

The logo for RIEF (Revue italienne d'études françaises) consists of the letters 'RIEF' in a bold, red, sans-serif font, set against a light grey rectangular background.

**Revue
italienne d'études françaises**
Littérature, langue, culture

7 | 2017
Figures littéraires de la haine

Épiphanies du pathein. Le corps de la femme en tant qu'espace de la haine

Franca Franchi



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rief/1413>
ISSN : 2240-7456

Éditeur

Seminario di filologia francese

Référence électronique

Franca Franchi, « Épiphanies du pathein. Le corps de la femme en tant qu'espace de la haine », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 7 | 2017, mis en ligne le 15 novembre 2017, consulté le 08 décembre 2017. URL : <http://journals.openedition.org/rief/1413>

Ce document a été généré automatiquement le 8 décembre 2017.



Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Épiphanies du pathéin. Le corps de la femme en tant qu'espace de la haine

Franca Franchi

- 1 Cette contribution, s'inscrivant au sein d'un colloque totalement consacré au sujet de la « haine », souhaite tracer un parcours qui se focalise de manière spécifique sur la violente hostilité que la littérature et l'art manifestent envers la femme tout au long du XIX^e siècle. Cela, bien évidemment, en réaction au nouveau rôle social féminin, de plus en plus capital, se fondant sur des préjugés consolidés et des stratégies de subordination inédites, afin de confiner la femme dans un rôle purement décoratif. Le but de notre étude se place au-delà de la très riche et vaste bibliographie existant à ce sujet, qu'il ne serait ni envisageable ni souhaitable de parcourir¹, et des auteurs et des œuvres les plus évoqués à cet égard – comme Lombroso, *La femme criminelle et la prostituée* (1893), Max Nordau, *Dégénérescence* (1894), Otto Weininger, *Sexe et caractère* (1903) etc. L'on vise par contre à reconstruire ce panorama complexe dans ses évidences les plus traumatiques, à travers les contours d'une carte qui exhibe les stratégies mises en œuvre et leur ambiguïté : peur/fascination, aversion/admiration, haine/adoration (*femme fatale*), autrement dit la création d'un nouveau paradigme de l'identité féminine qui trouve ses premiers germes, résultat d'un cynisme radical, à l'âge des Lumières.
- 2 Au XVIII^e siècle la culture des élites élabore un imaginaire de la figure féminine la rapprochant, dans son rôle social, de l'homme. Au-delà des limites indiscutables imposées par la différence entre les sexes, en ce qui concerne la sensibilité et les émotions, les paramètres d'évaluation restent essentiellement les mêmes qui avaient été établis par la *Carte de Tendre* de Mme de Scudéry. L'homme, comme la femme, peut éclater en sanglots, être victime des vapeurs et de l'hystérie, et, toujours comme elle, est libre d'adopter une attitude raffinée et de cultiver son paraître². C'est dans cette idéologie élitiste que trouve son origine l'image d'une époque heureuse où la femme et l'homme jouissent d'une substantielle égalité. Cette égalité est manifestement représentée par le genre pictural des fêtes galantes à partir d'Antoine Watteau (*Pèlerinage à l'île de Cythère*, dit

l'Embarquement pour Cythère, 1717), jusqu'à Jean-Honoré Fragonard (*Les Hasards heureux de l'escarpolette*, 1767-1769)³. Si, dans ce contexte, comme nous l'apprend Pierre de Marivaux, il revient à l'homme de désirer, secourir et protéger la femme, par contre, des romans à la fois exemplaires et célèbres, tels que *Point de lendemain* (1777) de Vivant Denon et *Les Liaisons dangereuses* (1782) de Laclos nous disent que c'est à la femme de prendre l'initiative.

- 3 Toutefois, à côté de cette vision idyllique, quoique utopique, d'une égalité entre les sexes, dès le début du siècle des Lumières s'inscrit une zone d'ombre dans laquelle la femme est littéralement coupée en morceaux. Dans *Candide* (1759) de Voltaire, Cunegonde affirme :

J'étais dans mon lit et je dormais profondément, quand il plut au ciel d'envoyer les Bulgares dans notre beau château de Thunder-ten-tronckh ; ils égorgèrent mon père et mon frère, et coupèrent ma mère par morceaux. Un grand Bulgare, haut de six pieds, voyant qu'à ce spectacle j'avais perdu connaissance, se mit à me violer ; [...] je voulais arracher les yeux à ce grand Bulgare, ne sachant pas que tout ce qui arrivait dans le château de mon père était une chose d'usage [...].⁴

- 4 D'une part, le motif de la femme coupée en morceaux, violée, mangée, de l'autre, d'après la définition qu'en donnera le critique russe Aleksandr N. Veselovskij, le motif de la « femme persécutée », à savoir la femme dont le corps subit les harcèlements les plus divers⁵. Un motif affiché, bien sûr, par l'œuvre du marquis de Sade, mais que, plus en général, l'on retrouve dans le roman gothique.

