

# L'animalisation de la femme dans le discours littéraire masculin au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles en France et en Russie

*Alena Chumak, doctorante*

À la frontière du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, en Russie, la littérature est marquée par les mêmes tendances esthétiques qu'en France. La représentation littéraire de la femme est issue de la réflexion de l'époque. Au travers du prisme des mouvements réaliste, symboliste et décadent, les écrivains font de la femme l'incarnation de l'idéal mythique ou des fantasmes charnels. Dans ce contexte, l'animalité est devenue une caractéristique typique des personnages féminins. Les raisons de cette représentation sont liées non seulement à l'imaginaire de l'écrivain, mais surtout à l'imaginaire social de l'époque.

De ce fait, malgré le développement du monde culturel et intellectuel, au XIX<sup>e</sup> siècle, la tradition d'Aristote vit toujours, tradition selon laquelle la femme n'est qu'un corps matériel qui réalise la fonction reproductive. Du point de vue social, la femme occupe une place inférieure par rapport à l'homme qui, à son côté, est destiné à la production des idées. Les figures animales fonctionnent comme un des moyens littéraires qui révèlent la division des sexes. La définition du *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, dans l'édition de 1872 donne une image fidèle de cette notion dans la conscience collective de l'époque :

Femme. Femelle de l'homme, être humain organisé pour concevoir et mettre au monde des enfants [...] collectiv. Femmes en général, ensemble des personnes du sexe féminin [...]. Épouse, femme en puissance de mari [...] Personne du sexe féminin attachée au service d'une autre personne (E.g. femme de chambre, femme de ménage, femme de lettres)<sup>1</sup>.

En russe, le mot femme est dérivé de la racine « épouse », voilà pourquoi, dans l'édition de 1880 du *Dictionnaire du russe vivant* de Vladimir Dal, nous ne trouverons que l'article sur le mot « épouse ». Vladimir Dal définit la femme davantage comme épouse de son mari<sup>2</sup>. Cette définition de la femme met en lumière le concept de féminité qui reflète le mode de pensée de l'imaginaire français. Ainsi, le rôle social de la femme est toujours lié à l'homme. La femelle de l'espèce humaine est destinée à produire les enfants et à être soumise

---

<sup>1</sup> Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, t. 8, Paris, Administration du Grand Dictionnaire universel, 1872, p. 202.

<sup>2</sup> Vladimir Dal, *Dictionnaire du russe vivant de Vladimir Dal*, troisième édition, t. 1, Saint-Petersbourg, 1880, p. 378.

à la volonté de son mari, de son père ou de son employeur. La définition correspond à la tradition judéo-chrétienne, où la femme est seconde. D'après cette tradition, chaque femme, comme Ève, étant créée après l'homme, est assignée par Dieu « au service de l'humanité par sa fonction de reproduction, semblable à toute femelle animale ; elle est destinée au service de son homme particulier à qui elle devra obéissance et soumission<sup>3</sup> ».

D'après A. Le Bras-Chopard, historiquement, dans le discours masculin il y a une tendance à mettre la femme à l'écart. Effectivement, l'image animale d'une femme sert de moyen pour incarner cette idée d'infériorité. A. Le Bras-Chopard parle de trois plans de l'infériorité des femmes. Ainsi, la comparaison de la femme à l'animal est fondée sur les aspects physiques, intellectuels et moraux.

