

FRANCESCA PARABOSCHI

ENVELOPPES DU FÉMININ CHEZ QUELQUES ROMANCIERS FIN-DE-SIÈCLE

Résumé. Cette étude interroge romans et nouvelles *fin-de-siècle* pivotant autour de la délectation de l'esprit décadent pour des dépouilles féminines, dont il ne reste que l'enveloppe. Après avoir évoqué la tentation de la réification et de la réclusion de la femme dans un espace clos, provoquée par la monomanie de la possession dans *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam, l'article présente un corpus de textes (Rachilde, Richepin, Lorrain, Maizeroy, Dubut de Laforest) mettant en scène des effigies de maîtresses mortes, dont seule l'enveloppe demeure, soient-elles des poupées de cire, de peau ou de néant, dégageant des fantasmes d'hypothétiques luxures.

Mots-clés : poupée de cire ; mort ; réclusion ; possession ; Villiers de l'Isle-Adam ; Rachilde ; Richepin ; Lorrain ; Maizeroy ; Dubut de Laforest

POWŁOKI KOBIECOŚCI U WYBRANYCH PISARZY *FIN DE SIÈCLE*'U

Abstrakt: W niniejszym artykule zbadano powieści i opowiadania z przełomu XIX i XX wieku, których tematem przewodnim jest dekadencja rozkosz czerpana z kobiecych zwłok, z których pozostała jedynie powłoka. Po omówieniu pokusy reifikacji i zamknięcia kobiety w zamkniętej przestrzeni, spowodowanej obsesją posiadania w utworze *Ewa przyszłości* Villiers de l'Isle-Adama, w artykule przeanalizowano korpus tekstów (Rachilde, Richepin, Lorrain, Maizeroy, Dubut de Laforest) przedstawiających wizerunki zmarłych kochanek, z których pozostały jedynie powłoki, czy to woskowa, skórzana, czy też pusta, wywołujące fantazje o hipotetycznym pożądaniu.

Słowa kluczowe: lalka z wosku; śmierć; odosobnienie; opętanie; Villiers de l'Isle-Adam; Rachilde; Richepin; Lorrain; Maizeroy; Dubut de Laforest

FRANCESCA PARABOSCHI – docteur ès lettres, maître de conférences à l'Università degli Studi di Milano, Dipartimento di Lingue, Letterature, Culture e Mediazioni ; e-mail : francesca.paraboschi@unimi.it ; ORCID : <https://orcid.org/0000-0003-4464-4134>.

Attribution – Utilisation non commerciale – Pas d'Œuvre dérivée 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

ENVELOPES OF THE FEMININE IN THE WORKS OF A SELECTED
FIN-DE-SIÈCLE NOVELISTS

Abstract: This study examines *fin-de-siècle* novels and short stories that revolve around the decadent delight in female remains, of which only the outer shell or envelope remains. After discussing the temptation to reify and confine women in a closed space, prompted by the obsession for possession in Villiers de l'Isle-Adam's *L'Ève future*, this article presents a collection of texts (by Rachilde, Richepin, Lorrain, Maizeroy, Dubut de Laforest) which feature the effigies of dead mistresses of whom only the shell remains, whether in the form of dolls made from wax, skin or even nothingness, conjuring up fantasies of hypothetical lust.

Keywords: wax doll; death; reclusion; possession; Villiers de l'Isle-Adam; Rachilde; Richepin; Lorrain; Maizeroy; Dubut de Laforest

« Il n'y a de vrai dans les femmes que l'idée qu'on se fait,
nous chantons des romances à des poupées [...]. Voyez cette cire [...] »

Jean Lorrain, « L'homme aux têtes de cire », in *Buveurs d'âmes*
(Paris : Coda, 2007), 306

Le spectre du féminin hante prodigieusement l'esprit fin-de-siècle, obsédé par la beauté de la femme et par son rôle dans la société ; en témoigne une prolifération vertigineuse de portraits de femmes fatales, femmes fragiles, femmes modernes 1900, femmes mondaines, bas-bleus, femmes-fleurs décoratives Art Nouveau...

Dans les milieux symbolistes-décadents, *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam de 1886 célèbre la création d'une andréïde censée synthétiser, sublimer et dépasser dans un seul et magnifique ouvrage tous ces spécimens de féminité. Edison s'applique à démontrer que la beauté féminine n'est qu'un leurre ; il dénonce les « frauduleux moyens »¹ auxquels les femmes ont recours avec leurs « doigts de fées »² et prouve la « nullité d'attraits »³ de « ces êtres de rechute, pour l'Homme »⁴. Une énumération époustouflante d'instruments de maquillage et de postiches réduit la femme au « contenu [du] tiroir »⁵ de sa table de toilette. Il veut convaincre Lord Ewald que « ce dont il est

¹ Villiers de l'Isle-Adam, Jean-Marie-Mathias-Philippe-Auguste de, *L'Ève future* [1886] (Paris : Gallimard, 1993), 192.

² Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, 202.

³ Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, 188.

⁴ Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, 190.

⁵ Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, 207.

victime »⁶ n'est nullement un avatar de beauté : « la Beauté, cela regarde l'Art et l'âme humaine »⁷. L'image profilée de la femme « échenillée de ses [...] attraites »⁸ sera la confirmation irréfutable de son inanité physique et morale ; si son entreprise de se créer une beauté échoue, c'est à l'homme de science de construire une enveloppe féminine entièrement artificielle et n'ayant de la femme que l'apparence ; grâce à la mise à l'écart de l'être en chair et en os (inévitablement décevant), il est possible d'apprécier la qualité exquise de l'automate, capable de répondre aux attentes intellectuelles, sentimentales et sensuelles, d'un homme distingué comme le noble Lord Ewald. C'est avec l'andréide Hadaly, spécialement conçue pour son goût personnel, que ce dernier compte se cloîtrer dans un isolement complet dans son château d'Athelwold, en Angleterre ; l'impérissable beauté de la femme artificielle serait un gage de son éternel amour. L'exclusivité de la possession de cette 'Ève future', parfaite partenaire, soumise et heureuse d'être au service de son propriétaire (« Emmène-moi là-bas, dans ta patrie ! dans le château sombre ! »⁹), comble de joie et d'espoir Lord Ewald, qui doit renfermer son bien dans un coffre précieux pour affronter ce voyage tant souhaité et pourtant destiné au naufrage.