- 5 L'on touche ici à un problème extrêmement complexe, qui concerne les paradigmes culturels que le XIX^e siècle décidera d'adopter, à savoir justement cette zone d'ombre qui sera amplifiée à démesure, jusqu'à l'excès, et qui fera de ce siècle le siècle misogyne par excellence. À cet égard, le débat critique propose d'expliquer ce phénomène par le changement social radical qui est en train de se réaliser : l'affirmation de la bourgeoisie, avec ses nouvelles valeurs, produirait la crainte « sociale » de la femme, une crainte qui serait assimilée à celle produite par l'essor de la classe ouvrière et des marginaux. Autrement dit, la crainte sociale de la femme s'identifierait à celle de la population installée dans les banlieues qui assiège les représentants du monde esthétisé qu'est désormais devenu le monde bourgeois.

- 6 Il est bien connu qu'au centre des inquiétudes des intellectuels du XIX^e siècle, il y a la gestion et le contrôle du corps féminin. Cette considération, qui trouve une infinité d'exemples dans la culture littéraire et visuelle du XIX^e siècle, finit cependant par faire un amalgame des expériences et des motivations différentes, et par rendre incompréhensibles les raisons du profond changement qui a eu lieu dans la sensibilité dans le passage d'un siècle à l'autre. L'on pourrait estimer que le fait d'avoir mis au centre du débat social les attitudes sexuelles ait entraîné l'amplification de leurs aspects les plus problématiques, mais encore une fois nous nous trouverions face à une constatation, d'ailleurs assez évidente. Sans aucun doute la centralité, dans les romans, des thématiques portant sur la différence sexuelle (impuissance, homosexualité, inceste, androgynie), sur la différence d'ethnie, et sur la différence sociale parmi les partenaires, a participé de façon très importante à faire ressurgir le débat sur la sexualité. Il ne faudra pourtant pas oublier que ce discours, au fur et à mesure qu'il se développe, n'est autre que l'idéologie d'une classe intellectuelle s'exprimant par le biais de modèles qui sont en partie hérités du siècle précédent et en partie en train de se constituer. En même temps, il faudra prendre en considération le fait que le discours intellectuel se développe sur une toile de fond où le rapport avec la femme est caractérisé par l'esthétisation, et cela même

lorsque les procédés narratifs, tout à fait « documentaires » des réalistes et des naturalistes sembleraient prendre le dessus.