La moralité et la sexualité sont deux notions indissociables. Dans les ouvrages littéraires de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ce sont les auteurs naturalistes et décadents qui s'intéressent en particulier au sujet de la sexualité féminine, et c'est à travers leur vision que nous pouvons voir aujourd'hui comment le concept de la sensualité féminine a évolué et a permis de comprendre le rôle des images animales dans sa construction. Pour saisir l'effet que peut produire l'animalité et comment il s'intègre dans le portrait des femmes, il est nécessaire d'abord d'étudier le rôle des figures animales dans la description physique des femmes. Ensuite, nous parlerons du lien qui existait entre la sexualité et l'aspect moral à cette époque. Et enfin, nous traiterons des différentes typologies des personnages féminins qui incarnent l'idéal esthétique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

## L'aspect physique

La représentation animale de la femme se manifeste dans le portrait physique. Les écrivains soulignent régulièrement les particularités animales de leurs personnages par l'entremise de symboles, de comparaisons et de métaphores. Notamment, la représentation animale du corps constitue un élément indispensable du portrait féminin et met en relief le thème de la sexualité. Les écrivains naturalistes et décadents utilisent les images animales pour renforcer la sensualité du personnage féminin. Elle est marquée par les caractéristiques animales au travers du comportement sexuel des héroïnes des frères Goncourt, Maupassant et Zola. La contradiction du portrait de Germinie Lacerteux des frères Goncourt consiste en l'opposition des traits laids et séduisants :

---

<sup>3</sup> Armelle Le Bras-Chopard, *Le Zoo des philosophes : de la bestialisation à l'exclusion*, Paris, Plon, 2000, p. 254.

La plus grande disgrâce de ce visage était la trop large distance entre le nez et la bouche. Cette disproportion donnait un caractère presque simiesque au bas de la tête, où une grande bouche, aux dents blanches, aux lèvres pleines, plates et comme écrasées, souriait d'un sourire étrange et vaguement irritant. [...] De cette femme laide, s'échappait une âpre et mystérieuse séduction [...]. Tout en elle, sa bouche, ses yeux, sa laideur même, avait une provocation et une sollicitation. Un charme aphrodisiaque sortait d'elle, qui s'attaquait et s'attachait à l'autre sexe. Elle dégageait le désir et en donnait la commotion. Une tentation sensuelle s'élevait naturellement et involontairement d'elle, de ses gestes, de sa marche, du moindre de ses remuements, de l'air où son corps avait laissé une de ses ondulations<sup>4</sup>.

La première partie de cette description est consacrée à la disproportion de son visage marqué par la ressemblance avec un singe. Les auteurs donnent une explication détaillée de ce qu'« un caractère presque simiesque » signifie. L'ensemble de toutes les parties du visage déclenche la comparaison de Germinie avec l'animal. Donc, d'un côté, Germinie est laide, de l'autre côté, elle possède une énergie sexuelle particulière et naturelle. Les frères Goncourt développent cette idée dans la description suivante en parlant d'un « charme aphrodisiaque ». Dans cet exemple, la comparaison animale renforce non seulement la laideur physique, mais encore la sensualité mystérieuse du personnage.

Les traits bestiaux apparaissent dans les portraits des femmes chez Maupassant. Le genre de la nouvelle implique une description courte et efficace. Il en découle que la caractérisation de l'apparence des personnages doit rester brève, sans détails. L'animalité surgit chaque fois que Maupassant décrit l'image d'une femme sensuelle. Cette sensualité s'identifie chez Maupassant par la bestialité et par la férocité. On peut voir l'exemple de la représentation physique dans la nouvelle *Marroca* (1882) :

C'était vraiment une admirable fille, d'un type un peu bestial, mais superbe. Ses yeux semblaient toujours luisants de passion ; sa bouche entrouverte, ses dents pointues, son sourire même avaient quelque chose de féroce et sensuel, et ses seins étranges, allongés et droits, aigus comme des poires de chair, élastiques comme s'ils eussent renfermé des ressorts d'acier, donnaient à son corps quelque chose d'animal, faisaient d'elle une sorte d'être inférieur et magnifique, de créature destinée à l'amour désordonné [...]<sup>5</sup>.

Il est important de rappeler que cette description énonce une perception masculine de Marroca. C'est le narrateur qui raconte son histoire d'amour avec Marroca, une femme capable de tuer son propre mari pour garder la vie de son amant et le secret de leur amour.

