

LE MYTHE DE CLÉOPÂTRE DANS *L'HEURE SEXUELLE* (1898) DE RACHILDE

THE MYTH OF CLEOPATRA IN *L'HEURE SEXUELLE* (1898) BY RACHILDE

LOJO TIZÓN, M^a del Carmen¹

RÉSUMÉ: Cet article vise à analyser la réécriture du mythe de Cléopâtre dans le roman *L'Heure sexuelle* (1898) de Rachilde (1860-1953), écrivaine française proche du courant décadent qui développa sa carrière littéraire dès les dernières décennies du XIX^{ème} siècle jusqu'à la première moitié du XX^{ème} siècle. *L'Heure sexuelle* entretient une relation d'intertextualité avec le mythe/légende de Cléopâtre à partir de l'identification de la reine égyptienne avec une jeune prostituée du Paris *fin de siècle*. Dans ce sens, Rachilde mène à bout une transposition hétérodiégétique du mythe étant donné qu'elle l'adapte suivant les préceptes de l'imaginaire de la Décadence française.

MOTS-CLÉS: Cléopâtre, Décadence, mythe, réécriture, intertextualité

ABSTRACT: This article analyses the rewriting about the myth of Cleopatra in a novel published by Rachilde in the late 19th century. Rachilde was a prolific French writer who belonged to the Decadence *fin de siècle* period and whose literary production extends throughout the early 20th century. One of her most used techniques was the rewriting, which is frequently appreciable on her narrative works. In 1898, the writer published *L'Heure sexuelle*, a novel whose content, firstly adapted from the decadent *fin de siècle* aesthetic, presents relations of intertextuality with the myth/legend of Cleopatra. The obsession of the author Louis Rogès for Cleopatra allows him to recognise this legendary figure reflected into a young prostitute. Rachilde realizes a heterodiegetic transposition of this myth because the writer creates herself a new version of Cleopatra following the precepts of the imaginary of the Decadence.

KEYWORDS: Cleopatra, Decadence, myth, rewriting, intertextuality

INTRODUCTION

Rachilde (1860-1953), pseudonyme de Marguerite Eymery, fut une écrivaine française ayant appartenu au courant décadent *fin de siècle*. La production littéraire de Rachilde est très vaste car elle publia autour de soixante-dix œuvres, dont contes, pièces de théâtre, nouvelles et

¹ Professeure du Département de Philologie française et anglaise de l'Université de Cadix. Docteure en Arts et Humanités. Courriel électronique: carmen.lojo@uca.es

notamment romans, ce qui fait preuve de la fécondité de son activité littéraire (LOJO, 2016a, p. 80). Malgré la diversité de sa production, Rachilde est surtout connue grâce à *Monsieur Vénus* (1884), son premier grand roman et modèle de composition pour le reste de son œuvre. Ce roman inaugure le style littéraire de l'écrivaine basé sur la réécriture. Rachilde aura presque toujours recours à cette technique lors de la composition de ses œuvres ultérieures, moins connues que *Monsieur Vénus*. Nous pouvons reconnaître de différents domaines qui servent d'inspiration à l'écrivaine française: réécriture de sa propre biographie, réécriture de sa propre bibliographie, réécriture des événements socio-culturels, mais sans aucun doute le type de réécriture le plus exploité par l'écrivaine française ce fut la réécriture des mythes et des légendes (LOJO, 2017, p. 266), influencée peut-être par l'essor que l'univers mythique connaît pendant la *fin de siècle* (GAUBRY, 1994, pp. 10-11). Certes, la *fin de siècle* n'est pas la seule période où le mythe prend son élan car précédemment, plus concrètement pendant la Renaissance, il se produit un regain d'intérêt pour le mythe, ce qui entraîne une véritable révolution mythique:

Si le Moyen Âge essaie d'annexer les mythes païens et de les faire figurer aux côtés de figures bibliques (c'est le cas de l'utilisation de Salomé, d'abord faire-valoir du Baptiste), il considère le mythe comme une belle histoire, une illustration, une allégorie.

C'est à la Renaissance que s'est renouvelé l'intérêt pour le mythe. Nourris de lettres gréco-latines, les humanistes se servent du mythe comme d'une parole rêvée. La reconnaissance du mythe classique se fait par le biais de l'œuvre d'art. Les mythes fournissent d'innombrables motifs picturaux, architecturaux et littéraires renvoyant à un monde nostalgique, définitivement perdu (GAUBRY, 1994, p. 18).

Cependant, les écrivains de la fin du siècle choisissent d'incorporer les particularités de l'atmosphère décadente aux mythes traditionnels. De ce fait, les mythes les plus chers aux écrivains de cette période sont les mythes *négatifs* ou anti-mythes (RAOULT, 2008, pp. 433-434).