- 7 La centralité et le culte du moi qui s'affirment avec le romantisme, mettent les intellectuels dans l'obligation de se mesurer avec un univers pulsionnel très peu exploré auparavant, dans lequel la femme, placée au centre de toutes les tensions, justement par sa présence envahissante, finit par générer chez l'homme les sentiments de l'inquiétude et de l'insécurité. L'homme qui ne jouit plus du rôle exclusif de la centralité, comme le dira Freud l'homme « n'est pas maître dans sa propre maison »⁶, ne se sent plus le maître de son esprit et entrevoit dans la femme une menace pour sa propre identité, une identité qu'il conçoit comme la capacité de déployer et d'exhiber son propre contrôle. Il en ressort un imaginaire contre la femme, qui se traduit dans des représentations, très diverses entre elles d'ailleurs, de la mortification du corps de la femme et de son humiliation. Si ces représentations finissent par élaborer une véritable esthétique de la femme démembrée (que l'on pense avant tout au tableau de Courbet *L'Origine du monde*), en réalité le but ultime est de rassurer l'homme de son pouvoir de contrôle sur le corps féminin.
- 8 Dans *Genèse d'un poème* (*The Philosophy of Composition*, 1846), Edgar Allan Poe, se faisant l'interprète de ce changement radical de la sensibilité, écrit que « la mort d'une belle femme est incontestablement le plus poétique sujet au monde »⁷. Parmi les premiers qui portent des contributions très documentées sur la misogynie dans la culture du XIX^e siècle, Bram Dijkstra, dans *Idoles de la perversité : figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle* (*Idols of Perversity*, 1986), Jean de Palacio dans *Figures et formes de la décadence* (1994), et Mireille Dottin-Orsini, dans *Cette femme qu'ils disent fatale* (1993) finissent toutefois par adopter une perspective restrictive, puisqu'ils proposent une interprétation critique reconduisant *la femme fatale* à une sorte de cliché de l'époque : la femme n'existe donc pas en-dehors des mots et/ou des images qui la décrivent. Nous savons pourtant que si Charles Baudelaire a sans aucun doute contribué à cette version de la femme-idole, comme en témoigne tout particulièrement le recueil d'essais *Le Peintre de la vie moderne* (1863), sa réflexion s'appuyait sur un discours poétique bien précis, celui de la Beauté dans la modernité.
- 9 À l'idéalisation de la femme, qui est vraisemblablement le moyen le plus ostentatoire et le plus récurrent de son annulation (en tant que cantonnement de la femme dans un rôle social qui a été défini par l'homme), s'accompagne, par homologation, une pratique de l'humiliation du corps de la femme qui se développe dans de nombreuses variantes. C'est, en particulier, parmi d'autres exemples, le cas de la figure de Beatrice Cenci, récupérée des chroniques de la Renaissance par plusieurs écrivains tout au long du XIX^e et jusqu'au XX^e siècle (entre autres, Stendhal, Shelley, Dumas père, Dickens, Artaud). Soumise au viol et à toute sorte de violence par son père, Beatrice Cenci, la belle parricide, fut exécutée par décollement. Lieu de la cruauté et du plaisir scopique du chroniqueur de la Renaissance décrivant avec complaisance l'horreur de la mise à mort, le corps de la jeune fille devient l'espace de la mise en perspective de la violence (du viol paternel à l'outrage opéré par la justice/le bourreau), et, en même temps, à partir de la représentation iconographique attribuée à Guido Reni (1600 environ), de la « douceur transcendante » (Shelley).
- 10 Jules Janin aussi fera condamner à la guillotine Henriette, la protagoniste de son roman *L'âne mort et la femme guillotinée*, daté de 1865. Le texte, qui aurait voulu vraisemblablement dénoncer le penchant et le goût pour l'horreur des romantiques, finit

par revenir à cette même sensibilité, devenue désormais coutumière. Le corps de la victime, après sa décollation, est confié aux fossoyeurs qui en disposent à leur guise :

Le corps était sorti à moitié du panier rouge, l'autre moitié en fut tirée... toute nue !
[...] Alors je retirai mon linceul : je pris la tête, je l'ensevelis dans la taie d'oreiller ;
puis le corps. [...] Le lendemain, quand je revins, il n'y avait plus de tombe ; on avait
volé le cadavre pour l'École de médecine, les femmes de l'endroit avaient pris le
linceul pour s'en servir à leur usage.⁸

11 Il est pour le moins singulier qu'Honoré de Balzac, dans son « Appendice » au roman de Jules Janin, ait donné une conclusion différente au conte en amplifiant l'horreur de l'épisode et le caractère emblématique du sort réservé au corps féminin. Le narrateur, invité par un ami à assister à une autopsie, pendant l'opération se rend compte qu'il s'agit du cadavre d'Henriette, puisqu'il reconnaît, entre les mains de l'anatomiste, le visage de la jeune fille : « Quoi ! Ces entrailles froides et sillonnées par vos scalpels ; quoi ! ces morceaux de chairs dans ce panier, cette peau pendante... tout cela était Henriette hier à trois heures et demie... ; elle vivait, elle pensait, elle souffrait »⁹.

12 Balzac se complaît dans cet acharnement. À la question portant sur la douleur d'Henriette il laisse la réponse à l'anatomiste :

Or, vous venez de voir que, d'après l'état des organes du cerveau, rien ne peut empêcher que cette fille n'ait pensé pendant une, deux, trois, quatre, cinq minutes, que sais-je, après la séparation de la tête du reste du corps. J'oserai même prétendre que le corps n'a pas été mort *hic et nunc*...¹⁰

13 Quant à la destinée du corps d'Henriette, elle dépend de la couleur de son squelette, si les os étaient blancs :

- Oui, la mère Virginie [une dame âgée qui ramasse les fragments du cadavre pour le nettoyage] les aurait vendus pour faire des dominos... mais il ne reste que les chairs dont on extrait l'œdipocire et dont on se sert pour confectionner ces belles bougies diaphanes...

