suscite, chez les personnages masculins, une attraction ou un intérêt. La femme simple, sans contrastes, qui se comporte de manière pleinement attendue, n'est guère aussi intéressante qu'une femme énigmatique. En ce qui concerne la contradiction entre la nonne et le monstre, la tension devient évidemment inévitable. L'attraction évoquée par l'ambiguïté devient ainsi parfois tellement grande qu'elle risque de s'approcher de la vulgarité, car il s'agit

⁸⁵² *Ibid.*, p. 195.

⁸⁵³ Mireille Dottin-Orsini, « Problèmes littéraires et iconographiques du mythe de Salomé : le cas de Jean Lorrain », *Littératures*, P.U.M., n° 34, 1995, p. 91.

d'une attraction de traits extrêmes ; en tout cas, l'érotisme y est tout à fait présent.

2.8 Erotisme

Il est certain que l'érotisme fait partie de toute la thématique concernant les portraits de femmes, ainsi que dans tout ce qui est lié aux nouveaux rôles de sexes. Pourtant on aimerait ici s'intéresser encore plus au rôle de l'érotisme dans la littérature de notre corpus. En nous approchant des idées concernant le rôle de l'érotisme, pensons également à la fréquence des passages érotiques plutôt vécus par les figures de la Décadence, comparée à celle des passages plutôt imaginés ou rêvés par les figures, de même qu'à la différence entre l'érotisme physique comparé à l'érotisme cérébral.

Si l'expérience amoureuse, les liaisons amoureuses vécues par les personnages, est remplacée par une vie érotique imaginée – par des fantasmes, comme le suggère, entre autres, Hans Levander – dans quelle mesure est l'érotisme présent dans les portraits de femmes de notre étude ?⁸⁵⁴ Cette question a été relevée, en partie, dans notre étude, mais non de façon rassemblée jusqu'ici, ce qui nous donne l'occasion de la discuter sous un autre angle, car, comme le souligne Rita Felski, l'érotisme fait partie de l'art, et devient, comme on l'a déjà vu dans l'exemple du sadisme, quelque chose, même dans son extrême cas, qui est lié à l'art, à l'univers esthétique⁸⁵⁵. Quant à cet aspect, dans les études sur la littérature fin-de-siècle, cela n'est guère nouveau ; Mario Praz en écrit déjà dans son grande étude de 1933 à propos du romantisme noir. Les écrivains romantiques s'y intéressent sans aucun doute aussi, avant les écrivains de l'époque décadente – mais comme la fin du XIXe siècle retourne à plusieurs des plus grands idéaux romantiques, il n'est guère étonnant de retrouver ces mêmes éléments, bien qu'ils soient maintenant, bien évidemment, encore plus élaborés et autrement abordés. Si Bourget, Huysmans, et tant d'autres écrivains avec eux, considèrent la fin du XIXe siècle comme la période où la littérature enfin arrive à entrer dans l'univers intérieur des personnages, ainsi qu'à décrire aussi bien ou mieux encore l'intérieur que l'extérieur, chose relevée même par Ola Hansson lorsqu'il écrit sur Bourget, cela a de l'importance pour l'œuvre de tous les écrivains qui nous intéressent ici⁸⁵⁶.

⁸⁵⁴ Voir Hans Levander, *Sensitiva amorosa*, op.cit., p. 87.

⁸⁵⁵ Rita Felski, *The Gender of Modernity*, op.cit., p. 177.

⁸⁵⁶ Hans Levander, *Sensitiva amorosa*, op.cit., p. 219-226.

Les descriptions de l'érotisme féminin ne sont pas non plus très nombreuses avant la fin du XIXe siècle. Cependant, nous connaissons tous l'exemple de *Madame Bovary* de Flaubert. C'est justement sur cet exemple que Bourget attire son attention en exprimant les différences des écrivains de deux ères bien différentes, car Flaubert n'arrive pas comme ses écrivains successeurs à faire entrer ses lecteurs dans l'univers entièrement intérieur de son héroïne⁸⁵⁷. D'ailleurs, avant la fin du XIXe siècle, les descriptions de l'érotisme féminin sont pour la plupart des fois aussi élaborées par des écrivains hommes, ce qui joue aussi un rôle considérable à ce propos. Ce sera donc, pour la première fois, possible de retrouver une approche de l'érotisme féminin sous un angle plutôt intérieur dans la littérature, à la fois psychologique et physiologique, et, de plus, souvent proposée par un écrivain femme. Considérant les courants littéraires, il ne s'agit donc pas uniquement d'une continuation des romantiques, mais aussi d'une réponse vis-à-vis du réalisme ou du naturalisme et d'un résultat des nouveaux rôles de sexes, surtout celui de la « nouvelle femme ». Certes, dépasser les limites et remettre en question les conventions établies constituent de nouveau un des éléments qui contribue à renforcer ces descriptions, même si cela exprime, comme nous allons le voir, de perspectives souvent bien diverses.

Raoule de Vénérande de *Monsieur Vénus* est, précisément comme le note Michael Finn, une jeune femme qui sait jouir de sa sexualité, et cela sur les deux plans – et cérébral, et physique⁸⁵⁸. Ainsi cette héroïne devient parmi les premières figures féminines à vraiment rompre avec la règle dont on parle et discute beaucoup plus tard dans la recherche – il s'agit d'un intérêt particulier vis-à-vis des figures féminines qui osent dépasser les limites et montrer leur sexualité – surtout parmi les féministes, ou lorsqu'on commence à étudier les rôles de sexes sous le terme de *gender*⁸⁵⁹. En effet, si l'on considère que le tabou de parler de la sexualité, voire de l'érotisme des femmes, qui n'est pas encore tout à fait disparu à notre époque des années 2010, cela aide à comprendre le poids du sujet à l'époque décadente. D'ailleurs, en osant s'approcher d'un tabou comme d'abord l'érotisme, ensuite l'érotisme de femmes, nos écrivains remettent aussi en question tout ce qui est interdit, toutes les règles et normes de la société. Les éléments

Voir Ola Hansson, *Litterära silhouetter, Samlade skrifter*, t. 2, Stockholm, Tidens förlag, 1920: le chapitre sur Bourget, p. 156 ; et Ola Hansson, *Tolkare och siare, Samlade skrifter*, t. 10, Stockholm, Tidens förlag, 1921, p. 292-297.

⁸⁵⁷ Voir l'essai de Bourget sur Flaubert dans les *Essais de la psychologie contemporaine*, *op.cit.*, p. 129-174.

⁸⁵⁸ Michael R. Finn, *Hysteria, Hypnotisism, the Spirits, and Pornography. Fin-de-Siècle Cultural Discourses in the Decadent Rachilde*, *op.cit.*, p. 175.

⁸⁵⁹ Voir *Ibid.*, p. 175. Finn prend l'exemple de Luce Irigaray qui encore en 1974 écrivait sur le tabou des femmes de parler de leur sexualité : Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris, Editions de Minuit, 1977, p. 75. Finn cite Irigaray, traduit en anglais: « what is most forbidden today for women is to try to speak about their sexual pleasure. »

concernant l'érotisme contribuent peut-être aussi plus que les autres à imprégner les textes d'une ambiance d'incertitude et d'angoisse, car la transgression y devient encore plus claire. L'érotisme remet tout en question, certainement surtout à cause de l'interdiction de celui-ci liée au christianisme. Si les idéaux religieux, jusqu'ici tellement acceptés, sont en train de se dissoudre, disparaître ou être décomposés, c'est parce que la fin du siècle est aussi égale à la fin de la foi. Par conséquent nous voyons que la thématique de l'érotisme est en dialogue avec la foi et sa disparition⁸⁶⁰.

Les désirs, les plaisirs et la jouissance cherchés sont tous plus ou moins présents chez nos figures féminines, mais il y a, à côté de Raoule, surtout deux des héroïnes qui se présentent en tant que femmes qui cherchent le plaisir physique, ainsi qu'une expérience qui les rendent plus vivantes, à savoir Hélène d'*Un crime d'amour* et Alie de *Féminité et érotisme*. Pourtant, en ce qui concerne les trois femmes les plus érotiques, leurs portraits sont de caractère complètement différent : le portrait de Raoule est le plus osé, le plus extravagant, bien rempli de détails pour, entre autres, faire un effet choc au lectorat de l'époque. En même temps, cela ressemble à ce que cherche à faire Leffler avec son portrait d'Alie – elle en écrit elle-même, car derrière ce portrait se cache le souhait de réveiller les lecteurs, leur faire comprendre que, comme le titre du roman l'indique, la féminité a aussi un rapport avec l'érotisme, et que chaque femme devrait admettre son côté érotique⁸⁶¹.

Quant à Hélène, Bourget fait d'elle un exemple de femme mariée, sans envie sexuelle envers son mari, mais avec envie de trouver le plaisir sexuel ailleurs. Cette figure féminine devient, bien évidemment, une femme proche de Madame Bovary, ce qui n'est pas du tout masqué de la part de Bourget qui lui fait lire le roman de Flaubert. Cependant, il y a de grandes différences entre Hélène et Emma Bovary, des différences qui sont bien réfléchies et élaborées par Bourget qui se voyait faire partie d'une autre époque littéraire, celle de la présence de la psychologie dans la littérature, ce qu'il souligne à plusieurs reprises, par exemple dans un essai sur Flaubert⁸⁶². Ainsi le portrait d'Hélène est, à un autre degré, brossé à partir de son univers intérieur, d'où vient ses désirs et ses souhaits.

Pourtant, dans le portrait d'Hélène, nous voyons que les plaisirs lui font commettre l'adultère, ce qui est aussi politiquement

⁸⁶⁰ Ici, on pourrait comparer avec Nietzsche et ses pensées autour de la mort de Dieu ainsi qu'avec ce qu'écrivit Georges Bataille plus tard. Même les idées de Bataille autour de l'érotisme seraient intéressantes à ce propos. (Les idées de Bataille sur le Mal où l'érotisme est vu comme une partie du mal ainsi que la transgression entre les phases dont l'adulte peut agir comme un enfant en commettant un acte enfantin, ou l'adulte vis-à-vis des interdictions comme l'enfant vis-à-vis de ses parents etc. – tout devrait être intéressant à aborder à ce propos.)

⁸⁶¹ Anne Charlotte Leffler écrit, entre autres, dans une lettre qu'elle a « voulu dire la vérité sans maquillage », sans penser aux normes établies. Voir Maj Sylvan, *Anne Charlotte Leffler. En kvinnan finner sin väg, op.cit.*, p. 198.

⁸⁶² Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine, op.cit.*, p. 127-174.

compliqué à l'époque. Son comportement est, comme celui des autres héroïnes, loin d'être honnête ou correcte. On pourrait même se demander si ce qu'elle fait n'est pas aussi sale et problématique, voire plus problématique, que le comportement d'une prostituée. C'est surtout lorsque le héros du roman de Bourget, Armand de Querne, commence à hésiter sur la relation avec Héléne, qu'Héléne est comparée à Emma Bovary : « C'est une madame Bovary, se disait-il [Armand], et avec ce simple mot il avait réponse à tout. » Alors Armand sait ce qu'il va faire, il va rompre et il constate : « Il la jugeait mal : c'était une libertine et rien de plus⁸⁶³. » En la comparant à une libertine, on nous fait comprendre qu'Héléne constitue une menace dans l'univers du protagoniste, en même temps que nous connaissons l'arrière-plan : aussi bien Héléne que Armand ont suivi leurs envies dans le passé proche, ce qui suffit pour considérer Héléne comme « libertine ». Ce qui bouleverse l'univers d'Armand et surtout sa confiance en Héléne, c'est la jalousie. Armand soupçonne qu'il a déjà existé un autre amant dans la vie de sa maîtresse, à savoir un homme nommé Varades, mais il croit aussi qu'Héléne en a eu bien d'autres, vu son comportement marqué par une conscience en elle-même. Avec tant d'hommes, d'amants, Héléne dépasse indiscutablement les limites pour ce qui est toléré dans le monde des hommes. Bien que les soupçons n'aient pas de vérité – Héléne n'a pas eu d'autres amants – on comprend qu'un amant dans la vie d'une femme est un phénomène qui n'est pas accepté.

Héléne elle-même ne présente pas d'importants scrupules en ce qui concerne l'adultère ; seulement quand il s'agit des sentiments, elle hésite, car elle a peur d'être rejetée – c'est pourquoi elle souhaite, pour le premier rendez-vous, rencontrer Armand dans un appartement neutre. L'adultère semble plutôt être un besoin, une envie et, encore, une nécessité, parce qu'elle est amoureuse : « Elle l'aimait, et elle aimait l'aimer⁸⁶⁴. » Pour la première fois elle est passionnément amoureuse : « Elle était femme, et, jusqu'ici honnête femme⁸⁶⁵. » En effet, « [c]e n'était pas seulement sa première intrigue, au sens où le monde prend ce terme, c'était son premier amour⁸⁶⁶. » Et elle agit pourtant avec un peu de mauvaise conscience, finalement, car elle est tout de même mère de famille, elle a un enfant (un fait dont parle très peu) ; sinon, elle n'hésite pas, puisque, avoir un amant, c'est en quelque sorte son droit, étonnement décrit, de son point de vue, tout à fait légitime. Après le rendez-vous, rue de Stockholm, Héléne ne vit que pour Armand. Dès son réveil le matin, elle se regarde dans la glace, se demandant si elle va plaire à son amant ou non.

⁸⁶³ *Un crime d'amour*, p. 188.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 70.

La situation dangereuse, bien « fatale » comme le narrateur le décrit au début du roman⁸⁶⁷, est encore plus dangereuse parce qu'elle est instable et déséquilibré. Une telle liaison est impossible, voire un crime : à cette époque, les femmes furent gravement punies pour de tels actes⁸⁶⁸. Ainsi la passion risque donc d'être fatale encore plus pour Hélène que pour Armand, même si Armand, lui aussi, souffre des circonstances de la relation risquée. Si Hélène ne soupçonne rien quant à Armand, cela devient encore un component qui mène Hélène vers la fin fatale, car lorsqu'elle découvre, à son tour, le « crime » d'Armand, elle change radicalement de caractère. Si elle n'avait pas suivi ses envies, elle n'aurait jamais subi des mêmes expériences, et la fin aurait été une autre. La psychologie joue encore une fois un rôle prédominant pour une des figures de notre corpus, cependant, ici, elle est fortement liée à des expériences érotiques.

Dans *Féminité et érotisme II*, le sujet du roman nous semble assez clair et évoqué déjà grâce au titre, et comme le résume Monica Lauritzen dans sa biographie sur Leffler : « L'érotisme court comme un grand sous-courant à travers de tout le récit⁸⁶⁹. » Nous comprenons également, déjà après quelques premières pages du roman, que l'héroïne, Alie, ne souhaite pas mener sa vie comme les autres femmes. La décision de ne pas épouser Rikard, dans *Féminité et érotisme I* n'est toujours pas regretté, au contraire – d'abord nous comprenons par le narrateur que Rikard est indifférent par rapport à sa femme Aagot, ensuite qu'Alie est aussi sûre de son choix qu'auparavant. Par les pensées d'Alie qui nous sont présentées, nous savons que cette héroïne « souhaite aimer et être aimée⁸⁷⁰ » – ce qui se compare avec l'amour vécu d'Hélène pour Armand – pourtant il est évident qu'elle ne cherche pas un amour comme celui de Rikard et d'Aagot : Chez Rikard, elle ne trouve pas, comme on a déjà vu, « plus d'érotisme que [...] dans les chaussettes grises de feutre de sa tante⁸⁷¹ ». C'est donc vite constaté : l'érotisme que démontre l'homme conventionnel, ici représenté par Rikard, ne suffit pas pour une femme comme Alie. De plus, le mariage conventionnel ne crée guère de véritables sentiments d'amour. Pour la femme moderne, la femme de la fin du XIXe siècle, l'érotisme devient de plus en plus important, et celui-ci ne peut pas évoluer dans une vie conjugale conventionnelle.

Ce n'est qu'à l'étranger, sur la Côte d'azur italienne, que l'héroïne commence à porter intérêt vis-à-vis d'un homme. Que cet intérêt

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 16 : « Oui l'heure fatale avait sonnée pour Hélène, elle le sentait. »

⁸⁶⁸ Anne Martin-Fugier, *La Bourgeoisie, op.cit.*, 1983, p. 106 sq. : A propos de la fin du XIXe siècle « L'adultère de l'épouse est puni dans tous les cas. »

⁸⁶⁹ Monica Lauritzen, *Sanningens vägar, op.cit.*, p. 482.

⁸⁷⁰ *Féminité et érotisme II*, p. 8 : « Och önskan att älska och älskas, att lefva sitt lif för och med en annan, för hvilken hon vore den första och enda, växte allt starkare inom henne för hvarje år [...]. »

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 9 : « Det finns inte mer erotik i honom än i [...] tants grå filtsockor. »

soit créé est certainement lié au lieu, comme nous allons le voir, ainsi qu'à la distance et physique et sociale entre Alie et le marquis. Effectivement, la distance contribue d'abord à une sûreté – Alie n'a rien à craindre, car elle suppose que rien de sérieux ne va se passer. De plus, la distance est fructueuse pour l'imagination, et l'activité cérébrale de l'héroïne le prouve aussitôt : lorsqu'elle voit le portrait de la famille, elle y voit des « vraies personnes romanesques⁸⁷² », et Rikard lui fait la remarque qu'elle voit bien le marquis comme un prince de conte de fées, ce qui a son effet – la nuit suivante Alie rêve de ce « prince de contes de fées⁸⁷³ ». Finalement, l'environnement étranger avec sa chaleur et sa vie détendue joue un rôle décisif pour l'ambiance érotique.

Tout de même, la première fois que notre héroïne voit son « marquis » en vrai, elle est déçue, car le physique du jeune homme ne correspond pas à celui des portraits. Ce n'est que plus tard, quand les règles italiennes permettent enfin les bains dans la mer, que les idées d'Alie commencent à changer⁸⁷⁴. Alors le corps est bien remarqué, parce que les situations données rendent possible de telles descriptions. Après une première déception de la jeune femme à propos du prince charmant, on a une autre image du physique d'Andrea Serra : « Il portait un maillot de bain rayé en rouge et en jaune, qui mettait en valeur l'agilité juvénile et gamine de la figure, cette finesse gracieuse, presque féminine qui caractérise l'Italien⁸⁷⁵. » Dans ce passage, qui raconte la première visite à la plage dont les activités et les attributs font partie d'une nouvelle vie moderne, Serra est vu en compagnie d'une belle dame – les deux sont physiquement aussi proches l'un de l'autre que la scène fait rougir Alie. Quant à Alie, c'est la première fois qu'elle voit des hommes et des femmes se mêler dans de telles tenues, et elle se sent timide. Petit à petit, elle s'y habitue, car malgré sa première réaction de pudeur, Alie trouve aussitôt un vrai plaisir en se baignant dans l'eau « douce, caressante, tiède et pourtant rafraîchissante⁸⁷⁶ ». L'eau devient, tout naturellement, combinée au reste de l'environnement exotique, l'élément essentiel pour réveiller l'érotisme, car une fois entourée par cette eau douce, Alie oublie vite les sentiments liés à la pudeur éprouvés plus tôt⁸⁷⁷.

⁸⁷² *Ibid.*, p. 26 : « Tänk en så vacker familj, sade Alie. Riktiga romanmänniskor. »

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 27 : « Följande morgon omtalade Alie, att hon drömt om "sagoprinsen" hela natten. »

⁸⁷⁴ Sur place, les femmes doivent attendre jusqu'à la fin du mois de juin pour avoir la permission de se baigner. Voir *Ibid.*, p. 37.

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 37 sq. : « Han bar en röd och gulrandig badkostym, som väl framhöll gestaltens ungdomliga, gossaktiga smidighet, denna behagfulla, nästan kvinnliga finhet, som karakteriserar italienaren. »

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 39 : « Och hur smekande mjukt och ljumt och ändå svalt det [vattnet] smög sig omkring henne! »

⁸⁷⁷ Voir Sofia Wingstrand, « Erotikens estetik. Kärleksskildringen i Anne Charlotte Lefflers roman Kvinnlighet och erotik II », in: Yvonne Leffler (éd.), *Kvinnan, kärleken och romanen*. Karlstads universitet, 2001, p. 104-105.

Comme le souligne Sofia Wingstrand dans son article sur *Féminité et érotisme II*, le premier contact avec l'eau est pour Alie « une expérience sensuelle » et elle peut tout y oublier⁸⁷⁸. De même : plus loin de la terre que Serra arrive à amener Alie, plus l'érotisme commence à jouer un rôle réel dans la vie de la jeune femme. C'est donc finalement dans le contact avec la nature qu'Alie trouve son propre érotisme, quelque chose qu'elle a, comme le remarque Wingstrand également, en commun avec d'autres figures féminines de son époque, par exemple la jeune héroïne Aurore de la nouvelle « Aurore Bunge » de Leffler, un vrai succès de scandale de l'époque⁸⁷⁹. C'est également dans le contact avec l'eau que Serra embrasse Alie, et c'est ici que l'héroïne a une première expérience de vertige – un vertige qui signifie une première sensation purement érotique⁸⁸⁰.

Malgré le désintérêt de la part d'Alie vis-à-vis de l'offre de Serra quand il lui propose d'enseigner la natation, Serra devient son instructeur en s'approchant d'elle dès qu'il voit l'occasion de l'aider. Bien qu'ils ne le voient probablement pas très bien eux-mêmes, l'érotisme imprègne leur relation, ce qui est remarqué par Aagot, qui, par raison de santé ne peut pas passer autant de temps dans l'eau, contemple Alie et Serra. Aagot voit quelque chose de superficiel et différent chez Alie vis-à-vis de Serra – au point qu'elle s'inquiète : « Aagot se sentait curieusement inquiétée de cette ambiance d'érotisme qui l'entourait⁸⁸¹ ».

Par ailleurs, Aagot elle-même se voit comme la seule à ne pas être vue par les hommes : personne ne lui fait la cour – ce qui est expliqué par son comportement clair et évident de femme mariée. Comme le choix d'Aagot de se marier est à la fois très conventionnel et très opposé aux choix d'Alie, nous voyons encore une raison qui fait du portrait d'Aagot l'antipode de celui d'Alie. Or sur le plan de l'érotisme, Aagot a les mêmes souhaits qu'Alie – elle cherche quelque chose au-delà de sa relation conjugale, et elle espère et essaie de changer sa relation avec Rikard. Malheureusement cela ne semble guère possible, car les sentiments de Rikard sont de nouveau plus forts pour Alie que pour Aagot, puisque plus le temps s'est écoulé depuis le mariage, plus sa passion envers sa femme s'est éteinte.

La figure féminine d'Aagot manifeste et conclut donc assez bien aussi les idées de l'érotisme dans le roman de Leffler : même les femmes mariées peuvent chercher la passion et l'érotisme, et il faut assumer l'existence de ce genre de sentiments, de souhaits et, peut-être surtout, de

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 105.

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 110.

⁸⁸⁰ Voir également Monica Lauritzen, *Sanningens vägar, op.cit.*, p. 483.

⁸⁸¹ *Féminité et érotisme II*, p. 43 : « Aagot kände sig egendomligt oroad af den atmosfär af erotik, som omgaf henne. »

désirs⁸⁸². L'érotisme présente ainsi encore une façon de montrer que la femme est en train de changer.

Les différences culturelles entre Alie et Serra sont d'importance pour constituer l'outil nécessaire afin de réaliser une telle histoire d'amour – le comportement de Serra est expliqué par son origine italienne, et dans la rencontre avec Alie, son comportement à elle, se laisse changer. Dans la rencontre du nouvel environnement et avec Serra, la connaissance de l'érotisme des jeunes femmes de *Féminité et érotisme* s'éveille. Par contre, seulement Alie a le droit de découvrir le vrai érotisme, dans sa relation passionnée avec Serra ; les autres personnages – surtout Aagot – en deviennent des témoins. De même, soulignons, encore une fois, que la découverte d'Alie, dans la grotte, après la natation et le passage où Alie crut se noyer, est quelque chose de très bouleversant à l'égard de la jeune femme. Peut-être est-elle sous le choc autant que le lectorat à venir, ainsi que les autres personnages. Ce choc provoqué par l'érotisme est un élément qui nous semble fréquent dans la littérature décadente. De plus, c'est encore l'interdiction, la transgression des normes – car le roman est imprégné d'une instabilité, voire d'un déséquilibre – qui est liée à l'érotisme. Une rupture du comportement hors de normes arrive pourtant, car à la fin du roman, Alie et Serra choisissent de vivre ensemble. Ainsi il est également montré qu'une relation intime et proche n'a pas besoin de finir mal comme une tragédie. Leffler en écrit elle-même dans sa postface du roman : elle veut que ce roman finit bien contrairement aux histoires d'amour et de passion qui finissent mal, comme par exemple *Un crime d'amour* de Bourget⁸⁸³.

Berta Funcke et l'érotisme cérébral

Avec son activité cérébrale et non physique, l'héroïne de *Berta Funcke* de Stella Kleve peut être considérée comme un exemple de l'érotisme décadent type. Nous avons déjà vu que Berta évite les relations intimes avec les hommes, ce qui est souligné à propos de ses fréquentations des bals dansants, desquels elle part le plus tôt possible puisqu'elle déteste les

⁸⁸² Voir également à ce propos Claudia Lindén, « Efterskrift », in : Anne Charlotte Leffler, *Kvinnlighet och erotik*. Stockholm, Rosenlarv förlag, 2009, p. 304.

⁸⁸³ Anne Charlotte Leffler, « Efterskrift till *Kvinnlighet och erotik. II.* », in : *Ur lifvet. Femte samlingen*, Stockholm, Ivar Hæggströms Boktryckeri, 1890. Parmi ses exemples, on retrouve également *Madame Bovary* de Flaubert, *La conquête de Plassans* et *La faute de l'abbé Mouret* de Zola et *Fort comme la mort* de Maupassant – toutes des œuvres qui selon Leffler devraient être considérées comme tendencieuses pour les écrivains modernes et leur représentation de l'érotisme.

dernières heures d'un bal avec ses « visages *trop* en feu⁸⁸⁴ ». Comme le note Claes Ahlund, Berta trouve tout érotisme concret répugnant⁸⁸⁵ – chose qui ne change guère à travers du roman comme est le cas pour les figures féminines de Rachilde, de Bourget ou de Leffler. Sa peur de l'intimité est aussi évoluée qu'elle n'arrive même pas à lire des descriptions dans des romans qui fait penser à l'érotisme : « elle éprouve un dégoût aux descriptions sensuelles » en lisant des écrivains de « la littérature moderne⁸⁸⁶ ». Toutefois, ce qu'elle ressent au cours de ces moments n'imprègne pas le roman en entier, car on y retrouve un grand nombre de passages où l'érotisme joue un rôle considérable, mais cela se déroule sur un plan hors du contrôle de Berta.

Berta préfère donc contrôler les événements – nous l'avons déjà vu en soulignant son côté théâtral, et on y reviendra encore un peu ci-dessous – et avec l'exigence d'un contrôle, c'est probablement plus difficile pour elle de suivre ses désirs, ou même d'en avoir. Pourtant, nous voyons que Berta trouve un plaisir proche de l'érotisme dans son comportement dominateur où elle contrôle des situations, comme dans les relations avec Nils Max ou Leif Thordsen. En revanche, l'histoire avec Åke Kalm illustre une exception qui signale autre chose au lecteur, car même si Berta fait tout pour garder ses distances, pendant les dernières heures d'un bal dansant, elle est finalement – subitement, de façon inattendue – séduite par Åke. Les lèvres de Berta s'unissent avec ceux d'Åke dans un long baiser, un événement qui est suivi par plusieurs tirets de suspension qui laissent au lecteur à s'imaginer le reste⁸⁸⁷. L'acte a tout de même une fin – la musique s'arrête et la lumière s'allume. Après encore un grand nombre de tirets de suspension, on a accès aux pensées de Berta : « Comment avait-elle pu le faire ? – Comment *avait-elle* – –⁸⁸⁸ » Ensuite, elle revit le moment du baiser, « – long, chaud. – –⁸⁸⁹ ». Berta décide que la faute de son comportement est le champagne. Pourtant ses sentiments devant ce genre d'acte paraissent assez bien variés. D'abord, sa personnalité est plutôt marquée par la raison, et elle est contre le comportement des autres aux bals. Ensuite elle se comporte précisément comme les autres, bien que cela lui donne plein de remords. Le baiser avec Åke Kalm est d'ailleurs le seul vrai contact physique/intime qu'elle a avec un homme tout au long du roman, et il n'y a aucun doute qu'elle est attiré par l'homme en question ; il est décrit comme beau et attirant. L'exception que constitue Åke Kalm montre donc que Berta

⁸⁸⁴ *Berta Funcke*, p. 99: « Ty fröken Funcke hade börjat fara mycket tidigt hem; hon afskydde att se en bal "på hållningen", sönderrifna klänningar och för blossande ansigten. »

⁸⁸⁵ Claes Ahlund, *Medusas huvud, op.cit.*, p. 34.

⁸⁸⁶ *Berta Funcke*, p. 99 sq.: « Hon favoriserade den moderna litteraturen, men hon tyckte emellanåt, att den "gick för långt". Hon led vid de mörka, smutsiga sidor af lifvet, som dessa författare medsådan tydlig förkärlek frambringa, och hon kände äckel vid deras groft sensuella skildringar. Sådant tyckte Berta Funcke var "motbjudande" och "smaklöst". »

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 107.

⁸⁸⁸ *Ibid.*, p. 107 : « Hur hade hon kunnat göra det? – Hur hade hon? – – »

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 108 : « – lång, het. – – »

n'est pas toujours aussi contrôlée qu'elle ne le pense, et que son érotisme peut se manifester physiquement. Par contre, le vrai érotisme de *Berta Funcke*, qui est également apprécié, se déroule dans l'univers intérieur de l'héroïne. Il s'agit bien d'un érotisme rêvé, imaginé – et sachons que celui-ci provient également des « vrais » sentiments, car plus Berta ressent vis-à-vis d'un homme, plus elle garde les distances, et plus la relation est artificielle, cérébral, plus elle s'approche des relations souhaitées par Des Esseintes dans *A rebours* de Huysmans ou bien par le narrateur de *Sensitiva amorosa* de Hansson.

Constatons donc que le regard et les flirtations de Berta sont tout le temps liés ou, au moins, proches de l'érotisme – et il s'agit d'un érotisme décadent, bien distancé, très superficiel. Le rôle tellement bien joué et évolué par elle-même est également, comme nous l'avons déjà constaté, proche de celui d'une vraie femme fatale, bien semblable à la plupart des figures féminines de *Sensitiva amorosa* ou à la Jane de *Bruges-la-Morte*. Berta, et tant de figures féminines avec elle, dans les manières de contrôler la situation jusqu'à l'érotisme, se met d'une autre position que la tradition le souhaite, ce qui rend, par conséquent, l'attraction de la femme très risquée, surtout si elle implique de la sexualité, et cela, comme nous allons le voir, parfois à un tel degré que la mort se rapproche.

2.9 La sexualité et la mort

A l'époque de la Décadence, l'érotisme peut bien créer – ou au moins en être une des causes derrière – une obsession de la sexualité. De plus, comme la Décadence est marquée par une sensation de vide, on cherche à remplir ce vide avec quelque chose. Ainsi la sexualité devient, si la peur de l'intimité n'est pas trop grande, un des moyens de se guérir de la sensation en question. En revanche, une activité sexuelle exagérée peut évidemment aussi produire, ou même renforcer, cette même sensation. Ce qui reste est donc, encore une fois, la sensation de perte : perte de temps, perte d'identité, perte de focalisation. De même, obsédés par l'érotisme ou la sexualité, les personnages de la littérature décadente se perdent eux-mêmes dans des relations prédestinées à être fatales. S'il s'agit d'une femme fatale dans les vies des figures masculines, les figures féminines, elles aussi, elles se retrouvent souvent dans des relations bien compliquées – voire fatales. Plus la relation est compliquée, plus les craintes s'installent – des craintes non éloignées d'une peur de la vie – et plus s'intensifie une peur de perte de vie.

Ainsi la thématique de la mort devient encore un aspect pertinent à soulever dans notre étude.

Semblable au monstre, la femme fatale devient, de temps en temps, aussi fatale qu'elle cause la mort de ses victimes. L'une de ces figures mortelles liée à la femme fatale est celle du vampire. Les femmes démonisées ou vampirisées sont bien fréquentes dans la littérature fin-de-siècle, ce que prouve par exemple Bram Dijkstra dans son ouvrage *Idols of Perversity* de 1986. Il est évident que les portraits de femmes sont souvent doubles – ou, en tout cas, les œuvres contiennent, comme nous l'avons déjà signalé ci-dessus, des figures féminines dont les qualités sont opposées les unes aux autres. Dijkstra montre comment les figures féminines sont marquées par une dualité, ce qui provient – ou s'approche – de l'ambiguïté de la « nouvelle femme ». Si l'image de la femme est ambiguë, les figures féminines deviennent souvent doubles. Nous avons déjà remarqué la paire nonne – monstre, bien comparable à la paire vierge – putain. Comme Dijkstra le suggère, cette paire est également à comparer avec la paire sainte – vampire⁸⁹⁰. La dualité contient également un contraste de possession. La première sorte de la paire indique une femme possédée, la deuxième – le contraire : une femme avec capacité de posséder l'homme, ce qui est le cas dans une relation avec la femme vampirique. Les dernières des paires – la putain et le vampire – sont donc les plus dangereuses, et devant elles, l'homme peut finir sans pouvoirs.

Si la figure de la prostituée n'est pas loin de celle du vampire, cela a un lien avec les maladies sexuellement contagieuses de l'époque, à savoir surtout la syphilis, qui, à son tour, peut être vue comme la maladie de la fin du XIXe siècle, au point qu'on en parle comme la métaphore de l'époque⁸⁹¹. Si l'on craint la vraie intimité, l'intimité artificielle de la prostitution peut être une alternative physique, et dans les villes modernes, la prostitution se répand. Par ailleurs, la prostitution devient en Scandinavie, à cette époque, un des sujets les plus soulevés et discutés dans le débat autour de la morale de la « percée moderne⁸⁹² ».

Comme on l'a déjà vu, la syphilis est aussi une des causes de la peur de l'intimité : avec les autres menaces que l'intimité provoque, celle de la syphilis est probablement parmi les plus grandes peurs de la vraie vie. La fréquence de syphilis s'accroît même dans les couples bien établis de l'époque : les hommes mariés ne se limitent pas toujours à avoir des rapports sexuels avec leur épouse, ce qui est, en effet, une problématique peu soulevée en Suède avant les années 1880. Pourtant, en 1886, une petite

⁸⁹⁰ Bram Dijkstra, *Idols of Perversity*, *op.cit.*, p. 334.

⁸⁹¹ Voir Andrew Smith, *Victorian Demons : Medicine, Masculinity, and the Gothic at the fin-de-siècle*, Manchester University Press, 2004, p. 95.

⁸⁹² Voir le chapitre qui présente la littérature fin-de-siècle en Scandinavie et sa percée moderne ci-dessus.

Voir également Jette Lundbo Levy, *Den dubbla blicken*, *op.cit.*, p. 15.

nouvelle intitulée « Messling » (« Rougeole »), écrite par Gerda von Mickwitz, publiée, précisément comme la nouvelle de Kleve, « Pyrrhus-segrar » (« Victoires de Pyrrhus »), dans la revue féministe *Framåt* en 1886, attire l'attention sur la maladie⁸⁹³.

La nouvelle de Mickwitz raconte comment la maladie d'une femme mariée est expliquée comme la rougeole alors qu'il s'agit de la syphilis. On essaie donc de faire croire à la femme qu'elle souffre d'une autre maladie, plus légitime, plus facile à accepter. De même, il s'agit d'un récit qui suggère que c'était assez fréquent de ne pas dire la vérité de la maladie. De plus, bien que la maladie en question soit, à l'époque, très fréquente, on évite de l'appeler de son vrai nom : même dans les débats autour de la morale, son vrai nom n'est que rarement employé. Bien que la figure féminine de la nouvelle de Mickwitz soit gravement malade en syphilis – et que ce soit son mari qui l'a contaminée – on dit donc, aussi bien dans la famille que officiellement, qu'elle souffre de la rougeole. Avant de se marier, la jeune femme n'a rien su à propos de la maladie du mari et elle doit maintenant, très malade, continuer à mentir. Ainsi elle partage donc les mensonges aussi bien du mari que ceux de la société⁸⁹⁴.

La nouvelle devient d'emblée un grand sujet de conversation et de discussion, ce dont témoigne un texte d'Ernst Ahlgren⁸⁹⁵ (Victoria Benedictsson) dans la même revue quelques numéros plus tard, où l'on trouve le résumé d'une conversation entre l'écrivain et une de ses amies, une conversation qui fait comprendre que la femme s'inquiète à ce propos⁸⁹⁶. Pour lui répondre, ainsi que pour répondre aux autres qui s'inquiètent de la maladie, Benedictsson informe d'un livre écrit par un spécialiste sur le sujet, notamment *Syphilis et mariage* (1880) écrit par Alfred Fournier de la faculté de médecine à Paris – un livre traduit en suédois en 1882 sous le titre *Syfilis och äktenskap*⁸⁹⁷.

De cette manière, au moins le nom de la maladie est employé de nouveau dans la revue *Framåt* ainsi que – probablement – dans la vie privée. De plus, comme Benedictsson le souligne également, en cette époque, la maladie en question figure déjà dans la littérature, comme dans *Arbeidsfolk* (*Ouvriers*, 1881) du Norvégien Alexander Kielland, *Gengangere*

⁸⁹³ *Framåt*, 1886, n° 6. La nouvelle est également publiée dans le recueil de nouvelles écrites par des écrivains femmes de la percée moderne. Voir Birgitta Ney (éd.), *Synd. Noveller av det moderna genombrottets kvinnor*, Stockholm, Ordfront, 1993.

⁸⁹⁴ Voir Birgitta Ney, « Förord » (Préface), in: Birgitta Ney (éd.) *Synd. Noveller av det moderna genombrottets kvinnor*, Stockholm, Ordfront, 1993, p. 4.

⁸⁹⁵ Le pseudonyme de Victoria Benedictsson, Ernst Ahlgren, est donc utilisé, mais en 1886, c'était tout à fait connu que Victoria Benedictsson se cachait derrière le pseudonyme. Nous employons donc dorénavant le vrai nom de l'écrivain.

⁸⁹⁶ Ahlgren, Ernst (Victoria Benedictsson), « Några ord med anledning af Gerda von Mickwitz' skiss "Messling" », *Framåt*, 1886, n° 11, p. 9-10.

⁸⁹⁷ En français : Alfred Fournier, *Syphilis et mariage. Leçons professées à l'hôpital Saint-Louis*, Paris, G. Masson, 1880.

(*Les Revenants*, 1882) de Henrik Ibsen, *Erik Grane* (1885) du Suédois Gustaf af Geijerstam ou encore *Gammel gæld* (*Ancienne dette*, 1885) du Danois Gustav Esman. Pourtant, jusque-là, le nom propre de la maladie n'est donc que rarement employé, et ce n'est qu'avec la nouvelle de Mickwitz que le vrai nom propre est vu, à l'écrit, à l'intérieur d'un texte fictif. La problématique de l'emploi du nom de la maladie ne s'arrête pourtant pas ici, mais elle ajoute quelque chose d'important pour notre analyse à venir ; on comprend la complexité d'un thème, le thème d'une maladie liée au rapport sexuel.

Comme l'exemple du texte de Fournier l'indique, ce n'est donc pas seulement en Suède que l'on discute la problématique de la syphilis. Fournier commence, en 1880, avant sa première « leçon » de son livre par souligner qu'il s'agit d'« une question des plus graves, des plus importantes au double point de vue médical et social, à savoir : l'étude de la syphilis dans ses rapports avec le mariage⁸⁹⁸ ». Être contaminé de la syphilis et se marier sans avertir sa future femme est bien sûr quelque chose de non souhaitable. Voyons-nous ici une probable raison pour fuir les mariages ? Bien évidemment, un groupe d'hommes n'osent plus se lier à une femme à cause de ces craintes – c'est le cas de quelques hommes de *Sensitiva amorosa*, dont le cas du narrateur n'est qu'un des exemples de ce genre.

De toute façon, même après l'attention attirée sur la maladie, dans la littérature et dans l'art, le nom de la maladie est associé à des images moins esthétiquement attirantes, ce qui fait que le nom n'est pas aussi souvent employé que la problématique et ses symptômes. De plus, si l'on évite d'employer le nom de la maladie, ce n'est peut-être pas toujours tout à fait facile pour chaque lecteur de voir si'il s'agit de la syphilis dans la littérature (ni ailleurs, bien sûr) ou d'une autre maladie. Employer le vrai nom est aussi quelque chose qui risque de signaler de la peur au lieu de l'art, ou bien si l'on en fait de l'art, on se débarrasse de la peur.

De même, les noms des maladies sont, comme l'a constaté Susan Sontag, aussi bien au XIXe siècle qu'au XXe siècle – où il s'agit du cancer, ou plus tard de le SIDA – devient mentalement compliqué, car en employant le vrai nom de la maladie, par superstition, on a peur de contaminer non seulement le texte, mais encore soi-même⁸⁹⁹. Contrairement à ces idées, comme nous l'avons déjà vu, et allons le voir, il existe un romantisme autour d'autres maladies, comme celui de la chlorose qui rend les souffrants pâles. N'oublions pas que la pâleur fait partie de l'apparence à la mode de l'époque, et que ce phénomène contribue à rendre populaire la chlorose. La maladie va donc de pair avec les idéaux – et encore, la cause de

⁸⁹⁸ Voir *Ibid.*, p. 1. Fournier écrit d'ailleurs beaucoup sur la syphilis ; on n'a que lancer la recherche sur le site de Gallica de la BnF (Bibliothèque nationale de France) pour le consulter.

⁸⁹⁹ Voir Susan Sontag, *Illness as Metaphor. Aids and its metaphors*, London/New York, Penguin Books, 1983 (1978).

cette maladie est le contraire de la cause de la syphilis (qui peut d'ailleurs, bien évidemment, aussi rendre la malade pâle...) ⁹⁰⁰. D'ailleurs, plus une maladie est associée à des péchés, plus elle devient, à l'époque de la fin du XIXe siècle, difficile à appeler de son vrai nom, peut-être, parce que le nom implique les réactions chez le lecteurs : la peur ou bien le jugement ⁹⁰¹. Pourtant, comme Jean-Louis Cabanès le constate, la syphilis « hante véritablement la littérature à partir des années 1884-85 ⁹⁰² ».

Si les femmes, et parmi elles surtout les prostituées, constituent la menace la plus grande de la contamination de la syphilis, cela vaut pour un grand nombre d'œuvres littéraires de l'époque, notamment pour le livre de référence de la Décadence, le roman *A rebours* de Huysmans. Particulièrement intéressant à ce propos est, bien évidemment, le cauchemar (chapitre 8) du héros Des Esseintes sur la syphilis ⁹⁰³, où une femme – en état pourri – se transforme en une fleur avec des tiges ressemblant à des serpents et une plaie ouverte entre les jambes.

En revanche, chez Hansson, comme le note Ebba Witt-Brattström, c'est plutôt l'homme qui est malade et contagieux ⁹⁰⁴. L'exemple de Witt-Brattström est tiré de *Parias* de Hansson, et non de *Sensitiva amorosa*, mais il est clair que la maladie est présente également dans ce livre-ci. De plus, on voit que, surtout dans les pays nordiques, que la question de la prostitution devient de plus en plus importante autour des années 1880, lorsque Brandes et ses disciples commencent à débattre la morale. Dans cette même ligne, le Norvégien Hans Jæger (1854-1910) soulève la problématique de la prostitution et les désirs sexuels dans son roman autobiographique et documentaire sur le groupe de bohèmes dans la capitale norvégienne, alors nommée Kristiania, *Fra Kristiania-Bohemen* (1885 pour la première version, 1895 pour une deuxième version) qui montre les changements de la vie des grandes villes. Il relève les changements sociopsychologiques qui ont lieu lorsque de grandes masses quittent la campagne pour aller vivre dans les villes – ce qu'il lie à la problématique de la prostitution. Ainsi Jæger montre dans son livre que la vie des bohèmes est marquée par des relations de plus en plus fugaces, ainsi que par un côté obsessionnel. Comme Jette Lundbo Levy le voit, l'imagination sexuelle devient

⁹⁰⁰ Voir le chapitre ci-dessus : « Nuances de teint – pâleur et artifice ».

⁹⁰¹ Voir Susan Sontag, *Illness as Metaphor*, *op.cit.*, p. 40: la syphilis implique le jugement moral, mais non le jugement mental : « The syphilitic personality type was someone who was likely to get it. In its role as a scourge, syphilis implied a moral judgment (about off-limits sex, about prostitution) but not a psychological one. »

⁹⁰² Jean-Louis Cabanès, « Invention(s) de la syphilis », *Romantisme*, 1996:26, n° 94, p. 92. Dans son article, Cabanès fait un bel exposé sur l'occurrence du topos de la syphilis dans la littérature de la fin du XIXe siècle, mais sans s'approcher des œuvres de notre corpus.

⁹⁰³ Voir *Ibid.*, p. 103: « Dans les romans décadents, les représentations du mal vénérien sont d'abord subordonnées aux affects, aux rêves, aux cauchemars des personnages. » Cabanès soulève aussi le cauchemar de Des Esseintes d'*A rebours*; voir Jean-Louis Cabanès, « Invention(s) de la syphilis », *op.cit.*, p. 104.

⁹⁰⁴ Voir Ebba Witt-Brattström, *Dekadensens kön*, *op.cit.*, p. 107.

ici pour les personnages du roman de Jæger le point central dans la description de la pratique sexuelle de la grande ville, et cela surtout pour les hommes⁹⁰⁵. Or, la même imagination devient décisive pour la pratique sexuelle des femmes, aussi bien pour celle qui existe que pour celle que l'on pourrait imaginer dans le changement des choses⁹⁰⁶. L'imagination sexuelle risque, à son tour, à mener à une chasse éternelle des nouvelles expériences, même dans la vraie vie, puisqu'on cherche à réaliser les fantasmes, les rêves secrets. Le besoin, éveillé par l'imagination, réapparaît constamment, et cette vie devient marquée par une accoutumance. Par là, une vie normale n'est plus possible à mener – phénomène qui pourrait, au fait, être vu comme une sorte de mort – de même que les maladies contagieuses y font partie en tant qu'ingrédient inévitable⁹⁰⁷.

En effet, même si le livre de Hansson a paru après la publication et le débat autour de « Messling » de Mickwitz, la maladie est tout à fait présente dans *Sensitiva amorosa*, mais sans que son nom soit employé. Appeler la maladie de son vrai nom devient ici probablement encore plus difficile pour Hansson, parce que, en effet, cela serait de s'allier avec les écrivains qui cherchent à soulever et débattre des problèmes de la société, dans l'esprit de Brandes, tandis que le but de Hansson est d'écrire d'une façon artistique, esthétique⁹⁰⁸. De plus, si « l'évocation du mal vénérien procède d'une esthétisation de la laideur, de l'a-normalité », comme l'exprime Cabanès, cela explique encore le choix de Hansson d'éviter d'utiliser le vrai nom de la maladie⁹⁰⁹.

Cependant, c'est plus ou moins un fait évident que le narrateur de *Sensitiva amorosa* a dû souffrir de la maladie sexuellement contagieuse. D'emblée, dès la deuxième page de la première nouvelle, il est déclaré que le moi du récit a eu assez des liaisons réelles avec les femmes, car il trouve, dans chaque relation, autant de banalités et de douleurs. En évitant des liaisons, mais en ayant des liaisons distancées et en étudiant les femmes à une certaine distance, sans contact physique, le narrateur voit qu'il peut jouir du sexe opposé, sans risque de souffrir des additifs dégoûtants⁹¹⁰. Le narrateur continue en parlant du dégoût et de la douleur que la relation

⁹⁰⁵ Voir Jette Lundbo Levy, *Den dubbla blicken*, *op.cit.*, p. 28.

⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 28 sq.

⁹⁰⁷ Cela est, bien évidemment à comparer au comportement des dandys – voir le chapitre ci-dessus, dans la troisième partie, sur le dandysme.

⁹⁰⁸ Pourtant Hansson emploie le nom de la maladie dans *Parias*, recueil de nouvelles paru en 1890 en allemand et en danois, mais en suédois d'abord en 1919. Ceci pourrait montrer que Hansson, dans *Sensitiva amorosa*, voulait s'éloigner le plus possible de la littérature réaliste de la percée moderne, celle qui soulève les problèmes pour les débattre. Il est clair que, en évitant le nom, l'esthétisation devient plus élaborée.

⁹⁰⁹ Jean-Louis Cabanès, « Invention(s) de la syphilis », *op.cit.*, p. 109.

⁹¹⁰ *Sensitiva amorosa*, p. 4: « Det fins, i alla sådana förbindelser [...] så mycket banalt och smärtsamt; jag har fått mer än nog af detta, och njuter nu kvinnorna på afstånd, i studiet af dem och inom mig sjelf, och på detta sätt kan jag lösa ut allt det triviala som innebor i könsförhållandena samt njuta den rena musten utan osmakliga tillsatser. »

donne, et que la libido physiquement leur salit les deux personnes d'un couple. Ce qui est sale est bien sûr aussi associé au péché, mais la saleté peut également, tout naturellement, être interprétée comme les bactéries d'une maladie sexuellement contagieuse : la syphilis. Encore plus clairs sont les symptômes du personnage masculin de la septième nouvelle qui souffre de « la fièvre propre à la nature bouillait dans son sang⁹¹¹ », ainsi que des visions/hallucinations qui vont et viennent au cours du récit. Au début du récit, ce narrateur voit une femme s'appuyer contre le tronc d'un arbre de la forêt, une femme qui « lui sembla être l'esprit horrible de ce paysage⁹¹² ». Les hallucinations deviennent de plus en plus graves, jusqu'à ce que le narrateur erre dans la rue et des passants doivent intervenir et aider le malade⁹¹³. C'est évident que la peur de l'intimité du narrateur de *Sensitiva amorosa* est fortement liée à la crainte de la syphilis. On pourrait même lire les textes de Hansson comme un avertissement de la maladie en question. La sexualité implique la mort, surtout comme la dernière phase de la syphilis, la folie, peut provoquer un comportement qui emporte son affecté, le contaminé, quelque part où il se trouvera loin de toute sécurité.

Parmi les autres œuvres de notre corpus, l'occurrence des symptômes de la syphilis n'est pas aussi fréquente que dans *Sensitiva amorosa*, mais dans *En rade* de Huysmans, nous trouvons le symptôme des cauchemars⁹¹⁴ de Jacques Marle, ainsi que la maladie de Louise, à laquelle nous reviendrons, car dans son cas s'agit probablement plutôt de symptômes de la névrose ou de l'hystérie. Pourtant, sachons que les symptômes de Louise pourraient également avoir son origine dans la syphilis et sa dernière phase avec « tout un cortège de phénomènes aboutissant à des hallucinations, à des syncopes, à des affaiblissements⁹¹⁵ ». Plus important encore dans ce portrait du couple Marle devient la distance entre Jacques et Louise, car ils s'éloignent l'un de l'autre. A plusieurs reprises, c'est constaté que la vie sexuelle du couple est finie ; les deux ne peuvent plus être physiquement proches à cause de l'état maladif de Louise. Par conséquent, le couple subit de la stérilité, et les pensées de Jacques témoignent de la maladie de la femme : « [...] et Louise n'est depuis sa maladie, bonne à rien.

⁹¹¹ *Ibid.*, p. 78: « Naturens egen feber sjöd i hans blod; det var eld och frossa; nu het brånad, nu en vanvettsvindel som skar likt en egg af is; och syner flämtade framför honom, vållustingens och dårens vexelvis. »

⁹¹² *Ibid.*, p. 77 sq : « Han satt på en trädstubbe och stirrade ömsevis på sceneriet och på henne, som stod lutad mot en trädstam. Han tyckte, att det förra skelade mot honom med en galnings blick [...], Och hon tycktes honom vara detta landskaps hemska ande, som hon stod där lutad mot trädstammen [...]. »

⁹¹³ *Ibid.*, p. 82 sq.

⁹¹⁴ Jean-Louis Cabanès, « Invention(s) de la syphilis », *op.cit.*, p. 103 à propos des cauchemars et la syphilis.

⁹¹⁵ *En rade*, p. 42. De plus, Louise est très pâle ; voir par exemple p. 68 – ou encore p. 118 : « cette maladie dont les racines s'étendaient partout et n'étaient nulle part ».

Que faire d'une femme impotente, assise dans un angle, et frappant le plancher du pied⁹¹⁶ ? »

Or plus grande menace encore, dans la littérature qui interprète les peurs de la société, est probablement celle de la castration, évoquée dans la figure de Salomé, ou bien dans les figures vampiriques. La « nouvelle femme » avec ses nouvelles possibilités menace l'homme à perdre tout ce qu'il a vu comme établi, et si elle peut le rendre malade aussi, on craint bien évidemment une double mort, ou bien une double castration qui sera et mentale, et physique. Dans la société, l'homme commence à perdre ses capacités et son énergie – peut-être à cause de la femme moderne, et dans les rapports sexuels, il craint la maladie. En effet, l'intérêt sur la sexualité de cette époque devient de plus en plus grand, et il l'est à un tel degré que Max Nordau, surtout connu pour ses écrits sur la dégénérescence, fait sa thèse doctorale en médecine là-dessus, dont le titre l'indique : *De la castration de la femme* (1882). Nous aurons l'occasion de revenir à la sexualité et ses maladies dans la troisième partie ci-dessous, dans le chapitre sur les maladies, mais n'oublions pas que les études des scientifiques y jouent un rôle important : à savoir la grande étude *Psychopathia Sexualis* (1886) de l'Allemand Richard von Krafft-Ebing, ainsi que l'étude de l'Italien Cesare Lombroso sur la femme criminelle et prostituée de 1896. Les études comme celles-ci contribuent – après s'être influencées par les œuvres littéraires, et l'ambiance générale de l'époque, d'ailleurs – bien évidemment, à une augmentation de la thématique de la sexualité et la mort dans la littérature.

Dans les portraits des figures féminines, la menace vécue par les hommes s'exprime donc davantage, entre autres par les portraits de femmes fatales ou seulement par des bouches dévorantes qui sont à craindre en tant que proches des vampires. En effet, tous les portraits de femmes qui ont un rapport avec soit le sang, soit la dévoration charnelle du corps masculin constituent et proviennent d'une menace vis-à-vis de l'homme. C'est pourquoi l'amour est, comme la sexualité, lié à la douleur ; il implique une peur d'être blessé – physiquement ou mentalement – ou bien tué. Les vrais sentiments font mal, et ce n'est pas pour rien que les mots amour et douleur font une paire – *amori et dolori* – mais également la sexualité, puisqu'elle implique une intimité, et l'intimité est toujours à craindre⁹¹⁷. Par exemple, Berta Funcke, dans le roman de Kleve, y pense lorsqu'elle lit

⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 125. Voir également p. 222: « [...] que deviendrait-il avec Louise ? Il se la figura, malade, impotente [...] ».

⁹¹⁷ Voir Jean de Palacio, *Figures et formes de la décadence*, *op.cit.*, p. 28. Les expressions littéraires démontrent une prédilection particulière quant à cette paire de mots opposés.

Soulevons à ce propos également que Maurice Barrès donne à un de ses livres de cette époque, le titre *Amori et dolori sanctum – La mort de Venise* (1903), ce qu'il explique dans sa préface provenir de la façade rococo de Santa Maria della Passione à Milan. Maurice Barrès, *La mort de Venise*, St Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1990, p. 99.

les *Contes à Ninon* (1864) de Zola. Ainsi, quand l'admirateur Åke Malm lui rend visite, elle lit un petit passage à haute voix : « Fleur des Eaux n'ignorait pas qu'elle devait mourir d'amour ; elle se plaisait dans cette pensée et vivait en espérant la mort. Souriante elle attendait le bien-aimé⁹¹⁸. » Le passage touche Berta – elle est émue en pensant à cette femme qui vit dans « l'espoir d'un amour, qui va la tuer, un baiser qui va l'éliminer – – – C'est le rêve idéal de toutes les femmes, et *jamais* elles ne le voient réalisé⁹¹⁹. » Le passage montre à la fois l'espoir et la peur provoqués par l'amour, de même qu'il prévient le baiser à venir entre Berta et Åke – un baiser qui finira tout entre les deux personnages. Le baiser est pourtant brûlant, et par là aussi quasiment éliminateur. Avec ou sans amour, la mort sera présente, au moins s'il est question d'un grand amour ou d'une vraie absence de vie amoureuse ou sexuelle. Peu importe le choix de la figure féminine, la mort s'approche donc – une vie intime est à craindre, de même qu'une vie en solitude. Il faut juste se rappeler les idées de Drysdale : sans liaisons intimes, les êtres ne fonctionnent pas, ils tombent malades⁹²⁰.

Il est étonnant de voir, comme le remarque Per Buvik dans son ouvrage sur la Décadence, *Dekadanse*, la grande quantité de romans, de nouvelles et de poèmes de la deuxième partie du XIXe siècle qui thématise les phénomènes comme l'hystérie, les névroses et des perversions sexuelles, de même que cette littérature présente la femme en tant que l'incarnation du caractère double de la sexualité : l'attraction obsessionnelle et la dévastation mortelle⁹²¹. Littéralement, quant aux figures féminines de notre corpus, la plupart d'entre elles ne dévorent pas les hommes. Pourtant, dès que la perspective vient d'un des personnages masculins qui rêve ou hallucine, l'image est une autre. Cela est le cas non seulement dans *En rade*, mais aussi dans *Sensitiva amorosa*, on le retrouve, et cela dans la septième nouvelle qui présente, comme nous l'avons noté ci-dessus, un homme très malade ; cet homme-ci associe la femme de ses hallucinations à l'image du sang, ce qui est également une image qui l'attire⁹²².

Une exception de cette perspective – masculine et hallucinatoire ou cauchemardesque – est à trouver chez l'héroïne de *Monsieur Vénus*, Raoule de Vénérande, qui est sans aucune hésitation la plus

⁹¹⁸ *Berta Funcke*, p. 93. Le passage est cité en français, dans le roman.

⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 94 : « Detta att lefva i hoppet om en kärlek, som skall döda henne, en kyss som skall förbränna henne – – – Det är alla qvinnors idealdröm och de få den *aldrig* uppfylld. »

Voir à ce propos également Tobias Dahlkvist, « *Berta Funcke* och den "moderna pessimismen" », *Lychmos. Lärdomshistoriska samfundets årsbok*, 2007, p. 69. Dahlkvist voit, dans ce passage, un des traits clairs du pessimisme chez Berta Funcke, car elle est attirée par la liaison entre l'amour et la mort donnée par Zola.

⁹²⁰ George R. Drysdale, *The Elements of Social Science, op.cit.* (1855). En suédois: *Samhällslärans grunddrag eller Fysisk, sexuel och naturlig religion, op.cit.*, 1878.

⁹²¹ Per Buvik, *Dekadanse, op.cit.*, 2001, p. 168.

⁹²² *Sensitiva amorosa*, p. 79: « [...] och han stirrade åter igen in i leendet kring de tunna färglösa läpparne, grymt och omätligt vällustigt som om han såge blod rinna eller drömde i brånad om en evig kärleksnatt utan sans. »

dévorante parmi nos figures féminines. Il est certain que Jacques Silvert est malade, et c'est surtout vis-à-vis de Jacques que les côtés dangereux de Raoule apparaissent. Par contre, nous n'avons aucun signe qui veut montrer que les actes de Raoule font partie des rêves ou des hallucinations du personnage masculin. Les sentiments de Jacques sont pourtant décrits : il aime Raoule « avec un vrai cœur de femme⁹²³ ». Il l'aime « par reconnaissance, par soumission, par un besoin latent de voluptés inconnues⁹²⁴ ». La passion de Jacques vis-à-vis de Raoule est comparée à « la passion du haschisch et maintenant il la préférerait de beaucoup à la confiture verte⁹²⁵ ». La passion du haschich semble peut-être moins dangereuse que la passion de la demoiselle Vénérande. Or il ne s'agit que d'une illusion traître, car la passion pour Raoule donne également à Jacques « une nécessité naturelle des habitudes dégradantes⁹²⁶ ». Les rapports sexuels sont cruciaux pour le couple, et ils sont tous les deux dépendants l'un de l'autre, ce qui crée également des scènes auxquelles ils s'inquiètent et se posent des questions, et souvent cela ressemble à des jeux, ou des compétitions que seulement un des deux peut gagner : Raoule. Ces jeux, Jacques les finit normalement par avouer ses sentiments, des sentiments qui témoignent d'une présence de la mort : « Raoule ! Ne me méprise pas, je t'en conjure... Nous nous aimons, tu l'as dit toi-même... Ah ! Je deviens fou... je me sens mourir... Il y a des choses que je ne ferai jamais... jamais⁹²⁷... » Les mots de Jacques, destinés à Raoule, ils n'ont pas de grande importance pour l'héroïne, même s'ils montrent que les sentiments ou la sexualité sont liés à la mort dans l'univers de Jacques. En ce qui concerne Raoule, sadiste indifférente, la réplique de Jacques lui fait un effet opposé à celui qui est souhaité par Jacques :

Combien de fois n'avait-elle pas entendu ces cris-là, hurlements pour les uns, soupirs pour les autres, préambules polis chez les savants, débuts tâtonnant chez les timides... ? Et quand ils avaient tous bien crié, quand ils avaient tous enfin obtenu la réalisation de leurs vœux les plus chers, selon l'éternelle expression, ils devenaient les assouvis béats qui sont tous également vulgaires dans l'apaisement des sens⁹²⁸.

Avec un comportement transgressant et dangereux, c'est d'ailleurs, parmi les figures féminines ici soulevées, Raoule qui s'approche la plus de la femme vampirique. Ainsi les moments intimes entre les deux personnages dépassent

⁹²³ *Monsieur Vénus*, p. 107.

⁹²⁴ *Ibid.*

⁹²⁵ *Ibid.*

⁹²⁶ *Ibid.*

⁹²⁷ *Ibid.*, p. 104.

⁹²⁸ *Ibid.*, p. 105.

souvent les limites de ce qui est conventionnel. Si l'on peut, comme l'ont fait plusieurs critiques, interpréter le vampire comme une métaphore de la syphilis, Raoule pourrait donc également être la figure la plus malade, de même que son Jacques peut être vu comme une des plus malades des figures masculines du corpus⁹²⁹. Rappelons que Raoule a beaucoup d'expériences de liaisons temporaires et fugaces, ce qui augmente le risque qu'elle soit contaminée de maladies. Par ailleurs, son comportement sadique, voire hystérique, pourrait aussi avoir son origine dans une des dernières phases de la syphilis.

Un autre aspect de la thématique de la sexualité et la mort, nous le trouvons aussi, bien évidemment, dans le motif de la stérilité, qui en lui-même constitue encore une des métaphores du mal de l'époque, ainsi qu'une suite naturellement possible de la vraie dégénérescence⁹³⁰. Les maladies ou les états maladifs provoquent une stérilité, ce qui est une particularité significative et fréquente de la vie dégénérée et décadente. De même, cette stérilité se lie aux idées du pessimisme, car, la volonté du pessimisme schopenhauérien la plus forte est celle de la vie, celle de la reproduction, qui est aussi celle qui cause la plus grande souffrance. Ainsi la sexualité mène non seulement à la reproduction, mais également à la souffrance – en même temps que les normes de la société contribuent à ce qu'on considère une pratique sexuelle juste pour le plaisir comme pervers, voire comme un péché⁹³¹. Rappelons à ce propos que dans les livres de notre corpus, seulement une liaison entre un homme et une femme a donné un enfant, à savoir celle des Chazel, dans *Un crime d'amour*. Cependant l'enfant en question est né avant le début de l'action du roman, et en ce qui concerne la liaison entre Hélène et le dégénéré Armand de Querne, aucun enfant ne sera né – et c'est justement aussi surtout pour le plaisir sexuel que Hélène et Armand ont une affaire.

Les exemples des relations les plus marquées par la stérilité sont celles des Marle, dans *En rade*, et de Raoule et Jacques, dans *Monsieur Vénus*, où pourtant la sexualité est très récurrente, ainsi que celle du veuf Hugues Viane et Jane Scott dans *Bruges-la-Morte*. Quant à Louise Marle,

⁹²⁹ Voir Anna Höglund, *Vampyrer, op.cit.*, p. 184 « Man kan säga att vampyren blev sjukdom istället för att endast influeras av den. Vampyren blev en metafor för smitta av allsköns fysiska och psykiska sjukdomar. Syfilis, epilepsi, galenskap, kriminalitet, sexuell perversion och degeneration var bara några av de otäckheter som vampyren gestaltade och som de också smittade sina offer med. » (« On peut dire que le vampire *devint* une maladie, au lieu de seulement se laisser influencer par celle-là. Le vampire fut une métaphore pour tout genre de contagion, des maladies aussi bien physiques que psychiques. Syphilis, épilepsie, folie, criminalité, perversion sexuelle et dégénérescence sont seulement quelques-unes des maladies représentées par le vampire, ainsi que contractées par les victimes. »)

⁹³⁰ Nous y reviendrons au début de la troisième partie, mais sachons que la relation dégénérescence – stérilité est vue différemment entre les pays et les théoriciens. L'Italien Lombroso voit par exemple que les dégénérés tendent à se reproduire plus facilement, tandis que les théoriciens et écrivains français voient le contraire.

⁹³¹ Voir Tobias Dahlkvist, « *Berta Funcke* och den "moderna pessimismen" », *op.cit.*, p. 72.

elle est aussi malade qu'elle restera, d'après ce que pense son mari Jacques, impuissante, voire stérile⁹³². Pour Raoule et son Jacques, la stérilité est obligatoire, inévitable : ce couple ne pourrait jamais se reproduire. « Leur union, pour subsister, doit demeurer stérile », écrit Nathalie Buchet Rogers⁹³³. Même si c'est surtout Raoule qui est associée à la stérilité, Jacques est marqué également. Lui aussi, il peut être vu comme stérile – il n'a pas le choix, il est complètement sans pouvoir devant Raoule et les nouveaux rôles de sexe inversés. Si Jacques répond à « Madame Silvert » et se voit – au moins par moments – en tant que femme, son changement de sexe ne sera qu'une illusion mentale, non physique⁹³⁴. Ainsi le couple des deux dégénérés incarne la mort ; non seulement l'état maladif des deux, aux symptômes différents, est significatif, mais les conséquences de leur état et la fin du roman intensifient certainement tout cela⁹³⁵. Cette problématique est à retrouver aussi bien parmi les personnages de *Sensitiva amorosa* de Hansson, que dans la relation entreprise du héros veuf rodenbachien, surtout à cause de la distance prise entre les personnages, ainsi que de l'impossibilité de s'approcher l'un de l'autre⁹³⁶.

*

Comme la vie sexuelle ou la vie d'un couple oscille entre deux extrêmes, deux antipodes qui correspondent à tout – le côté dangereux, fatal – ou à rien – le côté innocent, distancé, calme – la vie représentée dans la littérature de la fin du XIXe siècle nous présente une problématique bien complexe. Trouver l'équilibre semble impossible, puisque, dans l'environnement autour des êtres significatifs, tout bouscule, tout change, et le seul point tranquille pourrait se voir dans le choix libre dans la vie sexuelle. Chercher l'extrême pourrait ainsi devenir une façon de finalement trouver quelque chose de stable, quelque chose qui semble concrètement clair. On pourrait donc voir les antipodes en tant qu'aussi opposés comme la paire « tout ou rien ». Plus quelque chose d'extrême est atteint, plus les personnages comprennent où ils se trouvent, et là, ils peuvent se reposer, car tout est certain. Mais plus on atteint les points extrêmes, plus on est également proche de la maladie. Une vie avec beaucoup de rapports sexuels est bien évidemment plus risquée qu'une vie dans la chasteté, et certes, la syphilis est une maladie plus brutale que la chlorose. Toutefois les suites de la vie extrême se distinguent

⁹³² *En rade*, voir par exemple p. 222 sq.

⁹³³ Voir Nathalie Buchet Rogers, *Fictions du scandale*, op.cit., p. 245.

⁹³⁴ *Monsieur Vénus*, p. 205 sq.

⁹³⁵ Voir Edward Koppen, *Dekadenter Wagnerismus*, Berlin, Walter de Gruyter, 1973, p. 180.

⁹³⁶ Voir Philip Mosley, « The Soul's Interior Spectacle : Rodenbach and *Bruges-la-Morte* », in : Philip Mosley (éd.), *Georges Rodenbach. Critical essays*, Madison, NJ, Fairleigh Dickinson University Press, 1996, p. 33 : « His relationship with Jane soon reveals his sexual impotence. »

particulièrement dans les symptômes de la maladie. Avec les maladies, non seulement les physiques, mais aussi les mentales, une ambiance décadente s'intensifie, une ambiance dont la dégénérescence est à la fois la cause et l'effet.

3. Troisième partie : Les figures féminines et leur rapport à l'esthétique et les éléments de l'ontologie décadentes

3.1 Décadence, dégénérescence – causes, effets

Pour revenir aux spécificités les plus générales de la période de la Décadence, rappelons d'abord l'importance des idées concernant la dégénérescence, qui sont, pour une grande partie, soulevées et évoluées comme suite des découvertes de Darwin. Rappelons parmi celles-ci tout d'abord les idées de l'Allemand Max Nordau ont leurs origines dans notre période étudiée. En 1892, Nordau conclut dans son *Entartung (Dégénérescence, 1894)* que maintenant, on se trouve au milieu d'une épidémie mentale, une espèce de mort noire de dégénérescence et d'hystérie – et il s'agit d'une hystérie, qui n'a pas encore, selon Nordau, atteint son point culminant. En effet, la « disposition d'âme actuelle est étrangement confuse, faite à la fois d'agitation fiévreuse et de morne découragement, de crainte de l'avenir et de gaieté désespérée qui se résigne⁹³⁷ ». Les aberrations mentales proviennent, d'après Nordau et ses prédécesseurs, de l'augmentation de consommation d'alcool et de tabac, ainsi que du mal-être provoqué par les nouvelles conditions de la vie moderne⁹³⁸. Les idées de Nordau ne sont, certainement pas les seules de ce domaine, et Nordau n'est guère au courant de toutes les idées ni de tous les faits scientifiques de son époque, mais ses livres résument assez bien ce que l'on craint déjà dans les années 1880, ou bien plus tôt encore. L'étude de Nordau est vite traduite en français et en d'autres langues. Il devient aussi très populaire, probablement parce qu'elle résume et informe d'une façon claire et pédagogique. Ainsi, cette étude n'est certainement pas à négliger, et devient un fond important plus

⁹³⁷ Max Nordau, *Dégénérescence I-II (Entartung)*, *op.cit.*, t. I, p. 5.

⁹³⁸ Bénédicte Augustin Morel (1809-1873), en particulier, voit l'alcoolisme comme la cause de la dégénérescence : l'enfant des parents alcooliques risque de souffrir et être marqué plus de la dégénérescence que d'autres. Pourtant d'autres causes sont proposées, toutes liées à la vie moderne, comme les conditions des vies des ouvriers de plus en plus lamentable. Voir par exemple Eric T. Carlson, « Medicine : Theory and Praxis », in: J. Edward Chamberlin & Sander L. Gilman, *Degeneration. The Dark Side of the Progress*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 123 sq.

tard dans l'étude, surtout en analysant le rôle des maladies de la dégénérescence⁹³⁹.

Bien que les idées de la dégénérescence ne soient limitées ni à un seul lieu, ni à une seule époque, on commence vraiment, à la fin du XIXe siècle, à craindre une véritable dégénérescence, ce qui va de pair avec les idées de la décadence et de fin de siècle. Précisément comme la notion de « décadence », la notion de « dégénérescence » a une longue histoire, et elle implique une grande variété d'interprétations ; ici, nous nous concentrons sur le sens de la notion au XIXe siècle⁹⁴⁰.

Les idées de dégénérescence et celles de décadence se mêlent d'une façon naturelle – les idées se nourrissent les unes des autres, et les progrès aussi bien scientifiques que techniques influencent à leur tour la vie quotidienne. Comme le constate Claes Ahlund, l'impression de la décadence s'intensifie au cours de la deuxième moitié du XIXe siècle et « se concrétise en une expérience de modernité bouleversante et troublante⁹⁴¹ ». De plus, la dans la ville moderne, la sexualité prend une place nouvelle : la ville devient, comme le suggère Sander L. Gilman, « l'icône de la "vie moderne" et le locus de la sexualité dégénérée⁹⁴² ». Dans la ville, la vie est loin de la nature, et ainsi même la sexualité devient quelque chose d'anormal, d'artificiel, loin de la nature. La perversion devient donc significative pour la dégénérescence ; elle est retrouvée à la fois parmi les symptômes de la société dégénérée en général comme chez l'être humain particulier qui souffre d'une maladie fin-de-siècle. En effet, les maladies de cette époque sont également – on l'a déjà constaté ci-dessus – très liées à la sexualité, un fait qui est donc, à son tour, lié à la dégénérescence, la décadence.