---

<sup>4</sup> Edmond et Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, Paris, UGE, 1979, p. 17-18.

<sup>5</sup> Guy de Maupassant, *Contes et Nouvelles 1884-1890*, éd. en 2 vol., vol. 1, Paris, Robert Laffont, S.A., 1988, p. 285.

Marroca a l'apparence d'« un type bestial ». « Ses dents pointues », son sourire symbolisent la violence cachée et l'énergie sensuelle. Quant aux écrivains russes, pour eux aussi le côté animal de la femme prend racine dans l'attraction sexuelle. Pourtant, dans leurs ouvrages, les figures animales créent le portrait péjoratif de la femme et font référence à l'infidélité et à la sexualité débridée. Voici la description des maîtresses de Dmitri Gourov, personnage de la nouvelle de Tchekhov *La Dame au petit chien* (1899) :

Dans sa mémoire, il [Gourov] a gardé quelques souvenirs de deux ou trois belles femmes au regard froid et prédateur [...]. Et quand Gourou a perdu son intérêt pour elles, leur beauté n'éveillait que la haine en lui, et les dentelles de leurs sous-vêtements ressemblaient à l'écaille de serpent<sup>6</sup>.

La comparaison de la femme avec un reptile renvoie à la Bible. Tchekhov renforce la nature maligne de la femme initialement marquée du péché originel au moyen de la comparaison avec le serpent qui rend l'image féminine à la fois séduisante et diabolique. Le « regard prédateur » dénonce la nature amoralisée de ces femmes faciles à la recherche des aventures amoureuses, et ce sont ces qualités de chasseuses d'hommes que Tchekhov juge d'une manière négative. Ainsi, traditionnellement lié avec la part psychologique, l'aspect physique du portrait féminin met en lumière l'importance de l'aspect moral qui est à son tour lié à la sexualité.

## L'aspect moral et la sexualité

En effet, le concept de moralité distingue l'homme de l'animal. Le corps de la femme, qui depuis le Moyen Âge est assimilé au Mal, incarne la chair qui sert non seulement à la reproduction mais encore au plaisir bestial<sup>7</sup>. À partir de la deuxième partie du XIX<sup>e</sup> siècle la femme est examinée du point de vue sexuel afin d'être comparée à l'homme sur ce même plan. La femme est considérée comme amoralisée, car à cause de son physique elle aspire toujours aux plaisirs sexuels. Le *Dictionnaire des sciences médicales* de l'époque illustre bien cette affirmation :

La sensibilité plus exquise de la femme et la disposition de ses organes génitaux porte à croire que la volupté est plus grande chez elle que chez l'homme. Il est pourtant des femmes qui n'éprouvent aucun plaisir, même pendant un coït fécondant<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Anton Tchekhov, *La Dame au petit chien*, traduit du russe par Alena Tchoumak, Saint-Pétersbourg, Azbouka, Azbouka-Attikous, 2016, p. 395.

<sup>7</sup> Armelle Le Bras-Chopard, *op. cit.*, p. 267.

<sup>8</sup> Pierre Larousse, *op. cit.*, p. 203.

La question de l'amoralité des femmes se mesure à ses appétits sexuels. La femme a été également blâmée tant par ses désirs excessifs que par l'absence d'appétit sexuel. D'une part « la grande volupté » permet de comparer la femme à une bête, car dans ce cas, ce sont ses instincts et non sa raison qui la contrôlent. D'autre part, la femme n'est pas censée avoir d'appétit sexuel, tout comme l'illustre le dictionnaire Larousse : « La jouissance de la femme dans l'acte sexuel n'est pas nécessaire à la procréation<sup>9</sup>. »

De plus, le terme « frigidity » renforce l'image animale de la femme, les bêtes étant dépourvues de plaisir sexuel durant l'acte de procréation. A. Le Bras-Chopard insiste sur l'idée que ces deux approches de la sexualité de la femme se contredisent. Elle s'appuie sur l'idée selon laquelle l'appétit sexuel est le privilège du mâle. Quant aux femmes, elles n'éprouvent qu'une « pâle imitation du désir érotique masculin<sup>10</sup> ». Néanmoins, cette prérogative masculine ne sert pas de fondement pour comparer l'homme à la bête mais s'applique bien au cas des femmes.