- [...] oh ! civilisation !... La société est comme un porc, tout s'emploie ! horreur ! ...¹¹

14 Ce procédé programmatique de dévaluation du corps se double ici du procédé de sa marchandisation. Au-delà des mortifications auxquelles le corps est soumis, justement à cause de ce passage à la marchandisation, l'acharnement se traduit dans sa propre mise en abyme comme si la punition n'était jamais suffisante.

15 Victor Hugo en avait déjà fourni une représentation exemplaire avec Fantine, protagoniste du premier volume des *Misérables* (1862) et l'une des femmes parmi les plus malheureuses du roman. Ouvrière, mère célibataire, Fantine est tout d'abord obligée à se prostituer pour entretenir sa fille Cosette. Ensuite, l'acharnement destructif de l'auteur sur le corps de sa protagoniste se traduit dans la vente que Fantine fera des parties de son corps ayant un marché : en premier lieu sa merveilleuse chevelure pour dix francs, successivement deux de ses dents pour deux napoléons. Enfin, désormais très malade, elle mourra dans l'indigence.

16 La punition que Flaubert avait infligée à Madame Bovary, n'est pas moins cruelle et surtout elle est encore plus destructrice. Après avoir avalé le poison, le corps de Madame Bovary se décompose peu à peu :

Des gouttes suintaient sur sa figure bleuâtre, qui semblait comme figée dans l'exhalaison d'une vapeur métallique. Ses dents claquaient, ses yeux agrandis regardaient vaguement autour d'elle [...] Peu à peu ses gémissements furent plus forts. Un hurlement sourd lui échappa [...] Elle ne tarda pas à vomir du sang. Ses lèvres se serrèrent davantage. Elle avait les membres crispés, le corps couvert de taches brunes, et son poulx glissait sous les doigts comme un fil tendu, comme une

corde de harpe près de se rompre. [...] Sa poitrine aussitôt se mit à haleter rapidement. La langue tout entière lui sortit hors de la bouche ; ses yeux, en roulant, pâlissaient comme des globes de lampe qui s'éteignent, à la croire déjà morte, sans l'effrayante accélération de ses côtes, secouées par un souffle furieux, comme si l'âme eût fait des bonds pour se détacher. [...] Une convulsion la rabattit sur le matelas. Tous s'approchèrent. Elle n'existait plus.¹²

17 Toutefois, Flaubert ne se limite pas à s'acharner sur le corps de Madame Bovary, car c'est toute la famille de la protagoniste qui sera vouée à son propre anéantissement : peu après son mari Charles meurt (et l'autopsie effectuée sur son cadavre confirme cette réduction au néant : « Il l'ouvrit et ne trouva rien »), la mère de Madame Bovary, Madame Rouault, partage le même sort, car elle aussi meurt « dans l'année même » et Berthe, la fille d'Emma, qui avait été confiée à sa grand-mère, si elle ne meurt pas de suite, sera envoyée « pour gagner sa vie, dans une filature de coton »¹³, ce qui s'apparente à une sorte de mort sociale.

18 Être confronté à la femme est tellement inquiétant que cela demande une sorte d'anesthésie, et, dans cette perspective, l'on applique un procédé réduisant la femme à rien d'autre qu'à son corps (selon le peintre Delacroix, d'après ce que nous dit Charles Baudelaire, la femme n'est pas en mesure d'éprouver de la mélancolie, car cela demande un acte intellectuel). Ainsi, la femme, réduite à son être uniquement matériel, pourrait être possédée sans réserve, mais même de cette façon son « usage » se fait problématique. Flaubert, dans une lettre à Louise Colet écrite à minuit et datée du premier juin 1853, n'hésite pas à lui faire part de ses fantasmes sur les femmes, quitte à préciser par la suite qu'il ne s'agit là que d'un mythe :

C'est peut-être un goût pervers, mais j'aime la prostitution et pour elle-même, indépendamment de ce qu'il y a en dessous. Je n'ai jamais pu voir passer aux feux du gaz une de ces femmes décolletées, sous la pluie, sans un battement de cœur [...]. Il se trouve, en cette idée de la prostitution, un point d'intersection si complexe, luxure, amertume, néant des rapports humains, frénésie du muscle et sonnement d'or, qu'en y regardant au fond le vertige vient, et on apprend là tant de choses ! Et on est si triste ! Et on rêve si bien d'amour ! [...] Dans les premières années que j'étais à Paris, l'été, par les grands soirs de chaleur, j'allais m'asseoir devant Tortoni et, en regardant se coucher le soleil, je regardais les filles passer. Je me dévorais, là, de poésie biblique. [...] Je ne fais qu'un reproche à la prostitution, c'est que c'est un mythe.¹⁴