Par ailleurs, un autre élément très significatif du XIX^{ème} siècle est le rôle joué par la femme. La femme devient protagoniste des œuvres d'art tout au long du siècle (CAMACHO, 2006, p. 30). D'ailleurs, la femme réclame sa place dans la société et l'homme la prend pour une rivale, pour une ennemie (BOLLHALDER, 2002, p. 21). Dans ce sens, la science s'obstine à prouver l'infériorité de la femme par rapport à l'homme de peur que la femme, moins évoluée

selon la pensée de l'époque, n'usurpe la position sociale de celui-ci (CAMACHO, 2006, pp. 29-30). Mais la femme ne sera pas seulement considérée une rivale, mais aussi un danger, un être extrêmement sexuel capable d'ensorceler et de détruire l'homme:

La estética finisecular exudaba sensualidad y ponía de manifiesto el poder oculto e insondable de la sexualidad femenina. La vestimenta, los cosméticos y afeites, los accesorios y reclamos del cuerpo se convierten en símbolo de la nueva feminidad. Son las marcas identificatorias de un tipo de mujer que opta por una vida rebelde, marginal, de clara confrontación con el mundo masculino. [...] Las chicas galantes que aparecen en la literatura son mujeres suficientemente capaces de adoctrinar al hombre en los juegos del amor y la palabra. Son amorosas, coquetas, conocen mil formas de seducción para volver loco al cliente, pero también poseen altos vuelos intelectuales, y es justo en esa capacidad para equipararse intelectual y culturalmente al hombre, donde se alcanza el mayor grado de perversión (CAMACHO, 2006, pp. 31-32).

Cette atmosphère donne naissance au mythe de la *femme fatale*. Il abonde donc les Salomé, les sirènes, les femmes vampires, les Vénus, les Judith, les Lilith, les Cléopâtre... et Rachilde ne doute pas d'inclure ces représentations mythiques dans sa production littéraire.

Selon Philippe Sellier (1984), il existe cinq types de mythes: des reprises de récits d'origine mythique consacrés dans le panthéon culturel occidental, des mythes nouveaux nés de l'Occident moderne, des mythes littéraires, des mythes politico-héroïques et des mythes littéraires d'origine biblique. La reine égyptienne et amante de Jules César et de Marc Antoine appartient indubitablement à l'ensemble de mythes politico-héroïques.

Le personnage de Cléopâtre fait partie de beaucoup d'œuvres depuis la période gréco-latine, d'ouvrages d'histoire comme par exemple *Vie de Antoine* de Plutarque (biographie de Marc Antoine), *Histoire naturelle* de Pline l'Ancien, *Histoire romaine* de Tite-Live ou *Vie de César* et *Vie d'Auguste* de Suétone. Elle est aussi présente dans des ouvrages à caractère lyrique comme les *Odes*² d'Horace, l'*Énéide*³ de Virgile, *Pharsale*⁴ de Lucain ou les *Métamorphoses*⁵ d'Ovide. En 1553, Jodelle publie *Cléopâtre captive*, première tragédie moderne française

² *Odes*, 1, 37.

³ La fin du livre 8.

⁴ Le livre X.

⁵ Dans le livre XV.

(LAMY, 2012, p. 26). Dorénavant, Cléopâtre demeure un personnage habituel des œuvres littéraires: *Cléopâtre*, tragédie d'Isaac de Benserade publiée en 1636; *Une Nuit de Cléopâtre* (1838) de Théophile Gautier; *Le Cydnus, Soir de bataille* ou *Antoine et Cléopâtre* trois sonnets de José María de Heredia de *Les Trophées* (1893) ou *Cléopâtre*, poème du recueil *Au jardin de l'infante* (1893) d'Albert Samain et dédié à Alfred Vallette, époux de Rachilde. Mais sans aucun doute, la tragédie la plus célèbre sur la reine d'Égypte est *Antoine et Cléopâtre* (1606) de William Shakespeare.

Comme il a été ci-dessus évoqué, il se produit un déploiement du mythe au XVIème, et Cléopâtre devient par la suite un personnage récurrent de la tragédie française. Mais pourquoi Cléopâtre devient-elle un personnage mythique? Parce que, comme Mathilde Lamy l'affirme dans *Cléopâtre dans les tragédies françaises de 1553 à 1682: Une dramaturgie de l'éloge*: "[...] elle représentait des interdits, cristallisait angoisses et tentations, illustre une réalité humaine problématique. L'identité de Cléopâtre, qui mêle intimement l'histoire et la légende, se compose de trois menaces, liées au matriarcat, à l'extranéité et à la séduction" (LAMY, 2012, p. 12).