En Russie, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la sexualité féminine, comme chaque aspect de la vie privée, a été soumise aux traditions conservatrices et patriarcales. En 1891, dans son journal intime, Maxime Gorki décrit une scène qui a marqué sa jeunesse : une femme se fait fouetter en public par son mari<sup>11</sup>. Une telle punition attendait chaque femme infidèle « du milieu rural ». La qualité la plus appréciée pour la future épouse se résume parfaitement par l'expression russe « une femme honnête ». « L'honnêteté » de la jeune femme comprend l'absence des rapports sexuels avant le mariage et la fidélité absolue à son mari<sup>12</sup>. Ainsi, souvent présentés sous la forme de pathologie, l'adultère ou la sexualité débridée servent pour comparer la femme à la bête. En France, les écrivains naturalistes exploitent souvent l'animalisation de la sexualité féminine dans le contexte de la prostitution. Nana de Zola, Germinie Lacerteux des frères Goncourt, les nombreuses héroïnes des nouvelles de Maupassant possèdent le magnétisme animal qui attirent les hommes. Plus tard, en 1915, nous retrouverons cette thématique dans le roman d'Alexandre Kouprine *La Fosse aux filles* qui raconte les bas-fonds de la vie des prostituées russes.

---

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Maxime Gorki, *Nouvelles. Essais. Mémoires. Pièces de théâtre*, Moscou, Khoudozhestvennaïa literatoura, 1975, consulté le 7 mai 2018 à l'adresse <https://ilibrary.ru/text/504/p.1/index.html>

<sup>12</sup> Natalia Pouchkariova, « Les punitions publiques des femmes en Russie du XIX<sup>e</sup> jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle », traduit du russe par Alena Tchoumak, *Womention*, 2014, consulté le 7 mai 2018 à l'adresse <http://womention.org/pozoriaschiye-nakazania/>

## Femme terrestre ou fatale

Pourtant, les représentations de la sexualité débridée montent parfois une image moins négative du désir féminin. Paradoxalement, dans le discours masculin de la fin du siècle, une femme libre des contraintes sociales représente parfois un personnage attirant, dangereusement belle et imprédictible. Il s'agit d'une femme fatale qui incarne un autre type de sensualité féminine, l'idéal de l'esthétique décadente. Il est évident que les figures animales utilisées dans la description créent un portrait exagéré de la sensualité dite « fatale » qui est complètement opposée à la femme réelle, « terrestre », héroïne préférée des romanciers naturalistes. Dans les deux systèmes esthétiques, la nature de l'attraction féminine n'est pas la même. Les deux courants littéraires se distinguent par la dichotomie entre le matériel et le spirituel, le corps et la tête, l'instinct et l'esprit : la femme naturaliste manifeste l'idée d'une femme terrestre ; quant à la femme décadente, elle incarne l'idéal spirituel, la femme inaccessible.