La monomanie de la possession, qui est un fondement thématique incontournable du roman de Villiers, hante d'autres textes de la fin du siècle, compliqués par le penchant de la Décadence pour le macabre ou le spectral. Je me propose de présenter un corpus de textes en prose où il ne s'agira pas d'andréides à la vie mystérieuse¹⁰, mais de poupées de maîtresses mortes. La réification de la femme en ressort de manière complète : leur enveloppe inanimée constitue alors une garantie d'une possession personnelle, exclusive et maniaque aussi bien qu'une promesse d'assouvissement des désirs du héros. Tout en faisant référence à plusieurs œuvres de l'époque, je prendrai notamment en considération *Monsieur Vénus* de Rachilde, le conte de Jean Richepin « Pft ! Pft ! » et *Monsieur de Bougreton* de Jean Lorrain, dans le but de montrer l'estompement progressif de l'enveloppe féminine, de la cire, à la peau, pour en arriver au néant pur.

⁶ Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, 192–193.

⁷ Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, 194.

⁸ Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, 201.

⁹ Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, 318.

¹⁰ Cf. Esprit de Sovana.

« CHER MAÎTRE DE MON CORPS »¹¹, *MONSIEUR VÉNUS*...

L'exemple sans doute le plus emblématique de la réification et de la réclusion de l'être aimé, aboutissant dans une fétichisation exemplaire, est sans doute offert par Rachilde dans *Monsieur Vénus* de 1884. Ce roman matérialiste étiqueté de pornographique consacre Rachilde, on le sait, en tant qu'écrivaine à la renommée sulfureuse pour cause des renversements genrés et de la subversion des rôles sociaux¹². C'est en effet un personnage masculin misérable mais à la beauté éblouissante, Jacques Sylvert, qui subit la domination impérieuse et tyrannique d'une femme noble et riche, Raoule de Vénérande, jusqu'à devenir « sa chose »¹³ : les mécanismes d'assujettissement mis en œuvre (psychologique, moral mais aussi économique et social) ressortent avec plus d'évidence par le renversement des rôles sociaux. Raoule dévoile sa véritable nature masculine et féroce non seulement par le port d'habits masculins, mais surtout par ses comportements de plus en plus prévaricateurs et violents, en accord avec une certaine idée de masculinité : « Suis-je le maître, oui ou non ! » s'écrie-t-elle après avoir rappelé à Jacques : « Tu seras mon esclave [...] si l'on peut appeler esclavage l'abandon délicieux que tu me feras de ton corps »¹⁴. Selon les modèles comportementaux communément admis et reconnus à l'époque, elle entretient Jacques dans un appartement luxueux se déclarant « amoureux »¹⁵ et, prête à se ruiner pour « qu'elle [Jacques] soit heureuse comme le filleul d'un roi »¹⁶ ! », Raoule s'engage à l'aimer « comme un fiancé aime sans espoir la fiancée morte »¹⁷. La subversion du code linguistique s'accompagne ainsi de la subversion du code comportemental et vestimentaire. Le corps de Jacques subit un processus de féminisation par ces procédés d'écriture, par l'évocation d'attitudes, réactions et paroles (que l'imaginaire collectif re-

¹¹ Rachilde, *Monsieur Vénus* (Paris : Gallimard, 2024), 188.

¹² La critique sur le roman est vaste. Je renvoie à Patrizia Lo Verde, « *Monsieur Vénus* di Rachilde : il regime dell'entre », *Écho des Etudes romanes* IX, no 1 (2013) : 107–118 ; Rebecca Kaewert, « Identités incarnées et corps identitaires comme capital corporel dans *Monsieur Vénus* (Rachilde, 1884) », in *Corps et capital dans le roman français du XIX^e siècle*, dir. Julia Borst et Gisela Febel (Berlin : Frank & Timme, 2024) : 375–394 ; Martine Reid, « Le roman de Rachilde », *Revue de la BNF* 1, no 34 (2010) : 65–74, DOI : 10.3917/rbnf.034.0065 ; Nelly Sanchez, « Rachilde ou la genèse (possible) de 'Monsieur Vénus' », *Nineteenth-Century French Studies* 38, no. 3/4 (2010) : 252–263 ; Claudine Lecrivain, « Rachilde : Monsieur Vénus », *Estudios de Lengua y Literatura Francesas*, no 2 (1988) : 101–110, <https://doi.org/10.2307/J.CTT6WQ3Q1.15>.

¹³ Rachilde, *Monsieur Vénus*, 116.

¹⁴ Rachilde, *Monsieur Vénus*, 13.

¹⁵ Rachilde, *Monsieur Vénus*, 97 et passim.

¹⁶ Rachilde, *Monsieur Vénus*, 103.

¹⁷ Rachilde, *Monsieur Vénus*, 103.

conduit naturellement à la sphère féminine), mais surtout par son acceptation d'une position de subalternité ; comme le remarque Auraix-Jonchière, le traitement qu'on lui impose et qu'il accepte fait de lui un « objet d'amour, soumis à un lent travail de destruction : créature de sérail, oisive et cloîtrée, il devient 'garçon de joie' »¹⁸. Victime consentante, Jacques aime jusqu'à la dépendance le traitement humiliant que lui réserve son bourreau épris de sa beauté. Or, la beauté de Jacques est le véritable pivot de la narration et du système des personnages. Son corps convoité, possédé, abusé, battu, griffé, provoque un véritable ensorcellement : il est source de troubles pour de Raïtolbe et exaspération sensuelle engendrant une véritable obsession pour Raoule¹⁹. C'est à elle, son « cher maître », qu'il appartiendra complètement et définitivement. Le blason des attraits de Jacques, parcourant le roman dans son entier, est repris à la fin de l'avant dernier chapitre, où l'on assiste au dépècement de son cadavre par un « travail très minutieux » que Raoule mène à terme à l'aide « d'une pince de vermeil, d'un marteau recouvert de velours et d'un ciseau en argent massif »²⁰. Raoule martyrise la dépouille de Jacques (tué dans le duel qu'elle a exigé), avec une férocité de « Diane chasseresse »²¹, s'acharne (avec dévouement) sur le cadavre en lui arrachant cils, dents, ongles et cheveux et même le duvet de la poitrine, dans le but de préserver l'éclat de sa fraîcheur et pérenniser la beauté de son idole. Le texte exploite le sensationnalisme qui est propre au macabre pour afficher l'objectivation accomplie de l'amant·e²², désormais déprivé·e de vie et de toute potentielle initiative personnelle : Jacques est finalement transformé en un mannequin de cire moulé d'après son image, chef-d'œuvre de céroplastie, agrémenté de tout ce qui a pu être arraché de son cadavre dans un acte de profanation et d'idolâtrie. Nouvelle Barbe bleue, Raoule renferme l'effigie dans une « chambre murée » à laquelle elle a accès à travers « une porte dissimulée dans la teinture d'un

¹⁸ Pascale Auraix-Jonchière, « Barbey d'Aurevilly et 'la Belle Dame sans merci' ou comment interroger la décadence ? », in *Barbey d'Aurevilly et l'esthétique : les paradoxes de l'écriture*, dir. Pascale Auraix-Jonchière et France Marchal-Ninosque (Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, 2011), 255–272 par. 23, <https://books.openedition.org/pufc/42510>.