Comme nous avons avancé, Rachilde utilise la réécriture comme moyen de composition de ses romans. Mais qu'est-ce réécrire? Gérard Genette (1930-2018) élabore un classement des types de réécriture dans son ouvrage *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982): l'intertextualité, le paratexte, la métatextualité, l'hypertextualité et l'architextualité. Parmi ces cinq façons de réécrire, Rachilde en utilise couramment trois dans sa production littéraire: l'intertextualité, l'hypertextualité et le paratexte (LOJO, 2016b, p. 18). Dans ce sens, Rachilde ne part pas à zéro pour la composition d'une œuvre, mais elle trouve toujours un élément propulseur qui déclenchera son inspiration. C'est le cas de l'analyse qui nous concerne: la réécriture du mythe de Cléopâtre dans *L'Heure sexuelle* (1898), roman publié dans la maison d'édition de *Le Mercure de France*, revue dont Rachilde fut co-fondatrice. Dans ce roman, le type de réécriture dominant est l'intertextualité. Rachilde transpose le mythe de la reine d'Égypte au XIXème siècle opérant en conséquence une transformation hétérodiégétique étant donné que ni les personnages, ni le cadre, ni le temps ne correspondent à ceux du mythe d'origine, c'est-à-dire, il n'y a pas de fidélité diégétique. Le cadre du roman est le Paris *fin de siècle* où l'écrivain Louis Rogès s'éprend de Léonie, une jeune prostituée qu'il identifie avec la reine Cléopâtre et lui avoue un amour chaste.

RÉÉCRITURE DU MYTHE DE CLÉOPÂTRE

Dès le premier chapitre, le lecteur est conscient de la fascination que le protagoniste du roman ressent vis-à-vis de Cléopâtre, grâce à la présence d'un buste de la reine égyptienne qu'il vénère "Dans un coin de la tenture de soie pourpre, une tête de Cléopâtre, un petit ivoire, tout à coup immense, surgit de la nuit en un recul de plusieurs lieues, me regarde et ouvre la bouche. Une bouche pleine de poussière" (RACHILDE, 1925, p. 8). En effet, les lignes précédentes témoignent de l'effet que la petite image de Cléopâtre provoque chez le protagoniste car, pour la description de celle-ci il a recours à l'hyperbole, voire à la personnification du buste. Rogès présente son petit ivoire comme quelque chose de merveilleux ou fantastique, qui surgit dans le noir de la nuit comme s'il s'agissait d'un rayon de lumière:

En dépassant le seuil de mon cabinet de toilette, un frisson me secoue. Le buste d'ivoire sort tout à fait des tentures, la petite Cléopâtre est éclairée brutalement par ma bougie. Elle brille. C'est un fanal bien mieux qu'une figure, et il est sinistre, ce fanal d'amour. C'est une gueule de bête blanche et pourrie. L'angle du front est prolongé par une ombre, l'ombre d'un clou. Pourquoi ce clou? Les clous qui ne suspendent rien vous pénètrent dans le cerveau. Je réfléchis et me rappelle que mon domestique a eu l'idée de retenir le petit buste, très léger, par un fil parce qu'il avançait *tout seul* chaque fois qu'on fermait les portes. Je bénis le clou. Je n'aimerais pas en ce moment voir s'avancer les choses toutes seules (RACHILDE, 1925, pp. 14-15).

Obsédé par la Cléopâtre légendaire, Louis croit reconnaître dans une jeune prostituée (Léonie Bochet) la reine d'Égypte. Nonobstant, avant de faire connaissance de la jeune fille, Rogès ressent qu'il allait déjà vers elle "Je suis ému de m'en aller *vers elle* sans la connaître" (RACHILDE, 1925, p. 15), comme s'il était victime d'un ensorcellement, ou possiblement de sa propre fantaisie, ce qui n'empêche pas de garder l'atmosphère fantastique que dégage la figure de Cléopâtre. L'*ensorcellement* de Louis Rogès se tourne plus intense lors de la première rencontre avec Léonie, étant donné qu'il s'éprend follement d'elle:

Du fard qui voile sa figure, comme du fond d'un abîme de chaux vive d'où monterait le cri d'un brûlé, hurlent ses yeux. Ses yeux, tout à coup magiques.

... Orient! Orient! Reine aux petits pieds nus. Toi, la toute-puissante et la toujours prostituée! Cléopâtre adorable, dont, une fois morte, on a doré le sexe pour n'en plus faire qu'un emblème de lucre et d'horreur... Princesse exquise, souple fillette, couleuvre qui enlaça et fit choir le soudard Marc-Antoine... criminelle ingénue, épouse de son frère ou de son fils, on ne sait plus bien... mais si virile que toutes les galères ont fui au large de l'océan de tes prunelles... gerbe de roses brunes et blanches aux pétales de fer... je te salue.
- Chameau! crie la fille me saisissant le bras.