La thématique du matériel est essentielle dans le roman naturaliste. L'image de la « femme terrestre » est fixée dans les rôles sociaux tels que la mère et la maîtresse. Pour les romanciers naturalistes, l'aspect matériel est associé au corps, à la fécondité et à la sexualité de la femme. De plus, dans l'esthétique naturaliste, le corps est à la fois la représentation d'une matière et d'une nature. La femme devient la représentante de tous les affects biologiques auxquels le corps est associé, tels que l'appétit, la dévoration, l'absorption, la sensualité et la sexualité. La femme est primitive chez les naturalistes car elle agit toujours guidée par ses instincts. Il y a deux instincts qui rapprochent la femme de l'animal, à savoir l'instinct maternel et l'instinct de reproduction. Le premier renvoie à l'envie de maternité, le deuxième envisage les désirs sexuels. Les champs thématiques de la fécondité et de la sexualité correspondent aux motifs du « corps », du « ventre », tellement récurrents chez les naturalistes. Ce découpage imaginaire du corps féminin montre la dichotomie qui existe entre le corps et l'esprit. Et la fatalité d'une femme naturaliste se trouve toujours au niveau du « ventre ». C'est encore l'image du corps qui s'impose comme un manque d'intelligence. Henri Mitterand affirme que la métaphore animale du corps féminin file jusqu'à la métaphore d'ingestion, de la dévoration. La femme fatale naturaliste s'incarne, comme la Nana zolienne, en « mangeuse d'hommes<sup>13</sup> ». Quant au contexte maternel, la femme est considérée comme le « ventre » qui renvoie à l'idée des entrailles. La description animale

---

<sup>13</sup> Henri Mitterand, *Zola et le naturalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2002, p. 74.

d'une femme-mère est expliquée par la nature instinctive de la maternité. Dans *Germinie Lacerteux*, l'interaction avec les trois petits chiens de Mme Jupillon dévoile l'envie de maternité. Germinie l'éprouve en caressant ces animaux :

Et puis, la boutique, pour elle, c'était les trois chiens, les trois vilains chiens de Mme Jupillon ; elle les embrassait, elle leur parlait ; et quand elle avait chaud de leur chaleur, il lui passait dans le bas du cœur les contentements d'une bête qui se frotte à ses petits<sup>14</sup>.

L'affection chaude de Germinie pour ces animaux est assimilée à la tendresse d'une mère pour ses petits. Ces substituts d'enfants réels permettent à Germinie de jouer le rôle désiré d'une mère et de se sentir heureuse :

Le bonheur arriva à être, pour elle, ce moment où le soir, assiste et somnolente, dans le fauteuil de paille, auprès de la mère Jupillon endormie ses lunettes sur le nez, elle berçait les chiens roulés en boule dans la jupe de sa robe...<sup>15</sup>

Le sujet de la maternité non réalisée se reporte non seulement sur les actions de Germinie par rapport aux chiens (« grondait », « embrassait », « se frotte », « berçait »), mais encore sur les noms qui marquent la féminité (« la mère Jupillon », « la jupe de sa robe »).

À la différence des femmes naturalistes, la femme décadente est souvent privée d'instinct maternel. La femme décadente s'inscrit plutôt dans un registre spirituel, la déesse opposée à la femme terrestre naturaliste qui est rigoureusement corporelle. D'une part, la spiritualité de l'héroïne décadente est toujours liée au monde des rêves, de l'imaginaire du personnage masculin. Le rêve décadent est inséparable des mythes qui ont pris leur origine dans le monde d'Orient, dans les contes médiévaux, dans les chants des peuples primitifs. Le mythe sert de moyen pour s'éloigner du réalisme et de « cette perversion appelée Progrès<sup>16</sup> ». Effectivement, dans l'esthétique décadente l'image de la femme découle du mythe. Ici devant nous la femme fatale, la quintessence de la luxure dangereuse, la porteuse de destruction de la vie de l'homme. Donc, le côté bestial d'une femme fatale concerne la sexualité. Mais pour comprendre quels aspects de la sexualité les figures animales mettent en lumière, il faut s'adresser aux archétypes féminins du symbolisme. Ainsi, il est possible de considérer trois types féminins qui contiennent une référence à la part animale d'une femme. Ce sont Salomé, Messaline et Lilith.

D'abord, la femme fatale est inspirée par l'archétype de Salomé et Hérodiade, les personnages d'un épisode de l'histoire biblique qui concerne la décollation de saint Jean

---

<sup>14</sup> Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 21.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Jean-Marc Debenedetti, Serge Baudiffier, *Les Symbolistes*, Paris, Henri Veyrier, 1990, p. 123.