¹⁹ Raoule s'enivre de la figuration de la possession de Jacques après leur première rencontre, dans un passage textuel où l'acte d'autoérotisme est à peine dissimulé. Cf. Rachilde, *Monsieur Vénus*, 56. Raoule berce le rêve d'« une chose très blanche, ayant tous les contours d'un corps humain », ce qui renvoie à l'éclat de la peau de Jacques dans la scène clôturant le roman, 96.

²⁰ Rachilde, *Monsieur Vénus*, 213.

²¹ Rachilde, *Monsieur Vénus*, 97. Tout un réseau métaphorique rapproche Raoule de Diane et de la pratique cynégétique. Cf. Lo Verde « *Monsieur Vénus* di Rachilde ».

²² Cf. Rachilde, *Monsieur Vénus*, 102.

cabinet de toilette »²³. Ségrégué et réduit à une dépouille baroque, le corps de Jacques continue d'être adoré et abusé par les pratiques de possession de Raoule :

Sur la couche en forme de conque, gardée par un Éros de marbre, repose un mannequin de cire revêtu d'un épiderme en caoutchouc transparent. Les cheveux roux, les cils blonds, le duvet d'or de la poitrine sont naturels ; les dents qui ornent la bouche, les ongles des mains et des pieds ont été arrachés à un cadavre. [...] Ils [une femme vêtue de deuil, quelque fois un jeune homme en habit noir] viennent s'agenouiller près du lit, et, lorsqu'ils ont longtemps contemplé les formes merveilleuses de la statue de cire, ils l'enlacent, la baisent aux lèvres. Un ressort disposé à l'intérieur des flancs correspond à la bouche et l'anime²⁴ [en même temps qu'il fait s'écarter les cuisses²⁵].

D'objet sexuel entretenu, Jacques devient objet sexuel de culte, jaloué, conservé et défendu à la vue d'autrui.

... ET D'AUTRES POUPÉES DE CIRE

La scène finale de *Monsieur Vénus* donne lieu à un certain nombre de reprises et interpolations autour du rapport morbide de l'amant·e avec la poupée en cire du / de la défunt·e.

« Le consolateur » de 1885 de Dubut de Laforest affiche une perversion par suite, selon la définition de Genette²⁶, du roman de Rachilde. Plusieurs éléments textuels renvoient à *Monsieur Vénus*²⁷. Le conte met en scène une femme qui, le soir venu, s'enferme dans une « petite chambre ignorée ouvrant sur son cabinet de toilette [...] dont elle seule a la clef »²⁸ où est abrité un « mannequin, un homme de cire, la vivante image du disparu »²⁹. Dans ce « sanctuaire voisin de la chambre à coucher où l'homme de cire attend éternellement les rendez-vous d'amour »³⁰, la protagoniste s'adonne chaque soir à un savant jeu

²³ Rachilde, *Monsieur Vénus*, 214.

²⁴ Rachilde, *Monsieur Vénus*, 214.

²⁵ Présent dans l'édition de 1884.

²⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré* (Paris : Seuil, 1982), 229.

²⁷ Le lieu où se déroule l'action, « un château du noir Limousin », constitue un clin d'œil au Périgord noir, lieu de naissance de Mademoiselle Salamandre. Jean-Louis Dubut de Laforest, « Le consolateur », in *Contes à la paresseuse* (Paris : Monnier, 1885), 103.

²⁸ Dubut de Laforest, « Le consolateur », in *Contes à la paresseuse*, 106.

²⁹ Dubut de Laforest, « Le consolateur », in *Contes à la paresseuse*, 104.

³⁰ Dubut de Laforest, « Le consolateur », in *Contes à la paresseuse*, 105.

de séduction précédant l'étreinte finale avec la statue en cire du « mort aimé [...] [du] cher revenant »³¹. La pulsion érotique de la femme est à peine cachée derrière sa fidélité au lien matrimonial et à un sentimentalisme mièvre ; à la fin du conte, le jouet érotique en cire se trouve « détérioré »³² par l'usage et la femme, pour se rétablir de la crise où elle a plongé, se doit de commander un autre mannequin, un nouveau moulage en cire et toujours identique au premier. L'allusion à un acte sexuel nécrophile dans le roman de Rachilde se transforme ici en véritable acte compulsif et frénétique.

Lorrain semble à son tour s'inspirer du roman de Rachilde dans la nouvelle « Le masque de beauté ». L'écrivain emboîte le système des moulages des semblances, dans un cadre narratif nuancé de mondanité cynique et enrichi d'un enchevêtrement d'intertextuel. Le conte évoque une femme qui travaille « une funèbre ressemblance »³³ à une poupée de cire, moulée d'après les traits de la défunte femme du héros protagoniste. Pour séduire ce riche veuf Anglais, sentimental et apparemment inconsolable, qui pleure l'effigie de son épouse gisant dans un cercueil ouvert (« la poupée funèbre [ayant pris] la place du cadavre »³⁴) et exposée à tout public, la protagoniste Alice s'évertue à changer de coiffure pour « rappel[er] à s'y méprendre la poupée de la rue de Berlin »³⁵ ; elle en arrive à avoir « tout à fait la même figure [...] les mêmes cheveux »³⁶. Comme c'était le cas du mannequin de Jacques, « les lourds cheveux de la défunte [...] orn[ent] le front de la poupée »³⁷. Dans la nouvelle de Lorrain, pourtant, le lien morbide de l'amant cesse d'être secret et jaloué, la vénération du cadavre transformé en poupée quitte l'intimité de la pièce condamnée : la poupée est exhibée aux yeux de tout le monde. Et c'est justement à la suite d'une observation prolongée qu'Alice apprend à se coiffer comme la morte, jusqu'à l'identification parfaite non pas avec la défunte mais avec l'effigie. La « machiavélique intrigue ourdie autour de ce vieillard »³⁸ efface le recueillement du héros dans son deuil, en un texte qui s'avère aussi une parodie de *Bruges-la-Morte*³⁹.