19 Mais, au fond, qui serait le créateur de ce mythe ? Pourquoi tant d'acharnement de la part de Flaubert à l'endroit de Madame Bovary ? Après l'avoir créée, il est impossible de la détruire, par conséquent il n'est envisageable que de programmer une mort indéfinie. Certes, la modestie intellectuelle de Madame Bovary lui permet d'être en quelque sorte subjuguée par la lecture de textes romantiques, mais cela, qui est à l'origine de ses malheurs, fait justement d'elle une héroïne romantique. Elle incarne en effet ce qui est socialement « dépassé », mais qui reste, individuellement, refoulé ; elle a été créative, c'est-à-dire qu'elle est devenue le porte-parole de l'imagination, qui pour Baudelaire est la reine des facultés intellectuelles. Flaubert, donc, en se rendant compte qu'il a créé un monstre, comme Frankenstein, se presse de la faire sortir de la scène, comme s'il s'agissait d'un cauchemar : la femme, de par ses pulsions, va bien au-delà de ce que l'homme peut dominer et, par-là, accepter.

20 La femme-corps que l'on peut offrir en spectacle et utiliser en tant que « décor », est par conséquent la solution adoptée de préférence, car elle peut être possédée matériellement, ou par le regard, et devenir, par cela, plus rassurante.

- 21 *Rage charnelle* (1890) de Jean-François Elslander propose vraisemblablement l'expression la plus atroce et la plus violente de ce désir de possession destructrice. Marou, un personnage extrêmement brutal, viole Madeleine, la fille de sa maîtresse, jusqu'à sa mort ; le cadavre lui-même possédé à plusieurs reprises, est réduit à l'état « informe » :

Ce n'est plus qu'un paquet informe, dont les contours disparaissent de plus en plus, et qui se répand par terre, comme liquéfié. Hors de la masse molle s'exhausse peu à peu le squelette, dont les os menacent de trouer partout la peau, et, à l'une des extrémités se déploie, seule intacte, la noire chevelure, brillante, lustrée, pareille à quelque monstrueuse végétation de pourriture.¹⁵

- 22 Les théories de Charcot et, par conséquent, la diffusion du *topos* de la femme hystérique, renforcées par les photographies des jeunes filles hospitalisées à la Salpêtrière, influencent à tel point l'imagination collective que la production artistique en résulte aussi affectée. C'est le cas de Félicien Rops, interprète majeur de cet imaginaire, auteur d'innombrables représentations de la femme en proie à des pulsions effrénées, dont les titres renvoient de manière précise à Charcot et même à Darwin, comme : *Satyriasis*, *Darviniques*, *Les Monstres*. Dans cette perspective, il est vraisemblable de situer aussi la diffusion de l'imaginaire du vampire, dont les femmes sont les victimes : les vampires boivent leur sang dans un projet de subordination et d'assimilation totales. Le désir de possession implique que l'on souhaite annihiler, de la manière la plus efficace, l'autonomie de la pensée féminine.
- 23 Cet imaginaire contre la femme est tellement diffus que beaucoup de femmes écrivains finissent par travestir leur voix au masculin. C'est le cas du protagoniste de la *Tour d'Amour* (1900) de Rachilde qui déclare : « Je ne pense plus aux femmes vivantes. Il me faudrait des créatures plus complaisantes »¹⁶. C'est pourquoi il garde dans son phare la tête d'une charmante jeune noyée, qu'il a décapitée afin de la posséder de manière exclusive.
- 24 À cet égard, Henri Nizet nous offre l'exemple le plus singulier, car il décide de se servir de l'hypnotisme : Paul Lebarrois est en mesure de contrôler le comportement d'une femme dont il est amoureux, la juive Séphorat, par l'hypnose. Cela lui permet de profiter d'une sorte de plan fixe et d'ordonner à la femme de rester immobile, pendant leurs actes sexuels, lorsqu'elle assume les positions les plus provocatrices :