Baptiste. Hérodiade, la femme du roi de Galilée, Hérode, pour exercer sa vengeance envers Jean, a utilisé les charmes de sa jeune fille. Celle-ci exécute une danse devant le roi et ses convives. Séduite par la beauté de la jeune fille, le roi dit qu'elle peut demander tout ce qu'elle veut. La danseuse, pour sa mère, demande la tête de Jean apportée sur un plateau. À cause de son serment, le roi réalise ce souhait meurtrier. Finalement, Hérode perd son pouvoir et est condamné par Rome à l'exil. Hérodiade, en épouse fidèle, l'y accompagne<sup>17</sup>. Aux yeux des chrétiens, Hérodiade devient la reine des sorcières et sa fille est associée à sa mère. Les deux femmes sont responsables de la mort de saint Jean Baptiste. La mère et la fille, souvent confondues, représentent l'image d'une « femme diabolique, expression de la luxure »<sup>18</sup>. La fille qui n'était pas nommée dans le conte biblique, devient Salomé, source d'inspiration pour les écrivains et les peintres symbolistes. Plusieurs héroïnes de leurs œuvres portent les traits de Salomé ou représentent ses incarnations littéraires. Plusieurs interprétations de ce mythe, faites par les écrivains décadents, développent deux fils narratifs : l'horreur fantasmatique de la femme réelle et la forme d'un imaginaire antinaturaliste manifesté par les perversions sexuelles considérées comme une transgression de la nature<sup>19</sup>. La bestialité de Salomé réside dans sa sexualité. Incarnation de luxure, provocatrice du désir masculin, Salomé est souvent décrite comme « la bête monstrueuse ». Un autre point qui rapproche ce personnage de l'animal est sa féminité dévorante. De même que le naturalisme, l'esthétique décadente utilise la métaphore de l'ingestion. Mais dans le contexte décadent l'image de la femme qui mange ne manifeste pas la satisfaction de son besoin primaire de nourriture, mais illustre la métaphore de l'appétit sexuel<sup>20</sup>. Dans l'imaginaire décadent la tête de Jean Baptiste fonctionne comme le plat métaphorique, et Salomé joue le rôle carnivore de la mangeuse d'hommes. On trouve les exemples de cette métaphore chez Jean Lorrain. Madame Dumersan dans *Histoires de masques* (1900) est caractérisée comme une « terrible mangeuse d'hommes<sup>21</sup> ». La dévoration signifie le rituel érotique dans *À cœur perdu* de Joséphin Péladan, où le personnage féminin « félin[e] le baiser jusqu'à la morsure<sup>22</sup> ». Jean de Palacio commente la connotation bestiale du verbe « féliner » en citant l'explication de Péladan, « cette attitude d'animal féminin quêtant sa

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> Bertrand Marchal, *Lire le symbolisme*, Paris, Dunod, 1993, p. 104.

<sup>20</sup> Jean de Palacio, *Figures et formes de la décadence*, Paris, Nouvelles Éditions Séguiet, 1994, p. 53.

<sup>21</sup> Jean Lorrain, *Histoires de masques*, Paris, Ollendorff, 1900, p. 256.

<sup>22</sup> Joséphin Péladan, *À cœur perdu*, Paris, Edinger, 1889, p. 259.



proie<sup>23</sup> » désignant le masculin pour le repas du fauve<sup>24</sup>.