*

Les connaissances de plus en plus scientifiques concernant la psyché de l'être humain jouent un rôle important, ainsi que les idées naturalistes qui soulèvent l'importance non seulement de l'héritage, mais aussi du milieu. Les théories sur l'hérédité et la dégénérescence avaient été évolués, surtout par, d'après ce que note entre autres Eric T. Carlson et Daniel Pick, Bénédicte

⁹³⁹ Voir le chapitre « Maladies fin-de-siècle – ou l'esthétique pathologique » pour une présentation plus élaborée de l'œuvre de Nordau. Dans ce chapitre-là, les idées de Nordau sont d'un plus grand intérêt pour l'analyse qui suivra.

⁹⁴⁰ C'est d'ailleurs maintenant, à cette époque, que la notion devient plus « populaire », plus employée, dans la médecine, surtout, et cela grâce à la publication d'Augustin Morel intitulée *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine* (Paris, Jean-Baptiste Baillière, 1857). Voir également Stuart C. Gilman, « Political Theory : Left to Right, up to Down » in : J. Edward Chamberlin & Sander L. Gilman, *Degeneration. The Dark Side of the Progress*, op.cit., p. 172: « At this point degeneracy changed from what can be called a "common metaphor" to a generative metaphor. »

⁹⁴¹ Claes Ahlund, *Medusas huvud*, op.cit., p. 14.

⁹⁴² Sander L. Gilman, « Sexology and Psychoanalysis », in : J. Edward Chamberlin & Sander L. Gilman, *Degeneration. The Dark Side of the Progress*, op.cit., p. 88.

Augustin Morel (1809-1873), qui s'intéresse aux maladies héréditaires, mais en particulier au crétinisme⁹⁴³. Dans la même ligne, les théories de l'Italien Cesare Lombroso (1835-1909) concernant la criminalité montrent que l'atavisme, dont l'un des aspects peut être le crétinisme, se cache derrière les personnalités criminelles, délinquantes⁹⁴⁴. Cependant, les idées et les faits répandus et connus en France à l'époque décadente ne sont pas entièrement les mêmes qu'en Italie ou ailleurs. En effet, les suites des découvertes de Darwin imprègnent plus considérablement les théories de Lombroso que celles qui sont soulevées en France.

Pour les Français, les symptômes de la dégénérescence sont, pour la plupart, possibles à guérir, puisqu'ils viennent, au moins en partie, des éléments du milieu, tandis que les idées italiennes montrent que la dégénérescence est quelque chose plus difficile à éliminer, car elle n'est héritée que biologiquement. De plus, les dégénérés sont aussi à trouver parmi les plus raffinés, car comme le propose un autre médecin, M. Magnan, il existe un genre de « dégénéré supérieur⁹⁴⁵ », plutôt intelligent et raffiné, un type de dégénéré qui se répandra aussitôt dans les autres pays européens.

Contrairement aux idées des Français, qui veulent que les dégénérés sont le plus souvent stériles, Lombroso et ses disciples estiment que les dégénérés se reproduisent plus facilement, car leur physique le permet, alors que, quant aux dégénérés en France, on voit la stérilité comme un symptôme de leur état maladif – sinon, les dégénérés français gardent tout de même leurs distances et ne risquent guère à se reproduire. La différence contribue bien sûr à des représentations bien contrastées dans la littérature ; si l'on suit les idées de Lombroso, la représentation devient une autre par rapport à si l'on suit les idées établies en France. A ce propos, il faut aussi souligner que les théories en France restent longtemps très influencées par le lamarckisme, dont les idées démontrent que même les qualités évoluées des expériences vécues d'un être humain sont héréditaires⁹⁴⁶. Ainsi on voit que les idées se confondent en France du XIXe siècle : le darwinisme et le lamarckisme se mêlent, et les symptômes et les conséquences de la dégénérescence ne sont pas les mêmes que ceux que l'on soulève en, par exemple, Italie. De même, les écrivains différents voient évidemment des aspects divers en ce qui concerne la dégénérescence. Ceci dit, chez les scientifiques, les dégénérés sont, surtout chez Lombroso, plus souvent des criminels que les autres. En même temps, chez les artistes et les intellectuels

⁹⁴³ Voir Eric T. Carlson, « Medicine : Theory and Praxis », *op.cit.*, p. 122-134.

Voir également Daniel Pick, *Faces of Degeneration. A European Disorder c. 1848-c.1918*, Cambridge University Press, 1999, p. 47-50.

⁹⁴⁴ Daniel Pick, *Faces of Degeneration, op.cit.*, p. 109 sq.

⁹⁴⁵ Voir Max Nordau, *Dégénérescence, op.cit.*, t. I, p. 43. M. Magnan fut médecin spécialisé sur les délires des dégénérés.

⁹⁴⁶ Le lamarckisme a ses origines dans les théories développées par Jean-Baptiste de Lamarck (1744-1829), voir Daniel Pick, *Faces of Degeneration, op.cit.*, p. 100 sq.

décadents, une autre tendance se crée, provenant des idées de Magnan sur le dégénéré raffiné, ce qui est soulevé par Nordau dans son ouvrage *Dégénérescence*. Nordau souligne cette prise de position déjà dans sa préface dédiée à Lombroso :

Les dégénérés ne sont pas toujours des criminels, des prostitués, des anarchistes ou des fous déclarés ; ils sont maintes fois des écrivains et des artistes. Mais ces derniers présentent les mêmes traits intellectuels – et le plus souvent aussi somatiques – que les membres de la même famille anthropologique qui satisfont leurs instincts malsains avec le surin de l'assassin ou la cartouche du dynamiteur, au lieu de les satisfaire avec la plume et le pinceau⁹⁴⁷.

Toutefois, les études concernant l'hérédité se répandent, mais aussi les idées des effets concernant le milieu de la vie moderne avec ses nouvelles conditions sont de plus en plus présentes dans la littérature, surtout en France, et cela en particulier grâce à l'œuvre de Zola⁹⁴⁸. Bien que Zola soit contre la littérature décadente, on retrouve donc, dans les romans de Zola beaucoup de points communs avec la Décadence, dont les thèmes liés à la dégénérescence et à l'hérédité sont tout à fait clairs. Bref, les théories ainsi que la littérature décrivant la dégénérescence y étaient déjà, mais plus on avance au cours du nouveau siècle – et plus la vie moderne évolue – plus l'intérêt, combiné à une peur, vis-à-vis de cette thématique grandit. Or maintenant, on s'intéresse davantage aux dégénérés supérieurs qui auront une place de plus en plus importante dans la littérature.

Non seulement avec les nouvelles théories scientifiques et la littérature naturaliste en arrière-plan, mais également avec les idées du pessimisme de plus en plus répandu – les textes d'Arthur Schopenhauer (1788-1860) et d'Eduard von Hartmann (1842-1906) sont bien connus et lus à l'époque – le mal de la fin du XIXe siècle est certainement attendu⁹⁴⁹. Si le

⁹⁴⁷ Max Nordau, *Dégénérescence*, *op.cit.*, t. I, p. V-VI. Pourtant, il faut souligner que Lombroso aussi, dans ses études, voit que le dégénéré peut avoir un intellect bien au-delà, ce qui est montré dans les études consacrées à l'homme de génie. Voir par exemple Cesare Lombroso, *L'homme de génie*, traduit sur la 6e édition italienne par Fr. Colonna d'Istria, Paris, F. Alcan, 1889.

⁹⁴⁸ Voir à ce propos Anna Katharina Schaffner, *Modernism and Perversion. Sexual Deviance in Sexology and Literature, 1850-1930*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2012, p. 70-73.

⁹⁴⁹ Voir Per Thomas Andersen, *Dekadanse i nordisk litteratur 1880-1900*, *op.cit.*, p. 121 – à propos des tendances pessimistes dans la littérature européenne fin-de-siècle. Andersen constate que le pessimisme était venu d'Allemagne, mais arrivée et très bien reçue en France où Bourget en a évolué des pensées qui, à leur tour, ont été appréciées et évoluées par Nietzsche. De plus, les mêmes idées se présentent en même temps en, par exemple, Angleterre ainsi qu'en Italie.

Les œuvres de Schopenhauer sont connues en France lors de la vie durant de Schopenhauer, mais la traduction importante du *Monde comme Volonté et comme Représentation* ne paraît qu'en 1885, et les œuvres de Hartmann – qui a des idées pessimistes

pessimisme se nourrit des nouveaux faits scientifiques, les idées sur la dégénérescence sont également accompagnées par les idées pessimistes. Il est clair que les courants pessimistes s'intègrent dans les idées sur la dégénérescence, ou encore dans la sensation marquée par la perte de valeurs tellement significative de l'époque décadente. De plus, comme le suggère *Le Monde comme Volonté et comme Représentation* de Schopenhauer, traduit en français en 1885⁹⁵⁰, s'il faut échapper à la volonté – la volonté de vivre, qui est aussi proche de la nature – qui est considérée comme source de douleur, cet anéantissement provoque les névroses, car il développe un nouveau spleen. En choisissant la représentation, qui se trouve dans l'artifice, et non la volonté qui correspond également à la reproduction qui est liée à la nature, il est certain que les valeurs sont en train de changer. Et, si les anciennes valeurs sont remises en causes, l'ère devient évidemment marquée par la confusion, qui, à son tour, souvent résulte en l'aliénation. Par là, les maladies de l'époque sont également, en partie, liées aux idées pessimistes, et vice versa.

La peur et les craintes liées au fait de vivre dans une époque dégénérée causent, bien évidemment, des souffrances. Comme nous interprétons la littérature de la fin du XIXe siècle, on y retrouve à la fois ces souffrances et des essais de se protéger de, ou encore oublier ces souffrances – de même qu'on peut, dans la société contemporaine de la création des œuvres littéraires décadentes, voir que certains groupes de cette société moderne s'en protègent dans la vraie vie. Les questions que nous nous posons maintenant proviennent de ces idées concernant la souffrance : Est-ce que les figures féminines souffrent de la vie moderne, de même que les personnages masculins ? Dans quelle mesure tombent-elles malades ? Est-ce qu'elles évitent la souffrance en s'occupant d'autres activités, en ayant d'autres objets d'intérêt ? Ces questions feront le fond des chapitres à venir.

Dans cette partie de notre étude, l'intention est d'analyser si et comment les problématiques et l'ontologie particulièrement décadentes influencent les portraits de femmes de notre corpus. Derrière l'ambiance imprégnée par la dégénérescence ou encore par la décadence, se trouvent donc une évolution vers une sécularisation de la société, de même que de

communes avec Schopenhauer – dont la plupart des textes à propos du pessimisme, furent publiés peu après leur parution en allemand, comme le titre connue de la *Philosophie de l'inconscient* qui fut traduit et publié en 1877 (1869). Quant aux autres œuvres de Hartmann, elles sont publiées peu avant et durant la période de la Décadence. En suédois aussi, quelques textes sont traduits en cette période, dont la *Philosophie de l'inconscient* en 1877-1878 (*Verldsprocessens väsen eller Det omedvetnas filosofi*, trad. de l'allemand par Anton Stuxberg). En revanche, les idées du pessimismes sont connues grâce aux discussions dans des revues, comme dans la *Revue philosophique de la France et de l'étranger* (fondée en 1876 par Théodule-Armand Ribot) ainsi que grâce à l'ouvrage d'Edme Caro, *Le pessimisme au XIXe siècle : Leopardi, Schopenhauer, Hartmann*, Paris, Hachette, 1878. Voir Marc Fumaroli, « Notes », in : J.-K. Huysmans, *A rebours*, *op.cit.*, p. 416.

⁹⁵⁰ Rappelons que, en suédois, ce livre ne sera traduit qu'en 1916 (et la première traduction des textes de Schopenhauer ne parut qu'en 1905).

nouvelles habitudes dans la vie quotidienne. Tout cela contribue à une sensation de perte, voire à du chagrin et du mal – des souffrances que l'on cherche à éviter, et que l'on réussit à éviter en s'enfermant. Cependant, l'enfermement n'est pas toujours le meilleur remède, car il implique une action vers soi-même, une attention exagérée vis-à-vis de son propre ego – l'égotisme est d'ailleurs, avec le mysticisme, un des symptômes les plus graves de la dégénérescence selon Nordau⁹⁵¹ – ce qui donne, à son tour, des symptômes des maladies nerveuses.

Afin de ne pas trop souffrir de la perte de foi – bien liée à la perte de morale, ou la perte de valeurs, tout naturellement – il y a un moyen de s'enfuir, bien proche des idées pessimistes répandues, dans le monde artificiel, c'est-à-dire dans le monde des divertissements, dans l'art ou dans des plaisirs – comme la nourriture, le vin ou tout simplement l'amour – ou encore l'érotisme. C'est pourquoi les femmes et leurs rapports avec l'art et les divertissements seront analysés. La façon de vivre peut parfois être aussi bien élaborée que l'on puisse en parler du dandysme. Par conséquent nous aimerions étudier de quel degré que l'on pourrait voir si les figures féminines de nos œuvres littéraires ont un côté « dandy » en elles. Si le vide a un rapport avec la nature, et la vie citadine n'offre plus ce rapport, comment faire pour remplir et éviter cette sensation de vide ? Pour répondre à une telle question, l'artifice sera vu comme l'antipode de la nature, et l'on voudrait savoir quel rôle attribuer à l'artifice dans l'imaginaire des figures féminines – et cela en comparaison avec la nature, ou encore – les milieux en témoignent également.

Plus on essaie de se débarrasser de la maladie de la fin du XIXe siècle, plus on cherche à s'enivrer – et plus la maladie risque de s'aggraver ; au moins c'est ce que craignent beaucoup de penseurs de l'époque. Et la maladie, elle a ses symptômes. Si elle s'exprime de façon extrême, on a à faire avec des névroses graves, ainsi qu'avec l'hystérie. Les états maladifs sont de niveaux bien variés, mais finalement, les personnages affectés par des maladies sont très fréquents dans la littérature décadente. Comme pour le reste des thèmes étudiés ici, l'intention sera de voir quel rôle les descriptions des figures féminines jouent pour l'ambiance de la Décadence dans les œuvres du corpus.

Mais d'abord : la perte de foi, est-elle présente dans les œuvres de notre corpus, et dans ce cas, quel est son effet sur les portraits de femmes ? Ou encore – si les femmes sont marquées par cette perte de foi, qu'est-ce que cela va créer dans l'imaginaire des œuvres littéraires ?

⁹⁵¹ Max Nordau, *Dégénérescence*, *op.cit.*, t. II, p. 523.

3.2 Perte de foi – sécularisation – les figures féminines et la religion

Comme le suggère Konrad W. Swart dans son étude sur la Décadence en France, la sécularisation de la société française est le résultat naturel de la vie moderne et des nouvelles données scientifiques⁹⁵². Avec cela, parallèlement, et un soulagement, et une peur s'éveillent chez une partie de la population – tandis que peu nombreux s'inquiètent. Sans que l'église catholique se mêle constamment dans la vie quotidienne de toute un peuple, certains hommes se sentent plus libres, ce qui va bien sûr à la fois créer des avantages et des inconvénients, chose que les écrivains de l'époque ne tardent pas à soulever. Les catholiques croyants en France qui réalisent l'ampleur de la sécularisation craignent une dégradation dans la société, tandis que la foi joue un rôle consolateur. Dans leur perspective, c'est tout de même les gens sans foi qui vont perdre le plus⁹⁵³.

On voit tout de même, comme le constate Jean de Palacio, que la Décadence « est religieuse. Mais d'une Religion où l'on entend parler "des Christs athées et babyloniens", dont le "temple" fait l'effet "de quelque noire Sodome" et dont le prêtre "fantôme monstrueux" construit "avec du sang, avec des laves" a été allaité avec des excréments⁹⁵⁴. » A ce propos, Jean de Palacio attire aussi notre attention à ce qu'écrit Émile Goudeau qui, dans un passage de sa biographie *Dix Ans de Bohème*, essaie de définir le projet religieux de la Décadence :

De plus, le mot *décadence* implique, outre l'affectation dans le style, un certain désordre dans le fond ; mélange hybride des vieilles religions et des mœurs raffinées ; c'était cela aussi que visaient les décadents ; un sadisme particulier où l'encens catholique se subodore dans les lieux infâmes, et où le sanctuaire a des relents de poudre de riz ou même d'eaux de cuvette⁹⁵⁵.

⁹⁵² Koenraad W. Swart, *The Sense of Decadence in Nineteenth-Century France*, *op.cit.*, p. 181-186.

⁹⁵³ *Ibid.*, p. 183.

⁹⁵⁴ Jean de Palacio, *La Décadence*, *op.cit.*, p. 283: les citations à l'intérieur de la citation de Palacio viennent toutes de *L'abbé Jules* d'Octave Mirbeau (Paris, Ollendorff, 1888, p. 181, 84 et p. 85) sauf « avec du sang, avec des laves » qui vient d'un article de Jules Bois (Jules Bois, « Psychologie du prêtre révolté », *Revue hebdomadaire*, t. XII, nov. 1897, p. 123).

A ce propos, rappelons également le chapitre « La cathédrale hystérique » de Jean de Palacio dans l'ouvrage du même auteur *Figures et formes de la Décadence*, *op.cit.*, p. 237-247. Ici, Palacio souligne le nouveau rôle de la cathédrale qui commence à se répandre à la fin du XIXe siècle.

⁹⁵⁵ Émile Goudeau, *Dix Ans de Bohème*, Paris, Librairie illustrée, 1888, p. 271.

Malgré la sécularisation, les questions religieuses continuent à se poser, surtout parmi les écrivains décadents – et cela même s'ils laissent leurs personnages s'éloigner de l'église. « L'Église recule, l'athéisme se propage, les cultes se multiplient », écrit Julia Przyboś dans son *Zoom sur les décadents*, car les religions sont « à gogo⁹⁵⁶ » :

Les Parisiens ne savent plus où donner de la tête : s'adonner au culte de la lumière ou suivre deux sortes de bouddhismes (orthodoxe et éclectique) ou embrasser l'Essénianisme, le Vintrasisme, le satanisme, le culte d'Isis. Mais il y a aussi les derniers Païens, les Swedenborgiens attardés, les Lucifériens ravigotés, les Gnostiques ragailardis, les Rosicruciens retapés, divisés en deux camps⁹⁵⁷ ...

Les motifs religieux deviennent aussi, pour certains écrivains, plus tard, surtout dans les années 1890, de plus en plus importants. Si les motifs religieux ont un rapport avec le Dieu ou le Diable, ce rapport n'a finalement guère d'importance. Comme le constate Robert Ziegler, pour les décadents, l'image du diable est un effet de la nostalgie⁹⁵⁸. N'oublions pas que quelques-uns des écrivains dits décadents retournent à la foi catholique après des décennies sans vraie orientation chrétienne, mais souvent plutôt occulte ; nous pensons par exemple à Huysmans, Bourget ou encore à Charles Péguy. L'évolution de d'abord s'éloigner de l'église, souvent avec des intérêts envers l'occultisme – cela est le cas de Huysmans – pour ensuite retourner et se (re)convertir est, en effet, assez fréquente, et bien sûr cela témoigne également d'un intérêt concernant les religions en général et le catholicisme en particulier, car les questions à propos du catholicisme devraient se poser même avant de prendre la décision de se (re)convertir.

Une autre réaction de la sécularisation se manifeste sur le plan esthétique. L'intérêt des mythes et des symboles religieux s'accroît, ce qui se voit facilement si l'on considère l'estime de l'art de Gustave Moreau, ou encore des textes soulevant des mythes bibliques, comme le roman de Flaubert, *La Tentation de saint Antoine* (1874). De plus, comme le constate Jean de Palacio : « L'exploitation des figures féminines bibliques dans la poésie et la peinture est un fait marquant du second XIXe siècle⁹⁵⁹. » La présence et l'importance des motifs religieux imprègnent, pour beaucoup,

⁹⁵⁶ Julia Przyboś, *Zoom sur les décadents*, Paris, José Corti, 2002, p. 239.

⁹⁵⁷ *Ibid.*, p. 240. A propos du satanisme Przyboś fait référence à Jules Bois, *Le satanisme et la magie. Avec une étude de Joris-Karl Huysmans*, Paris, Léon Chailley, 1895.

⁹⁵⁸ Robert Ziegler, *Satanism, Magic and Mysticism in Fin-de-siècle France*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, p. 20.

⁹⁵⁹ Jean de Palacio, *La Décadence, op.cit.*, p. 156. De Palacio fait référence à Marie-France David-de Palacio, « La Bible dans la littérature française de la seconde moitié du XIXe siècle », *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Cerf, à paraître (selon Jean de Palacio).

tout d'abord l'art, pour ensuite se répandre dans la littérature, souvent en dialogue avec l'art, mais parfois plus indépendamment.

L'emploi des motifs des mythes bibliques devient aussi un moyen de se rapprocher des origines, et retourner à une époque où les idéaux semblent plus stables – comme si la présence de ces motifs pouvaient aider à consoler les âmes égarées d'une génération perdue et dégénérée. D'ailleurs, les écrivains les plus intéressés par ces motifs sont souvent aussi les écrivains les plus attirés ou liés à la Décadence littéraire. Dans le même temps, sachons que les idées établies et traditionnelles n'y sont pour rien : tout peut être remis en question – par exemple on se pose des questions à propos du sexe et du rôle de Jésus, ce qui va de pair avec la perte des rôles des sexes traditionnels, ou encore avec toute l'ambiguïté autour de la sexualité. Comme Jean de Palacio le montre, en citant, entre autres Jules Bois, on pousse – nous l'avons déjà vu en discutant les rôles des sexes de la fin du XIXe siècle – les thèses au point que Jésus aurait pu être femme : « Jésus faisait mieux encore. Il était femme, de cette habileté du sentiment dont la puissance intarissable d'Ève est tissée⁹⁶⁰. » Bois ne fait qu'évoluer une idée déjà assez fréquemment soulevée, mais la citation constate bien ce dont il s'agit : si le sexe de Jésus n'est plus sûr, rien n'est plus sûr. De plus, le courage de dire une telle chose n'y aurait jamais été sans l'arrière-plan dont les idées avaient son origine bien plus tôt, comme dans la *Vie de Jésus* (1863) d'Ernest Renan ou *La Terre* (1887) de Zola⁹⁶¹.

Dans la même veine, mais encore plus nettement encore, l'artiste belge Félicien Rops mêle dans ses peintures, pour en terminer avec un seul motif, des mythes bibliques ou des portraits de saints à des images liées au satanisme ou/et l'érotisme. C'est peut-être ici, en considérant les motifs religieux, que nous voyons les transgressions les plus importantes vis-à-vis des normes auparavant établies. L'esthétique décadente se distingue au moins un peu plus sur ce plan où la rupture est la plus nette avec la tradition religieuse. Il semble donc impossible de se passer des idées liées à la religion. Si l'on voit, comme le suggère Schopenhauer, la religion comme « une consolation indispensable des épreuves douloureuses dans la vie ; dans les moments de souffrances⁹⁶² », l'intérêt porté sur les attributs et les idées religieux de l'époque décadente paraît pourtant, malgré la sécularisation, quasiment logique. Encore une fois, en ce qui concerne la Décadence, nous avons donc affaire à une ambiguïté.

Ce n'est donc pas très étonnant qu'en ce moment, les livres qui présentent des idées alternatives, sur la foi ou les religions, deviennent, en effet, de plus en plus publiés au tournant du siècle 1890-1900.

⁹⁶⁰ Jules Bois, *Le Satanisme et la Magie*, op.cit., p. 9. Voir également Palacio, *La Décadence*, op.cit., p. 285.

⁹⁶¹ Voir Jean de Palacio, *La Décadence*, op.cit., p. 307.

⁹⁶² Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*, op.cit., t. II, p. 301.

L'occultisme avec ses magies noires, comme le satanisme, s'établit dans les groupes divers, et surtout parmi un grand nombre d'intellectuels⁹⁶³. N'oublions pas, à ce propos, que chez Nordau, le mysticisme – dans lequel on peut également placer l'occultisme – est, avec l'égotisme, les symptômes les plus importants de la dégénérescence⁹⁶⁴. Comme nous l'avons vu ci-dessus, entre autres Julia Przyboś le souligne aussi, la confusion est grande vis-à-vis des cultes religieux alternatifs⁹⁶⁵. Pourtant l'occultisme attire donc un grand nombre d'écrivains et d'intellectuels. Non seulement les Français s'intéressent à l'occultisme. On voit le même intérêt parmi les écrivains nordiques, dont l'exemple le plus connu doit être celui d'August Strindberg qui lui aussi prend la voie « scientifique » à sa recherche de matières pures, notamment le métal doré : l'or⁹⁶⁶. Ici on voit encore que les idées occultes se mêlent aux sciences, mais que les sciences sont encore quelque chose qui est lié au magique. Les transgressions vis-à-vis des conventions et de l'ordre établi sont innombrables, et les succès-scandaux s'enchaînent parmi les artistes et les écrivains décadents. On pourrait pourtant dire que la foi prend souvent une autre – nouvelle – orientation, ce qui laisse la religion entièrement présente dans la plupart des expressions artistiques de l'époque, et cela non rarement dans la littérature.

L'occurrence des motifs religieux semblent parfois quasiment obsessionnelle, comme si une présence de ces motifs pouvaient guérir la sensation du vide – un rôle que l'on verra plus tard joué par les arts. La religion contribue ainsi à l'esthétique de l'époque, voire encore plus à l'esthétique décadente, et elle n'est guère à négliger, même si, dans notre corpus, les rapports entre ces motifs religieux et les figures féminines ne sont pas très élaborés.

*

La philosophie provenue du déterminisme, dans l'esprit de Darwin, est critiquée pour avoir changé, voire détruit, la morale ainsi que pour avoir

⁹⁶³ Voir, à ce propos, l'étude récente de Robert Ziegler : *Satanism, Magic and Mysticism in Fin-de-siècle France*, *op.cit.* Ziegler commence son étude en se concentrant sur Huysmans, ensuite il aborde les figures différentes avec un rapport au satanisme, à la magie et au mysticisme.

⁹⁶⁴ Max Nordau, *Dégénérescence*, *op.cit.*, t. II, p. 523: « Comme manifestations fondamentales de la perturbation intellectuelle de nos contemporains se sont présentés à nous sur ces terrains: le mysticisme, qui est l'expression de l'inaptitude, au penser clair et au contrôle les émotions et a pour cause l'affaiblissement des centres cérébraux supérieur ; l'égotisme qui est un effet de nerfs sensoriels mauvais conducteurs [...] »

⁹⁶⁵ Voir également Julia Przyboś, *Zoom sur les décadents*, *op.cit.*, p. 243.

⁹⁶⁶ Quant aux intérêts occultistes de Strindberg, voir surtout *Ockulta dagboken (Journal occulte)* tenu par Strindberg entre 1896 et 1908 qui en donne de multiples exemples. Le roman *Inferno* (écrit en français en 1897, publié en 1898), plus ou moins autobiographique, que Strindberg écrivit en français témoigne également de l'occultisme, entre autres par les signes magiques aperçus partout par le narrateur.

lancé une attitude pessimiste et matérialiste. Quand les écrivains de la Décadence le voient et le comprennent, certains parmi eux font un effort pour remettre en question non seulement la perte de la foi, mais aussi, et surtout, la perte des mœurs. Selon Édouard Rod, parmi les écrivains les plus importants à soulever le sujet, on y retrouve plus d'écrivains que Zola, mais encore Bourget et Alexandre Dumas fils s'approchent de la thématique, pour n'en mentionner que quelques-uns⁹⁶⁷. Cette perte de mœurs, bien comparable – mais aussi opposée – à ce qui se passe dans la littérature de la « percée moderne » scandinave de l'époque, est présente dans la littérature de la Décadence pour avertir le lecteur de la problématique, mais de même, elle y est, tout simplement, parce qu'elle existe. Savoir pourquoi elle y est n'est pourtant pas vraiment une question qui nous intéresse ici, car ce qui nous intéresse, c'est de voir comment cela influence les portraits de femmes, et encore comment ces portraits contribuent, à leur tour, à donner aux œuvres étudiées une ambiance de la Décadence.

Parmi les figures féminines des œuvres de notre corpus, on peut d'emblée constater qu'aucune ne semble très intéressée par la religion, ni Dieu, en premier lieu. Pourtant, la distance prise vis-à-vis de l'église n'est pas non plus quelque chose qui doit être explicite. En effet, il devient plus facile de voir si les personnages rompent avec les mœurs, les traditions, si l'on trouve une rupture avec les normes établies et si cela a à faire avec un chagrin, ou avec un vide vécu à cause d'une perte de foi. Par ailleurs, rompre avec les mœurs n'est généralement pas possible si l'on est sous l'influence de la foi – catholique ou protestante, cela nous semble plus ou moins égal.

Tout d'abord, quand même, les descriptions des milieux de nos œuvres ne sont jamais vraiment marquées par la religion. Pour quelques-uns des romans, les églises sont présentes, mais elles ne jouent guère de grand rôle dans les vies des personnages féminins. Dans *En rade* de Huysmans, par exemple, les églises font partie du paysage, et le personnage masculin principal entre dans une de ces églises. L'image présente de l'église y semble plutôt être une sorte de contraste à ce qui se passe dans la vie de Jacques ; le héros est en dehors de la foi et il expérimente un vide. Cela dit, le cas devrait être le même pour sa femme Louise – en quelque sorte le couple est constitué de deux doubles qui se reflète l'un dans l'autre – surtout en considérant les souffrances à elle ; elle pourrait être vue comme une véritable victime de la perte de la foi.

Une autre direction de la foi est, comme on l'a mentionné, celle du satanisme. Comme le souligne Jean Pierrot, « la figure de Satan redevint quelque temps à la mode » et par là, les thèmes traditionnels, « liés à l'imagerie diabolique, et en particulier tout ce qui concerne le sabbat ou la messe noire⁹⁶⁸. » Une telle thématique témoigne bien sûr, précisément

⁹⁶⁷ Édouard Rod, *Les idées morales du temps présent*, Paris, Perrin, 1891, la préface, p. IV-V.

⁹⁶⁸ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, *op.cit.*, p. 115.

comme tous les thèmes concernant la religion de l'époque décadente, d'une inquiétude de caractère religieux. Ce genre de thématique n'est pas très récurrent à l'intérieur de notre corpus, mais nous voyons que Rachilde a dû y penser en écrivant *Monsieur Vénus*, car la figure de Raoule est comparée et traitée d'en tant que « fille de Satan⁹⁶⁹ ». De plus, Huysmans s'en rapproche dans les rêves de Jacques dans *En rade* où l'endroit sacré de l'église n'est plus un lieu où l'on est en sécurité, mais un lieu auquel il vaut mieux se méfier – pourtant il n'y est guère question de référence claire au satanisme. Toutefois, si l'on connaît bien l'œuvre suivante de Huysmans, on sait aussi que dans son roman *Là-Bas* (1891), le satanisme est beaucoup plus présent, et on peut également constater que c'est ce roman qui rend la thématique du satanisme encore plus à la mode.

*

Selma, l'héroïne d'*Argent* de Benedictsson, suit les normes et va, comme il nous semble, régulièrement à l'église, chose qu'elle fait une fois au début du roman, avant de se marier. Cependant, une fois à l'intérieur de l'église, elle réfléchit :

Elle avait eu envie de faire une prière, mais elle ne pouvait pas le faire, car elle n'avait pas de religion. Si elle en avait une, elle s'en finissait au moins en un paradoxe singulier : je ne crois pas en Dieu, c'est pourquoi il va me punir⁹⁷⁰.

Suivant les traditions, Selma se marie pourtant dans une église, mais elle n'y retourne pas, autant que le lecteur le sache, ce qui montre que l'église n'est pas un lieu auquel elle tient particulièrement.

De plus, comme le pasteur, l'oncle de Selma, est celui qui convainc Selma à se marier à Kristerson, le rôle de l'église est à la fois important et remis en question. Lorsque Selma finit par se décider, le pasteur « se sentit content de sa victoire⁹⁷¹ ». Il est certain que l'image du pasteur contient de la critique, car si c'est le pasteur qui arrive à convaincre Selma du mariage avec un homme plus âgé qu'elle, tandis qu'elle se dit être trop jeune, il est également la cause du futur malheur de Selma. Ainsi le rôle de l'église devient aussi remis en question, et si Selma perd la confiance dans l'église, cela est une conséquence assez bien attendue. Le pasteur reparle à Selma après le mariage, lorsque Selma a ses regrets et souhaite rentrer avec

⁹⁶⁹ *Monsieur Vénus*, p. 189. Voir également p. 87.

⁹⁷⁰ *Argent*, p. 58: « Hon skulle haft lust att bedja, men det kunde hon icke, ty egentligen hade hon ingen religion. Om hon hade någon, så utmynnade den åtminstone i en sällsam paradox: jag tror icke på Gud, därför skall han straffa mig. »

⁹⁷¹ *Ibid.*, p. 83: « Han kände sig så glad öfver sin seger. »

son oncle. Ici il souligne d'emblée que maintenant la seule maison de Selma est celle de Kristerson⁹⁷².

Comme l'a remarqué Sten Linder, dans sa grande étude sur Benedictsson, on peut voir des influences de Kierkegaard dans la figure de pasteur que représente l'oncle de Selma. De plus, il existe, selon Linder, des ressemblances entre le pasteur et d'autres pasteurs littéraires, à savoir les pasteurs de l'écrivain norvégien Alexander Kielland (1849-1906) dont la foi s'est refroidie et raidie⁹⁷³. Ainsi, nous voyons, encore une fois, une certaine critique bien nette vis-à-vis de l'église de la part de Benedictsson, même si Linder veut dire que Benedictsson ici ne donne pas vraiment son avis, et qu'elle ne souhaite pas se mêler dans le débat⁹⁷⁴.

L'avis du pasteur revient dans l'avis de Kristerson, plus tard, lorsque Selma veut devenir indépendante et laisser son mari. A ce moment, Kristerson revient à l'acte du mariage en disant que celui qui « rompt ses promesses prononcées à l'autel se comporte comme le loup à Véum⁹⁷⁵ ». Les deux passages montrent aussi le lien entre la foi religieuse et le mariage, ou encore que la vie conjugale est toujours liée à l'église dans les points de vue des hommes, tandis que ce lien n'est pas aussi important du point de vue de la femme. Bref, la situation de la femme est liée à l'importance de l'église et de la foi dans la société, et la sécularisation devient également un aspect de l'émancipation de la femme.

L'attitude et l'arrière-plan de Selma sont entièrement comparables à ceux de Berta Funcke qui, dans le roman de Stella Kleve, « n'a pas vraiment eu ce dont on parle comme une éducation croyante », et dont les parents ne vont à l'église que par habitude quelques fois par an, elle « était passablement indifférente et froid vis-à-vis de la religion⁹⁷⁶ ». En effet, c'est la volonté consciente de Berta de mener une vie où la religion n'est guère présente :

Elle ne le trouvait, pour dire la vérité, pas vraiment
comme il faut, de trop s'occuper avec de telles choses.
De plus, elle avait une crainte envers tout ce qui « allait

⁹⁷² *Ibid.*, p. 155: « så fins det efter denna dag *intet* hem för dig annat än din mans hus. Kom ihåg det. Jag talar både å egna och din fars vägnar. »

⁹⁷³ Sten Linder, *Ernst Ahlgren i hennes romaner, op.cit.*, p. 105.

⁹⁷⁴ Voir *Ibid.*, p. 106.

⁹⁷⁵ *Argent*, p. 323: « Den, som bryter de löften han gifvit vid altaret, är som Varg i Veum, och hvart tar samvetsfriden vägen? »

Véum – lieu sacré, le sanctuaire, expression a son origine de l'islandais ancien, « vargr i véum », le criminel – le loup – qui commet un crime dans un lieu sacré.

⁹⁷⁶ *Berta Funcke*, p. 24. « Hon hade icke egentligen fått hvad man kallar religiös uppfostran. I hennes hem talades sällan om dylika ting. Öfversten och hans fru gingo då och då i kyrkan och ett par gånger om året till nattvarden – af vana, så som man uppfyller en af bruket föreskrifven pligt, utan att egentligen tänka därpå. » Cela à propos du fait que Berta, à l'âge de 16 ans participe dans l'enseignement préparatoire à la confirmation, avant de prendre sa première communion solennelle.

trop loin ». Une de ses amies – sinon très gaie et vive comme personne – était devenue, l'année où elle lisait, tout à fait changée – fanatique et surexcitée – « éveillée », elle l'appelait elle-même. [...] Berta trouvait tout cela « dégoûtant et exagéré » – somme toute, c'était quelque chose qu'elle ne comprenait pas du tout⁹⁷⁷.

Tout de même, Berta suit l'enseignement préparatoire de la confirmation, et cela en considération de la société, en même temps que c'est bien souligné que ni les lectures des textes religieuses, ni le pasteur ne l'impressionnent vraiment. Lorsque le jour de sa première communion arrive, Berta se sent d'abord à l'écart des autres, au point qu'elle s'ennuie d'elle-même, mais elle finit par se séduire par le moment solennel. Pourtant, déjà le lendemain de la confirmation, elle recommence à remettre les traditions religieuses en question, et il est clair que le portrait de Berta Funcke est un portrait de son époque ; la sécularisation y est clairement présente, et avec cela, la perte de la foi est omniprésente dans tout le roman. Par ailleurs, dans le roman de Kleve, on voit une attirance envers le catholicisme. Le catholicisme, qui est plus exotique et surtout marqué par les empreintes artistiques moins fréquentes dans le protestantisme des pays du nord, devient une façon de se rapprocher de la foi, mais autrement, sans que la société s'y mêle.

Lorsque Berta est en Allemagne et découvre la ville de Cologne avec la nouvelle connaissance Nils Max, la visite du Dôme montre la thématique tellement liée à l'inquiétude religieuse. Le changement d'ambiance qui touche aussi bien Nils que Berta est bien significatif, et le comportement et les mots de Nils le sont encore plus. En effet, le personnage masculin s'agenouille dans un prie-Dieu et semble prier :

Il avait joint les mains et tenait les yeux tout à fait vers le haut d'un propre regard plein de désir et mélancolie.

Elle demanda s'il était catholique.

« Non, mais non – pas du tout. Mais il y a, dans les églises catholiques, quelque chose que j'aime tellement – ce sont ces murmurements et chuchotements des prières. Ah » –⁹⁷⁸

⁹⁷⁷ *Ibid.*, p. 24 sq. « [...] hon ansåg det, rent ut sagdt, icke för riktigt comme il faut att allt för mycket sysselsätta sig med dylika saker. Och så hade hon en insiktsmessig, inrotad fruktan för allt, som "gick för långt". En af hennes flickbekanta – en annars mycket munter och lefnadsglad varelse – hade det året hon gick och läste blifvit alldeles förvandlad – fanatisk och öfverspänd – "väckt" kallade hon det sjelf. [...] Berta fann allt detta "osmakligt och öfverdrifvet" – öfverhufvud var det en sak, som hon alls icke kunde förstå. »

⁹⁷⁸ *Ibid.*, p. 49: « Han hade knäpt ihop händerna och höll ögonen riktade helt uppåt med en egen trånande, svårmodig blick. Hon frågade, om han var katolik. "Nej, ähnej – visst icke. Men der är något, som jag håller så mycket af i de katolska kyrkorna – och just detta mummel och hviskande av böner. Ah" – [...] »

Dans *Un crime d'amour*, la question de la religion est, bien naturellement – si l'on considère que la morale vient de la religion – liée à celle de la morale. Bourget en écrit déjà dans la dédicace à l'ami Gaston Créhange : il dit ici ce qu'il « pense sur quelques-uns des problèmes essentiels de la vie morale » de l'époque⁹⁷⁹. De plus, comme il l'écrit, ce serait « un diagnostic minutieux d'une maladie de l'âme⁹⁸⁰ ». Et si l'âme n'a plus de morale – elle n'est certes pas non plus très imprégnée par une foi religieuse. Ainsi, cela ne nous étonne pas de découvrir que Hélène n'est guère croyante. Dans la description de son enfance, cela est expliqué : « Elle aurait été pieuse, si la vue de la piété de sa belle-mère ne lui avait donné une aversion pour des pratiques religieuses qui pouvaient servir, elle le voyait trop, à justifier les pires égoïsmes⁹⁸¹. » Le portrait d'Hélène est donc un exemple de tous ces gens qui voient l'hypocrisie dans la religion. Or elle n'est pas seule, dans ce roman, d'avoir une distance vis-à-vis d'une religion. Armand de Querne, son amant, lui ressemble, mais sa raison de quitter la foi est une autre. Il en écrit dans une note de journal, en janvier 1881 (qu'il lit dans le temps présent du roman, c'est-à-dire plus tard) : « La vie de collègue et la littérature moderne m'ont souillé la pensée avant que je n'eusse vécu. Cette même littérature m'a détaché de la religion à quinze ans. L'impiété m'a séduit comme une élégance, ô honte⁹⁸² ! »

Malgré la distance prise à l'égard de l'église et sa foi, les deux personnages d'*Un crime amour* ont quelques remords. Ils sont toujours conscients de leur comportement ; ils ressentent qu'ils rompent avec la bonne morale et ils peuvent avoir des regrets. Mais c'est surtout Hélène qui ne sait pas agir d'une bonne manière, puisque, comme une suite de sa perte de foi, sa morale n'est plus comme il faut. Un événement qui souligne l'immoralité de l'action d'Hélène, ou bien la distance entre le comportement et la religion, se déroule le même jour que la première rencontre planifiée entre Hélène et Armand. La lettre d'Armand jettée dans le feu de la cheminée attire l'attention du fils, Henri, cinq ans. Quand Hélène veut savoir ce qu'il regarde, elle reçoit une longue réponse qui rappelle la question de morale :

Ce passage est d'ailleurs à comparer avec une scène très semblable du début du roman *Haabløse slægter* (1880) du Danois Herman Bang ; le roman est lu et bien apprécié par la jeune Stella Kleve et raconte la dégénérescence d'une famille de laquelle le héros, William Høg est le dernier descendant. La figure de William a d'ailleurs beaucoup d'autres traits en commun avec la figure Nils Max, et il est clair que Kleve a été inspiré du roman de Bang. Voir également Claes Ahlund, *Medusas huvud, op.cit.*, p. 30 sq. Claes Ahlund pense pourtant que c'est Herman Bang qui est derrière le portrait de Nils Max, ce qui est bien sûr aussi tout à fait possible.

⁹⁷⁹ *Un crime d'amour*, p. I-II (« Dédicace »).

⁹⁸⁰ *Ibid.*, p. II (« Dédicace »).

⁹⁸¹ *Ibid.*, p. 78.

⁹⁸² *Ibid.*, p. 56 sq.

- « Les religieuses, maman », répondit-il. C'est ainsi qu'il appelait ces points lumineux qui courent sur le noir d'un papier consumé par la flamme. Ces points lui représentaient des nonnes, éperdues à travers le cloître incendié.

« Comme elles se pressent, disait-il, comme elles ont peur !... Oh ! celle-là, maman, vois celle-là... Le couvent croule... elles sont toutes mortes... »

Mme Chazel se sentit incapable de supporter cette gaieté. Tout l'odieux de sa situation morale venait de lui être rendu palpable par ce petit fait insignifiant : son fils faisant un jouet de la lettre où son amant lui fixait leur premier rendez-vous⁹⁸³.

L'adultère est également un crime qui s'explique dans l'ennui, surtout en ce qui concerne le cas d'Armand de Querne. Ainsi le désir du personnage masculin n'y devient que secondaire, et s'éveille à cause de l'ennui. En effet, en suivant les pensées d'Armand, on comprend vite que ce personnage masculin hésite de son comportement, ainsi que de ses sentiments. Son hésitation se manifeste au point qu'il se demande s'il est capable d'aimer, du tout, car il souffre d'une grande détresse : « C'était, hélas ! la certitude, plus présente, plus saisissable, de l'impuissance d'aimer⁹⁸⁴. » Lorsqu'il se demande s'il aime Hélène ou non, il sait qu'il ne peut pas l'aimer, qu'il n'est pas amoureux d'elle, mais qu'il « la désire parce qu'elle est belle » et il se dit : « [...] je lui ai fait la cour parce que je m'ennuie⁹⁸⁵. » De même, malgré ses sentiments assez forts vis-à-vis d'Armand, qui sont dans ce couple vraisemblablement les plus honnêtes, le comportement d'Hélène s'explique aussi dans non seulement l'immorale et la distance de la religion, mais encore dans l'ennui : elle s'est mariée sans vraiment avoir de forts sentiments pour Alfred Chazel. En effet, sa situation est, comme nous l'avons déjà remarqué, assez semblable à celle de Selma, dans *Argent*, car bien qu'elle ne se soit pas mariée pour l'argent – ici c'est Hélène qui a les moyens – elle s'est mariée pour obtenir un nouveau statut, et surtout pour se délibérer de sa famille. Ainsi le rôle de la foi religieuse redevient important ; rappelons l'hypocrisie de la belle-mère d'Hélène.

Une fois entrée dans la vie conjugale, Hélène s'ennuie aussitôt. L'ennui est donc quelque chose qu'elle a en commun avec Armand de Querne, et il devient, précisément comme pour Armand, la cause primaire de la relation, mais aussi de ses sentiments et de son choix de tromper Alfred, son mari. D'ailleurs, l'ennui est la suite du choix de quitter ses habitudes pour rétablir d'autres, moins libres, ainsi qu'une suite de la perte de foi, qui, à son tour, dans l'ensemble, contribue à une perte de valeurs. Le

⁹⁸³ *Ibid.*, p. 67 sq.

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁹⁸⁵ *Ibid.*, p. 41.

comportement immoral de la part d'Hélène – précisément comme celui de la part d'Armand – s'explique donc surtout par une perte de foi, qui, à son tour, suscite la sensation du vide et de l'ennui⁹⁸⁶. Pourtant, la morale d'Hélène est plus manifeste lorsqu'elle pense à son fils. Contrairement à Selma, dans *Argent* de Benedictsson, Hélène ne voit aucun moyen de quitter son mari, pour, de cette façon, devenir indépendante. Hélène doit rester dans son mariage, et cela surtout à cause du fils, tandis que le choix de Selma n'implique qu'elle-même et son mari. L'adultère devient finalement la seule possibilité pour Hélène de se créer un propre monde à part, et par là, elle peut devenir, au moins en partie, indépendante. Elle peut donc trouver une sorte d'indépendance, mais seulement à condition qu'elle oublie les conventions établies de la morale (ainsi que de la religion). Remarquons que ce genre de comportement est complètement en conformité avec les idées fin-de-siècle, de même qu'il peut témoigner d'une dégénérescence⁹⁸⁷. Paradoxalement, c'est cette même immoralité qui dégoûtera Armand de Querne, quand il pense qu'Hélène a eu plusieurs amants avant lui. C'est à ce moment que l'idée d'une hypocrisie féminine s'installe chez le personnage masculin et il pense : « Comme il est étrange [...] qu'aucune femme n'ait assez de conscience pour se dire : Je fais une vilénie, je mens, je trahis, cela m'amuse, mais c'est une vilénie. La nappe de la communion et le drap du lit d'une chambre meublée, – ce leur est tout un⁹⁸⁸. » L'hypocrisie va de pair avec l'immoralité, et permet l'acte de l'adultère. De plus, l'hypocrisie découverte par Hélène quant au comportement de la belle-mère est l'origine de tous les actes de l'héroïne. De même, son acte peut, comme on vient de le voir, être considéré comme dégénéré.

Quand Alie, dans *Féminité et érotisme II* de Leffler, vient de mieux connaître son futur compagnon, le marquis Andrea Serra, après qu'il l'a sauvée dans l'eau et même embrassée au niveau du cou, elle lit Dante en attendant son prochain rendez-vous avec Serra. Ici, lorsque Serra est venu décide de lire un passage à haute voix, il choisit le passage qui raconte le punissement d'un couple qui n'ont pas agi de raison, mais de sentiments, et

⁹⁸⁶ Cela est également donné comme une cause du crime à la fin du roman, mais là, c'est donc la perte de foi d'Armand qui est souligné (dans l'ensemble de sa richesse, du manque de contact avec sa famille, d'une misanthropie évoluée à cause de la connaissance des guerres et la vue des tueries etc. – tout cela contribue à la mort de l'âme d'Armand, une mort qui influence son comportement.). Voir *Ibid.*, p. 273.

⁹⁸⁷ Une histoire comme celle-ci était, malgré son côté criminel (de la part de la femme), bien sûr assez fréquentes à l'époque. Voir à ce propos les idées de Nordau sur « les demoiselles fin-de-siècle » : Nordau raconte un dialogue entre deux demoiselles, dont une a des parents qui veulent voir le mariage entre sa fille et un baron, tandis que la fille s'intéresse à un autre, un jeune homme nommé Raoul qui est « beau, jeune et élégant ». Le baron qui est « obèse, chauve et laid » est pourtant « puissamment riche ». Ainsi l'amie de la demoiselle porte ce conseil : « épouse tranquillement le baron et fais-lui faire connaissance de Raoul, sotte que tu es ! »

Voir également Max Nordau, *Dégénérescence, op.cit.*, t. I, p. 9 sq.

⁹⁸⁸ *Un crime d'amour*, p. 99.

qui se sont laissé suivre les envies charnelles⁹⁸⁹. Ce passage est évidemment à comparer avec l'expérience récente et précédente, celle qui s'est passée entre Alie et Serra, et qui, de cette manière, est soulevé comme opposée aux mœurs ; Andrea Serra le soulève pour rendre Alie consciente de ce qui s'est passé, ainsi que pour l'éveiller, la taquiner ou voir comment elle réagit.

Un peu plus tard, Serra raconte à Alie qu'à l'origine du monde, il existait deux races, les enfants du dieu et les enfants du diable : la race blanche et la race noire ; depuis, ces races se sont mêlées, et dans chaque homme se cache les deux races⁹⁹⁰. Quant à Serra, selon son propre avis, il a plus de race noire dans ses veines que de race blanche, ce dont il se dit être fier, car la race noire semble avoir plus de résistance, plus de vie. Comme Alie ne peut pas être d'accord des idées de Serra, on voit une incertitude chez elle, ou encore qu'elle a un lien assez fort avec les traditions. Pourtant ses idées vont successivement changer parallèlement au développement de la liaison entre elle et Serra. Quant à elle, plus éloignée qu'elle devient de ses origines, dans non seulement l'espace mais aussi le temps, plus elle devient indépendante, courageuse ; petit à petit, elle se rapproche de la femme nouvelle.

Les idées de Serra concernant la religion ont leur origine dans la foi gnostique, d'origine chrétienne, élaborée très tôt mais aussi à la mode d'abord parmi les romantiques, ensuite parmi les philosophes pessimistes. Sachant que les décadents ont un lien fort avec aussi bien le romantisme que le pessimisme, ce n'est pas très étonnant de voir qu'un personnage comme Serra devient porte-parole des idées religieuses différentes des normes régnautes. De plus, à la fin du XIXe siècle, le gnosticisme devient intéressant parmi les occultistes. Ainsi on voit encore que Serra se lie non seulement aux poètes, il fait partie de ceux qui ne sont pas tout à fait comme les autres, mais également aux idées alternatives qui montrent qu'il est un homme pensif – ce qui additionne aussi un trait important à sa personnalité attirante du point de vue d'Alie. Cela ressemble d'ailleurs bien à la relation entre Selma et son cousin Rickard dans *Argent* de Benedictsson, ou bien à la relation entre Raoule et Jacques dans *Monsieur Vénus* de Rachilde. Sachons que pour Selma, c'est son cousin qui lui présente de nouvelles idées, tandis que Raoule, elle est beaucoup plus consciente des idées alternatives que (le montre) Jacques. Pourtant, comme on a déjà vu, les qualités intérieures de ces trois hommes se ressemblent, même si le niveau d'indépendance ou de force de prendre des initiatives diffère.

⁹⁸⁹ *Féminité et érotisme II*, p. 52 sq.

⁹⁹⁰ *Ibid.*, p. 57: « Ni tror kanske, att det bara är den gode guden, som skapat människorna efter sin afbild. Vet ni inte att det från begynnelsen fanns två släkten på jorden, guds barn och djäfvulens barn, de hvita och de svarta. Och som dessa sedan oupphörligt gift sig med hvarandra, så har det blifvit en sådan rasblandning, att man numer inte kan träffa på en enda människa, som inte har lite arf från båda hållen, somliga mera svart, andra mera hvitt. »

Dans *Bruges-la-Morte*, les deux femmes toujours vivantes, Barbe, la servante, et Jane, l'actrice, peuvent, comme nous l'avons déjà souligné ailleurs, être vues comme des antipodes, et cela se manifeste dans leurs relations respectives avec l'église. Comme le héros, Hugues, a l'habitude d'aller à l'église – ce qu'avait certainement aussi sa femme défunte avant de mourir – le portrait de cet homme s'intensifie dans la bonté, de pair avec Barbe. Quant à Jane, on n'a aucune information qui indique qu'elle va à l'église, et dans l'église aussi, c'est la morte qui est dans les pensées de Hugues, car Jane en est loin – elle est le contraire absolu de la morte, ainsi que de Barbe. Cette différence est d'abord comprise par Barbe qui, avant Hugues, a des renseignements lors de sa visite au Béguinage, où sa parente, la sœur Rosalie a « quelque chose de grave » à lui dire, à savoir que Hugues « allait maintenant chez une mauvaise femme, une ancienne danseuse du théâtre⁹⁹¹... » La rupture avec la morale de Hugues est surtout liée à la forme de liaison qu'il entreprend avec Jane, qui est sans aucune morale. Il est aussi clair que Jane, « la mauvaise femme » selon la sœur Rosalie, a une influence négative et sur le veuf et sur ceux qui l'entoure. Le message devient encore plus clair dans la suite des répliques de la sœur béguine : « Avez-vous réfléchi, Barbe, qu'une servante honnête et chrétienne ne peut pas rester davantage au service d'un homme qui est devenu un libertin⁹⁹² ? »

De même, dans cette ville qui influence Hugues et ses habitants, la foi est partout présente : « Ah ! cette Bruges en hiver, le soir ! L'influence de la ville sur lui recommençait : leçon de silence venue des canaux immobiles, à qui leur calme vaut la présence de nobles cygnes⁹⁹³ ». Les cygnes sont nobles, mais aussi ils sont vus comme les doubles des nonnes, des croyantes, car, comme les premières lignes du chapitre XI du roman indiquent : « [...] la Ville a surtout un visage de Croyante⁹⁹⁴. » Jane est une intruse dans cette ville, elle n'y appartient pas, et c'est sûr qu'elle n'y apporterait rien de bien. De même, comme contraste totale de la ville, son rôle est aussi celui de l'antipode de Hugues, surtout comme le deuil de Hugues « exigeait un tel décor⁹⁹⁵ » de Bruges – ville morte, aussi morte que sa femme. Pourtant, dans la ville, les couleurs blancs et noirs se reflètent et se mêlent, ce qui montre que le blanc des cygnes ou des nonnes n'est pas la seule couleur. Comme l'indique la voix du narrateur dans son avertissement qui précède le récit, l'ombre des hautes tours menace se jeter sur le texte, de même que Hugues pour se délibérer de cette sensation aimerait lui-même devenir une tour afin de se mettre « au-dessus de la vie⁹⁹⁶ ».

⁹⁹¹ *Bruges-la-Morte*, p. 165, p. 168 sq.

⁹⁹² *Ibid.*, p. 169.

⁹⁹³ *Ibid.*, p. 188 sq.

⁹⁹⁴ *Ibid.*, p. 197.

⁹⁹⁵ *Ibid.*, p. 66.

⁹⁹⁶ *Ibid.*, p. 189.

Les ruptures avec la religion, voire la perte de la foi, ou encore, la perte de mœurs, s'intègrent dans les récits. L'ordre des choses de la société est bousculé, il n'est plus le même, et ce sont surtout les femmes qui sont vues comme les responsables de ce changement. De même, de façon inverse, les portraits de femmes contribuent donc à ce que les textes soient dérangés. Sans perte de foi et de valeurs, les conventions auraient dû rester aussi établies qu'elles ne le sont – ces pertes sont nécessaires pour l'évolution des choses, pour aussi bien l'évolution des figures féminines des romans, que celle des femmes de la société moderne.

3.3 Chagrin, ennui – à la recherche des valeurs perdues : Les figures féminines et l'artifice

« Au reste, l'artifice paraissait à des Esseintes la marque
distinctive du génie de l'homme⁹⁹⁷. »

Aussi bien la perte de foi que la perte de valeurs contribuent à créer une perte de sécurité générale. Les figures féminines souffrent comme les autres figures romanesques contemporaines de leur époque, comme par exemple le font les dandys décadents, d'une société instable et marquée par les changements. Si le résultat n'en est pas une maladie – mentale ou autre – leur comportement témoigne tout de même des souffrances causées par l'extérieur. Et pour se guérir de la souffrance, que l'on pourrait comparer à la souffrance caractéristique du pessimisme, elles font ce qu'elles peuvent – elles s'enivrent de tout ce qui est autour d'elles.

Comme le suggère Baudelaire dans son poème connu « Enivrez-vous », dans *Petits poèmes en prose / Le Spleen de Paris* (1862), s'enivrer « de vin, de poésie ou de vertu⁹⁹⁸ » pourrait devenir un moyen de vivre qui guérit la souffrance de l'ennui ou de la perte de valeurs. Encore une idée baudelairienne intéressante à ce propos est celle que l'on trouve dans le poème « Le Joueur généreux » : « la possibilité de soulager et de vaincre, pendant toute votre vie, cette bizarre affection de l'Ennui, qui est la source de toutes vos maladies et de tous vos misérables progrès⁹⁹⁹. » Au lieu de

⁹⁹⁷ J.-K. Huysmans, *A rebours*, *op.cit.*, p. 103.

⁹⁹⁸ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, *op.cit.*, t. I, p. 337.

⁹⁹⁹ *Ibid.*, p. 327.

jouer aux cartes, les figures féminines trouvent d'autres jeux, ou bien d'autres façons de jouer dans la vie.

Comme nous l'avons déjà vu dans le chapitre sur la sexualité et la mort, la sexualité devient également une façon de fuir ou combattre la sensation de perte ; c'est le cas pour les héroïnes, par exemple de *Berta Funcke* et d'*Un crime d'amour*. Berta Funcke « s'amuse en faisant des conquêtes¹⁰⁰⁰ » lorsqu'elle est très ennuyée, et Hélène Chazel, ennuyée dans son mariage, retrouve son envie de vivre dans l'adultère commise avec Armand de Querne, l'ami de son mari, plus sophistiqué que Monsieur Chazel.

Au lieu de rapports sexuels, pourtant, si l'on ne souhaite pas jouer avec les sentiments des personnes de son entourage, une « consommation » d'artifice peut donc être une bonne alternative de se consoler. De plus, comme ce manque crée des envies, voire des désirs, d'appartenir à autre chose, il devient dangereux d'une telle façon qu'il risque de contribuer à des vraies obsessions ou de mauvaises habitudes – des dépendances. Plus l'ennui se répand, plus on a besoin de divertissement et de nouvelles impressions. L'état de l'ennui décide ce qui est exigé : un plaisir sensuel ou sexuel – n'importe quel plaisir, celui-ci est, en tout cas, une sorte de remède de la sensation de perte¹⁰⁰¹.

La sensation de l'ennui s'intensifie encore après une expérience superficielle ainsi que quand les espoirs et les attentes ne se réalisent pas – et plus la sensation s'intensifie, plus grand devient le besoin de l'artifice. Si l'on reprend les idées de Schopenhauer du *Monde comme Volonté et comme Représentation*, il est clair que la volonté fait souffrir les êtres humains, tandis que la représentation est une sorte de refuge, voire une espèce de remède de la souffrance :

Tant que notre conscience est remplie par notre volonté, tant que nous sommes asservis à l'impulsion du désir, aux espérances et aux craintes continuelles qu'il fait naître, tant que nous sommes sujets du vouloir, il n'y a pour nous ni bonheur durable, ni repos. [...] Mais vienne une occasion extérieure ou bien une impulsion interne qui nous enlève bien loin de l'infini torrent du vouloir, qui arrache la connaissance à la servitude de la volonté, désormais notre attention ne se portera plus sur les motifs du vouloir [...], elle se donnera entièrement aux choses [...] : nous aurons alors trouvé naturellement et

¹⁰⁰⁰ *Berta Funcke*, p. 81: « Det roade henne att góra eröfringar [...] »

Ce comportement est également à comparer avec le comportement des figures féminines du roman *Haabløse slægter* (1880) du Danois Herman Bang.

¹⁰⁰¹ Schopenhauer décrit précisément ce besoin d'impressions: « le désir satisfait fait place aussitôt à un nouveau désir ». Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*, *op.cit.*, t.1, p. 202.

d'un seul coup ce repos [...] ; nous serons parfaitement heureux¹⁰⁰².

L'artifice est le contraire de la nature qui implique la mort, ce qui fait de l'art une exception de la souffrance et de la conscience de la mort. Grâce à une expérience de l'art, l'être humain peut donc finalement oublier sa souffrance, car dans cette expérience, la volonté n'existe plus et l'existence est niée.

Pour la plupart des figures féminines de notre corpus, le besoin d'art et d'artifice est manifeste déjà tôt dans les portraits. Ainsi, on pourrait donc les lier aux idées pessimistes de l'époque. Effectivement, il est clair que les portraits de femmes les plus marqués par les idées de l'époque sont brossés avec les caractéristiques qui impliquent un intérêt vis-à-vis de l'art, de la littérature et des objets artificiels. Rappelons ici les mots de Pascaline Mourier-Casile qui résument combien l'artifice est estimé à l'époque : pour « les Décadents, population des miroirs, toujours en représentation, le réel n'existe pas. Fabrique et truquage. Artifice et réécriture¹⁰⁰³. » Ainsi la vie et la littérature se mêlent, et cela, pour les décadents, souvent dans une telle mesure que l'on ne sait pas toujours où tirer la ligne entre les deux. Comme on va le voir, ceci est également une des caractéristiques du dandysme. De même, le monde des décadents peut se comparer à l'univers d'un livre, à celui de la fiction.

Dans l'article « Vanités décadentes », Yves-Alain Favre attire l'attention sur un genre d'objets qui abonde dans la littérature de la Décadence : les vanités – des objets qu'il voit d'ailleurs comme un des motifs de signification privilégiée de cette littérature¹⁰⁰⁴. Favre emprunte le terme « vanité/s/ » au langage de la peinture, pour, comme il écrit :

[...] désigner un assemblage d'objets à caractère emblématique : fleur séchée, rose fanée, instrument de musique ancien, vieux livre ouvert, bougie éteinte ou finissant de se consumer, palette abandonnée, sablier ou clepsydre, crâne humain, autant de signes qui rappelaient que la mort met un terme à tous les plaisirs, et que le temps réduit en cendres ce qui paraît le mieux établi¹⁰⁰⁵.

Même si les objets d'art importants pour l'esthétique d'un roman ne font pas toujours partie de ce genre relevé par Favre à propos des vanités, ils signifient quelque chose de semblable. Les vieux objets rappellent, en tout cas, le souvenir d'un temps passé, et un temps qui n'est plus accessible. Ils

¹⁰⁰² *Ibid.*, t.1, p. 202 sq.

¹⁰⁰³ Pascaline Mourier-Casile, « Modernités à rebours », *op.cit.*, p. 151.

¹⁰⁰⁴ Yves-Alain Favre, « Vanités décadentes », in : Gwenhaël Ponnau (éd.), *Fins de siècle. Terme – Évolution – Révolution ?*, *op.cit.*, p. 355.

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*

stimulent également l'imagination, laissent reposer l'œil, et invitent à la méditation, ce qui est, encore une fois, un moyen de fuir la sensation de perte – de même qu'ils rappellent la volatilité inévitable du temps. Les âmes sensibles ont bien sûr un besoin plus évolué des objets d'art, par exemple des tableaux, des bibelots ou encore de beaux meubles ou une bibliothèque bien remplie de beaux livres soigneusement choisis.

Le goût du décadent est quelque chose qui se distingue par des traits de plus en plus raffinés, et il devient quelque chose de plus en plus nécessaire, à cette fin du XIXe siècle. Le goût le plus célèbre, à multiples facettes, de la littérature de la Décadence est, bien évidemment, celui de Des Esseintes d'*A rebours*. Comme le roman de Huysmans fut vite considéré comme – on le repète – une sorte de « Bible » de la Décadence, il est certain que les figures romanesques postérieures de ce roman auront, après la parution et la large diffusion du livre en question, des traits en commun avec le héros Des Esseintes. L'époque l'exige, mais avant tout : la Décadence l'exige. Comme Yves-Alain Favre le voit – et il n'étudie donc que le motif des vanités – les objets sont présents dans une grande partie de la littérature décadente ; souvent, ils peuvent même « jouer un rôle éminent dans l'intrigue de certains romans », comme dans *Le Vice suprême* de Péladan, ou encore comme dans *Bruges-la-Morte* de Rodenbach¹⁰⁰⁶.

Dans le roman de Rodenbach, la vanité la plus importante est celle de la tresse blonde dont l'intrigue dépend très étroitement, cela est clair : à la fois elle rappelle et appelle la mort. La chevelure gardée de la femme morte placée dans une boîte de cristal sur le piano devient à la fin du roman l'outil fatal qui tue Jane Scott, l'éventuelle nouvelle femme du veuf Hugues Viane : « il avait saisi la chevelure que Jane tenait toujours enroulée à son cou, il voulut la reprendre ! Et farouche, hagard, il tira, serra autour du cou la tresse qui, tendue, était roide comme un câble¹⁰⁰⁷. » Pour ceux qui connaissent la figure de Jane, ce n'est probablement que peu étonnant qu'elle soit ainsi punie, car cette femme n'a, en effet, aucun goût, aucune éducation – elle n'a rien en commun avec les figures décadentes sensibles. Non seulement elle ne sait pas se comporter, mais elle ne comprend pas l'importance des vraies valeurs ; l'objet tellement précieux pour Hugues, elle l'a pris pour jouer avec et taquiner le pauvre veuf – un homme, qui à son tour incarne le vrai dandy type de la Décadence.

L'artifice qui va de pair avec la vie moderne et citadine, car chaque ville est, en quelque sorte, un décor artificiel. Les citadins, habitués à un milieu artificiel, ne peuvent pas non plus, quasiment jamais, trouver un plaisir dans la nature, et ils ne pourraient pas quitter la ville pour se recréer

¹⁰⁰⁶ Yves-Alain Favre, « Vanités décadentes », *op.cit.*, p. 359.

¹⁰⁰⁷ *Bruges-la-Morte*, p. 269. Voir également Ana González-Salvador, « Morbide », in: Sylvie Thorel-Cailleteau (éd.), *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, *op.cit.*, p. 214, à propos de la chevelure comme relique, objet de « culte privée ».

une vie à la campagne. Au moins, il leur devient impossible de vivre comme les campagnards. S'ils quittent la ville, ils doivent faire comme Des Esseintes, dans *A rebours* de Huysmans, c'est-à-dire s'installer dans une maison refermée sur elle-même et y créer un monde à part là-dedans, un monde imprégné par l'artifice – uniquement dans ce cas-là, ce serait possible de survivre une vie à l'extérieur de la ville. Bref, le citadin a perdu la possibilité de survivre dans un milieu non artificiel. Un exemple de ce phénomène de notre corpus est représenté dans *En rade*, où les Marle se croient pouvoir fuir leurs problèmes de santé et économiques en quittant la ville pour la campagne, ce qui leur est finalement impossible. En effet, comme nous avons déjà vu ailleurs, et comme nous allons le voir encore, Louise, la figure féminine gravement malade ne guérit pas à la campagne – au contraire : son état maladif se dégrade.

Comme un prolongement de l'esthétique de Baudelaire ou de Gautier, dont les mots de Gautier « l'art pour l'art » sont les plus connus, l'esthétique décadente s'évolue dans la même veine. Jean Pierrot l'explique avec justesse :

[...] l'un des traits les plus spécifiques de l'esthétique décadente est bien la volonté délibérée de s'écarter le plus possible de la nature, et en même temps de répudier le dogme classique qui donnait pour but à l'art d'imiter la nature : désormais ce dernier s'identifiera à l'artificiel, et c'est cet artificiel qu'il faudra développer par tous les moyens¹⁰⁰⁸.

Pour continuer, Jean Pierrot parle d'un « refus de la nature », ce qui se montre manifestement dans, entre autres, *A rebours* : « [...] la nature a fait son temps : elle a définitivement lassé, par la dégoûtante uniformité de ses paysages et ses ciels, l'attentive patience des raffinés¹⁰⁰⁹. » La vraie nature n'est donc plus intéressante ; elle ne stimule plus les sensations, car les citadins exigent autre chose. Cela a bien sûr également un lien au pessimisme schopenhauerien, où la nature est la volonté qui fait souffrir, ainsi qu'on y voit la réaction contre les courants littéraires précédents comme le réalisme et le naturalisme. C'est également pourquoi Des Esseintes développe son goût raffiné. Comme le précise Pierrot : « aux paysages de campagne, il faudra substituer des décors artificiels, entièrement dûs à la main de l'homme¹⁰¹⁰. » Et c'est justement ce que fait Des Esseintes – pour être suivi par de nombreux figures romanesques après lui, même si, dans le cas général, à un moindre degré. Plus un personnage réussit à créer son propre monde artificiel, plus le personnage en question sera soulagé,

¹⁰⁰⁸ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent, op.cit.*, p. 205.

¹⁰⁰⁹ J.-K. Huysmans, *A rebours, op.cit.*, p. 103.

¹⁰¹⁰ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent, op.cit.*, p. 206.

rassuré et calme, parce que son âme est suffisamment stimulée. La distance prise de la vie plutôt concrètement réelle, s'il s'agit des contacts intimes avec des êtres humains ou la nature, l'artifice y entre et remplit le vide. Ebba Witt-Brattström le constate également en discutant *A rebours* : selon elle, l'artifice devient « un essai de construire une barrière esthétique entre l'homme et la réalité à l'aide d'un monde fétichiste "fémininisé"¹⁰¹¹ ». Il est également sûr que ce même personnage, plus il s'enferme ou fuit dans l'artifice, plus il devrait être marqué par les idées de la Décadence.

Les figures féminines de notre corpus ont, bien évidemment, toutes un goût plus ou moins évolué, voire raffiné, ainsi qu'une attitude, une conscience, en ce qui concerne les apparences, les objets, les meubles etc. Pourtant il y en a, comme nous allons le voir, celles qui sont, à ce propos, plus intéressantes que d'autres. Il y en a aussi celles qui s'enfuient plus dans l'artifice que les autres.

Comme Raoule de Vénérande a hérité d'un hôtel particulier, ainsi que d'une grosse somme d'argent, elle ne choisit pas tout à fait ses lieux, dont des détails sont comparés au château de Versailles. Cependant, les descriptions des chambres de Raoule et de sa tante Elisabeth témoignent d'un goût qui n'est guère le même des deux femmes. En ce qui concerne Raoule, pleinement en ligne avec sa personnalité extravagante, sa chambre est bien ornée de tissus et d'objets rares et exclusifs, par exemple d'une « panoplie d'armes de tous genres et de tous pays¹⁰¹² », ce qui n'est surtout pas très attendue dans la chambre d'une jeune femme. Si la chambre de Raoule est « capitonnée de damas rouge et lambrissée, au pourtours, de bois des îles sertis de cordelières de soie », la chambre de la tante Elisabeth, est « tout entière d'un gris d'acier désolant le regard », sans aucune ornementation¹⁰¹³. Encore une fois, nous voyons donc à tel point la différence entre les deux femmes est grande.

Le goût de Raoule ne se manifeste pourtant pas davantage dans les lieux qui l'entourent, puisque les choix actifs n'y jouent pas de rôle important. Les lieux sont toutefois raffinés, ce que l'on comprend dans la description de la bibliothèque dont les livres « étagés par centaines » dont quelques-uns des « noms profanes » d'écrivains sont présentés¹⁰¹⁴. La description est bien comparable à celle de Huysmans dans *A rebours* ; en tout cas il s'agit d'une volonté de montrer que la jeune femme possède un certain nombre de bons livres. Encore une fois, pourtant, nous ne savons pas dans quelle mesure il s'agit du goût de Raoule – si c'est son choix d'avoir cette bibliothèque ou non. Probablement, cela n'a pas de grande importance, mais Raoule semble préférer ce lieu à une salle à manger, parce qu'elle y

¹⁰¹¹ Ebba Witt-Brattström, *Dekadensens kön*, op.cit., p. 108.

¹⁰¹² *Monsieur Vénu*s, p. 36.

¹⁰¹³ *Ibid.*, p. 36 sq.

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, p. 83.

invite Raittolbe à dîner – ainsi le couple peut également dîner sans la compagnie d’Elisabeth.