³¹ Dubut de Laforest, « Le consolateur », in *Contes à la paresseuse*, 105.

³² Dubut de Laforest, « Le consolateur », in *Contes à la paresseuse*, 108.

³³ Jean Lorrain, « Le masque de beauté », in *Le crime des riches*, [1905], ed. Pascal Noir et Michel Peifer (Paris : L'Harmattan, 1996), 140.

³⁴ Lorrain, « Le masque de beauté », in *Le crime des riches*, 137.

³⁵ Lorrain, « Le masque de beauté », in *Le crime des riches*, 140.

³⁶ Lorrain, « Le masque de beauté », in *Le crime des riches*, 139.

³⁷ Lorrain, « Le masque de beauté », in *Le crime des riches*, 137.

³⁸ Lorrain, « Le masque de beauté », in *Le crime des riches*, 140.

³⁹ Cf. Francsca Paraboschi, *Troubles visionnaires, regards impitoyables. Masques et masquages chez Jean Lorrain* (Sesto San Giovanni : Mimesis, 2015), 176–178.

Mais Lorrain semble s'inspirer aussi de « La Morte en cire » de René Maizeroy de 1883 qui met en scène un veuf, prétendument inconsolable pour la mort de sa femme (qu'il négligeait et trompait pourtant), dont il fait faire une statue en cire ; il la garde à la maison et il la montre avec force simagrées à ses hôtes, mais il est sans doute prêt à s'en défaire à la simple demande de l'une de ses nombreuses maîtresses. La poupée reproduisant les sentiments poignants de la femme au moment de sa mort pourra alors être vendue au musée Grévin, « cataloguée parmi les pièces à sensation, entre le hideux cadavre du Pecq et les entrechats de la ballerine Rosita Mauri... »⁴⁰. Maizeroy développe avec un cynisme outré le caractère factice des sentiments, la simulation du chagrin et sa crédibilité douteuse dans un contexte social aride ou tout s'affiche, tout est susceptible d'arracher des émotions, vives autant que superficielles, incapables de descendre en profondeur et de susciter la plus petite marque d'empathie.

Aucun auteur n'exploite, à ma connaissance, les ressources de l'horifique du dépècement du cadavre avant son embaumement et transformation en statue de cire que le roman de Rachilde aurait pu engendrer. Le penchant pour le grotesque macabre se situant au sein de « l'esthétique de la corruption »⁴¹ chère à la Décadence se trouve développée dans *M. de Burghraeve, homme considérable* d'Hector Fleischmann (1906), finement analysé par Jean de Palacio. La statue de cire de l'ancienne maîtresse infidèle du protagoniste fond lentement à la chaleur d'une chandelle, dans une scène qui n'est pas sans rap-peler la décomposition d'un cadavre grimaçant. Palacio souligne la veine sardonique du roman :

Le roman ne pouvait que finir tragiquement, dans un dénouement aurevillien qui met en scène l'artefact caractéristique de la Décadence : un mannequin en cire, prenant la place de la femme réelle pour des amours imaginaires qui ne résistent pas à la flamme d'une bougie⁴².

Pour revenir à *Monsieur Vénus*, Rachilde se serait-elle inspirée à son tour du conte « Deshoulières » de Jean Richepin de 1876 ? Le protagoniste s'adonne en effet, comme Raoule, à une pratique nécrophile, issue d'un acte meurtrier :

⁴⁰ René Maizeroy, « La Morte en cire », in *Celles qu'on aime* (Paris : Ollendorff, 1883), 124.

⁴¹ Jean de Palacio, « Présentation » à Jean Lorrain, *Princesses d'ivoire et d'ivresse* (Paris : Séguier, 1993), 12.

⁴² Jean de Palacio, « Le somptuarisme de la décrépitude : sur un roman d'Hector Fleischmann », in *Romanciers fin-de-siècle*, ed. Edyta Kociubińska (Leiden-Boston : Brill / Rodopi, 2020) : 198, https://doi.org/10.1163/9789004443808_015.

Il imagina de tuer sa maîtresse, de l'embaumer et de continuer à être son amant. Le crime fut perpétré avec une telle science, une telle *nouveauté* de précautions qu'il demeura inconnu. Le secret de cette monstruosité sadique fut précisément ce qui sembla banal à Deshoulières. Il trouva qu'il n'y avait pas grande originalité à être monstre et à échapper à la justice. Il se dénonça lui-même, sans remords d'ailleurs, ce qui était essentiellement *imprévu*⁴³.

Avec une simplicité de style censé susciter l'ahurissement chez le lecteur, Richepin non seulement évoque un acte et un comportement relevant de l'abject, mais le présente comme étant encore trop banal aux yeux du protagoniste Deshoulières. Force est de constater que le cadavre embaumé de la femme assassinée qui continue de servir de partenaire sexuel au héros, n'est que le ressort pour mettre en marche la machine narrative qui tend au dénouement ; néanmoins, Richepin reprend le topos macabre de l'enveloppe féminine liée à la pulsion érotique et à la sexualité masculine dans « Pft ! Pft ! ».

« PFT ! PFT ! » ET LA HANTISE DU RIEN

Dans ce conte, Richepin représente la hantise de la beauté d'une femme qui se dérobe à toute tentative de compréhension de son esprit et de ses sentiments de la part de ses partenaires ; héroïne sans nom, elle s'avère à peine un personnage dans l'économie du cadre narratif. Les premiers paragraphes, pastichant l'incipit traditionnel des contes de fées⁴⁴, brossent avec ironie et lucidité une représentation archétypale de la femme, objectivée dans une vision foncièrement masculine :

Dans un temps et dans un pays que je ne saurais préciser (car, en vérité, ce pays s'est appelé de tous les noms et ce temps est de tous les temps), il y avait une fois une femme dont je ne puis non plus vous donner la portraiture exacte. Chacun, en effet, la voyait d'une façon différente, et chacun avait raison, puisqu'il la trouvait bien de cette façon-là.