Ressemblant à Salomé, une autre femme fatale est Messaline, l'impératrice romaine, la femme de l'empereur Claude, fameuse par son tempérament ardent, ses caprices voluptueux et sa fureur érotique. Figure « de la luxure inassouvie », l'image de Messaline est associée à la femme hystérique et à la sexualité perverse. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Messaline incarne la première nymphomane, car d'après son histoire, après avoir subi les embrassements de vingt-cinq hommes, elle était épuisée de fatigue, mais non rassasiée<sup>25</sup>. De plus, selon Jean de Palacio, il est possible de dire qu'elle est également un exemple du rapport dans lequel la femme domine l'homme, sujet que les auteurs décadents ont développé dans un certain nombre de situations stéréotypées. Ainsi, Alexandre Kouprine décrit Natalia Davidova (1896) comme une femme fatale de la nouvelle éponyme :

Elle cherchait. Chaque fois, d'une manière irréprochable, son expérience et son instinct de débauche l'aidaient à trouver dans la foule [...] le visage qu'elle avait cherché. Dans le regard, dans le profil prédateur, dans le sourire carnivore ses dents blanches [...], cette Messaline reconnaît toujours les traits d'un mâle passionné, avec des appétits insaisissables<sup>26</sup>.

Un autre exemple de la femme rebelle qui déséquilibre la domination du sexe masculin est l'archétype de Lilith, la première femme d'Adam qui a refusé d'obtempérer à la volonté de son mari et a été condamnée par Dieu à l'incapacité de donner la vie. Cette image féminine apparaît dans *Lilith* (1892) de Remy de Gourmont, *Lilith, l'ombre ardente* (1897) de Jean Lorrain, *Mélusine* (1895) de Joséphin Péladan et d'autres textes contemporains. Les auteurs décadents prêtent à Lilith plusieurs marques de la femme fatale : le caractère malfaisant, la stérilité et l'aspiration à se délivrer de la soumission à l'homme. Sa nature dangereuse se manifeste à son apparence. Nommée « déesse aux serpents », caractérisée par « la parenté avec le reptile », Lilith représente une des premières figures monstrueuses hybridées<sup>27</sup>. Icône de la froideur, de la stérilité et de la frigidité, ce personnage reste « indemne des ivresses animales de la sexualité », comme la décrit Péladan dans *Le Vice suprême*<sup>28</sup>. Privée de la fécondité, la femme fatale associée à Lilith, est en décalage avec la femme reproductive des naturalistes. En même temps, quand la femme n'est plus féconde

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>24</sup> Jean de Palacio, *op. cit.*, p. 57.

<sup>25</sup> Pierre Larousse, *op. cit.*, p. 203.

<sup>26</sup> Alexandre Kouprine, *Recueil des œuvres en 9 tomes*, traduit du russe par Alena Tchoumak, Moscou, t. 1, Khoudozhestvennaïa literatoura, 1970, consulté le 23 mars 2018 à l'adresse [http://az.lib.ru/k/kuprin\\_a\\_i/text\\_1310.shtml](http://az.lib.ru/k/kuprin_a_i/text_1310.shtml)

<sup>27</sup> Jean de Palacio, *op. cit.*, p. 142.

<sup>28</sup> Joséphin Péladan, *Le Vice suprême*, Paris, Librairie des Auteurs Modernes, 1884, p. 4.

selon la chair, elle obtient la possibilité d'inspirer l'homme, d'incarner le rôle de Muse artistique<sup>29</sup>. La part animale de Lilith fonctionne aux côtés du symbolisme et incarne tout ce qui contredit la nature féconde et docile d'une femme terrestre. En résumé, chacun de ces types évoque la question de la fatalité et de la femme.