Même si le goût de l’artifice n’est pas, à l’exception de – on l’a déjà constaté et on y reviendra en parlant du dandysme – celui qui concerne les habits, très clair ou prononcé de la part de Raoule, c’est sûr que l’héroïne de *Monsieur Vénus* s’intéresse aux arts. Les objets quotidiens ne semblent guère intéressants, et la vie dans l’hôtel particulier pose même parfois des soucis à l’égard de l’héroïne : « La fortune est parfois bien gênante, la société fort ennuyeuse, le monde rempli de tribulations¹⁰¹⁵. » Cette vie qui est marquée par la fortune manque donc quelque chose, quelque chose qui peut se cacher dans la vie complètement opposée, comme celle qui est menée par Jacques et Marie Silvert. En effet, la preuve de l’intérêt vers les arts la plus nette est l’attraction que Raoule éprouve en rencontrant Jacques pour la première fois, lorsqu’elle constate qu’une des qualités les plus essentielles du jeune homme est son don artistique¹⁰¹⁶. Ce don est également quelque chose que Jacques constate avoir en commun avec Raoule, ce qu’il dit à sa sœur après que Raoule leur a procuré un nouvel atelier : « Mlle de Vénérande est une artiste, voilà tout ! Elle a pitié des artistes ; elle est bonne, elle est juste¹⁰¹⁷... » Naturellement, nous ne savons pas grand-chose de la qualité des œuvres de Jacques, ni du don éventuelle de Raoule, mais un certain intérêt semble quand même marquer la personnalité de l’héroïne.

De plus, à la fin du roman, Raoule décore sa chambre de nouveau avant les noces avec Jacques, un acte qui éblouit les invités – ainsi qu’il souligne le goût bien raffiné et extraordinaire de Raoule¹⁰¹⁸. Et, finalement, la façon de garder les cheveux, les cils, les dents ou bien les ongles de Jacques pour les attacher à un mannequin de cire qui peut s’animer, tout cela dit certainement aussi quelque chose d’important quant à l’approche de l’artifice de l’héroïne. Ainsi, dans la dernière scène du roman, l’artifice remplace la nature, de même que la nature entre dans l’artifice et en fait partie. De plus, par cette scène, on peut constater que le comportement de Raoule n’aurait guère été possible si elle avait gardé un lien avec la nature. Le comportement de Raoule est donc un exemple du « refus de la nature » dont parle Pierrot¹⁰¹⁹, ainsi qu’il contribue à, d’ailleurs constaté par Edward Koppen, l’idéal artistique décadent¹⁰²⁰.

En effet, cet acte de « recycler » du « matériau » d’un mort ressemble également aux autres actes de quelques figures romanesques de l’époque, mais ces exemples, dont le prédecesseur majeur est à trouver dans

¹⁰¹⁵ *Ibid.*, p. 122.

¹⁰¹⁶ *Ibid.*, p. 26.

¹⁰¹⁷ *Ibid.*, p. 46.

¹⁰¹⁸ *Ibid.*, p. 191 sq. : « Du seuil, le décor était féérique. [...] »

¹⁰¹⁹ Jean Pierrot, *L’Imaginaire décadent*, *op.cit.*, p. 205.

¹⁰²⁰ Edward Koppen, *Dekadenter Wagnerismus*, *op.cit.*, p. 180.

Frankenstein ou le Prométhée moderne (1818) de Mary Shelley, on les retrouve surtout parmi les figures masculines lorsque celles-ci sont confrontées à des femmes mortes, comme dans *Eve future* (1886) de Villiers de l'Isle-Adam. Au sujet de ce roman-ci, Béatrice Slama résume bien cet aspect de l'artifice :

La femme morte, la poupée animée ou la statue animée révèlent aussi la déception initiale, le décalage entre la Femme rêvée, inaccessible, objet perdu avant d'être possédé, et la femme réelle, médiocre ou monstre satanique, toujours perdue quand elle est possédée. Démétrios abandonne Chryséis quand elle allait se donner. Statue, elle est, comme le dirait Jules Bois, « l'amante qui ne déçoit plus »¹⁰²¹.

C'est surtout la dernière phrase qui nous intéresse, car n'a-t-on pas affaire à cela aussi dans *Monsieur Vénus* ? Un/e/ amant/e/ mort/e/¹⁰²², en partie transformé/e/ en poupée ou statue, ne pourrait jamais décevoir. Si Jacques est transformé en poupée, Raoule de Vénérande peut rester tranquille ; son contrôle est total.

Berta Funcke du roman de Kleve, adolescente, lit le plus souvent et possible, et cela presque plus qu'elle n'en devrait, au moins selon sa mère qui s'inquiète de l'état de la jeune fille. Ainsi, Kleve démontre d'emblée que son héroïne n'est pas comme les autres, de même que chez Berta, l'imaginaire prend, précocement, une place primaire. Comme la vie réelle n'est qu'à peine intéressante à l'égard de la jeune fille, la fuite envers soit la littérature, soit les pièces de théâtre, devient donc très tôt préférable à la réalité. Par ailleurs, comme on l'a déjà soulevé, l'écrivain préféré de la jeune héroïne est le Suédois Carl Jonas Love Almqvist, dont les œuvres énigmatiques et romantiques sont parmi les plus appréciées, et dont les passages les plus romantiques sont les plus lus. De plus, son intérêt pour les arts, en combinaison avec son apparence, lui fait, selon ses camarades de classe, ressembler à Néron, l'empereur romain aux intentions artistiques qui aurait proclamé, comme derniers mots avant sa mort suicidaire : « Quel artiste périt avec moi ! (*Qualis artifex pereo* !) » Les ressemblances entre Berta et Néron sont expliquées par la lecture de la classe de l'épisode du meurtre d'Agrippine, la mère de Néron, après lequel Néron « oublie ses remords et tout, pour admirer la beauté de sa mère morte – alors la classe entière avait été d'accord que "cela ressemblait terriblement à Berta".

¹⁰²¹ Béatrice Slama, « Où vont les sexes ? Figures romanesques et fantasmes "fin de siècle" », *op.cit.*, p. 30.

¹⁰²² Dans le cas de Jacques Silvert dans *Monsieur Vénus*, nous avons, comme nous l'avons déjà souligné dans la partie sur la « fin-de-siècle – fin de sexes ? », affaire à un être androgyne qui est vu, du point de vue de l'héroïne Raoule, comme soit homme, soit femme ; un effet qui fait encore partie du raisonnement de Slama (et de Bois) de la citation.

Probablement, le but des camarades n'est pas de flatter – peut-être plutôt le contraire¹⁰²³. » Pourtant, cette comparaison flatte Berta. Elle s'intéresse d'emblée à la métempsychose et croit qu'elle est l'héritaire de l'âme de Néron, parce qu'elle pense vraiment avoir le don de distinguer la beauté, et que son sensibilité est quelque chose d'extra-ordinaire. De plus, comme le montre Tobias Dahlkvist dans un article consacré *Berta Funcke* et le pessimisme comme *topos* de la Décadence, l'identification avec Néron montre aussi que Kleve veut, avec son portrait de Berta, s'approcher d'un contexte plus international¹⁰²⁴. En effet, Néron est soulevé par d'autres écrivains importants pour la Décadence, comme pour Flaubert, ou pour Wilde, qui se fait même coiffer en tant que Néron¹⁰²⁵. Le désintéret vis-à-vis des camarades de son propre âge, ou bien vis-à-vis de la vie réelle, contribue à évoluer le goût de Berta. Son goût à elle devient ainsi, au moins d'après ce qu'elle pense elle-même, plus évolué et plus raffiné que celui des autres. Le goût inintéressant des autres devient également – et inversement – une des causes du désintéret de Berta vis-à-vis des autres. Soulignons également que Berta estime que le « pessimisme moderne » lui « semble aussi être les seules vraies idées de la vie¹⁰²⁶ ». Ainsi, le goût raffiné et le comportement de Berta s'expliquent, car, comme le montre Dahlkvist, ils font partie des traits caractéristiques des pessimistes¹⁰²⁷. De même, et de nouveau, le lien entre le pessimisme et la Décadence se révèle bien accentué.

Le goût littéraire de Berta change avec le temps pour se diriger de plus en plus envers la littérature moderne. Cependant, malgré son propre comportement, avec ses flirtations et ses bals, elle estime que cette littérature parfois va « trop loin ». En effet elle souffre « des côtés les plus noirs et sales de la vie, que ces écrivains faisaient présenter » et elle ressent « du dégoût à leurs représentations gravement sensuelles¹⁰²⁸ ». Ce genre de descriptions, Berta les trouve répulsives et sans goût. Les descriptions

¹⁰²³ *Berta Funcke*, p. 19: « Då de en gång hade läst om den der episoden vid Agrippinas mord, då Nero glömmet samvetsqual och allt, för att beundra sin döda moders skönhet – då hade hela klassen kommit öfverens om, "att det var så fasligt likt Berta". Det var nog icke meningen att smicka – snarare tvärtom kanske. Men, så besynnerligt det kan låta, det smickrade Berta. »

¹⁰²⁴ Tobias Dahlkvist, « *Berta Funcke* och den "moderna pessimismen" », *op.cit.*, p. 72.

¹⁰²⁵ Voir Roger Bauer, *La Belle Décadence. Histoire d'un paradoxe littéraire*, *op.cit.*, partie II, chap. I. Bauer voit la figure historique néronienne comme une des figures types de la Décadence.

¹⁰²⁶ *Berta Funcke*, p. 29 : « Den moderna pessimismen syntes henne nu också som den enda rätta uppfattningen af lifvet. »

¹⁰²⁷ Tobias Dahlkvist, « *Berta Funcke* och den "moderna pessimismen" », *op.cit.*, p. 63 sq. et 69 : « Snarare än leda karakteriseras pessimismen därför av ett blaserat drag. Berta är blasé i precis den här meningen [...] » (« Le trait blasé, plus que l'ennui, est ainsi caractéristique pour le pessimisme. Berta est blasée dans ce sens précis [...] »)

¹⁰²⁸ *Ibid.*, p. 99 sq. : « Hon favoriserade den moderna litteraturen, men hon tyckte emellanåt, att den "gick för långt". Hon led vid de mörka, smutsiga sidor af lifvet, som dessa författare med sådan tydlig förkärlek framdraga, och hon kände äckel vid deras groft sensuella skildringar. Sådant tyckte Berta Funcke var "motbjudande" och "smaklöst". »

naturalistes ne sont donc rien pour Berta dont l'esthétique se crée dans la distance des êtres ; contempler au lieu de toucher est à préférer, précisément comme le souhaite plus tard le narrateur de *Sensitiva amorosa* – ou encore précisément comme dans la veine du pessimisme, dont la volonté la plus naturelle, et qui mène à des douleurs les plus grandes sont à trouver dans la sexualité, dans les relations intimes. Plus les choses sont réelles, ou décrites en tant que telles, et l'intérêt de Berta diminue, plus l'héroïne s'ennuie ou se sent dégoûtée. Finalement, Berta est – par le médecin à Vevey, Leif Thordsen – vue comme « raffinée¹⁰²⁹ », ce qui est un adjectif que l'on peut lier à aussi bien le goût que la sensibilité de la jeune femme.

Même si Selma, dans *Argent* de Benedictsson, n'est pas aussi « raffinée » que Raoule ou Berta, elle a dans sa personnalité, surtout si l'on considère le fait qu'elle vient d'un milieu plutôt campagnard, une approche bien élaborée lorsqu'il est question de l'artifice. Sa façon de contempler et estimer les choses est, en effet, proche de celle d'un artiste, car c'est l'art et la création qui l'intéresse le plus. En peignant le portrait de Selma en tant qu'esthétique, dont l'intérêt le plus grand est envers les arts, le roman manifeste, aussi sur un plan plus général, l'importance de l'aspect esthétique. Le roman commence même par un passage qui souligne cette qualité caractéristique, quand Selma rend visite à la famille Möller. Le jeune Axel l'accueillit, pourtant accompagné de son grand-père, et lui fait voir les tableaux de son oncle artiste. Cette visite illustre non seulement l'indépendance et le courage de Selma, mais que son intérêt vis-à-vis l'art est très grand et même sérieux.

Quand Selma comprend qu'elle ne va pas pouvoir partir pour une formation dans les arts – et ainsi pouvoir vivre indépendamment, sans se marier – l'art pictural n'est plus présent au cours du roman ; pourtant, lorsqu'il réapparaît, à la fin, Selma découvre qu'elle peut tout de même rompre avec sa vie dépendante et réaliser son rêve. L'art encadre ainsi le roman, de même qu'il suscite quelque chose de très profond dans la personnalité de Selma, ce qui montre qu'il joue un rôle capital dans la vie de l'héroïne. En effet, c'est l'art qui révèle la vraie Selma et qui montre que la sensibilité est une des qualités essentielles pour le comportement de l'héroïne. Lorsque Selma est, de nouveau, confrontée à l'art, au musée national des arts à Stockholm, à *Nationalmuseum*, cela lui donne la possibilité de se mettre en contact avec sa personnalité profonde, ses désirs, et elle voit ce qui lui manque. Le tableau qui éveille Selma lui fait penser à son enfance, lorsqu'elle avait déjà vu le même tableau, à l'étranger :

Elle sauta [...], et son regard fut placé sur un tableau de grandeur moyenne, accroché au milieu d'un mur dans une lumière parfaite. C'était une vieille connaissance.

¹⁰²⁹ *Ibid.*, p. 111: « raffinerad ».

Mais elle ne s'était pas attendue à la retrouver ici. Elle l'avait cru rester à l'étranger. Maintenant elle lui rapporta un amas de souvenirs. Le passé et le présent se mêlaient dans cette ambiance, elle perdit pied et se laissa aller. [...]

Du souvenir de Selma, il sonnait comme d'une note oubliée... on la reconnaît, on devient touché, attendri ; ... tellement éloignée, mais tellement résonnant, juste. Ah, mon dieu, cette fois-là, elle avait été un enfant. Et maintenant, maintenant¹⁰³⁰... !

Suivant les phases de l'évolution de Selma, notamment celles qui montrent qu'elle commence à revoir l'importance des arts dans sa vie, la fin du chapitre VIII est d'une importance particulière. Dans ce chapitre, le cousin Richard et sa femme Elvira sont invités chez Selma et Kristerson. C'est ici que Selma montre sa propre pièce à son cousin, ce qu'elle fait en se sentant « vraiment fière¹⁰³¹ ». La pièce, une sorte de bureau, est le résultat de beaucoup de travail, et c'est Selma elle-même qui a tout rangé. Richard est stupéfait de voir tous les livres dans les bibliothèques qui couvrent les murs. Dans les bibliothèques, à part les livres, se trouvent également quelques bibelots : des statuettes et des dessins sur des chevaux. Le besoin chez Selma d'avoir un endroit pour s'enfermer et fuir le monde réel est donc manifeste, et ressemble, bien évidemment, au milieu recherché et préféré des héros décadents. D'ailleurs, comme Selma le dit, Kristerson n'entre jamais dans la pièce, car il « le trouve trop silencieuse et morne¹⁰³² ». Ainsi, l'existence de la pièce souligne aussi bien la différence entre Selma et son mari que la ressemblance entre Selma et son cousin. Cette pièce, « qui pouvait éveiller la jalousie d'un rat de bibliothèque¹⁰³³ », rapproche donc les deux cousins l'un de l'autre, ainsi qu'elle montre, vue l'impression de Richard, que Selma est une jeune femme extra-ordinaire.

Comme nous l'avons vu ci-dessus, Louise, dans *En rade* de Huysmans, n'arrive pas trop à se réjouir à la campagne où elle arrive séjourner avec son mari Jacques. Même si c'est Louise qui a les origines dans ce milieu, et même si elle fait un grand effort pour s'y plaire, la première chose qu'elle dit à propos de la chambre donnée au couple est que « [l]'ameublement est médiocre¹⁰³⁴ ». Jacques est d'accord, il constate pour

¹⁰³⁰ *Argent*, p. 296-298: « Hon studsade [...] och hennes blick föll på en medelstor tafla, som hängde midt på en vägg i förträfflig belysning. Det var en gammal bekant. Men hon hade ej väntat att finna den här. Hon trodde att den stannat utomlands. Som det nu var, blef den till en störsjö af gamla minnen. Det förflutna och det närvarande smälte tillhoppa i stämningen, hon förlorade fotfästet och rycktes med.[...] Ur Selmas erinring klang det som en bortglömd ton... man känner igen den, röres, bevekes; ... så aflägsen, men så klingande ren! O Gud, den gången var hon ett barn. Och nu, nu...! »

¹⁰³¹ *Ibid.*, p. 261: « verkligen stolt »

¹⁰³² *Ibid.*, p. 263: « Kommer inte din man hit? Aldrig. Han finner det för tyst och dystert här. »

¹⁰³³ *Ibid.*, p. 262: « Det var ett rum, som kunde väcka afund hos en bokmal. »

¹⁰³⁴ *En rade*, p. 49.

lui-même qu'un « bain de tristesse tombait de ce plafond trop haut, sur ce carreau froid¹⁰³⁵ », ce qui montre que les deux personnages ont des goûts semblables. Environ cinquante pages plus tard dans le roman, la somme des affaires achetées – il s'agit surtout de l'équipement divers – est racontée, et il s'agit d'un grand nombre de choses, ainsi que de beaucoup d'argent dépensé¹⁰³⁶. Le couple, plus Louise que Jacques, montre par ceci une dépendance des choses ; c'est impossible de se passer des outils ou des ingrédients auxquels on s'est habitué. Les modernités, et les objets artificiels, sont d'une importance établie dans les habitudes du couple. Et Jacques et Louise sont donc des victimes des modernités, car ils n'arrivent plus à s'en passer. L'effet de la campagne, de la nature, qui fait donc dégrader l'état des choses, à la fois l'économie et la santé de Louise, constate en soi-même que l'artifice est préférable dans la vie du couple. « Que le diable emporte la campagne¹⁰³⁷ ! », se dit Jacques. Lié à cela, on voit les constats qu'il est « bien manifeste que la campagne ne profite pas à Louise » ou encore que Louise « est constamment enfermée et ne veut pas sortir¹⁰³⁸ », ce qui témoigne d'un souhait d'isolation et d'une envie de créer un monde à part, un monde éloigné du réel.

Le goût d'Hélène d'*Un crime d'amour* envers l'artifice va de pair avec le goût de son amant. Cela ressemble d'ailleurs à ce qui se déroule entre Selma et Richard ou entre Louise et son mari Jacques. En effet, avoir le goût commun ou semblable paraît être un des critères pour que les sentiments évoluent entre deux personnes ; on en verra encore d'autres exemples. Dans la vie d'Hélène, l'ami de son mari, le baron Armand de Querne, devient tout de suite un personnage clef lorsque les Chazel déménagent à Paris. C'est Armand qui trouve l'hôtel dans lequel la petite famille s'installera, et ils les aide à meubler les pièces. C'est aussi en rencontrant Armand qu'Hélène voit le comportement de son mari tout à fait différent – « l'origine paysanne reparaisait en lui à des gaucheries de gestes et d'attitudes¹⁰³⁹ » – de celui d'Armand qui est entièrement sophistiqué. Ainsi Hélène a de plus en plus confiance en le goût d'Armand, et elle aime à la fois les objets et les divertissements préférés par Armand – un personnage qui est, d'ailleurs, comme Hélène, et comme son titre de noblesse l'indique, d'origine noble.

L'origine d'Hélène joue, quant au goût, un rôle capital. Contrairement à son mari, elle « était d'une famille noble, et la surveillance continue de sa belle-mère avait développé à l'extrême en elle le sens des petits soins de détail sur sa personne et autour d'elle¹⁰⁴⁰. » Considérant son

¹⁰³⁵ *Ibid.*

¹⁰³⁶ Voir *Ibid.*, p. 100.

¹⁰³⁷ *Ibid.*, p. 162.

¹⁰³⁸ *Ibid.*, p. 164.

¹⁰³⁹ *Un crime d'amour*, p. 74.

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*, p. 74 sq.

mari tellement différent, il est plus facile de comprendre qu'Hélène s'intéresse à un homme comme Armand de Querne. Elle voit que Armand, précisément comme elle, ne néglige pas les détails. De plus, elle apprécie à la fois l'hôtel et les meubles choisis par Armand pour sa propre maison, et cela à un tel point qu'elle ressent une « admiration attendrie » pour le jeune baron¹⁰⁴¹. Même le goût littéraire devient, petit à petit, influencé par le goût d'Armand : il lui emprunte des livres qu'elle lit sans hésiter, comme « [l']affreux roman [...] c'est l'histoire d'une femme qui trompe son amant et qui le trompe tout en l'aimant¹⁰⁴². » Pourtant, sa lecture sera une des choses remises en question plus tard par Armand, lorsque celui-ci la voit comme « une madame Bovary » influencée par les lectures, avec trop de rêves – dont l'origine est à trouver dans les romans¹⁰⁴³.

*

Dans *Féminité et érotisme* de Leffler, les figures féminines Alie et Aagot sont aussi, chacune de sa façon, marquées par le goût de l'artifice. Pourtant ce goût se manifeste différemment chez les personnalités des deux jeunes femmes. Même si Aagot semble, comme nous allons le voir, plus raffinée quant à ses choix vestimentaires, Alie est celle des deux femmes qui s'intéresse plus aux expressions d'art diverses. Ainsi Alie s'intéresse surtout – nous y reviendrons plus loin – à Andrea Serra après avoir vu son portrait peint. Lorsque Aagot s'intéresse aux vêtements de la mode et va dans les boutiques italiennes, Alie va visiter les palais en compagnie de Rikard. Les objets et les ambiances des palais de la ville italienne Gênes « éveilla, pour la première fois chez Alie, un goût pour la richesse et le luxe¹⁰⁴⁴. » Ainsi s'éveille le goût d'Alie :

Le luxe banal des salons était quelque chose qu'elle avait toujours mépris – la table couverte de velours, et les rideaux aux broderies d'Aagot le dégoûtait presque – mais ces cours-ci aux colonnes de marbre, ces salles à hauts plafonds et de proportions nettes, cachant des tableaux d'artistes les plus merveilleux, ces jardins cachés avec des citronniers et des palmiers et ces terrasses, sur lesquelles on se trouvait soudainement [...] cela l'enchantait irrésistiblement et évoquait en elle un

¹⁰⁴¹ *Ibid.*, p. 83 sq. (p. 84 pour la citation.)

¹⁰⁴² *Ibid.*, p. 154.

¹⁰⁴³ *Ibid.*, p. 188.

¹⁰⁴⁴ *Féminité et érotisme II*, p. 23: « Den storstilade, ädla skönhet, som utmärker dessa, väckte för första gången hos Alie smak för rikedom och lyx. »

rayon de ce beau monde rêvé envers lequel elle avait été
tellement méfiante¹⁰⁴⁵.

La première rencontre avec le monde des palais italiens devient donc révélatrice pour Alie. De plus, parmi les découvertes du beau monde quasiment rêvé de Gênes, un palais en particulier touche l'héroïne suédoise, à savoir Palazzo Serra. A propos de ce palais, Alie dispose d'informations historiques, car – d'après ce qui se révèle ici aussi – Alie s'est bien préparée avant de partir en Italie, ce qui présente encore des aspects de sa personnalité. Elle aime se renseigner et elle s'intéresse à l'histoire ; ces deux aspects vont de pair avec le courant décadent, de même qu'ils indiquent une indépendance de la jeune femme.

Après avoir découvert son goût pour l'art, Alie expérimente quelque chose de tranquille qui calme son esprit de plus en plus marqué par les sentiments envers Serra. Comme Sofia Wingstrand le montre dans son article concernant l'amour et l'érotisme du roman de Leffler, l'érotisme est aussi reflété dans l'art contemplé par l'héroïne de *Féminité et érotisme*¹⁰⁴⁶. Une telle expérience est à trouver dans le chapitre VIII, où Alie est à Florence – juste après s'être donnée à Serra, elle quitte son amant pour ce voyage – et « [s]on sens inné d'apprécier la beauté » lui donne des sensations plus élevées qu'un seul plaisir général¹⁰⁴⁷ :

Ils avaient quelque chose à lui dire personnellement, ils faisaient partie de sa vie, dans ses idées ainsi que dans ses sentiments, ces tableaux, dans lesquels les couleurs et les lignes se mêlaient à la profondeur et à la ferveur de la sensation [...]¹⁰⁴⁸.

Alie peut se consoler et se reposer dans l'art, car ici, les sentiments sont purs, et l'amour n'est pas marqué par les conventions¹⁰⁴⁹. Ainsi l'art devient une sorte de refuge pour Alie. Tout devient, encore une fois, une alternative à la

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*, p. 23 sq.: « Den vanliga, banala salongslyxen hade hon alltid föraktat – Aagots små plyschbord och broderade gardiner väckte nästan hennes afsmak – men dessa gårdar med marmorkolonner, dessa höga salar i rena proportioner, gömmande taflo af världens yppersta konstnärer, dessa undångömda, skuggiga trädgårdar med citronträd och palmer och dessa terrasser, på hvilka man plötsligt trädde ut från palatsets dunkel och som badade i solsken och behärskade utsikten öfver hafvet – de tjusade henne omotståndligt och uppenbarade för henne en glimt af den drömda skönhetsvärld, mot hvilken hon varit så misstrogen. »

¹⁰⁴⁶ Voir Sofia Wingstrand, « Erotikens estetik. Kärleksskildringen i Anne Charlotte Lefflers roman Kvinnlighet och erotik II », *op.cit.*, p. 111.

¹⁰⁴⁷ *Féminité et érotisme II*, p. 122 : « Hennes medfödda skönhetskänsla satte henne i stånd att tillgodogöra sig hvad honsåg på ett mer förtroligt sätt än som blott konstnjutning. »

¹⁰⁴⁸ *Ibid.* : « De hade något att säga till henne personligt, de blefvo en del af hennes eget upprörda tanke- och känslolif, dessa taflo, där färgernas och liniernas skönhet sammansmälte med känslans djup och innerlighet [...]. »

¹⁰⁴⁹ Voir Sofia Wingstrand, « Erotikens estetik. Kärleksskildringen i Anne Charlotte Lefflers roman Kvinnlighet och erotik II », *op.cit.*, p. 111.

réalité, à la vraie nature – et l’artifice est bien sûr préférable à la vie réelle, car il est plus facile à gérer, voire plus sûr et plus fiable.

Comme nous l’avons vu, la grande faute de Jane dans *Bruges-la-Morte* de Rodenbach est de ne pas être distinguée ou sophistiquée. Comparée à la femme morte, Jane n’a pas de goût raffiné – loin de là – ce qui se terminera en une vraie catastrophe. D’après ce qui est narré à propos de la Morte, on comprend assez vite que cette femme doit correspondre aux idéaux du veuf, ainsi qu’à ceux de la servante Barbe. Jane est, en fait – plus le roman s’évolue, plus cela devient plus clair pour le héros – le contraire de la Morte ; elle est vulgaire et n’a aucune sensibilité vis-à-vis des affaires ou des idées du héros. La femme morte donne l’impression d’avoir été une femme pure, neutre et classique, ce qui fait de Jane le contraire. Ici, nous voyons une ressemblance entre la Morte (ainsi que le veuf) et Alie de *Féminité et érotisme*, puisque le goût d’Alie s’éveille lorsqu’elle contemple les objets anciens et historiques, ce qui ressemble au goût du veuf – et, par là, du goût de la morte. Un tel goût est également tout à fait opposé à celui de Jane, qui préfère, par exemple, les robes de la dernière mode, et non les robes anciennes¹⁰⁵⁰. De plus, pour Jane, la ville de Bruges est une ville de boutiques et de divertissements où elle peut fréquenter des amies, ce qui l’oppose encore, non seulement à Alie, mais aussi à Selma d’*Argent* ou, même, à Berta Funcke, dans le roman de Kleve. Le goût s’exprime également dans la perspective prise par rapport à la ville, si l’on voit dans la ville un moyen de se procurer des objets à la mode et de se divertir, ou si l’on la voit comme quelque chose de plus profond, un endroit historique, dans lequel on peut se refléter. L’approche vis-à-vis du milieu dans lequel les récits se déroulent devient donc aussi quelque chose très lié au goût d’un personnage.

Aussi bien les propres perceptions des figures féminines que celles des autres, surtout en ce qui concerne les apparitions du sexe opposé, sont expérimentées d’un point de vue esthétique qu’il ne faut pas négliger. L’artifice est donc toujours présent dans les descriptions, en étant plus attirant que le naturel. Dans nos analyses des portraits extérieurs des figures féminines, nous avons déjà remarqué un aspect de l’artifice des portraits des femmes du corpus, mais là, les traits, les teints, ou l’usage de maquillage sont vus comme des signes extérieurs de l’apparence, des signes qui démontrent les qualités de la femme en question, ainsi que son état de santé. Maintenant, la perspective est une autre, puisqu’il s’agit de la conscience de l’artifice, ou encore du goût élaboré de l’artifice. Ainsi une femme maquillée montre qu’elle fait partie d’un monde où l’artifice est devenu plus naturel, et

¹⁰⁵⁰ *Bruges-la-Morte*, p. 146 sq.: rappelons ce qu’exclame Jane en voyant les deux vieilles robes de la Morte: « - Quelle laide façon ! Et ce dessin dans la soie, comme c’est vieux, vieux ! Mais où as-tu acheté de pareilles robes ? Et, dans la jupe, ces draperies ! Il y a dix ans qu’on portait cela. Je crois que tu te moques de moi !... »

où le goût pour l'artifice est élaboré. Or la femme ne doit évidemment pas être maquillée pour témoigner d'un goût raffiné. Elle peut manifester ce même goût autrement, par exemple dans son choix de milieu, ou encore dans les objets choisis autour d'elle. Même les ami/e/s peuvent témoigner d'une sorte de choix fait grâce au goût d'une personnalité.

Si l'on reprend les mots de Jean Pierrot à propos de la femme préférée des décadents – « à la femme naturelle sera préférée une femme sophistiquée, dont la laideur sera masquée par la toilette, l'emploi des fards et du maquillage¹⁰⁵¹ » – cela peut également valoir pour le goût des femmes vis-à-vis des hommes. Bien évidemment, le maquillage ne joue pas autant pour les apparences des hommes que pour celles des femmes, mais nous voyons toutefois cela comme une métaphore de l'artifice, car on le trouve aussi bien dans les portraits d'hommes que des portraits de femmes. Ainsi, encore une fois, nous voyons que l'artifice est préféré devant la nature, ce qui correspond bien à l'idée du « refus de la nature » de Pierrot, ainsi qu'aux idées pessimistes de Schopenhauer, où la nature est dans la volonté qui provoque la souffrance et l'expérience de l'art, la représentation, est à préférer.

Un des exemples les plus concrets et frappants de notre corpus à propos de cet artifice se manifeste dans *Féminité et érotisme* de Leffler, où la première perception faite par Alie du prince Serra est un portrait peint, un tableau, accroché au mur d'un palais. Quand Alie voit les portraits de Serra et sa famille, rappelons-le, elle dit : « Des vrais personnes romanesques¹⁰⁵². » Sur cela, l'ami Rikard lui répond que Serra est « le prince de contes de fées¹⁰⁵³ ». Bien sûr, l'événement en question fait rêver la jeune Alie, de même qu'il témoigne d'un besoin d'artifice chez l'héroïne. En effet, si Alie n'avait jamais vu les portraits peints des Serra, on pourrait se demander si les sentiments pour le prince aurait eu la même intensité. La perception d'Andrea Serra ressemble ainsi plus d'une œuvre d'art, ou d'une figure d'un conte de fée, que d'un vrai être humain, et l'on peut se demander à quelle mesure l'imagination, voire l'illusion d'Alie, joue pour le portrait de ce personnage masculin à travers le récit. La plupart des perspectives viennent d'Alie, et elle veut, certes, garder un peu de sa première impression bien mystique et artificielle.

L'illusion, qui devient, successivement, la réalité d'Alie, est, en effet, comparable au jeu de rôles de Berta Funcke, dans le roman de Stella Kleve. Si Alie voit son futur prince comme faisant partie d'un conte de fée, Berta interprète elle-même un rôle dans la vie qu'elle voit comme une pièce divisée en actes – rappelons les derniers mots du roman où Berta annonce que le deuxième acte peut commencer ; cet aspect sera encore analysé ci-

¹⁰⁵¹ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, op.cit., p. 206.

¹⁰⁵² *Féminité et érotisme II*, p. 26 : « Riktiga romanmänniskor. »

¹⁰⁵³ *Ibid.*, p. 27 « sagoprinsen ».

dessous. En fait, la mise en scène bien consciente a beaucoup en commun avec le comportement d'une figure de plus en plus récurrente et présente de la Décadence, à savoir le dandy.

3.5 Dandysme

La figure du dandy, dès le début incarnée par des hommes réels, ensuite par des héros romanesques, se répand dans l'art de la deuxième moitié du XIXe siècle. Avant de s'approcher de cette figure, soulignons que – comme le fait Daniel Salvatore Schiffer, dans son ouvrage *Philosophie du dandysme* – le mot « dandy » ne se définit pas d'une façon entièrement claire et simple, mais suppose « un infini pluriel et une singularité indéfinie¹⁰⁵⁴ ». De plus, ce n'est pas, comme le souligne Frédéric Monneyron, toujours facile à distinguer les différences entre le dandy et l'esthète¹⁰⁵⁵. Par conséquent, notre intention présente ne consistera pas uniquement à aborder les dandys purs, mais plutôt à voir quels traits ou signes typiques pour le dandy que l'on retrouve parmi les figures essentielles de notre corpus, ainsi que de voir l'effet du dandysme dans la littérature étudiée. Toutefois, il est clair que les représentations des dandys deviennent à la mode pour atteindre son point culminant à l'époque décadente, et cela beaucoup grâce aux idées et aux textes des écrivains fascinés par cette figure – à un tel degré qu'ils sont souvent inspirés eux-mêmes dans leurs propres approches et allures – pour n'en mentionner que quelques-uns : Balzac, Baudelaire et Barbey d'Aurevilly. Ceux-ci soulèvent tous les trois la figure, soit en parlant des figures légendaires comme Lord Byron ou George « Beau » Brummell, soit en ressemblant, voire en se rapprochant d'une allure de dandy eux-mêmes. Et la fascination, pour croire ce qu'écrit Baudelaire, de cette période est facile à expliquer :

Le dandysme apparaît surtout aux époques transitoires où la démocratie n'est pas encore toute-puissante, où l'aristocratie n'est que partiellement chancelante et avilie. Dans le trouble de ces époques quelques hommes déclassés, dégoûtés, désœuvrés, mais tous riches de force native, peuvent concevoir le projet de fonder une espèce nouvelle d'aristocratie, d'autant plus difficile à

¹⁰⁵⁴ Daniel Salvatore Schiffer, *Philosophie du dandysme*, Paris, Puf, 2008, p. 2.

¹⁰⁵⁵ Voir Frédéric Monneyron, « Le dandy fin de siècle », in : Alain Montandon (éd.), *L'honnête homme et le dandy*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1993, p. 195 sq.

rompre qu'elle sera basée sur les facultés les plus précieuses, les plus indéstructibles, et sur les dons célestes que le travail et l'argent ne peuvent conférer. Le dandysme est le dernier éclat d'héroïsmes dans les décadences [...] ¹⁰⁵⁶.

La fiction et la vie réelle se mêlent et dans la vraie personne, et dans le texte qui devient ainsi un mélange de faits réels et fictifs, ce qui s'explique dans l'aspect performatif du dandy. L'exemple de Brummell en est typique, car Barbey d'Aurevilly mêle bien les faits biographiques aux anecdotes fictives sur ce dandy par excellence ¹⁰⁵⁷. Comme le note Henriette Levillain, le dandy est, en fin du compte « un composé de toutes sortes de projections imaginaires alors que la réalité de son essence nous échappe ¹⁰⁵⁸ ». Le phénomène est résumé par Rhonda Garelick dans son étude consacrée au dandysme : « Dandysme est en soi-même un spectacle, une représentation [...] d'une création de soi-même, d'une icône solipsiste sociale ¹⁰⁵⁹ ». De plus, comme Garelick le remarque, la figure du dandy provient donc tout d'abord d'une personnalité réelle ; son origine est à trouver dans la réalité – comme tant d'autres figures types, d'ailleurs – et les premières représentations fictives du dandy prennent son point de départ dans de vrais destins biographiques, pour ensuite se laisser marquer par l'imagination d'un écrivain ¹⁰⁶⁰.

Le dandy est un homme particulièrement contrôlé dont « le but » est de « créer un effet » ou « provoquer une réaction » en supprimant le naturel ¹⁰⁶¹. Le comportement d'un dandy implique d'ailleurs, pour la plupart, une « allure manipulée et artistique ¹⁰⁶² », ainsi que des dons d'entretenir des conversations d'une manière correcte et impressionnante ou encore de s'habiller d'une façon artistique qui témoigne d'un goût bien

¹⁰⁵⁶ Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne* (1863, cet essai intitulé « Le Dandy » fut publié pour la première fois dans *Le Figaro*), in: *Œuvres complètes, op.cit.*, t. II, p. 711.

¹⁰⁵⁷ Pour Barbey d'Aurevilly, Brummell est la figure du dandy par excellence, à un tel degré que Barbey écrit: « Il fut le Dandysme même ». Voir Barbey d'Aurevilly, « Du Dandysme et de George Brummell » (1843), in : *Œuvres romanesques complètes*, 2, p. 667-733, Paris, Gallimard, 1966, p. 673.

Voir également les articles de Henriette Levillain, « Élégants et dandys » et de Jacques de Langlade, « George Bryan Brummel », in : Alain Montandon, (éd.), *L'honnête homme et le dandy, op.cit.*, p. 151-160, et 161-167.

¹⁰⁵⁸ Henriette Levillain, « Élégants et dandys », *op.cit.*, p. 160.

¹⁰⁵⁹ Rhonda Garelick, *Dandyism, Gender and Performance in the fin de siècle, op.cit.*, p. 3 : « Dandyism is itself a performance of a highly stylized, painstakingly constructed self, a solipsistic social icon. »

¹⁰⁶⁰ *Ibid.*, p. 42: « it takes a life a life and put it into art ».

¹⁰⁶¹ *Ibid.*, p. 3: « a self-created, carefully controlled man whose goal was to create an effect, bring about an event, or provoke reaction in others through the suppression of the "natural". »

¹⁰⁶² *Ibid.* « Artful manipulation of posture, social skill, manners, conversation and dress were all accoutrements in the aestheticization of self central to dandyism. »

raffiné. Le dandy souhaite même qu'on le voit en tant qu'œuvre d'art¹⁰⁶³. Il se rapproche aussi, comme le suggère Daniel Salvatore Schiffer en citant Oscar Wilde, du mythe, car « il transcende la réalité » et entre « dans la légende¹⁰⁶⁴ » : « Je traitai l'Art comme la réalité suprême, et la vie comme une simple modalité de la fiction ; j'éveillai à tel point l'imagination de mon siècle qu'il créa autour de moi un mythe et une légende¹⁰⁶⁵. » Le dandy devient donc, comme nous le voyons, un bon exemple de l'incarnation du « refus de la nature¹⁰⁶⁶ », car le comportement maniéré, tout à fait contrôlé par sa personne, va de pair avec l'évolution du milieu, dont la nature est de plus en plus contrôlée et finalement structurée par les modernités dans les villes.

Plus il est contrôlé, plus il est également, comme l'écrit Baudelaire dans son essai sur *Le Peintre de la vie moderne* et Constantin Guys, intelligent. Baudelaire veut que Constantin Guys soit vu comme un dandy « puisque le mot *dandy* implique la quintessence de caractère et une intelligence subtile de tout le mécanisme moral de ce monde ; mais, d'un autre côté, le dandysme aspire à l'insensibilité¹⁰⁶⁷ ». Rhonda Garelick veut dire que ceci montre que le dandysme signifie à la fois la supériorité et l'infériorité par rapport aux autres¹⁰⁶⁸. Cependant, au lieu d'une infériorité vis-à-vis des autres, nous voyons plutôt qu'il s'agit, chez le dandy, d'un côté tragique qui pourrait être traduit comme une infériorité, mais qui ne l'est pas de façon nécessaire. Toutefois, on pourrait dire que le dandy incarne quelque chose de double, ce qui est comparable au rapport entre l'être humain et les milieux différents, entre la ville et la nature. Dans la ville, l'homme se débrouille bien, car tout y est contrôlé, mais à la campagne, comme nous l'avons vu, l'homme moderne est perdu. Cela vaut plus pour le dandy que pour d'autres personnes.

La complexité de la figure du dandy est, en effet, aussi complexe que celle de l'homme moderne – car lui aussi, il est bien sûr confronté à tous les changements de la société. En s'enfermant, le dandy se protège autant qu'il le peut, et dans son monde enfermé et artificiel, tout ce qui se passe est géré par le dandy. De plus, avec ses caractéristiques ambiguës, cette figure devient encore plus intéressante, voire plus attirante d'un point de vue artistique. Ainsi le dandy, enfermé et complexe, devient également une sorte de figure de rêves ou de fantasmes. De même, ses traits

¹⁰⁶³ A propos de ce but de vie, n'oublions pas qu'il est souligné dans le roman *The Picture of Dorian Gray* (1890) d'Oscar Wilde. Voir également Daniel Salvatore Schiffer, *Philosophie du dandysme*, op.cit., p. 34.

¹⁰⁶⁴ Daniel Salvatore Schiffer, *Manifeste Dandy*, Paris, François Bourin Editeur, 2012, p. 133.

¹⁰⁶⁵ *Ibid.*

Oscar Wilde, *De profundis*, in : Oscar Wilde, *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p. 624.

¹⁰⁶⁶ Voir Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, op.cit., p. 205.

¹⁰⁶⁷ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, op.cit., t. II, p. 691.

¹⁰⁶⁸ Rhonda Garelick, *Dandyism, Gender and Performance in the fin de siècle*, op.cit., p. 28.

sont très attirants, aussi bien pour les hommes que pour les femmes, c'est-à-dire parmi ceux d'un certain niveau intellectuel, et ceux qui sont marqués par la Décadence et la dégénérescence. Même si le dandy fréquente d'autres, il le fait avec élégance, avec distance et beaucoup d'intégrité. Il sait se comporter, il connaît toutes les règles sociales, mais en s'enfermant, il est, au moins, à l'abri, et il peut choisir son occupation.

Dans sa bulle, le dandy choisit d'après son propre (bon) goût, et il évolue une connaissance et un goût bien raffinés – au moins selon lui-même. Ce genre de vie est bien sûr aussi lié au nouvel individualisme qui commence à s'établir dans la société. Comme Negin Daneshvar-Malevergne le remarque, dans le premier tome d'*Essais de psychologie contemporaine*, Paul Bourget « assimile la société à un seul organisme où l'individu constitue la cellule sociale¹⁰⁶⁹ ». Ainsi Bourget veut dire que si « l'énergie des cellules devient indépendante, les organismes qui composent l'organisme total cessent pareillement de subordonner leur énergie à l'énergie totale et l'anarchie qui s'établit constitue la décadence de l'ensemble¹⁰⁷⁰. » Il voit également que l'organisme social « entre en décadence aussitôt que la vie individuelle s'est exagérée¹⁰⁷¹. » C'est dans cette vie à part que le dandy finit par ne voir que lui-même, et cela crée, bien évidemment, une sorte de narcissisme, car la vie et la conduite, accentuées par « le pessimisme, l'inertie et le désespoir », se distinguent, comme le souligne Daneshvar-Malevergne, par « l'exclusion du monde extérieur, l'auto-observation et une intériorité intense conduisant à l'égoïsme, l'individualisme ou au narcissisme¹⁰⁷². » Si « l'homme fin de siècle se plie sur soi, incline son regard sur la blessure du monde qui le désintègre à mesure que le temps s'use et se courbe sous le poids de son vieil âge¹⁰⁷³ », il n'est guère étonnant qu'une personnalité comme celle du dandy s'évolute et se répand, aussi bien dans le monde réel que dans le monde fictif. Le dandy est le plus conscient parmi les figures de la fin du XIXe siècle à se voir lui-même, c'est-à-dire à démontrer des signes du narcissisme.

Si la figure du dandy devient de plus en plus récurrente, et dans les romans, et dans la vie réelle, à l'époque de la Décadence, cela n'est donc pas très surprenant. Le dandy est le décadent-type, marqué le plus possible par les modernités, car il incarne à la fois l'artifice et les goûts raffinés. Le dandy est sans aucune hésitation « un esthète suprême [...] pour qui art et beauté sont les deux œuvres concrètes d'un même idéal de sublimation¹⁰⁷⁴ », Par conséquent il préfère s'enfermer dans son monde

¹⁰⁶⁹ Negin Daneshvar-Malevergne, *Narcisse et le mal du siècle*, op.cit., p. 78.

¹⁰⁷⁰ Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, op.cit., t. 1, p. 20.

¹⁰⁷¹ *Ibid.*

¹⁰⁷² Negin Daneshvar-Malevergne, *Narcisse et le mal du siècle*, op.cit., p. 105.

¹⁰⁷³ *Ibid.*, p. 107.

¹⁰⁷⁴ Daniel Salvatore Schiffer, *La philosophie du dandysme*, op.cit., p. 25.

artificiel, car sinon il risque de voir la vraie vie, qui est moche, et duquel il n'a aucun besoin.

Souvent noble, d'ailleurs, et non rarement le dernier descendant d'une grande famille de noblesse, il fait partie des vrais dégénérés, entièrement souffrant de la peur de l'intimité. Par ceci le dandy type devient également un être plus ou moins asexué, androgyne, et difficilement « accessible » pour les femmes¹⁰⁷⁵. De plus, il incarne l'épuisement de la société ; avec lui, la fin arrive, parce que les femmes ne l'atteignent pas. Même si le dandy décadent et androgyne « intègre des caractéristiques féminines », comme l'écrit Frédéric Monneyron, il est « loin d'instaurer avec la femme une communication et une complicité que l'on serait en droit d'attendre¹⁰⁷⁶. »

Le rôle de la femme dans la vie d'un dandy se limite donc nettement, car le dandy qui prend ses distances, justement comme le fait Des Esseintes d'*A rebours* ou le narrateur de *Sensitiva amorosa*, ne cherche aucun contact physique avec le sexe opposé, de même qu'il ne cherche pas à se reproduire. Rappelons que, pour le dandy décadent, la place de la femme est, comme l'a constaté Jennifer Birkett, « à l'intérieur de l'œuvre d'art », comme objet de l'imagination de l'homme¹⁰⁷⁷. Les figures féminines y sont donc, si le dandy peut choisir, dans un roman, plutôt distancées – préférablement placées sur une scène, en tant que comédiennes, danseuses ou chanteuses, ou bien on les voit comme des représentations dans des tableaux ou dans des ornements, comme décor sur une vase ou un meuble d'Art Nouveau, conformément aux motifs de la nature¹⁰⁷⁸.

La femme fait, comme nous le savons, dans les idées des décadents, plus que l'homme, partie de la nature – n'oublions pas les mots de Baudelaire tellement répandus et populaires parmi les écrivains de l'époque :

La femme est le contraire du Dandy.

Donc elle doit faire horreur.

La femme a faim et elle veut manger. Soif, et elle veut boire.

Elle est en rut et elle veut être foutue.

¹⁰⁷⁵ Voir Rhonda Garelick, *Rising Star. Dandyism, Gender and Performance in the fin de siècle*, op.cit., 1998, p. 5.

¹⁰⁷⁶ Frédéric Monneyron, « Le dandy fin de siècle », op.cit., p. 199.

¹⁰⁷⁷ Jennifer Birkett, *The Sins of the Fathers*, op.cit., p. 159.

¹⁰⁷⁸ Ceci se compare aussi bien, comme le montre Rhonda Garelick, au poème « La Dernière Mode » (1874) de Stéphane Mallarmé où les femmes, comme les dandys, cherchent à s'objectifier en s'habillant de la dernière mode, la plus luxueuse possible. Ainsi commence, en quelque sorte, l'intensification de la figure féminine distancée. Voir Rhonda Garelick, *Rising Star. Dandyism, Gender and Performance in the fin de siècle*, op.cit., p. 59-77. De plus, cela est encore un exemple de l'objectification de soi-même, ici quant aux figures féminines, mais ailleurs comparable à la figure du dandy – qui fait la même chose lorsqu'il souhaite se transformer en un objet.

Le beau mérite !
La femme est *naturelle*, c'est-à-dire abominable.
Aussi est-elle toujours vulgaire, c'est-à-dire le contraire
du Dandy¹⁰⁷⁹.

Ainsi la femme est, parmi les écrivains de la Décadence, souvent même vue comme la figure de la nature – la mère – ce qui cause une distance encore plus grande, voire plus « compréhensible ». C'est aussi pourquoi le dandy est une figure stérile ; il est un dernier être sans descendants à venir, ce qui est le résultat de sa propre dégénérescence, car au moins en ce qui concerne les idées de la dégénérescence en France, on pense que les plus dégénérés sont stériles, et sinon, ils choisissent de se distancer.

Malgré la distance prise des hommes dandys, les femmes – ou les figures féminines – s'intéressent à cette figure masculine, car il est, avec sa conscience claire des choses et de lui-même – aussi bien de son corps¹⁰⁸⁰ que de son comportement – attirant, et il incarne, pour une grande partie, ce qui est le nouvel homme, ainsi que ce qui correspond aux nouvelles idées, aux nouveaux goûts – un goût plus élaboré et raffiné. Une femme attirée par un dandy doit pourtant être une femme dégénérée, car choisir un dandy comme compagne ne sert qu'à la dégénérescence continuée. Faire un tel choix s'oppose également au choix naturel ; contrairement aux idées de l'évolution de Darwin, la femme choisit, dans ce cas, un homme faible et dégénéré, ce qui montre, encore une fois, que les êtres humains modernes cherchent à contrôler les choses eux-mêmes. Maintenant que les idées du darwinisme sont répandues, on cherche à se révolter contre la nature encore plus qu'auparavant, et on lutte contre tout ce qui est lié au naturel et cela également sur ce plan du choix de partenaire, ce qui pourrait, bien sûr mener à une fin tragique pour l'humanité. De plus, sachons que l'homme traditionnel, aux pouvoirs physiques, n'est plus important ou nécessaire dans la nouvelle vie citadine. Il pourrait tout de même rester à la campagne, auprès de la nature, à laquelle il appartient.

Plus les rôles de sexes changent, et se ressemblent, comme nous l'avons précisé ci-dessus, analysant notre corpus du point de vue de la « Fin de siècle – fin de sexes ? », plus grande deviendra la possibilité de trouver dans les figures féminines des caractéristiques liées au dandysme. Le goût des femmes, des figures féminines, surtout, devient donc comparable à celui des hommes, voire à celui des dandys. Bref, les femmes, elles aussi, cherchent le même idéal que les hommes ; plus l'homme est loin de la nature, loin de l'homme naturel, nous avons vu, ci-dessus, plus les chances augmentent qu'une femme s'intéresse à un homme. Ainsi, le dandy pourrait

¹⁰⁷⁹ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, in: *Œuvres complètes, op.cit.*, t. I, p. 677.

¹⁰⁸⁰ La perception du corps commence à devenir une autre à l'époque, ce dont on reparlera ci-dessous. Voir Daniel Salvatore Schiffer, *La philosophie du dandysme, op.cit.*, p. 30, qui en parle à propos de Nietzsche.

être vu comme un homme très recherché, très attirant, du point de vue de la femme de l'époque décadente. Mais si l'homme est artificiel, esthétisé, la femme souhaite l'être, elle aussi, car elle n'a pas non plus envie de rester proche de la nature – en effet, elle ne le peut plus si elle veut être remarquée. Le dandysme devient de cette façon quelque chose qui se reflète dans les deux sexes. Les figures féminines sont, précieusement comme les figures masculines, imprégnées par ces idées esthétiques – aussi bien à la surface qu'à l'intérieur. Le dandy est le dégénéré et le décadent par excellence, et la femme qui le désire l'est également – de même qu'une femme marquée par le dandysme elle-même.

Les figures féminines et le dandy(esque)

Nous avons déjà remarqué que Selma d'*Argent* s'intéresse aux habits, ou que Louise Marle d'*En rade* aimerait bien être aussi équipée à la campagne qu'en ville, ainsi que le comportement de Jane de *Bruges-la-Morte* est loin d'être sophistiqué ou raffiné. En ce qui concerne les portraits de femmes de *Sensitiva amorosa*, ceux-là sont, en effet, pour la plupart, un peu trop brefs et vagues pour que nous puissions les interpréter en tant que marqués par un dandysme ou non. Pourtant, on y en trouve des dandys masculins, par exemple le personnage principal du cinquième nouvelle, qui est le portrait d'un homme aux traits fins, plutôt féminins ou androgynes : « Lui-même, avec son allure menue, son visage de mignon et son costume soigné d'une manière presque méticuleuse, faisait penser à une ou deux pièces exquise de porcelaine saxonne¹⁰⁸¹ ». Encore un exemple des traits comparables à ceux d'un dandy apparaissent dans la dernière nouvelle de Hansson où un homme, le narrateur de la nouvelle, et une femme créent une relation profonde, mais de distance physique. Sans se parler, mais seulement en se regardant, l'homme voit, dans cette relation, que les deux ont « joui du meilleur dans la vie et dans l'amour¹⁰⁸² ». Comme la distance prise de la femme est bien distincte – le couple se voit pendant une période de trois mois – on pourrait deviner que cette femme a, elle aussi, des traits en commun avec le narrateur, très distingués, ou encore : la conscience d'une mise en scène est évidente.

*

Le roman *Monsieur Vénus* de Rachilde s'ouvre sur une scène tout à fait marquée par l'artifice. En effet, rappelons que c'est à la recherche des

¹⁰⁸¹ *Sensitiva amorosa*, p. 53: « Han sjelf, med sin spensliga figur, sitt mignonansigte och sin nästan petigt vårdade dräkt, påminde om en eller annan läcker pjes af sachsiskt porslin [...]. »

¹⁰⁸² *Ibid.*, p. 104: « [...] vi två hade tillsammans njutit det bästa i lifvet och kärleken [...]. »

décorations de ses habits pour un bal costumé que Raoule de Vénérande arrive chez Jacques et sa sœur, car la sœur, Marie, a un atelier de fleuriste. Or en ce moment, Marie est souffrante et Jacques la remplace. Par ce passage, on comprend que la vie de Raoule est imprégnée par non seulement des invitations aux bals, mais aussi des toilettes extravagantes pour se faire remarquer aux bals. Les exigences de Raoule sont grandes : « [...] il faut donc un semé de plantes de rivière, des nymphéas, des sagittaires, lentilles, nénuphars¹⁰⁸³ ... » Jacques les comprend d'emblée, et encore, il comprend ce dont il est question : « Je crois bien, madame, une œuvre d'art¹⁰⁸⁴ ! » Nous voyons donc qu'un trait du dandysme chez jeune femme se déclare manifestement déjà au début du roman. Grâce aux efforts de Jacques, la robe et les décorations font succès au bal. Raoule est « belle, d'une beauté excessivement originale sous son costume *nymphé des eaux*¹⁰⁸⁵ ». Notons d'ailleurs que seulement le costume est parfaitement dans la veine décadente, comme faisant partie d'une œuvre d'art nouveau, sur laquelle la nature évitée dans la vie réelle est le motif. Même si Raoule n'a pas « d'amies intimes, elle s'en découvrit quelques-unes, ce soir-là, qui la supplièrent de leur indiquer la demeure de son habile fleuriste. Raoule s'y refusa¹⁰⁸⁶. » Ainsi, nous comprenons que les ambitions de Raoule sont tout de suite comparables et semblables aux celles d'un dandy : l'ambition de vouloir incarner une œuvre d'art le prouve probablement plus qu'autre chose¹⁰⁸⁷. Or sur le plan vestimentaire, Raoule de Vénérande est la figure la plus consciente et la plus courageuse, car beaucoup de sa personnalité fin-de-siècle semble s'exprimer dans le choix des vêtements qui souligne une ambiguïté dans le/s/ rôle/s/ de sexe.

Si le dandy se veut androgyne, puisqu'il ne démontre pas pleinement les attributs ou traits d'un sexe défini mais des caractéristiques complètement hors-nature, cela est également le souhait de Raoule, dont seulement le prénom indique et souligne une possibilité de transgression. Cependant, le pas vers l'androgynie à la manière d'un dandy n'y arrive qu'avec les changements de costumes et que Raoule s'habille tout à fait en tant qu'homme, « vêtue d'un complet d'homme [...], ses cheveux dissimulés dans une coiffure pleine de frisons, le chapeau haute forme, son chapeau de cheval, très avancé sur son front¹⁰⁸⁸. » Habillée ainsi, elle n'est pas reconnue par Jacques qui lui demande : « Qui êtes-vous ? Que voulez-vous¹⁰⁸⁹ ? » Comme une femme habillée en un complet d'homme risque de se faire arrêter à cette époque, ce que Jacques rappelle, ce passage démontre avant

¹⁰⁸³ *Monsieur Vénus*, p. 27.

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*, p. 43.

¹⁰⁸⁶ *Ibid.*

¹⁰⁸⁷ Voir Daniel Salvatore Schiffer, *Philosophie du dandysme*, op.cit., p. 34.

¹⁰⁸⁸ *Monsieur Vénus*, p. 110 sq.

¹⁰⁸⁹ *Ibid.*

tout un côté courageux de Raoule : il est clair qu'elle n'a pas peur de dépasser les limites en ce qui concerne l'artifice, ce qu'elle a aussi en commun avec le dandy. Son rôle de sexe n'est plus naturel, mais artificiel – et c'est elle qui le contrôle. En se déguisant, Raoule joue un rôle, et elle met en scène sa vie, comme un dandy par excellence.

Berta Funcke, dans le roman de Kleve, est sans aucune hésitation la figure féminine suédoise qui se rapproche le plus du dandy. Petite, déjà, elle est attirée vers les belles choses : « Quand elle pleurait, rien ne pouvait la consoler autant que les fleurs. [...] Les fleurs et les parfums. Madame Funcke n'osait jamais laisser [un flacon d'] de l'eau de cologne visible [...] Berta la répandait toujours sur elle-même¹⁰⁹⁰. » L'artifice de la fiction attire également son attention très tôt ; elle apprécie bien les chansons traditionnelles chantées par la servante ou, comme on l'a vu, le théâtre où elle va pour la première fois à l'âge de sept ans, ce qui fait une grande impression sur elle. Le théâtre et le jeu avec les poupées, dans l'ensemble comme un arrière-plan – la base ou le fond – des conditions de la vie de Berta. Il est évident que les éléments d'artifice sont d'une plus grande importance pour l'évolution de l'héroïne. Ses talents et ses goûts évoluent très vite, ce qui montre que Berta est une fille extraordinaire. De plus, son goût pour le parfum ou encore son intérêt pour les vêtements évoquent encore une attirance envers l'artifice et le snobisme pleinement dans la conformité avec le dandysme.

Tout le temps ennuyée, à quelques rares exceptions près, Berta Funcke sait quand même se comporter d'une manière qui témoigne d'une éducation correcte. Pourtant elle se tait, à cause de l'ennui, aussitôt dans les groupes des jeunes femmes qu'elle fréquente. Si elle prend la parole, cela concerne surtout l'art, comme dans ses analyses ou ses idées sur les tableaux ou sur une statue, ce qu'elle suggère « avec tant de certitude, presque à en sembler naïve¹⁰⁹¹ » Si l'intérêt vers les arts est souligné, cela n'y est sans aucune hésitation pour rien – il est évident que la représentation de Berta nous présente des traits dandyesques.

Par ailleurs, la seule chose qui divertit la jeune femme est la mise en scène de la flirtation, encore une chose qu'elle a en commun avec le dandy, dont, selon Baudelaire, « l'amour est l'occupation naturelle des oisifs¹⁰⁹² ». Ces actes de flirtation de Berta, avec le sexe opposé, sont bien sûr de préférence distancés, au moins à un point tel que le contact physique est évité. Il s'agit, en effet, d'une mise en scène qui devient une façon de

¹⁰⁹⁰ *Berta Funcke*, p. 5 : « Då hon grät, var det ingenting som kunde trösta henne så som blommor. [...] Blommor och parfym. Fru Funcke vågade knapt låta en eau-de-cologneflaska eller en pomadburk stå framme – Berta hælde det alltid på sig. »

¹⁰⁹¹ *Ibid.*, p. 30 : « Hon kunde stå framför Kronbergs och Makarts taflor och diskutera skuggor och dagrar, framför en naken staty och tala om linier och proportioner. Och hon gjorde det så säkert, så nästan naivt säkert. »

¹⁰⁹² Charles Baudelaire, *Œuvres complètes, op.cit.*, t. II, p. 710.

gérer et contrôler sa vie, ainsi qu'elle y additionne quelque chose à son esthétique à la fois dans la vie de Berta et dans le roman, bien évidemment.

Même le choix, à la fin du roman, de se marier avec un homme nettement plus âgé fait partie de sa mise en scène. De plus, cela peut être vu comme encore une manière de s'amuser, car tout est contrôlé par Berta, ce qui est également prouvé par les dernières lignes du roman. Après une conversation avec sa mère pendant laquelle elle avait souligné à tel point elle est contente du choix de finalement se marier, Berta se retrouve seule avec ses pensées :

[...] alors Berta resta assise sur le canapé – tranquillement, d'un épuisement apathique – longtemps.

Et lorsqu'elle se leva, elle chuchota avec douleur :

« Vais-je donc toujours – pendant toute ma vie – ne faire que jouer de la comédie ? – »

Et peu après cela, en traversant la pièce vers la glace, elle dit à haute voix – avec de la joie amère : « Allons – le deuxième acte a commencé¹⁰⁹³ ! »

La vie de Berta se transforme donc, comme la vie des dandys les plus connus, en une fiction, même si cette fiction n'est vue que par son héroïne. Conformément à un dandy connu, Berta voit sa vie se mêler à la fiction, ou vice versa, précisément comme le font les dandys : la vie atteint son but d'être – pour en revenir à Baudelaire et plus tard au *Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde – une œuvre d'art. La ressemblance avec Raoule de Vénérande est également grande à cet égard, même si ce comportement se manifeste plus sur le plan vestimentaire de Raoule – Raoule joue son rôle d'une façon plus nette, en se déguisant. Toutefois, les deux figures féminines ont plus de distance vis-à-vis de leur propre vie que les autres figures féminines de notre corpus ; elles réussissent toutes les deux de transformer leur vie en de la fiction, et finalement elles ne sont plus capables de séparer la vie fictive créée dans leur imagination de la vie réelle.

La plus grande exception de l'ennui quotidien de la vie de Berta arrive à la rencontre avec le Danois Nils Max, le décadent-dandy type. En effet, il est clair que les ressemblances que les deux jeunes voient l'un dans l'autre les attirent également l'un vers l'autre, car même si Nils Max est un poète avec beaucoup de succès au Danemark, les deux personnages se rencontrent à l'étranger où ils sont des égaux. Ils se reflètent l'un dans l'autre, ce qui vaut sans doute un peu plus à l'égard de Berta, au moins pour commencer. En écoutant Nils Max, Berta ne comprend d'abord pas tout, mais au fur et à mesure, elle est entraînée par les mots du jeune homme et

¹⁰⁹³ *Berta Funcke*, p. 145 : « [...] då satt Berta kvar på soffan – stilla, i apatisk matthet – en lång stund. Och då hon reste sig, hviskade hon smärtsamt: "Skall jag då alltid – i hela mitt lif – bara få spela komedi? – " Och litet efter, i det hon gick öfver golfvet fram till spegeln, sade hon högt – med ett slags bitter munterhet: "Allons – andra akten är börjad!" »

constate : « Elle était Berta Funcke ; et même chez elle – moderne, trop cultivée et mélancolique – il y avait une étincelle de cette matière de laquelle on crée un Nils Max¹⁰⁹⁴. »

Nils Max est – on le souligne encore une fois – un vrai décadent, ainsi qu'un dandy par excellence. Non seulement son allure et ses manières se rapprochent des traits du dandy, mais son origine le montre également : « Nils Max venait d'une famille noble et très ancienne, dont les membres avaient, à travers les époques, eu la meilleure formation et le plus grand raffinement. Maintenant la famille était *trop* vieille – enfin c'est ce qu'on disait¹⁰⁹⁵ ». Ainsi, même si Berta elle-même a des parents « en bonne santé¹⁰⁹⁶ », en se reconnaissant dans le personnage de Nils, Berta est aussi bien visiblement marquée par la dégénérescence, sans que celle-ci soit inhérente – pourtant Berta en souffre, de même qu'elle semble attirée par ce genre d'idées – on le reverra – elle se considère, plus le temps passe, comme dégénérée.

Il est clair que les qualités choisies pour les portraits de Berta et de Nils font partie de celles d'un vrai dandy décadent. En effet, les mots clefs pour les décrire sont « moderne », « cultivé » et « mélancolique » – dont toutes les caractéristiques font partie de l'artifice. Leurs façons de s'habiller, de bouger ou de parler sont aussi relevées à plusieurs reprises. La première fois que Berta entend parler Nils, ils sont au restaurant, et Nils parle français au serviteur, il lui parle « d'un français doux, parisien sans accent », ce qui fait croire à Berta que son origine est française¹⁰⁹⁷. En l'écoutant elle apprécie sa voix – elle la trouve « faible, mais tellement tendre – presque douce¹⁰⁹⁸ ».

D'emblée les deux jeunes semblent apprécier la compagnie l'un de l'autre, ce qui est rare dans la vie de Berta qui s'ennuie dans la compagnie de la plupart des gens. Très important pour cela devient aussi les moments où Berta comprend qu'ils sont, tous les deux, touchés par les mêmes ambiances, comme dans la cathédrale, où le milieu avec ses motifs religieux et ses sons spécifiques les touchent, ou devant des œuvres d'art dans un musée¹⁰⁹⁹. De plus, comme un clin d'œil à Huysmans, ils se

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*, p. 57: « Hon var ju Berta Funcke; äfven hos henne – modernt anlagd, öfverkultiverad och melankolisk – fans en gnista af det stoff, hvaraf man skapar en Nils Max. »

¹⁰⁹⁵ *Ibid.*, p. 44: « Nils Max härstammade från en förnäm, mycket gammal familj, hvars medlemmar i alla tider innehaft sin tids högsta bildning och förfining. Nu var släkten *för* gammal – åtminstone sade man det. »

¹⁰⁹⁶ *Ibid.*, p. 5 : « Men de kunde aldrig begripa, hvarför Berta hade blifvit en sådan liten klen stackare, "ty både far och mor voro ju så friska och duktiga." »

¹⁰⁹⁷ *Ibid.*, p. 48: « Han talade franska med kyparen – en blöd, accentlös pariserfranska. » "blöd" est un mot maintenant disparu de la langue courante, mais voulait dire imparfait, faible à l'époque. Pourtant ce sens du mot ne semble pas tout à fait correct si l'on considère que Berta pense que Nils Max est un Français.

¹⁰⁹⁸ *Ibid.*, p. 48: « svag, men så ovanligt mild – nästan ljuf. »

¹⁰⁹⁹ *Ibid.*, p. 49 sq.

promèment « comme le dit Berta, "à rebours" » . Il est évident que les mots marqués entre guillemets, « à rebours », veulent dire quelque chose à propos de l'appartenance littéraire et culturelle du roman *Berta Funcke*¹¹⁰⁰. Par cette relation, les deux jeunes personnages se rapprochent d'une relation normale, mais, comme les deux figures préfèrent éviter les relations intimes, phénomène bien liée au dandysme, une intimité plus proche et physique leur est impossible.

Par ailleurs, *Berta Funcke* contient de nombreux petits signes du goût personnel de son héroïne. Ceux-ci sont très marqués à la fois du dandysme et de l'époque décadente. Un de ces exemples intéressants est un bouquet de violettes porté au sein de Berta¹¹⁰¹ ; c'est la fleur de l'amour secret, mais aussi, sa couleur est celle de la mélancolie, celle qui est surtout préférée par les dégénérés, car elle répond à l'état de fatigue et d'épuisement¹¹⁰². Si c'est le hasard ou non, un petit signe comme cela témoigne en tout cas d'une certaine conscience dans le choix des habits et d'accessoires de Berta. Encore un signe de la conscience de Berta à l'égard de son allure et de ses vêtements se montre dans son intérêt envers les toilettes. Même si Berta s'ennuie dans la vie, au moins, comme Raoule de *Monsieur Vénus*, les bals peuvent lui donner le plaisir de choisir parmi ses robes et montrer son goût raffiné aux autres. C'est donc dans toute forme d'artifice que Berta arrive, de temps en temps, à guérir son ennui, et en ce qui concerne les êtres vivants autour d'elle, seulement le dandy Nils Max arrive à attirer son intérêt d'une manière qu'elle oublie son état d'ennui – puisque lui aussi, il est l'artifice personnifié.

Nous savons que Héléne Chazel dans *Un crime d'amour* a des origines nobles, et on n'a aucun doute que son amant Armand de Querne en a également avec son titre « baron ». Les origines nobles augmentent non seulement les risques d'une dégénérescence éventuelle mais encore la probabilité qu'on ait affaire à des figures marquées par le dandysme. Les moindres objets ou détails ont de l'importance pour les deux personnages, et souvent les descriptions des apparences le soulignent. Même dans une note du journal intime écrit par un Armand plus jeune avant le début du récit, on retrouve une formule qui montre à tel point cet homme s'intéresse aux allures du sexe opposé : « La toilette achève la femme. C'est, autour du cou,

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 53: « De gingo, som Berta sade "emot strömmen" – [...] »

¹¹⁰¹ *Ibid.*, p. 57.

¹¹⁰² Voir Max Nordau, *Dégénérescence*, *op.cit.*, t. I, p. 53 sq. Cette fleur apparaît également dans *Monsieur Vénus* de Rachilde (p. 220) et dans *Un crime d'amour* de Bourget : Armand de Querne se rappelle, à la fin du roman, des moments où il avait acheté un bouquet de violettes à Héléne. Voir *Un crime d'amour*, p. 292 : « Il se rappela que l'hiver dernier, il apportait des violettes à sa maîtresse. Elle mettait chaque fois une de ces violettes entre les feuillets d'un de ses livres préférés. » Pour le narrateur de *Sensitiva amorosa* de Hansson, la violette fait également partie de la description d'un genre de femme. Voir *Sensitiva amorosa*, p. 9. (« « hvilka leda tanken till violers sammetslena och daggvätta kronblad [...]. » / « [...] qui font penser aux feuilles des violettes douces [...] »)

une étoffe de gaze noire, un chapeau garni de gaze et de fleurs, une étoffe de robe chinée et frisée, avec une énorme rose rouge éclatant sur le sein gauche¹¹⁰³ ». La note, très baudelairienne¹¹⁰⁴, formulée par Armand quelques années avant le commencement de l'histoire avec Hélène Chazel nous fait également comprendre que cet homme ne ferait jamais la cour à n'importe quelle femme, et qu'il faut, pour qu'une femme intéresse Armand, un certain goût – du luxe et du superflu. Hélène incarne cette femme, et il lui fait la cour « parce qu'elle est belle¹¹⁰⁵ », ou parce que les deux personnages apprécient les mêmes choses – comme Alfred Chazel le constate, Armand et Hélène sentent le même parfum – et parce qu'il s'ennuie¹¹⁰⁶. Et oui, Hélène est, comme nous l'avons déjà vu, belle, et d'après son propre avis, ses cheveux sont beaux – le mari le pense d'abord, avec son envie de « les manier », ensuite « [...] elle aussi regardait ses cheveux avec bonheur [...], car elle constatait qu'ils étaient aussi longs, aussi ondulés qu'à l'époque où elle était une jeune fille¹¹⁰⁷. » Après avoir pensé à ses cheveux, lorsque son image se reflète dans la glace, les pensées d'Hélène se transforment en une inquiétude de vieillir : « [...] épiant les moindres plis sur ses tempes, autour de ses lèvres, autour de son cou, [elle se demandait] si elle était assez jolie pour enivrer celui qu'elle aimait¹¹⁰⁸ ». L'inquiétude de vieillir est bien évidemment un trait qu'Hélène partage avec la figure du dandy ; en effet, la vieillesse est l'une des plus grandes peurs du dandy¹¹⁰⁹.

L'ennui et la noblesse, voilà deux facteurs qu'ils sont en commun, Hélène et Armand, aussi bien l'un avec l'autre qu'avec la figure du dandy. Leur goût et leur comportement raffinés sont bien sûr aussi importants pour qu'ils soient attirés l'un vers l'autre. En ce qui concerne Hélène, elle voit également en Armand, pour beaucoup, le contraire de son mari, un fait qui est, d'ailleurs, constaté plus tard par Alfred lui-même¹¹¹⁰. Le manque de bonnes manières du mari est opposé à ce que découvre Hélène chez Armand. Comme cette différence est notée par Hélène la première fois qu'elle rencontre le jeune baron, qui est donc un des meilleurs amis du mari, on comprend que son attraction vers Armand est plus importante. Le comportement du mari est parfois aussi terrible qu'il dégoûte la jeune

¹¹⁰³ *Un crime d'amour*, p. 53.

¹¹⁰⁴ Nous pensons évidemment aux essais « La femme » et « Éloge du maquillage » de Baudelaire. Voir Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, in: *Œuvres complètes, op.cit.* t. II, p. 713-714 (« La femme ») et p. 714-718 (« Éloge du maquillage »).

¹¹⁰⁵ *Un crime d'amour*, p. 41.

¹¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 41 et 169.

¹¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 89.