⁴³ Jean Richepin, « Deshoulières », in *Les Morts bizarres* (Arles : L'Arbre vengeur, 2016), 148 ; l'italique est dans le texte.

⁴⁴ Dans une version ultérieure, le conte a pour titre « Il y avait une fois ». Cf. *Le coin des fous. Histoires horribles* [1921].

Il faut vous dire, au reste, qu'elle ne faisait rien pour être jugée de telle ou telle manière. Elle se contentait d'être en réalité tout ce qu'on la croyait être, ne sachant pas elle-même ce qu'elle était⁴⁵.

Une description physique précise porterait atteinte au pouvoir évocateur d'un visage et d'un corps que chacun peut se figurer en accord avec ses préférences, en rêver et en juger à son goût. Et ce jugement variable est en tout cas accueilli par la femme : elle ne manifeste aucun désir de se déterminer de manière autonome et semble exister paisiblement en fonction du regard des hommes. L'énigme de tous les possibles, qu'elle représente, irrite pourtant les consciences, enflamme les pulsions de domination, les convoitises de possession. D'où les tentatives de réification ou de dénégation pour finalement se soumettre à la force d'attraction se dégageant de cette femme : les sages prétendent « qu'elle n'était rien ; et d'autres plus sages encore ajoutaient que de là précisément lui venait son charme »⁴⁶. Or ce 'rien' a le pouvoir d'aimer à elle, d'attirer comme un vertige au bord du gouffre de l'indéfinissable ; ce 'rien' indigne parce qu'il est irrésistible. Le narrateur entame alors un dialogue avec le lecteur pour démentir les propos sur cette femme dont le 'rien' obsède :

Car ce rien, qu'ils traitaient si dédaigneusement de rien, était bien aussi quelque chose. Et la preuve, c'est qu'ils ne pouvaient pas ne pas s'en occuper, et qu'ils en cherchaient l'explication.

(car ce *rien*, en dépit de l'opinion des sages, avait sa philosophie).

(car ce *rien* réfléchissait)⁴⁷.

Ce « rien » devient, d'un côté, le fondement ontologique de ce personnage qui n'en est pas un et, d'un autre côté, il constitue le noyau autour duquel pivote l'action narrative. Cette « femme mystérieuse »⁴⁸, volage et loyale en même temps, qui se donne à tous et n'appartient à personne, ne fournit aucune explication à qui veut découvrir davantage sur son comportement ; ne prenant rien trop au sérieux, elle donne comme seule réponse – Pft ! pft ! « à ceux qui

⁴⁵ Jean Richepin, « Pft ! pft ! », in *Cauchemars* (Paris : Charpentier et Fasquelle, 1892), 3 ; l'italique est dans le texte.

⁴⁶ Richepin, « Pft ! pft ! », in *Cauchemars*, 4.

⁴⁷ Richepin, « Pft ! pft ! », in *Cauchemars*, 4, 6, 7.

⁴⁸ Richepin, « Pft ! pft ! », in *Cauchemars*, 5, 7.

l'interrogeaient comme un sphinx »⁴⁹. Le plus acharné des sages, « dans l'idée qu'il obéissait simplement à un devoir scientifique »⁵⁰, s'applique à devenir son amant. Exaspéré de n'apprendre « rien de rien »⁵¹ avec sa fréquentation, il finit par tuer la femme pour mieux étudier son intérieur, percer le secret de son intimité :

Il se mit à la disséquer en conscience, espérant constater le *rien* qu'elle était, et il se convainquit qu'elle était réellement ce rien, puisque nulle part il ne trouva en elle l'âme qu'il lui niait.
Et cela le rendit joyeux⁵².

Le corps objet de désirs et cachet de mystère sera embaumé en une poupée de peau, un « mannequin de peau plein de vent »⁵³, une enveloppe vide, donc, mais jalousant encore l'inanité arcane de son intériorité. Le dénouement révèle avec une ironie suprême le caractère impénétrable du mystère du féminin : sous les assauts de son assassin dominé par une « rage de rut », mordant cette « outre », jusqu'à la déchirer avec de « farouches baisers », l'« abominable dépouille » laisse enfin échapper de « ses lèvres monstrueuses un long sifflement [...] : – Pft ! pft ! »⁵⁴.

Richepin évoque la frustration désespérante d'une possession totale, physique et charnelle, qui ne se réalise pas : l'« ironie posthume »⁵⁵ du sifflement de la femme révèle l'impossibilité de la saisir, de la comprendre, de la dominer ; son pft ! donne souffle à l'irréductible liberté du néant et représente en même temps l'expression de la vie elle-même. Ce souffle d'air venant d'une enveloppe vide qu'on a voulu étouffer et garder pour soi, manifeste l'insaisissable individualité de la femme ; toute complaisante qu'elle avait été de son vivant, elle reste indomptable même après la mort. Pft ! se révèle, en dernière analyse, un essor vital irrépressible, capable de séduire avec un « mignon mouvement de lèvres »⁵⁶ et une « gracieuse moue »⁵⁷ ; il est « imperceptible »⁵⁸ mais

⁴⁹ Richepin, « Pft ! pft ! », in *Cauchemars*, 7.

⁵⁰ Richepin, « Pft ! pft ! », in *Cauchemars*, 7.

⁵¹ Richepin, « Pft ! pft ! », in *Cauchemars*, 8.

⁵² Richepin, « Pft ! pft ! », in *Cauchemars*, 11.

⁵³ Richepin, « Pft ! pft ! », in *Cauchemars*, 12.

⁵⁴ Richepin, « Pft ! pft ! », in *Cauchemars*, 12.

⁵⁵ Richepin, « Pft ! pft ! », in *Cauchemars*, 12.

⁵⁶ Richepin, « Pft ! pft ! », in *Cauchemars*, 6.

⁵⁷ Richepin, « Pft ! pft ! », in *Cauchemars*, 10.

⁵⁸ Richepin, « Pft ! pft ! », in *Cauchemars*, 11.

encore présent au moment de la strangulation ; « railleur »⁵⁹ face aux tentatives de reconduire l'essence de la femme à des explications qui se veulent scientifiques ; murmure précédé d'une pirouette⁶⁰ ou tout banalement une simple réponse⁶¹ fournie en « souriant, les regards ailleurs »⁶² aux questions harcelantes de l'amant.