Souvent Paul hypnotisait sa maîtresse à l'improviste, afin de la garder plus longtemps dans quelque attitude d'une obscénité divine, dans laquelle il avait un inexprimable plaisir à la contempler. Il la pétrifia d'une volition, en plein élan amoureux : la bouche offerte, le corps étalé dans cette expression de volupté ennoblie jusqu'à la douleur qu'ont su seuls rendre certains vieux imagiers érotiques japonais. Elle lui rappela la *Femme possédée par un Poulpe*, une estampe indescriptible dont sa salacité artistique s'était jadis beaucoup préoccupée. Mais le précurseur d'Ho-Kou-Saï n'était pas encore parvenu à fixer une intensité de jouissance supra-physique comme celle que Séphora incarnait. Ils battirent ainsi le pays de luxure jusqu'à ses extrêmes frontières...¹⁷

- 25 Le sculpteur Jean-Baptiste Clésinger avait obtenu un résultat analogue lorsqu'il avait exposé au Salon de 1847 sa *Femme piquée par un serpent*. La statue représentait une femme nue, se tortillant à cause de la morsure d'un serpent noué à son poignet : le scandale fut grand. Les critiques voyaient la femme plutôt en proie à un orgasme ; pour sa part, Clésinger avait fait recours à un moulage sur nature, procédé contesté et cependant assez diffus, dont le modèle était celui du corps d'Apollonie Sabatier (1822-1890). Cette femme, muse de Baudelaire, à qui il dédia plusieurs poèmes, à partir de *À celle qui me paraît trop gaie*, tenait un salon, fréquenté entre autres par Théophile Gautier. Là-bas, les visiteurs

pouvaient jouir de leurs regards de l'intimité d'un personnage mythique, surnommée la Présidente.

- 26 Le peintre John Everett Millais parvint à représenter le corps d'Elisabeth Siddal, sans lui ôter ses vêtements :

Figure exemplaire de la mort désirée, elle offre le spectacle gratifiant de l'envers névrotique de la volupté. L'émoi qu'elle soulève dans le cœur des hommes est, dans cette optique, fort ambigu. [...] Quand il découvre la toile de Millais, l'auteur de la *Morte Amoureuse*, Théophile Gautier y plonge plus directement encore avec ce lyrisme intempestif : « Quelle fraîcheur humide, quels verts aquatiques et glauques ! Quel beau noir d'eau profonde sous les arbres penchés ! » C'est ainsi que l'image de passive, d'insondable liquidité « naturellement » associée à la femme fascine, tout en faisant discrètement affleurer d'obscurs sédiments sadiques : ceux qu'agitent résolument les mises en scène dramatiques des martyrs mises à mort.¹⁸

- 27 Elisabeth Siddal était la véritable icône des préraphaélites, et tout particulièrement de Dante Gabriele Rossetti, qui l'épousa quelques années plus tard. Pour reproduire de manière efficace Ophélie noyée, Millais demanda à Elisabeth de poser habillée, dans une baignoire chauffée par des bougies. Cependant, au cours d'une des nombreuses séances de pose, les bougies s'éteignirent et le peintre continua à travailler jusqu'à ce que sa muse s'évanouisse à cause du froid. Ramenée en fin de vie à la maison de son père, ce dernier demanda 50 sterlings en dédommagement. Mais la santé d'Elisabeth était désormais compromise : naturellement fragile, affligée par le décès de son nouveau-né, menacée par la tuberculose, elle fit de plus en plus recours au laudanum jusqu'à se suicider, vraisemblablement par overdose. Rossetti décida d'enterrer le texte de ses poèmes avec le corps de sa femme ; quand, plus tard, il décida de le récupérer, l'on raconte que le corps d'Elisabeth était intact, alors que sa chevelure rousse avait continué à pousser jusqu'à remplir son cercueil. Je m'arrête sur cet épisode pour marquer le pouvoir extraordinaire de fascination de la femme-corps, qui est en mesure de conditionner l'imaginaire d'un groupe qui marqua la période.