¹¹⁰⁸ *Ibid.*

¹¹⁰⁹ Cela est également très bien illustré plus tard dans le roman décadent par excellence d'Oscar Wilde, *Le portrait de Dorian Gray* (1890) – dont la thématique du dandysme et la peur de vieillir (voire le refus de la nature) est centrale.

¹¹¹⁰ *Un crime d'amour*, p. 178: Alfred dit à Armand: « ... mais tu as tout ce que je n'ai pas ! Tu es beau, élégant, spirituel. »

femme, ce qui souligne, bien évidemment, les chances qu'Hélène cherche son bonheur dans une autre relation :

La façon de manger de son mari la choquait, sa façon d'aller, de venir, de s'asseoir, une certaine lenteur qu'il avait à saisir tout ce qui était le côté matériel de la vie. Lorsqu'il fallait accomplir un mouvement rapide et précis, dans une promenade, à table, dans un magasin, il demeurait une seconde, la bouche un peu béante, l'air effaré, comme un paysan qui traverse une gare de grande ville¹¹¹¹.

Le manque du goût et du style du mari oblige également Hélène à surveiller à ce que son mari a ses habits en ordre, et surtout que les petits détails sont comme il faut. Finalement, c'est son « antipathie conjugale » qui explique, pour une grande partie, l'effet qu'a sur elle le baron de Querne. Il est donc bien évident que les qualités du personnage d'Armand de Querne sont complètement opposées à celles du mari : « Hélène avait été surprise de l'aspect extérieur d'Armand et du contraste qu'il présentait avec la négligence d'Alfred ; mais aussi les questions du jeune homme, sa façon aiguë de regarder [...] »¹¹¹². » Malgré une première aversion vis-à-vis d'Armand – car d'abord les différences avec ce qu'elle a l'habitude de voir chez un homme lui fait peur – Hélène s'attache aussitôt de lui.

Son ennui est guéri parce que, précisément comme le suggère Baudelaire en parlant du dandysme, « l'amour est l'occupation naturelle des oisifs¹¹¹³ », et au lieu de nourrir son intérieur avec la fiction, comme elle avait fait auparavant, elle se crée une aventure dans la vie réelle. Ainsi Armand a raison en la voyant comme une « madame Bovary¹¹¹⁴ ». Par ailleurs, la figure du dandy n'est-elle pas aussi omniprésente dans la vraie et première figure de madame Bovary, la flaubertienne ? L'ennui, le dégoût vis-à-vis du mari, le goût pour le luxe, la sensibilité des actions et des comportements des êtres qui les entourent, ainsi que l'envie de se créer une vie réelle qui contribue à un même niveau d'action que celui que l'on trouve dans les romans – tout cela, on peut le reconnaître aussi du portrait d'Emma Bovary. Aussi bien Hélène qu'Armand ont ces points mentionnés du bovarysme en commun, car comme l'héroïne flaubertienne ils cherchent quelque chose au-delà de la vie réelle, ce qu'ils créent ensemble¹¹¹⁵. Dans la fiction se déroule donc, précisément comme dans *Monsieur Vénus* et dans *Berta Funcke* une autre fiction, une fiction « réelle » - au moins en ce qui concerne les personnages qui se créent un nouvel imaginaire – un monde

¹¹¹¹ *Ibid.*, p. 75.

¹¹¹² *Ibid.*, p. 81.

¹¹¹³ Charles Baudelaire, « Le Dandy », *op.cit.*, p. 710.

¹¹¹⁴ *Un crime d'amour*, p. 188.

¹¹¹⁵ Voir par ex. *Ibid.*, p. 39 sq., 76.

clos auquel personne n'est permis accès, sauf les personnages principaux eux-mêmes, tout conformément au comportement d'un dandy.

Serra de *Féminité et érotisme II* – un dandy italien ?

Dans *Féminité et érotisme II* de Leffler, nous avons vu que l'héroïne Alie évolue un goût de plus en plus raffiné. De plus, le goût se distingue lorsqu'il est comparé avec celui d'Aagot, l'autre personnage féminin important du roman. C'est aussi le portrait d'Alie qui se distingue en ce qui concerne l'approche de la vie et ses aspects artificiels. Le goût d'Alie s'oriente donc vers des éléments fictifs et historiques. La poésie italienne fascine la jeune femme, ainsi que les arts qui témoignent d'une historicité et éveille l'imagination, ce qui, dans son ensemble, ouvre l'esprit d'Alie. Ainsi, de plus en plus raffinée, la fille attire le marquis de Serra. Bien que Serra ne ressemble peut-être pas à un dandy à proprement parler, il est noble, il a un goût raffiné pour les arts – c'est son occupation – et son apparence est pour une grande partie très éloigné, voire opposé, de celle d'un homme traditionnel. Bref, Andrea Serra a des traits en commun avec le dandy, mais comme la perspective est, pour la plupart du temps, celle d'Alie, il s'agit également d'un portrait marqué par le fait qu'Alie se trouve à l'étranger, dans un nouveau milieu à son égard – et elle voit en Serra un Italien, un Européen du Sud, ce qui influence les impressions.

Qu'Andrea Serra se décrive lui-même en tant qu'acteur est un fait intéressant, surtout comme une certaine mise en scène de la vie est quelque chose de significatif chez la figure de dandy. Le jeu de rôles marque ses relations avec les femmes, de même qu'il présente encore un trait typique pour le dandy : « Avec les autres [femmes] j'ai tout simplement été un acteur – et j'ai toujours réussi. Puisque plus on est indifférent, plus de pouvoir on exerce sur les femmes¹¹¹⁶. » Andrea Serra continue à se voir en tant qu'acteur et dit, avant de partir qu'il va « finir avec un numéro brillant » devant les femmes qui croient presque toutes – sauf Aagot, selon Serra – que ce marquis-poète a été amoureux d'elles¹¹¹⁷. L'habitude de tout le temps jouer un rôle donne des avantages à Serra : grâce à ce comportement, il peut rester à la fois distancé et indifférent aux relations. Aussi bien Alie que les autres femmes trouvent ce trait d'indifférence très intéressant – ainsi un trait bien lié au dandysme contribue à éveiller l'intérêt de l'héroïne.

L'indifférence – bien liée à une distance prise vis-à-vis des autres – est un trait que nous reconnaissons également parmi une grande

¹¹¹⁶ *Féminité et érotisme II*, p. 59: « Med de andra har jag helt simpelt varit aktör – och alltid lyckats. Ty ju mer likgiltig man själf är, ju mer makt får man öfver kvinnorna. »

¹¹¹⁷ *Ibid.*, p. 113: « Nu har jag spelat komedi för er i två hela månader och nu vill jag sluta med ett glansnummer. »

partie de nos figures romanesques, et cela, probablement le plus chez Berta Funcke ; c'est une qualité qui aide le personnage à éviter les vrais sentiments, ou encore la vraie vie. Il s'agit bien sûr, encore une fois, du « refus de la nature » tellement fréquent parmi les dandys ou les dégénérés. Cependant le personnage d'Andrea Serra évolue, et il ose, précisément comme Alie, finalement, de façon honnête, quitter son rôle d'acteur et s'approcher du sexe opposé.

Contrairement à l'impossibilité (ou même : à la stérilité) des autres couples imprégnés par le dandysme – n'oublions pas les couples comme celui qui est constitué par Berta et Nils n'arrivent pas du tout à s'approcher l'un de l'autre, ou celui qui est constitué par Hélène et Armand qui ne peut pas durer – Alie et Serra peuvent finalement se livrer à une vie commune. C'est le courage de l'héroïne suédoise de montrer ses vrais sentiments qui guérissent le marquis italien qui finit par dire : « Maintenant nous pouvons tout défier et nous marier – tu m'as donné le pouvoir qui me manquait¹¹¹⁸ ». Les origines différentes qui séparent les deux personnages et leur donnent des statuts différents dans la vie italienne n'y sont plus importantes ; même si Alie n'est pas noble, Andrea Serra avoue qu'il l'aime. Les goûts raffinés d'Alie n'y ont certainement pas été pour rien. Ils prouvent pour Andrea Serra qu'elle peut être aussi intéressante qu'une femme noble. De même, son courage de rompre avec le comportement dandyesque de l'Italien prouve que cette figure féminine de *Féminité et érotisme* est – finalement – plus forte que les idées de la Décadence, de la dégénérescence.

*

Bien que la figure du dandy soit une figure masculine – un fait plus ou moins incontestable, nous avons toutefois trouvé de nombreux traits et caractéristiques chez quelques-unes de nos figures féminines qui ressemblent à ceux du dandy. Il est aussi bien clair que ces figures féminines marquées par le dandysme ont aussi des amis ou des connaissances dandyesques masculins dans leur entourage. De plus, elles sont attirées par le dandy. La figure du dandy est pourtant tellement complexe qu'elle entre dans des œuvres littéraires bien diverses, et nous voyons ici, parmi les figures de notre corpus, une présence assez bien équilibrée entre les romans suédois et français. Soulignons pourtant que les dandys masculins eux-mêmes sont de préférence d'autres origines que suédoises. Ainsi la distance géographique entre la figure et le pays d'origine de l'écrivain a de l'importance pour rendre la figure encore plus romanesque, plus exotique – et avec une distance, les moyens semblent plus grands qu'un portrait est brossé avec un peu plus d'imagination. Plus une figure féminine est marquée ou attirée par

¹¹¹⁸ *Ibid.*, p. 232: « Nu kan vi gärna trotsa allt och gifta oss – du har gifvit mig den kraft, som fattades mig, nu kan jag strida, nu kan jag arbeta för dig. »

le dandysme, parmi les Suédoises, plus elle a des expériences à l'extérieur du pays. Cela vaut pour Berta, qui évolue ses goûts lors de son séjour à Paris et à Copenhague, ou encore pour Alie, dont les goûts se cristallisent en découvrant les palais italiens et leur trésors cachés.

Narcissisme

Un des aspects particuliers du dandysme est le narcissisme, qui est pour beaucoup une conséquence de la vie citadine et moderne, ainsi qu'un résultat des idées philosophiques et psychologiques sur l'individualisme ou encore de l'intérêt posé sur l'intérieur psychique. Ainsi la concentration sur l'égo devient quelque chose de plus en plus évident vers la fin du XIXe siècle, et cela particulièrement parmi les décadents, ce qui est souligné par Jean Pierrot : « Le Décadent est normalement voué à l'introspection et au narcissisme¹¹¹⁹. »

Paul Bourget distingue, dans son roman *Le Disciple*, deux types de jeunes gens fin de siècle. Negin Daneshvar-Malevergne résume bien ces deux types, dont le premier est « matérialiste, [qui] n'estimait que le succès et dans le succès, que l'argent » et le second est « épicurien intellectuel et non-croyant » qui, à son tour, selon Bourget, n'était qu'« un égoïste subtil et raffiné, dont toute l'ambition [...] consistait à *adorer son moi*, à le parer de sensations nouvelles¹¹²⁰. » Dans *Le Disciple* de Bourget, le dandysme est un thème central et ici c'est, bien évidemment, le second type qui est présent ou encore important en ce qui concerne l'art romanesque – ce qui est aussi le cas dans l'œuvre d'un grand nombre d'écrivains de la Décadence.¹¹²¹

A cette époque, en Scandinavie aussi, à la suite des idées du siècle des Lumières, l'individualisme se répand et devient, en des périodes comme le romantisme, ainsi que la « percée moderne » ou la Décadence, quelque chose que l'on discute et soulève et dans la philosophie et dans la littérature. On a vu que Max Nordau est parmi ceux qui voient les menaces de ce qui arrive avec un regard plus tourné vers soi-même. Ainsi Nordau considère l'égotisme – avec le mysticisme – comme l'un des plus grands symptômes de la dégénérescence¹¹²². S'il s'agit de l'égotisme ou de l'individualisme, il est toujours question de se voir unique et capable soi-même, et sans besoin d'autres et l'être humain se voit de plus en plus

¹¹¹⁹ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, op.cit., p. 155.

¹¹²⁰ Negin Daneshvar-Malevergne, *Narcisse et le mal du siècle*, op.cit., p. 180 sq. et Paul Bourget, *Le Disciple*, Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1901 (1889), p. 8.

¹¹²¹ Voir par exemple Pierre Jourde, *L'alcool du silence*, op.cit., p. 139: « Les Narcisses prolifèrent dans les revues et les recueils de la fin du siècle. Chacun y va de son traité ou de son sonnet. »

¹¹²² Max Nordau, *Dégénérescence*, op.cit., t. II, p. 523.

indépendant au dehors du collectif de la société. L'individu seul est finalement aussi le personnage principal le plus typique des œuvres romanesques des années 1880, surtout en ce qui concerne la littérature soit décadente, soit de la « percée moderne » scandinave. En relevant un seul personnage principal et le suivre également dans son intérieur, les écrivains excluent la possibilité d'importance d'autres personnages. Nous avons constaté que les figures féminines de notre corpus ne fréquentent pas grand monde. En effet, elles préfèrent souvent rester seules sans avoir de vrais amis. Comme les autres gens ne les intéressent donc pas vraiment, elles choisissent une existence recluse qui permet l'introversion, parfois névrotique, parfois – et surtout – narcissique.

Il est vrai que, avec un seul personnage principal, ou avec de rares personnages, et une focalisation souvent intérieure, la concentration vers les egos devient naturellement prédominante. Pourtant, les portraits des personnages sont aussi brossés d'après des idéaux ou des craintes – ou un mélange des deux – pleinement imprégnés par les idées de l'époque. Si les caractéristiques du dandysme sont appréciées par les décadents, les figures sont bien sûr – répétons-le – marquées par un certain degré de narcissisme. La recherche de la perfection chez soi, concernant son apparence ou son goût, devient plus ou moins une obsession chez le dandy, une obsession bien liée au narcissisme :

L'exaltation et l'exagération de la *vie intérieure*, recherchée comme remède à la crise et à l'égarément du moi, atteignent progressivement une étape périlleuse. Replié sur lui-même, l'individu découvre son ego qui, considéré initialement comme *refuge*, devient l'abîme où il rencontre ses voluptés de la vanité, de l'orgueil, de la supériorité et de l'égoïsme. Ne maîtrisant plus ses pulsions, il se perd totalement dans ce gouffre en prenant de plus en plus ses distances avec le but recherché initialement, celui de guérir son âme souffrante et aigrie¹¹²³.

On peut même, comme le fait Negin Daneshvar-Malevergne, aussi dire que le dandysme, à l'époque décadente, est « reconnu comme une espèce de *culte de soi-même*, protégeant l'être dans son univers clos », de même qu'il est la manifestation « de l'individualisme et de l'idéalisme¹¹²⁴ ». A la fois regardant vers l'intérieur et vers soi-même, ce qui indique qu'il est question d'un culte de soi-même, le dandy le fait en s'éloignant de la société extérieure. Plus on s'éloigne et s'enferme, plus on devient narcissique. Pour nos figures féminines, on pourrait facilement conclure que ces critères de conduite sont les mêmes. Plus la femme s'éloigne du reste du monde et

¹¹²³ Negin Daneshvar-Malevergne, *Narcisse et le mal du siècle*, op.cit., p. 178.

¹¹²⁴ *Ibid.*, p. 160.

s'enferme, plus elle est marquée par des traits proches d'un dandy, et plus elle tend à être narcissique. Les soins conscients des habits et l'attention attirée sur les goûts de soi-même sont des traits bien liés au narcissisme. Mais plus caractéristique, voire plus symptomatique encore que le narcissisme, devient, à la fin du XIXe siècle, l'obsession des maladies.

3.6 Maladies fin-de-siècle – ou l'esthétique pathologique

« L'hystérie et la dégénérescence ont toujours existé. Mais elles se présentaient jadis sporadiquement et n'avaient aucune importance pour la vie de la société entière¹¹²⁵. »

Dans son dernier ouvrage sur la Décadence, Jean de Palacio, le spécialiste sur la littérature de l'époque en question, écrit : « La Décadence apparaît, chez l'un, comme une calmité, chez l'autre, comme un mal nécessaire. Dans les deux cas, l'euphuisme est une solution de rechange¹¹²⁶. » L'euphuisme, s'il veut dire un style précieux et maniéré, imprégné par un bon goût, cela, nous venons de remarquer à propos de l'artifice et du dandysme. De même, un bon goût, qui rend tout bien esthétisé, ou qui veut que tout soit attirant grâce à l'esthétique, on le retrouve dans la littérature de la Décadence sous n'importe quel angle, concernant tout sujet possible. C'est également une des raisons pour laquelle la pathologie fait partie de l'esthétique décadente. Les thèmes du mal et de la maladie de la Décadence, les deux provenus d'un mal vu comme nécessaire, sont donc très liés à l'esthétique préférée de l'époque, parfois au point que les maladies créent l'ambiance de tout un imaginaire romanesque – et de là l'esthétique total, car un état maladif, dans l'imaginaire, ajoute à l'œuvre une valeur suprême. Comme le conclut Jean de Palacio également, la « notion de pathologie s'infiltrait ainsi de manière insidieuse à l'intérieur du langage¹¹²⁷. » Pour exprimer et la dégénérescence et la décadence, les maladies sont souvent à la fois nécessaires et inévitables dans la littérature décadente. La pathologie devient même une manière de « démystifier ou exorciser l'idée du déclin¹¹²⁸ ». Bien naturellement, les maladies, plus ou moins physiques ou mentales sont présentes – on en a

¹¹²⁵ Max Nordau, *Dégénérescence*, *op.cit.*, t. II, p. 524.

¹¹²⁶ Jean de Palacio, *La Décadence*, *op.cit.*, p. 50.

¹¹²⁷ *Ibid.*, p. 51.

¹¹²⁸ Negin Daneshwar-Malevergne, *Narcisse et le mal du siècle*, *op.cit.*, p.73.

parlé ailleurs, mais maintenant, on s’y concentrera encore plus – aussi dans les textes notre corpus.

La fonction esthétique et littéraire de la maladie – des maladies – déjà soulevée, en partie, par exemple dans un passage du chapitre concernant la sexualité et la mort, où nous avons soulevé la syphilis, est bien sûr liée aux idées et connotations des maladies. A la fin du XIXe siècle, on a vu que la syphilis fait partie des maladies qui font peur, et d’un contexte où le nom de la maladie ne se prononce que rarement, tandis que d’autres maladies sont traitées d’une autre manière, avec d’autres approches. Aussi bien pour les décadents que pour d’autres écrivains et artistes, les maladies peuvent représenter une sorte d’exception, et alors devenir quelque chose d’attirant : l’état maladif est un état exclusif, qui indique une divergence, mais aussi, il s’agit d’un état décadent, qui pourrait mener à la fin, de même qu’il fait penser à une fin possible. En effet, comme le souligne Claudine Herzlich et Janine Pierret dans leur étude *Maladies d’hier, maladies d’aujourd’hui*, c’est au début du XIXe siècle que le « mal romantique » commence à se répandre, et c’est alors que la maladie connaît « son acmé épidémiologique, que l’imaginaire collectif s’empare de la tuberculose et que s’élabore une conception de la maladie pénétrée du romantisme¹¹²⁹ ». Notons également que, comme le soulève Pascaline Mourier-Casile, déjà en 1867, Villiers de l’Isle-Adam écrit à Mallarmé qu’il « faut être malade : c’est le plus beau de nos titres de noblesse immémoriale ; de quel droit serions-nous bien portants, nous autres ? » – ainsi se fait l’éloge de l’anormalité, car elle impose la norme, ce qui est aussi souligné par Mourier-Casile : « Le temps passant, il est vrai, ce qui chez Villiers est orgueilleuse revendication d’une différence deviendra reconnaissance lasse d’un manque¹¹³⁰. » En effet, ce romantisme de la maladie reprend donc, surtout, avec la Décadence, lorsqu’il devient aussi l’expression d’une fin de siècle, voire de la sensation de la fin et du vide, voire du déclin, du risque du déclin d’une civilisation trop bien évoluée.

Particulièrement intéressant quant à cet aspect des maladies et leur rapport avec la dégénérescence devient l’ouvrage capital de Max Nordau sur la *Dégénérescence*, à la fois bien résumant les idées de l’époque et très répandu dans les années 1890, et dont le « livre premier » contient les rubriques suivants : « I. Crépuscule des Peuples » ; « II. Symptômes » ; « III. Diagnostic » ; « IV. Etiologie¹¹³¹ ». C’est évident que Nordau, dans sa présentation de la dégénérescence, associe la fin du XIXe siècle aux maladies. De même, il le fait tout au long de son ouvrage divisé en deux grands tomes de totalement environ mille pages. Encore plus intéressant,

¹¹²⁹ Claudine Herzlich & Janine Pierret, *Maladies d’hier, maladies d’aujourd’hui*, op.cit., p. 48.

¹¹³⁰ Pascaline Mourier-Casile, *De la chimère à la merveille*, op.cit., p. 98.

¹¹³¹ Max Nordau, *Dégénérescence*, op. cit., 1894 (1892-93).

mais peu étonnant si l'on connaît bien l'époque, c'est le fait, déjà soulevé, que Nordau trouve ses exemples de symptômes de la dégénérescence dans l'art et dans la littérature. Dans le « livre deuxième » du premier tome, il s'agit par exemple des préraphaélites, des symbolistes, du « Tolstoïsme » ou encore du « Culte de Richard Wagner », tandis que dans les livres suivants, du deuxième tome, on retrouve des rubriques et des sujets comme « Parnassiens et Diaboliques », « Décadents et Esthètes » ou encore « L'Ibsénisme », « Frédéric Nietzsche » et « Zola et son école ». Tous ces chapitres contiennent encore des associations entre la dégénérescence et l'art : l'art et la littérature deviennent ainsi, pour Nordau, les preuves les plus importantes de la dégénérescence. Ici, nous voyons également que Nordau exprime ce qu'il voit comme dangereux et menaçant dans la société. En effet, toute rhétorique et esthétique liées aux maladies et leurs symptômes sont plutôt négatives à l'égard de Nordau.

Si Nordau veut dire que « l'école de Baudelaire » se reconnaît en « sa folie anxieuse (axiomane) et sa prédilection pour la maladie » où « la mort et la pourriture (nécrophilie) sont échues en partage [...] pour prouver la "raison d'être artistique" de leur dépravation », les décadents, qui font donc partie de cette école de Baudelaire, sont bien sûr fortement critiqués¹¹³². De plus, les textes d'importance de l'histoire littéraire proche, soit de Baudelaire, soit de Gautier, sont critiqués de la même manière¹¹³³. Lisant et citant les mots de Gautier, à propos du « style de la décadence » comme « l'art arrivé à ce point de maturité extrême », le « style ingénieux, compliqué, savant, plein de nuances et de recherches » qui écoute « pour les traduire les confidences subtiles de la névrose, les aveux de la passion vieillissante qui se déprave, et les hallucinations bizarres de l'idée fixe tournant à la folie », Nordau les résume en « ce galimatias¹¹³⁴ ». De plus, « ce galimatias » de Gautier, Nordau l'associe aux mots de Baudelaire sur la Décadence. Nordau ne comprend pas la grandeur des textes de ces poètes, et il craint leur effet sur les écrivains de l'époque contemporaine. A propos des poètes et leurs textes, il écrit, entre autres :

Leur description de l'état d'âme que le langage
« décadent » doit exprimer est simplement la description
de la disposition d'esprit des dégénérés mystiques, avec

¹¹³² Max Nordau, *Dégénérescence*, op. cit., t. 2, p. 97.

¹¹³³ Comme on l'a déjà vu ici et là dans notre étude, les décadents sont particulièrement inspirés par les textes de Baudelaire et de Gautier, et cela par exemple grâce à l'essai « Charles Baudelaire » de Paul Bourget . A propos de Baudelaire, voir par exemple Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, op.cit., 2007, p. 24 ou Noël Richard, *Le Mouvement décadent : dandys, esthètes et quintessents*, op.cit., 1968, ou bien Per Buvik, « Dekadansen i Frankrike: forfall, moteretning eller nyorientering? », *Edda*, n° 2, 1985, p. 85-98. Voir également l'étude *Baudelaires väg till Sverige* (1975) de Christina Sjöblad, et surtout le chapitre V, « "Det unga Skåne" och Baudelaire », p. 87-129.

¹¹³⁴ Max Nordau, , *Dégénérescence*, op. cit., t. 2, p. 103.

ses représentations nébuleuses glissantes, sa fuite d'ombres d'idées informes, ses perversions et aberrations, ses angoisses et impulsions¹¹³⁵.

De même, si Nordau souligne que l'œuvre littéraire de Huysmans exagère « monstrueusement à la façon des imitateurs, l'idée de Gautier et de Baudelaire », cela manifeste encore une fois l'avis négatif de Nordau, et cela résume l'avis général d'un grand nombre d'écrivains et de médecins, sur la Décadence littéraire¹¹³⁶. Si les expressions artistiques et littéraires sont exagérées, c'est parce que les écrivains sont malades ou fous, mais ce que Nordau ne voit pas, c'est que les écrivains tentés d'exprimer les maladies de la fin-de-siècle le font parce qu'ils ont peur d'un malheur encore plus grossier – qui est la décadence. Ici, il s'agit, comme souvent dans la littérature, d'un échange entre la sensation vécue, l'ambiance régnante, et les écrivains, qui peuvent être considérés comme des porte-parole. Les maladies ou les folies quasiment toujours présentes dans les œuvres de la Décadence font même qu'on pourrait distinguer une grammaire spécifique – à un tel degré que Jean de Palacio suggère une « grammaire de la Décadence, ou grammaire en folie [...] »¹¹³⁷. » Parallèle à la folie, la grammaire de la Décadence, dans ce cas-là, serait donc également parallèle et comparable à la maladie. De cette manière, la maladie, ainsi que parfois la folie, devient partout omniprésente dans la littérature décadente.

Les maladies intéressent non seulement les écrivains décadents, mais, comme le constate Claes Ahlund, presque tous ceux qui lisent et font partie de la vie moderne, parce qu'il y en a aussi d'autres qui en profitent, et qui écrivent des textes lus par un grand lectorat :

Neurasthénie, hystérie, décadence, dégénérescence et criminalité étaient des phénomènes qui évoquent, pendant les dernières décennies du 19^e siècle, un grand intérêt chez aussi bien les contemplateurs sérieusement préoccupés que le grand nombre d'hommes qui ont, complètement sans soucis, monnayé des plus grandes inquiétudes¹¹³⁸.

Il est intéressant de voir que Claes Ahlund choisit de placer Nordau parmi les moins préoccupés, parmi ceux qui se font de l'argent des idées décadentes¹¹³⁹. Si l'intérêt de Nordau est de se faire publier et de faire répandre ses idées, il réussit bien, mais son message est également, comme nous le voyons, semblable à celui des écrivains décadents, car il craint la

¹¹³⁵ *Ibid.*, p. 104.

¹¹³⁶ *Ibid.*

¹¹³⁷ Jean de Palacio, *La Décadence, op.cit.*, 2011, p. 84.

¹¹³⁸ Claes Ahlund, *Medusas huvud, op.cit.*, 1994, p. 17.

¹¹³⁹ *Ibid.*

dégénérescence, et son but est d'en informer ses lecteurs. De même, les écrivains des œuvres littéraires de cette période sont, probablement, tout conformément à ce qu'écrit Ahlund, plus préoccupés qu'un homme comme Nordau. De plus, l'énumération d'Ahlund témoigne, précieusement comme l'ouvrage de Nordau, d'une façon d'égaliser les maladies à la décadence ainsi qu'à la dégénérescence. Si l'on considère la neurasthénie et l'hystérie comme aussi intéressantes pour la grande masse, peu importe les statuts, ce n'est guère étonnant de voir la présence de ce genre de maladies ou d'états maladifs dans la littérature fin-de-siècle.

La fascination concernant les comportements ou les apparences maladifs y est donc bien considérable et comme l'exprime Claudine Herzlich et Janine Pierret, « un immense discours se déploie qui, outre la tuberculose, englobe d'ailleurs la syphilis, l'alcoolisme, la névrose et la folie ; plus généralement encore, l'ensemble des faits du corps et de la vie¹¹⁴⁰. » L'intérêt énorme envers les sciences en général et la médecine en particulier des écrivains naturalistes est, en effet, le début de ce qui va s'évoluer parmi les écrivains de la littérature décadente. De plus, cela éveille et agrandit l'intérêt des lecteurs. Les écrivains naturalistes, comme Flaubert, les frères Goncourt ou Zola, qui avaient commencé à assister à des séances l'hôpital, à des présentations de malades ou d'autres, ou comme Daudet, qui avait des entretiens avec des médecins célèbres comme Charcot, tous ces écrivains imprègnent les idées et la thématique ensuite abordés par les écrivains des années 1880-90. Ainsi, les maladies font partie d'une thématique récurrente de la fin du XIXe siècle, et la « métaphore » de la maladie, dont écrit Susan Sontag, devient de plus en plus fréquente¹¹⁴¹. En effet, on voit même que l'obsession des maladies parmi les expressions culturelles au tournant du siècle veut constater quelque chose de son époque. Ainsi l'art veut contribuer à avertir les gens soit d'un état maladif, soit d'un risque d'un état maladif à venir. Les choses ne sont plus comme elles ont été : il faut faire attention.

De plus, pour les malades, la maladie devient quelque chose d'extra-ordinaire, voire quelque chose qui pourrait mener à remplir une sensation de vide :

[...] la maladie devient une forme de vie, avant d'être une forme de mort. La « cure », le voyage, le séjour au « sana », qui constituent pendant si longtemps les seuls véritables traitements de la tuberculose, donnent au malade un statut spécifique : le personnage du malade

¹¹⁴⁰ Claudine Herzlich & Janine Pierret, *Maladies d'hier, maladies d'aujourd'hui*, *op.cit.*, p. 54.

¹¹⁴¹ Voir *Ibid.*, p. 55

Voir également Susan Sontag, *Illness as Metaphor. Aids and its metaphors*, *op.cit.*

n'a pas qu'une valeur existentielle, il se définit par un mode de vie et une place dans la société¹¹⁴².

Ainsi la maladie pourrait servir de fuite de la vie réelle, et remplacer la réalité de quelque chose de plus exclusif, ce qui montre également que la maladie est comparable à l'artifice. Dans l'état maladif règne aussi souvent un air d'artifice, soit chez la figure féminine malade de la chlorose ou de la syphilis, qui avec sa pâleur devient plus esthétisée, soit chez l'hystérique dont le comportement se rapproche d'une mise en scène et d'un comportement d'une actrice. Si Jean de Palacio, dans son ouvrage *Les Perversions du merveilleux*, écrit que l'importance du merveilleux et de ses élaborations est « manifestement liée à un désir de réaction, à la fois contre l'hégémonie de la science et celle du réalisme¹¹⁴³ », cela vaut également pour les thèmes liés aux maladies les plus fréquentes de la Décadence. Plus les symptômes sont graves, plus les figures s'éloignent de la réalité, du réalisme. D'ailleurs, bien que les symptômes proviennent des sciences, ils n'y sont guère pour donner à une œuvre un style scientifique, mais pour faire partie d'une esthétique.

N'importe quelle souffrance, la connaissance des symptômes est très répandue à l'époque et parfois même à la mode, ce qui le rend souvent très compliqué de juger si l'on a à faire à une vraie maladie ou à une mise en scène, voire à une fuite de la vraie vie. Si la maladie a, comme l'expriment Claudine Herzlich et Janine Pierret, « bien sûr, toujours entraîné l'inactivité et un retrait forcé du malade de la participation active à la vie collective¹¹⁴⁴ », elle est aussi le prétexte parfait pour les figures romanesques de la Décadence, qui ne voient plus d'intérêt de fréquenter les autres, et cherchent à garder ses distances. De plus, si l'état maladif et son inactivité sociale contribue à une perte d'identité, elle incarne également cette perte – si une perte est vécue déjà, elle l'exprime.

Il est clair que les maladies les plus importantes et fréquentes – ou bien les plus romantisées et intéressantes – dans la littérature fin-de-siècle et décadente sont la syphilis, la neurasthénie, la névrose, la chlorose et l'hystérie. Toutes ces maladies, ou encore leurs symptômes, témoignent, bien évidemment, d'une dégénérescence. Ainsi la syphilis devient une suite d'un comportement dégénéré, c'est-à-dire une suite des rapports sexuels libertins, de même qu'elle avertit que ceux-ci devraient être évités. Pour échapper de ce genre de maladie sexuellement contagieuse, par contre, tout genre de contact physique devrait donc être évité, ce qui, à son tour, risque

¹¹⁴² Claudine Herzlich & Janine Pierret, *Maladies d'hier, maladies d'aujourd'hui*, op.cit., p. 56.

¹¹⁴³ Jean de Palacio, *Les perversions du merveilleux*, Paris, Séguier, 1995, p. 17.

¹¹⁴⁴ Claudine Herzlich & Janine Pierret, *Maladies d'hier, maladies d'aujourd'hui*, op.cit., p. 224 sq.

de contribuer à un autre état maladif – rappelons les idées de Drysdale¹¹⁴⁵ à propos de la chasteté totale comme dangereuse – à savoir, parmi les femmes surtout, celui de la chlorose ou de l'hystérie, dont les premiers signes, tout naturellement, se ressemblent et font partie des symptômes de la neurasthénie ou de la névrose. Pour ses signes les plus extrêmes, l'hystérie devient une maladie un peu exceptionnelle, ainsi qu'elle incarne, comme le souligne Janet Beizer dans son étude *Ventriloquized Bodies. Narratives of Hysteria in Nineteenth-Century France*, « la figure de la féminité », de même qu'elle est « l'étiquette du désordre et de la différence¹¹⁴⁶ ».

Or cette évolution concernant l'intérêt des maladies de la femme, comment avait-elle pu se passer à un tel degré que les laboratoires avec les présentations des hystériques attirent un aussi grand intérêt qu'elles deviennent un divertissement, comme les représentations de Charcot de la Salpêtrière l'indiquent ? Une réponse possible est celle qui concerne les découvertes biologiques, comme celle de l'œuf démontrant l'importance de la femme pour la reproduction, ce qui montre également que la femme fait partie du procès de la reproduction de niveau égal à l'homme. Ainsi les hommes scientifiques cherchent tout de même à prouver l'infériorité de la femme, ce qui se montre aussitôt dans la littérature, ou comme l'écrit Karin Johannisson à ce propos :

Aucune époque n'a jamais soulevé un portrait de femme aussi paradoxal : la vierge et la putain, la faiblesse et le danger, l'amour et la menace. Des scénarios curieux s'évoluent : des auditoriums mornes, des salles d'autopsie et des chambres de squelettes transformées en des laboratoires pour libérer ce qu'était la féminité véritable¹¹⁴⁷.

Karin Johannisson souligne également l'approximité de la nature incarnée dans la féminité. Il est vrai que plus les symptômes d'une maladie se montrent, plus la nature est présente. Et plus la nature est présente, le danger y est également, car on ne maîtrise plus ce qui provient de la nature¹¹⁴⁸. Pour l'homme moderne, la nature représente la femme et vice versa ; elles sont

¹¹⁴⁵ George R. Drysdale, *The Elements of Social Science, op.cit.*. En suédois: *Samhällsläran grunddrag eller Fysisk, sexuel och naturlig religion, op.cit.*

¹¹⁴⁶ Janet Beizer, *Ventriloquized Bodies. Narratives of Hysteria in Nineteenth-Century France*, Ithaca & Londres, Cornell University Press, 1994, p. 8 : « By the 1880s it had spread through the novel in near epidemic proportions. Appropriated by the intelligentsia and later by the general public, the medical term became an aesthetic and then a more general sociocultural category. Figure of femininity, label of disorder and difference, hysteria was available for a wide and often contradictory range of aesthetic and political purposes : instrument of misogyny, agent of differentiation, magnet diagnosis of society's multiple ills, emblem of creative frenzy, identification of the writing self as Other, designation of the century's marginalized symbolic center. »

¹¹⁴⁷ Karin Johannisson, *Den mörka kontinenten, op.cit.*, p. 27.

¹¹⁴⁸ *Ibid.*

toutes les deux énigmatiques, capricieuses, dangereuses. C'est pourquoi le corps féminin suscite un tel intérêt – on souhaite le comprendre, le maîtriser. En soulevant les nouvelles possibilités, voire une nouvelle liberté et une indépendance possible de la femme, Johannisson voit que le corps féminin est comparable à « une maison qu'il fallait ouvrir, un point de mire d'un ordre menacé¹¹⁴⁹ ». En revanche, paradoxalement, la nature du corps féminin peut aussi consoler l'homme. Dans l'image de la femme comme un être géré par sa sexualité, on peut trouver une sorte de remède qui aide les hommes à se défendre contre leur peur. Par ailleurs, si la femme souffre des maladies, elle est aussi plus faible – une qualité de plus en plus appréciée à la fin du XIXe siècle¹¹⁵⁰.

Hystérie

En effet, aussi bien l'hystérie que les autres maladies renforcent les traits des figures féminines, ou bien, au contraire – les traits incarnent la maladie. Ces traits maladifs sont aussi, plus ils sont marqués, effrayants, car on ne peut quasiment jamais estimer le destin : vont ils continuer à se renforcer ? Ainsi, l'état maladif fait partie de la thématique et de l'esthétique des ambiguïtés, car il évoque des questions sur l'avenir. De même, plus les symptômes sont graves, plus l'inquiétude s'installe. Une femme hystérique incarne donc la peur de l'inconnu, parce qu'on ne sait jamais ce qu'une telle femme pourrait faire : elle est la femme énigmatique par excellence, et dans la littérature, elle peut facilement être vue comme la figure qui reflète plus que les autres l'inquiétude de l'époque. Son comportement est donc aussi (ou parfois plus) inattendu et capricieux que la vie moderne, voire que la nouvelle femme de la société moderne.

La pâleur est – peu importe si elle est malade ou artificielle – à la mode, et cela, en partie, parce qu'elle incarne la faiblesse souhaitée par les hommes. Si la cause du symptôme se cache dans la chlorose ou la neurasthénie, cela n'est jamais tout à fait évident, car il peut également s'agir seulement du maquillage. Toutefois, la pâleur et la sveltesse, dans l'ensemble, sont attirants, et les femmes, surtout celles de la bourgeoisie, de la fin du XIXe siècle, sont très conscientes des tendances. Seulement parmi nous figures féminines, nous avons vu que la plupart de celles-ci sont

¹¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 27. Et encore, c'est bien sûr à cause de la libération de la femme que la femme est démonisée, et transformée en des figures féminines proches à une Salomé ou à une Méduse, comme on l'a déjà vu dans la première partie de cette étude. Voir *Ibid.*, p. 63.

¹¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 39. Voir également Elaine Showalter, *The Female Malady, Women, Madness and English Culture 1830-1980*, New York, Pantheon Books, 1986, p. 140 à propos d'une pureté loin de l'état naturel chez les malades : la femme malade n'est donc pas à craindre.

décrites, au moins à un moment ou autre, en tant que pâles¹¹⁵¹. Ainsi, cela n'étonne guère de voir que la neurasthénie et la chlorose sont considérées comme des maladies de la bourgeoisie, tandis que, plus sérieuse qu'elle l'est, plus l'hystérie est vue comme une maladie d'une classe inférieure et plus pauvre, de la classe ouvrière¹¹⁵². L'hystérie est, avec ses symptômes nettement plus proches de la nature et du bestial que les autres maladies, vue comme plus vulgaire, tandis que la neurasthénie et la chlorose, surtout de leurs variantes les plus légères, démontrent des symptômes bien plus attirants, plus sophistiqués et raffinés. Ainsi les maladies de la bourgeoisie font partie d'une esthétique plus douce et sensible que l'hystérie dont les symptômes attirent grâce à son côté extrême et pervers.

En ce qui concerne les symptômes des maladies mentionnées, ceux-là sont très vagues et quasiment indécis. Si la femme devrait être malade, si elle le veut, ou si son entourage le souhaite, on fait tout pour trouver des symptômes – des symptômes, qui sont donc, pour la plupart, « aussi indécis que l'image de la femme¹¹⁵³ », que la « nouvelle femme » ou que la nouvelle société. De cette manière, nous voyons, encore une fois, que l'état maladif a un rapport avec la société : les maladies de la femme correspondent au mal de l'époque.

Comme les symptômes de la chlorose – la pâleur, la fatigue et la faiblesse – sont à la mode, la plupart des citadines de l'époque cherchent à se diagnostiquer. Et les symptômes y sont à trouver, car selon Johannisson, 86% des femmes, en 1891, démontrent une teneur réduite d'hémoglobine et/ou un nombre réduit de globules rouges, c'est-à-dire qu'elles sont ordonnées à ajouter du fer dans leur nourriture¹¹⁵⁴. La chlorose n'est pourtant pas une maladie aussi grave que l'anémie, donc les femmes peuvent en souffrir – pratiquement – sans vraiment en être malades.

A côté de la chlorose, la neurasthénie est l'autre maladie pleinement à la mode de l'époque, mais elle n'est pas non plus trop dangereuse ou inquiétante. Comme Krafft-Ebing le suggère à l'époque, les maladies nerveuses ont surtout leur origine dans un épuisement mental, le surmenage de l'âme, c'est-à-dire que le cerveau est trop employé, voire en partie usé¹¹⁵⁵. Ainsi une telle maladie peut également être vue comme quelque chose de raffiné, car elle est atteinte si l'on laisse trop travailler son cerveau, chose qui arrive surtout aux plus doués, bien sûr. Les artistes sont donc parmi les plus fréquemment souffrants, et l'art se nourrit de la souffrance. Comme le souligne Patrick Bade : un peu de maladie ou de

¹¹⁵¹ Voir le chapitre « Nuances de teint – pâleur et artifice » de la première grande partie de notre étude.

¹¹⁵² Voir *Ibid.*, p. 84 sq.

¹¹⁵³ *Ibid.*, p. 33.

¹¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 128.

¹¹⁵⁵ Richard von Krafft-Ebing, *Om friska och sjuka nerver*, trad. par OH Dumrath, Stockholm, Jos. Seligmann & C:IS förlag, 1885, p. 44.

névrose est souvent ce qui distingue l'art moderne de l'art prédecesseur¹¹⁵⁶. De plus, le lien entre le génie et la folie est de plus en plus important¹¹⁵⁷. Opposé à cela, nous avons donc également les idées de Drysdale, sur la sexualité manquée comme cause des états maladifs. Les deux perspectives s'unissent dans leur explication non physique, car moins on est physiquement actif dans la vie quotidienne, soit au travail, soit dans la vie sexuelle, plus on risque de souffrir d'une maladie nerveuse.

Les symptômes de la neurasthénie sont, comme on vient de le constater, très vagues, ce qui va de pair avec les symptômes de la dégénérescence de la société, mais en voici les plus importants, dont quelques-uns identiques aux ceux de la chlorose : fatigue anormale, faiblesse, douleurs indécises, battements de cœur indécis, maux de tête, insomnie, difficultés de concentration, cauchemars, comportements phobiques¹¹⁵⁸. Pour une grande partie, ces symptômes sont aussi semblables à ceux de la syphilis. Donc, somme toute, les maladies de l'époque ont beaucoup en commun, et l'essentiel de leurs symptômes est qu'il s'agit d'un mal commun, peu importe son origine. Plus les symptômes ci-dessus de la neurasthénie s'aggravent, et plus ils sont ajoutés dans un même cas de malade, plus il sera clair que l'on a affaire à un vrai malade. Au premier degré, le patient souffre de la neurasthénie, et à un degré plus élevé, on commence à parler de la névrose – « maladie de modernité » dans laquelle on trouve réunies « les caractéristiques de l'esprit décadent et de la personnalité narcissique¹¹⁵⁹ ». De même, soulignons que toute maladie nerveuse réunit les caractéristiques de l'époque décadente. Cela n'étonne guère de voir Philippe Ledru écrire que le « personnage du névrosé n'apparaît pas à une époque quelconque de l'histoire littéraire, mais seulement lorsque règne un "sentiment de décadence"¹¹⁶⁰ ». D'ailleurs, il nous paraît clair que cela vaut pour la plupart des états maladifs, même si les niveaux des symptômes varient – surtout parce que les différences entre les niveaux ne sont pas toujours bien définies, mais assez vagues.

En revanche, en ce qui concerne le dernier degré des états maladifs nerveux, on ne peut guère se tromper, car on y reconnaît bien le niveau le plus élevé des symptômes, on a à faire avec l'hystérie. Ceci dit, les

¹¹⁵⁶ Patrick Bade, « Vicual Icons of Corruption », in : J. Edward Chamberlin & Sander L. Gilman, *Degeneration. The Dark Side of the Progress*, op.cit., p. 225.

¹¹⁵⁷ L'Italien Cesare Lombrose est parmi ceux qui commencent à lier, d'une façon plus scientifique, les génies avec les maladies mentales dont il parle comme la folie. La maladie mentale devient donc, entre autres, un des signes de la génialité, même si elle provoque – à la fois – un comportement parfois criminel. Les non criminels, pourtant, peuvent, finalement aussi chez Lombroso, avoir de la chance et devenir des génies dans les arts ou dans les lettres. Voir par exemple Cesare Lombroso, *L'homme de génie*, traduit sur la 6e édition italienne par Fr. Colonna d'Istria ; et précédé d'une préface de M. Ch. Richet, Paris, F. Alcan, 1889.

¹¹⁵⁸ Karin Johannisson, *Den mörka kontinenten*, op.cit., p. 141.

¹¹⁵⁹ Negin Daneshvar-Malevergne, *Narcisse et le mal du siècle*, op.cit., p. 106.

¹¹⁶⁰ Philippe Ledru, « Un aspect de la névrose dans la littérature décadente. J.K. Huysmans : *A rebours* », in : *Mélanges Pierre Lambert consacrés à Huysmans*, op.cit., p. 321.

souffrants ne font que rarement partie de la même classe sociale, ce qui montre qu'il ne s'agit donc pas tout à fait d'une évolution de la maladie chez un seul patient, mais de maladies bien différentes – c'est plutôt le niveau de la maladie qu'il faut prendre en considération. L'hystérie est une maladie plus grave, même si la chlorose ou la neurasthénie peuvent également, toutes les deux, atteindre un niveau bien sévère. Pourtant, dans les œuvres de notre corpus, certains cas peuvent, à la fois, démontrer des symptômes des maladies différentes, c'est-à-dire parfois se rapprocher des symptômes de l'hystérie.

Généralement, une personne hystérique démontre le plus grand nombre possible des symptômes de la neurasthénie. Ainsi l'hystérie pourrait être considérée comme la maladie de la fin du XIXe siècle par excellence, même si ses origines remontent à une époque bien antérieure. En fait, la maladie a une histoire aussi longue qu'on en retrouve des traces déjà sur des papyrus égyptiens datant d'autour des années 1900 av. J.-C. où sont documentés des symptômes de dérangement chez les femmes adultes, des symptômes causés par des mouvements de l'utérus. Ces idées, on les retrouve chez les Grecs, qui eux, à leur tour, sont derrière le mot d'hystérie, d'origine *hystera* qui est du grec pour « utérus¹¹⁶¹ ». Ce n'est en effet qu'à la fin du XVIIe siècle que les idées d'un médecin anglais, Thomas Sydenham (1624-89), révèlent que les symptômes de l'hystérie ont des rapports neuropsychologiques¹¹⁶². Avec cette découverte, il est évident que la maladie n'est plus limitée à affecter uniquement les femmes, mais également les hommes. Pourtant, pour les diagnostics de l'hystérie parmi les hommes, il faut attendre la fin du XIXe siècle et les données de Charcot.

Aussi bien de nos jours, plus d'un siècle plus tard, qu'à son époque contemporaine, la maladie avec ses symptômes des phases les plus évoluées est quelque chose qui obtient beaucoup d'intérêt et suscite de la fascination. Mais derrière cette fascination se cache Jean-Martin Charcot (1825-1893), le professeur d'anatomie pathologique. Charcot, qui évolue ses théories concernant l'hypnose et ses effets sur l'hystérie, arrive, avec ses expérimentations – on en parle comme les célèbres « leçons du mardi » – à attirer l'attention sur la maladie, ce qu'il fait dans de grandes salles de la Salpêtrière ouvertes aux spectateurs. Dans sa préface aux *Démoniaques dans l'art*, Charcot parle également de « la grande névrose hystérique » comme « la maladie spéciale » du siècle¹¹⁶³. C'est maintenant que Charcot voit que l'hystérie peut également affecter les hommes, mais dans un moindre degré. Pourtant, les cas ne sont pas aussi nombreux parmi les hommes que parmi les femmes. D'ailleurs, l'hystérie est à ce moment aussi vue, tout

¹¹⁶¹ Mark S. Micale, *Approaching Hysteria. Disease and Its Interpretations*, Princetown, New Jersey, Princetown University Press, 1995, p. 19.

¹¹⁶² *Ibid.*, p. 22.

¹¹⁶³ J.-M. Charcot, « Préface », in : J.-M. Charcot & P. Richer, *Démoniaques dans l'art*, Paris, Macula, 1984 (1887), p. XV.

naturellement, selon Charcot, comme une combinaison de prédisposition héréditaire envers la dégénérescence nerveuse et d'un élément provocateur du milieu.

Comme Lis Norup le résume, dans son article « Den store hysteri » (La grande hystérie), l'hystérie devient à la fois un sujet d'art, une thématique, qu'un art à part¹¹⁶⁴. Un exemple bien illustrant de ce double aspect de la maladie, également soulevé par Norup, est le tableau d'André Brouillet : « Une leçon clinique à la Salpêtrière ». Comme le souligne Norup, le motif de ce tableau est déjà comme sa scène d'origine elle-même une œuvre d'art, tout à fait mise en scène, détaillée, comme un spectacle de la pédagogie, de la clinique et des sciences¹¹⁶⁵. Au centre du tableau se voit la grande célébrité hystérique, notamment « Blanche » (Marie) Wittman – la femme la plus connue de son genre à l'époque, une femme aussi connue qu'une danseuse ou qu'une chanteuse¹¹⁶⁶. Blanche devient aussi l'exemple parfait en ce qui concerne la maladie et ses phases diverses.

De même, comme le suggère Janet Beizer dans son étude sur l'hystérie, beaucoup de nuances et de faits concernant la maladie et sa représentation littéraire sont oubliés à cause de l'attention portée sur Charcot et ses séances, même si la littérature de la fin du XIXe siècle trouve son « support » dans « le corps sémiotique de l'hystérique¹¹⁶⁷ ». Beizer montre que les symptômes et les descriptions de l'hystérie ne change guère à travers les décennies, ce qui est illustré par une citation du *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales* de 1889 où Joseph Grasset fait l'écho de ce que Thomas Sydenham avait écrit déjà au XVIIIe siècle : « l'hystérie est un véritable protéé qui se présente sous autant de couleurs que le caméléon¹¹⁶⁸. » De plus, comme le constate Grasset dans son article du dictionnaire, il le trouve très difficile « à faire *clair et court* », ce qui montre, encore une fois, qu'il s'agit d'une maladie très compliquée à cerner¹¹⁶⁹. Dans l'entrée du dictionnaire, ainsi que dans un autre dictionnaire du même genre, mais qui date de 1818, les caractéristiques les plus frappantes de la maladie sont – Beizer le souligne également – qu'elles sont compliquées à définir,

¹¹⁶⁴ Lis Norup, « Den store hysteri », in: Steinar Gimnes & Sarah Paulson (éd.), « -ut i det ukjente » *Festskrift til Erik Østerid på 70-årsdagen*, Trondheim, Tapir Akademisk Forlag, 2006, p. 124 sq.

¹¹⁶⁵ *Ibid.*

¹¹⁶⁶ On peut, comme le fait Norup, bien comparer à Jane Avril, la danseuse souvent représentée dans les tableaux de Toulouse-Lautrec, ainsi qu'à la chanteuse Sarah Bernhardt. Voir Norup, *Ibid.*, p. 126 sq.

¹¹⁶⁷ Janet Beizer, *Ventriloquized Bodies. Narratives of Hysteria in Nineteenth-Century France*, *op.cit.*, p. 9 pour la citation. Voir également p. 32 à propos de l'attention portée sur Charcot.

¹¹⁶⁸ Joseph Grasset, « Hystérie », in : Amedée Dechambre & Léon Lereboullet (éd.), *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, série 4, vol. 15, Paris, Asselin & Houzeau/Masson, 1889, p. 241. Voir également Janet Beizer, *Ventriloquized Bodies*, *op.cit.*, p. 34.

¹¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 240.

voire pratiquement impossibles à définir¹¹⁷⁰. Cette problématique, l'hystérie l'a donc en commun avec l'autre grande maladie de l'époque, la neurasthénie. Pourtant, juste pour compléter l'arrière-plan de la maladie, voici un bon nombre de ses causes dont chacune pourrait suffire pour développer les symptômes de l'hystérie – qui, à leur tour, ressemblent, bien évidemment, en partie, à celles de la neurasthénie :

Un système utérin ardent et lascif... le dérangement du tribut périodique, la continence volontaire ou forcée, quelquefois l'onanisme... une imagination brûlante... un cœur trop tendre ou facile à enflammer... une température excessive, et surtout en chaud, une exposition méridionale, un sol aride, des vents brûlants, l'action prolongée de rayons solaires, l'impression du froid... les émanations marécageuses et méphitiques... un trop long séjour au lit... l'abus des parfums... les truffes... les moules... la vanille, la cannelle, peut-être les fraises, les framboises... des lavements composés avec des plantes drastiques, irritantes, vénéneuses... le dérangement de nos sécrétions ou excréments... la lecture des romans¹¹⁷¹.

Si chacune de ces caractéristiques peut être interprétée en tant que cause de l'hystérie, et si l'on considère les symptômes de la maladie comme très vagues, on peut facilement s'imaginer le nombre possible, voire infini, de diagnostics non seulement de l'hystérie, mais de toutes les maladies nerveuses. Si les symptômes sont physiques, les causes viennent donc des sensations physiques, de même que la psychologie y joue un rôle capital, ainsi que les éléments héréditaires. Seule cause plutôt liée à la vie mentale est donc celle qui est remarquée par Drysdale : un manque de vie sexuelle. Le manque de contact physique, ainsi que de rapports sexuels, peuvent donc provoquer un état maladif, soit névrotique, soit hystérique. En effet, comme le résume Jette Lundbo Levy, l'hystérie est la maladie de conséquence d'une sexualité insatisfaite et qui fait que la sexualité, de sens inverse, se répand dans le corps entier ainsi que dans toute la conscience¹¹⁷². De même que certains malades sont à trouver parmi les classes sociales plus basses et les pauvres, une partie des malades se retrouvent tout de même aussi parmi les plus riches. Dans les classes sociales les plus riches, on voit que les femmes hystériques sont plus fréquentes si les sentiments sexuels sont plus forts et plus évolués, à la fois par un manque d'occupation nécessaire à l'égard de

¹¹⁷⁰ Voir Jean-Baptiste Louyer-Villermay, « Hystérie », in : *Dictionnaire des sciences médicales*, vol. 23, Paris, Panckoucke, 1818.

Voir également Janet Beizer, *Ventriloquized Bodies*, *op.cit.*, p. 34.

¹¹⁷¹ Voir Janet Beizer, *Ventriloquized Bodies*, *op.cit.*, p. 34. La citation est le résumé fait par Beizer, mais les mots viennent de Jean-Baptiste Louyer-Villermay, 1818, p. 231-235.

¹¹⁷² Jette Lundbo Levy, *Den dubbla blicken*, *op.cit.*, p. 22.

l'esprit, et par d'autres raisons, comme la lecture des romans ou de la poésie, la danse, le théâtre et un nombre d'autres irritations qui intensifient les désirs sexuels¹¹⁷³.

Les symptômes physiques de l'hystérie peuvent se montrer à un degré plus élevé que celui des symptômes de la neurasthénie – les évanouissements sont plus fréquents, ainsi que d'autres états visiblement physiques, comme des tremblements ou des états paralysés. Pourtant, d'après les documents de l'hôpital de la Salpêtrière, les symptômes visibles ou physiques ne sont pas aussi fréquents qu'on en a voulu les montrer pendant les leçons du mardi et ailleurs¹¹⁷⁴. Ainsi nous pouvons constater, encore une fois, que l'hystérie peut plutôt être vu comme un prolongement de la neurasthénie, car les hystériques sont, pour la plupart, des personnes qui souffrent d'une crise névrotique – c'est d'ailleurs ainsi que l'on décrit l'hystérie masculine¹¹⁷⁵.

A la fin du XIXe siècle, l'hystérie peut donc paraître dans des formes différentes, ainsi qu'être traduite dans de nombreux cas où l'on n'arrive pas à diagnostiquer la maladie. Par conséquent, la maladie n'est pas seulement une suite et une expression de la dégénérescence, elle ressemble aussi à la dégénérescence avec ses symptômes tellement complexes à cerner. De plus, soulignons que c'est en cherchant les causes de l'hystérie, à cette époque lorsqu'on commence à comprendre que la maladie a un rapport psychologique, que Sigmund Freud évolue, après avoir assisté aux leçons du mardi de Charcot, la psychothérapie¹¹⁷⁶. Considérant tout cela, il n'est donc guère surprenant qu'on en trouve des variantes ou des indices de la maladie un peu partout dans les expressions artistiques¹¹⁷⁷, et que cela imprègne également la littérature.

La dégénérescence et la vie moderne d'une société de plus en plus décadente sont, pour la plupart, les facteurs ou les causes derrière tous les états maladifs des personnages romanesques de la Décadence. Que Jean Borie souligne, à propos de Huysmans, que ce même écrivain souffrait d'une « obsession médicale », cela ne nous étonne pas non plus¹¹⁷⁸. L'époque est pleine d'obsédés de la médecine et les maladies, et la plupart des écrivains derrière la littérature étudiée ici sont influencés par la thématique. Dans les

¹¹⁷³ Voir *Ibid.*, p. 188.

¹¹⁷⁴ Mark S. Micale, *Approaching Hysteria. Disease and Its Interpretations*, *op.cit.*, p. 153. Seulement 16 pourcent des cas de la Salpêtrière entre 1870 et 1910 démontrent deux ou plus des phases de la maladie, et seulement 12 pourcent du total ont le diagnostic « hystéro-épilepsie », « hystérie majeure » ou « hystérie à grandes attaques ».

¹¹⁷⁵ Voir par exemple Mark S. Micale, *Approaching Hysteria. Disease and Its Interpretations* *op.cit.*, p. 162, sur l'histoire du « male nervousness » – nervosité masculine dans le chapitre sur l'hystérie comme maladie masculine: « Hysteria – the Male Malady », p. 161-169, ainsi que le chapitre qui suit, intitulé « On the Rise and Fall of Nervous Diseases », p. 169-175.

¹¹⁷⁶ Voir *Ibid.*, p. 27.

¹¹⁷⁷ Voir *Ibid.*, 1995, p. 149.

¹¹⁷⁸ Jean Borie, *Huysmans. Le Diable, le célibataire et Dieu*, *op.cit.*, p. 88 sq.

œuvres de notre corpus, nous avons surtout quelques portraits de femmes qui sont marqués par la maladie, et parmi ceux-là, nous retrouvons des femmes qui sont clairement présentées comme des victimes de la dégénérescence, d'une seule ou de plusieurs manières.

Figures féminines malades

Parmi les figures féminines du corpus explicitement souffrantes d'une maladie nerveuse, plus ou moins grave, nous retrouvons Berta Funcke, Louise Marle d'*En rade*, Hélène Chazel d'*Un crime d'amour*, Aagot de *Féminité et érotisme II*. Dans *Sensitiva amorosa* de Hansson, les portraits sont un peu plus vagues, mais comme nous allons le voir, il y a des figures féminines qui démontrent également des symptômes des maladies mentionnées. D'ailleurs, dans le portrait de l'héroïne de *Monsieur Vénus* de Rachilde, le comportement montre tant de côtés problématiques qu'il ne pourrait guère être question d'une figure tout à fait saine. Parmi les romans du corpus de notre étude, il n'y reste alors qu'un seul qui ne brosse aucun portrait de femme souffrante ou touchée, à savoir *Argent* de Benedictsson. Les maladies nerveuses y sont absentes, bien que Selma, à la fin du roman, lorsqu'elle se décide à quitter son mari, démontre quelques traits qui ressemblent bien aux symptômes d'une névrotique, d'une neurasthénique ou encore une hystérique. Cela a aussi à faire avec la perspective prise : ici, le regard est surtout celui de Kristerson, de l'homme, ce qui renforce et probablement exagère le comportement de la jeune femme. Selma n'est pas pâle ou faible – il ne s'agit donc guère d'un cas de chlorose, mais déjà le passage dans le musée démontre qu'elle est déstabilisée, et l'expérience – plus mentale que physique – va l'affecter, et des symptômes comparables à ceux d'une maladie nerveuse se montrent.

Après avoir vu les artistes travailler avec ferveur devant les tableaux du musée national, Selma commence à reconsidérer ses choix dans la vie, et encore, après la rencontre avec le vieux tableau, qui ressuscite son enfance, elle ne peut plus rester dans le musée. Elle se sent « bizarre » et veut rester seule – ce qu'elle trouve impossible, lorsque son mari est d'emblée à son côté¹¹⁷⁹. Ensuite, de retour dans leur chambre d'hôtel, à laquelle Kristerson avait commandé du champagne et des petits bons plats pour faire plaisir à Selma, « qui avait eu l'air tellement démoralisée », Selma n'y voit aucun plaisir. « Ca sert à quoi ? », demande Selma en indiquant le champagne et le reste. Ainsi commence la soirée de la nouvelle Selma – bien déterminé et changée – et de plus en plus les traits inquiétants se

¹¹⁷⁹ *Argent*, p. 299: « "Jag känner mig så besynnerlig", sade hon, "jag går bort i Kungsträdgården ett slag." "Gerna det", svarade han vänligt och bjöd henne på nytt sin arm. Hon hade hoppats att få gå ensam, det skulle känts som ett riktigt djupt godt andetag. »

montrent dans le comportement de la jeune femme¹¹⁸⁰. Pourtant Kristerson ne s'y inquiète pas trop, dans ce passage, car il pense que l'état de Selma est temporaire, et que, dès le lendemain matin, Selma se réveillera avec son comportement normal. Il est évident que Kristerson n'arrive pas à voir les signes d'une femme en train de changer – des signes qui ont plusieurs traits en commun avec les symptômes d'une maladie nerveuse.

Quant à Raoule, dans *Monsieur Vénus* de Rachilde, il est, comme nous l'avons indiqué, pleinement clair que son comportement n'est pas sain. D'abord son comportement hors de normes est expliqué par un passage de l'enfance de Raoule qui concerne une expérience de lecture :

Un jour, Raoule, courant les mansardes de l'hôtel, découvrit un livre ; elle lut, au hasard. Ses yeux rencontrèrent une gravure, ils se baissèrent, mais elle emporta le livre... Vers ce temps, une révolution s'opéra dans la jeune fille. Sa physionomie s'altéra, sa parole devint brève, ses prunelles dardèrent la fièvre, elle pleura et elle rit tout à la fois¹¹⁸¹.

Lorsque les médecins viennent, Raoule leur interdit sa porte – seulement un des médecins arrive à entrer dans la chambre de la jeune fille. Le seul remède, voire le seul conseil que donne ce médecin à Elisabeth, la tante qui s'occupe de Raoule est : « Mariez-la¹¹⁸² ! » Ici, nous voyons à la fois que la thématique ressemble au bovarysme, ainsi qu'une des causes les plus fréquentes derrière l'hystérie – la lecture des romans – une cause que l'on retrouve surtout aussi chez Hélène Chazel d'*Un crime d'amour* de Bourget¹¹⁸³. Considérant le conseil du médecin, on pense aux idées de Drysdale à propos d'une vie avec ou sans rapports sexuels, et on voit à quel point la question du mariage est important aussi dans le roman de Rachilde. En effet, la remise en question du mariage reste centrale à travers le roman, et pourrait également se comparer aux romans de la « percée moderne » scandinave. Si Raoule n'est pas comme les autres, c'est surtout parce qu'elle ne suit pas les normes concernant la vie conjugale, et cela vaut pour un grand nombre des figures féminines du corpus. C'est aussi une raison pour laquelle les symptômes maladifs apparaissent.

Même l'admirateur de Raoule, Raittolbe, l'encourage de prendre encore un amant, en espérant qu'elle va le choisir, lui – et il lui ajoute : « c'est nécessaire à votre santé¹¹⁸⁴ ». Pourtant Raoule ne s'intéresse pas suffisamment à Monsieur Raittolbe, l'officier des hussards, ce qui

¹¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 302: « "Hvad skall det der tjena till?", sade hon missnöjdt och pekade på vinflaskorna. "Min lilla hustru har sett så nedslagen ut de sista dagarna." »

¹¹⁸¹ *Monsieur Vénus*, p. 39 sq.

¹¹⁸² *Ibid.*, p. 40.

¹¹⁸³ Voir par exemple *Un crime d'amour*, p. 76 et 188.

¹¹⁸⁴ *Monsieur Vénus*, p. 64.

imprègne évidemment les pensées et la perspective de l'admirateur. Lorsque leur conversation est interrompue, Raittolbe jure pour lui-même « qu'il ne reviendrait pas chez cette hystérique, car, selon ses idées, on ne pouvait qu'être hystérique dès qu'on ne suivait pas la loi commune¹¹⁸⁵. »

Le comportement maladif de Raoule se montre ensuite surtout dans son contact avec le sexe opposé. Pour Raittolbe, elle raconte son passé de vie amoureuse – on l'a déjà remarqué ailleurs – marquée par au moins quelques expériences de rencontres avec le sexe opposé : « Il est certain [...] 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 me suis toujours trouvée seule, alors que j'étais deux¹¹⁸⁶. »

La recherche considérable de la passion démontre et une incertitude et, pour l'époque, une frivolté libertine qui dépasse les limites des normes, chose qui témoigne d'un comportement alternatif qui pourrait, de plusieurs perspectives, être considéré comme maladif. Et comme Raittolbe le constate déjà tôt dans le roman, Raoule est hystérique, mais tout d'abord elle est folle, ce qui est souligné par Raittolbe en discutant avec Jacques : « Raoule est une folle, sa folie passera, mais si elle vous épousait, durant l'accès, vous ne passeriez pas, vous !... Ce serait un écœurement général¹¹⁸⁷. » A cette même rencontre, lorsque Raittolbe comprend que Jacques ne sait guère ce qu'il risque en se liant avec Raoule, Raittolbe répète ses pensées sur Raoule, pour dire qu'il la considère comme une hystérique : « C'est que cette hystérique finira par vous épouser malgré vous, je la connais¹¹⁸⁸. »

Sachons que les données sur la santé de Raoule ne proviennent que de quelques rares remarques de la part de Raittolbe et d'Elisabeth, ou bien de Jacques – qui se trouve, lui, en tant qu'amoureux ainsi qu'amant de Raoule, plutôt à l'intérieur de l'univers de Raoule, c'est-à-dire plus partial vis-à-vis des données. Toutefois, Jacques, lui aussi, a le courage de prononcer des mots concernant la folie de Raoule, ce qu'il fait, entre autres pendant lorsque les deux personnages partagent un moment de vie intime et Raoule vient de faire de lui son esclave : « Tu es folle !... » est sa réponse à la demande de Raoule de jurer l'esclavage¹¹⁸⁹.

Le matin où la tante Elisabeth connaît la nouvelle du mariage à venir entre Raoule et Jacques, Raoule est, encore une fois, décrite comme folle : « [...] Raoule, folle comme les possédées du Moyen Age qui avaient le démon en elles et n'agissaient plus de leur propre autorité [...] ¹¹⁹⁰ » - c'est elle, « folle », qui raconte la nouvelle qu'Elisabeth croit concerner Raittolbe,

¹¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 65.

¹¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 85.

¹¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 131.

¹¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 132.

¹¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 103.

¹¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 176.

mais ensuite comprend concerner Jacques. La nouvelle remplit finalement Elisabeth avec inquiétude et chagrin, surtout parce qu'elle voit de la honte dans la décision de Raoule : avant de quitter la maison pour un couvent, on entend, la nuit, de sa chambre, « de longs sanglots¹¹⁹¹ ». Si les actes de Raoule ont des conséquences pour Elisabeth, la réaction de la tante est également importante pour le comportement de Raoule à suivre. Ainsi un indice de la raison du comportement de Raoule pourrait être qu'elle cherche à faire le contraire de ce que souhaite sa tante. Bref, ses actes sont-ils liés à la folie parce qu'ils vont contre toute norme déjà établie ? C'est probable. Le comportement « sain » - « saint » de la tante renforce le fait qu'on voit le comportement de Raoule comme plutôt malsain – d'ailleurs aussi le contraire du « saint ». Nous suggérons donc que la santé a, dans ce roman, à faire avec la sainteté et que les contraires font partie de la réaction d'une jeune femme qui cherche surtout son indépendance. Les perspectives données à propos de la santé de Raoule sont, comme on l'a constaté, pour la plupart celles de Raittolbe et de la tante Elisabeth, c'est-à-dire de deux figures mécontentes du comportement de Raoule. Les deux perspectives, combinées à l'intrigue qui, à son tour, montre bien des exemples des obsessions et des actes qui dépassent la limite des normes, et elles donnent un ensemble de faits qui renforcent l'image de Raoule comme malade, folle ou hystérique. Lorsque la tante vient de quitter l'hôtel particulier de Raoule, tout cela se manifeste, car, habillé de nouveau comme un homme, Raoule, se regardant dans la glace, dirige sa parole à Elisabeth :

- Le bonheur, ma tante, fit-elle froidement, est d'autant plus vrai qu'il est fou ; si Jacques ne se réveille pas du sommeil sensuel que j'ai glissé dans ses membres dociles, je serai heureuse malgré votre malédiction¹¹⁹².

Finalement, chez Raoule, même si des symptômes d'un état malsain sont visibles déjà tôt, dans son enfance, c'est surtout en rencontrant la passion qu'elle se comporte tout à fait indépendamment, sans penser aux conséquences ou aux idées des autres. On comprend cela à travers les constatations de Raittolbe et d'Elisabeth, mais aussi parfois grâce aux mots propres de l'héroïne, par exemple quand elle parle à Jacques : « [...] je ne puis te voir sans devenir fou, dit-elle [...] parce que ta divine beauté me fait oublier qui je suis et me donne des transports d'amant ; parce que je perds la raison [...]»¹¹⁹³. » C'est également dans sa rencontre avec Jacques qu'elle commence à jouer avec les rôles de sexes, quelque chose qui ne signifie certainement pas, à l'époque du XIXe siècle, quelque chose de mentalement sain.

¹¹⁹¹ *Ibid.*, p. 179.

¹¹⁹² *Ibid.*, p. 191.

¹¹⁹³ *Ibid.*, p. 197.

En ce qui concerne Raoule, contrairement à la plupart des autres figures féminines, à part le moment de la maladie fiévreuse de l'enfance, elle évite le contact avec la médecine, ce qui est aussi assez étonnant : bien que Raoule se considère en bonne forme, Jacques est décrit comme constamment malade, il tousse, il est faible d'une manière qu'on pense qu'il aurait dû avoir besoin de l'aide médicale. Raoule, malgré sa richesse et les services qu'elle rend à Jacques et à sa sœur Marie, elle n'a jamais l'idée de faire venir un médecin, ou d'essayer de trouver des médicaments. L'expérience de son enfance de l'arrivée du médecin doit probablement rester la seule, et c'est à cause de celle-ci que Raoule évite tout contact avec la médecine. Qu'elle évite le médecin pourrait également s'expliquer dans un souhait d'avoir un amant malade, car plus faible qu'elle, Jacques est aussi plus proche de la féminité normalement vue comme faible et naturelle. Finalement, la maladie la plus grave de Jacques est aussi liée à la féminité. Comme il le pense lui-même, la maladie en question est également contagieuse. Il s'agit de la prostitution :

Ensuite, rien n'était de sa faute !... La prostitution, c'est une maladie ! Tous l'avaient eue dans sa famille : sa mère, sa sœur ; est-ce qu'il pouvait lutter contre son propre sang ?... On l'avait fait *si fille* dans les endroits les plus secrets de son être, que la folie du vie prenait des proportions du tétanos ! D'ailleurs, ce qu'il avait osé vouloir, c'était plus naturel que ce qu'elle lui avait appris¹¹⁹⁴ !

Si les maladies nerveuses ont à faire avec une vie cérébrale trop active, mais aussi avec une vie physique trop passive, comme le suggère, entre autres Krafft-Ebing et Drysdale¹¹⁹⁵, cela n'est certainement plus le cas pour Raoule de la fin du roman de Rachilde. En revanche, quant à la jeune héroïne de *Berta Funcke*, il est clair qu'elle est une victime encore plus probable des souffrances de ce genre du mal de la fin du XIXe siècle.

Berta Funcke est à la fois une jeune femme qui pense beaucoup, et elle évite le contact physique dans ses rencontres avec le sexe opposé. D'ailleurs, elle est complètement blasée et ennuyée à cause de ses expériences déjà vécues, de même que Kaufmann décrit les Parisiens de l'époque, dans son étude-reportage *Pariserlif* (*Vie parisienne*, 1885)¹¹⁹⁶. En effet, plus Berta a de nombreuses expériences, plus son indifférence devient grande vis-à-vis de son entourage, ce qui témoigne, somme toute, d'un des

¹¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 220.