Dans ce conte de Richepin, le personnage féminin s'évanouit finalement de la scène diégétique ; il ne subsiste que son tic langagier se dégageant de l'enveloppe de peau qui moule encore pour un dernier instant sa silhouette.

Par ailleurs, dans *Monsieur de Bougreton*, la femme en tant qu'être constitué de vide 'se concrétise' dans la disparition même de sa nature corporelle.

*MONSIEUR DE BOUGRETON : « NOSTALGIQUES POUPÉES »*⁶³

Le héros qui s'évertue dans le rôle de guide improvisé pour deux touristes français rencontrés par hasard dans un café d'Amsterdam décrète solennellement le vide substantiel de la femme et explique la fascination que ce vide exerce sur l'esprit masculin. Une impression surgie de la vision des maisons de la ville se reflétant dans l'eau des canaux permet d'enchaîner son commentaire :

maisons de poupées, mais d'autant plus dangereuses, car la poupée, c'est la femme, la femme attifée, maquillée, toute de futilité et de mensonge, car elle est vide et n'a pas d'âme, et c'est ce vide-là qui nous attire, nous autres hommes ; c'est le gouffre, l'éternel gouffre des villes en Dam sur pilotis⁶⁴.

C'est sur un jeu de miroitements d'images que se basent les renvois métaphoriques et l'emboîtement des figurations ; les maisons dédoublées dans l'eau deviennent des maisons de poupée, ce qui prône l'identification de la femme à la poupée qui les habite. Cette inversion (ce n'est pas la femme qui apparaît comme une poupée mais bien l'inverse) explique son manque d'âme et légitime son vide intérieur aimantant les hommes au bord de l'abîme qu'elle représente. Mais l'association entre la femme et le vide est particulièrement développée dans le chapitre ayant pour titre « Hypothétiques luxures », se dé-

⁵⁹ Richepin, « Pft ! pft ! », in *Cauchemars*, 10.

⁶⁰ Richepin, « Pft ! pft ! », in *Cauchemars*, 9.

⁶¹ Richepin, « Pft ! pft ! », in *Cauchemars*, 7.

⁶² Richepin, « Pft ! pft ! », in *Cauchemars*, 8.

⁶³ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, in *Romans fin-de-siècle*, éd. Guy Ducrey (Paris : Laffont, 1999), 123.

⁶⁴ Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, 112.

roulant au musée d'État ou Rijksmuseum, dans les salles consacrées aux costumes⁶⁵. Les hantises et les harcèlements ressentis par l'esprit masculin face au corps féminin, se dégagent dans ce roman en l'absence même de femmes réelles et de leurs corporalités : « Les femmes dont vous allez subir, et jusqu'au désir le plus aigu, l'obsession décevante, vous ne les verrez même point »⁶⁶, avertit Bougreton. Les salles du musée s'avèrent un lieu des plus étranges : un espace clos qui pousse au recueillement, un lieu animé d'une énergie palpable, vibrant de sensualité et de mélancolie, où éros et thanatos emmènent les personnages dans un ailleurs aussi spectral que séduisant :

Nous sommes ici dans le règne de l'éternelle mélancolie ; c'est un boudoir de spectres [...] nous sommes ici dans une crypte et aussi dans un oratoire, mais un oratoire quasi divin [...] le vestiaire du souvenir [...].

Le boudoir des Mortes : M. de Bougreton avait dit le mot juste : c'était un boudoir funèbre, troublant comme une alcôve, mais froid comme une sacristie⁶⁷.

Dans la complaisance nominale d'accumulations de tissus précieux et d'étoffes aux teintes recherchées, dans les débordements adjectivaux superbement décadents, dans la délectation d'un style hypertrophique, le narrateur évoque les tenues vestimentaires opulentes des modes surannées conservées, telles des *princesses sous verre*⁶⁸, dans des « vitrines pareilles à des sarcophages »⁶⁹. La fascination de Bougreton pour des « robes à jamais vides, des corsages de néant », des « loques des amours défunes »⁷⁰ ayant moulé et gardant encore le souvenir et l'empreinte des corps des défunes, grise l'esprit du héros « du douloureux opium de ce qui aurait pu être et de ce qui n'est plus »⁷¹. C'est une souffrance cérébrale et érotique en même temps, faite de souvenirs et de regrets, sublimant les pulsions de vie et de mort : « c'était, bouffant encore à la place des seins, plaquant à la place des ventres, l'énigme irritante des corsages et des jupes »⁷². Pour Bougreton, comme pour des Esseintes, la

⁶⁵ Le chapitre est un hommage à la mode du XVIII^e siècle et plus en particulier à Edmond de Goncourt, comme l'a si bien montré Guy Ducrey, « Tombeau textile des Goncourt. Sur un chapitre de *M. de Bougreton* de Jean Lorrain (1897) », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, no 25 (2019) : « Les Goncourt et la mode », numéro spécial : 145–158, <https://doi.org/10.4000/cejdg.1030>.

⁶⁶ Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, 122.

⁶⁷ Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, 123-124.

⁶⁸ Je fais allusion au conte portant ce titre dans *Princesses d'ivoire et d'ivresse*.

⁶⁹ Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, 124.

⁷⁰ Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, 122.

⁷¹ Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, 122.

⁷² Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, 123.

sensualité surgit du plaisir contemplatif ; si le duc d'à rebours s'excitait devant les tableaux de Moreau, son imagination animant des Salomé en sueur dans l'éclat des pierres précieuses plongées dans des ambiances surchargées et opprimantes, Bougreton s'extasie dans l'absence même du corps de la femme, jadis moulé dans les défroques anciennes exposées au musée.

Et le « charme douloureux » des « adorables mortes » d'investir aussi les touristes qui rôdent dans les salles « pâles d'une émotion forte, puisqu'elle est silencieuse »⁷³. Ceux-ci, un peu plus loin, se découvrent atteints à leur tour par le « démon de l'analogie »⁷⁴ face à l'étalage de peaux et fourrures dans la vitrine d'un magasin. La scène se transforme ainsi en

une vision déconcertante et tendre, une immédiate requête à d'intimes contacts, à des attouchements sournois ; une idée de nudité s'en détachait impérieuse, les bouges entrebâillés du Ness suggestionnaient moins l'ivresse de la chair.... Des fourrures [...] en aggravaient encore l'obscénité [...] et toutes ces fourrures et tous ces cuirs fauves, tentaient, caressaient, raccrochaient⁷⁵.