- 28 Encore une fois, cependant, nous nous trouvons face à une contradiction de taille. Cloîtrée dans son corps pour qu'elle soit maîtrisée, la femme en résulte encore plus redoutable. La femme-corps assume le pouvoir de séduction et les pulsions extrêmes et menaçantes que l'on attribue au monde animal. De là, la terreur d'Edmond de Goncourt qui, dans les romans écrits avec son frère, après avoir affligé la femme de toutes sortes d'infirmités et de maladies, comme il l'écrit dans son *Journal*, le 14 juillet 1883, vit un cauchemar extraordinaire lié au fantasme de la castration :

Je rêvais cette nuit que j'étais dans une soirée en cravate blanche. Dans cette soirée, je voyais entrer une femme, que je reconnaissais pour une actrice d'un théâtre des Boulevards, mais sans pouvoir mettre un nom sur sa figure. Elle était drapée d'une écharpe et je m'apercevais seulement qu'elle était toute nue quand elle sautait sur la table, où deux ou trois jeunes filles prenaient le thé.

Alors, elle se mettait à danser et, en dansant, faisait des écarts, qui montraient ses parties naturelles armées de la plus terrible mâchoire qui se puisse imaginer et s'ouvrant et se fermant, ainsi que les râteliers exposés dans les passages. Ce spectacle n'avait aucun effet libidineux sur moi, mais me remplissait d'une atroce jalousie et me donnait une envie féroce de m'approprier ses dents, moi qui commence à ne plus les avoir bien bonnes.

D'où diable peut venir ce rêve biscornu ? Ça n'a aucun rapport avec la prise de la Bastille !¹⁹

- 29 Il sera bon, entre autres, de faire remarquer que le mythe du vagin denté a été créé par une femme, la psychologue Marie Bonaparte, mais que la réduction du corps féminin

conduit à une exaspération de la « peau », c'est-à-dire du vêtement, où, encore une fois, c'est la créativité féminine qui s'exprime, célébrée par Baudelaire dans son essai (dédié à Constantin Guys), *Le Peintre de la vie moderne* :

La femme est sans doute une lumière, un regard, une invitation au bonheur, une parole quelquefois ; mais elle est surtout une harmonie générale, non seulement dans son allure et le mouvement de ses membres, mais aussi dans les mousselines, les gazes, les vastes et chatoyantes nuées d'étoffes dont elle s'enveloppe et qui sont comme les attributs et le piédestal de sa divinité.²⁰

- 30 Baudelaire n'avait pas manqué de signaler sa répulsion pour la « femme naturelle », celle qui n'est vouée qu'à procréer, mais même dans ce cas il est contraint de faire face à une contradiction indissoluble, car celle qui est la source d'inspiration de l'homme, « qui préside à toutes les conceptions du cerveau mâle », est « une espèce d'idole, stupide peut-être »²¹. Les Goncourt, de leur côté, avaient distingué nettement la femme paisible, apprivoisée, que Baudelaire refuse, de la femme dangereuse, pulsionnelle, à cause aussi de sa physiologie : « Il y a deux femmes dans la femme : la femme d'abord – et la femme des règles. La première est un animal doux, bienveillant, dévoué par nature ; la seconde, un animal fou, méchant, trouvant un âpre plaisir aux souffrances de ce qui lui est associé dans la vie »²².
- 31 Je pourrais évidemment apporter beaucoup d'autres exemples, mais voulant conclure ma réflexion sur la haine de la femme au XIX^e siècle, je reviendrai à Baudelaire qui théorise ainsi son concept de *pathein* dans *Fusées* : « Je crois que j'ai déjà écrit dans mes notes que l'amour ressemblait fort à une torture ou à une opération chirurgicale [...] »²³ et dans *Mon cœur mis à nu* : « Il serait peut-être doux d'être alternativement victime et bourreau »²⁴. Baudelaire saisit parfaitement l'imaginaire de la « haine de la femme », tel qu'il se déploie dans ses différentes déclinaisons le long du siècle, en tant que sentiment adressé à une visée inaccessible. Il est question de la quête d'une complicité absolue entre l'homme et la femme, qui ne sont plus une somme d'identités sexuelles, comme chez l'androgynisme platonique, mais des protagonistes d'un jeu de rôle dans la diversité des rapports. Ainsi, l'homme et la femme – pour reprendre une expression chère à Georges Bataille – sont l'un la « besogne » de l'autre : un défi extrême, vu le contexte propre à l'idéologie bourgeoise, qui doit négocier un accord avec un autre imaginaire s'imposant à cette époque, à savoir celui de la possession.

NOTES

1. Voir les ouvrages imposants de P. Fauchery, *La destinée féminine dans le roman européen du Dix-huitième siècle 1713-1807*, Paris, Armand Colin, 1972 ; E. Bronfen, *Over her Dead body. Death, femininity and the aesthetic*, Manchester, Manchester University Press, 1992 ; E. Stead, *Le monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2004 ; F. Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, Paris, Honoré Champion, 2006.