¹¹⁹⁵ Voir Richard von Krafft-Ebing, *Om friska och sjuka nerver*, *op.cit.*, p. 44 et George R. Drysdale, *The Elements of Social Science*, *op.cit.* (En suédois: *Samhällslärens grunddrag eller Fysisk, sexuel och naturlig religion*, *op.cit.*)

¹¹⁹⁶ Voir Richard Kaufmann, *Pariserlif på 80-talet. Nya skizzer från det moderna Frankrike*, *op.cit.*, p. 1.

symptômes de la neurasthénie. D'ailleurs, comme nous l'avons déjà vu, Berta démontre aussi physiquement quelques symptômes de la chlorose, mais son cas n'est qu'un seul parmi des cas innombrables ; rappelons qu'une grande partie des femmes fin-de-siècle ont des symptômes de la chlorose qui se mêlent à ceux de la neurasthénie. Plus Berta est physiquement proche d'un homme, plus elle souffre de ses symptômes. Et plus elle souffre de son mal, plus elle commence également à penser à la dégénérescence, *sa* dégénérescence, ce qui fait d'elle la seule figure féminine de notre corpus à réfléchir sur son propre état maladif. Ces pensées lui viennent lors du séjour en Suisse, où elle se trouve pour être soignée, à Vevey, en parlant avec le médecin :

« Blasée », elle le répéta lentement et sans se tourner.
« Alors j'ai dû naître *blasée* – elle accentua légèrement le mot français – car je ne suis pas âgée et je n'ai ni vécu, ni joui plus que d'autres. » – – –

« Oui, je commence à le croire, moi aussi. Vous êtes *née* blasée. »

Elle ne disait rien et battait nerveusement son éventail et en haut, et en bas contre le mur. Ensuite elle rit – d'un rire un peu forcé – et se tourna vers lui en haussant les épaules.

« *Alors* – que faire ? »

Il la regarda – pâle d'une façon malsaine au milieu du soleil, des cernes sombres autour des yeux bleus-noirs¹¹⁹⁷.

Un peu plus tard, le médecin norvégien réfléchit sur l'état maladif de Berta, et il constate que la jeune femme est une « anomalie de la civilisation¹¹⁹⁸ ». Ensuite, Berta aussi, elle y revient, en pensant d'elle-même en tant que victime d'un destin cruel et inévitable :

Et elle pouvait se livrer à une sorte de fatalisme morose et consolateur – s'imaginer qu'elle, depuis sa naissance, avait porté des pulsions secrètes et contre nature, qui doivent lentement la détruire. Et elle se craignait elle-même comme un être dangereux et irresponsable, mais elle ressentait, quand même, un certain plaisir triste dans

¹¹⁹⁷ *Berta Funcke*, p. 112: « "Blaserad", upprepade hon långsamt och utan att vända sig om. "Så måste jag då vara född *blasée* – hon accentuerade lätt det franska ordet – ty jag är ju icke gammal och jag har hvarken lefvat eller njutit mer än andra." – – – "Ja, jag börjar nästan tro det också – ni är *född* blaserad." Hon teg och slog nervöst solfjädern upp och ned mot muren. Så skrattade hon – litet tvunget – och vände sig emot honom med en lätt axelryckning. "*Alors* – que faire?" Han såg på henne – sjukligt blek midt i solen, mörka ringar kring de brunblå ögonen. »

Les mots « *blasée* » et « *alors* » en italiques sont donc écrits en italiques et en français dans le roman original, ainsi que les mots « que faire » (en français).

¹¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 115: « en civilisationens abnormitet »

la pensée d'être la victime d'un destin cruel et inévitable
– elle se berçait dans des rêves insainement
mélancoliques¹¹⁹⁹.

Dans ce passage, nous voyons donc une conscience de Berta à propos de son état maladif – qui est tout à fait imprégné par la neurasthénie. De plus, la dégénérescence est implicite dans les pensées de Berta d'être née en tant que telle – bien que les parents de la jeune fille semblent être en bonne santé.

Dans *En rade* de Huysmans, Louise Marle fait partie de la problématique plus grande dans la vie du héros Jacques, et cela à un tel degré que la maladie de Louise imprègne, comme on va le voir, de plus en plus l'intrigue du roman. En effet, la femme de Jacques est probablement la plus malade des figures féminines de notre corpus, au moins si l'on considère la documentation faite sur son état, et les essais faits pour lui donner un diagnostic. L'état maladif de Louise est aussi un des premiers traits significatifs donné à propos de la femme de Jacques, et c'est une des raisons derrière la décision de quitter la ville pour la campagne. De plus, la maladie de Louise est évoquée tout au début du premier chapitre du roman :

Il était torturé d'inquiétudes ; la santé de sa femme égarait la médecine depuis des ans ; c'était une maladie dont les incompréhensibles phases déroutaient les spécialistes, une saute perpétuelle d'étisie et d'embonpoint, la maigreur se substituant en moins de quinze jours au bien en chair et disparaissant de même, puis des douleurs étranges, jaillissant comme des étincelles électriques dans les jambes, aiguillant le talon, forant le genou, arrachant un soubresaut et des cris, tout un cortège de phénomènes aboutissant à des hallucinations, à des syncopes, à des affaiblissements tels que l'agonie commençait au moment même où, par un inexplicable revirement, la maladie reprenait connaissance et se senatait vivre. [...] la maladie semblait [...] surtout spirituelle, les événements l'avancant ou la retenant, selon qu'ils étaient déplorables ou propices¹²⁰⁰.

Les symptômes décrits ci-dessus, pour résumer l'état de Louise, sont, bien évidemment, tous liés aux maladies nerveuses de l'époque. De plus, pour l'homme, cette femme aux symptômes bien énigmatiques devient encore plus énigmatique ; elle incarne même quelque chose de menaçant. La

¹¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 117: « Och hon kunde hänge sig åt ett slags dystert tröstande fatalism – inbilla sig, att hon ända ifrån födseln gått och burit på hemliga och onaturliga drifter, som långsamt *måste* ödelägga henne. Och hon fruktade sig sjelf som ett farligt och otillräkneligt väsen, men ändå kände hon en viss sorglig njutning i den tanken, att hon var offer för ett grymt och oundvikligt öde – vaggade sig in i sjukligt melankoliska drömmar. »

¹²⁰⁰ *En rade*, p. 42.

femme très énigmatique est bien sûr proche de la nature, ce qui fait peur à l'homme, précisément comme le reste de la nature qu'on n'arrive plus à contrôler, ni gérer. D'ailleurs, si Louise a du contact avec la nature, cela joue certainement un rôle considérable pour l'aggravation de ses symptômes maladifs.

Il n'y en a aucun doute : la maladie de Louise trouble Jacques, d'un tel point qu'elle change entièrement la situation de vie de Jacques, non sur un seul plan, mais sur plusieurs. Ensuite, à travers le roman, un des thèmes les plus importants devient la maladie de Louise, car Jacques est tout le temps attentif au comportement de sa femme – voire d'un tel degré que ses rêves en deviennent marqués. Le comportement de Louise est inattendu, comme quand un cri d'elle réveille Jacques abruptement de son premier rêve narré dans le roman. Après avoir crié, Louise grelotte à côté de Jacques ; elle lui dit entendre quelqu'un dans l'escalier – ce qui est pourtant vrai, car il y a un « cadavre d'un énorme chat-huant » dans un des couloirs du château dans lequel ils se trouvent. Finalement, le comportement de la femme peut être considéré comme plus ou moins normal – mais si Jacques ne sait pas juger quand il faut comprendre un acte comme normal ou non, il vit dans l'incertitude, entièrement dans la dépendance de sa femme – d'ailleurs, après avoir trouvé le cadavre de l'animal, Jacques retrouve sa femme dans un état assez grave : « Pauvre femme ! se dit-il, regardant Louise, blanche dans le lit, les yeux clos, les lèvres lasses¹²⁰¹. »

Il est clair que Louise est, malgré le changement de milieu qui lui semble d'abord favorable, particulièrement faible face aux événements inattendus et jusque-là non expérimentés. C'est le cas lorsqu'elle entend le bruit du chat-huant errant à l'intérieur du château, ou encore lorsqu'elle voit une vache vèler : « Louise blêmissait, car cette terrible odeur de l'étable lui chavirait le cœur ; Jacques la soutenait à la porte [...]»¹²⁰². »

Comme nous l'avons déjà remarqué ailleurs¹²⁰³, Louise est quasiment toujours pâle – c'est un de ses traits significatifs – et même si la pâleur fait partie de la mode de l'époque, il est clair que celle-là est également un symptôme de la maladie. Le signe de la pâleur suffit pour que Jacques s'inquiète : « Il contempla Louise. Mon Dieu ! qu'elle était pâle ! Il eut un frisson, car ces traits cernés décelaient la marche continue de la névrose, et il redouta les prochaines attaques de l'indomptable mal, dans l'isolement de cette ruine¹²⁰⁴. » Ici, nous voyons, encore une fois, l'importance majeure de la maladie de Louise dans le roman de Huysmans – et si l'on rassemble tous les exemples de passages qui reflètent les symptômes de l'état maladif de la femme, on pourrait même interpréter

¹²⁰¹ *Ibid.*, p. 68.

¹²⁰² *Ibid.*, p. 93.

¹²⁰³ Voir la première partie, « Nuances de teint – pâleur et artifice ».

¹²⁰⁴ *En rade*, p. 103.

l'œuvre de Huysmans comme un roman de la maladie nerveuse. En effet, comme la santé de Louise ne s'améliore pas à la campagne, Jacques finit par désespérer. Plus le temps passe, plus les symptômes s'aggravent. D'abord ils sont plutôt névrotiques, mais au fur et à mesure, ils évoluent pour être, vers la fin du roman, plutôt hystériques. De plus, la canicule devient insupportable pour une femme comme Louise : elle souffre des démangeaisons terribles : « Louise éraillait les draps et mordait les oreillers, pour ne pas crier¹²⁰⁵. »

Un dernier exemple qui témoigne de la maladie de Louise est la réaction de la jeune femme vis-à-vis d'un chat qui devient d'emblée très important pour la femme :

Louise la prit avec elle, la frictionna, la couvrit de caresses, car elle s'était attachée à ce chat qui les suivait, elle et son mari, comme un petit chien. Elle parla de l'emmener à Paris pour le soustraire à l'humidité de cette campagne, et, de bonne foi, elle s'indigna contre Jacques qui déplorait que cet animal fût si exorbitamment laid¹²⁰⁶.

Plus tard, on voit que son souhait de garder le chat avec elle et de l'emmener à Paris fait partie de son inquiétude générale, une inquiétude qui se renforce également à cause de la présence du chat. Lorsque le couple discutent la future date de leur départ de la campagne, le chat devient encore plus important : « C'est ce pauvre minet qui m'inquiète, reprit Louise, en caressant le chat qui la regardait, d'un air suppliant, en tendant ses pauvres pattes. J'ai peur qu'ils ne l'assomment, dès que nous aurons le dos tourné¹²⁰⁷. » Peu après, le chat tombe malade. Maintenant, il devient évident que Louise se reflète dans l'état maladif du chat¹²⁰⁸. De même, on voit le lien entre la femme et la nature, dans la manière que Louise s'approche de l'animal. Si la nature, pour l'homme, est à voir dans femme et vice versa, ce passage montre que Louise est maintenant davantage énigmatique qu'auparavant. De plus, la symbolique du chat mystérieux, figure proche du sphinx, a son histoire dans la littérature et il est clair que la comparaison entre la figure féminine et l'animal n'y est guère pour rien. Pensons aux chats de Baudelaire, dans *Les Fleurs du Mal*, où le chat est, comme le remarque justement Mario Praz, « le charmant et languide sphinx du poète,

¹²⁰⁵ *Ibid.*, p. 163.

¹²⁰⁶ *Ibid.*, p. 181.

¹²⁰⁷ *Ibid.*, p. 212 sq.

¹²⁰⁸ *Ibid.*, p. 214-220

moitié femme et moitié animal¹²⁰⁹ ». Par ailleurs, dans *Sensitiva amorosa* aussi, dans la septième nouvelle les chats crient dans le fond avant que le personnage masculin commence à devenir encore plus fou, ce qui est causé par une femme au sourire énigmatique comparé à celui d'un sphinx¹²¹⁰.

La maladie du chat est comparée à la maladie de Louise, et Louise elle-même en semble faire la comparaison. Les crises d'attaques du chat peuvent – celles-ci sont d'ailleurs même plus violentes que les attaques de Louise – être comparées à des crises d'une hystérique. Les mouvements sont inattendus précisément comme ceux d'une hystérique, et Louise voit comment les symptômes ressemblent à ses symptômes à elle, une comparaison d'abord peu appréciée par Jacques, mais qui finit par changer la façon de penser du jeune homme :

Ah ! vois, les douleurs fulgurantes !

Et en effet, le chat agitait en des soubresauts désordonnés ses pattes et des fumées couraient dans ses poils dont les ondes titillaient sans qu'il bougeât.

D'une voix changée, elle ajouta : il les a aussi, c'est la paralysie qui vient !

Jacques sentit un grand froid le glacer.

- Mais non, que tu es bête ! Et vivement, il expliqua que ces secousses à fleur de peau n'avaient aucun rapport avec les douleurs fulgurantes dont elle parlait. Tu as une maladie de nerfs, toi, rien de plus ; que diable ! de là à l'ataxie locomotrice, il y a loin ! Au reste, la meilleure preuve, la voici : le chat a ces douleurs depuis une minute et il meurt ; toi, tu les as depuis des mois et tu es cependant ingambe ! Et puis, quelle sottise que de vouloir établir des similitudes entre des maladies d'animaux et des affections de femmes !

Mais sa voix était mal assurée. En un éclair, il revoyait les médecins silencieux, se rappelait leurs mines fermées, leurs regards contrits et prudents¹²¹¹...

Il n'y a, finalement, ni pour le lecteur, ni pour Jacques, aucune hésitation concernant le lien entre la maladie du chat et celle de Louise, car, de plus, Jacques, en pensant à la maladie indécise de sa femme, « aperçut les traits décomposés de sa femme, la bouche renversée crachant des bulles, transféra les douloureux symptômes qu'il avait vus, du chat à Louise, la vit telle qu'elle serait à ce moment-là dans une hallucination d'une netteté atroce¹²¹². »

¹²⁰⁹ Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable*, *op.cit.*, p. 217. Praz continue son exposé en tirant le lien entre le chat, le sphinx et, ensuite, la femme fatale dans l'œuvre d'Oscar Wilde (*Ibid.*, p. 217-219).

¹²¹⁰ *Sensitiva amorosa*, p. 80: « Kattorna skriade. »

¹²¹¹ *En rade.*, p. 218 sq.

¹²¹² *Ibid.*, p. 220.

La maladie de Louise est, on le sait déjà, énigmatique et compliquée à diagnostiquer, mais même si cela est déjà tôt constaté, au début du premier chapitre du roman, cela revient, comme pour souligner le fait que Jacques a une femme bien compliquée, car il souffre en la voyant souffrir, et il n'arrête pas non plus à se poser des questions sur la santé de sa femme – la maladie est, pour la plupart du temps, présente dans l'univers intérieur de Jacques, et cela même si le couple est loin de la ville, loin des médecins capables à donner à Louise un vrai diagnostic :

Elle datait de quand et elle était issue de quels désastres, cette déconcertante folie des nerfs ? nul ne le savait ; après le mariage sans doute, à la suite de désordres internes qu'une fausse honte avait dissimulés le plus longtemps possible, aux diagnostics incertains des docteurs et aux imprévoyantes approches du mari ; cela s'était traîné pendant des années, n'influant que sur la santé physique, puis, peu à peu, s'infiltrant dans le moral, le sapant à sa base, finissant par ordonner, dans un lamentable équilibre, les pesanteurs de la métrite aux torpeurs de l'âme, les évanouissements d'un estomac ravagé aux langueurs d'une volonté déchu¹²¹³.

Pourtant, la liaison faite entre la métrite et les torpeurs de l'âme, dont les diagnostics sont répétés dans le passage après celui qui concerne le chat malade¹²¹⁴, n'est-elle pas à considérer comme l'un des symptômes les plus significatifs de l'hystérie ? Si Huysmans arrive à décrire la maladie de Louise d'une telle manière, avec tant de justesse qui nous fait penser à l'hystérie, le lecteur du roman voit encore plus clairement ce que Jacques ignore : Louise est une femme hystérique de son temps. Si l'hystérie de la femme est l'expression de la modernité énigmatique, qui à son tour montre comment toute modernité est insaisissable, *En rade* arrive à manifester cela clairement. Dans un article intitulé « Entre Satan et Charcot : L'imaginaire de l'hystérie chez J.-K. Huysmans », Ieme Van Der Poel constate que dans l'œuvre huysmansienne « la médecine et la maladie occupent une place primordiale », ce qui est montré sans même mentionner le titre du roman qui nous intéresse ici¹²¹⁵. Certes, notre analyse apporte donc encore un exemple qui s'ajoute à ce constat.

¹²¹³ *Ibid.*, p. 119.

¹²¹⁴ *Ibid.*, p. 219: « Eh non ! ils [les médecins] n'y connaissent rien, pas plus que lui ! c'était de la métrite, suivant les uns, de la névrose, suivant les autres ! C'était ils ne savaient quoi ! une de ces chloroses nerveuses devant lesquelles, à l'heure présente, si savant qu'il soit, chacun bafouille ! »

¹²¹⁵ Ieme Van Der Poel, « Entre Satan et Charcot : L'imaginaire de l'hystérie chez J.-K. Huysmans », in : Arlette Bouloumié (éd.), *Ecriture et Maladie. "Du bon usage des maladies"*, Paris, Imago, 2003, p. 56.

Une autre figure féminine qui n'est guère aussi malade que Louise est Hélène Chazel d'*Un crime d'amour* de Bourget. Même si le roman ne dépend pas de l'état maladif d'Hélène, les symptômes maladifs y jouent bien un rôle qu'il ne faut pas négliger, surtout si l'on les considère du point de vue du mari. En effet, Hélène est, déjà à la cinquième page, décrite comme souffrante. Au moins, c'est l'excuse donnée par la figure féminine elle-même, lorsqu'elle annonce son absence à une soirée : « Si je n'avais pas ma névralgie !... ajouta-t-elle en portant ses doigts à sa tempe. Tu leur diras toutes mes excuses¹²¹⁶. » Cela n'est que le début des symptômes d'Hélène qui va, plus tard, également faire des maladies ou des souffrances excuser d'autres absences, notamment celle de vie sexuelle avec son mari Alfred, tandis qu'elle commence à être infidèle avec Armand de Querne. Quand Alfred essaie de s'approcher de sa femme, elle ne veut que se débarrasser de lui, et lui répondit : « Est-ce que vous ne voyez pas que je suis tout à fait souffrante, ce soir¹²¹⁷ ? » La description qui suit montre également qu'elle a l'air d'être franche : « Elle était si pâle, avec un tel cercle de fatigue autour des yeux, qu'Alfred en fut ému¹²¹⁸. » Encore une fois, des maux de tête, la migraine, est la cause donnée de l'état maladif, chose à laquelle Alfred croit : « "Comme sa santé se déränge", songeait-il avec tendresse¹²¹⁹. » Pourtant, plus les choses entre Hélène et Armand avancent, plus Hélène va sembler souffrante pour éviter le contact physique avec son mari. Assez tôt, Hélène va jusqu'au point qu'elle dit que son médecin lui déconseille tout genre de contact physique, et surtout les rapports sexuels : « Depuis que le prétexte d'un ordre du médecin l'avait affranchie de toute tentative odieuse de la part d'Alfred, elle étendait jusqu'à lui, ingénument, la joie dont elle avait l'âme comblée¹²²⁰. » Plus tard, en soupçonnant une affaire entre Hélène et Armand, Alfred rend visite chez le médecin de sa femme pour se renseigner lui-même sur l'état de la santé d'Hélène. Alors il sait que, même si sa femme souffre « surtout du système nerveux », des maux d'ailleurs expliqués par le médecin par la « délicatesse de l'organisme des femmes », dépendant de la vie menée – selon le médecin il existe un « contraste entre l'existence à laquelle sa cliente était habituée en province et la vie de Paris » – et Alfred n'a « aucune observation à faire » en tant que mari¹²²¹. Il est clair qu'Alfred rappelle le héros huysmansiens d'*En rade*, car, précisément comme Jacques Marle, Alfred Chazel se préoccupe de l'état maladif de sa femme, même si, ici, l'arrière-plan est un autre.

Avant tout, ce sont les sentiments passionnés qu'Hélène vit pour Armand qui font compliquer les choses dans la vie de la femme mariée,

¹²¹⁶ *Un crime d'amour*, p. 5.

¹²¹⁷ *Ibid.*, p. 105.

¹²¹⁸ *Ibid.*

¹²¹⁹ *Ibid.*

¹²²⁰ *Ibid.*, p. 113.

¹²²¹ *Ibid.*, p. 145.

et de plus en plus, sa souffrance vient des sentiments qui la préoccupent trop. Chez Armand, elle cherche plus qu'elle arrive à obtenir, et la déception de ne pas trouver ce qui répond à ses souhaits, combiné à une vie quotidienne qui lui plaît de moins en moins, la remplit avec de la tristesse. Un jour elle comprend qu'Armand n'a pas le même genre de sentiments pour elle qu'elle a pour lui :

En rentrant chez elle, ce soir-là, Hélène se sentit triste à mourir. Elle se retira dans sa chambre et se coucha dans son lit au lieu de descendre à table, sous prétexte d'un malaise. Elle pleura beaucoup. Elle apercevait vaguement, à travers sa douleur, quelle différence existait entre son amour à elle et l'amour d'Armand¹²²².

Au fur et à mesure, Hélène commence à croire qu'Armand a eu d'autres amours avant elle, des sentiments plus grands pour d'autres femmes, plus que ceux qu'il a pour elle. Cela provoque des sensations, ou encore, des souffrances, liées à la jalousie chez Hélène : « "Une femme lui aura gâté le cœur", se disait-elle. A cette idée, elle souffrait d'une souffrance différente. Elle plaignait Armand davantage, et elle était jalouse, d'une obscure et vague jalousie¹²²³. »

Nous voyons donc que, à part du diagnostic donné du médecin concernant le système nerveux, Hélène devient de plus en plus un cas maladif typique de la fin du XIXe siècle, car sa souffrance se démontre en un comportement bien nerveux, voire parfois quasiment ou finalement hystérique. Le moment où Armand lui raconte ses doutes qu'elle a déjà eu un autre amant avant lui, ce qui n'est pas vrai, Hélène réagit d'une manière très typique pour son époque et sa pâleur est exquise : « Elle était pâle comme une morte. L'égoïsme et l'insensibilité de celui qu'elle aimait la paralysaient d'une horreur telle que les larmes ne lui venaient plus¹²²⁴. » Ayant compris que l'amant antérieur soupçonné par Armand est M. de Varades, Hélène voit comme seule possibilité de réaliser les soupçons d'Armand. Ainsi, ses actes sont encore moins raisonnables, et vont certainement dépasser les limites de ce qui est accepté à la fin du XIXe siècle. Son comportement devient alors encore plus manifestement hors normes, non pas de la même manière qu'une Raoule de *Monsieur Venus*, mais il s'approche plutôt celui d'une figure féminine comme l'héroïne de *Madame Bovary*. Le comportement est également aussi imprégné par un désespoir, un désir de quitter la vie quotidienne tellement triste et vide ; la vie d'Hélène n'a, comme la plupart des vies des figures féminines de notre corpus, aucun vrai

¹²²² *Ibid.*, p. 121.

¹²²³ *Ibid.*, p. 127.

¹²²⁴ *Ibid.*, p. 206.

rapport à la religion¹²²⁵. La perte de foi crée un vide, et ce vide devient ici rempli par des fantasmes concrétisés. De plus, on voit dans la vie d'Hélène une sensation de perte, lorsque les fantasmes ne suivent pas tout à fait les souhaits. Cela se compare également à la vie d'Emma Bovary qui cherche une vie aussi excitante que les vies décrites dans les romans. Dans sa recherche de fantasmes réalisés, Hélène se perd encore plus, ce qui provoque, finalement, encore des souffrances dont les symptômes sont donc tous à reconnaître parmi ceux de la neurasthénie ou, à la fin du roman, de l'hystérie. L'hystérie s'évolue surtout lorsqu'elle vient d'avouer à Armand la liaison qu'elle a eue avec Varades :

La fureur, assouvie par ce frénétique discours, céda soudain la place au désespoir. Elle regarda tout d'un coup Armand avec des yeux où l'éclair de l'indignation se noyait dans les larmes, et jetant un cri, elle s'affaissa sur le plancher. Là, étendue de son long, elle commença de gémir. Ce fut un sanglot lent et continu, la plainte uniforme et sourde d'une bête qui râle¹²²⁶.

C'est après avoir fait ses adieux à Armand qu'Hélène tombe gravement malade, très marquée par ses expériences de la crise chez Armand, tout en sachant qu'Armand se trouve maintenant à Londres. La maladie vécue pendant le séjour d'Armand à Londres n'est pourtant pas raconté qu'au retour de l'ancien amant à Paris où celui-ci rend visite chez les Chazel. Alors, le fils Henri ouvre la porte à Armand et dit qu'Hélène a été souffrante. Quand Armand voit Hélène, elle est « encore plus amaigrie », et il remarque qu'elle a beaucoup changé : « les yeux s'étaient creusés, la bouche s'était tirée, le menton aminci, et, détail qui le toucha plus que tout le reste, la robe grise, une robe qu'il lui connaissait de l'été dernier, faisait à la place des épaules des plis qui attestaient le dépérissement de tout ce pauvre corps¹²²⁷. » Ce n'est que maintenant que la version des expériences d'Hélène est donnée, une version qui raconte comment la figure féminine est rentrée après la crise – le délire – chez Armand, tombée malade et comment elle a su, grâce à ses souffrances que la vie avait bien d'autres valeurs : tout de même, elle a un mari qui l'aime, et elle accepte sa vie conjugale¹²²⁸.

*

¹²²⁵ Voir le chapitre sur la « perte de foi ».

¹²²⁶ *Un crime d'amour*, p. 258 sq.

¹²²⁷ *Ibid.*, p. 294.

¹²²⁸ Cette décision ressemble bien également à la décision prise par l'héroïne du roman *Dame Marianne* (1888) de Benedictsson, un des romans suédois à l'époque à mentionner l'œuvre de Bourget, et, de plus, bien visiblement se laisser inspirer des idées de l'écrivain français.

Si les hommes doivent éviter tout contact physique comme le prescrit le narrateur de *Sensitiva amorosa* de Hansson, il faut également montrer pourquoi. Par conséquent, grâce aux exemples des récits divers, le narrateur attire l'attention sur ce qui peut se passer si l'on n'est pas prudent, et si l'on cherche, malgré tout, un contact physique. Ainsi, dans la première nouvelle du recueil de Hansson, un homme est attiré par une femme, mais le seul contact qu'il obtient est celui d'un regard, d'une flirtation. L'homme a – bien sûr – raison de ne pas chercher un contact plus intime : en effet, la femme, l'objet de ses regards, est une femme loin d'être saine. Plus tard, le narrateur du récit raconte qu'il reconnaît, dans le visage d'une tueuse d'enfant, le visage de la femme avec qui la flirtation avait eu lieu :

Et le visage... le visage, c'est ce que je vis, c'est le visage sur lequel mon regard avait été collé comme un pansement, le visage horrible et gris comme cendre, enflé de sanglots, strié de larmes et dont les remords et les émotions de toutes sortes avaient déjà fouillé et déformé – et les yeux, noircis au-dessous, bordés de rouge, sans éclat, à un regard fixe, rigide [...] ¹²²⁹.

D'après la description, on comprend qu'il s'agit d'une femme plus ou moins folle – les traits de son visage « enflé de sanglots » sont clairement des symptômes caractéristiques d'une maladie nerveuse – ce qui n'étonne probablement guère, comme son crime est déjà connu. Son allure ressemble à son comportement ; dans l'ensemble, le portrait de cette femme dépasse les limites de chaque norme. Ce qui nous intéresse, c'est que les traits décrits sont complètement comparables aux traits d'une femme souffrante de soit la neurasthénie, soit l'hystérie. De plus, la nouvelle montre qu'il ne faut jamais avoir confiance en une femme, car n'importe quelle femme pourrait, en effet, être capable à commettre des crimes. En ajoutant des traits visiblement comparables aux symptômes des maladies nerveuses au portrait, la femme est, dans ce cas en particulier et comme dans d'autres cas en général, encore une fois vue comme capricieuse et énigmatique, ce qui montre que les maladies et leurs symptômes renforcent ce côté douteux de la femme.

Un autre cas lié au domaine des maladies nerveuses dans *Sensitiva amorosa* se présente dans la septième nouvelle. Ici, un homme est très attiré par une femme qu'il voit d'abord à une certaine distance, en pleine sécurité. Le regard de la femme, dont les yeux, selon le point de vue du héros, semblent loucher, ressemble à celui de quelqu'un de fou. Cependant le portrait est en effet très attirant, mais d'une façon bien contradictoire et

¹²²⁹ *Sensitiva amorosa*, p. 24: « Och ansigtet.... det var ansigtet jag såg, det var ansigtet hvarvid min blick var häftad fast som med ett plåster, det hemiska askgrå ansigtet, uppsväldt af gråt, strimmigt af tårar och som samvetskvalen och sinnesrörelser af alla slag redan gräft i och vanstält, – och så ögonen, svarta inunder, rödkantade, glanslösa, med ett stelt stirrande i blicken [...]. »

non conventionnelle. Le héros est entièrement touché par ce qu'il voit : « La fièvre propre à la nature bouillait dans son sang [...]. Et elle semblait être l'esprit terrible de ce paysage [...] »¹²³⁰. » Les symptômes peuvent aussi bien être causés par la syphilis, mais, à la fois, peu importe leur origine, ils doivent être considérés comme ceux d'une maladie nerveuse.

Le héros ne veut que résoudre l'énigme de cet être féminin, c'est pourquoi il souhaite entrer à l'intérieur du regard et du sourire de sphinx qu'il voit en elle, ce qu'il fait finalement – il perd lui-même tout contact avec la vraie vie – s'il ne l'a pas déjà fait avant le début du récit. Ainsi une figure féminine, imaginée par le héros ou non, arrive, à cause de son état maladif, à contracter l'homme avec de la folie, un peu comme dans le cas de Jacques et Louise Marle dans *En rade* de Huysmans, même si ici, chez Hansson, l'influence sur l'homme est encore plus grave. Le récit de Hansson se termine en une scène qui montre comment un état maladif gravement névrotique paralyse l'homme qui s'arrête au milieu d'une rue. Des passants doivent prendre soin de lui : il est devenu fou¹²³¹.

Dans *Féminité et érotisme* de Leffler, ce n'est pas d'abord l'héroïne Alie qui est souffrante, mais l'autre figure féminine Aagot qui souffre de poumons fragiles après une période de maladie. L'état maladif d'Aagot est nécessaire pour l'intrigue du roman, puisqu'il cause le voyage en Italie – si Aagot n'avait pas eu de problèmes de santé, Alie n'aurait jamais pu évoluer comme elle le fait. Le voyage semble aussi être ce dont Alie a besoin, au moins d'après la description de l'état d'Alie, donnée tout au début du roman. Malgré l'impression que donne Alie – énergique et sociale – l'indifférence et la fatigue de l'héroïne sont remarquables : « Elle ne montrait aucune endurance en aucun travail ; elle lisait un peu de tout de ce qui était autour d'elle [...] mais elle n'arrivait jamais à s'intéresser à quelque chose pour de vrai »¹²³². » La liberté de choisir à s'intéresser à une seule chose ne lui plaît pas, parce qu'elle n'est pas capable de choisir, et la sensation du vide fait souffrir la jeune femme : « Elle souffrait de cette vie sans projets et de voir sa jeunesse s'écouler tellement vide de sens, sans vraie joie de vivre, sans rien faire, malgré la richesse de ses talents et sans même la satisfaction d'éprouver ce que c'est d'être tout pour un autre »¹²³³. » Ces premières impressions données d'Alie montre bien clairement qu'un mal

¹²³⁰ *Ibid.*, p. 78: « Naturens egen feber sjöd i hans blod [...]. Och hon tycktes honom vara detta landskaps hemska ande [...]. »

¹²³¹ *Ibid.*, p. 83: « Han hade blifvit stående midt på gatan med slutna ögon och sammanbitna tänder och slående omkring sig med armarne. Några passerande togo hand om den vansinnige. »

¹²³² *Féminité et érotisme II*, p. 7 sq.: « Hon visade ingen uthållighet i något arbete; läste allt möjligt, som kom i hennes väg, hade ytligt reda på allting, kunde göra hvad som helst, när det behöfdes, men förmådde aldrig samla sitt intresse om något särskildt. »

¹²³³ *Ibid.*, p. 8: « Hon led af detta planlösa lif och af att se sin ungdom förflyta så meningslöst, utan egentlig lifsglädje, utan att hon med sin rika begåfning utträttade någonting och utan att hon ens kunde ha den tillfredsställelsen att känna sig vara allt för en annan. »

« fin-de-siècle » est à craindre. Sans amour, sans but et sans intérêts, Alie peut être vue comme une victime de son époque, voire une victime potentielle des maladies de l'époque. S'il s'ajoute seulement encore un peu de temps imprégné par ses sensations et inquitétudes dans sa vie, elle tomberait malade. Le voyage avec Aagot arrive donc au bon moment.

Finalement, en Italie, les rôles d'Aagot et d'Alie se renversent, et les souffrances d'inquiétude, du vide, semblent plutôt toucher Aagot. Même si la femme mariée est bientôt physiquement guérie, elle est sans son mari et personne ne lui fait la cour, tandis que la plupart des autres femmes autour d'elle se laissent séduire par des Italiens¹²³⁴. Si Alie oublie un peu ses soucis, Aagot se rend compte que sa relation n'est guère passionnée. En effet, elle voit son mari sous un nouvel angle – il n'est pas du tout comparable à un Italien bien vivant, et par conséquent, ce genre d'idées la marque, à un tel point qu'elle constate : « Les Suédois ne savent pas aimer¹²³⁵. » Pour continuer, Aagot – sentimentale, selon Alie – compare le comportement de son mari Rikard à celui de Serra, l'Italien et conclut que Rikard ne s'est jamais conduit comme Serra, qu'il n'a jamais entouré Aagot des mêmes « érotisme, passion peut-être¹²³⁶ ». Ainsi Aagot souffre d'une sensation d'angoisse qui lui rend des doutes à propos de sa vie en Suède, qu'elle pourrait tout de même quitter pour, à la place, vivre en Italie – un pays où la passion est plus présente, ce qui lui rendrait plus vivante, certainement : « [...] je suis jeune, moi, comme toi, et moi aussi, je suis belle, je voudrais aussi obtenir quelque chose de ce qui est la poésie et le bonheur de la vie¹²³⁷. » Ces idées d'Aagot montrent également, si l'on revient aux idées de Drysdale, qu'une vie avec érotisme et passion est à préférer, surtout si le dessein est une bonne santé mentale. De même, on voit qu'une des affaires essentielles de Leffler est de donner sa version de la problématique des maux de la fin du XIXe siècle. Sans passion, la sensation du vide risque de s'installer chez l'être humain, tandis qu'avec cet ingrédient dans la vie, on peut soit guérir les maladies, soit les éviter, une idée tout à fait dans la même veine que les idées de Drysdale.

Bruges-la-Morte ou la mort désirée

Si souvent, dans la littérature de la Décadence, les signes de la mort sont relevés. La mort est bien sûr le signe par excellence de la décadence, du déclin et de la fin du siècle. De même, la mort est le soulagement final d'une

¹²³⁴ *Ibid.*, p. 43.

¹²³⁵ *Ibid.*, p. 148 : « Svenskarne kan inte älska. » Voir également p. 87.

¹²³⁶ *Ibid.*, p. 148 : « [...] erotik, passion kanske [...]. »

¹²³⁷ *Ibid.*, p. 149 : « [...] jag är ung, jag, som du, jag är också vacker, jag vill också ha något af det där, som är lifvets poesi och lycka. »

vie douloureuse, et le refus de la volonté – le vouloir de vivre – du pessimisme schopenhauérien tellement discuté à la fin du XIX^e siècle. Les femmes aux symptômes maladifs peuvent également être considérées comme plus belles parce qu’elles rappellent la fin, la mort, car précisément comme les objets d’artifice sont morts, ces femmes pâles sont des femmes moins vivantes, surtout, plus loin de la nature vivante, elles sont proches des objets décoratifs. Comme les bibelots, les femmes malades ne bougent guère non plus et elles agissent d’une manière attendue. Ainsi les femmes malades sont plus fiables à l’égard des hommes qui craignent le nouveau genre de femme plus indépendante.

Deux des figures féminines les plus opposées des romans de notre corpus sont Jane et la Morte, la femme défunte du veuf Hugues Viane, de *Bruges-la-Morte* de Rodenbach. Pour le héros, la première femme va toujours être la femme qui n’y est plus ; elle est l’idéale sublime dont l’apparence et les souvenirs Hugues n’oubliera jamais. L’image de la femme mourante est celle dont se souvient Hugues, et en la voyant, Hugues voit également les autres qualités antérieures de la femme :

Puis, la jeune femme était morte, au seuil de la trentaine, seulement alitée quelques semaines, vite étendue sur ce lit du dernier jour, où il la revoyait à jamais : fanée et blanche comme la cire l’éclairant, celle qu’il avait adorée si belle avec son teint de fleur, ses yeux de prunelle dilatée et noire dans de la nacre, dont l’obscurité contrastait avec ses cheveux, d’un jaune d’ambre, des cheveux qui, déployés, lui couvraient tout le dos, longs et ondulés. Les Vierges des Primitifs ont des toisons pareilles, qui descendent en frissons calmes¹²³⁸.

Notons que les cheveux de la femme malade sont comparés à ceux des vierges, ce qui souligne encore qu’il s’agit d’une femme bien sage, innocente, que l’on ne devrait certainement pas craindre. En effet, le veuf continue à aimer la femme morte, malgré ou grâce à son souvenir d’une femme malade. Cela est indiqué par son obsession pour les « trésors¹²³⁹ » dans les deux salons. Les portraits, la relique des cheveux – rappelons la natte des cheveux gardée par Hugues sous verre, dans un bocal, « objet d’un culte privé¹²⁴⁰ » : « cette chevelure qui était encore Elle¹²⁴¹ » et les habits de la morte sont pour Hugues les objets les plus précieux. De même qu’ils témoignent d’un grand chagrin, ces objets s’inscrivent dans le culte des objets de la fin du XIX^e siècle. De plus, grâce aux objets, les sentiments

¹²³⁸ *Bruges-la-Morte*, p. 53.

¹²³⁹ *Ibid.*, p. 58.

¹²⁴⁰ Ana González-Salvador, « Morbide », *op.cit.*, p. 214.

¹²⁴¹ *Bruges-la-Morte*, p. 61.

pour la morte ne quittent pas le veuf¹²⁴². La morte est une femme qui ne fait pas peur, et le risque qu'elle joue un rôle fatal dans la vie de Hugues n'est pas grand. De plus, elle incarne la fin de la vie, le soulagement contrasté à la souffrance de la vie, voire les idées mêmes du pessimisme¹²⁴³.

L'amour – ou encore l'obsession – envers la morte, en quelque sorte toujours vivante dans les objets, est aussi fort chez Hugues qu'il finit par croire que la morte est renée en Jane, la danseuse qu'il voit un jour en faisant une de ses promenades quotidiennes.

Trouble d'une telle apparition ! Miracle presque effrayant d'une ressemblance qui allait jusqu'à l'identité.

Et tout : sa marche, sa taille, le rythme de son corps, l'expression de ses traits, le songe intérieur du regard, ce qui n'est plus seulement les lignes et la couleur, mais la spiritualité de l'être et le mouvement de l'âme – tout cela lui était rendu, réapparaissait, vivait¹²⁴⁴ !

Cette femme double de la morte, aux traits quasiment tout à fait identiques à ceux de la femme défunte, elle va, rappelons-le, de plus en plus leurrer Hugues. Elle est finalement le contraire de la morte, car elle est non seulement pleinement vivante, mais aussi loin d'être innocente et sage. Dans la perspective de la thématique décadente et de son époque, Hugues aurait mieux fait de faire attention avec Jane. En tant que danseuse, Jane est bien sûr à craindre, et avec ses mouvements attirants à l'œil, elle possède des ressemblances avec la figure de Salomé et la femme fatale. D'après les rumeurs qui courent dans la ville de Bruges, racontées à la servante Barbe, tous les autres habitants connaissent la conduite de Jane bien liée au métier de danseuse. Les mouvements inattendus et attirants à la surface signifient également un comportement inattendu, distancé, superficiel et leurrant qui fait penser aux caractéristiques des maladies nerveuses de la fin du XIXe siècle, dont les symptômes sont aussi difficiles à cerner que les mouvements de la danse. Ainsi, Jane incarne, en tant que danseuse, l'instabilité dans la ville de Bruges. On pourrait aussi la comparer à une autre danseuse, à savoir celle du roman sur la syphilis *L'Infamant* (1891) écrit par un certain Paul

¹²⁴² Voir par exemple Geneviève Sicotte, « D'un coffret de verre sur quelques sources intertextuelles de *Bruges-la-Morte* », *op.cit.*, 1999, p. 131 sq.

¹²⁴³ La Morte indique la mort, comme la ville morte – ainsi, le portrait de la Morte implique donc la mort, qui est la libération de la vie, ce que l'on pourrait bien lier au pessimisme schopenhauérien. Christian Berg ne pousse pas son interprétation de *Bruges-la-Morte* aussi loin que cela, mais il mentionne, à propos de Schopenhauer chez Rodenbach, qu'il s'agit d' « aimer au-delà des frontières de la vie, se libérer du conditionnement spatio-temporel et tenter d'"éluder la Mort" ». Christian Berg, « Schopenhauer et les symbolistes belges », *op.cit.*, p. 121 sq.

¹²⁴⁴ *Bruges-la-Morte*, p. 78 sq.

Vérola¹²⁴⁵, de même soulevée par Guy Ducrey dans son étude *Corps et graphies* : « Glissante, et rampante, vibrante, frissonnante, membres étirés, elle donne à voir le spectacle du mal qui serpente dans la cité, sournois et indissociable du désir : la vérole même, qui mine les organismes¹²⁴⁶. »

De plus, Jane ne semble guère malade, au moins elle n'est pas du tout faible, ni physiquement ni mentalement. Malgré tout, plus le temps passe, et plus le couple se voit, plus Jane va agir d'une manière qui ressemble au comportement d'une hystérique. Supposons qu'une vie sexuelle ne s'établisse pas vraiment entre les deux personnages – voilà comment on pourrait expliquer son hystérie d'après les idées de l'époque. De même, le comportement de Jane n'est guère accepté, au moins si l'on prend en considération ce qu'on connaît de son arrière-plan grâce aux rumeurs courues dans la ville. Il est narré que les Brugeois parlent de la relation entre Hugues et Jane et voient Hugues comme « le pauvre veuf [...] qui avait été sans doute ensorcelé par une coquine [...] une ancienne danseuse du théâtre¹²⁴⁷ ». Nous comprenons aussi que cette femme pourrait être considérée comme une femme trop libertine, ou, peut-être, même prostituée. Au couvent, la bonne Barbe connaît enfin la nouvelle dont il est question, une nouvelle qui lui fait prendre une décision : « si, par malheur, cette femme de mauvaise vie dont il était question venait chez son maître, le visiter, dîner ou autrement, elle ne pouvait plus, dans ce cas, être complice de la débauche, devrait refuser ses services et partir¹²⁴⁸. » Jane est donc une « femme de mauvaise vie », ce qui signale une vie trop libertine, ou encore la prostitution, ce qui nous rappelle, bien évidemment, à sa façon, les idées de la dégénérescence. S'il s'agit de la prostitution ou non, dans des messages anonymes, nous ne le savons pas, mais Hugues est, tout de même, informé que Jane rencontre d'autres hommes¹²⁴⁹.

Des symptômes de la dégénérescence se manifestent également dans la personnalité de Jane, mais d'une autre forme, bien sûr, dans la réaction proche de l'hystérie à la fin du roman. En effet, la dernière scène du roman, qui est, remarquons-le, entièrement marquée par l'expérience de Hugues, devient le sommet du comportement négligent de Jane :

- Ah ! tu as des portraits de femmes ici ? » Et elle rit,
d'un petit rire mauvais.
Elle s'était avancée vers la cheminée :
Tiens ! en voilà une qui me ressemble...
Et elle prit un des portraits.

¹²⁴⁵ Comme l'écrit Guy Ducrey, il devrait s'agir d'un pseudonyme. Voir Guy Ducrey, *Corps et graphies*, op.cit., p. 332.

¹²⁴⁶ *Ibid.*, p. 333.

¹²⁴⁷ *Bruges-la-Morte*, p. 120 sq.

¹²⁴⁸ *Ibid.*, p. 174 sq.

¹²⁴⁹ *Ibid.*, p. 225 : « On lui donnait des noms, des preuves. »

Hugues qui l'épiait, avec un malaise de la voir circuler là, éprouva soudain une vive souffrance de la plaisanterie inconsciemment cruelle, de l'atroce badinage qui effleurait la sainteté de la morte.

Laissez cela ! fit-il d'une voix devenue impérieuse.

Jane éclata de rire, ne comprenant pas.

Hugues s'avança, lui prit des mains le portrait, choqué de ces doigts profanes sur ses souvenirs. Lui ne les maniait qu'en tremblant, comme les objets d'un culte, comme un prêtre l'ostensoir et les calices. Sa douleur lui était devenue une religion. [...] ¹²⁵⁰.

La négligence renforcée de Jane est à la fois aussi complètement opposée aux caractéristiques de la femme morte ainsi qu'à celles de la servante Barbe, et un signe de dégénérescence, mais de la classe sociale la plus simple et pauvre, celle sans éducation et sans raffinements que l'on peut trouver plutôt parmi les malades névrotiques. Ici, il s'agit donc plutôt d'une femme hystérique qui ne contrôle plus ses actes : « Jane, ironique, s'égayant avec perversité de l'irritation de Hugues, et la secrète envie de le narguer davantage, avait passé dans l'autre pièce, touchant à tout, bouleversant les bibelots, chiffonnant les étoffes. Tout à coup elle s'arrêta avec un rire sonore ¹²⁵¹. » La description continue de son rire, qui est de plus en plus fort – d'abord « un petit rire mauvais », ensuite « sonore » –, ainsi que de sa façon de courir dans les pièces, la natte de la morte dans la main ou autour du cou – tout signale la même chose : la folie d'une femme qui ne sait plus comment se conduire ¹²⁵². Malade ou non, Jane est au moins bien marquée par la dégénérescence.

Finalement, sachant comment la relation se termine entre Hugues et Jane, on pourrait bien sûr conclure que Hugues aurait mieux fait de rester auprès des reliques de sa femme disparue, au lieu de se fier à une femme danseuse, femme libertine ; il est clair qu'une relation avec une morte est plus sûre. C'est donc la conduite négligente et visiblement hystérique de Jane qui devient insupportable pour Hugues qui finit par étrangler Jane avec la natte de la morte. De plus, c'est la conduite de Jane qui fait d'elle une femme vraiment fatale, ce qu'elle devient, à la fois pour elle-même et pour Hugues. Bref, même si, dans le roman de Rodenbach, il ne s'y trouve pas de vrai mal du siècle, de la Décadence, parmi les figures féminines, l'intrigue est bien marquée par des questions concernant la conduite d'une femme. *Bruges-la-Morte* relève aussi, sur un autre plan, le thème de la santé et les maux de la fin du XIXe siècle. A ce propos, c'est plutôt Hugues qui souffre d'une maladie comme la neurasthénie, de même qu'il est entouré aussi bien d'une femme morte, tout à fait comparable à des femmes malades mais aussi

¹²⁵⁰ *Ibid.*, p. 265 sq.

¹²⁵¹ *Ibid.*, p. 267.

¹²⁵² *Ibid.*, p. 266-269.

liée au soulagement et la beauté qu'est la mort, que d'une femme plus ou moins énigmatique, fatale et hystérique.

*

Tous les états maladifs dans la littérature décadente peuvent être considérés comme des symptômes de la dégénérescence, voire de la décadence, ou encore de la société. Mais les symptômes, ou seulement les moindres signes qui ressemblent à des symptômes, d'une maladie nerveuse pourraient également, d'un côté énigmatique et capricieux, comme dans le cas de Selma d'*Argent*, signaler la nouvelle femme moderne et indépendante – d'un point de vue masculin. Par contre, si les symptômes sont très prononcés, les possibilités d'être une femme moderne et indépendante diminuent ; cela est le cas pour Louise dans *En rade*, mais aussi, de Raoule de *Monsieur Vénus*, dont les symptômes s'aggravent parallèlement à l'évolution de la relation avec Jacques. Cette évolution ressemble d'ailleurs à Hélène Chazel et à son rapport avec Armand de Querne dans *Un crime d'amour*. Les maladies et les relations ont donc un point commun. Précisément comme le souligne Karin Johannisson, les maladies de la femme sont un fait qui limite les possibilités de la femme de devenir indépendante. Les maladies freinent donc l'évolution de la femme indépendante, et elles marquent toute l'impression de la femme. Ainsi la femme malade paraît moins menaçante et son image devient plus attirante, avec l'exception de l'hystérique, bien évidemment. De même, les maladies indiquent la décadence, voire le déclin de l'humanité. Malades, les femmes ne sont guère aptes de ou intéressées à se reproduire, ce qui contribue évidemment à une ambiance encore plus décadente.

Résumé et conclusion

Dans le cadre de cette thèse, nous voudrions faire une lecture croisée de huit œuvres romanesques parues en France et en Suède pendant les années 1880-1890 pour étudier en quoi on pourrait voir, à partir des portraits de figures féminines, l'esthétique et la thématique décadentes tellement répandues à cette époque, et cela dans le corpus suivant : *Monsieur Vénus* (1884) de Rachilde, *Pengar* (*Argent*, 1885) de Victoria Benedictsson, *Berta Funcke* (1885) de Stella Kleve, *Un crime d'amour* (1886) de Paul Bourget, *En rade* (1886) de Joris-Karl Huysmans, *Sensitiva amorosa* (1887) de Ola Hansson, *Kvinnlighet och erotik II* (*Féminité et érotisme II*, 1890) de Anne Charlotte Leffler et *Brugse-la-Morte* (1892) de Georges Rodenbach.¹²⁵³

*

Aussi bien l'histoire que la recherche littéraires montrent que la Décadence est un phénomène d'origine française, ce qui contribue naturellement à une recherche littéraire vaste et évoluée sur la Décadence française. L'intérêt porté envers une littérature suédoise de la Décadence est nettement plus limité. En effet, quant à l'époque décadente, la littérature suédoise a toujours été considérée comme plus influencée par les idées de la « percée moderne », c'est-à-dire de la littérature politique et morale dont les origines sont à trouver dans les idées du critique danois Georg Brandes. Selon Brandes et ses disciples, la littérature devrait se mêler dans le débat de la société, et avoir comme but d'attirer l'attention sur des questions qui font ou qui feraient partie d'un débat plus grand concernant les nouvelles conditions de vie de la société moderne. Pour la plupart, les écrivains scandinaves de l'époque en question suivent ces idées, et dans l'histoire littéraire générale, c'est également d'un point de vue marqué par ces idées que la plupart des œuvres littéraires de la fin du XIXe siècle ont été lues. Pourtant, il est clair que les écrivains suédois de l'époque lisent, pensent et écrivent plus que de la littérature scandinave de la « percée moderne ». D'autres influences que celles des idées de Brandes marquent donc, bien évidemment, aussi l'œuvre suédoise de la fin du XIXe siècle. Ces influences nous ont paru très intéressantes. Comme une époque est naturellement marquée par les mêmes

¹²⁵³ Rodenbach est, pourtant, comme nous le soulignons dans notre thèse, Belge qui, à l'époque, fait partie du milieu littéraire parisien.

tendances, il ne nous a jamais vraiment semblé important de tracer une intertextualité. En revanche, notre dessein a été de lire les huit textes du corpus sous une lumière égale, où la lecture croisée nous a présenté de nouvelles perspectives, les textes les uns aux autres. Tout d'abord, nous souhaitions, en faisant une lecture croisée entre quelques œuvres suédoises et françaises, explorer les traces et l'ambiance de la Décadence dans les textes suédois, parce qu'une telle étude croisée n'avait jamais été faite. Ensuite, une relecture des œuvres francophones s'est montrée, dans la perspective croisée, très intéressante aussi, car en reflétant les textes francophones dans un corpus suédois, les découvertes s'y sont révélées nombreuses.

Vu les titres du corpus, notre étude s'est donc limitée à porter sur les rôles et les portraits de femmes dans huit exemples de la littérature fin-de-siècle d'origines française et suédoise, entre 1884 et 1892. Le choix de limiter l'étude aux portraits de femmes s'explique en un souhait logique de bien cerner l'étude, ainsi que le corpus de l'étude, afin de traiter bien des aspects divers. De plus, nous voulions nous concentrer sur la figure féminine, qui n'est que rarement parmi les personnages principaux de la Décadence, malgré le fait qu'un changement primaire de la société moderne européenne influence le nouveau rôle de la femme – et malgré son rôle souvent prédominant à l'intérieur des œuvres littéraires, ainsi que de l'esthétique, de la Décadence. Dans nos analyses, nous avons choisi d'avoir affaire à quelques figures féminines bien importantes pour les intrigues des œuvres ; si elles n'y sont pas les héroïnes, elles jouent tout de même un rôle indispensable pour le déroulement à l'intérieur des textes étudiés, voire un rôle qui ajoute aux textes une ambiance décadente, des points de vue à la fois thématique et esthétique.

Avec l'arrière-plan commun de la Décadence, nous voulions donc faire cette lecture croisée de huit œuvres littéraires d'une même époque, bien que ces œuvres n'y soient normalement pas toutes considérées comme des œuvres décadentes types. Ainsi le but était également d'étudier une ambiance littéraire, et voir ce qu'il y en a de la Décadence dans les œuvres choisies. De plus, nous souhaitions remettre en question les interprétations et les lectures déjà établies, c'est-à-dire essayer de pousser les analyses un peu plus qu'auparavant et, de même, remettre en question les limites que l'on retrouve souvent dans l'histoire littéraire lorsqu'on choisit de placer une œuvre dans un courant littéraire, et la place, à reprises, dans un même courant littéraire pour un temps considérable sans réfléchir. Il s'agit surtout des romans suédois *Argent* de Benedictsson et *Féminité et érotisme II* de Leffler, qui ont généralement été lus comme des romans de la « percée moderne », mais aussi des romans français *Un crime d'amour* de Bourget et *En rade* de Huysmans, qui sont le plus souvent lus hors contexte décadent.

Notre étude est divisée en trois grandes parties d'analyses thématiques précédées d'une introduction ainsi qu'un grand arrière-plan. L'arrière-plan donné dans la partie des « Prolégomènes » explique et résume

les notions de Décadence et de « percée moderne », de même qu'il donne de brèves repères concernant les écrivains et le corpus. Dans les trois parties, à travers de l'étude, notre but était de, à partir de perspectives liées à de certains thèmes et idées fréquents dans la recherche de la Décadence, analyser l'implication esthétique des portraits des figures féminines du corpus ainsi que son rôle pour l'ambiance de l'époque décadente.

Dans les trois grandes parties, un certain mouvement thématique s'installe. Ce mouvement va surtout de l'extérieur vers l'intérieur, pour enfin retourner vers l'extérieur et se joindre à l'intérieur des portraits de femmes. Déjà dans le mouvement, nous voyons que l'esthétique décadente se concentre beaucoup sur l'extérieur, comme l'esthétique en général, bien évidemment, car les impressions ont toujours son point de départ en quelque chose d'aperçu, quelque chose d'extérieur. Ainsi, nous le considérons logique de commencer par une partie qui se concentre sur la représentation de la femme indépendante, qui montre d'abord comment le portrait de la figure féminine est brossé – ses traits, ses allures – pour ensuite analyser les données de l'intérieur de la femme, qui est, de même que l'extérieur, dans la Décadence, d'une grande importance. La deuxième partie porte sur le nouveau rôle de sexe de la femme et comment celui-ci s'installe et remet en question les rôles déjà établis, ou encore la sexualité établie, dans la société fin-de-siècle. Finalement, dans la troisième partie de l'étude, le mouvement est donc encore dirigé vers à la fois l'intérieur et l'extérieur, d'abord vers la perte des valeurs, qui crée un besoin et un souhait d'évoluer quelque chose à l'intérieur, pour ensuite finir par la thématique des maladies de la Décadence, qui ajoutent quelque chose à aussi bien le portrait extérieur que le portrait intérieur de la femme. Ainsi, le dernier chapitre de la troisième partie conclut bien l'étude.

1. Résumé des analyses

Si le « premier adversaire de des Esseintes est la nature », comme l'écrit François Livi, le premier adversaire de l'univers décadent est la même nature, une nature tout à fait comparable à la représentation de la femme, vue d'une perspective masculine¹²⁵⁴. La nouvelle femme moderne, de plus en

¹²⁵⁴ François Livi, *J.-K Huysmans à rebours et l'esprit décadent*, *op.cit.*, p. 86.

Claes Ahlund, *Medusas huvud. Dekadensens tematik i svensk sekelskiftesprosa*, *op.cit.*, p. 11 : Ahlund souligne, comme tant d'autres, la résistance qu'éprouvent les décadents envers la nature.

plus indépendante, s'est révélée très présente dans notre étude, car elle fait bousculer les univers desquels elle fait partie. Ainsi, en étudiant la représentation de la femme avec ses traits extérieurs, nous avons remarqué que le visage et le corps sont souvent marqués par quelque chose d'ambiguë. Aucune des figures féminines ne sont ni purement belles, ni laides. Les portraits les moins ambigus sont ceux qui sont brossés par Bourget et Leffler, dont les romans présentent des figures féminines sont plutôt belles. Les autres, pourtant, démontrent des côtés et des traits plus ou moins attirants tout au long des intrigues individuelles. En entrant dans les détails des traits du visage, nous constatons vite que les portraits ont des points communs.

Analysant les traits des portraits, nous avons vu que les yeux sont d'un intérêt particulier dans toutes les représentations, ce qu'on pourrait lier au mythes de la Méduse ou de la Salomé, car souvent le regard semble soit pétrifiant, soit les yeux sont verts comme ceux de la femme fatale par excellence. De plus, le regard semble faire partie d'un intérieur plus profond des personnages féminins, ce qui, à son tour, pourrait aider les hommes à trouver des réponses aux mystères de la féminité, voire de l'univers. L'obsession du regard de la femme s'explique certainement aussi dans l'obsession des distances entre l'homme et la femme. Un bon exemple se lit dans un des récits de *Sensitiva amorosa* de Hansson, dans lequel le narrateur voit la relation la plus réussie dans un échange de regards. Les yeux sont vues comme le miroir de l'âme, et dans les yeux se cache donc quelque chose d'indispensable pour compléter l'image d'une figure féminine.

Malgré le constat de Jean de Palacio sur les bouches dévorantes des figures féminines de la Décadence¹²⁵⁵, nous avons vu que, dans notre corpus, les bouches n'y jouent guère de rôle capital, avec la seule exception de Raoule de Vénérande dans *Monsieur Vénus* de Rachilde, qui mord son amant. Cependant, les sourires et les rires sont d'une grande importance et ils peuvent se lier à la thématique de la bouche dévorante. Les rires plus que les sourires, bien évidemment, prédisent souvent une fin fatale. Non seulement dans une œuvre très décadente comme *Bruges-la-Morte* de Rodenbach, où l'héroïne Jane commence à rire d'une façon de plus en plus cruelle à la fin du roman, mais encore dans d'autres romans moins décadents, comme dans *Argent* de Benedictsson ou *En rade* de Huysmans, nous avons affaire à des rires qui prédisent un effet fatal dans un point de vue d'un personnage masculin. De même, un rire exagéré peut également constituer une menace à l'égard d'une figure féminine, comme le rire de Jane de *Bruges-la-Morte* qui cause la fin fatale à l'égard du personnage féminin.

¹²⁵⁵ Voir Jean de Palacio « La féminité dévorante. Sur quelques images de la manducation dans la littérature décadente », *op.cit.*

Un autre détail ou trait bien commun pour toutes les figures féminines du corpus est la pâleur. Comme l'esthétique décadente est marquée par les idéaux maladifs de l'époque, cela n'étonne guère, mais constate tout de même une ressemblance bien significative entre les œuvres. Les maladies fréquentes de l'époque sont bien sûr aussi représentées dans ce trait, et s'il ne s'agit pas de symptôme maladif, le maquillage joue un rôle important. Dans les deux cas, la pâleur est aussi un symptôme de la Décadence, car et la maladie et le maquillage expriment, chacun de sa manière, l'époque. Conformément à la maladie, symbole ou même métaphore du mal du siècle¹²⁵⁶, le maquillage sert à montrer quelque chose d'anormal qui leurre les spectateurs à voir autre chose que la réalité normale ou saine. De plus, le maquillage fait partie des signes hors nature et de l'artifice, ce qui est cherché parmi les décadents. Si la nature fait peur, le maquillage devient un moyen d'éviter ou de maîtriser la peur, précisément comme le reste de l'artifice qui concerne, comme le propose Pascaline Mourier-Casile « [f]abrique et truquage [...] la manipulation fétichiste des bibelots sonores, le vertige des signes¹²⁵⁷. ». Parmi nos figures féminines, la pâleur est, pour la plupart des cas, expliquée comme le symptôme d'une maladie, par exemple de la chlorose ou de l'anémie. Soulignons pourtant qu'aucune des femmes n'évite la pâleur ; elles sont toutes souffrantes d'une manière ou d'une autre. Ainsi nous comprenons vite, vu ce détail des traits extérieurs, que les figures féminines font partie des portraits de femmes de l'époque. Plus la femme est pâle, plus elle est attirante, et vice versa ; le contraire est montré dans un portrait de femme bronzée dans le roman *En rade* de Huysmans.

Un autre, et dernier, trait extérieur intéressant du portrait de la femme est celui qui concerne la coiffure, qui représente à la fois un certain mystère et un attribut sexuellement attirant. De même, les cheveux peuvent ajouter quelque chose à l'artifice du portrait d'une femme, car en choisissant une certaine coiffure, une femme peut, bien sûr, arriver à donner une impression particulière. Les cheveux dont le rôle est le plus important dans notre corpus sont ceux de la Morte – et de Jane – dans le roman de Rodenbach. Ces cheveux présentent également la force innée de la coiffure : elle survit à la mort.

En considérant l'allure plus générale des portraits, on constate d'abord que toutes les figures féminines du corpus sont encore plus ou moins jeunes. Les âges individuelles ne sont pas souvent données, mais on comprend vite qu'on a affaire à de jeunes femmes. L'idéal féminin de la Décadence est également marquée par la jeunesse, et si l'on considère l'effet des portraits des figures féminines secondaires d'un âge plus élevé, il est clair que la vieillesse est quelque chose de moins attirant, de même que

¹²⁵⁶ Voir Susan Sontag, *Illness as metaphor*, *op.cit.*

¹²⁵⁷ Pascaline Mourier-Casile, « Modernités à rebours », *op.cit.*, p. 151.

celle-ci attire une certaine attention, ainsi qu'elle peut susciter un dégoût ou une peur chez les personnages masculins. Le portrait de Norine, la paysanne dans *En rade* de Huysmans, est le plus négatif à ce propos. Ce personnage semble faire peur au héros, car malgré son âge, elle est très forte, et elle maîtrise la nature dans une telle mesure qu'elle ressemble à une personne d'une autre époque. La vieillesse se compare ainsi à la nature, et Louise, la femme du héros, commence aussi à vieillir dans le milieu plus naturel que la ville. Dans *Bruges-la-Morte* de Rodenbach, la vieillesse est vue d'une perspective semblable, car la servante Barbe, plus âgée que la Morte et Jane, est appelée « la vieille » et, ainsi, elle est bien contrastée aux deux jeunes femmes. La Morte est décédée à un âge plus jeune, ce qui lui rend la jeunesse éternelle. En effet, en opposant les jeunes femmes à des femmes plus âgées, quelques-uns des romans éclairent l'avantage de la jeunesse. D'autres portraits opposés de cette manière sont les portraits d'Alie et Madame Rode dans *Féminité et érotisme* de Leffler ou ceux de Raoule et de sa tante Elisabeth dans *Monsieur Vénus* de Rachilde. Même dans *Sensitiva amorosa*, des femmes marquées par la vieillesse sont évitées par les narrateurs ou par les personnages masculins des récits. Finalement, tous les textes du corpus témoignent d'une conscience à l'égard de l'âge et du vieillissement, ce qui, à son tour, démontre une préférence ou un intérêt particuliers envers la jeunesse, de même que le vieillissement est vu comme quelque chose de condescendant, que l'on ferait mieux d'éviter ou de négliger. La vieillesse ne fait donc pas partie des préférences des héros décadents, et elle ne le fait certes pas dans notre corpus non plus. La beauté est liée à la jeunesse, et la beauté est à préférer, car, seulement dans un monde imprégné par la beauté, la vie semble plus supportable. La vieillesse dirige les pensées vers la fin de la vie, que l'on cherche à oublier, car avec la fin s'ouvre un vide, que l'on n'arrive ni à comprendre, ni à gérer.

En étudiant la représentation de la femme, nous avons vu que la relation avec d'autres gens devient un des aspects qui ajoute quelque chose à l'analyse du comportement d'une figure féminine. A l'époque, et surtout pour les héros décadents, les relations trop intimes sont à éviter, car elles ne posent normalement que des problèmes. On craint non seulement les rapports sexuels à cause des maladies contagieuses, mais aussi les contacts avec le reste du monde. Cela fait évidemment aussi partie de la méthode de concentrer les intrigues, et devient un moyen d'approfondir les portraits de manière moins naturaliste ou réaliste. Toutes les figures féminines du corpus préfèrent normalement la solitude à la compagnie. Plusieurs figures ont également eu une enfance sans influence de racines concrètes, car elles ont grandi sans mère, voire sans parents. Suivant les idées de Simone de Beauvoir, nous trouvons, ici, une explication des préférences des figures féminines indépendantes : le choix d'un homme moins masculin, voire plutôt féminin peut se cacher dans un désir de mère, de même que le choix permet

la figure féminine d'évoluer son comportement indépendant¹²⁵⁸. Cela vaut notamment pour Raoule de *Monsieur Vénus*, qui n'a que sa tante Elisabeth, et pour Selma, dans *Argent*, qui est sans mère depuis l'enfance, ainsi que pour Alie, de *Féminité et érotisme*, qui vit chez la mère d'une amie décédée, parce que ses propres parents sont morts. Par ailleurs, Hélène d'*Un crime d'amour* ou Jane de *Bruges-la-Morte* se trouvent loin de leurs parents. En revanche Louise d'*En rade* a un lien avec sa famille à la campagne, un lien qui n'est pourtant pas seulement positif. Berta Funcke aussi, elle a une famille présente, mais il nous semble significatif que la relation est plus élaborée et plus proche avec le père qu'avec la mère, ainsi que l'éducation de Berta est décrite comme très libre.

Si les femmes sont sans contact avec leur famille, elles arrivent à agir et à vivre plus librement et plus indépendamment. Le contact avec la famille n'est jamais représenté d'une manière positive, ni romantique, mais plutôt vu comme quelque chose de forcé et négatif. On en trouve un bon exemple dans la deuxième nouvelle de *Sensitiva amorosa*, où une jeune femme, après avoir rencontré les parents de son compagnon, finit par voir les traits communs entre le père, qu'elle trouve répugnant, et le compagnon, le fils. Le contact avec les proches, surtout avec les parents, peut donc jouer un rôle fatal. Comme le contact avec la famille suscite des questions sur la nature éphémère de la vie, la distance prise et gardée des liens de famille, est à comparer à la distance prise du vieillissement du corps.

Sans contact avec d'autres, et pour la plupart sans liaisons d'amitié fortes, les figures féminines vivent, comme la plupart des héros de la Décadence, comme le héros d'*A rebours*, enfermées dans des univers à elles. Ainsi elles évitent non seulement les déceptions ou les problèmes liés aux relations d'amitié, mais encore elles n'ont pas affaire aux problématiques autres que les leurs. Si ces relations sont présentes, comme elles le sont dans la vie de Berta Funcke du roman de Stella Kleve, elles ne sont guère fructueuses, mais plutôt liées à l'ennui, s'il ne s'agit pas de contact avec des personnes du même genre ou goût, bien évidemment.

Non seulement le contact avec d'autres êtres humains est lié aux risques, mais aussi le contact de nouveaux milieux peut être dangereux. Les figures féminines qui préfèrent la solitude, restent également volontiers à la maison ou dans un lieu fermé, qu'elles peuvent contrôler elles-mêmes, sans que personne ne puisse se mêler dans leur vie. Cela se montre dans les caractéristiques d'une figure comme Selma dans *Argent* qui est heureuse lorsqu'elle peut rester seule à la maison, ou s'enfermer dans sa propre pièce entourée de ses bibliothèques. Intéressant aussi est le fait que les sorties des femmes en dehors de la maison peuvent, comme dans *Un crime d'amour* ou *Bruges-la-Morte*, provoquer une menace du point de vue des figures

¹²⁵⁸ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe II*, op.cit., p. 153.

masculines. D'ailleurs, si les sorties sont rares, des univers intérieurs, psychologiques, sont plus concentrés¹²⁵⁹.

Dans chacun des romans, on voit un intérêt de faire part des perspectives multiples, de plusieurs figures, et pour une grande partie les pensées des figures féminines sont narrées. Soulignons d'abord que ces doubles perspectives sont présentes aussi dans les romans des écrivains masculins, qui préfèrent tous un personnage principal masculin. Bourget présente les pensées d'Hélène à un tel degré que parfois, on a l'impression de voir ce personnage comme l'héroïne du roman. Huysmans fait aussi, dans *En rade*, part des pensées de Louise, des pensées qui deviennent une sorte de miroir des pensées du héros Jacques. De même, et Hansson et Rodenbach font partager les pensées de figures féminines. Chez Hansson, les pensées narrées ne sont, bien évidemment – vu le bref genre de la nouvelle – pas aussi développées que celles de, par exemple, Rodenbach qui brosse les portraits de Barbe, la servante, et Jane, la danseuse, en donnant les perspectives intérieures plus élaborées : ici, la perspective de Barbe est même donnée un chapitre entier.

Dans les autres romans du corpus, écrits par des écrivains femmes, les personnages principaux sont des figures féminines dont, par conséquent, les univers intérieurs sont plus décrits et développés. Cependant, dans *Berta Funcke*, nous voyons que les pensées de la jeune femme sont plutôt brièvement présentées. Par ailleurs, notons que dans ces romans avec des personnages principaux féminins, on a droit aussi aux univers intérieurs de quelques personnages masculins. Dans le corpus, nous remarquons donc que les perspectives changent entre les personnages, et cela nous intéresse, et nous semble une piste à explorer plus profondément.

Un aspect lié à l'univers intérieur devient le regard « double ». A ce propos, comme point de départ, nous nous servons d'une étude de Jette Lundbo Levy, ce qui contribue à éclairer quelques-uns des portraits de femmes de notre corpus¹²⁶⁰. Le regard double est surtout lié à une héroïne, et concerne les femmes conscientes de leur propre comportement. Aussi bien Berta Funcke que Selma d'*Argent* se voient d'une manière double, et cela surtout dans des situations pendant lesquelles elles se sentent contemplées par un homme. Comme le regard double témoigne d'une conscience, il est aussi significatif pour les femmes indépendantes, c'est-à-dire pour les femmes qui pensent à leurs actes et veulent donner une certaine impression. Le double regard intensifie le portrait, de même qu'il ajoute quelque chose d'esthétique – la femme devient ainsi contemplée de perspectives diverses, et si elle en est consciente, elle change également un peu ses manières et son allure. Ce regard double devient donc aussi très lié à l'esthétique décadente, qui préfère l'artifice à la nature, car le comportement

¹²⁵⁹ Voir Pierre Citti, *Contre la décadence, op.cit.*, p. 31.

¹²⁶⁰ Voir Jette Lundbo Levy, *Den dubbla blicken, op.cit.*

d'une femme qui est très consciente d'elle-même devient, bien évidemment, plus artificiel que celui d'une femme qui est moins consciente de sa propre conduite.

Bien que les notions (d'origine anglaise) de « femme bizarre » ou « nouvelle femme » ne soient pas encore établies pendant les années 1880, il est certain que les portraits de femmes du corpus illustrent des femmes qui ressemblent à ces types, et surtout à la « nouvelle femme ». Parmi les figures féminines faisant partie d'une « anarchie sexuelle », dont écrit Elaine Showalter¹²⁶¹, nous retrouvons Raoule, Selma, Berta et Alie, qui agissent toutes contre les normes et ne cherchent guère une vie conventionnelle en tant que femmes mariées. Raoule, Berta et Alie ne peuvent pas se marier par raison, et Selma finit par remettre en question le mariage et quitte son mari. Jane est, elle aussi, une femme sans mari, et elle mène une vie alternative en tant que danseuse. Louise et Hélène qui mènent une vie conjugale ne sont pas non plus sans hésitation à ce sujet, ce qui est pareil pour la plupart des personnages dans *Sensitiva amorosa*. D'ailleurs, il est évident que les deux genres de femmes peuvent également se cacher dans le portrait d'une femme fatale.