Pourquoi se contenter des femmes bien réelles du quartier Ness qui offrent leurs corps avec la volupté prévue par leur profession, s'il est possible de se figurer des plaisirs inouïs forgés à partir d'impressions inattendues ? Comment résister à l'emprise d'« hypothétiques luxures »⁷⁶ produisant un effet plus capiteux des attraits érotiques des prostituées ? Dans le cas de la vitrine, l'impression de formes féminines moulées dans les fourrures et les cuirs est en réalité abolie : l'enveloppe l'emporte sur son contenu et attire par les fantasmes qui s'y attachent. Dans l'étalage des articles, il ne reste de la femme que l'idée de son corps sexualisé, un corps dépecé, en morceaux, pouvant pourtant activer un transport tout cérébral, de l'esprit et, partant, des sens.

Point de maîtresses en chair et en os, point de mannequins en cire ou en plâtre : Bougreton (et par réverbération les touristes) se détache de la délectation propre du personnage décadent dans « l'érotisme s'amalgam[ant] au corps artificiel et au cadavre »⁷⁷.

⁷³ Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, 124.

⁷⁴ Cf. l'introduction de Ducrey, Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, 100–102.

⁷⁵ Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, 137.

⁷⁶ Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, 137.

⁷⁷ Laurette Burgholzer, « 'Nomenclature de monstres'. *Monsieur de Phocas* de Jean Lorrain », in *Littérature monstre. Une tératologie de l'art et du social*, ed. Yanna Kor, Didier Plassard et Corinne Saminadayar-Perrin (Liège : Presses Universitaires de Liège, 2023) : 197–208, <https://books.openedition.org/pulg/16750#anchor-persons>.

Bougrelon s'avère en ce sens un personnage plus complexe et révolutionnaire par rapport à Ethal, l'« homme aux poupées »⁷⁸ dans *Monsieur de Phocas* (1901)⁷⁹. Le peintre voue un culte presque idolâtre à « La merveille de Leyde », la pièce de musée en cire représentant une jeune fille revêtue de défroques anciennes qui trouble tant le duc de Fréneuse pour son « aspect de morte embaumée » et ses « affreuses prunelles immobiles »⁸⁰ : « morbide et fastueux bibelot [...] [à] l'indéfinissable et pourrissant attrait »⁸¹, « cette Poupée sent la mort et l'humidité des cryptes »⁸² – écrit le protagoniste-narrateur dans son journal. Fin collectionneur de bustes de cire peints d'un réalisme macabre⁸³, l'artiste en conserve un « lugubre étal »⁸⁴ dans une armoire close. On retrouve là le souvenir de la pièce condamnée du roman de Rachilde qui se trouve pourtant formidablement rétrécie en une armoire tandis que la réplique unique du modèle humain de Jacques subit dans *Monsieur de Phocas* un processus double d'amoindrissement et de multiplication : il n'est plus question du mannequin en cire du corps de l'amant·e, mais d'une véritable prolifération de têtes coupées, admirées et chéries, de femmes illustres du passé⁸⁵.

CONCLUSION

Les textes pris en compte dans cette étude ont assurément une visée perturbatrice et quelque peu inquiétante : ce n'est pas dans les temps lointains et dans les lieux éloignés comme la cour des Héliogabale, Hérode et Néron, des Messaline, Salomé, Jézabel, et d'autres *femmes qu'ils disent fatales* que ces meurtres se consomment, mais en France au tournant du XX^e siècle. L'atemporalité du conte de Richepin apporte un surcroît d'inquiétude : c'est Monsieur-

⁷⁸ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas* (Paris : Flammarion, 2001), 126.

⁷⁹ Ethal s'enivre au souvenir de la rencontre du jeune moribond Angelotto dont il a immortalisé l'attrait morbide dans un buste. Lorrain, *Monsieur de Phocas*, 127.

⁸⁰ Lorrain, *Monsieur de Phocas*, 125.

⁸¹ Lorrain, *Monsieur de Phocas*, 210.

⁸² Lorrain, *Monsieur de Phocas*, 125.

⁸³ On l'appelle « Le boudoir des mortes », dans un système d'autocitation. Lorrain, *Monsieur de Phocas*, 126.

⁸⁴ Lorrain, *Monsieur de Phocas*, 126.

⁸⁵ Et rappelons encore dans « L'homme aux têtes de cire » le foisonnement de statues et de têtes, en cire et en plâtre, qui paraissent animées d'une vie obscure et latente, inquiétante et envoûtante en même temps, puisque soutirée sans doute aux modèles qui avaient posé devant l'artiste, ainsi que le suggère une ancienne légende médiévale, 308. Richepin développe à son tour cette suggestion du rapt de l'âme dans « Le peintre d'yeux » (*Le coin des fous*), qui aborde une autre forme de duplication du visage, à savoir le portrait.

tout-le-monde qui développe une monomanie obsessionnelle pour sa maîtresse et en arrive à la tuer, à l'écorcher et à l'agresser encore. Le cas de Bougreton représente un écart. Le musée des costumes d'Amsterdam constitue une référence à un lieu bien réel, mais provoque un double éloignement : un éloignement exotique dans « l'atmosphère de songe et de brume de ces pays nébuleux⁸⁶ », mais surtout un éloignement intellectuel se situant dans les divagations cérébrales « hors du siècle »⁸⁷ d'un dandy décrépît.

Le plaisir de Bougreton est même plus exclusif et égotiste que celui éprouvé par les autres personnages des textes présentés, évoqués dans leurs tentatives d'esthétiser un acte violent et d'éterniser la corporéité d'un cadavre. Loin de l'érotomanie quelque peu nécrophile de l'héroïne de Dubut de Laforest, des folies meurtrières de *bêtes humaines*, de la possession perverse d'un corps considéré comme un bien, ou encore des délectations en collections macabres de poupées en cire et plâtre, Bougreton s'enchant à évoquer les mortes, à échanger avec elles, en berçant, dans le silence de son recueillement⁸⁸, le besoin d'être aimé et le plaisir d'être chéri. C'est en même temps une régression enfantine et des tours galants de vieux gentilhomme. Il n'entretient pas une liaison morbide unique avec une dépouille inanimée ; il évoque au contraire tout un cortège, un défilé entier de femmes défuntes accourant à l'appel du « vieux beau »⁸⁹, comme dans une sorte de sérail :

C'est toute une société disparue que je retrouve là, car je l'ai connue, moi, je suis ici chez moi. Un boudoir de mortes, en vérité, mais des mortes vivantes, car je sais les mots qui donnent des corps à ces guenilles, je sais les mots d'amour et de caresse qui rallument ici sourires et regards ; car ces mortes reviennent, oui, messieurs, ces mortes reviennent parce que je les aime, et m'obéissent parce qu'elles le savent, car l'amour seul ressuscite les morts⁹⁰.