En France et en Russie, l'identification de la femme à l'animal est un phénomène récurrent dans les œuvres au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Il prend son origine dans l'imaginaire collectif social où l'image de la bête est associée aux caractéristiques qui figurent chez la femme. Ainsi, à cette époque, l'animalité fonctionne comme une marque d'infériorité de la femme par rapport à l'homme. La femme est assimilée à la bête à cause de son infériorité physique, intellectuelle et morale. Les valeurs du XIX<sup>e</sup> siècle présentent la femme comme un être dépendant socialement de l'homme. Pour illustrer la place d'une femme dans la vie sociale et culturelle, systématiquement les auteurs naturalistes et décadents laissent l'héroïne principale à l'ombre d'un personnage masculin. Dans le discours littéraire masculin de l'époque, la figure animale devient la métaphore de la sexualité féminine ainsi que de la différence des sexes. Les écrivains naturalistes et décadents mettent en évidence la dualité du corps et de l'esprit. Pourtant, ils n'ont pas la même vision de la sexualité des femmes. Chez les auteurs naturalistes, le côté animal de la femme s'incarne dans le portrait physique. De cette manière, ils mettent en lumière le charme sexuel d'une femme charnelle et « terrestre ». Quant aux écrivains décadents, l'animalité est une marque d'une femme fatale et inaccessible.

Attachée au thème du corps et de la sexualité, la part animale de la femme devient une marque péjorative. D'un côté, elle aide à exprimer la désapprobation de tout comportement immoral. De l'autre côté, elle symbolise les états du psychisme troublé. Les romanciers de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle développent cette signification particulière de l'animalité, à savoir la sexualité débridée qui mène à la destruction de la personnalité telle que l'hystérie et la folie, tout ce qui représente l'aspect psychique de l'animalisation féminine.

---

<sup>29</sup> Jean de Palacio, *op. cit.*, p. 33

## BIBLIOGRAPHIE

BRAS-CHOPARD, Armelle le, *Le Zoo des philosophes : de la bestialisation à l'exclusion*, Paris, Plon, 2000.

DAL, Vladimir, *Dictionnaire du russe vivant de Vladimir Dal*, troisième édition, t. 1, Saint-Pétersbourg, 1880.

DEBENDETTI, Jean-Marc, BAUDIFFIER, Serge, *Les Symbolistes*, Paris, Henri Veyrier, 1990.

GONCOURT, Edmond de, GONCOURT, Jules de, *Germinie Lacerteux*, Paris, UGE, 1979.

GORKI, Maxime, *Nouvelles. Essais. Mémoires. Pièces de théâtre*, Moscou, Khoudozhestvennaïa literatoura, 1975, consulté le 7 mai 2018 à l'adresse <https://ilibrary.ru/text/504/p.1/index.html>

KOUPRINE, Alexandre, *Recueil des œuvres en 9 tomes*, Moscou, t. 1, Khoudozhestvennaïa literatoura, 1970, consulté le 23 mars 2018 à l'adresse [http://az.lib.ru/k/kuprin\\_a\\_i/text\\_1310.shtml](http://az.lib.ru/k/kuprin_a_i/text_1310.shtml)

LAROUSSE, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, t. 8, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1872.

LORRAIN, Jean, *Histoires de masques*, Paris, Ollendorff, 1900.

MARCHAL, Bertrand, *Lire le symbolisme*, Paris, Dunod, 1993.

MAUPASSANT, Guy de, *Contes et nouvelles 1884-1890*, éd. en 2 vol., vol. 1, Paris, Éditions Robert Laffont, S.A., 1988.

MITTERAND, Henri, *Zola et le naturalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2002.

PALACIO, Jean de, *Figures et formes de la décadence*, Paris, Nouvelles Éditions Segquier, 1994.

PÉLADAN, Joséphin, *À cœur perdu*, Paris, Edinger, 1889.

PÉLADAN, Joséphin, *Le Vice suprême*, Paris, Librairie des Auteurs Modernes, 1884.

POUCHKARIOVA, Natalia, « Les punitions publiques des femmes en Russie du XIX<sup>e</sup> jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle », *Womention*, 2014, consulté le 7 mai 2018 à l'adresse <http://womention.org/pozoriaschiye-nakazania/>

TCHEKHOV, Anton, *Dame au petit chien*, Saint-Pétersbourg, Azbouka, Azbouka-Attikous, 2016.