Faire une étude qui porte sur des figures féminines de la Décadence sans mentionner la femme fatale ou le mythe de Salomé serait impossible. La représentation de la femme fatale – ou de Salomé – est particulièrement fréquente à la fin du XIXe siècle¹²⁶², et l'analyse des textes de notre corpus ne le contredit pas. Les figures féminines ont bien des traits communs avec la femme fatale, et parfois aussi des traits qui ressemblent à ceux de la figure de Salomé. Les femmes rêvées de Jacques dans *En rade*, qui rappellent en quelque sorte la femme malade du héros, ou l'héroïne du *Monsieur Vénus* menacent, à la manière d'une femme fatale, les hommes de leur entourage – et plus menaçante encore est la Jane de *Bruges-la-Morte* qui, vu son métier de danseuse, est la plus proche des figures de Salomé. Hélène d'*Un crime d'amour* et Selma d'*Argent* dansent et menacent l'ordre établi elles aussi, mais leur comportement provocateur n'arrive jamais au même degré que celui de Jane. D'ailleurs, Berta Funcke pourrait, avec ses manières de leurrer et jouer avec les hommes autour d'elle, être vue comme une femme fatale. De plus, elle arrive bien à décevoir un bon nombre d'hommes. Elle flirte, mais garde, précisément comme une figure de Salomé, ses distances. Si l'on associe la figure de Salomé à des apparitions, on pourrait également voir quelques-unes des figures féminines de *Sensitiva amorosa* comme des femmes fatales : celles-ci gardent leurs distances, mais

¹²⁶¹ Voir Elaine Showalter, *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*, *op.cit.*, voir par exemple p.. 38 sq.

¹²⁶² M. Laurens, « Pour une édition d'*A rebours* », *op.cit.*, p. 55 : il ne reste pas, dans la littérature fin de siècle, moins de « 2789 références à Salomé relevées en 1912 ».

éveillent quand même l'intérêt des hommes, ce qui, souvent, contribue, dans la vie des hommes, à une fin plus ou moins fatale.

La représentation de la femme indépendante a beaucoup de points communs entre les œuvres diverses du corpus. Les analyses montrent qu'il est clair que les tendances nouvelles de la société imprègnent les portraits de femmes, mais aussi que la littérature suédoise est marquée par les mêmes motifs ou thèmes qui caractérisent la littérature francophone de l'époque décadente

La question « Fin de siècle – fin de sexes ? » est au centre de notre attention dans la deuxième grande partie de la thèse. La menace existentielle éprouvée par les décadents – héros comme écrivains du courant littéraire – déclare avec certitude qu'une fin de sexes est à craindre, car, lorsque tout pourrait se perdre, toutes les normes et toutes les valeurs sont en plein changement. C'est aussi pourquoi nous voulions expliquer et analyser les nouvelles possibilités liées aux rôles de sexe et les alternatives nouvelles la sexualité. La menace du changement d'ordre établi et de valeurs se manifeste dans la littérature décadente¹²⁶³, et cela surtout dans les nouveaux rôles de sexes. Les traits de l'androgynie imprègnent, en tant que figure de l'ambiguïté¹²⁶⁴, une grande partie des figures romanesques de la fin du XIXe siècle.

Parmi les figures féminines de notre corpus, les figures les plus androgynes se trouvent dans les portraits les plus ambigus. De même, quand un portrait de femme est brossé de manière plus traditionnelle, on peut trouver des réflexions bien liées à l'androgynie, ou encore un désir envers des hommes androgynes. Ainsi, nous constatons que le portrait ambiguë de Selma, « garçonne », dans *Argent* démontre des traits de l'androgynie. Encore plus présents sont les traits androgynes chez Raoule, qui s'habille en tant qu'homme et oscille entre les sexes en parlant d'elle-même tantôt au masculin, tantôt au féminin.

Un portrait plutôt marqué par une féminité pure et claire, au moins si l'on le contemple à une certaine distance, est celui de Berta Funcke, qui, malgré ses habits et son allure présente un comportement plutôt masculin, lorsqu'elle flirte librement avec les hommes. Cette héroïne est aussi très consciente de l'androgynie depuis son enfance, après s'être intéressée à un personnage principal androgyne très connu de la littérature suédoise, à savoir Tintomara dans *Le Joyeau de la reine*, le roman romantique d'Almqvist. De plus, elle est comparée, par ses camarades de classe, à Néron, l'empereur romain, ce qui évoque bien sûr des idées dans l'imagination de la jeune fille. Avec ses façons d'agir, Berta se rapproche de

¹²⁶³ Béatrice Slama, « Où vont les sexes ? Figures romanesques et fantasmes "fin de siècle" », *op.cit.*, p. 27 : comme tout « paraît se brouiller », les sexes le font également – et l'androgynie pourrait être considérée comme une métaphore pour les changements et les incertitudes.

¹²⁶⁴ Regina Bollhalder Mayer, *Éros décadent. Sexe et identité chez Rachilde*, *op.cit.*, p. 157.

Jane de *Bruges-la-Morte* : les deux figures font comme elles veulent et menacent de cette manière les hommes avec une force autre que féminine. Dans les romans où les figures féminines sont moins androgynes et plus « féminines », nous avons aussi vu que, si un des personnages masculins, souvent le héros, n'est pas androgyne lui-même, comme dans *Argent*, *Un crime d'amour* ou *Féminité et érotisme*, une figure masculine secondaire démontre des traits androgynes. Une figure féminine secondaire peut également ressembler à un androgyne, ce qui est le cas dans *En rade*, où à la fois les figures féminines présentes dans les rêves du protagoniste et la tante de Louise, Norine, la paysanne, ont des traits proches de l'androgyne. D'ailleurs, *Sensitiva amorosa* contient également des personnages de sexe parfois douteux, dont les exemples les plus adéquats apparaissent dans la cinquième nouvelle : l'homme est faible et la femme est forte. Cela nous amène vers le renversement de rôles encore plus explicite retrouvé dans surtout *Monsieur Vénus* de Rachilde, lorsque Raoule traite Jacques de « maîtresse », se déguise et se comporte comme un homme. Un renversement de rôles ne doit pourtant pas être aussi explicite, et peut donc également apparaître dans d'autres passages des textes de notre corpus. Parmi ces passages, une certaine situation est récurrente, notamment celle d'une figure féminine opposée à deux hommes, dont un homme est plutôt traditionnellement masculin et un autre est plus féminin.¹²⁶⁵ Dans ces situations, les figures féminines tendent à agir de manières différentes, même si elles sont toutes attirées par les hommes qui sont moins marqués par des traits typiquement masculins.

La fin des sexes est aussi, bien évidemment, liée à la sexualité, dont les formes commencent à changer. La littérature de la fin du XIXe siècle remet en question la sexualité, ses jeux et ses expressions, et explore ses possibilités dans l'imaginaire. A l'époque, on commence ainsi à s'intéresser de plus en plus à l'homosexualité et à la bisexualité, et la figure lesbienne est donnée une nouvelle attention¹²⁶⁶. En analysant les textes du corpus, nous avons trouvé un désir homosexuel « déguisé » dans *Monsieur Vénus*, ainsi qu'un désintérêt envers le sexe opposé dans *Berta Funcke* et dans *En rade*, où les personnages sont presque asexués. De même, *Sensitiva amorosa* témoigne d'un désintérêt, voire parfois une impuissance, semblable, tandis que, l'intérêt des figures féminines du reste du corpus – y inclut aussi bien Raoule et Berta, bien évidemment – envers les figures masculines plutôt féminines et non conventionnelles exprime une hésitation sexuelle pleinement comparable à une sexualité différente à l'hétérosexualité traditionnelle. A ce propos, la question du mariage se pose également, car les

¹²⁶⁵ Il s'agit de *Monsieur Vénus*, *Argent*, *Berta Funcke*, *Un crime d'amour* et *Féminité et érotisme*.

¹²⁶⁶ Voir Michael R. Finn, *Hysteria, Hypnotism, the Spirits, and Pornography. op.cit.*, p. 170 sq. Finn montre que la lesbienne fait partie d'une thématique de plus en plus appréciée parmi les écrivains et les artistes du XIXe siècle.

sentiments vis-à-vis de la vie conjugale sont bien sûr imprégnés par la sexualité. Malgré une hésitation très manifeste à ce sujet, la plupart des figures féminines du corpus finissent par se marier. Quant aux figures féminines déjà mariées au début ou à l'intérieur des intrigues, comme Hélène, Louise ou Selma, le mariage est aussi remis en question. Cette remise en question fait donc partie des questions que l'on se pose sur la sexualité : rien n'est plus comme auparavant, l'ordre n'est plus établi, tout peut changer.

Si la vie sexuelle est évitée, comme à l'intérieur des vies conjugales narrées dans *Un crime d'amour*, *En rade* ou *Argent*, elle est aussi évitée dans la plupart du reste du corpus. Si la sexualité est présente, elle l'est plutôt parce qu'elle diffère des normes, ou parce qu'elle est vécue d'une manière rêvée ou cérébrale. En effet, la stérilité – ou bien la sexualité évitée – exprime l'angoisse et le vide, bref, la sensation fin-de-siècle. De même, la sexualité implique le contact physique, corporel, qu'un personnage décadent devrait fuir. Ainsi, la sexualité préférable est celle de l'imaginaire, du rêvé, des fantasmes, ou encore comme le suggère Pierre Citti, ce « rêve de stérilité, de maîtrise par la pétrification » à propos des œuvres de la Décadence¹²⁶⁷. Parfois le quasi-imaginaire est attirant et contribue à des actes hors des normes, comme dans *Un crime d'amour*, où Hélène et son amant Armand créent une sorte d'imaginaire marqué par le bovarysme, ou encore, comme les mises en scène de Raoule de *Monsieur Vénus*. Moins physiques sont les mises en scène de l'héroïne de *Berta Funcke*, dont la vie cérébrale devient une façon de fuir la réalité. Parfois les contacts physiques sont entièrement évités, et les fantasmes est le seul moyen d'avoir une vie « sexuelle ». De même, des contacts physiques existent souvent, mais considérés comme imaginés, et la distance est toutefois gardée.

Une expression des sexualités nouvelles hors normes, ainsi que liée au fantasme est le sadisme, qui devient une façon de gérer une peur de tout ce qui est nouveau. Le sadisme peut également ajouter quelque chose d'imaginaire au contact physique pour fuir la sensation du contact véritable. De plus, le sadisme peut contribuer à la protection, car être sadique peut aussi être une manière de jouer un rôle, ainsi que de détruire les possibilités d'une liaison sincère et développée ou vraiment intime. Ainsi, comme l'a remarqué Mario Praz, « le sadisme trouve son terrain naturel » à l'époque de la Décadence¹²⁶⁸. A l'exception de Raoule, qui trouve du plaisir dans le sadisme, les figures féminines du corpus ne sont pas manifestement sadiques. Tout de même, dans leur comportement menaçant, on retrouve parfois des traits proches du sadisme, surtout chez Berta Funcke et Jane Scott, mais aussi chez quelques-unes des femmes rêvées de Jacques, dans *En rade*. Sinon, on ne sait pas tout le temps ce que pensent les femmes, et leurs

¹²⁶⁷ Pierre Citti, *Contre la décadence*, op.cit., 1987, p. 41 sq.

¹²⁶⁸ Mario Praz, *La Chair la mort et le diable*, op.cit., p. 264.

pensées démontrent, à la ligne de leur vie sexuelle plus cérébrale que physique, bien sûr autre chose que leur comportement extérieur, manifeste.

Parmi les nouveaux rôles de la femme se distinguent un grand nombre de rôles opposés, de paires opposées, qui sont également liées à un effet sur la sexualité. Souvent, dans la recherche concernant l'époque décadente – comme dans celle de l'ouvrage connu de Bram Dijkstra, *Idols of Perversity*¹²⁶⁹ – on remarque les figures de la putain et de l'ange, qui correspondent assez bien aux figures abordées dans un chapitre de la deuxième grande partie de notre étude : la nonne et le monstre. Cette paire s'est montrée bien pertinente à étudier à travers de notre corpus. Non seulement elle illustre le destin prévu dans l'enfance de l'héroïne de *Monsieur Vénus*, dont elle a son origine, mais encore elle se présente dans aussi bien *Berta Funcke* que *Bruges-la-Morte*. En effet, dans *Monsieur Vénus* et *Bruges-la-Morte*, les figures féminines Raoule et Jane sont opposées à des femmes pieuses, dont le plus grand souhait est de devenir nonne. En même temps, le comportement des femmes plus jeunes et plus fatales sont plutôt à comparer avec des monstres. Dans *Berta Funcke*, l'apparition d'une nonne, dans l'hallucination du personnage Nils Max, rappelle l'image de l'héroïne, la jeune femme Berta. Des figures semblables apparaissent dans les rêves de Jacques dans *En rade*, où les apparitions de femmes deviennent de plus en plus monstrueuses. Comme la paire nonne-monstre oscille et se lie, elle donne une image mêlée, ce qui nous suggère une image double, où les deux figures opposées sont toujours présentes, parallèlement. La nonne, qui représente la foi, la piété ou même la perte de celles-ci, s'oppose à l'image du monstre, qu'il faut méfier, précisément comme la « nouvelle femme », la femme indépendante ou forte, qui pourrait même être fatale, proche de la figure mythique de Salomé. De même, si l'une se mêle dans l'autre, il faut se méfier à tout : en effet, comme la nonne est aussi indépendante, les deux images de la femme montrent que la femme est indépendante – elle se débrouille bien sans hommes – peu importe si elle est plus proche de la nonne ou du monstre. Cette paire représente donc bien l'instabilité vécue à l'époque décadente, ainsi qu'elle renforce la sensation d'ambiguïté : on n'est plus sûr de rien. De plus, la paire montre deux figures féminines sans abord facile, car les hommes ne devraient surtout pas s'approcher d'elles avec un dessein érotique. Dans l'impossibilité, ou dans l'interdiction, de s'approcher de la nonne ou du monstre, se crée également un désir érotique.

A la fin du XIXe siècle, l'intérêt vers l'érotisme devient, d'une manière paradoxale, de plus en plus grand. Les écrivains de la Décadence attirent une certaine attention sur les désirs et leurs conséquences, ce qui est à la fois compréhensible et non compréhensible dans un univers où règne la peur de l'intimité. Finalement, comme Rita Felski l'estime,

¹²⁶⁹ Bram Dijkstra, *Idols of Perversity*, *op.cit.*

l'érotisme fait, pour les décadents, plus partie de l'univers esthétique que de l'univers réel et vécu¹²⁷⁰. Si les liaisons intimes devraient se limiter, cela crée des idées, des désirs, ou encore des fantasmes, des obsessions. De plus, on commence à s'intéresser à un érotisme féminin. Ainsi l'imaginaire littéraire est peuplé des figures érotiques, ce qui donne aux textes de notre corpus des ambiances très tenses, où les figures féminines sont marquées aussi bien par des désirs intérieurs que par une peur vis-à-vis de l'extérieur et des véritables contacts intimes. L'érotisme interdit devient certainement, comme tout ce qui est interdit, encore plus intéressant par son interdiction. Les femmes davantage indépendantes commencent à remettre en question les désirs et les plaisirs physiques jusque-là très retenus et presque cachés, et elles expriment un souhait de les partager. Cela aussi, bien évidemment, contribue à renforcer la peur de la femme moderne dans l'univers des décadents. Ainsi, parmi les figures féminines, l'érotisme est tantôt découvert et vécu, comme chez Raoule, Hélène ou Alie, tantôt rêvé ou pensé, de façon cérébrale – par les mêmes femmes mentionnées, mais aussi par Berta Funcke. L'univers érotique imprègne d'ailleurs, avec ou sans présence explicite, l'esthétique de notre corpus entier, car son omniprésence, qui crée des tensions, marque toutes les intrigues où des hommes et des femmes sont présents.

Les tensions érotiques sont dangereuses, car elles peuvent contribuer à des comportements inattendus et risqués. Le danger de la sexualité est donc grand, puisqu'il constitue une menace aux relations intimes. Jean-Louis Cabanès constate ainsi que la syphilis « hante véritablement la littérature à partir des années 1884-85¹²⁷¹ », phénomène qui se trouve également dans nos textes étudiés. Dans son prolongement, une relation avec de moindres risques peut provoquer une fin fatale, voire parfois la mort. La mortalité liée à la sexualité a probablement tout d'abord son origine dans la syphilis, la maladie contagieuse tellement répandue à la fin du XIXe siècle¹²⁷². Comme la femme, du point de vue de l'homme, est une porteuse de germes, elle représente également le mal, et ainsi, peut-être même la mort. Cette image de la femme contribue bien sûr aux portraits hostiles de la femme, comme aux paires de figures féminines opposées, soulevées par Bram Dijkstra, par exemple nonne-monstre, vierge-putain ou sainte-vampire¹²⁷³, qui peuvent, à leur tour, être comparées à la paire de mots sexualité-mort, ou même amour-douleur – *amori-dolori*. La peur liée à la maladie de la syphilis fait de la femme, et surtout de la putain, une figure

¹²⁷⁰ Rita Felski, *The Gender of Modernity*, *op.cit.*, p. 177.

¹²⁷¹ Jean-Louis Cabanès, « Invention(s) de la syphilis », *op.cit.*, p. 92.

¹²⁷² Un des livres de l'époque à ce propos est lu par un grand nombre de lecteurs, et, comme nous l'avons vu dans notre étude, même discuté en Suède (ainsi que traduit en suédois). Voir Alfred Fournier, *Syphilis et mariage. Leçons professées à l'hôpital Saint-Louis*, Paris, G. Masson, 1880.

¹²⁷³ Bram Dijkstra, *Idols of Perversity*, *op.cit.*

vampirique et hostile qui risque de causer beaucoup de souffrance dans la vie d'un homme.

Dans *Monsieur Vénus*, Jacques est souffrant, et l'intimité avec Raoule ne servirait jamais de remède, plutôt le contraire. De même, les distances vécues dans *En rade* ont certainement leurs origines dans des souffrances malades ; si Louise souffre d'une maladie nerveuse, Jacques aussi, il souffre mentalement, surtout la nuit, à cause des cauchemars – un symptôme bien probable de la syphilis. Ainsi, la stérilité des couples Jacques-Raoule et Jacques-Louise, ou encore des personnages de *Sensitiva amorosa*, peut être expliquée. Un autre aspect de la sexualité et la mort est bien sûr celui de la stérilité – car si la maladie contagieuse cause la stérilité, cela est encore un signe de la fin du siècle, voire le déclin ou la décadence par excellence. Et si l'homme est stérile, à quoi sert donc la sexualité ? Garder ses distances, comme le recommande le narrateur de *Sensitiva amorosa* est probablement une bonne solution, ou au moins une façon d'éviter les souffrances inutiles. Pour un homme, il n'est pourtant pas évident de garder ses distances, si la femme est trop attirante. La menace de la féminité devient encore plus manifeste, ce qui, à son tour, rend les portraits de femmes plus hostiles, et parfois, elles ont des traits communs avec le vampire ou le monstre.

Le changement des rôles de sexes, qui exprime aussi le changement de la société, s'exprime donc également dans une peur de contact physique, car un contact physique peut à la fois contribuer à de grands problèmes de santé et de souffrance et permettre la reproduction de l'humanité. Inversement, dans la peur de l'intimité se cache une peur des nouveaux rôles de sexes, et une indépendance nouvelle de la femme. Avec l'incertitude qui règne dans la société, l'envie de se reproduire diminue aussitôt, et dans la même veine, la peur du contact physique s'intensifie. Pourtant, la peur liée à la reproduction ne nous paraît pas très adéquate, car la plupart des décadents semblent tout de même stériles, et cela souvent à cause des maladies ou de la dégénérescence générale. Afin d'oublier les conséquences éventuelles, les décadents préfèrent en tout cas l'imaginaire où l'on se retrouve loin de la réalité, souvent proches de l'extrême dans les fantasmes, ce qui imprègne l'érotisme narré dans les œuvres romanesques. De même, l'érotisme est, pour certains écrivains féminins, un sujet capital. Le nouveau rôle de la femme implique une discussion à propos de l'érotisme féminin. Si l'érotisme donne aux textes un air de l'extrême, il est, dans l'ensemble de l'esthétique décadente, souvent décrit d'une manière exagérée – précisément comme la plupart des symptômes de la Décadence, qui est, à son tour, tellement marquée par une dégénérescence.

Les idées d'une décadence se nourrissent, pour une grande partie, des idées des symptômes d'une dégénérescence. Un peuple de dégénérés est non seulement découvert, mais également craint, s'il se répand davantage, et il faut trouver des manières de s'en passer, sans trop en

souffrir. Comme les choses ont évolué trop vite pour qu'on les comprenne, et l'être humain souffre d'un nouveau stress, les causes sont souvent liées à la société nouvelle. De plus, des découvertes scientifiques contribuent à remettre en question les idéaux religieux, parallèlement à d'autres doutes sur le rôle de l'Église dans la société. Cela contribue, à son tour, à une sensation de vide. La perte de foi provoque également une sensation de perte de valeurs. Dans l'ensemble, la période est donc marquée par et un chagrin et un ennui, ce qui fait souffrir les décadents. Pour éviter la souffrance, on cherche à se distraire. On a déjà vu l'exemple de l'érotisme exagéré, qui fait partie des distractions. De même, on cherche, aussi bien dans l'érotisme que dans la vie quotidienne générale, à remplacer le vide de la réalité par un artifice qui pourrait stimuler et engager pour qu'on oublie la souffrance. L'artifice devient ainsi, avec l'érotisme, une sorte de remède. Or parfois ce remède ne suffit pas, et la maladie est un fait. Parmi les maladies de la dégénérescence, il s'agit surtout des maladies de symptômes névrotiques dont les femmes ne sont certainement pas moins souffrantes que les hommes.

Malgré une perte de foi graduellement nette, on voit, précisément comme l'a remarqué Jean de Palacio et Robert Ziegler ainsi que d'autres spécialistes sur la Décadence, une présence manifeste de la religion dans la littérature décadente, parfois d'une occurrence obsessionnelle ou extrême¹²⁷⁴. De même, la sécularisation – ou bien la perte de foi personnelle – est un phénomène bien visible dans les œuvres de notre corpus. La plupart des figures féminines réfléchissent ou donnent des avis à propos du rôle de l'église, ce que font bien aussi les figures masculines d'importance.

La figure féminine la plus controversée au sujet de la religiosité doit être Raoule de *Monsieur Vénus*, qui est comparée au Satan. Bien que la religion ne soit pas vraiment traitée de perspective intérieure de Raoule, il est évident que le comportement de l'héroïne est marqué par un manque de morale, qui est aussi lié à un manque de foi. En revanche, le comportement de Selma d'*Argent* ne démontre pas de manque de morale. Cependant, Selma est décrite comme non-croyante, elle n'a « pas de religion » et se croit en devenir punie. De plus, le portrait de son oncle, le pasteur, témoigne du mépris envers l'église et ses représentants. L'attitude de Berta Funcke rappelle celle de Selma, car Berta aussi prend ses distances de la religion. Pourtant, dans le roman de Kleve, la figure masculine, Nils Max, le dandy danois, s'intéresse aux rites religieux du catholicisme, même s'il est décrit comme non-croyant. Les rites sont ainsi un moyen de remplir le vide, ce qui pourrait servir en tant que remède. Dans la vie de Berta, par contre, il n'existe aucun remède, et elle souffre d'une sensation de vide et de l'ennui, ce qui donne bien des conséquences dans son comportement.

¹²⁷⁴ Jean de Palacio, *La Décadence*, op.cit., p. 283.

Robert Ziegler, *Satanism, Magic and Mysticism in Fin-de-siècle France*, op.cit., p. 20 sq.

Une attitude envers la religion semblable à celle de Berta et de Selma se présente dans les portraits des personnages principaux d'*Un crime d'amour*, car ces deux personnages, et Armand et Hélène, ont tôt choisi de se désolidariser de l'église et ses idéaux. Dans ce roman, la perte de comportement moral nous semble très liée à la perte de foi. Ainsi, et surtout à cause de cela, nous voyons la possibilité du sujet de l'intrigue. En effet, la perte de foi contribue à une perte de valeurs ou de morale qui, à son tour, rend possible le « crime d'amour ». De plus, la perte de valeurs est une cause probable de l'ennui d'Hélène, ce qui explique aussi ses façons d'agir et de réagir.

Qu'une conduite hors normes soit expliquée d'une perte de foi et de morale se montre également dans d'autres textes du corpus. Par ailleurs, nous en retrouvons un exemple distinct dans le portrait du personnage masculin Serra dans *Féminité et érotisme II* de Leffler. Ses pensées liées à la religion sont quelque chose qui attire l'héroïne Alie, sûrement parce qu'elles suggèrent de nouvelles perspectives de la vie. La perte de foi est également bien présente dans *Bruges-la-Morte*, où la vie religieuse tellement présente dans la ville, ne s'intègre pas dans la vie de Jane. La religiosité présente dans la ville de Bruges peut être vue comme l'antipode du comportement de Jane, un comportement très éloigné de la morale. Cela se montre également par le portrait du personnage secondaire et opposé à Jane, à savoir Barbe, qui ne peut plus servir auprès du veuf si Jane entre dans la maison.

Si la religion est liée à la morale, cela montre qu'une perte de foi, pour nos figures féminines, peut permettre une vie sans morale. De plus, comme la perte de foi est fortement liée à la perte de valeurs, elle explique aussi la sensation du vide et de l'ennui. Dans l'ensemble, une vie sans morale, marquée par l'ennui, peut influencer le comportement des figures féminines. En même temps, la présence des pensées au sujet de la religion démontre un intérêt et un attrait particuliers envers celle-ci. L'attitude envers la religion est donc, finalement, quelque chose de double, de complexe et d'ambiguë.

Comme le réel n'existe guère pour les décadents, l'artifice est d'une plus grande importance, rappelons des mots de Jean Pierrot à propos du « refus de la nature¹²⁷⁵ ». Par ailleurs, il est certain que l'artifice est de plus en plus présent dans la vie d'une société plus moderne, ce qui provoque des habitudes qui font que les gens se croient avoir une vie remplie, car elle est remplie d'impressions, parfois n'importe lesquelles. De même, l'artifice est également le meilleur remède à l'ennui et au chagrin – influencés par les idées schopenhaueriennes – dont souffrent les gens de l'époque décadente, de même qu'il peut causer les symptômes. Cependant, il est clair, le citadin n'arrive plus à survivre sans artifice.

¹²⁷⁵ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, op.cit., p. 205.

Le rôle de l'artifice dans la vie des figures féminines du corpus se distingue tout d'abord dans les goûts – par exemple dans les choix d'objets, de milieux ou d'intérieurs, ou encore dans le choix d'habits ou d'autres attributs extérieurs. Il est aussi certain que les figures féminines ont des points communs avec le dandy. Sinon, les figures féminines préfèrent également la compagnie des hommes proches de la figure du dandy.

Raoule de *Monsieur Vénus* est une vraie citadine entourée d'objets artificiels. Cela se montre dans les descriptions de son hôtel particulier, dans lequel sa chambre à elle est présentée comme ornée de tissus et d'objets rares. De plus, le portrait de Raoule est brossé avec des traits parfois semblables à ceux d'un artiste, mais cela du point de vue de Jacques, lui-même un artiste raté. L'artifice réunit le couple de *Monsieur Vénus*, et à la fin du roman, Jacques, le réel de chair et d'os, est remplacé par l'artifice, ce qui devient un « refus de la nature » par excellence.

Encore un « refus de la nature » se manifeste dans le personnage principal de *Berta Funcke*. En effet, Berta fuit constamment la réalité dans les imaginaires divers, soit dans les livres ou au théâtre, soit dans sa propre mise en scène de la vie. La comparaison qu'on fait d'elle à Néron, l'empereur aux intentions artistiques, est acceptée de sa part, parce qu'elle considère son propre goût plus évolué et raffiné que le celui des autres de son entourage.

Même si Selma ne sera jamais aussi raffinée que Raoule ou Berta, elle est la figure la plus artistique, dans sa personnalité, et elle rêve d'être artiste et le roman non seulement s'ouvre sur, mais aussi finit par ces rêves. La création artistique, ou le rêve de créer l'artifice soi-même, fait donc partie de la thématique du roman. L'importance de l'artifice devient claire aussi grâce à la description de la pièce uniquement à Selma qui est une pièce remplie de bibliothèques pleines de livres, de bibelots et de dessins. Opposée à Selma est Louise d'*En rade*, qui dans son état assez maladif ne présente aucune créativité artistique. En la plaçant à la campagne, il devient clair qu'elle souffre du manque de l'artifice de la ville. La nature à la campagne, même si Louise essaie bien de l'accepter au début du roman, ce lieu n'est pas bon pour la santé, et accentue même les symptômes maladifs à la fin du roman.

Dans *Un crime d'amour*, on voit que la figure féminine se montre bien attentive au goût de son amant. En effet, toute la demeure parisienne des Chazel dépend de l'ami du mari Alfred Chazel, Armand de Querne ; c'est lui qui a aussi bien choisi que décoré la maison. Cela impressionne Hélène, et on comprend vite que tout le comportement ainsi que tous les choix d'Armand sont entièrement appréciés par la figure féminine qui voit en Armand un homme avec un bon goût et de bonnes manières. Les origines nobles communes de l'amant et d'Hélène font un effet non négligeable dans l'univers de la figure féminine. Comme Hélène finit par avoir le même goût d'Armand – elle lit également les mêmes

romans qu'Armand – nous voyons qu'Hélène se reflète en Armand, et encore une fois, il est clair que l'artifice est indispensable pour aussi bien l'intrigue que l'esthétique impliquée dans la figure féminine.

Plus indépendante qu'Hélène est Alie, dont le goût n'arrive pas grâce à la rencontre d'un amant, même si Serra, l'amant, l'aide à voir de nouvelles perspectives de la vie – un Italien dandy a plus à donner à Alie qu'un Suédois traditionnel – mais surtout à la rencontre d'un nouveau milieu, et de nouvelles impressions. Le contact avec la culture italienne, et particulièrement avec la découverte des palais historiques italiens pleins d'objets et de luxe, suscite quelque chose de nouveau chez Alie. Ainsi, l'artifice ouvre le contact avec l'intérieur d'Alie, où elle retrouve son goût jusque-là inconnu, ce qui lui rend plus ouverte et attentive au reste de la vie : ainsi, elle sera prête à découvrir son propre érotisme.

L'artifice s'est avéré très lié à la vie intérieure des figures féminines. Le contact avec l'art sert à rendre un portrait plus élaboré, ainsi que de montrer qu'une figure féminine fait partie d'un monde où l'artifice est de plus en plus important. L'art sert non seulement à guérir les personnages d'une sensation de vide ou un chagrin, comme l'avait montré le pessimisme de Schopenhauer, il fait donc aussi paraître de nouveaux côtés intérieurs, et ouvre vers de nouvelles possibilités. Cependant, soulignons que les idées de Schopenhauer sont très présentes dans les préférences pour l'artifice, tandis que la nature est à échapper : en préférant l'artifice, les figures féminines montrent également qu'elles souhaitent éviter la souffrance, qui est à trouver dans la nature, liée à la volonté qui est, selon Schopenhauer, l'origine des douleurs de l'être humain¹²⁷⁶. Afin de se consoler, les femmes cherchent donc, précisément comme les hommes décadents types, le plus possible, un refuge dans l'artifice, que l'on peut donc considérer comme lié à la représentation schopenhauerienne.

Un phénomène bien lié à l'artifice, mais encore plus à des personnalités imprégnées par l'artifice d'un monde nouveau, est le dandysme, selon Baudelaire « le dernier éclat d'héroïsmes dans les décadences¹²⁷⁷ » et bien sûr pleinement essentiel pour les écrivains de la Décadence. Même si le rôle de la femme se limite bien dans la vie d'un dandy, qui comme les vrais décadents évite les relations intimes, nous constatons que les figures féminines du corpus sont particulièrement attirées par les hommes esthètes plus ou moins proches du dandy. De même, les traits des figures féminines empruntent et se laissent inspirer par les traits du dandy, précisément comme une grande partie des personnages dans la littérature fin-de-siècle.

¹²⁷⁶ Voir par exemple Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*, *op.cit.*, t.1, p. 202 sq.

¹²⁷⁷ Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, *op.cit.*, p. 711.

Pour le dandy, le « refus de la nature » est essentiel, et cela concerne bien des aspects de la vie : le comportement, le style, le goût, la solitude choisie – tout doit être raffiné, rien ne devrait rappeler la réalité et la vie devrait ressembler à une œuvre d’art elle-même. De plus, le dandy est souvent androgyne, et ses caractéristiques sont à la fois attirantes, grâce à une conduite et une allure raffinées, et repoussants, car il ne souhaite pas de contact ni élaboré ni physique. De cette manière, la figure de dandy est une figure de la Décadence par excellence : non seulement il est marqué par l’artifice, mais également il est ambiguë. Si la femme avait été vue comme « le contraire du Dandy¹²⁷⁸ » par Baudelaire et tant d’autres écrivains après lui, les figures féminines de notre corpus ne le sont plus – elles font partie d’une autre époque, d’un autre milieu, et comme le changement de rôles de sexes est tout à fait actuel, les femmes empruntent des traits de l’homme et vice versa.

Dans les romans du corpus, une des figures féminines les plus proches de la figure du dandy est Raoule dans *Monsieur Vénus*. En effet, on a compris que toute l’intrigue du roman s’ouvre sur un événement qui démontre des aspects bien liés au dandy : en cherchant l’artifice, Raoule rencontre Jacques qui comprend que Raoule cherche à porter non seulement une ornamentation n’importe laquelle, mais « une œuvre d’art ». Raoule continue à être consciente de ses habits et de ses manières, à un tel degré qu’elle met en scène sa propre vie, même dans les situations les plus intimes avec Jacques.

Conformément à Raoule, Berta semble tout à fait consciente d’elle-même, ou encore, de plus, elle est tôt attirée envers les belles choses, l’artifice et l’imaginaire. De même, toute sa personnalité est marquée par un ennui, dont elle essaie de se guérir. C’est une raison pour laquelle elle met en scène sa vie, et cela en gardant ses distances vis-à-vis des autres, précisément comme un dandy. Seulement à la rencontre d’un dandy, Nils Max, le décadent-type, elle commence à s’intéresser à quelqu’un d’autre. Précisément comme Berta est attirée par Nils, et Raoule par Jacques, d’ailleurs, Hélène d’*Un crime d’amour* est attirée par Armand de Querne, lui aussi, un dandy par excellence. Les caractéristiques d’Armand montrent également quelque chose à propos de celles d’Hélène, car dans son arrière-plan, très dandyesque, ses goûts et idées concernant la femme sont révélés : Hélène incarne cette femme. En partageant non seulement l’ennui, mais aussi les goûts, le partage réciproque d’*Un crime d’amour* ressemble à celui qui se déroule entre Berta et Nils.

La relation entre Alie et Andrea Serra de *Féminité et érotisme* présente les mêmes caractéristiques. En effet, les traits du dandysme sont très présents chez la figure masculine qui met en scène sa propre vie, flirte comme « un acteur » avec les filles de son entourage, et en tant que poète, il

¹²⁷⁸ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, *op.cit.*, p. 677.

préfère l'imaginaire à la vie réelle, ce qui témoigne d'un désintérêt du réalisme. Alie, qui commence à voir et à avoir des impressions nouvelles, est aidée par Serra à découvrir encore des nouvelles dimensions de la vie. Dans ce roman, une relation intime deviendra pourtant finalement possible, car les deux personnages arrivent, contrairement aux autres couples des textes du corpus, à créer une liaison plus sincère – et, probablement, durable.

Il est certain que le dandysme, qui est donc tout à fait présent dans nos œuvres, est lié au narcissisme. Le narcissisme est aussi, comme le souligne Negin Daneshvar-Malevergne, une sorte de culte de soi, lié, à son tour, à l'individualisme¹²⁷⁹. De même, si l'on cherche, comme pendant l'époque décadente, dans la littérature, à broser le portrait de quelques rares personnages, il est plus probable que les portraits plus psychologiques qu'auparavant se tournent vers l'ego d'un individu, de manière introspective. Tout de même, le narcissisme est bien significatif pour l'époque, et elle l'est davantage chez les dandys – ou chez des figures inspirées ou marquées par cette figure. De plus, le narcissisme est, bien évidemment, lié à l'obsession des maladies fin-de-siècle.

En tant que symptôme d'une décadence ou d'une dégénérescence, les maladies ne sont certainement pas à négliger. Dans le dernier chapitre de notre étude, nous nous intéressons à l'esthétique pathologique, à savoir nous analysons le rôle esthétique de symptômes et d'états maladifs des figures féminines. Parmi les maladies, pourtant, surtout les maladies nerveuses sont traitées, car celles-ci expriment, pour une grande partie, toute l'ambiance de la Décadence, ainsi qu'elles montrent bien les symptômes de la dégénérescence de l'être humain. De même, selon Max Nordau, la maladie exprime la dégénérescence, et lorsqu'elle fait partie de la littérature et de l'art, elle prouve encore que le monde est dégénéré¹²⁸⁰. Il y a donc un lien entre l'art et la dégénérescence, ce qui implique l'esthétique, dont le discours, comme le suggèrent Claudine Herzlich et Janine Pierret, est marqué par un état maladif¹²⁸¹.

L'état maladif est à la fois un état exclusif, qui peut servir de fuite pour quelqu'un qui, comme les décadents, cherche une vie à part. Grâce aux maladies nerveuses, s'il s'agit de la névrose, de la neurasthénie ou de l'hystérie, les personnages décadents peuvent donc fuir la réalité, et développer les traits caractéristiques d'une personnalité fin-de-siècle. Par conséquent, les symptômes d'une maladie nerveuse sont non seulement parmi les attributs d'une allure recherchée, pleinement à la mode – surtout s'il s'agit d'une pâleur – mais aussi l'expression d'une société malade et marquée par la dégénérescence. Ainsi, la maladie contribue à l'esthétique

¹²⁷⁹ Negin Daneshvar-Malevergne, *Narcisse et le mal du siècle*, op.cit., p. 160.

¹²⁸⁰ Max Nordau, *Dégénérescence*, op. cit., 1894 (1892-93).

¹²⁸¹ Claudine Herzlich & Janine Pierret, *Maladies d'hier, maladies d'aujourd'hui*, op.cit., p. 48.

des figures romanesques de l'époque, mais elle fait aussi partie de la société réelle, à l'extérieur de l'imaginaire, même si, là aussi, elle est souvent inventée ou exagérée à cause de son statut bien élevé. Être malade est donc quelque chose de quasiment normal, mais les degrés d'un état maladif jouent bien sûr un rôle considérable, et de même, suivant les idées de Bourget, la Décadence se manifeste à cette époque « par de solitaires et bizarres névroses »¹²⁸².

La femme indépendante n'est plus aussi indépendante si elle est malade. Par conséquent, une femme malade peut sembler moins menaçante, car une infériorité, d'ailleurs notée par Karin Johannisson, peut se apparaître dans le cas d'une femme malade opposée à un homme¹²⁸³. Cependant, les maladies font également partie de la nature, ce qui ramène la femme malade à son rôle d'origine : moins civilisée, la menace de la femme est bien diminuée – mais si elle est très malade, l'approximité de la nature est plutôt menaçante. En tout cas, la femme malade devient une femme souvent plus féminine et plus loin de la femme fatale. Être un peu nerveux est attirant, tandis qu'un état hystérique ne l'est guère. On retrouve dans le portrait d'hystérique une femme énigmatique, à la fois terrifiante et fascinante, de même qu'il peut être question d'une femme qui choisit de s'éloigner de la vraie vie et mettre en scène sa vie. Comme les causes des symptômes – et les symptômes eux-mêmes aussi, d'ailleurs – de l'hystérie sont difficiles à définir, la maladie exprime aussi tout ce qui est incompréhensible dans la société fin-du-siècle, voire la vie moderne.

Parmi nos figures féminines, nous n'avons trouvé aucune qui ne souffre pas du tout de symptômes des maladies fin-de-siècle. Pourtant, une seule n'est pas très marquée par les maladies, notamment Selma d'*Argent* qui n'est, malgré quelques rares symptômes de pâleur au début du roman, jamais malade – au contraire, elle est exceptionnellement saine. Quelques seuls petits symptômes comparables à la névrose se montrent toutefois à la fin du roman, lorsque son mari Kristerson est le focalisateur. Ici, la perspective donnée est essentielle pour les symptômes aperçus, car si le focalisateur avait été un autre, par exemple Selma elle-même, les symptômes n'auraient certainement pas été aussi manifestes.

Moins sain, avec des symptômes plus clairs que ceux de Selma, est le portrait de Raoule. L'état maladif de l'héroïne de *Monsieur Vénus* se montre pourtant plus dans les actes que dans les traits physiques. Tout de même, Raoule peut être vue comme soit une folle, soit une hystérique – aussi d'après ce que pensent les gens de son entourage. En effet, le comportement de Raoule peut être considéré comme fou, puisqu'il dépasse chaque convention établie quant aux rapports avec le sexe opposé.

¹²⁸² Paul Bourget, « Charles Baudelaire », in : *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Plon, 1924 (1883), p. 13.

¹²⁸³ Karin Johannisson, *Den mörka kontinenten*, op.cit., p. 27.

Malgré son comportement bien en marge, Raoule ne se considère probablement pas elle-même comme malade, car elle ne cherche jamais de l'aide médicale. De plus, il y a dans *Monsieur Vénus*, d'autres personnages plus visiblement malades, notamment Jacques et sa sœur. Ainsi l'attention attirée sur les maladies de la part de Raoule concerne surtout Jacques. Avec son état maladif, Jacques devient non seulement faible, mais encore plus féminin, ce qui intensifie, bien évidemment, ses traits caractéristiques comme bien opposés à ceux de Raoule. Si l'état de Jacques est plus remarqué que celui de Raoule, cela ajoute donc également du pouvoir à Raoule.

Contrairement à Raoule, Berta Funcke présente des symptômes très clairs d'une maladie nerveuse, voire de la neurasthénie. De plus, lorsqu'elle s'approche des hommes, ses symptômes sont plus manifestes. Son ennui très caractéristique n'est pas non plus uniquement une expression de son côté dandy, mais aussi un symptôme de la dégénérescence malade, dont Berta est consciente elle-même.

Dans *En rade*, Louise ne semble pas très consciente de sa maladie et de ses symptômes, tandis que Jacques, son mari, y pense davantage. En effet, nous voyons que l'intrigue du roman de Huysmans dépend de l'état maladif de Louise. La maladie, à son tour, est ici à la fois l'expression de la société dégénérée, malsaine, et un symptôme de la vie stressée en ville, ou bien une sorte de symbole de la vie conjugale. L'obsession de la médecine est également manifeste, et d'après les passages qui racontent les essais de diagnostiquer la maladie de Louise, on comprend aussi le côté énigmatique des symptômes. Ainsi se résumerait également le diagnostic de la société marquée par un état maladif. Les symptômes se suivent et s'aggravent tout au long du roman. D'un niveau à l'autre, on constate que les symptômes des maladies nerveuses se succèdent, car Louise va d'être nerveuse pour finalement montrer des symptômes de l'hystérie. Ce développement, on pourrait également le lier au contact avec la campagne, dans laquelle la vie devient de plus en plus impossible pour les citadins, et où Louise est la représentante des citadins qui ont des difficultés à se retrouver dans le nouveau monde.

Même si la personnalité d'Hélène d'*Un crime d'amour* n'est pas aussi marquée par les maladies que celles de Raoule, de Berta ou de Louise, la figure féminine de Bourget n'est pas sans symptômes : elle se plaint des maux de têtes, elle est pâle, et elle va chez le médecin – qu'elle fait semblant de lui avoir ordonné du repos des rapports avec le mari, tandis qu'elle a une liaison avec Armand, l'amant. D'ailleurs, la santé d'Hélène s'aggrave au même rythme que la relation entre elle et Armand le fait, avec l'exception d'un entre-temps, où Hélène se venge d'Armand : là, Hélène entre dans une nouvelle relation pour se venger d'Armand, mais comme elle ne s'y engage pas sincèrement, sa santé reste sans suites – et elle n'est plus souffrante. La santé d'Hélène est donc liée à la relation intime et sincère, ce

qui rappelle le cas de Berta, et ce qui suit tout à fait les tendances de la fin du XIXe siècle. Pourtant le jeu d'Hélène va finir par lui rendre encore plus souffrante. Le jeu, la vengeance – cela devient un essai de remplir le vide causé par la perte de foi, mais cet essai n'est guère un bon remède ; il ressemble plutôt à du bovarysme, ou bien au comportement de Raoule ou de Berta, qui cherchent, elles aussi, la vie ailleurs que dans la réalité. Dans ce jeu, Hélène retrouve également ses vrais sentiments envers Armand, et finalement face aux vrais sentiments, elle tombe gravement malade. Ainsi, un contact développé et plus intime avec un homme devient fatal du point de vue de la figure féminine.

Parmi les figures féminines de *Sensitiva amorosa*, nous avons trouvé quelques-unes avec des symptômes de maladies nerveuses, à savoir chez une tueuse d'enfant qui semble bien folle, ou chez une femme décrite avoir un regard et un sourire de sphinx qui rend fou le protagoniste de la nouvelle. Dans *Féminité et érotisme II*, un contact plus intime avec le sexe opposé crée aussi, mais d'une autre façon, des souffrances. Même si Alie, l'héroïne, souffre un peu d'inquiétudes et d'ennui au début du roman, c'est surtout la figure féminine secondaire, Aagot, qui est souffrante. D'ailleurs, Aagot est une femme mariée, qui, à cause de son statut et de sa fidélité, s'ennuie et commence à se poser des questions à propos de sa relation lorsqu'elle voit l'évolution d'Alie. Aussi bien pour Aagot que pour Alie, la rencontre avec l'Italie suscite des sensations jusque-là non vécues, et elles peuvent, grâce à une distance du quotidien, découvrir leurs désirs intérieurs. Cependant – et finalement – un séjour loin de la réalité de la vie quotidienne semble ici fonctionner en tant que remède des symptômes maladifs fin-de-siècle. Sinon, si une femme n'est pas attentive à ses désirs, à son érotisme, elle risque d'être malade, précisément comme le montre les idées de George R. Drysdale tellement répandues et discutées en Scandinavie à l'époque. Dans la veine de Drysdale, *Féminité et érotisme* souligne que la modération de vie érotique n'est jamais bonne pour la santé.

En analysant et lisant les maladies comme expression de la dégénérescence, nous voyons des symptômes maladifs aussi chez la Jane de *Bruges-la-Morte*, dont la comparaison à la Morte du même roman s'est montrée particulièrement intéressante. En effet, la Morte est sûrement la femme la plus élevée du corpus. Elle est également celle dont les souffrances furent les plus grandes. En tant que morte, la femme défunte de Hugues ne pourrait guère plus constituer une menace du point de vue de l'homme. Elle est également la plus éloignée, dont – si l'on suit les idées du narrateur de *Sensitiva amorosa* – la distance est idéale. En revanche, Jane, qui incarne la Morte, est plus vivante que la plupart des figures féminines du corpus, et constitue ainsi une grande menace. D'ailleurs, Jane ne semble souffrir d'aucune maladie nerveuse, même si son comportement ressemble à celui de Raoule de *Monsieur Vénus*. Sa conduite envers Hugues est celle d'une femme fatale, qui joue avec le sexe opposé, sans jamais prendre les choses

sérieusement. Elle n'investit pas non plus de vrais sentiments dans sa relation avec le veuf, mais lorsqu'elle commence à s'approcher de la vie privée et intime de son amant, elle s'approche également de sa propre fin fatale. Ainsi, à la fin du roman de Rodenbach, Jane se ressemble de plus en plus à une hystérique, ce qui va causer sa propre mort. Dans *Bruges-la-Morte*, la mort gagne finalement contre la vie, ce qui témoigne, plus que les autres textes du corpus de notre étude, à la fois d'une vraie dégénérescence et d'une décadence bien manifeste.

Il s'est révélé bien certain que les nombreux symptômes de maladies nerveuses des figures féminines du corpus provoquent et soulignent l'ambiance d'une dégénérescence, d'une décadence. Il est également clair qu'une femme indépendante est décrite comme plus saine qu'une femme qui dépend des autres. De même, certains symptômes légers sont attirants au point de vue des hommes, ce qui, à son tour, diminue les possibilités d'une indépendance des femmes. Dans l'imaginaire décadent, les relations intimes sont à craindre, et une femme malade, plus faible qu'une femme saine, ne s'intéresse pas à ce genre de relations. Elle veut, précisément comme le décadent-type masculin garder ses distances, soit physiquement, soit mentalement, ce qui montre également que le rôle de la femme malade n'est pas à négliger dans un imaginaire décadent.

2. Conclusion

Nous avons lu huit œuvres littéraires de huit écrivains de deux pays différents d'une époque de quelques courants littéraires. Lire, et relire, ces huit textes choisis pour notre corpus, et cela à travers l'univers de la Décadence et ses thèmes et son esthétique, ressemble à un trajet bien long, plein de découvertes. Notre but, tout au long du trajet, a été de cerner le rôle de la figure féminine et son implication esthétique sur les œuvres littéraires d'une même époque, ou encore ce que cette figure féminine a joué pour les textes afin de les marquer d'une ambiance décadente. Comme les œuvres étudiées sont d'origine considérées comme soit décadentes, soit fin-de-siècle, ou réalistes – ou encore, quant aux œuvres suédoises, de la « percée moderne » – nous voulions également remettre en question les interprétations établies qui ont donné aux œuvres une appartenance d'un courant littéraire généralement établie. Il a toujours été évident qu'il existe un certain transfert culturel, un mouvement des idées, entre la France et la Suède, aussi bien à l'époque étudiée que dans des autres périodes. Pourtant,

l'idée d'entreprendre une véritable étude comparée concernant les textes de notre corpus n'avait guère intéressé la recherche jusqu'ici.

Dans notre étude comparée, nous avons vu que le nouveau rôle de la femme indépendante dans la société moderne est un phénomène qui imprègne bien les figures féminines de notre corpus. Les nouveaux rôles de sexes, d'ailleurs, sont à la fois une conséquence de la société moderne et à travers les imaginaires de la littérature étudiée, les écrivains expriment l'incertitude des nouveautés souvent effrayantes. Ainsi, les portraits de femmes sont imprégnés par une obsession des nouveaux rôles qui, à son tour, présentent des traits effrayants. L'origine des traits effrayants et souvent exagérés – la peur – s'exprime surtout par une ambiguïté très manifeste. Plus une figure féminine est ambiguë, plus elle est à craindre dans l'univers imaginaire des héros de l'époque décadente. Aussi bien dans la représentation de la femme, physique ou mentale, mythique ou plutôt réaliste, que dans les rôles de femmes, par rapport aux rôles nouveaux des hommes, l'ambiguïté est présente. La figure ambiguë à l'extrême est l'androgynie, qui est aussi une figure de la Décadence par excellence. Comme cette figure est essentielle pour les traits des figures féminines de notre corpus, elle nous aide à constater des traces importantes de la thématique décadente.

L'hésitation entre les rôles de sexes est un phénomène récurrent dans les textes de notre corpus. Si l'on veut exprimer que rien n'est plus certain à l'époque décadente, l'hésitation et les ambiguïtés liées au nouveaux rôles de sexes contribuent à toute une thématique. Dans les portraits des figures féminines, l'ambiguïté se montre sur tous les plans divers. Si l'ambiguïté exprime l'incertitude, ce trait ambigu est nettement plus remarquable dans la littérature de la Décadence que dans la littérature des autres courants du XIXe siècle. La littérature de la bourgeoisie, notamment le réalisme ou le naturalisme, ne cherche pas à représenter l'incertitude, mais des phénomènes plus concrets, visibles et certains, tandis que la Décadence cherche à entrer dans les univers intérieurs des figures romanesques, et à essayer de faire représenter une ambiance plus que de donner une image complète et vaste de la société. Ainsi, également, les portraits sont concentrés, ce qui ne veut pas dire qu'ils sont tout à fait clairs. Même si les portraits des rares personnages des textes étudiés sont tous brossés avec soin, en tant que séparés du reste du monde, ils témoignent souvent de l'ambiance incertaine, floue et pleine de doutes.

Les figures féminines sont aussi marquées que les figures masculines par un manque du passé, un manque de certitude et de sécurité. Ce manque provoque également la dégénérescence, qui, à la fois, est le résultat d'un manque, mais d'un manque de normes et de valeurs, qui se nourrit de l'ambiance incertaine et vague qui fatigue l'être humain. Pour se guérir de la sensation de pertes, la figure de la littérature décadente cherche à remplir un vide, surtout causé par la sécularisation. Toutes les figures

féminines de notre corpus, qui jouent un rôle majeur pour l'intrigue, remettent en question la religion et l'église. De même, elles cherchent toutes un substitut, quelque chose qui sert à faire oublier la souffrance d'un vide où non seulement les valeurs sont perdues, mais également le sens profond de la vie.

La perte de foi s'est avérée essentielle pour le comportement des figures féminines. Cette perte cause la dégénérescence, de même qu'elle peut, le phénomène de la dégénérescence inclus, permettre que les figures féminines agissent des manières hors normes. Ainsi, nous voyons que la perte de foi constitue une condition nécessaire pour l'évolution de la femme indépendante.

A la recherche d'un substitut de ce qui est manqué, l'imaginaire et l'artifice deviennent indispensables pour les figures romanesques du corpus. Même les relations entre les personnes sont marquées par un air artificiel, car comme la nature devient de plus en plus étrange et difficile à contrôler, tout contact naturellement intime est à éviter. De plus, une société hors normes, dégénérée, est dangereuse : les maladies fin-de-siècle en sont la preuve concrète.

Les figures féminines du corpus font comme les autres habitants de la société moderne et essaient de se distraire, voire « s'enivrer », soit de l'amour, soit de l'artifice. Or l'amour est aussi traître, plein d'artifice, et une personne qui n'arrive pas à garder ses distances, d'abord physiques, ensuite mentales, risque une fin fatale, dont la conséquence majeure est une maladie, soit nerveuse, soit physique – et, au pire, les deux genres de maladies se combinent. Les maladies fin-de-siècle expriment l'ambiance décadente sur la plupart des plans dans la littérature. En effet, l'origine des idées d'une dégénérescence se trouvent aussi dans les maladies, de même que l'on pourrait voir les maladies en tant que symptôme de la dégénérescence. Toutefois, les figures féminines des œuvres étudiées sont plus ou moins souffrantes, et elles démontrent toutes quelques symptômes ou signes bien liés aux maladies nerveuses qui sont tellement énigmatiques et fin-de-siècle.

L'esthétique de la Décadence peut être vue comme à la fois une esthétique érotique, où les rôles de sexes incertains cherchent à survivre, malgré les nouveautés dans une société pleine d'ambiguïtés, et une esthétique de l'artifice, qui présente et rend possible des portraits de personnages souvent extravagants, dont les traits sont bien exagérés. De même, précisément comme le diagnostic – vague et glissant – des maladies fin-de-siècle est difficile à faire, les figures féminines – énigmatiques et ambiguës – sont difficiles à cerner. La figure féminine de la Décadence, de notre corpus, incarne, en tant que représentante des nouveaux rôles de sexes, toute l'ambiance de l'époque, l'incertitude et la peur de ce qui va venir, ou encore si la fin est à attendre. Si les écrivains des textes étudiés y pensèrent ou non en brossant les portraits de femmes, il est clair que les figures

féminines de notre corpus sont marquées par de mêmes traits, et une même esthétique. Ainsi les figures différentes s'impliquent toutes dans les imaginaires et y ajoutent un air de la Décadence aux romans – les suédois comme les français.

Si nous voyons une différence entre les textes français et suédois, c'est que les traits décadents types – à savoir des traits physiques ou un comportement exagérés, ainsi que des manières imprégnées par des obsessions ou des perversions – ne sont pas aussi clairement brossés dans les textes suédois que dans les textes français. Dans la recherche littéraire, on a, auparavant, comme le fait Claes Ahlund dans son étude, expliqué cette différence comme une différence de degré de chasteté. Cela veut dire qu'une Décadence scandinave ou suédoise est à trouver dans la littérature fin-de-siècle, mais plus « chaste »¹²⁸⁴. A notre avis, la chasteté ne joue que pour peu dans les textes de notre corpus. Par contre, la différence dépend du milieu littéraire suédois qui est marqué par un programme politique et qui est devenue la norme à suivre afin d'obtenir du succès parmi les critiques contemporains. Ainsi, les particularités significatives de la Décadence se font voir, mais d'une manière plus douce que dans les textes français. La thématique décadente est donc – plus ou moins – clairement présente, mais dans chacune des œuvres étudiées, elle est aussi présente que l'on peut, sans aucune hésitation, distinguer une appartenance de l'époque.

Le programme politique, très à la mode et dominateur, qui joue beaucoup comme arrière-plan de la littérature suédoise des années 1880, freinent souvent les influences décadentes. Pourtant les influences de la littérature française y sont tout à fait visibles, et cela se voit sans aucune hésitation dans chacune des figures féminines de notre étude. L'incertitude et l'ambiguïté menaçantes, qui se caractérisent en des traits maladifs, voire en un état maladif, bien liés à l'artifice, qui est le refus de la nature sont présents dans chaque roman du corpus, et se manifestent bien dans les portraits des figures féminines. De même, la différence est présente dans l'approche de l'artifice. L'esthétique de l'artifice, impliquée dans les représentations des figures féminines, rend l'ambiance plus ou moins « perverse » et souvent le refus de la nature est très exagérée. En effet, c'est ce côté de la littérature sur laquelle la recherche avait attiré l'attention jusqu'ici, et cela sans vraiment voir une littérature suédoise qui exprime la même chose que la littérature française. Dans notre étude, à partir de notre corpus, nous voyons que la littérature suédoise exprime bien l'ambiance décadente, mais parfois, et individuellement, de nuances et de traits divers, précisément comme le fait la littérature française de la même époque. Notre relecture montre qu'il est l'heure de relire encore des œuvres de la littérature suédoise fin-de-siècle dans un contexte plus vaste et international qu'auparavant. De même, à travers nos relectures croisées des œuvres

¹²⁸⁴ Voir Claes Ahlund, *Medusas huvud*, *op.cit.*, p. 214.

françaises du corpus, quelques nouveaux aspects se sont révélés qui contribuent à de nouvelles interprétations de chacun des textes.

Résumé en suédois – Sammanfattning

Avhandlingen *Figures féminines de la Décadence et leur implication esthétique sur quelques romans français et suédois* (Dekadensens kvinnofigurer och deras estetiska inverkan på några franska och svenska romaner) lyfter fram och jämför hur dekadensens tematik, utifrån gestaltningen av kvinnan och dess estetiska inverkan, avspeglas i svensk och fransk skönlitteratur från 1800-talets slut. Åtta prosaverk, varav fyra franskspråkiga och fyra svenska, utgör studiens korpus: *Monsieur Vénus* (1884) av Rachilde, *Pengar* (1885) av Victoria Benedictsson, *Berta Funcke* (1885) av Stella Kleve, *Un crime d'amour* (1886) av Paul Bourget, *En rade* (1886) av Joris-Karl Huysmans, *Sensitiva amorosa* (1887) av Ola Hansson, *Kvinnlighet och erotik II* (1890) av Anne Charlotte Leffler och *Bruges-la-Morte* (1892) av Georges Rodenbach.¹²⁸⁵

*

Att den litterära 1800-talsdekadensen framför allt har sitt ursprung i Frankrike, och därmed betraktas som ett franskt fenomen har påverkat forskningsintresset för den franska dekadenslitteraturen, och speciellt de senare decennierna har studier över den franska dekadensen blivit allt vanligare. Forskningen kring det dekadenta sekelskiftet i Sverige och Norden har däremot inte varit lika omfattande, vilken gör den lättare att överblicka än den franskorienterade – inte minst eftersom forskningen kring den franska sekelskifteslitteraturen i hög grad är internationell, vilket den svenska och nordiska knappast kan anses vara.

En av de första att kasta nytt ljus över dekadenslitteraturen var italienaren Mario Praz med sin *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1933) som sedermera översattes till engelska och franska (1977) och som kom att inspirera många litteraturforskare. Tidiga studier i Frankrike av Jean Pierrot och Jean de Palacio bidrog sedan än mer, inte minst Palacios vetenskapliga verksamhet, som också bestod i en mängd intresseväckande forskarseminarier som i sin tur inspirerade unga forskare till vidare studier av den då hittills oupptäckta fin-de-siècle-litteraturen. Ett flertal nästan bortglömda dekadensförfattare kom att uppmärksammas, bland

¹²⁸⁵Rodenbach var dock belgare, men var, under slutet av 1800-talet, verksam och aktiv inom Paris litterära kretsar.

andra Joris-Karl Huysmans, Jean Lorrain, Pierre Louÿs, Catulle Mendès, Joséphin Péladan och Rachilde. En annan anledning till det nyväckta intresset kan vara att man kring 1980-1990 närmade sig ett nytt sekelskifte. Kollokvier organiserades kring ämnet dekadenslitteratur och än fler forskare fick upp ögonen för en i litteraturforskningen dittills förhållandevis förbisedd litteraturströmning.

Den franska dekadensen var tidigt stor till omfånget, vilket gör den till en guldgruva för litteraturforskare med intresse för mindre väl utforskat material. På så vis tillkom inom kort en mängd studier med syfte att presentera och analysera den franska dekadenslitteraturen. Bland författarna till dessa studier bör några namn – med betydelse för avhandlingen – nämnas: Mireille Dottin-Orsini, som skrivit om *la femme fatale* och Salome-motivet; Guy Ducrey, som behandlat dansens betydelse för dekadensen; Bertrand Marchal, som också skrivit om bland andra Salome; liksom Sylvie Thorel-Cailleteau, som mycket ingående försökt definiera dekadensbegreppet och dess förhållande till naturalismen i sin *La Tentation du livre sur rien. Naturalisme et décadence* (1994). Bland utomfranska forskare med franska intressen bör ett par amerikaner nämnas. Robert Ziegler är den som profilerat sig allra tydligast med flera upplysande, tematiska studier, även Melanie Hawthorne utmärker sig med sin forskning om Rachilde och andra kvinnliga dekadensförfattare. Detsamma gäller bland andra den tyske Roger Bauer och den norske Per Buvik, som båda i sina respektive studier presenterar de dekadenta strömningarna utifrån den franska bakgrunden och relaterar väl till de internationella strömningarna, dock utan särskilt fokus på den svenska litteraturhistorieskrivningen.

Forskningen har producerat avsevärt färre studier som i första hand undersöker dekadensens inverkan på den svenska litteraturen. Den som tidigast berörde ämnet är Christina Sjöblad, som i sin avhandling om *Baudelaires väg till Sverige* (1975) tar upp mottagandet av Baudelaire bland de svenska författarna. Eftersom Baudelaires verk var bland de viktigaste inspirationskällorna för dekadensförfattarna blir det, när man talar om svensk sekelskifteslitteratur, omöjligt att studera mottagandet av Baudelaire utan dra paralleller till den franska dekadensen. Sjöblads avhandling, som undersöker flera epoker, lyfter på så vis fram författare vars verk också finns i föreliggande studies korpus.

Det finns tre senare studier om svensk dekadens. Av dessa är det första och viktigaste bidraget Claes Ahlunds *Medusas huvud* (1994). Ahlunds studie sammanfattar väl de dekadenta strömningarnas kännetecken och tematik, och använder sedan detta för att tolka svenska sekelskiftesverk, däribland Stella Kleves *Berta Funcke* och Ola Hanssons *Sensitiva amorosa*. I viss mån jämförs verken med utomsvensk dekadenslitteratur, men jämförelserna är kortfattade. Som slutsats framhåller Ahlund att den svenska sekelskifteslitteraturen visst har påverkats av de dekadenta strömningarna, men att den förhåller sig kyskt till dekadensens idéer och teman och därför inte upp-

fattas som särskilt dekadenta. Ett annat viktigt bidrag för dekadensforskningen är Johan Lundbergs *En evighet i rummets former gjuten. Symbolistiska och dekadenta inslag i Svens Lidmans, Sigfrid Siwertz' och Anders Österlings lyrik 1904-07* (2000). Som titeln meddelar handlar Lundbergs studie om både andra författare och en något senare period, liksom en annan genre, än de som jag har intresserat mig för i denna avhandling, men det som tas upp om dekadensen är ändå av värde för svensk sekelskiftesforskning. Den fjärde och senaste studien med anknytning till dekadenslitteraturens avtryck i Sverige är Ebba Witt-Brattströms *Dekadensens kön* (2007) som studerar två författarskap utifrån periodens stämningar: författarparet Ola Hansson och Laura Marholm. Eftersom Witt-Brattströms studie av författarnas litterära gärning tar vid tiden för paret möte behandlas inte *Sensitiva amorosa* som alltså behandlas i min studie.

Bland den övriga nordiska forskningen finns ett par studier som, tack vare översikt och definitioner av dekadensbegreppet, bör nämnas. Vid sidan av Per Buviks prestationer på området – som ju mest blickar utåt mot övriga Europa – finns den norske litteraturforskaren Per Thomas Andersens *Dekadanse i nordisk litteratur 1880-1900* (1992) som inleds en ambitiös och noggrann historisk bakgrund, samt några intressanta analyser av nordisk sekelskifteslitteratur. Den danska forskaren Lise Norup har också intresserat sig för dekadensen, om än, precis som Buvik, snarare utanför Nordens litteratur. En avsevärt tidigare skriven studie finns också, nämligen *Der Nordische Dekadent. Eine vergleichende literaturstudie* (1968) av Rafael Koskimies som ganska översiktligt försöker sammanfatta den nordiska dekadensen, dock utan fördjupning när det gäller de verk som är föremål för min studie.

Förutom forskning med dekadensen som främsta undersökningsobjekt finns förstås andra större arbeten som är relevanta för området och dessa behandlar då antingen enskilda författarskap eller litteraturen från 1800-talets slut. Inom den svenska forskningen etablerades det tidigt att kalla perioden det moderna genombrottet, efter Georg Brandes benämning, eller 1880-talsrealism, alternativt sennaturalism eller symbolism. Termen dekadens blev aldrig aktuell i den svenska (eller nordiska) litteraturhistorien. Detta beror, i första hand, som jag ser det, på Brandes sätt att nonchalera – och på så sätt ta avstånd från – strömningen, i andra hand, på att flertalet författare och kulturskribenter ville vara kritikerkåren och det litterära etablissemanget till lags. Bland de svenska 1880-talsförfattarna var flera av de mest framgångsrika och aktiva författarna kvinnor. Vid sidan av August Strindberg har man i litteraturforskningen börjat framhäva vikten av både Victoria Benedictsson och Anne Charlotte Lefflers författarskap, något som tidigare inte helt accepterats, åtminstone inte om man ser till litteraturhistorieskrivningens nyckelstudier över epoken såsom Gunnar Ahlströms *Det moderna genombrottet i Nordens litteratur* (1947). Den tidiga studien av Ahlström kom att bidra till en allt mer etablerad kanon, liksom en

allt mer etablerad tolkning av de svenska författarskapen. Därmed tycks de dekadenta strömningarna tycks ha kommit i skymundan. Att flera svenska författarskap tog del av och lät sig inspireras av internationella författarskap som de franska dekadensförfattarna är dock säkert. Detta visar såväl diverse dagboksanteckningar och korrespondenser som verken själva, där författarnamn nämns i både prosatext och för-/efterord.

Min avhandling avser alltså att fylla en påtaglig lucka när det gäller de dekadenta strömningarnas inflytande på, och betydelse för, den svenska sekelsluts litteraturen. Ingen mer ingående jämförande studie av svensk och fransk litteratur har tidigare genomförts, och inte heller har någon av de fyra svenska texterna tidigare lyfts fram i ett internationellt sammanhang.

Avhandlingens alla texter framstår som klart tidstypiska. För undersökningen valdes hälften av de franska och hälften av de svenska texterna utifrån de tidigare tolkningar som gjorts, det vill säga halva korpusen är litteratur som tidigare ansetts vara typiskt dekadent, medan de resterande texterna tolkats som tidstypiska genombrottsromaner eller tillhörande realistisk eller naturalistisk strömning. Valet utgick inte bara från dessa kriterier, utan gjordes också med hänsyn till kvinnofigurernas roller: varje text innehåller en för handlingen avgörande kvinnofigur som lever i dekadensens samtid – och i en europeisk miljö. De valda verken är dessutom skrivna under dekadensperiodens första del, mellan 1884, året då Huysmans *A rebours* – romanen som brukar ses som dekadensens både början och bibel – gavs ut, och 1892. Att de valda texterna skrevs under den tidiga delen av dekadensen gör också dem något mer variationsrika. Till en början präglades dekadensen av mer konstnärliga ambitioner, för att allteftersom bli något av en genre märkt av upprepningar och mångproduktion.

Det övergripande syftet har varit att se vad som går att finna av de dekadenta strömningarna i de valda texterna, samt att jämföra dessa sinsemellan för att omtolka såväl de enskilda texterna som den valda tidsperioden. Genom hela studien analyseras kvinnofigurerna ur olika perspektiv utifrån från dekadensens tematik och estetik för att utröna vad i de dekadenta strömningarna består. Parallellt med frågan om de svenska sekelskiftestexternas påverkan av de dekadenta strömningarna har således även frågan om den franska dekadensen och den svenska tidsperiodens litterära strömningar uppmärksammas – vad är dekadens och vad går att finna av den i det vi i Norden valt att kalla för det moderna genombrottet? Beskrivningen och omtolkningen av epoken är alltså central för min studie.

För epokbeskrivningen blir definitioner centrala. Därför inleds avhandlingen med en del som beskriver bakgrunden till såväl dekadens som det moderna genombrottet, men som också, därefter, presenterar författarskapen och korpusens åtta verk. Denna inledande bakgrundsdel går under rubriken ”Prolégomènes” och har alltså syftet att sätta in verken i sitt sammanhang, samt att redogöra för begrepp och epokbeskrivning. Eftersom

studien är komparativ till sin karaktär ramar de två kontexterna in för att uppnå en någorlunda balans mellan presentationerna. En viss nivåskillnad finns dock när det gäller den nordiska bakgrunden, som delvis medvetet presenteras något mer grundläggande, vilket görs med tanke på avhandlingen är skriven på franska och därmed främst riktar sig till en fransk publik. ”Prolégomènes” utvecklar alltså forskningsbakgrunden, då den presenterar hur tidigare forskare ser på dekadensen, det moderna genombrottet, de berörda författarskapen och källtexterna.

Självklart är bakgrunden som ges i den inledande delen en nödvändig del för studien, men det är först i de tre stora delarna, benämnda första, andra och tredje delen, som de valda skönlitterära texterna analyseras och jämförs. De tre delarna fokuserar på olika dekadenta teman utifrån tre mer övergripande ingångar, vilka är ordnade efter en rörelse där de yttre beskrivningarna av kvinnoporträtten inleder analyserna för att senare, utifrån andra aspekter tränga djupare in i tematiken och gestaltandet av kvinnan.

I den första delen, ”La représentation de la femme indépendante”, beskrivs och analyseras hur den allt mer självständiga kvinnan porträtteras utifrån anletsdrag och beteende. I den andra delen ligger fokus på könsrollsproblematiken, då man på vissa håll under slutet av 1800-talet befarade att ”fin de siècle” var lika med ”fin de sexes”, det vill säga att seklets slut också var slutet på könen, eftersom kvinnans självständighet kunde liknas vid något manligt. Den tredje och avslutande delen behandlar sedan hur kvinnofigurerna förhåller sig till den dekadenta tematik som återstår bortom – eller vid sidan av – självständighet och könsrollsproblematik, nämligen sådan som har att göra med degeneration och förfall. Här undersöker jag hur kvinnofigurerna präglas av bland annat trosupplösning, smak och känsla inför det konstgjorda, dandyismen, samt de för dekadensen mycket typiska nervsjukdomarna.

Första delen

I den första delen handlar det som ovan nämnts om de yttre dragen, först utifrån källtexternas allra första beskrivningar, sedan med mer ingående detaljfokus. När det gäller det första intrycket finns det en tydlig likhet mellan kvinnofigurerna som så gott som alla utstrålar något ambivalent och dubbeltydigt: de skildras varken som entydigt vackra eller fula. Kvinnornas yttre präglas direkt av något motsägelsefullt, med undantag för Bourgets Hélène i *Un crime d'amour* och Lefflers Alie i *Kvinnlighet och erotik II*, vars drag är mer neutrala och mer positiva. De första avsnitten tar sedan upp beskrivningen av ögon, mun, hy, hår och kroppen som analyseras utifrån de typiskt dekadenta dragen. Även de enskilda dragen i sig bidrar till det ambivalenta intrycket. Kvinnofigurernas ögon och blickar är ofta beskrivna så att de är tilldragande och intressanta, men samtidigt farliga för mannen. Här är det fråga om femme fatale- och medusamotiv. Ögonen som själens spegel bidrar också till intresset för kvinnorna, inte minst för Hanssons manlige berättare i

Sensitiva amorosa som anser att kvinnor bör betraktas på avstånd, och för en av novellernas mansfigur som anser den mest lyckade relationen med en kvinna vara den som uteslutande grundas på blickars möte.