La force du sentiment se substitue à l'action meurtrière réifiant l'être aimé, les propos déferents et courtois inexprimés, badins et nostalgiques, prennent la place des tentatives de jouir de cadavres dont on cherche à préserver une corporéité grotesque et macabre. La parole démiurgique de Bougreton triomphe enfin sur la mort, puisqu'elle est capable de restituer une vie amoureuse à ces mortes oubliées. Les empressements attentionnés de ce « cavalier

⁸⁶ Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, 129.

⁸⁷ Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, 124.

⁸⁸ Bougreton, contrairement à ses habitudes, reste longtemps silencieux, 124.

⁸⁹ Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, 115.

⁹⁰ Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, 125.

macabre et libertin »⁹¹, redonnent vie aux disparues, rendent honneur à leurs appâts abolis par le temps, reconnaissent la force de leur pouvoir de séduction évanoui. Ces « nostalgiques poupées » fantasmées aiguisent chez Bougreton une « hypothétique luxure »⁹² qui est finalement sentimentale. Le trouble dégagé de leurs corps absents allèche la convoitise douloureuse et exquise d'impossibles étreintes, ineffables comme *des parfums nouveaux*, rares comme *des fleurs plus larges*, enivrantes comme *des plaisirs inéprouvés*⁹³.

BIBLIOGRAPHIE

- Auraix-Jonchière, Pascale. « Barbey d'Aurevilly et 'la Belle Dame sans merci' ou comment interroger la décadence ? ». In *Barbey d'Aurevilly et l'esthétique : les paradoxes de l'écriture*, textes réunis et présentés par Pascale Auraix-Jonchière et France Marchal-Ninosque, 255–272. Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, 2011.
- Burgholzer, Laurette. « 'Nomenclature de monstres'. *Monsieur de Phocas* de Jean Lorrain ». In *Littérature monstre. Une tératologie de l'art et du social*, dir. Yanna Kor, Didier Plassard et Corinne Saminadayar-Perrin, 197–208. Liège : Presses Universitaires de Liège, 2023. <https://books.open-edition.org/pulg/16750#anchor-persons>.
- Dubut de Laforest, Jean-Louis. *Contes à la paresseuse*. Paris : Monnier, 1885.
- Ducrey, Guy. « Tombeau textile des Goncourt. Sur un chapitre de *M. de Bougreton* de Jean Lorrain (1897) ». *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, no. 25 (2019) : « Les Goncourt et la mode », numéro spécial : 145–158. <https://doi.org/10.4000/cejdg.1030>.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes : la littérature su second degré*. Paris : Seuil, 1982.
- Kaewert, Rebecca. « Identités incarnées et corps identitaires comme capital corporel dans *Monsieur Vénus* (Rachilde, 1884) ». In *Corps et capital dans le roman français du XIX^e siècle*, dir. Julia Borst et Gisela Febel, 375–394. Berlin : Frank & Timme, 2024.
- Lecrivain, Claudine. « Rachilde : *Monsieur Vénus* ». *Estudios de Lengua y Literatura Francesas*, no 2 (1988) : 101–110. <http://hdl.handle.net/10498/9531>.
- Lo Verde, Patrizia. « *Monsieur Vénus* di Rachilde : il regime dell' 'entre' ». *Écho des Etudes romanes* 9, no. 1 (2013) : 107–118.
- Lorrain, Jean. *Princesses d'ivoire et d'ivresse* [1902], présentation de Jean de Palacio. Paris : Séguier, 1993.
- Lorrain, Jean. *Le crime des riches* [1905]. Edition présentée, établie et annotée par Pascal Noir et Michel Peifer. Paris : L'Harmattan, 1996.
- Lorrain, Jean. *Monsieur de Bougreton* [1897]. In *Romans fin-de-siècle 1890-1900*. Textes établis, présentés et annotés par Guy Ducrey. Coll. « Bouquins ». Paris : Éditions Robert Laffont, 1999.
- Lorrain, Jean. *Monsieur de Phocas* [1901]. Paris : Flammarion, 2001.

⁹¹ Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, 126.

⁹² Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, 129.

⁹³ Je fais écho à la célèbre phrase de la *Tentation de Saint Antoine* de Flaubert, citée dans le chapitre IX d'*À rebours*.

- Lorrain, Jean. *Buveurs d'âme* [1893]. In Jean Lorrain. *Œuvres romanesques*, tome I. Paris : Coda, 2007.
- Maizeroy, René. *Celles qu'on aime*. Paris : Ollendorff, 1883.
- Palacio, Jean de. « Le somptuarisme de la décrépitude : sur un roman d'Hector Fleischmann ». In *Romanciers fin-de-siècle*, dir. Edyta Kociubińska, 191–200. Leiden-Boston : Brill / Rodopi, 2020. https://doi.org/10.1163/9789004443808_015.
- Paraboschi, Francesca. *Troubles visionnaires, regards impitoyables. Masques et masquages chez Jean Lorrain*. Sesto San Giovanni : Mimesis, 2015.
- Rachilde. *Monsieur Vénus* [1884]. Paris : Gallimard, 2024.
- Reid, Martine. « Le roman de Rachilde ». *Revue de la BNF* 1, no 34 (2010) : 65–74. DOI 10.3917/rbnf.034.0065.
- Richepin, Jean. *Le coin des fous. Histoires horribles*. Paris : E. Flammarion, 1921.
- Richepin, Jean. *Cauchemars*. Paris : Charpentier et Fasquelle, 1892.
- Richepin, Jean. *Les Morts bizarres* [1876]. Arles : L'Arbre vengeur, 2016.
- Sanchez, Nelly. « Rachilde ou la genèse (possible) de 'Monsieur Vénus' ». *Nineteenth-Century French Studies* 38, no. 3/4 (2010) : 252–263.
- Villiers de l'Isle-Adam, Jean-Marie-Mathias-Philippe-Auguste de. *L'Ève future* [1886]. Paris : Gallimard, 1993.