2. Cf. D. Roche, *La culture des apparences. Une histoire du vêtement (XVII^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Fayard, 1989. La période baroque reste la plus radicale en ce qui concerne l'esthétisation de soi de la part de l'homme, comme l'illustre la série de dispositifs capables de modifier son corps (de fausses

hanches, de faux mollets avec les bas, des attelles pour rectifier les épaules tombantes, des sachets de senteurs sous les bras). À cet égard, je renvoie à la scène exemplaire du film *Casanova* (1976) de Federico Fellini où le protagoniste se déshabille et se découvre, harnaché, enveloppé de bandelettes.

3. Cf. Ch. Martin Vogtherr, M. Tavener Holmes (dir.), *De Watteau à Fragonard - Les fêtes galantes : exposition*, Paris, Musée Jacquemart-André, 14 mars - 21 juillet 2014.
4. Voltaire, *Candide ou l'Optimisme*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1999, p. 44.
5. Cf. A. Veselovskij-Sade, *La fanciulla perseguitata*, Milano, Bompiani, 1977 ; A. De Gubernatis, *Storia delle novelline popolari*, Milano, Hoepli, 1883, p. 229-253 ; D'A. S. Avalle, *Dal mito alla letteratura e ritorno*, Milano, Il Saggiatore, 1990 ; V. Orazi, « "Die verfolgte Frau" : per l'analisi semiologica di un motivo folclorico e delle sue derivazioni medievali (con speciale attenzione all'ambito catalano) », dans *Estudis Romànics*, XXII, 2000, p. 101-138.
6. S. Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, « Idées », 1971, p. 146.
7. E. A. Poe, *Contes, essais, poèmes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1989, p. 1112.
8. J. Janin, *L'âne mort et la femme guillotinée. La confession*, éd. J.-M. Bailbé, Paris, Flammarion, « Nouvelle bibliothèque romantique », 1973, p. 148-149.
9. H. de Balzac, « Appendice à l'histoire de *L'âne mort et la femme guillotinée* », in Id., *Œuvres diverses*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 651.
10. Ibid., p. 652.
11. Ibid., p. 653.
12. G. Flaubert, *Madame Bovary*, in Id., *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 580-589.
13. Ibid., p. 611.
14. Id., *Correspondance*, t. II (juillet 1851-décembre 1858), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 340.
15. J.-F. Elslander, *Rage charnelle*, Paris, Segquier, 1995, p. 323.
16. Rachilde, *La Tour d'Amour*, Paris, Mercure de France, 1994, p. 133.
17. H. Nizet, *Suggestion...*, Paris, Tresse & Stock Editeurs, 1891, p. 254.
18. D. Bruckmuller-Genlot, *Les Préréphaélites. 1848-1884*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 122-123.
19. É. et J. de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, t. II (1866-1886), Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1989, p. 1015-1016.
20. Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, in Id., *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 714.
21. Ibid., p. 713.
22. É. et J. de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, t. I (1851-1865), cit., p. 699.
23. Ch. Baudelaire, *Fusées*, in Id., *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée, suivi d'Amœnitates Belgicæ*, éd. A. Guyaux, Paris, Gallimard, « Folio classique », p. 67.
24. Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, in Id., *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée, suivi d'Amœnitates Belgicæ*, éd. A. Guyaux, Paris, Gallimard, « Folio classique », p. 89.

RÉSUMÉS

En ouvrant la voie à l'une des périodes les plus misogynes de sa culture, le XIX^e siècle français - au-delà du stéréotype de la *femme fatale*, célébration hypocritement

rhétorique – élabore une haine dont l'objet est le corps de la femme : ce dernier devient l'« espace » où les artistes et les intellectuels, suite à la prise de conscience du fait que la modernité a certainement enlevé l'*aura* à l'homme, exercent leurs frustrations et leurs traumatismes. Dans ce contexte, s'élabore une esthétique de la mortification du corps féminin, qui devient le lieu où s'exerce la haine et la cruauté de l'homme ; cet acharnement destructif révèle une pulsion visant à maîtriser la femme, perçue comme menaçante et incontrôlable.

INDEX

Mots-clés : littérature du XIXe siècle, misogynie, femme, modernité, intellectuel du XIXe siècle, haine, rhétorique