Dekadensens kvinnomunnar tycks ofta, precis som Jean de Palacio visat, vara beredda att, likt rovdjur, sluka ett byte. Några slukande rovdjursmunnar finns dock ej bland korpusens kvinnofigurer, med undantag för Rachildes Raoule som i *Monsieur Vénus* finner nöje i att bita sin älskare Jacques. Kvinnofigureernas skratt, som ju hör ihop med munnen, går däremot att koppla till det ödesdiga. Benedictssons Selma i *Pengar*, Huysmans Louise i *En rade* och Rodenbachs Jane i *Bruges-la-Morte* skrattar alla på ett sätt som förebådar den olycka som kommer att drabba antingen männen i deras närhet, eller dem själva. Louises skratt förknippas med hennes egen nervsjukdom, som i sin tur också oroar mannen Jacques, medan Janes skratt skrämmer änklungen Hugues till den grad att det orsakar det verkliga slutet för båda parter: Hugues tar livet av Jane.

Blekhet är ett gemensamt kännetecken för dekadensens kvinnor, och likaså är den vanligt förekommande bland källtexternas kvinnofigurer. Eftersom dekadensens estetik till stor del handlar om undergångskänslor är sjukligheten central. En sjuk kvinna är, vilket studeras mer ingående i avhandlingens tredje del, en vackrare och mer feminin kvinna, speciellt eftersom hon då framstår som svagare. Det bleka blir ett skönhetsideal som, då det inte är ett verkligt symptom på sjuklighet, också kan uppnås artificiellt, tack vare smink. Sminket hör, med sin onaturlighet, till dekadensens kännetecken och ju blekare en kvinna är, desto mer attraktiv blir hon i männens ögon. Blekheten, oavsett anledning, blir ett sätt att framhäva en kvinnas avstånd från det normala eller naturliga och vittnar om ett undantagstillstånd.

Ingen av korpusens kvinnofigurer klarar sig undan blekheten. Flertalet kvinnofigurer lider av sjukdomar som blodbrist, bleksot eller neurasteni, med undantag för Jane som sminkar sig. Den enda kvinnofigur som framstår som motsatsen till blek är bifiguren Norine, bondkvinnan, i Huysmans roman. Hon är solbränd, något som även Louise beskrivs som i en passage, vilket för hjälten Jacques är uppenbart skrämmande. Norines solbrända hud signalerar en närhet till naturen, och den kvinna som är nära naturen är också en sådan kvinna som dekadensens hjältar bör undvika: hon är farlig, stark och opålitlig. Samma sak gäller delvis för kvinnofigureernas hår. Ett långt och böljande hårsvall associeras med det vilda, opålitliga och fatala. Det tjockare håret är dessutom en tidig symbol för kvinnans fertilitet, vilket i sig inte är lämpligt inom ramen för dekadensens föreställningsvärld. Bland källtexternas hårsvall förekommer frisyreer – uppsättningar med dess utsmyckningar – som inte bara säger något om kvinnofigureernas fåfänga, men också något om deras klass och stil. Det hår som visar på medvetenhet är mindre naturligt och därmed mindre farligt. Kvinnofigurerna framställs som medvetna om sitt hår; välkammad, utsläppt eller uppsatt. Viktigast innebörd får håret i Rodenbachs *Bruges-la-Morte*, där den dödas hårfläta förvaras i ett

glasskrin och Janes hårsvall är avgörande för att hjälten, änklungen Hugues, ska upptäcka hennes likheter med den döda. Håret ramar in intrigen och får symbolisera den döda, eftersom håret också framställs något evigt, odödligt. Att håret sedan blir ett mordvapen visar förstås än tydligare hårets betydelse för romanens tematik.

Dekadensens åldersideal är ungdomen. Utifrån den onaturliga världsbilden, den som präglas av det konstgjorda och avståndstagande från naturens gång – vilket i sig också visar beröringspunkter med pessimismen – blir de äldre kvinnofigurerna något att undvika. Samtidigt blir en ambivalens tydlig här, eftersom flera av de viktigaste kvinnliga personerna speglas i äldre kvinnofigurer. De äldre kvinnorna framställs som mer jordnära, stabila och de representerar ofta något av en tidigare tids normer och värderingar. Dessa kvinnor ger upphov till både trygghets- och äckelkänslor, något som återfinns framför allt i *En rade* och *Bruges-la-Morte*, men också delvis i *Monsieur Vénus*, där Raoule vantrivs med sin faster Elisabeth som ska försöka lägga sig i Raoules onormala beteende. Genom att ställa de unga kvinnorna mot äldre kvinnor får ungdomen en tydligare positiv innebörd, samtidigt som skillnaderna i beteende mellan generationerna gestaltas. Om ungdomen är det eftersträvansvärda framkommer det unga idealet allra mest i Rodenbachs roman, där den döda, som förblir ett ideal för änklungen, också förblir ung. Det evigt unga är alltså, trots sin omöjlighet, något som upphöjs, samtidigt som unga kvinnor med sin attraktionskraft utsätter männen för provningar, fara och otrygghet. Att ålderdomen trots allt är något man helst undviker, blir ett tecken på att man ändå föredrar att undvika tankar på livets slut, som i ett universum i förfall är något avlägset och oförståeligt, liksom tätt sammanlänkat med det naturliga och verkliga.

Ett annat sätt att hålla natur och verklighet på avstånd är att undvika kontakt med andra människor som såväl familjemedlemmar som det motsatta könet eller bara potentiella vänner. Ingen av korpusens kvinnofigurer har någon nära vänskapskrets, och bara någon enstaka har kontakt med sin släkt eller någon nära vän. Intima relationer, ibland kärleksfulla sådana, finns det dock en del av, även om dessa på sätt och vis kan vara avståndsmärkande i sig. För ett par av figurerna, i synnerhet Kleves *Berta Funcke* och Lefflers Alie i *Kvinnlighet och erotik II* märks ett tydligt avståndstagande gentemot framför allt männen. De båda kvinnofigurerna vill inte, precis som Raoule i *Monsieur Vénus*, eller Jane i *Bruges-la-Morte*, stadga sig med en man bara för att följa samtidens normer.

Att det inte finns någon tydlig anknytning till familj, släkt eller vänner kan också ses som något typiskt för dekadensen. Intentionen var – istället för att som under realismen och naturalismen försöka skildra så många skikt i samhället som möjligt – att i möjligaste mån koncentrera sig på enskilda individer och skildra dessa såväl utifrån som inifrån. I skildringarna blev den romantiska återkopplingen tydlig genom att känslorna gavs större utrymme, och anspråket var mindre vetenskapligt än de föregående

perioderna, samtidigt, som en gemensam kontrast till de tidigare strömningarna blev framtidshopp något allt mer sällsynt.

Att gestalta livet och dess känslor blir förstås lättare att om man utgår från enskilda individer som får vara för sig själva. De stora persongallerierna blir därför också ointressanta för dekadensförfattarna. Eftersom källtexternas kvinnofigurer är alternativa när det gäller normer och idéer blir de solitärer som säkerligen också därför trivs bäst i sin ensamhet, utan sällskap. Ensamheten är självvald, men det är också något som vissa av kvinnorna är vana vid från uppväxten, då flera av dem varit moderlösa eller rentav föräldralösa. En sådan uppväxt är också något som kan bidra till självständighet, vilket är fallet för framför allt Raoule och Selma, men också delvis för Alie, vars föräldrar dock går bort något senare. Bland övriga kvinnofigurer tycks föräldrarna vara bosatta på ganska långt avstånd, med Berta Funcke som enda undantag. Bertas föräldrar tycks dock inte påverka Bertas egensinnighet. Intressant är dock att det är med fadern som Berta reser runt i Europa, och inte modern, något som framstår som både normalt och friktionsfritt. Faderns inflytande är dock ändå begränsat, precis som för de övriga kvinnofigurererna.

Möten med familj eller släktingar gestaltas aldrig som något rent positivt, snarare tvärtom. Tydliga exempel på dålig kontakt generationerna sinsemellan finns i *Monsieur Vénus*, *Pengar*, *En rade* och *Sensitiva amorosa*. I *Sensitiva amorosas* andra novell finns ett exempel på en negativ erfarenhet som tydligt visar att man bör undvika kontakt med föräldragenerationen. När en ung kvinna möter sin fästmans föräldrar blir de yttre påtagliga likheterna mellan fästmannen och fadern ödesdigra, då kvinnan finner fadern fränstötande.

Förutom att visa på likheter mellan generationerna, finns det också i bandet till den äldre generationen en tydlig koppling till ålderdom, död och den verklighet som människan faktiskt lever i – allt detta som ”dekadenterna” önskar slippa undan. Att leva utan kontakt med familj, släkt och vänner bidrar också till ett större lugn, en trygghet och en större möjlighet att själv få styra sitt liv. De gånger som vänner och bekanta tycks finnas, som i Berta Funckes liv, blir dessa främst en anledning till leda.

Inte bara kontakten med andra personer, utan också kontakten med nya miljöer kan vara riskfylld för dekadenterna. Bland korpusens kvinnofigurer är ensamheten i en välkänd miljö att föredra, även om nya miljöer, om de är vackra och estetiskt tilltalande, kan bli betydelsefulla. Selma i Benedictssons *Pengar* trivs i och för sig med friheten som exempelvis en ridtur kan ge, men kanske ännu bättre trivs hon i slutna rum med väl valda föremål omkring sig, som i sitt eget rum där bokhyllor med böcker och prydnadssaker täcker väggarna, eller på Nationalmuseum med dess målningar. Det är främst artificiella miljöer som blir betydelsefulla, även för övriga kvinnofigurer, något som diskuteras mer ingående i avhandlingens tredje del. När kvinnofigurererna lämnar inomhusmiljöer för att istället befinna sig utomhus

sker ofta normbrott. Så är fallet för både Hélène i *Un crime d'amour* och Jane i *Bruges-la-Morte*. Utomhusmiljöerna är otrygga, men också friare: här kan kvinnofigurerna ta sig frihet att agera mer utmanande.

Oavsett vem som är huvudperson i de olika texter som utgör avhandlingens korpus får läsaren tillträde till både manliga och kvinnliga figurers inre tankar. Detta visar förstås att textförfattarna intresserar sig inte bara för en huvudperson, utan för två personer, inte minst då det finns en intim relation mellan en man och en kvinna. Trots manliga huvudpersoner i Bourgets, Huysmans och Rodenbachs romaner delges kvinnofigurernas tankar så pass mycket att man, när det gäller framför allt Hélène och delvis Louise, kan uppleva kvinnofiguren som huvudperson. Bland Hanssons figurer är kvinnofigurerna i hög grad framträdande och de skildras till viss del ur inre synvinkel, även om novellgenren givetvis begränsar en längre karaktärsutveckling. Det bör också påpekas att Rodenbach i *Bruges-la-Morte* inte bara låter delge Janes tankar, utan även tjänstekvinnan Barbes tankar: Barbes egna tankar och upplevelser får till och med ett alldeles eget kapitel som fyller funktionen att återge såväl Barbes drömmar, värderingar och funderingar, som stadens Brügges skvaller om Hugues och Jane. De olika inre universum som delges bidrar till berättelsernas mångsidighet och figurernas trovärdighet, då de ger flera perspektiv på figurerna och intrigen. På samma sätt som de manliga författarna vars romaner har manliga huvudpersoner men ändå återger kvinnofigurernas inre tankeliv, återger också de kvinnliga författarna, vars romaner har kvinnliga huvudpersoner, manliga bifigurers inre tankeliv. De dubbla perspektiven finns alltså i alla korpusens texter, vilket är något som med fördel skulle kunna uppmärksammas och undersökas ytterligare när det gäller dekadens- och sekelskiftelitteraturen.

En till det inre tankelivet gränsande aspekt är den av Jette Lundbo Levy kallade dubbelblicken. Dubbelblicken finns framför allt hos den självmedvetna kvinnan, som hos Berta och Selma, som båda, främst i situationer då de är tillsammans med män, tenderar att se på sig själva först med ett inifrånperspektiv, sedan med ett utifrånperspektiv, för att sedan också uppvisa medvetenhet om sitt eget beteende. Självmedvetenheten blir ett sätt att utveckla självständighet, eftersom det också finns självkritik i den dubbla blicken. Ju mer självständig en kvinnofigur är, desto troligare är det att hon också har en dubbelblick på sig själv. Dubbelblicken bidrar också till att utveckla porträttet då det ger flera perspektiv på en och samma figur, även om dessa ges utifrån densamma. Detta hör dessutom ihop med dekadensens estetik. Dubbelblicken påverkar en figurs beteende till att bli något annat än det förväntade eller naturliga: den får eller ger uttryck för att personen föredrar det konstgjorda, tillrättalagda.

Även om de engelska begreppen "odd woman" och "new woman" inte hade myntas vid tiden för prosatexternas tillkomst, finns det anledning att titta på kvinnofigurerna utifrån dessa motiv, eftersom föreställningarna bakom begreppen faktiskt ändå också tillhör 1880-talet. Bland

kvinnofigurerna är de gemensamma dragen med den ”nya kvinnan” tydligast, men framför allt finns det, som Elaine Showalter gör då hon skriver om de båda kvinnotyperna, anledning att koppla dessa kvinnotyper till en sexuell anarki som flera av korpusens kvinnofigurer också tillhör. Raoule, Selma, Berta och Alie är alla sexuella anarkister i det att de frångår normerna när det gäller äktenskapet: Raoule, Berta och Alie väntar alla med att fatta något egentligt beslut – de tackar nej till olika förslag – medan Selma väljer att bryta upp från det äktenskap som hon som ung och ovetande gått in i. Selma blir på sätt och vis, tillsammans med Jane i *Bruges-la-Morte* som också lever självständigt och icke-konventionellt, den som mest kommer att likna den ”nya kvinnan”, medan övriga kvinnliga huvudpersoner till slut hamnar i situationer som tar avstånd från den nya kvinnorollen. Värt att notera är också att de kvinnofigurer som från början är gifta, det vill säga Héléne och Louise, båda ifrågasätter äktenskapet och dess etablerade konventioner, vilket för övrigt påminner om flera av figurerna i *Sensitiva amorosa*, vars berättelser varnar för alla intima relationer, däribland äktenskapet.

De nya kvinnorollerna har, på sätt och vis, mycket gemensamt med en av dekadensens vanligaste kvinnofigurer, nämligen ”la femme fatale”, eftersom den ”nya kvinnan” med sitt alternativa leverne också framstod som hotfull bland dekadenterna. På så vis blir kvinnan, vilket redan antytts i analyserna av de mer detaljerade dragen, ofta beskriven som ödesdiger och fatal. Femme fatale-motivet, liksom det tillhörande Salomé-motivet, är ett av de vanligaste bland dekadensens kvinnoporträtt. Det är därför föga överraskande att det går att se spår av dessa motiv också bland den behandlade litteraturens kvinnofigurer. De allra tydligaste kopplingarna till dem finns nog ändå i de franska källtexterna, som i Huysmans *En rade* där huvudpersonen Jacques drömmar innehåller vissa kvinnoporträtt som också säger något om Jacques oro över sin fru Louise, vars sjukdomstillstånd bidrar till ett ytterst nyckfullt beteende. Jane i *Bruges-la-Morte* är förstås annars, i egenskap av dansös, den kvinnofigur som närmar sig Salomefiguren mest av alla, samtidigt som Raoule, med sitt nyckfulla sätt att behandla männen i sin närhet, också går att se som en femme fatale, även om hon också, precis som Jane, egentligen till slut blir än mer fatal för sin egen situation. Även Kleves Berta Funcke har ett femme fatale-liknande beteende, då hon lyckas fånga flera mäns intresse genom att öppet och medvetet flirta med männen, för att sedan avvisa dem. Precis som Salome-figuren håller Berta sig på ett visst avstånd, vilket gör männen besvikna. Ytterligare ett par femmes fatales skyntas delvis också i *Sensitiva amorosa*. Här gestaltas kvinnor som är ödesdigra för mannen, varav några mer allvarligt än andra, såsom kvinnan i den sjunde novellen där åsynen av en kvinna driver mannen till ett allvarligt sinnesjukdomstillstånd.

Avhandlingens första del visar att när det gäller porträttet av den självständiga kvinnan finns det många beröringspunkter mellan korpusens olika texter. Det är tydligt att de samhälleliga förändringarna

präglar kvinnofigurerna, men också att den svenska litteraturen är påverkad av samma motiv och teman som karakteriserar den samtida franskspråkiga litteraturen.

Andra delen

Avhandlingens andra del utgår från rubrikens fråga ”Fin de siècle – fin de sexes ?” och har således könsrollsproblematiken i fokus. Den grundläggande frågan är: Innebär seklets slut även att könen inte längre kommer att finnas? Dekadensförfattare och andra sekelslutmänniskor befarade att så var fallet. Den andra delens rubrik anspelar på sekelslutsartikeln ”La Fin d’un sexe” skriven 1889 av Emile Yvon som undrar om den kvinnliga könet är på väg att försvinna för att bli ett med det manliga.

Om avhandlingens första del koncentrerar sig på hur kvinnan gestaltas utifrån hennes nya självständighet, har den andra delen ambitionen att utveckla detta, genom att undersöka de olika nya alternativ som ges när det gäller könsroller och sexualitet. Allra tydligast kommer det könsrollsproblematiska till uttryck i de androgyna dragen. Androgyniteten kan dessutom, med sin tvetydighet och ovisa karaktär, sammanfatta mycket av det som dekadensen också ger uttryck för. Bland korpusens kvinnofigurer finns androgyna drag främst att hitta bland de mest ambivalenta och motsägelsefulla porträtten, men även då en kvinna gestaltas som mer traditionellt kvinnlig tränger androgyna drag fram. Kvinnofigurerna attraheras också i större mån av androgyna män. Precis som den nya kvinnorollen har manliga drag har den nya mansrollen kvinnliga drag; på så vis möts de två könsrollerna. Ju mer självständig och modern en kvinna är, desto mer tenderar hon att söka sig till en man med androgyna drag. Så är fallet för alla de kvinnofigurer som ingår i avhandlingens korpus.

Det androgyna kan framträda antingen i utseendet, som hos Selma i *Pengar* som har något pojkkäckt över sig, och som hos Raoule i *Monsieur Vénus*, som klär sig som en man och talar om sig själv i maskulinum, eller i beteendet, som hos Berta Funcke, som flirtar som en man. För Bertas del är androgyniteten dessutom tidigt något som fascinerar: hon läser om Tintomara i Almqvists roman *Drottningens juvelsmycke* och jämförs av sina klasskamrater med den romerske kejsaren Nero, något som förstås påverkar den unga Bertas syn på sig själv. Det relativt manliga sättet att sedan agera har Berta gemensamt med Jane i *Bruges-la-Morte*. De båda kvinnofigurerna beter sig båda ytterst självständigt, och har sätt som påminner om traditionellt manliga. På så vis rubbar de den etablerade ordningen: deras kvinnliga drag och klädsel strider mot deras beteenden, och en ovisshet uppstår. Deras könsroller blir svärgripbara, och de uppvisar därmed också androgyna drag.

I de romaner där en kvinnofigur inte är så androgynlik, finns det istället androgyna drag bland bifigurena: I *Un crime d'amour* faller den mer traditionellt kvinnliga Hélène för androgynen och dandyn Armand, och i *Kvinnlighet och erotik II* blir Alie, med sitt traditionella yttre, men med sitt mindre konventionella inre, förtjust i den androgynen Andrea Serra. Den viktigaste kvinnofiguren i *En rade*, Louise, är också mer traditionellt kvinnlig, medan den kvinnliga bifiguren Norine, bondkvinnan, har manhaftiga drag som gör hennes porträtt mer androgynligt. Även i *Sensitiva amorosa* presenterar exempel på figurer med oviss könstillhörighet. Den osäkra könstillhörigheten är alltså något som upptar dekadenternas tankar. Rädslan för allt det nya i samhället kan läsas in i denna ovisshet, som visar att det är svårt att veta vad man har, och att något är i förändring. Kvinnofigurerna står för någonting nytt, som är både ovisst och hotfullt, något som mansfigurerna försöker få kontroll över, men som kvinnofigurerna inte räds. Genom att söka sig till mer feminina, androgyna mansfigurer, kan kvinnofigurerna utveckla sina nya roller, samt få större möjlighet att styra över sina egna liv och förhållanden. Flertalet relationer i källtexterna handlar om just detta: en kvinna väljer en androgyn, mer feminin än maskulin man framför en mer traditionell och konventionell man. Sådant är fallet i *Monsieur Vénus*, *Pengars*, *Berta Funcke*, *Un crime d'amour*, *Kvinnlighet och erotik* och *Bruges-la-Morte*. Att även *En rades* huvudperson har ytterst lite att göra med den traditionelle mannen, liksom flera av *Sensitiva amorosas* mansfigurer, visar att avhandlingens hela korpus präglas av könsrollernas ifrågasättande och utveckling. Det androgyna är, ur kvinnofigurernas perspektiv, ett ideal, men också, ur mansfigurernas perspektiv, något hotfullt och oroväckande. En mansfigur får alltså gärna uppvisa androgyna drag, medan en kvinnofigur helst ska fortsätta att följa de etablerade normerna.

Det ovissa i könsrollerna fortsätter att visa sig i gestaltningen av sexualitetens nya uttryck och former. Om könen är på väg att försvinna, eller kanske till och med allt det etablerade i samhället, kan alternativ till den etablerade sexualiteten utvecklas. Homosexualitet och bisexualitet, liksom lek med könsrollerna, eller en asexuell läggning blir på så vis ännu ett sätt att uttrycka att samhället inte längre är stabilt, att ovisshet råder. Den alternativa sexualiteten tar sig uttryck på diverse vis bland de studerade kvinnofigurerna. I *Monsieur Vénus* är det möjligt att, i och med de ombytta könsrollerna – Raoule talar om sig själv som man, klär sig som en man och talar om sin älskare Jacques som älskarinna – utläsa en förklädd och omvänd homosexualitet, då könsrollerna bara delvis är ombytta, och stundvis inte råder. Även *Pengars* Selma uppvisar drag som kan tolkas som såväl homosexuella som bisexuella, vilket grundas i det intima mötet med maken som fyller henne med ett äckel. Berta Funcke är, i likhet med både *En rades* och *Sensitiva amorosas* figurer ointresserad av en mer intim och fysisk relation: för dessa figurer är en god relation något som sker på avstånd, eller som för paret i *En rade* asexuell på grund av sjukdom. Sterilitet och ofruktbarhet genomsyrar

förstås de alternativa sexuella formerna, vilket i sin tur hänger samman med *la fin du siècle* och tankarna om ett förfall, liksom med pessimismens idéer.

Den alternativa sexualiteten är alltså sällan fruktbar och den kan helt enkelt inte vara det; därför är den alternativ. Det alternativa eggjar och inspirerar, i synnerhet som dekadenternas föreställningsvärld bygger på tanken om ett ovisst samhälle där ingenting längre är som förut, utan liknar ett samhälle i förfall. Därför blir sexualiteten alternativ, eftersom den eventuellt fruktsamma sexualiteten är farlig av flera skäl: det finns risk för smittsamma sjukdomar, och, ännu värre, risk för degenererad avkomma. En intim relation är alltid fatal: äktenskapet blir, som för Pierrot-figuren som Jean de Palacio studerat, lika med ett slags avrättning, eller ett fatalt slut. På så vis räds dekadenter i allmänhet den fysiska närheten, och föredrar, som *Sensitiva amorosas* berättare att betrakta det andra könet på avstånd. Den cerebrala sexualiteten, den drömda eller fantiserade, blir således att föredra, och den finns hos flera av de undersökta texternas kvinnofigurer, vare sig de är sexuellt aktiva eller inte, men främst hos Raoule, Berta, Héléne och Alie, som alla fantiserar, funderar eller spelar roller som om de deltog i ett skådespel.

Skådespeleri, eller iscensättande, blir också ett sätt att distansera sig från den reella fysiska kontakten som kan innebära en fara eller risk. Ett av de mer påtagligt utspelade sätten att inta distans till den verkliga sexualiteten uttrycks i de sadistiska beteenden som uppvisas av framför allt Raoule i *Monsieur Vénus*, men också, om än inte så bokstavligt, av både Jane i *Bruges-la-Morte* och Berta Funcke, liksom av någon av de i drömmarna förekommande kvinnofiguerna i *En rade*.

De nya kvinnorollernas ambivalens framträder inte bara genom de androgyna dragen, men också genom att de jämförs med två ytterligheter, två drag som står emot varandra, men som ändå kan förekomma samtidigt. Bram Dijkstras kända konststudie *Idols of Perversity*, liksom en mängd annan forskning om dekadensen, tar upp diverse motsatspar, men aldrig det motsatspar som avhandlingskapitlet "Ou nonne, ou monstre!" utgår från. Motsatsparet här är ett citat hämtat ur *Monsieur Vénus*, vars huvudperson Raoule redan i barndomen har bedömts bli antingen nunna eller monster. Motsatsparet "nunna – monster" har förstås beröringspunkter med "helgon/ängel – vampyr" eller "jungfru – hora". Trots att såväl nunnan som monstret är onåbara och ofruktsamma, kittlar de människans fantasi. De båda figurerna behöver inte heller, precis som exemplet Raoule visar, befinna sig särskilt långt ifrån varandra. En nunna, som verkar oskyldig och pålitlig, kan alltså lika gärna vara ett förklätt monster. Raoule blir inte nunna, utan istället något av ett monster. Hennes faster Elisabeth däremot drömmer om att bli nunna och lämnar till sist Raoule på grund av Raoules osunda beteende, för att göra verklighet av sin dröm. På liknande vis lämnar tjänstekvinnan Barbe Hugues i *Bruges-la-Morte* då Jane med sitt normbrytande beteende kommer och ruckar på tillvaron; kanske realiseras även hennes dröm om att bli nunna. Både Raoule och Jane ställs alltså emot ett nunneideal. Nunnan eller den

blivande nunnan får stå som motpol till kvinnor som betar sig normbrytande, och förtydligar därmed de drag som den nya, farliga – ja, monstreuösa – kvinnan står för. En annan påfallande nunnefigur i avhandlingens korpus är den som Nils Max i *Berta Funcke* ser som i en dröm: en nunna som står lutad mot en pelare får honom att tänka på Berta. Glidningen mellan nunnan och en självständig kvinna, som påminner om en femme fatale, visar tydligt hur vaga gränserna är mellan den tillsynes trygga men onåbara nunnan och en mer opålitlig kvinnofigur som är monsterlik till sitt väsen. Paret ”nunna – monster” representerar som övriga motsatspar det dubbla hos kvinnan, det opålitliga och det ovissa – som också finns i samhället runtomkring. Det ambivalenta i och mellan kvinnofiguerna bidrar även här till den dekadenta stämningen.

Man skulle kunna tro att onåbara, ofruktsamma kvinnor och intimitetsrädda män borde påverka dekadensens romanfigurer till ett ointresse vad gäller erotik, men så är inte fallet. Tvärtom väcker rädslan inför de intima relationerna nyfikenheten, vilket bidrar till en uppsjö fantasier som ibland även får drag av besatthet. Erotiska inslag är vanliga i dekadenslitteraturen, och ibland så till den grad att dessa kan uppfattas som perversa. Avhandlingens primärlitteratur visar dock främst på en större erotisk medvetenhet, ett bejakande – och det främst bland kvinnofiguerna. Raoule, Héléne och Alie upptäcker och bejakar sina lustar, medan Berta snarare låter behålla dem inom sig, på ett mer cerebralt plan än såsom de övriga nämnda, som faktiskt också fysiskt lever ut erotiken. Även bland övriga kvinnofigurer framträder erotiska spänningar, vilket också anses vara något som är kännetecknande för dekadensens estetik.

Erotiska spänningar är, precis som intima relationer, något som en dekadensfigur bör undvika, för de kan vara farliga, speciellt om de utvecklas till mer intima relationer, som i sig är ödesdiga. Den dödsbringande syfilisen är en fara bakom hotet om ett fatalt slut, men intima relationer kan smärta också på andra sätt. Detta är en anledning till att kvinnan ses som hotfull och ödesdiger för mannen. Hon bär på smittan, och att komma henne nära innebär risker. Den hotfulla kvinnan beskrivs inte bara som femme fatale, eller lik Salome; hon påminner också om det monstreuösa och vampyrlika. Kapitlet om sexualiteten och döden behandlar det hotfulla i alla nära relationer, samt hur ordparet förhåller sig till *amori et dolori*, kärlek och smärta. De analyserade texternas figurer uttrycker mycket smärta, liksom hot om dödlig utgång, förknippad med relationerna. I *Monsieur Vénus* är Jacques sjuklig redan från början, och han blir inte bättre av förhållandet med Raoule. Även *En rade* präglas av sjukdomsfall: främst är Louise drabbad, men även Jacques, som mest tycks lida av Louises tillstånd tycks vara sjuk, och med tanke på hans återkommande mardrömmar kan han vara syfilismittad. Kärleksparen lider också av sterilitet, som ju i sig är en sorts död, eftersom det bidrar till släktens död, samtidigt som det är något av ett dekadensens mest typiska och omistliga fenomen. Dekadens i meningen förfall och försvinnande är ju

också avhängigt en sterilitet, som i sin tur uppvisar samhörighet med Schopenhauers pessimistiska idéer om den smärtsamma viljan som ger liv. Sexualiteten kan inte, och får inte, bli livgivande. Det enda barn som finns bland korpusens intriger, Hélènes son, är en börda. Därför blir betraktelser på avstånd, likt de som *Sensitiva amorosas* berättare förordar, den befriande lösningen; tack vare ett avstånd undslippis riskerna att lida eller rentav dö.

De nya könsrollerna, som också representerar samhällets förändringar, uttrycks alltså även genom en intimitetsrädsla, en rädsla inför fysisk kontakt, eftersom den fysiska närheten kan ge upphov till såväl hälsoproblem som annat lidande, eller bidra till människans fortplantning och överlevande. Intimitetsrädslan är också, omvänt, uttryck för en rädsla inför de nya könsrollerna, som innebär en allt större självständighet för kvinnan. Med den osäkerhet som råder i samhället minskar förstås lusten att föröka sig, och intimitetsrädslan tilltar. Samtidigt tycks rädslan inför att föröka sig inte särskilt relevant, då de flesta av dekadenslitteraturens figurer ändå är sterila, och det ofta på grund av sjukdomar eller allmän degeneration. Ett sätt att glömma allt detta, är att fly in i en fantasivärld, långt ifrån verkligheten, där erotiken kan få utvecklas till något mer eller mindre extremt, så som den gör i vissa av källtexternas världar. För vissa författare, speciellt de kvinnliga, blir också erotiken något av ett huvudämne, då den nya möjliga kvinnorollen också bidrar till diskussioner kring den kvinnliga erotiken. I dekadensens föreställningsvärld blir erotiken något som ofta överdrivs till det extrema, vilket den har gemensamt med övriga uttryck för dekadensens – och degenerationens – symptom.

Tredje delen

I avhandlingens tredje del undersöks framför allt närvaron av dekadensens typiska kännetecken med utgångspunkt i tankarna kring sekelskiftets degeneration. Faktum är att dekadensens idéer livnär sig på degenerationens symptom, vilket ger anledning att undersöka degenerationens inverkan på korpusen. Degeneration blir under dekadensens epok något som allt mer uppmärksammas, och man fruktar att den ska öka och bli allt värre. Det gäller förstås att försöka undslippa den, och dess lidande. Symptomen bakom degenerationen uppmärksammas på flera håll, som ett försök att hitta orsaken till lidandet, och för att hitta någon sorts botemedel. Den främsta orsaken ligger i samhällets snabba utveckling som bidragit till en ny sorts stress, men en annan i de vetenskapliga upptäckter som ifrågasätter kyrkans och kristendomens värderingar, eftersom de tillsammans bidrar till en tomhetskänsla som gör att dekadensmänniskan drabbas av leda och sorg över det som varit. Tomheten och sorgen kan botas via diverse distraktionsmedel såsom berusning, överdriven sexualitet eller erotik, men också olika konstnärliga uttryck kan motverka tomhets känslan. Hjälper inget av de olika botemedlen är dock den degenererade sjukligheten ett faktum. Degenerationens

sjukdomar är främst av neurotiskt slag, och precis som männen är även kvinnorna drabbade.

Som bakgrund till degenerationen och de neurotiska sjukdomarna är trosupplösningen avgörande, eftersom ett liv utan tro och trygghet givetvis ökar människans stress. Precis som flera dekadenskännare, bland andra Jean de Palacio och Robert Ziegler, konstaterat finns det, paradoxalt nog, en stark närvaro av religion i dekadenslitteraturen, ibland till den grad att det verkar handla om en besatthet. Samtidigt är sekulariseringen, liksom den personliga trosförlusten, tydligt närvarande i avhandlingens behandlade texter. Flertalet kvinnofigurer låter delges sina funderingar eller åsikter gällande kyrkans roll, och så gör även vissa av korpusens mansfigurer.

Den mest kontroversiella bland kvinnofigureerna när det gäller det religiösa idéinnehållet är säkerligen Raoule i *Monsieur Vénus* som jämförs med Satan. Även om Raoules egna funderingar kring religionen delges uppvisar hela hennes beteende en avsaknad av moral som också har både med trosupplösning och degeneration att göra. Selma i *Pengar* däremot verkar inte sakna moral, men ifrågasätter ändå tydligt religionen och kyrkans roll: hon har ”ingen religion” och tror sig bli straffad för det. Dessutom vittnar porträttet av morbrodern, som är kyrkoherde, om ett förakt inför kyrkan och dess representanter. Likt Selma har Berta Funcke en ifrågasättande attityd gentemot kyrkan: hon tar också avstånd från religionen, medan däremot den för Berta viktige unge mannen, den danske dandyn Nils Max, intresserar sig för katolicismen och dess riter, trots att han beskriver sig själv som icke-troende. Riterna bli ett sätt att fylla ut och motverka tomhetskänslan, inte bara hos Nils Max, utan hos många av dekadenterna. Berta själv hittar dock ingenting som kan bota hennes leda och vilshenhet, vilket förstås till slut ger konsekvenser för hennes beteende och hälsa.

Ett förhållningssätt som liknar både Selmas och Bertas uppvisas även av de båda huvudpersonerna i *Un crime d'amour*. Såväl Armand som Hélène beskrivs tidigt ha lämnat kyrkans tro och ideal, vilket också påverkar deras moral. Bourgets roman visar således hur den bristen på moral spelar en viktig roll för människans beteende, vilket förstås har att göra med avståndstagandet från religionen. Faktum är att just trosupplösningen möjliggör ett omoraliskt beteende, vilket i sin tur också möjliggör romanens intrig. Samtidigt är bristen på tro också en avgörande orsak till leda, vilket även det bidrar till händelsernas utveckling.

Att ett normbrytande beteende förklaras av trosupplösning eller icke-moral blir tydligt även i de övriga källtexterna. Ett distinkt exempel på detta finns i mansfiguren Serra i Lefflers *Kvinnlighet och erotik II*, vars alternativa funderingar kring religionen är något som attraherar huvudpersonen Alie. Eftersom dessa föreslår nya perspektiv på livet, passar de särskilt en kvinna som Alie, som ju är ett exempel på en nyare, modern sorts kvinna. Trosupplösningen uppmärksammas även i *Bruges-la-Morte*, där Jane tydligt tar avstånd från allt religiöst, trots att religionen präglar staden så

påtagligt. Religionens betydelse i staden Brügge blir på så sätt snarare en motpol till Janes beteende, som i sin tur präglas av en icke-moral. Detta visar sig även i de kvinnofigurer som Jane ställs emot – både den döda och tjänstkvinnan Barbe. Särskilt betydelsefullt blir Barbés avståndstagande från Jane, då det förstärker skillnaden mellan moral och omoral: Barbe uppvisar ett beteende präglat av såväl tro som moral.

Religion och moral hör alltså ihop, vilket gör att trosupplösningen kan, för studiens kvinnofigurer, tillåta ett icke-moraliskt leverne. Eftersom trosupplösningen också bidrar till värdeupplösning, förklarar den också dekadensens typiska tomhetskänsla och leda. Sammantaget har ett liv präglat av leda och utan moral inverkan på kvinnofigurernas beteende. Samtidigt väcker alla funderingar kring religionen både ett intresse och en lockelse inför densamma. Attityden gentemot religionen blir alltså slutligen inte så entydig, utan den utvecklas snarare till något komplext som påverkar romanfigurernas både karaktärsdrag och handling.

Det reella och naturliga får ge vika för det konstgjorda bland dekadenslitteraturens romanfigurer. Faktum är att konst och underhållning också blir allt mer närvarande i det modernare samhället, vilket också bidrar till att ett annars tomt leverne fylls på med intryck och innehåll. Det konstgjorda är också det som bäst kan bota lidandet som ledan och sorgen orsakar – samtidigt som detsamma kan utveckla nya symptom av liknande slag. Oavsett: den moderna stadsmänniskan kan inte överleva utan konstgjorda föremål, och de konstnärliga uttrycken har blivit oundgängliga. Här dras återigen en parallell till Schopenhauers tankar om att lidandet kan lindras genom att söka sig bort från livsviljan och naturen, mot den sorts föreställning som en konstupplevelse kan innebära.

Det artificiellas inverkan på korpusens kvinnofigurer urskiljer sig främst genom vilken smak som delges, till exempel genom val av föremål, miljöer eller klädesplagg och andra yttre attribut. I medvetenheten när det gäller smak och stil har kvinnofigurerna en hel del gemensamt med dandyfiguren – om inte annat fascineras och attraheras de just av dandyfigurer.

När det gäller de artificiella tingen, beskrivs Raoule i *Monsieur Vénus* vara omgiven av vackra föremål där hon bor i det ärvda fristående huset på Champs-Élysées. Inte minst hennes rum pryds av tyger och ovanliga attiraljer, vilket påvisar att den unga kvinnan innehar en viss smak. Hon tycks inte heller bara ha sinne för konstföremål, utan beskrivs också, utifrån Jacques perspektiv, som en konstnär. Eftersom Jacques också är konstnär, om än misslyckad, blir konsten det medel som gör att paret möts. Romanens främsta verklighetsflykt – liksom källtexternas absolut främsta överdrift av det konstgjorda – bjuds läsaren på i slutet av romanen då delar av den då döde Jacques också får ingå i ett konstverk. Här ersätter konsten verkligheten, vilket skulle kunna tolkas utifrån Jean Pierrots ord i *L'Imaginaire décadent* som ett typiskt dekadent förnekande av naturen.

Ännu ett förnekande av naturen framträder hos Berta Funcke som hela tiden flyr in i alternativa föreställningsvärldar – i böcker, på teater eller rentav genom att se sitt eget liv som en föreställning. Att hon som liten jämförs med Nero, kejsaren med konstnärliga ambitioner, är något som hon själv kan förstå, eftersom hon anser sin egen smak vara mer utvecklad och raffinerad än den smak som människor i hennes bekantskapskrets tycks innehå. *Pengars* Selma däremot blir aldrig lika raffinerad som Raoule eller Berta, trots att hon faktiskt är den mest konstnärliga – hon drömmer ju dessutom om att bli konstnär. Även om konstnärsdrömmarna inte realiseras på grund av familjens ovilja och oförståelse, ramas romanen in av dessa drömmar. Den konstnärliga kreativiteten, eller drömmen om att skapa, blir på så vis del av romanens tematik. Att det artificiella är viktigt för Selma märks också i beskrivningen av det rum som Selma trivs allra bäst i och som hon på egen hand låtit inreda: rummets väggar täcks av bokhyllor, fyllda med böcker, prydnadssaker och egna teckningar.

Porträttet av Louise i *En rade* rymmer inte många beskrivningar som vittnar om någon särskilt utvecklad smak. Louise är förmodligen alltför sjuk för att kunna uppskatta konsten, men att befinna sig på landsbygden förbättrar inte hennes hälsa, snarare tvärtom, och att hon saknar det artificiella som stadslivet erbjuder är tydligt. Det blir enklare för en kvinna som redan befinner sig i staden att utveckla sin smak, inte minst i dialog med andra stadsmänniskor, eller i artificiella miljöer. Sådant är även fallet för Hélène i *Un crime d'amour*, som i sitt utbyte med Armand, dandyn, upptäcker ett mer raffinerat levnadssätt som skiljer sig avsevärt från makens manér. Hélènes smak för konstnärliga uttryck, inredning och annat, utvecklas via Armands, något som också förklaras i Hélènes och Armands gemensamma adliga bakgrund. Alie i *Kvinnlighet och erotik II* påminner om Hélène, i det att hon speglas i älskaren Serra och hans idéer: den feminine och dandylike italienaren har mer att ge än traditionella svenska män. Men det är framför allt i mötet med den nya italienska, historiska miljön som Alies smak utvecklas. För Alie innebär den mer konstfulla miljön att hon får kontakt med sitt inre, och att hon där hittar fram till en smak som hon inte ens visste att hon hade innan dess. Hon blir sedan mer öppen för intryck – vilket i sin tur också gör att hon blir redo att upptäcka erotik: sin egen lust. Faktum är att konsten och det konstgjorda hör tätt samman med korpusens kvinnofigurers själsliv. Kontakten med konst både utvecklar porträtten och visar att det artificiella får en allt viktigare roll i samhället. Konsten gör alltså mer än att bota romanfigurerna mot tomhetskänsla och sorg, den väcker också nya personlighetsdrag till liv, vilket kan öppna för nya möjligheter, som för Alie.

Något som också kan kopplas till det artificiella, men än mer till en personlighet präglad av den nya världens konstgjordhet, är dandyismen. Även om kvinnorollen kan te sig ganska begränsad i en dandys liv, då dandyen likt en sann dekadent undviker intima relationer, är det tydligt att

korpusens kvinnofigurer lockas speciellt mycket av de manliga esteter som uppvisar likheter med dandyfiguren. Kvinnofigurerna lånar också, precis som manliga fin-de-siècle-figurer drag av dandyn. I dandyns liv är förnekandet av naturen – och viljan till det verkliga livet – grundläggande, och detta gäller för livets alla olika plan: beteendet, stilen, smaken, den valda ensamheten – och allt måste vara raffinerat. Ingenting bör påminna om verkligheten och livet bör helst av allt likna ett konstverk. Dandyn är dessutom ofta androgyn, och hans kännetecken är såväl tilldragande – tack vare ett raffinerat sätt – som frånstötande – eftersom han inte söker någon som helst mer utvecklad intim kontakt. På många sätt blir dandyn alltså en typisk representant för dekadensen och dess figurer: han är såväl märkt av det artificiella som motsägelsefull, tvetydig. Den av Baudelaire spridda idén om att kvinnan är ”dandyns motsats” gäller inte för de studerade kvinnofigurerna, eftersom dessa så tydligt ingår i ett nytt tidevarv, där könsrollernas innebörd kommit att förändras och kvinnan kan låna drag av mannen och vice versa.

Den mest dandylika bland kvinnofigurerna är Raoule i *Monsieur Vénius*, bland annat eftersom romanens hela intrig öppnas med en händelse som uppvisar just ett dandylikt beteende. Raoules sökande efter en speciell utsmyckning till en balkostym låter henne möta Jacques i den ateljé han har tillsammans med systemen. Jacques förstår direkt Raoules önskan: hon vill inte bara ha en utsmyckning, hon vill ha ”ett konstverk” – och på så vis rentav bli ett själv, precis som en dandy. Raoule fortsätter sedan romanen igenom att vara ytterst medveten om sina klädval och sätt, så till den grad att hon iscensätter sitt eget liv – till och med i de mest intima stunder med Jacques.

Medvetenheten och iscensättandet går igen hos svenska Berta Funcke som också dras till de vackra tingen, det artificiella och det föreställ-da. Samtidigt präglas hela Bertas personlighet av en leda som hon försöker få bukt med. Ledan är en av orsakerna till att hon iscensätter sitt liv, något som görs dandyaktigt i möjligaste mån på avstånd från andra människor. Bara när hon själv möter en dandy, som den typiske dekadenten Nils Max, blir hon intresserad av en annan verklig människa. Så som Berta attraheras av Nils, och Raoule av Jacques, attraheras även Héléne i *Un crime d'amour* av dandyn Armand. De drag som kännetecknar Armand säger även något om Héléne, för i den bakgrundsinformation som ges om Armand förmedlas inte bara bilden av en verklig dandy, men också ett intresse för en viss sorts kvinna vars drag tydligt beskrivs. Héléne motsvarar den kvinna och hon lever upp till de krav Armand ställer på kvinnan. Tack vare en gemensam både leda och smak finner paret varandra väl, något som påminner om Berta och Nils i *Berta Funcke*.

Relationen mellan Alie och Andrea Serra i *Kvinnlighet och erotik II* präglas av en liknande karakteristik. De dandylika dragen finns främst hos mansfiguren Serra som iscensätter sitt eget liv. Han flirtar som en ”skådespelare” med de unga kvinnor som kommer i hans väg, och som poet

föredrar han fantasivärlden före verkligheten, vilket också vittnar om ett förnekande av naturen: han är ointresserad av verkligheten. Alie som just börjat se och få nya intryck i livet hjälps av Serra att upptäcka än fler nya perspektiv. I denna roman blir dock en intim relation till slut möjlig, eftersom de två figurerna lyckas, i motsats till de övriga texternas par, att skapa ett till slut ärligt förhållande, som förhoppningsvis kan bli varaktigt.

Bland de typiskt dandyaktiga dragen finns narcissismen. Narcissismen är en sorts självdyrkan som också har beröringspunkter med individualismen. Därigenom, men säkerligen också genom att man i sekelsluts-litteraturen föredrar att koncentrera sig på en enskild individ, blir det narcissistiska draget framträdande hos de ofta individualistiska dandyfigurerna. Narcissismen är alltså karakteristisk för epoken och tydligt förekommande hos alla figurer som påminner om dandyfiguren. Dessutom hör den samman med den degenererade sjukligheten som i sig är både ett tecken på och en konsekvens av självvupptagenhet.

Som symptom på degeneration och dekadens är förstås sjukdom och sjuklighet oundvikliga. I avhandlingens sista kapitel får därför en patologins estetik stå i centrum; här analyseras den roll som kvinnofigurernas symptom och sjukdomstillstånd har för estetiken i de behandlade texterna. Bland alla sjukdomar lyfts nervsjukdomarna fram, eftersom dessa så väl uttrycker de dekadenta stämningarna, samtidigt som de också är symptom på mänsklighetens degeneration. Som Max Nordau visar i sin för dekadensens samtida bok om degenerationen kan sjukdomarna anses vara uttryck för det degenererade i samhället, och när dessa också framträder i litteraturen och konsten, bevisas degenerationen ytterligare. Det finns alltså ett band mellan konst och degeneration, vilket även inbegriper estetiken vars diskurs kännetecknas av det sjukliga. Sjukligheten är ett exklusivt tillstånd, som kan tjäna som flykt för den som söker ett liv vid sidan av eller på avstånd från verkligheten. Tack vare nervsjukdomarna – det kan handla om neuroser, neurasteni eller hysteri – kan dekadensens figurer fly verkligheten, och utveckla personlighetsdrag som är typiska för slutet av 1800-talet. På så vis blir symptomen för en nervsjukdom inte bara ett attribut för en eftersökt och modern stil – såsom blekhet – men också ett uttryck för ett sjukt samhälle som har drabbats av degeneration. Sjukligheten bidrar alltså till en estetik som präglar romanfigurerna, men den har sin förankring i det verkliga samhället, utanför fiktionen, även om den också där, i verkligheten, ofta är delvis påhittad eller överdriven på grund av trenderna och den status som den kan medföra. Att vara sjuklig är alltså, vid denna tid, något nästan helt normalt – och även sjukdomstillståndets grad spelar en ansevärd roll.

En självständig kvinna är inte längre lika självständig om hon drabbas av sjukdom. Följaktligen framstår en sjuklig kvinna också som mindre hotfull. Sjukdomarna hör till naturen, vilket bidrar till att den sjuka kvinnan förs tillbaka till sin ursprungsroll, men också till det mer främmande. Ju sjukare, desto mer nyckfull är kvinnan. Sjukdomar gör kvinnan mind-

re civiliserad, och hotet som den moderna kvinnan medför minskas – så länge som sjukdomsbilden är någorlunda enkel och outvecklad. På så vis blir den småsjukliga kvinnan kvinnligare och avlägsen bilden av en femme fatale. En smula nervös kvinna är attraktiv, men blir kvinnan hysterisk, som är den yttersta nivån när det gäller nervsjukdomar, är hon mindre tilltalande. Hysterin blir därmed en sorts metafor för ett förändringarnas samhälle. I porträttet av den hysteriska kvinnan döljs även den gåtfulla kvinnan, som kan tyckas både skrämmande och fascinerande, samtidigt som det kan vara fråga om en kvinna som väljer att fjärma sig från verkligheten och iscensätta sitt liv. Eftersom orsakerna till hysterisymptomen, liksom symptomen själva, är svåra att definiera kan man också se sjukdomen som ett uttryck för det svårdefinierade och svårgripbara i samhället.

Bland de uppmärksammade kvinnofigurerna finns det ingen som inte lider av något av sekelskiftessjukdomarnas symptom. Ändå framstår en av dem som mindre drabbad. Selma i *Pengar* är, trots en viss blekhet i början av romanen, aldrig sjuk – tvärtom: beskrivningarna av henne ger intryck av en synnerligt god hälsa. Endast något enstaka symptom påminner om något neurotiskt i slutet av romanen då Selma betraktas utifrån sin man Kristersons perspektiv. Hade perspektivet här varit någon annans, såsom Selmas eget, skulle symptomen säkerligen inte ha varit lika påtagliga.

Mindre hälsosamt, med avsevärt tydligare symptom än Selmas, finns i porträttet av Raoule i *Monsieur Vénus*. Raoules sjukdomstillstånd framkommer mer av hennes handlingar än av hennes fysiska drag. Utifrån det beteende som beskrivs kan Raoule ses som antingen galen eller hysterisk – detta enligt det som människorna i hennes omgivning tänker om henne. Hennes beteende kan framför allt anses vara galet i det sätt som det bryter med alla konventioner som har med samliv att göra. Hur gränsöverskridande Raoules sätt än är, diskuteras aldrig någon sjukdom eller konkreta symptom, och ingen läkarhjälp tillkallas för hennes räkning. Istället är både Jacques och hans syster i *Monsieur Vénus* mer synligt sjuka än Raoule, vilket gör att speciellt Jacques får all uppmärksamhet när det gäller sjuklighet i romanen. Jacques sjukdomstillstånd påverkar hans personlighet till att bli inte bara svagare, utan också mer feminint, vilket naturligtvis förstärker den motsatta roll han har gentemot Raoule. Om Jacques sjukdomstillstånd uppmärksammas ökar detta också Raoules möjlighet till makt, och förstärker hennes roll som femme fatale.

I motsats till Raoule uppvisar Berta Funcke väldigt tydliga symptom på neuros, eller till och med neurasteni. Så fort hon närmar sig en man förvärras dessutom symptomen och blir än tydligare. Hennes så typiska leda är inte bara ett uttryck för dandyism, men också ett symptom på den sjukliga degenerationen, som hon till och med själv är medveten om.

Louise i *En rade* verkar inte lika medveten som Berta om sina symptom och sin sjukdom. Hennes man Jacques funderar istället desto mer på symptomen och vad det kan vara. Faktum är att Huysmans roman kan

läsas som en sjukdomsroman, eftersom hela intrigen från början till slut är avhängig Louises sjukdomstillstånd. Sjukdomen blir här dels ett uttryck för det degenererade samhället, dels ett symptom för ett stressigt stadsliv, samtidigt som den kan symbolisera äktenskapet i allmänhet. Hela romanen genomsyras också av en besatthet i förhållande till det medicinska. I de passager som handlar om försök att diagnosticera Louises sjuklighet förstår man också det gåtfulla och mystiska när det gäller symptomen. I det gåtfulla går det att dra paralleller till svårigheten i att diagnosticera det degenererade samhället: det är tydligt att något är fel, men att komma åt vad som är fel och hur man botar det är lika komplicerat som att komma åt Louises sjukdom. Louises symptom varierar; de är tydligt närvarande genom hela romanen – och de blir allt värre. Från en nivå till en annan kan man se hur symptomen för olika slags nervsjukdomar avlöser varandra: Louise går från att vara neurotisk till att uppvisa symptom på hysteri. Utvecklingen kan också tolkas som sammanhängande med kontakten med landsbygden vars miljö gör livet allt mer omöjligt för stadsmänniskorna. Louise får representera den stadsbo vars svårigheter att finna sig tillrätta i den nyare världen, oavsett miljö, blir allt större.

Hélène i *Un crime d'amour* är, åtminstone till en början, inte alls lika drabbad som Raoule, Berta eller Louise av något sjukdomstillstånd. Ändå uppvisar hon tidigt vissa symptom, såsom huvudvärk och blekhet, och av läkaren säger hon sig ha fått råd om avhållsamhet, samtidigt som otrohetsaffären pågår med Armand. Hélènes hälsa blir dock sämre allt eftersom, men då i takt med vad som sker i förhållandet med Armand, och det främst mot slutet, efter ett hämndförsök på Armand genom att ha en annan otrohetsaffär med en man som Armand misstänkt henne för att ha umgåtts med i ett tidigare skede. Sanningen om den andra otrohetsaffären, som i sin tur väcker Hélènes sanna känslor för Armand, blir Hélènes fall: hon blir ordentligt sjuk. Än en gång kan det konstateras att en alltför nära och intim relation bör undvikas.

Sensitiva amorosas kvinnofigurer är inte sjukdomsfria. En barnamörderska har galna drag, och en annan kvinna beskrivs med ett sphinxleende som gör novellens mansfigur galen. Hela *Sensitiva amorosa* kan för övrigt också ses som avhängig sekelskiftessjukligheten, eftersom grunden till berättarens inställning – om att endast betrakta det motsatta könet på avstånd – troligen har sitt ursprung i de smittosamma sjukdomarna, främst syfilis, vars symptom är såväl fysiska som psykiska.

På sätt och vis kan man även i *Kvinnlighet och erotik II* se hur närheten till det motsatta könet orsakar sjukligt lidande, men då snarare hos bifiguren Aagot än hos hjältinnan vars drag bara något, främst i romanens början, tycks vara nervösa. Aagot är lyckligt gift, men i jämförelsen med Alies tydliga utveckling och de erfarenheter hon och andra ogifta kvinnor får chansen att uppleva i Italien börjar Aagot att ifrågasätta sitt äktenskap, vilket i sin tur gör henne mer labil och smått sjuklig på ett annat sätt än det ur-

sprungliga, fysiska sjukdomstillståndet; det är trots allt tack vare Aagots fysiska besvär som de två kvinnorna hamnar i Italien. Även om Aagot till en början mår dåligt av sitt ifrågasättande, blir vistelsen i Italien omvälvande för de båda kvinnorna, vilket uttrycks genom romanens avslutande och infriande hopp om sundhet, inte minst eftersom kvinnorna har lyckats få kontakt med sina egna erotiska känslor. Utlandsvistelsen kan tolkas som en sorts botemedel, i synnerhet för Alie. De för tidsperioden så populära och diskuterade idéer som Drysdale stod bakom, de om att avhållsamhet inte är av godo för kvinnan, avspeglas alltså i romanen.

I det sista kapitlet om nervsjukdomar som uttryck för degeneration och dekadens lyfts slutligen kvinnofigurerna i *Bruges-la-Morte* fram. Det är påtagligt att protagonisten änklungen Hugues framlidna hustru, ”den döda”, är både den högst ansedda och den kvinna vars lidanden är det största i hela textkorporusen. I egenskap av död kan denna kvinna heller aldrig utgöra något hot mot mannen. Hon är dessutom den mest avlägsna, och, om man följer de råd som förespråkas i *Sensitiva amorosa*, borde avståndet till henne också vara det mest ideala. Jane, däremot, som i Hugues ögon är den återuppståndna döda, är motsatsen till död och ytterst levande – hon kan till och med tolkas som mer levande än merparten av de behandlade texternas kvinnofigurer. Jane tycks heller inte vara drabbad av någon sjukdom. Precis som med Raoule i *Monsieur Vénu*s finns det ingen uttalad sjuklighet när det gäller Jane, även om man i beteendet kan utläsa någon sorts avvikelse som under romanens samtid tveklöst skulle kunna associeras till symptom på en nervsjukdom. Janes beteende gentemot Hugues är en femme fatales i det att hon leker med mannen, utan att någonsin tyckas ta någonting på allvar. Hennes känslor framstår aldrig heller som seriösa, vilket gör henne än mer till en blaserad fin-de-siècle-figur. Ju mer hon närmar sig Hugues, desto farligare blir det dock – inte bara för Hugues, utan även för Jane, som ju också går mot sitt olyckliga slut. I slutändan är det dessutom utvecklingen av ett mer eller mindre hysteriskt beteende som orsakar Janes död. På så vis kan man se hur döden, och den döda, slutligen segrar över det levande, något som mer än övriga studerade texter vittnar om degeneration och dekadens.

I avhandlingens alla verk är det tydligt att kvinnofigurernas sjuklighet, och inte minst nervsjukdomarnas symptom, bidrar till och understryker degenerationen, vilket förstås ger en dekadent stämning. Det är också tydligt att en självständig kvinna beskrivs som sundare jämfört med en kvinna som är beroende av andra. Dessutom framkommer det att lättare sjukdomssymptom kan vara tilldragande i mannens ögon, då de kan bidra till att minska självständigheten. I dekadensens föreställningsvärld fruktas de intima relationerna och en sjuk kvinna, som är svagare än de friska kvinnorna, intresserar sig mindre för sådana relationer. Hon vill, precis som de typiska dekadenta männen, hålla sig på avstånd – fysiskt och psykiskt – vilket visar att den sjuka kvinnofiguren har en roll med ansevärd inverkan på dekadensens föreställningsvärld.

Åtta skönlitterära verk, skrivna av åtta författare från två till synes distinkt olika litterära miljöer, men från samma tidsperiod, har getts utrymme i denna avhandling. Arbetet med att läsa och läsa om korpusens åtta texter utifrån dekadensens föreställningsvärld, dess tematik och estetik, kan liknas vid en lång upptäcktsfärd. Hela färden har målet varit att ringa in kvinnofigurens roll och dess estetiska inverkan på skönlitterära texter från en och samma epok, eller än mer, att undersöka hur porträttet av kvinnofiguren bidrar till en dekadent stämning i dessa texter. Eftersom de studerade verken genom litteraturhistorieskrivningen har ansetts vara antingen dekadenta eller mer realistiska, eventuellt ”fin-de-siècle” eller tillhörande det moderna genombrottet, var en annan, större frågeställning att lyfta frågan om epok- eller strömnings-tillhörighet. En viss kulturell överföring, en idéströmning mellan Frankrike och Sverige har alltid funnits och ansetts vara något självklart, såväl under slutet av 1800-talet som under många andra perioder. Ändå har de verkligt komparativa studierna när det gäller avhandlingens korpus och författare knappast intresserat forskningen tidigare.

Den nya, något mer självständiga, kvinnorollen i 1800-talets slut är ett fenomen som tydligt präglar källtexternas kvinnofigurer. Nya könsroller utvecklades, något som var både en följd av det moderna samhället, men också, inte minst i de studerade texterna, ett sätt att uttrycka osäkerhet inför samhällets ofta skrämmande nymodigheter. Kvinnoporträtten förmedlar dessutom något av en besatthet när det gäller de nya könsrollerna, vilket kommer till uttryck genom en mängd skrämmande drag hos kvinnan. De skrämmande dragen, som ofta dessutom är överdrivna har sitt ursprung i en rädsla som också bidrar till en påtaglig ambivalens. Ju mer ambivalent en kvinnofigur är, desto mer fruktas hon av hjälten. Oavsett om det handlar om att gestalta kvinnan, fysiskt eller psykiskt, mytiskt eller mer realistiskt, eller att placera de nya könsrollerna mot varandra, gör ambivalensen sig gällande. Den extremt tvetydiga kvinnan är androgynen, som också är den mest typiska dekadensfiguren (tillsammans med dandyn, förstås, som i allmänhet är just androgyn). Att denna figur är tydligt närvarande i källtexterna är naturligtvis viktigt, eftersom dess närvaro, eller spåren av den, ger uttryck för en typisk dekadent stämning.

Tveksamheten inför könsrollernas innebörd är således ett återkommande fenomen i studiens texturval. Att ingenting längre är beständigt under dekadensen framgår av osäkerheten inför de nya könsrollerna. Dekadensens tematik präglas i allra högsta grad av det tveksamma, och bland korpusens kvinnoporträtt syns ambivalensen tydligt på flera olika plan. Om ambivalensen dessutom uttrycker osäkerhet, blir de ambivalenta dragen väsentligt mer anmärkningsvärda vad gäller dekadensens litteratur än övrig litteratur tillhörande andra strömningar skriven under 1800-talet. Borgerska-

pets litteratur, det vill säga realismens och naturalismens verk, har inte ambitionen att gestalta samma slags osäkerhet, utan ägnar sig åt mer konkreta fenomen, synliga och tydliga, medan dekadenslitteraturen vill förmedla vad som finns i romanfigurernas inre, med ambition att gestalta mer av en stämning än ge en komplett och bred bild av samhället. På så vis blir också dekadensens porträtt mer koncentrerade, vilket inte betyder att de framstår som tydligare. Även om de studerade texternas porträtt är noggrant tecknade, såsom väl avskilda från resten av världen, vittnar de om dekadensens osäkra stämning, full av tvivel och tveksamhet.

Kvinnofigurerna är lika påverkade som mansfigurerna av såväl en tomhet efter det förflutna som en osäkerhet inför den tid de lever i. Avsaknaden av normer och moral bidrar till samhällets degeneration och den enskilda människans vilshenhet. För att bota känslan av förlust söker dekadenslitteraturens figurer fylla ut tomheten med någonting annat än den religiösa tro som tidigare ingett tröst och trygghet. De behandlade texternas kvinnofigurer ifrågasätter alla religionens och kyrkans roll. Detta är anledningen till att söker de ett substitut, något som kan hjälpa dem att glömma det lidande som uppstått ur tomheten, det som består i att både värden och livsmening gått förlorade.

Trosupplösningen har visat sig vara av särskild vikt för kvinnofigurerna. Att inte längre ha någon tro är en av de främsta orsakerna till degenerationen, samtidigt som det kan påverka en kvinnas beteende och få henne att gå över de konventionella gränserna. På så vis kan man se hur trosupplösningen också blir en förutsättning för utvecklingen av den självständiga kvinnan.

Jakten på substitut för det förlorade gör det tillgjorda och konstgjorda – ja, allt som når bortom verklighet och naturlighet – till något omistligt för dekadensfigurerna och uttrycker samband med pessimismens tankegångar. Även relationerna människor sinsemellan präglas av något artificiellt. Eftersom naturen och det naturliga blivit allt mer främmande och svårhanterligt bör också all naturlig intimitet – eller allt det som hör samman med det verkliga livet – undvikas. Om lidandet finns i viljan till liv finns dess eventuella motsats i oviljan till liv, det vill säga i det artificiella, sterila. Dessutom gäller det att passa sig för det normlösa samhällets främsta degenerationsproblem: sjukdomarna.

Kvinnofigurerna gör som övriga moderna samhällsmedborgare. De försöker distrahera sig, eller till och med ”berusa sig” på baudelaireskt manér, och det antingen på kärlek eller på konst. Kärleken är emellertid förrädisk, full av tillgjordhet. En person som i en relation inte lyckas behålla distansen, fysiskt eller psykiskt, riskerar ett ödesdigert slut, vars främsta följd är en sjukdom, antingen fysisk eller psykisk – eller rentav både och – när sjukdomstillstånd och symptom blandas. Sekelslutssjukdomarna uttrycker den dekadenta stämningen på flera plan i litteraturen. Faktum är att degenerationstanken också har sitt ursprung i sjukligheten, eller omvänt kan man

se på sjukdomarna som degenerationsymptom. Oavsett hur är kvinnofigurerna i de behandlade texterna mer eller mindre lidande, och de uppvisar alla symptom eller tecken som hänger samman med de så tidstypiska och nyckfulla nervsjukdomarna.

En dekadensens estetik går, genom läsningen av avhandlingens korpus, att sammanfatta som dels en erotikens estetik, där de vaga könsrollerna försöker hitta sin plats, dels en konstgjordhetens estetik, som presenteras i och möjliggör extravaganta personligheter vars drag stundvis kan överdrivas. Föreställningsvärldar går före verkligheten och naturens skapande av liv. Precis som sekelslutssjukdomarnas diagnoser blir svåra att fastställa och blir vaga eller glidande, är periodens kvinnofigurer svåra att ringa in. Dekadensens kvinna förkroppsligar, i egenskap av representant för de nya könsrollerna, hela epokens stämningar: ovisshet och rädsla inför framtiden. Oavsett om källtexternas författare tänkte på detta eller ej när kvinnorna gestaltades, är det tydligt att de studerade kvinnoporträtten till stor del uppvisar samma utmärkande drag, att de är resultat av en gemensam estetik. På så vis är alla de olika fiktiva figurerna inblandade i sina respektive föreställningsvärldar där de är medskapare till en dekadent stämning, i såväl de franska som de svenska verken.

Om det finns en skillnad mellan de franska och de svenska texterna finns denna i gestaltningen av de dekadenta dragen, det vill säga de fysiska drag eller yttre beteenden som överdrivs, bland annat i de sätt som präglas av besatthet och perversion. I de franska texterna är dessa drag mer nyanserade, mer uttalade. Forskningen har tidigare, som bland andra Claes Ahlund gör i sin dekadensstudie, förklarat olikheterna som en skillnad när det gäller grad av kyskhet; den skandinaviska eller svenska dekadenslitteraturen finns, men den är ”kyskare” än den franska. Föreliggande avhandling visar mot sin bakgrund i det moderna genombrottet att skillnaden handlar om något mer komplext än så. Den litterära miljön i Sverige vid tiden för den franska dekadensens era var präglad av ett program som fick en sorts politisk innebörd. För att uppnå möjligheter att nå framgång gällde det att författarna följde det litterära program som var utarbetat av bland andra Brandes och som också blev en sorts norm för den goda litteraturen. De dekadenta dragen kunde få utrymme i texterna, men på grund av programmet fick detta göras på ett mer implicit sätt än i de franska dekadentexterna. Dekadensens tematik är därför ibland mycket tydlig, ibland mindre, men i alla de studerade svenska verken är de dekadenta temana så pass närvarande att man tveklöst kan urskilja en epok- och stiltillhörighet, samtida med de franska verkens epok.

Det litteraturpolitiska program som till slut blev det dominerande, och som spelar en stor roll för bakgrunden till den svenska 1880-talslitteraturen, hämmar ofta de dekadenta influenserna. Ändå är den dekadenta litteraturens påverkningar uppenbara, och det syns tydligt i skildringen av var och en av källtexternas kvinnofigurer. Kvinnofigurernas, och samhäl-

lets, ambivalenta karaktär som kännetecknas av sjukliga drag, eller till och med sjukdomstillstånd, som är tydligt sammanhängande med det artificiella – förnekandet av naturen – präglar alla korpusens texter. Samtidigt är skillnaden synbar när det gäller sätt att närma sig det artificiella. Det konstgjordas estetik, som finns i varje gestaltning av kvinnan, gör stämningen mer eller mindre ”pervers” eller överdriven. Genom att ställa åtta texter mot varandra, och jämföra dem tematiskt, har nya tolkningar tillkommit, tolkningar som visar att också den svenska sekelsluts litteraturen tydligt uttrycker dekadensens stämningar, precis som den franska litteraturen från samma epok.

Remerciements

Je remercie sincèrement Madame le Professeur Yvonne Leffler, Université de Göteborg, et Monsieur le Professeur Bernard Franco, Sorbonne (Paris IV), qui ont bien voulu diriger cette thèse avec bienveillance. Un grand merci également à Madame le Professeur émérite Annie Bourguignon pour des conseils linguistiques précieux, ainsi que pour m'avoir encouragée tout au long de mon travail.

Grâce à la bourse de l'association Royale et de Hvitfeldt (Kungliga och Hvitfeldtska stiftelsen), j'ai finalement eu quelques mois de calme pour me consacrer pleinement à ma thèse, et grâce aux bourses généreuses de la part des associations de Helge Ax:on Johnson, de Wilhelm et Martina Lundgren, de Viktor Rydberg et de Birgit et Gad Rausing j'ai eu quelques séjours bien importants en France pour prendre part de la recherche de la littérature française. Merci également à l'association des fonds de Henrik Ahrenberg (Stiftelsen Henrik Ahrenbergs studiefond) pour la bourse qui a financé ma participation à la conférence internationale de la Décadence à Tromsø en juin 2010. Je voudrais aussi adresser un merci chaleureux à l'Institut Suédois pour leur soutien lorsque j'ai été maître de langue suédoise à Nancy et à la Sorbonne.

Ma gratitude s'adresse également à mes collègues anciens et présents aux universités de la Sorbonne, de Stockholm et de Södertörn (Södertörns högskola), et encore à tous les collègues que j'ai rencontrés aux conférences ou aux journées d'études en France, en Norvège et en Suède. J'y associe mes amis et ma famille, mes parents et mes frères – sans oublier mon mari Tobias, le plus grand encourageur et lui-même lecteur passionné de la littérature fin-du-siècle, ni Maria, un véritable soutien moral dans ma vie – qui m'ont tous encouragé et soutenu pendant ce travail.

Eléments bibliographiques

Bibliographie primaire

Corpus

Benedictsson, Victoria, *Pengar*, Stockholm, Dr. E Fritze's K. Hofbokhandel, 1885.

Bourget, Paul, *Un crime d'amour*, Paris, Alphonse Lemerre, 1886.

Hansson, Ola, *Sensitiva amorosa*, Helsingborg, Österling, 1887.

Huysmans, J-K, *En rade*, édition de Jean Borie, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1984 (1886).

Kleve, Stella, *Berta Funcke*, Stockholm, Seligmann, 1885.

Leffler, Anne Charlotte, *Kvinnlighet och erotik II, Ur Lifvet 5*, Stockholm, Z. Hægström, 1890.

Rachilde, *Monsieur Vénus*, Paris, Flammarion, 1977 (1884).

Rodenbach, Georges, *Bruges-la-Morte*, édition de Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski, Paris, GF Flammarion, 1998 (1892).

Autres œuvres littéraires

Almqvist, Carl Jonas Love, *Drottningens juvelsmycke, Samlade verk 6. Törnrosens bok*. Duodesupplagan, t. IV., édition de Lars Burman, Stockholm, Svenska vitterhetssamfundet, 2002 (1834).

Bang, Herman, *Haabløse Slægter, Romaner og noveller 1*, Copenhague, Det danske sprog- og litteraturselskab, 2010 (1880).

Barbey d'Aureville, Jules, *Les Diaboliques*, Paris, Dentu, 1874.

Barrès, Maurice, *La Mort de Venice*, St Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1990 (1903).

Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, 4 vol., Paris, Michel Lévy frères, 1868-1869.

Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, 2 vol., Paris, Éd. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975-76.

Benedictsson, Victoria, *Fru Marianne*, Stockholm, Hægström, 1887.

Benedictsson, Victoria, *Ord på liv och död*, édition établie par Ebba Witt-Brattström, Stockholm, Atlantis, 2008 (anthologie des textes écrits dans les années 1880).

Bourget, Paul, *Œuvres complètes*, Paris, Plon, 1899.

Esman, Gustav, *Gammel gæld*, in : *Samlede Værker*, t. 1, Copenhague, Gyldendal, 1907 (1885).

Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, GF Flammarion, 1979 (1857).

Flaubert, Gustave, *La Tentation de saint Antoine*, Paris, Louis Conard, 1910 (1874).

Gautier, Théophile, *Romans, contes et nouvelles*, édition sous la direction de Pierre Laubriet, 2 vol., Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002.

Geijerstam, Gustaf af, *Erik Grane: Upsalaroman*, Stockholm, Bille, 1885.

Goethe, Johann Wolfgang von, *Gedichte*, édition de Heinz Nicolai, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1992.

Goncourt, Edmond de, *La Maison d'un artiste*, Paris, Charpentier, 1898 (1881).

Goudeau, Émile, *Dix Ans de Bohème*, Paris, Librairie illustrée, 1888.

Hannon, Théodore, *Rimes de joie*, Paris, Librairie universelle, 1888 (1879/1881).

Hansson, Ola, *Samlade skrifter*, Stockholm, Tidens förlag, 1919-21.

Huysmans, Joris-Karl, *A vau-l'eau*, in : *Romans I*, édition de Pierre Brunel, Paris, Robert Laffont, 2005 (1882).

Huysmans, Joris-Karl, *Romans I*, édition de Pierre Brunel, Paris, Robert Laffont, 2005 (1882).

Huysmans, Joris-Karl, *A rebours*, édition de Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1977 (1884).

Ibsen, Henrik, *Samlede verker*, Copenhagen, Gyldendalske Boghandels Forlag, 1898-1902.

Kielland, Alexander, *Arbejdsfolk*, Copenhagen, Gyldendalske Boghandels Forlag, 1881.

Kleve, Stella, « Pyrrhussegrar », *Framåt*, n° 21, Göteborg, 1886.

Kleve, Stella, *Alice Brandt*, Helsingborg, H. Österlings förlag, 1888.

Leffler, Anne Charlotte, *Sanna kvinnor*, Stockholm, Z. Hæggström, 1883.

Leffler, Anne Charlotte, *Ur lifvet 1-5*, 5 vol., Stockholm, Z. Hæggström, 1883-1890.

Leffler, Anne Charlotte, « Kvinlighet och erotik I », *Ur lifvet 3*, Stockholm, Z. Hæggström, 1883.

Lorrain, Jean, *Monsieur de Bougreton*, Paris, Devambez, 1927 (1897).

Mérimée, Prosper, « La Vénus d'Ille » (1837), in : *Colomba ; suivi de la Mosaïque : et autres contes et nouvelles*, Paris, Charpentier, 1862, p. 152-185.

Mickwitz, Gerda von, « Messling. Skiss », *Framåt*, 1886, n° 6, p. 6-11.

Mirbeau, Octave, *L'abbé Jules*, Paris, Ollendorff, 1888.

Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Bertrand Marchal, 2 vol., Paris, Éd. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998 et 2003.

Maupassant, Guy de, *Mont-Oriol*, Paris, Victor-Havard éditeur, 1887.

Maupassant, Guy de, *Fort comme la mort*, Paris, Albin Michel, Le livre de poche, 1963 (1889).

Péladan, Joséphin, *Le Vice suprême*, Paris, Les éditions du monde moderne, 1929 (1884).

Péladan, Joséphin, *L'Androgyne*, Paris, Dentu, 1891.

Rachilde, *La Marquise de Sade*, Paris, Mercure de France, 1981 (1887).

Rachilde, *Nono*, Paris, Mercure de France, 1994 (1885).

Rachilde, *L'Animale*, Paris, Mercure de France, 1993 (1893).

Rachilde, *Les Hors Nature. Mœurs contemporaines*, Paris, Séguier, Bibliothèque décadente, 1995 (1897).

Rachilde, *La Jongleuse*, Paris, Des femmes, 1982 (1900).

Rachilde, *Pourquoi je ne suis pas féministe*, Paris, Editions de France, 1928.

Rodenbach, Georges, *La Jeunesse blanche*, Paris, E. Fasquelle, 1913 (1886).

Rodenbach, Georges, *Art en exil*, Paris, Librairie moderne, 1889.

Rodenbach, Georges, *Le Carillonneur*, Paris, E. Fasquelle, 1897.

Rodenbach, Georges, *Évocations*, édition de Pierre Maes, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1924.

Sacher-Masoch, Leopold von, *Venus im Pelz*, Frankfurt, Edition Buechergilde GmbH, 2004 (1870).

Shelley, Mary, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, trad. par Germain d'Hangest, Paris, La Renaissance du livre, 1922 (1818).

Skram, Amalie, *Constance Ring*, Kristiania, Huseby & Co, 1885.

Stoker, Bram, *Dracula*, Londres, Westminster, Archibald Constable and Company, 1897.

Strindberg, August, *Röda rummet*, SV 6, édition de Carl Reinhold Smedmark, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1981 (1879).

Strindberg, August, *Giftas I-II*, SV t. 16, édition de Ulf Boëthius, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1982 (1884-1886).

Strindberg, August, *Tschandala*, in : *Svenska öden och äventyr II*, SV t. 14, édition de Bengt Landgren, Stockholm, Norstedts, 1990 (1889).

Strindberg, August, *Inferno*, SV t. 37, édition d'Ann-Charlotte Gavel Adams, Stockholm, Norstedts, 1994 (1898).

Strindberg, August, *Ockulta dagboken*, SV t. 59, édition de Karin Petherick, Stockholm, Norstedts, 2012 (1896-1908).

Verlaine, Paul, *Jadis et naguère*, in : *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1984 (1962, éd. révisée) (1884).

Vérola, Paul, *L'Infamant*, Paris, Comptoir d'édition lettres, sciences et arts, 1891.

Villiers de l'Isle-Adam, Auguste, *L'Eve future*, Paris, M. de Brunhoff, éditeur, 1886.

Wilde, Oscar, *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996.

Zola, Émile, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1985.

Textes de critique

Ahlgren, Ernst (Victoria Benedictsson), « Några ord med anledning af Gerda von Mickwitz' skiss "Messling" », *Framåt*, 1886, n° 11, p. 9-10.

Baju, Anatole, *L'Ecole décadente*, Paris, L. Vanier, 1887.

Barbey d'Aurevilly, Jules, « Du Dandysme et de George Brummell » (1843), in : *Œuvres romanesques complètes*, 2, Paris, Gallimard, 1966, p. 667-733.

- Barbey d'Aureville, Jules, *Les Bas-bleus*, Paris, Victor Palmé, 1878.
- Bois, Jules, *Le Satanisme et la Magie. Avec une étude de Joris-Karl Huysmans*, Paris, Léon Chailley, 1895.
- Bois, Jules, « Psychologie du prêtre révolté », *Revue hebdomadaire*, t. XII, nov. 1897, p. 123.
- Bourget, Paul, « Théorie de la décadence », d'abord dans *La Nouvelle revue*, 1881, ensuite dans Bourget, Paul, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Plon, 1920 (1883)
- Bourget, Paul, *Essais de psychologie contemporaine. Etudes littéraires*, édition d'André Guyeaux, coll. « Tel », Paris, Gallimard, 1993 (1883).
- Brandes, Georg, *Samlede Skrifter 1-18*, Copenhague, Gyldendal, 1899-1910.
- Brandes, Georg, *Levned. Barndom og første ungdom*, Copenhague, Gyldendalske Boghandel Nordisk Forlag, 1905.
- Caro, Edme, *Le Pessimisme au XIXe siècle : Leopardi, Schopenhauer, Hartmann*, Paris, Hachette, 1878.
- Charcot, J.-M. et Richer, P., *Démoniaques dans l'art*, Paris, Macula, 1984 (1887).
- Dechambre, Amédée (éd.), *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, vol. 15, Paris, Asselin & Houzeau/Masson, 1889.
- Destrée, Jules, « A propos d'A rebours » (1884), in : Pierre Brunel & André Guyaux (éd.), *Huysmans, Les Cahiers de l'Herne*, Paris, Éditions de l'Herne, 1985, p. 192-202.
- Drysdale, George R., *The Elements of Social Science*, London, E. Truelove, 1855.
- Drysdale, George R., *Samhällslärans grunddrag eller Fysisk, sexuel och naturlig religion*, Stockholm, Associationsboktr., 1878.
- Dühren, Eugen, *Der Marquis de Sade und seine Zeit*, Berlin, Barsdorf, 1900.
- Gaubert, Ernest, « Rachilde », *Mercure de France*, 1er avril 1906, n° 211, p. 332-353.

Gaubert, Ernest, *Rachilde*, Paris, Sansot, 1907.

Gautier, Théophile, « Charles Baudelaire », in : Charles Baudelaire, *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, 4 vol., Paris, Michel Lévy frères, 1868-9, vol. I, *Les fleurs du mal*, p. 1-75.

Gourmont, Remy de, *Le Livre des masques : portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui, les masques...*, Paris, Mercure de France, 2 vol., 1896-98.

Gourmont, Remy de, *La Culture des idées*, Paris, Mercure de France, 1964 (1900).

Grasset, Joseph, « Hystérie », in : Amédée Dechambre (éd.), *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, Paris, Asselin & Houzeau/Masson, 1889, série 4, tome 15, p. 241-352.

Hansson, Ola, *Litterära silhuetter, Samlade skrifter*, t. 2, Stockholm, Tidens förlag, 1920 (articles écrits entre 1886 et 1888).

Huret, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Bibliothèques-Charpentier, 1891.

Hansson, Ola, *Litterära silhuetter II. Det unga Frankrike. Samlade skrifter, III*, Stockholm, Bonniers förlag, 1920 (textes publiés dans les années 1880-1890).

Hansson, Ola, *Tolkare och siare, Samlade skrifter*, t. 10, Stockholm, Tidens förlag, 1921 (1893).

Kaufmann, Richard, *Pariserlif på 80-talet. Nya skizzer från det moderna Frankrike*, Stockholm, Albert Bonniers förlag/boktryckeri, 1885.

Key, Ellen, *Ernst Ahlgren. Några biografiska meddelanden*, Stockholm, Haeggström, 1889.

Key, Ellen, *Anne Charlotte Leffler. Duchessa di Cajanello*, Stockholm, Bonnier, 1893.

Kleve, Stella, « Om efterklangs- och indignationslitteraturen i Sverige », *Framåt*, n° 17, Göteborg, 1886.

Krafft-Ebing, Richard von, *Om friska och sjuka nerver*, trad. OH Dumrath, Stockholm, Jos. Seligmann & C:IS förlag, 1885.

Leffler, Anne Charlotte, « Efterskrift till *Kvinnlighet och erotik. II.* », *Ur lifvet, femte samlingen*, Stockholm, Ivar Hæggströms Boktryckeri, 1890.

Le Goffic, Charles, *Les Romanciers d'aujourd'hui*, Paris, L. Vanier, 1890.

Levertin, Oscar, *För och mot. Artiklar i dagens frågor. Samlade skrifter*, t. 24, Stockholm, Albert Bonniers Förlag, 1920.

Lombroso, Cesare, *L'Homme de génie*, traduction de la 6e édition italienne par Fr. Colonna d'Istria, Paris, F. Alcan, 1889.

Louyer-Villermay, Jean-Baptiste, « Hystérie », in : *Dictionnaire des sciences médicales*, vol. 23, Paris, Panckoucke, 1818.

Maupassant, Guy de, la critique de *L'Amour à trois* de Paul Ginistry, *Gil Blas*, 4 mars 1884.

Nisard, Désiré, *Etudes de moeurs et de critique sur les Poètes latins de la décadence*, 3 vol., Bruxelles, Louis Hauman, 1834.

Nordau, Max, *Paradoxes*, Chicago, L. Schick, 1886 (1885).

Nordau, Max, *Dégénérescence I-II (Entartung)*, trad. par Auguste Dietrich, Paris, Alcan, 1894 (1892-93).

Péladan, Joséphin, *Comment on devient fée. Érotique, Amphitéâtre des sciences des mortes*, tome II, Paris, Messen, 1892.

Péladan, Joséphin, *De l'Androgyne*, Paris, E. Sansot, 1910.

Pontmartin, Armand de, *Nouveaux samedis*, Paris, Michel-Lévy frères, 1879.

Renan, Ernest, *Vie de Jésus*, Paris, Michel-Lévy frères, 1863.

Rod, Édouard, *Les Idées morales du temps présent*, Paris, Perrin, 1891.

Rodenbach, Georges, « La poésie nouvelle. À propos des Décadents et des Symbolistes », *Revue politique et littéraire. Revue Bleue*, t. 47, n° 14, 4 avril 1891, p. 422-430.

Sainte-Beuve, « Quelques vérités sur la situation en littérature », *Revue des Deux Mondes*, Paris, (troisième tome de la nouvelle série) 1843/07, 1843, p. 5-21.

Schopenhauer, Arthur, *Douleurs du monde. Pensées et fragments*, trad. de l'allemand par Jean Bourdeau, Paris, Rivages poche, 1991 (trad. fr. 1880).

Schopenhauer, Arthur, *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*, trad. de l'allemand par A. Burdeau (1885), Paris, F. Alcan, 1909-1913.

Sprengel, David, *De nya poeterna (80-talet)*, Stockholm, C. & E. Gernandts förlagsaktiebolag, 1902.

Strindberg, August, *August Strindbergs brev, del 7. Februari 1888 – december 1889*, édition de Torsten Eklund, Stockholm, Bonnier, 1961.

Symons, Arthur, « Pantomime and the Poetic Drama », *Studies in Seven Arts*, Londres, Archibald Constable and Company, 1906, p. 381-386.

Vareilles, Pierre, « Le poète décadent », *Le Décadent*, n° 4, 1er mai 1886.

Yvon, Émile, « La fin d'un sexe », *Le Courrier français*, 19 mai 1889.

Bibliographie secondaire

Ouvrages

Ahlström, Gunnar, *Det moderna genombrottet i Nordens litteratur*, Stockholm, Kooperativa förbundets förlag, 1947.

Ahlström, Stellan, *Strindbergs erövring av Paris*, Uppsala, Almqvist & Wiksells boktryckeri AB, 1956.

Ahlund, Claes, *Medusas huvud. Dekadensens tematik i svensk sekelskiftesprosa*, Stockholm/ Uppsala universitet, Almqvist & Wiksell, Acta Universitatis Upsaliensis, Historia litterarum, 18, 1994.

Albert, Nicole G., *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, Paris, Éditions de La Martinière, 2005.

Andersen, Per Thomas, *Dekadanse i nordisk litteratur 1880-1900*, Oslo, Aschehoug, 1992.

Andersson, Maria, *Att bli människa. Barn sedlighet och kön i Amanda Kerfstedts, Helena Nybloms och Mathilda Mallings författarskap 1880-1910*, Göteborg, Makadam, 2010.

Austin, Lloyd James, *Paul Bourget, sa vie et son œuvre jusqu'en 1889*, Paris, Librairie Droz, 1940.

Baldick, Robert, *La Vie de J.-K. Huysmans*, Paris, Denoël, 1958.

Bataille, Georges, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 1957.

Bataille, Georges, *La Littérature et le mal*, Paris, Minuit, 1957.

Bauer, Roger, *La Belle Décadence. Histoire d'un paradoxe littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2012.

Beauvoir, Simone de, *Le Deuxième Sexe II*, Paris, Editions Gallimard, coll. Folio essais, 1976 (1949).

Beizer, Janet, *Ventriloquized Bodies. Narratives of Hysteria in Nineteenth-Century France*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1994.

Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des passages*, Paris, Editions du Cerf, 1989 (1939 pour « Paris, capitale du XIXe siècle »).

Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire*, trad. française, Payot, 1979 (posth. 1955).

Bernheimer, Charles, *Decadent Subjects*. T. Jefferson Kline & Naomi Schor (éd.), Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001.

Bertrand, Jean-Pierre (éd.), *Georges Rodenbach, l'ami des miroirs*, Labor, « Archives du Futur », Bruxelles, 1998.

Bertrand, Jean-Pierre (éd.), *Le Monde de Rodenbach*, Bruxelles, Labor, série : « Archives du futur », 1999.

Birkett, Jennifer, *The Sins of the Fathers : Decadence in France, 1870-1914*, London, Quartet Books, 1986.

Björk, Nina, *Fria själar. Ideologi och verklighet hos Locke, Mill och Benedictsson*, Stockholm, Wahlström & Widstrand, 2008.

Blin, Georges, *Le Sadisme de Baudelaire*, Paris, José Corti, 1948.

Bollhalder Mayer, Regina, *Eros décadent. Sexe et identité chez Rachilde*, Paris, Honoré Champion, 2002.

Borie, Jean, *Huysmans. Le Diable, le célibataire et Dieu*, Paris, Bernard Grasset, 1991.

Bouloumié, Arlette (éd.), *Écriture et Maladie. "Du bon usage des maladies"*, Paris, Imago, 2003.

Bourguignon, Annie, Harrer, Konrad & Stender Clausen, Jørgen (éd.), *Grands courants d'échanges intellectuels: Brandes et la France, l'Allemagne, l'Angleterre*, Berne, Peter Lang, 2010.

Boyer, Régis, *Histoire des littératures scandinaves*, Paris, Fayard, 1996.

Bredsdorff, Elias, *Det store nordiske krig om seksualmoralen*, Copenhague, Gyldendal, 1973.

Brunel, Pierre & Guyaux, André (éd.), *Les Cahiers de l'Herne, Huysmans*, Paris, Éditions de l'Herne, 1985.

Buchet Rogers, Nathalie, *Fictions du scandale : corps féminin et réalisme romanesque au dix-neuvième siècle*, West Lafayette, Purdue University Press, 1998.

Buvik, Per, *Dekadanse*, Oslo, Pax förlag, 2001.

Böök, Fredrik, *Victoria Benedictsson och Georg Brandes*, Stockholm, Bonniers, 1949.

Calinescu, Matei, *Modernitetens fem ansikten (Five Faces of Modernity*, Duke University, 1987), traduit par Shafran, Dan & Nylinder, Åke, Ludvika, Dualis, 2000.

Carter, Alfred E., *The Idea of Decadence in French Literature 1830-1900*, Toronto, University of Toronto Press, 1958.

Chamberlin, J. Edward & Gilman, Sander L., *Degeneration. The Dark Side of the Progress*, New York, Columbia University Press, 1985.

Charle, Christophe, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1979.

Citti, Pierre, *Contre la décadence. Histoire de l'imagination française dans le roman 1890-1914*, Paris, PUF, 1987.

Colin, René-Pierre, *La Femme au XIXe siècle*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1978.

Coulon, Marcel, *Anatomie littéraire*, Paris, Librairie des lettres, 1921.

Dahlerup, Pil, *Det moderne gennembruds kvinder*, Copenhague, Gyldendal, 1983.

Daneshwar-Malevergne, Negin, *Narcisse et le mal du siècle*, Paris, Éditions Dervy, 2009.

Dauphiné, Claude, *Rachilde : femme de lettres 1900*, Paris, Mercure de France, 1985.

Dauphiné, Claude, *Rachilde*, Paris, Mercure de France, 1991.

David, André, *Rachilde homme de lettres. Son œuvre*. Paris, La Nouvelle Revue critique, 1924.

Del Lungo, Andrea & Lyon-Caen, Boris (éd.), *Le Roman du signe. Fiction et herméneutique au XIXe siècle*. Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2007.

Dijkstra, Bram, *Idols of Perversity*. New York & Oxford, Oxford University Press, 1986.

Dottin-Orsini, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, 1993.

Dottin-Orsini, Mireille (éd.), *Salomé*, Paris, Éditions Autrement, 1996.

Ducrey, Guy, *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 1996.

Ek, Emy, *Ola Hansson. Några minnesord*, Stockholm, Hugo Gebers förlag, 1925.

Eliade, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957.

Eliade, Mircea, *Méhistophélès et l'Androgyne*, Paris, Gallimard, 1962.

Emont, Nelly, *Le Mythe de l'androgyne dans la littérature décadente française*, Paris, Albin Michel, Cahiers de l'Hermétisme, 1986.

Faivre, Antoine (éd.), *L'Androgyne dans la littérature*, Paris, Albin Michel, Cahiers de l'Hermétisme, 1990.

Felski, Rita, *The Gender of Modernity*. London/Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1995.

Feuillerat, Albert, *Paul Bourget. Histoire d'un esprit sous la Troisième République*, Paris, Librairie Plon, 1937.

Finn, Michael R., *Hysteria, Hypnotism, the Spirits, and Pornography. Fin-de-Siècle Cultural Discourses in the Decadent Rachilde*, Newark, University of Delaware Press, 2009.

Fletcher, Ian (éd.), *Romantic Mythologies*, Londres, Routledge and K. Paul LTD, 1967.

Forssberger, Annalisa, *Ekon och speglingar. Studier kring Victoria Benedictsson, Johanne Luise Heiberg och Herman Bang*, Stockholm, Raben & Sjögren, 1961.

Fournier, Alfred, *Syphilis et mariage. Leçons professées à l'hôpital Saint-Louis*, Paris, G. Masson, 1880.

Freund, Julien, *La Décadence. Histoire sociologique et philosophique d'une catégorie de l'expérience humaine*, Paris, Sirey, 1984.

Garelick, Rhonda, *Rising Star. Dandyism, Gender and Performance in the fin de siècle*, New Jersey, Princeton University Press, 1998.

Gedin, David, *Fältets herrar: framväxten av en modern författarroll: artonhundraåttitalet*, Eslöv, B. Östlings bokförlag Symposion (diss.), 2004.

Gibson, Michael, *The Symbolists*, New York, Abrams, 1988 (1984).

Gilbert, Sandra M. & Gubar, Susan, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven and London, Yale University Press 1984 (1979).

Gleyses, Chantal, *La Femme coupable. Petite histoire de l'épouse adultère au XIXe siècle*, Paris, Éditions images, 1994.

Goldmann, Annie, *Rêves d'amour perdus. Les femmes dans le roman du XIXe siècle*, Paris, Denoël/Gonthier, 1984.

Gorceix, Paul, *Réalités flamandes et symbolisme fantastique*, Paris, Lettres modernes (no 255), 1992.

Grève, Claude de, *G Rodenbach : un livre, une œuvre : Bruges-la-Morte*, Bruxelles, Éditions Labor, 1987.

Guyaux, André & Kopp, Robert (éd.), *Huysmans. Une esthétique de la décadence*, Genève & Paris, Slatkine, 1987.

Hawthorne, Melanie C., *Rachilde and French Women's Authorship. From Decadence to Modernism*. Lincoln & London, University of Nebraska Press, 2001.

Heggstad, Eva, *Fången och fri. 1880-talets svenska kvinnliga författare om hemmet, yrkeslivet och konstnärskapet*, Uppsala, Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala (diss.), 1991.

Henry, Anne (éd.), *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989.

Herzlich, Claudine & Pierret, Janine, *Malades d'hier, malades d'aujourd'hui*, Paris, Payot, 1991 (1984).

Hirn, Yrjö, *Den förgyllda balustraden och andra uppsatser från åren 1949-1952*, Stockholm, Wahlström & Widstrand, 1953.

Holm, Birgitta, *Victoria Benedictsson*, Stockholm, Natur & Kultur, 2007.

Holm, Ingvar, *Ola Hansson. En studie i åttitalsromantik*, Lund, Gleerup, 1957.

Holmbäck, Bure, *Hjalmar Söderberg och passionerna*, Stockholm, Natur och kultur, 1991.

Holmes, Diana, *Rachilde. Decadence, Gender and the Woman Writer*, Oxford, Berg, 2001.

Hughes, Alex, & Ince, Kate. (éd.), *French Erotic Fiction. Women's Desiring Writing, 1880-1990*, Oxford – Washington D.C., Berg, 1996.

Höglund, Anna, *Vampyrer*, Växjö, Växjö University Press (diss.), 2009.

Irigaray, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Editions de Minuit, 1977.

Irigaray, Luce, *Könsskillnadens etik och andra texter*, trad. Christina Angelfors, Stockholm/ Sehag, Brutus Östlings bokförlag Symposion, 1994.

Johannisson, Karin, *Den mörka kontinenten*. Stockholm, Norstedts, 1994.

Johnsson, Hans-Roland, *Le conte de la lyre brisée. Significations et structures dans les œuvres en prose de Pierre Louÿs*, Stockholms universitet (diss.), 2000.

Jourde, Pierre, *L'alcool du silence. Sur la décadence*. Paris, Honoré Champion, 1994.

Jouve, Séverine, *Les Décadents. Bréviaire fin de siècle*, Paris, Plon, 1989.

Koppen, Erwin, *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, Berlin, Walter de Gruyter, 1973.

Koskimies, Rafael, *Der Nordische Dekadent. Eine vergleichende literaturstudie*, Helsinki, Soumalainen tiedeakatemia, 1968.

Lagerström, Mona, *Dramatisk teknik och könsideologi: Anne Charlotte Lefflers tidiga kärleks- och äktenskapsdramatik*, Göteborg, Litteraturvetenskapliga institutionen, Univ., 1999.

Larsson, Lisbeth, *Hennes döda kropp*, Stockholm, Weyler förlag, 2008.

Lauritzen, Monica, *Sanningens vägar. Anne Charlotte Lefflers liv och dikt*, Stockholm, Bonnier, 2012.

Leffler, Yvonne (éd.), *Bakom maskerna. Det dolda budskapet hos kvinnliga 1880-talets författare*, Karlstad, Högskolan i Karlstad, 1997.

Leffler, Yvonne (éd.), *Kvinnan, kärleken och romanen*, Karlstad, Karlstad Universitet, 2001.

Leffler, Yvonne (éd.), *Det moderna genombrottets prosa. Sju analyser*, Lund, Studentlitteratur, 2005.

Levander, Hans, *Sensitiva Amorosa. Ola Hanssons ungdomsverk och dess betydelse för åttiotalets litterära brytningar*, Stockholm, Åhlén & Åkerlund (diss.), 1944.

Libis, Jean, *Le Mythe de l'androgynie*, Paris, Berg International, 1980.

Lindén, Claudia, *Om kärlek. Litteratur, sexualitet och politik hos Ellen Key*, Stockholm /Sehag, Symposion (diss.), 2002.

Linder, Sten, *Ernst Ahlgren i hennes romaner*, Stockholm, Albert Bonniers tryckeri (diss.), 1930.

Lingebrandt, Ann, *Stella Kleve. Det moderna genombrottets enfant terrible*, Umeå, Bokförlaget H:ström, 2011.

Livi, François, *J.K. Huysmans, À Rebours et l'esprit décadent*, Paris, Nizet, (1972) 1991.

Littérature d'une fin de siècle, EUROPE, n° 751-752, vol. 69, 1991.

Lloyd, Christopher, *J.-K. Huysmans and the Fin-de-siècle Novel*, Edinburgh University Press, 1990.

Lukacher, Maryline, *Maternal Fictions. Stendhal, Sand, Rachilde, and Bataille*, Durham and London, Duke University Press, 1994.

Lundberg, Johan, *En evighet i rummets former gjuten. Symbolistiska och dekadenta inslag i Svens Lidmans, Sigfrid Siwertz' och Anders Österlings lyrik 1904-07*, Eslöv, B. Östlings bokförlag Symposion, 2000.

Lundbo Levy, Jette, *Den dubbla blicken*, trad. Ann-Mari Seeberg, Enskede, Hammarström & Åberg bokförlag, 1982 (1980).

Marchal, Bertrand, *Salomé entre vers et prose. Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*, Paris, José Corti, 2005.

Marquèze-Pouey, Louis, *Le Mouvement décadent en France*, Paris, PUF, 1986.

Martin-Fugier, Anne, *La Bourgeoise*, Paris, Grasset, 1983.

Maugue, Anne-Lise, *L'Identité masculine en crise au tournant du siècle 1871-1914*, Paris, Rivages, 1987.

Mélanges Pierre Lambert consacrés à Huysmans, Paris, Nizet, 1975.

Melberg, Arne, *Fördömda realister. Essäer om Cederborgh, Almqvist, Benedictsson, Strindberg*, Stockholm, Norstedts, 1985.

Micale, Mark S., *Approaching Hysteria. Disease and Its Interpretations*, Princetown, New Jersey, Princetown University Press, 1995.

Miller, Karl, *Doubles. Studies in Literary History*, Oxford, Oxford University Press, 1987.

The Modern Breakthrough in Scandinavian Literature 1870-1905, IASSXVI Gothenburg, Sweden 1986, Kållerød, Kompendietryckeriet, 1986.

Monneyron, Frédéric, *Esthétisme et androgyne : les fondements esthétiques de l'androgyne décadent*, Paris, Albin Michel, Cahiers de l'hermétisme, 1986.

Monneyron, Frédéric, *L'Androgyne décadent : mythe, figure, fantasmes*, Grenoble, ELLUG, 1996.

Montandon, Alain, (éd.), *L'Honnête homme et le Dandy*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1993.

Montandon, Alain (éd.), *Mythes de la décadence*, Clermond-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001.

Mortensen, Johan, *Från Röda rummet till sekelskiftet. Strömningar i svensk litteratur under 1880- och 90-talen*, I-II, Stockholm, Albert Bonniers förlag, 1918-19.

Mosley, Philip (éd.), *Georges Rodenbach. Critical essays*, Madison, NJ, Fairleigh Dickinson University Press, 1996.

Mourier-Casile, Pascaline, *De la chimère à la merveille. Recherches sur l'imaginaire fin de siècle et l'imaginaire surréaliste*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1986.

Månesköld-Öberg, Inger, *Att spegla tiden – eller forma den*, Göteborg, Skrifter utgivna av litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet (diss.), 12, 1984.

Månesköld-Öberg, Inger, *Ola Hanssons livsdikt. Om mottagandet i Sverige och det sena författarskapet*, Stockholm, Carlssons bokförlag, 1998.

Möller-Jensen, Elisabeth (éd.), *Nordisk kvinnolitteraturhistoria II. Fadershuset 1800-1900*, Höganäs, Wiken, 1993.

Ney, Birgitta, *Bortom berättelserna. Stella Kleve – Matilda Malling*, Stockholm/Stehag, Symposion graduale (diss.), 1993.

Ney, Birgitta (éd.), *Synd. Noveller av det moderna genombrottets kvinnor*, Stockholm, Ordfront, 1993.

Norup, Lis, *I den sidste time*, Århus, Husets förlag, 2000.

Palacio, Jean de, *Pierrot fin-de-siècle ou Les Métamorphoses d'un masque*, Paris, Séguier, 1990.

Palacio, Jean de, *Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, 1994.

Palacio, Jean de, *Les Perversions du merveilleux*, Paris, Séguier, 1995.

Palacio, Jean de, *Figures et formes de la décadence. Deuxième série*, Paris, Séguier, 2000.

Palacio, Jean de, *La Décadence. Le mot et la chose*, Paris, Les Belles Lettres/essais, 2011.

Peylet, Gérard, *Les Evasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature « fin-de-siècle »*, Paris, Champion, 1986.

Peylet, Gérard, *J.-K. Huysmans : la double quête*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Pick, Daniel, *Faces of Degeneration. A European Disorder c. 1848-c.1918*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

Pierrot, Jean, *L'Imaginaire décadent*, Rouen, Presses Universitaires de Rouen, 2007 (1977).

Ponnau, Gwenhaël (éd.), *Fins de siècle. Terme – Évolution – Révolution ?*, Toulouse, Presses Universitaires de Mirail, 1987.

Praz, Mario, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle. Le Romantisme noir*, traduction de l'italien par C.T. Pasquali, Paris, Denoël, 1977.

Primander, Inga, *Den auktoritativa texten: studier i Victoria Benedictssons författarskap*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1994.

Przyboś, Julia, *Zoom sur les décadents*, Paris, José Corti, 2002.

Raimond, Michel, *La Crise du roman, des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, J. Corti, 1966.

Richard, Noël, *Le Mouvement décadent: dandys, esthètes et quintessents*, Paris, Nizet, 1968.

Ridge, George R., *The Hero in French Decadent Literature*, Georgia, University of Georgia Press, 1961.

Rosengren, Karl Erik, *Victoria Benedictsson*, Stockholm, Natur och kultur, 1965.

Ruchon, François, *L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach*. Genève, Pierre Caillol, 1949.

Sandström, Tora, *En psykoanalytisk kvinnostudie. Ernst Ahlgren – Victoria Benedictsson*, Stockholm, Bonnier (diss.), 1935.

Schaffner, Anna Katharina, *Modernism and Perversion. Sexual Deviance in Sexology and Literature, 1850-1930*, New York, Palgrave Macmillan, 2012.

Schiffer, Daniel Salvatore, *Philosophie du dandysme*, Paris, Puf, 2008.

Schiffer, Daniel Salvatore, *Manifeste Dandy*, Paris, François Bourin Editeur, 2012.

Schoolfield, George C., *A Baedeker of Decadence*. Newhaven & London, Yale University Press, 2003.

Shogren, Melissa, *The Search for Self-fulfilment. The Life and Writings of Anne Charlotte Leffler*, Seattle, University of Washington (diss.), 1984.

Showalter, Elaine, *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton/New Jersey, Princeton University Press, 1977.

Showalter, Elaine, *The Female Malady. Women, Madness and English Culture 1830-1980*, New York, Pantheon Books, 1986.

Showalter, Elaine, *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*, New York, Viking Penguin, 1990.

Showalter, Elaine (éd.), *Daughters of Decadence ; Women Writers of the Fin-de-Siècle*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1993.

Singer, Armand Edwards, *Paul Bourget*, Boston, Twayne Publishers, 1976.

Sjöblad, Christina, *Baudelaires väg till Sverige. Presentation, mottagande och litterära miljöer 1855-1917*, Lund, LiberLäromedel (diss.), 1975.

Smith, Andrew, *Victorian Demons : Medicine, Masculinity and the Gothic at the Fin-de-siècle*, Manchester University Press, 2004.

Sontag, Susan, *Illness as Metaphor. Aids and its metaphors*, London/New York, Penguin Books, 1983 (1978).

St John, Michael (éd.), *Romancing Decay : Ideas of Decadence in European Culture*, Hants/Vermont, Ashgate, 1999.

Starobinski, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970.

Strömberg, Kjell, *Från Anatole France till Samuel Beckett. Modern fransk litteratur i grupp- och närbild*, Stockholm, Natur och kultur, 1965.

Swart, Koenraad W, *The Sense of Decadence in Nineteenth-Century France*, The Hague, International Archives of History of Ideas, 7, 1964.

Sylvan, Maj, *Anne Charlotte Leffler. En kvinna finner sin väg*, Stockholm, Biblioteksförlaget (diss.), 1984.

Thorel-Cailleteau, Sylvie, *La Tentation du livre sur rien. Naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan, Editions Interuniversitaires, 1994.

Thorel-Cailleteau, Sylvie (éd.), *Dieu, la Chair et les livres. Une approche de la décadence*, Paris, Honoré Champion, 2000.

Vircondelet, Alain, *J.-K. Huysmans*, Paris, Plon, 1990.

Weir, David, *Decadence and the Making of Modernism*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1995.

Wendel, Göran, *Från trettiotal till trettiotal. Betydelsefull social och politisk diktning i Sverige 1830-1930*, Stockholm, Carlssons förlag, 1995.

Widell, Arne, *Ola Hansson i Tyskland*, Uppsala, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet (diss.), 1979.

Winn, Phillip, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain : le héros fin de sexe*, Amsterdam, Rodopi, 1997.

Witt-Brattström, Ebba, *Ur könets mörker*, Stockholm, Norstedts, 1993.

Witt-Brattström, Ebba (éd.), *The New Woman and the Aesthetic Opening. Unlocking Gender in Twentieth-Century Texts*, Huddinge, Södertörns högskola, 2004.

Witt-Brattström, Ebba, *Dekadensens kön*, Stockholm, Norstedts, 2007.

Ziegler, Robert, *Beauty Rises the Dead*, Newark, University of Delaware Press, 2002.

Ziegler, Robert, *The Mirror of Divinity : the World and Creation in J.-K. Huysmans*, Newark, University of Delaware Press, 2004.

Ziegler, Robert, *Asymptote : an Approach to Decadent Fiction*, Amsterdam, Rodopi, 2009.

Ziegler, Robert, *Satanism, Magic and Mysticism in Fin-de-siècle France*, New York, Palgrave Macmillan, 2012.

Articles

Albert, Nicole, « Sappho décadente : réécriture d'un mythe ou réécriture d'une œuvre ? », in : Alain Montandon (éd.), *Mythes de la décadence*, Clermond-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001, p. 87-106.

Andersson, Thure, « Ola Hansson i Sensitiva amorosa », *Edda*, 1936.

Angelet, Christian, « *Bruges-la-Morte* comme carrefour intertextuel », in : Jean-Pierre Bertrand (éd.), *Le Monde de Rodenbach*, Bruxelles, Labor, « Archives du futur », 1999, p. 135-145.

Aron, Paul, « Jane, entre Nana et Nini », in : Jean-Pierre Bertrand (éd.), *Le Monde de Rodenbach*, Bruxelles, Labor, « Archives du futur », 1999, p. 171-175.

Bade, Patrick, « Visual Icons of Corruption », in : J. Edward Chamberlin & Sander L. Gilman, *Degeneration. The Dark Side of the Progress*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 220-240.

Beilharz, Alexandra, « Le mythe sadien dans la littérature décadente », in : Alain Montandon (éd.), *Mythes de la décadence*, Clermond-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001, p. 257-270.

Berg, Christian, « Bruges, La Morte », *Cahiers du CERCLEF*, Université de Paris XII, n° 3, 1985, p. 13-40.

Berg, Christian, « Schopenhauer et les symbolistes belges », in : Anne Herdy, *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, p. 119-134.

Bertrand, Jean-Pierre, « Soror dolorosa : les amours fantastiques de *Bruges-la-Morte* », *Otrante*, 4 janvier 1993, p. 139-148.

Björklund, Jenny, « "Raffinerad, abnorm och blaserad" En annorlunda samhällskritik i Stella Kleves *Berta Funcke* », *TFL*, 2000: 3-4, p. 134-144.

Boëthius, Ulf, « Kommentarer », in : August Strindberg, *Giftas I-II*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, SV 16, 1982, p. 319-351.

Bolckmans, Alex, « Naturalism – en brukbar term? », in : *The Modern Breakthrough in Scandinavian Literature 1870-1905*, IASSXVI Gothenburg, Sweden 1986, Kållered, Kompendietryckeriet, 1986, p. 219-222.

Boyer, Régis, « Genombrott scandinave : XVIIIe siècle français », in : *The Modern Breakthrough in Scandinavian Literature 1870-1905*, IASSXVI Gothenburg, Sweden 1986, Kållered, Kompendietryckeriet, 1986, p. 23-31.

Busst, Alan J.L., « The Image of the Androgyne in the Nineteenth Century », in: Ian Fletcher (éd.), *Romantic Mythologies*, London, Routledge and Kegan Paul, 1967, p. 1-96.

Buvik, Per, « Dekadansen i Frankrike: forfall, moteretning eller nyorientering? », *Edda*, n° 2, 1985, p. 85-98.

Cabanès, Jean-Louis, « Invention(s) de la syphilis », *Romantisme*, n° 94, 1996 vol. 26, p. 89-109.

Cabanès, Jean-Louis, « L'écriture artiste : écarts et maladie », in : Sylvie Thorel-Cailleteau (éd.), *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 368-393.

Carlander, Cecilia, « Georg Brandes et la décadence française », in : Annie Bourguignon, Konrad Harrer & Jørgen Stender Clausen (éd.), *Grands courants d'échanges intellectuels: Brandes et la France, l'Allemagne, l'Angleterre*, Berne, Peter Lang, 2010, p. 193-204.

Carlander, Cecilia, « Deux figures féminines hors normes de la fin du XIXe siècle. Raoule de Rachilde et Selma de Benedictsson », *Nordlit*, n° 28, 2011, p. 13-25.

Carlander, Cecilia, « Milieux opposés : *Au bord de la vaste mer, Inferno* et l'imaginaire décadent », *DESHiMA, Revue d'histoire globale des pays du nord, Strindberg et la Ville*, Hors-série 2, 2012, p. 225-237.

Carlson, Eric T., « Medicine: Theory and Praxis », in : J. Edward Chamberlin, & Sander L. Gilman, Sander, *Degeneration. The Dark Side of the Progress*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 121-144.

Cauci, Frank, « Esthétiques de fin de siècle », in : Gwenhaël Ponneau (éd.), *Fins de siècle. Termes – Évolution – Révolution ?*, Toulouse, Presses Universitaires de Mirail, 1989, p. 223-230.

Colin, René-Pierre, « Les décadents : nuanceurs ou barbares de l'idée », *Romantisme*, n° 42, Paris, 1983, p. 47-54.

Dahlkvist, Tobias, « *Berta Funcke* och den "moderna pessimismen" », *Lychnos. Lärdomshistoriska samfundets årsbok*, 2007, p. 63-82.

Delblanc, Sven, « Smakdomaren Wirsén », in : Lars Lönnroth & Sven Delblanc (éd.), *Den svenska litteraturen. De liberala genombrotten 1830-1890*, Stockholm, Bonnier Alba, 1993, p. 182-183.

Doizelet, Sylvie, « La maison de Jane », in : Jean-Pierre Bertrand (éd.), *Le Monde de Rodenbach*, Bruxelles, Labor, « Archives du futur », 1999, p. 177-180.

Dottin-Orsini, Mireille, « Georges Rodenbach et la Femme morte », *Nord*, n° 21, numéro spécial « G. Rodenbach », juin 1993 p. 79-88.

Dottin-Orsini, Mireille, « Problèmes littéraires et iconographiques du mythe de Salomé : le cas de Jean Lorrain », *Littératures*, P.U.M., n° 34, 1995, p. 85-100.

Emont, Nelly, « Les aspects religieux du mythe de l'androgynie dans la littérature de la fin du XIXe siècle », in : Antoine Faivre (éd.), *L'Androgynie dans la littérature*, Paris, Albin Michel, Cahiers de l'Hermétisme, 1990, p. 38-49.

Favre, Yves-Alain, « Vanités décadentes », in : Gwenhaël Ponnau (éd.), *Fins de siècle. Terme – Évolution – Révolution ?*, Toulouse, Presses Universitaires de Mirail, 1989, p. 355-364.

Fizaine, Jean-Claude, « Mario Praz, *La Chair, la Mort et le Diable. Le romantisme noir* », *Romantisme*, vol. 9, n° 23, 1979, p. 138.

Forsås-Scott, Helena, « Makt och text i Victoria Benedictssons *Pengar* », in : Yvonne Leffler (éd.), *Det moderna genombrottets prosa. Sju analyser*, Lund, Studentlitteratur, 2005, p. 27-41.

Fortassier, Rose, « Le Récit de rêve dans *En rade* », in : André Guyaux & Robert Kopp (éd.), *Huysmans. Une esthétique de la décadence*, Genève & Paris, Slatkine, 1987, p. 303-311.

Gilman, Sander L., « Sexology and Psychoanalysis », in : J. Edward Chamberlin & Sander L. Gilman (éd.), *Degeneration. The Dark Side of the Progress*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 72-96.

Gilman, Stuart C., « Political Theory and Degeneration : From Left to Right, From Up to Down », in : J. Edward Chamberlin & Sander L. Gilman (éd.), *Degeneration. The Dark Side of the Progress*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 165-198.

González-Salvador, Ana, « Morbide », in : Sylvie Thorel-Cailleteau (éd.), *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 208-230.

Guiochet, Sylvie, « Jane Scott : Une femme de spectacle naturaliste ? », in : Jean-Pierre Bertrand (éd.), *Le Monde de Rodenbach*, Bruxelles, Éditions Labor, « Archives du futur », 1999, p. 157-170.

Guiral, Pierre, « Les écrivains français et la notion de décadence de 1870 à 1914 », *Romantisme*, n° 42, 1983, p. 9-22.

Guyaux, André, « Narcisse au crépuscule », in : Gwenhaël Ponneau (éd.), *Fins de siècle. Terme – Évolution – Révolution ?*, Toulouse, Presses Universitaires de Mirail, 1987, p. 345-354.

Heggestad, Eva, « Nostalgi eller framtidsvision – Victoria Benedictssons *Fru Marianne* », in : Yvonne Leffler (éd.), *Det moderna genombrottets prosa. Sju analyser*, Lund, Studentlitteratur, 2005, p. 43-58.

Hinderaker, Åse, « Kvinnen og betrakteren », *Edda*, cahier n° 1, 1986, p. 51-61.

Hjort-Vetlesen, Inger-Lise, « Modernitetens kvinnliga text. Det moderna genombrottet i Norden », in : Elisabeth Möller-Jensen (éd.), *Nordisk kvinnolitteraturhistoria II. Fadershuset 1800-1900*, Höganäs, Wiken, 1993, p. 330-353.

Holm, Birgitta, « Vem dog på Leopolds hotell? », *Samlaren*, année 123, 2002, p. 78-110.

Holmes, Diana, « Monstrous Women: Rachilde's Erotic Fiction », in : Alex Hughes & Kate Ince (éd.), *French Erotic Fiction. Women's Desiring Writing, 1880-1990*, Oxford – Washington D.C., Berg, 1996, p. 27-48.

Jankélévitch, Vladimir, « La Décadence », *Revue de Métaphysique et de Morale* 55, Paris, A Colin, 1950, p. 337-369.

Langlade, Jacques de, « George Bryan Brummel », in : Montandon, Alain, (éd.), *L'Honnête homme et le Dandy*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1993, p. 161-168.

Laurens, M., « Pour une édition d'*A rebours* », in : Pierre Cogny (éd.), *Mélanges Pierre Lambert consacrés à Huysmans*, Paris, Nizet, 1975, p. 11-56.

Laurens, Gilbert, « Configuration fin-de-siècle : La citerne de Jean-Baptiste et l'aquarium de Salomé », in : Gwenhaël Ponneau (éd.) : *Fins de siècle. Terme – Évolution – Révolution ?*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1987, p. 365-374.

Leandoer, Kristoffer, « Huysmans lag: Allt går fel », *Axess*, 3:2007, p. 28-30.

Ledru, Philippe, « Un aspect de la névrose dans la littérature décadente. *Joris-Karl Huysmans : A rebours* », in : *Mélanges Pierre Lambert consacrés à Huysmans*, Paris, Nizet, 1975, p. 317-334.

Leffler, Yvonne, « Maskspel och dubbelexponering. Berättartekniska strategier hos kvinnliga 1880-talsförfattare », in : Yvonne Leffler (éd.), *Bakom maskerna. Det dolda budskapet hos kvinnliga 1880-talets författare*, Karlstad, Högskolan i Karlstad, 1997, p. 47-67.

Leffler, Yvonne, « Maskspel och mångtydighet. Berättartekniska strategier hos kvinnliga 1880-talsförfattare », in : Yvonne Leffle (éd.), *Det moderna genombrottets prosa. Sju analyser*, Lund, Studentlitteratur, 2005, p. 9-25.

Lehmann, A.G., « Pierrot and fin de siècle », in : Ian Fletcher (éd.), *Romantic Mythologies*, Londres, Routledge, 1967, p. 209-244.

Levillain, Henriette, « Éléphants et dandys », in : Alain Montandon (éd.), *L'Honnête homme et le Dandy*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1993, p. 151-160.

Lindén, Claudia, « Efterskrift », in : Anne Charlotte Leffler, *Kvinnlighet och erotik*, Stockholm, Rosenlarv förlag, 2009, p. 279-311.

Millet-Gérard, Dominique, « Théologie de la décadence », in : Sylvie Thorel-Cailleteau (éd.), *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 148-188.

Monneyron, Frédéric, « Le dandy fin de siècle », in : Alain Montandon (éd.), *L'Honnête homme et le Dandy*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1993, p. 195-204.

Mosley, Philip, « The Soul's Interior Spectacle : Rodenbach and *Bruges-la-Morte* », in : Mosley, Philip (éd.), *Georges Rodenbach. Critical essays*, Madison, NJ, Fairleigh Dickinson University Press, 1996, p. 17-40.

Mourier-Casile, Pascaline, « Modernités à rebours », *Romantisme*, n° 42, 1983, p. 151-166.

Ney, Birgitta, « Impressionism och modernitet hos Stella Kleve », in : Yvonne Leffler (éd.), *Det moderna genombrottets prosa. Sju analyser*, Lund, Studentlitteratur, 2005, p. 101-110.

Nolin, Bertil, « Det moderna genombrottet », in : Lars Lönnroth & Sven Delblanc (éd.), *Den svenska litteraturen. De liberala genombrotten 1830-1890*, Stockholm, Bonnier Alba, 1993, p. 178-199.

North, Julian, « Defining Decadence in Nineteenth-century French and English Criticism », in : Michael St John (éd.), *Romancing Decay. Ideas of Decadence in European Culture*, Aldershot, Ashgate, 1999, p. 83-94.

Norup, Lis, « Den store hysteri », in : Steinar Gimnes & Sarah Paulson (éd.), « -ut i det ukjente » *Festskrift til Erik Østerid på 70-årsdagen*, Trondheim, Tapir Akademisk Forlag, 2006, p. 124-125.

Palacio, Jean de, « La féminité dévorante. Sur quelques images de la manducation dans la littérature décadente », *Revue des sciences humaines*. Université de Lille. Faculté des lettres et sciences humaines, 1977-4, p. 601-618.

Palacio, Jean de, « La posterité d'A rebours », in : Pierre Brunel & André Guyaux (éd.), *Huysmans, Les Cahiers de l'Herne*, Paris, Éditions de l'Herne, 1985, p. 185-191.

Poel, Ieme Van Der, « Entre Satan et Charcot: L'imaginaire de l'hystérie chez J.-K. Huysmans », in : Arlette Bouloumié (éd.), *Écriture et Maladie. "Du bon usage des maladies"*, Paris, Imago, 2003, p. 56-71.

Rifelj, Carol, « Le langage des coiffures », in : Andrea Del Lungo & Boris Lyon-Caen (éd.), *Le Roman du signe. Fiction et herméneutique au XIXe siècle*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2007, p. 125-139.

Roger, Philippe, « Huysmans entre Sade et sadisme », in : André Guyaux, Christian Heck & Robert Kopp (éd.), *Huysmans. Une esthétique de la décadence. Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar des 5, 6 et 7 novembre 1984*, Genève/Paris, Slatkine, 1987, p. 73-81.

Rolland Roche, Daniel, « Notes sur *Certains*. Essai sur la situation de Huysmans. Qui est-il ? », in : *Mélanges Pierre Lambert consacrés à Huysmans*, Paris, AG Nizet, 1975, p. 67-75.

Sicotte, Geneviève, « D'un coffret de verre sur quelques sources intertextuelles de *Bruges-la-Morte* », in : Bertrand, Jean-Pierre (éd.), *Le Monde de Rodenbach*, Bruxelles, Labor, « Archives du futur », 1999, p. 119-134.

Siegel, Sandra, « Literature: the Representation of "Decadence" », in : J. Edward Chamberlin & Sander L. Gilman, *Degeneration. The Dark Side of the Progress*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 199-219.

Sjöblad, Christina, « Sphinxen – en gåtfull 1800-talssymbol », in: Bernt Olsson, Jan Olsson et Hans Lund, *I museernas sällskap. Konstater och deras relationer. En vänbok till Ulla-Britta Lagerroth*, Wiken, Förlags AB Wiken, 1992, p. 132-156.

Sjöblad, Christina, « Blick och rum hos sekelskiftets flanörer: Laura Marholm och Ola Hansson », in : Christina Sjöblad, Mona Sandqvist, Birthe Sjöberg & Johan Stenström (éd.), *I lärdomens trädgård: festskrift till Louise Vinge*, Lund University Press, 1996, p. 383-399.

Slama, Béatrice, « Où vont les sexes ? Figures romanesques et fantasmes "fin de siècle" », *Europe, revue littéraire mensuelle*, n° 751/752, novembre-décembre 1991, p. 27-37.

Solal, Jérôme, « Huysmans en rade, ou la mort du signe », in : Andrea Del Lungo & Boris Lyon-Caen (éd.), *Le Roman du signe. Fiction et herméneutique au XIXe siècle*. Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2007, p. 225-238.

Vrbrova, Daniela, « Whose naturalism? – Zola, Darwin, Brandes », in : Annie Bourguignon, Konrad Harrer & Jørgen Stender Clausen (éd.), *Grands courants d'échanges intellectuels: Brandes et la France, l'Allemagne, l'Angleterre*, Berne, Peter Lang, 2010, p.161-170.

Wingstrand, Sofia, « Erotikens estetik. Kärleksskildringen i Anne Charlotte Lefflers roman Kvinnlighet och erotik II », in : Yvonne Leffler (éd.), *Kvinnan, kärleken och romanen*. Karlstads universitet, 2001, p. 91-118.

Index

- Ahlgren, Ernst (Victoria Benedictsson), 71, 90, 91, 106, 239, 262, 285
- Ahlström, Gunnar, 51, 52, 53, 63, 69, 106, 394
- Ahlström, Stellan, 72
- Ahlund, Claes, 12, 24, 25, 44, 55, 67, 94, 95, 101, 104, 112, 120, 125, 129, 183, 197, 205, 209, 231, 234, 235, 244, 259, 274, 287, 329, 364, 389, 393, 417
- Albert, Nicole, 222, 223
- Almqvist, Carl Jonas Love, 51, 205, 299, 371, 402
- Andersen, Per Thomas, 25, 47, 48, 70, 80, 276
- Andersson, Maria, 94, 100
- Andersson, Thure, 133
- Angelet, Christian, 138
- Aron, Paul, 221
- Austin, Lloyd James, 78, 79, 80, 81
- Bade, Patrick, 334, 335
- Baju, Anatole, 46, 47, 48
- Baldick, Robert, 85
- Bang, Herman, 25, 69, 90, 95, 96, 97, 99, 100, 104, 152, 287, 293
- Barbey d'Aurevilly, Jules, 45, 47, 83, 125, 193, 308, 309
- Barrès, Maurice, 46, 75, 77, 96, 235, 267
- Bataille, Georges, 253
- Baudelaire, Charles, 24, 31, 38, 42, 43, 45, 47, 63, 70, 71, 75, 78, 97, 104, 120, 125, 126, 133, 135, 138, 179, 180, 191, 220, 222, 223, 240, 241, 243, 292, 296, 308, 309, 310, 312, 313, 316, 317, 320, 321, 328, 329, 348, 380, 381, 383, 393, 410
- Bauer, Roger, 23, 102, 103, 300, 393
- Beauvoir, Simone de, 151, 367, 368
- Beilharz, Alexandra, 241
- Beizer, Janet, 23, 332, 337, 338
- Benedictsson, Victoria, 13, 16, 17, 19, 56, 60, 62, 65, 71, 74, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 100, 102, 105, 106, 108, 114, 115, 129, 132, 151, 154, 158, 160, 163, 165, 168, 170, 172, 184, 191, 201, 202, 203, 213, 225, 227, 228, 232, 233, 238, 243, 262, 284, 285, 289, 290, 301, 340, 353, 362, 363, 365, 392, 394
- Benjamin, Walter, 157, 223
- Berg, Christian, 87, 358
- Bernheimer, Charles, 181, 206, 208

Birkett, Jennifer, 23, 177, 312
 Björklund, Jenny, 148, 149
 Blin, Georges, 240
 Bloy, Léon, 83, 84
 Boëthius, Ulf, 68, 106
 Bois, Jules, 194, 279, 280, 281, 299
 Bolckmans, Alex, 50
 Bollhalder Mayer, Regina, 176, 195, 197, 212, 222, 225, 226, 232, 371
 Borie, Jean, 85, 117, 339
 Bourget, Paul, 13, 16, 17, 19, 31, 35, 42, 43, 46, 59, 70, 71, 74, 78, 79, 80, 81, 87, 97, 100, 104, 111, 114, 116, 117, 136, 163, 173, 186, 187, 192, 205, 213, 229, 230, 251, 252, 253, 254, 258, 259, 276, 280, 283, 287, 311, 319, 324, 328, 341, 351, 353, 362, 363, 365, 369, 383, 384, 392
 Boyer, Régis, 49, 50, 52, 62
 Brandes, Georg, 12, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 59, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 79, 83, 91, 93, 95, 100, 101, 102, 104, 113, 264, 265, 362, 394, 417
 Bredsdorff, Elias, 56
 Brouillet, André, 337
 Brunel, Pierre, 38, 82, 83, 85
 Buchet Rogers, Nathalie, 169, 203, 204, 224, 271
 Busst, Alan J.L., 196, 203, 224
 Buvik, Per, 25, 41, 42, 45, 180, 229, 268, 328, 393, 394
 Böök, Fredrik, 91
 Cabanès, Jean-Louis, 42, 264, 265, 266, 375
 Calinescu, Matei, 45
 Carlander, Cecilia, 63, 67, 151
 Carlson, Eric T., 273, 274, 275
 Caro, Edme, 37, 277
 Carter, Alfred E., 40, 46
 catholicisme, 79, 84, 280, 286, 377
 Caucci, Frank, 44
 Chamberlin, J. Edward, 171, 194, 273, 274, 335
 Charcot, J.-M., 330, 332, 336, 337, 339, 350
 Charle, Christophe, 49
 Citti, Pierre, 36, 37, 40, 41, 49, 151, 153, 183, 206, 230, 237, 369, 373
 Colin, René-Pierre, 30, 31, 32
 Coulon, Marcel, 76, 77, 235
 Courbet, Gustave, 223
 Dahlerup, Pil, 60, 61
 Dahlvist, Tobias, 268, 270, 300
 dandysme, 28, 142, 265, 278, 294, 298, 308, 309, 310, 311, 313, 314, 315, 316, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 380, 381, 382
 Daneshwar-Malevergne, Negin, 311, 324, 325, 326, 382
 D'Annunzio, Gabriele, 46
 Darwin, Charles, 37, 50, 51, 273, 275, 282, 313
 Dauphiné, Claude, 75, 76
 David, André, 76
 Delblanc, Sven, 65
 Del Lungo, Andrea, 132, 138
 Dijkstra, Bram, 181, 199, 208, 223, 242, 245, 261, 374, 375
 Doizelet, Sylvie, 140

- Dottin-Orsini, Mireille, 23,
179, 180, 181, 250, 393
- Drysdale, George R., 55, 57,
58, 248, 268, 332, 335, 338,
341, 344, 356, 385, 414
- Ducrey, Guy, 23, 190, 191,
359, 393
- Dühren, Eugen, 241
- Ek, Emy, 101
- Eliade, Mircea, 195, 197, 198
- Esman, Gustav, 263
- Faivre, Antoine, 195
- Favre, Yves-Alain, 294, 295
- Felski, Rita, 23, 78, 210, 242,
243, 251, 374, 375
- Feuillerat, Albert, 80, 81
- Finn, Michael R., 23, 212, 222,
232, 252, 372
- Flaubert, Gustave, 38, 71, 107,
111, 179, 180, 187, 203,
252, 253, 258, 280, 330
- Fletcher, Ian, 196, 200
- Forsberger, Annalisa, 90
- Forsås-Scott, Helena, 105, 115
- Fortassier, Rose, 206
- Fournier, Alfred, 262, 263, 375
- Freud, Sigmund, 36, 72, 339
- Freund, Julien, 31
- Garelick, Rhonda, 23, 136,
181, 190, 220, 309, 310, 312
- Gaubert, Ernest, 75, 76
- Gautier, Théophile, 31, 41, 97,
135, 176, 296, 328, 329
- Gedin, David, 68, 94, 97, 107
- Geijerstam, Gustaf af, 69, 263
- Gibson, Michael, 46
- Gilbert, Sandra M., 18, 91,
182, 206
- Gilman, Sander L., 274
- Gilman, Stuart C., 274
- Goethe, Johann Wolfgang von,
176
- Goncourt, Edmond de, 35, 43,
44
- Goncourt, les frères, 45, 95,
330
- González-Salvador, Ana, 140,
295, 357
- Gorceix, Paul, 138, 139
- Goudeau, Émile, 279
- Gourmont, Remy de, 43, 46,
75, 235
- Grasset, Joseph, 337
- Grève, Claude de, 88
- Gubar, Susan, 18, 91
- Guiochet, Sylvie, 119, 220
- Guiral, Pierre, 31
- Guyaux, André, 31, 82, 83, 85,
152, 206, 242
- Hannon, Théodore, 136
- Hansson, Ola, 12, 13, 16, 17,
19, 24, 25, 26, 36, 67, 68,
69, 70, 71, 72, 74, 79, 83,
93, 95, 96, 97, 100, 101,
102, 103, 104, 118, 123,
124, 125, 126, 127, 129,
133, 137, 152, 156, 157,
160, 164, 174, 175, 183,
208, 210, 217, 228, 230,
232, 233, 234, 235, 238,
244, 251, 252, 260, 264,
265, 266, 271, 314, 319,
340, 354, 355, 362, 365,
369, 392, 394
- Hartmann, Eduard von, 37, 276
- Hawthorne, Melanie, 75, 76,
77, 393
- Heggestad, Eva, 60, 69
- Henry, Anne, 37
- Herzlich, Claudine, 131, 327,
330, 331, 382

Hinderaker, Åse, 166
 Hirn, Yrjö, 58
 Hjort-Vetlesen, Inger-Lise, 53,
 54, 55, 59
 Holm, Birgitta, 90, 112
 Holm, Ingvar, 100, 103, 104
 Holmbäck, Bure, 70
 Holmes, Diana, 18, 76, 121,
 151
 Huret, Jules, 32, 49
 Huysmans, Joris-Karl, 13, 15,
 17, 19, 25, 26, 33, 35, 37,
 38, 42, 43, 44, 45, 46, 49,
 67, 70, 74, 75, 78, 79, 82,
 83, 84, 85, 86, 97, 98, 100,
 104, 117, 122, 124, 126,
 128, 131, 132, 133, 135,
 136, 141, 144, 150, 152,
 153, 159, 161, 178, 179,
 180, 192, 193, 194, 196,
 199, 206, 210, 215, 216,
 228, 230, 240, 242, 243,
 251, 260, 264, 266, 277,
 280, 282, 283, 284, 292,
 295, 296, 297, 302, 318,
 329, 335, 339, 346, 347,
 350, 355, 362, 363, 364,
 365, 366, 367, 369, 384,
 392, 393, 395, 397, 400,
 401, 412
 Höglund, Anna, 176, 270
 Ibsen, Henrik, 55, 61, 65, 66,
 67, 68, 263
 Irigaray, Luce, 252
 Jankélévitch, 30, 444
 Johannisson, Karin, 116, 131,
 132, 332, 334, 335, 361, 383
 Johnsson, Hans-Roland, 36
 Jourde, Pierre, 136, 324
 Jouve, Séverine, 38, 39
 Kaufmann, Richard, 38, 70,
 344
 Keats, John, 222
 Key, Ellen, 56, 106
 Kielland, Alexander, 262, 285
 Kleve, Stella, 13, 16, 17, 19,
 24, 26, 58, 59, 60, 62, 69,
 71, 74, 90, 94, 95, 96, 97,
 98, 99, 100, 101, 104, 115,
 116, 131, 142, 148, 163,
 167, 168, 170, 187, 191,
 204, 205, 213, 225, 236,
 243, 248, 258, 262, 267,
 285, 286, 287, 299, 306,
 307, 316, 362, 368, 377, 392
 Klimt, Gustav, 179
 Koppen, Erwin, 22, 24, 271,
 298
 Koskimies, Rafael, 26, 394
 Krafft-Ebing, Richard von,
 138, 241, 267, 334, 344
 Lagerström, Mona, 106
 Langlade, Jacques de, 309
 Larsson, Hans 37, 95, 99, 111
 Larsson, Lisbeth, 92
 Laurens, Gilbert, 182, 206
 Laurens, M., 179, 180, 370
 Lauritzen, Monica, 105, 106,
 107, 108, 255, 257
 Le Goffic, Charles, 49
 Leandroer, Kristoffer, 83
 Ledru, Philippe, 42, 335
 Leffler, Anne Charlotte, 13, 16,
 17, 19, 62, 71, 72, 74, 95,
 96, 105, 106, 107, 108, 109,
 110, 111, 115, 116, 134,
 138, 154, 163, 170, 188,
 191, 209, 213, 217, 218,
 219, 238, 253, 255, 256,
 257, 258, 259, 289, 304,

305, 307, 322, 355, 356,
 362, 363, 365, 367, 378, 392
 Leffler, Yvonne, 91, 165, 226
 Lehmann, A.G., 200
 Levander, Hans, 67, 104, 133,
 230, 231, 232, 234, 239, 251
 Levertin, Oscar, 64, 69, 70, 71,
 79
 Levillain, Henriette, 309
 Libis, Jean, 195
 Lindén, Claudia, 56, 258
 Linder, Sten, 90, 239, 285
 Lingebrandt, Ann, 94
 Livi, François, 42, 44, 364
 Lloyd, Christopher, 49, 78, 79,
 81, 144
 Lombroso, Cesare, 267, 270,
 275, 276, 335
 Lorrain, Jean, 33, 46, 47, 75,
 136, 191, 222, 250, 393
 Louyer-Villermay, Jean-
 Baptiste, 338
 Louÿs, Pierre, 36, 46, 75, 222
 Lukacher, Maryline, 76
 Lundberg, Johan, 12, 24, 25,
 46, 197
 Lundbo Levy, Jette 56, 57, 58,
 151, 165, 261, 264, 265,
 338, 369, 400
 Lyon-Caen, Boris, 132, 138
 Magnan, M., 275, 276
 Mallarmé, Stéphane, 45, 47,
 71, 75, 83, 87, 88, 139, 140,
 179, 220, 230, 312, 327
 Marchal, Bertrand, 23, 140,
 180, 182, 185, 393
 Marquèze-Pouey, Louis, 46,
 47, 48
 Martin-Fugier, Anne, 213, 255
 Maupassant, Guy de, 44, 70,
 71, 79, 100, 104, 111, 138,
 141, 142, 230, 232, 233, 258
 Méduse, 120, 121, 125, 126,
 184, 333, 365
 Melberg, Arne, 56, 57, 60
 Mendès, Catulle, 46, 87, 222,
 393
 Mérimée, Prosper, 79, 176
 Micale, Mark S., 336, 339
 Mickwitz, Gerda von, 262,
 263, 265
 Miller, Karl, 203
 Millet-Gérard, Dominique, 38,
 40
 Mirbeau, Gustave, 46, 125, 279
 Monneyron, Frédéric, 198,
 199, 203, 226, 242, 308, 312
 Montandon, Alain, 223, 241,
 308, 309
 Moreau, Gustave, 179, 182,
 193, 280
 Morel, Augustin, 273, 274, 275
 Mortensen, Johan, 104
 Mosley, Philip, 271
 Mourier-Casile, Pascaline, 41,
 180, 194, 294, 327, 366
 Munch, Edvard, 179
 Månesköld-Öberg, Inger, 103,
 104, 171, 174
 Möller-Jensen, Elisabeth, 53
 naturalisme, 31, 33, 34, 36, 39,
 40, 45, 47, 49, 50, 53, 64,
 78, 82, 84, 85, 101, 107,
 140, 252, 296, 387, 393
 naturaliste(s), 33, 34, 35, 38,
 39, 44, 45, 48, 49, 50, 62,
 66, 69, 70, 78, 79, 82, 98,
 107, 119, 220, 274, 276,
 301, 330, 367
 Néron, 299, 371, 379

Ney, Birgitta, 94, 95, 96, 98,
 99, 172, 262
 Nietzsche, Friedrich, 37, 72,
 102, 253, 276, 313, 328
 Nisard, Désiré 31, 35
 Nolin, Bertil, 51
 Nordau, Max, 37, 42, 199, 229,
 267, 273, 274, 275, 276,
 278, 282, 289, 319, 324,
 326, 327, 328, 329, 382, 411
 North, Julian, 35
 Norup, Lis, 26, 337, 394
 occultisme, 34, 84, 280, 282
 Palacio, Jean de, 22, 34, 45, 83,
 112, 126, 128, 135, 137,
 179, 180, 181, 185, 194,
 200, 201, 221, 226, 267,
 279, 280, 281, 326, 329,
 331, 365, 377, 392, 397,
 404, 407
 Péguy, Charles, 280
 Péladan, Joséphin, 46, 84, 112,
 196, 197, 198, 199, 203,
 224, 295, 393
 percée moderne, 14, 18, 19, 20,
 27, 48, 50, 51, 52, 53, 54,
 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63,
 64, 65, 66, 67, 68, 69, 79,
 83, 90, 96, 97, 98, 105, 106,
 107, 148, 157, 164, 165,
 192, 283, 324, 325, 341,
 362, 363, 364, 386
 pessimisme, 37, 38, 104, 141,
 268, 270, 276, 277, 290,
 292, 296, 300, 301, 311,
 357, 358, 380
 Peylet, Gérard, 210, 216
 Pick, Daniel, 274, 275
 Pierret, Janine, 131, 327, 330,
 331, 382
 Pierrot, 112, 194, 200, 201,
 210, 221, 226, 227, 232, 404
 Pierrot, Jean, 22, 25, 37, 136,
 196, 197, 198, 241, 283,
 296, 298, 307, 310, 324,
 328, 378, 392, 408
 Poel, Ieme Van Der, 350
 Ponnau, Gwenhaël, 38, 44,
 152, 294
 Pontmartin, Armand de, 193
 Praz, Mario, 21, 22, 43, 77,
 116, 125, 128, 176, 185,
 193, 196, 197, 201, 222,
 223, 239, 240, 251, 348,
 349, 373, 392
 Primander, Inga, 92
 Przyboś, Julia, 280, 282
 Rachilde, 13, 16, 17, 18, 19,
 22, 46, 47, 74, 75, 76, 77,
 78, 96, 97, 114, 115, 121,
 149, 151, 154, 158, 170,
 172, 176, 188, 191, 195,
 196, 197, 199, 201, 212,
 213, 218, 222, 224, 225,
 226, 232, 235, 242, 243,
 252, 259, 284, 290, 314,
 319, 340, 341, 344, 362,
 365, 367, 371, 372, 392, 393
 réalisme, 12, 39, 49, 50, 64,
 140, 169, 203, 252, 296,
 331, 382, 387
 réaliste, 62, 66, 103, 107, 205,
 217, 265, 367, 387
 Renan, Ernest, 281
 Richard, Noël, 22, 38, 46, 47,
 70, 93, 138, 151, 154, 158,
 165, 166, 179, 212, 213,
 226, 227, 238, 241, 267,
 302, 303, 328, 334, 344
 Ridge, George R., 22, 24, 112,
 196, 197

Rifelj, Carol, 138
 Rod, Édouard, 283
 Rodenbach, Georges, 14, 16,
 17, 19, 21, 39, 46, 74, 86,
 87, 88, 119, 124, 127, 129,
 134, 137, 138, 139, 140,
 145, 152, 156, 162, 175,
 188, 191, 209, 219, 221,
 244, 246, 271, 295, 306,
 357, 358, 360, 362, 365,
 366, 367, 369, 386, 392, 400
 Roger, Philippe, 241, 242
 Rolland Roche, Daniel, 210
 Rops, Félicien, 281
 Ruchon, François, 88
 Sacher-Masoch, Leopold von,
 46, 77, 210
 Sainte-Beuve, Charles-
 Augustin, 240
 Salomé, 23, 28, 126, 179, 180,
 181, 182, 183, 184, 185,
 186, 188, 189, 190, 199,
 206, 208, 250, 267, 333,
 358, 365, 370, 374, 401
 Sand, George, 222
 Sandström, Tora, 91
 Sappho, 222, 223, 224
 Schaffner, Anna Katharina,
 276
 Schiffer, Daniel Salvatore, 308,
 310, 311, 313, 315
 Schoolfield, George C., 67
 Schopenhauer, Arthur 37, 38,
 83, 87, 128, 276, 277, 281,
 293, 307, 358, 380
 schopenhauérien(ne), 141, 270,
 296, 357, 358, 380
 Shelley, Mary, 299
 Shogren, Melissa, 106
 Showalter, Elaine, 23, 113,
 170, 173, 174, 222, 333,
 370, 401
 Sicotte, Geneviève, 140, 358
 Siegel, Sandra, 171, 194, 201
 Singer, Armand E., 78, 79, 80
 Sjöblad, Christina, 12, 24, 25,
 32, 63, 70, 71, 90, 91, 94,
 95, 104, 123, 133, 157, 177,
 180, 185, 328, 393
 Skram, Amalie, 65, 70, 106,
 213, 232
 Slama, Béatrice, 176, 177, 194,
 198, 199, 201, 202, 224,
 242, 299, 371
 Smith, Andrew, 261
 Solal, Jérôme, 132, 206
 Sontag, Susan, 263, 264, 330,
 366
 Sprengel, David, 96, 107, 109,
 110
 St John, Michael, 35
 Starobinski, Jean, 189
 Stoker, Bram, 46
 Strauss, Richard, 179
 Strindberg, August, 55, 56, 60,
 62, 65, 66, 67, 68, 72, 83,
 90, 102, 105, 106, 107, 185,
 282, 394
 Strömberg, Kjell, 79, 80
 Swart, Koenraad W., 22, 24,
 31, 43, 44, 279
 Swinburne, Algernon, 97, 125,
 222
 Sylvan, Maj, 106, 107, 108,
 110, 219, 253
 symbolisme, 12, 25, 46, 64,
 138, 139, 181
 symboliste(s) 25, 43, 45, 48,
 49, 66, 83, 87, 103, 181, 200,
 328, 358

Symons, Arthur, 201
Thorel-Cailleteau, Sylvie, 23,
33, 34, 35, 38, 40, 42, 43,
45, 140, 295, 393
Vareilles, Pierre, 47
Verlaine, Paul, 32, 43, 45, 47,
87, 222
Vérola, Paul, 359
Villiers de l'Isle-Adam,
Auguste, 75, 87, 299, 327
Vircondelet, Alain, 82, 86
Vrbrova, Daniela, 50
Wagner, Richard, 22, 328
Weir, David, 32, 34, 35, 36,
41, 44
Widell, Arne, 97, 101, 103
Wilde, Oscar, 44, 46, 75, 141,
179, 194, 196, 198, 300,
310, 317
Wingstrand, Sofia, 256, 257,
305
Winn, Phillip, 33
Witt-Brattström, Ebba, 12, 18,
25, 36, 42, 67, 72, 90, 92,
102, 103, 264, 297
Yvon, Émile, 193, 402
Ziegler, Robert, 23, 39, 189,
280, 282, 377, 393, 407
Zola, Émile, 33, 34, 35, 39, 44,
45, 50, 67, 68, 78, 82, 83,
99, 107, 111, 258, 268, 276,
281, 283, 328, 330