Il est trop tard. Je ne peux plus m'éloigner.

La vie vient de se jeter à la gorge du rêve.

J'ai plongé dans les yeux de cette fille et je n'en remonte pas. L'Orient est là, dans l'eau noire et moirée de pestilences de ses yeux extraordinaires. Si j'étais ivre, au moins, je pourrais croire que je les invente, mais je ne suis ni gris ni fou... Cette fille me suggère Cléopâtre comme le petit buste chez moi me réfléchirait cette fille si j'allais le regarder maintenant. J'ai rencontré sur la face de cette rôdeuse de carrefour les yeux sombres, les deux trous miraculeux d'où sont jaillies les sources de toutes les passions mauvaises, les sources *pures* qui ont empoisonné les veines de tous les hommes! (RACHILDE, 1925, pp. 23-24).

La hantise de Louis Rogès, focalisée dans les yeux de Léonie car il est convaincu qu'ils sont ceux de la vraie Cléopâtre ("Oh! le masque de Cléopâtre derrière lequel me guettent les véritables yeux de la véritable reine!" (RACHILDE, 1925, p. 33)), va *in crescendo* au fur et à mesure que le roman avance. Tout d'abord les yeux deviennent juste une sorte de métonymie de la jeune fille, puis ils sont considérés des astres, voire un abîme comme l'on peut voir via l'emploi des métaphores à valeur hyperbolique: "[...] je suis venu ici pour coucher avec tes yeux..." (RACHILDE, 1925, p. 31), "Elle a tourné les yeux et j'ai vu se lever les astres noirs de mes désirs" (RACHILDE, 1925, p. 127), "- Écoute, j'aime tes yeux et je sens que je ne puis plus m'en passer. Combien veux-tu me les vendre?" (RACHILDE, 1925, p. 137) ou bien "Thilde, si tu me chasses, je veux tomber dans un abîme noir. Je vais tomber dans des yeux si grands qu'ils pourront refermer sur moi leurs paupières et que j'en mourrais" (RACHILDE, 1925, p. 156).

Outre le développement de ladite *pholie* fétichiste, nous en remarquons d'autres dans le roman rachildien, tel le masochisme de Louis Rogès qui se plaint de ne pas souffrir suffisamment ("je suis doué de la nostalgie de la souffrance" (RACHILDE, 1925, p. 14),

l'inceste, car le protagoniste, pendant sa jeunesse, avait fui en Italie avec sa tante qui l'avait défloré ("Celle qui eut ma virginité d'homme, une fort proche parente, mit à ce geste de nobles gants..." (RACHILDE, 1925, p. 27)) ou bien l'anesthésie ou hypoesthésie détectée aussi chez Rogès (*Organographes du Cymbalum pataphysicum*, n°19-20, avril 1983, p. 73) car il ne désire pas charnellement la jeune Léonie: "[...] Je serai ton frère, rien que ton frère. J'attendrai pour t'aimer... moins, que tu m'aimes... davantage. Je serai... ton amant de cœur, d'une race nouvelle d'amant de cœur" (RACHILDE, 1925, p. 233).

Rachilde n'hésite pas non plus à développer certaines perversités à l'égard de la femme, comme le saphisme localisé dans les deux amantes de Louis Rogès, Mathilde et Julia Noisey, qu'il surprend en plein acte sexuel "...Julia Noisey se tord, complètement nue dans les bras de Mathilde, non moins bien habillée!" (RACHILDE, 1925, p. 160), ou la zoophilie de Cléopâtre lors du sixième chapitre du roman:

Sous le dais bleu sombre d'un ciel gemmé d'étoiles plus grosses que les opales sacrées, dans la pureté d'un air où l'on aurait entendu vibrer le chant de leurs sphères mystérieuses, la princesse [Cléopâtre], sa sœur, sa femme, se tordant, nue, entre les pattes d'un animal [un tigre] plus puissant qu'un homme... et plus heureux qu'un roi!

Mais Cléopâtre en exil aura l'empire du monde. Elle sait le charme qui enchaîne les fauves.

À sa cour de reine prostituée, il y aura toujours un tigre de race vraiment royale... (RACHILDE, 1925, p. 124).

Puisque le roman a été composé d'après les préceptes de la Décadence, la mise en scène de la *femme fatale* et de l'androgynie deviennent presque obligatoires, car elles sont les figures préférées de l'imaginaire *fin de siècle*, et sans aucun doute de Rachilde (LOJO, 2017, pp. 263-274). Dans notre cas, d'une façon générale, les personnages féminins se révèlent manipulateurs, mais celle qui détient vraiment le rôle de *femme fatale* dans *L'Heure sexuelle* est Léonie, car elle tient à sa merci l'écrivain Louis Rogès. L'annulation progressive que subit le personnage masculin efface le caractère *donjuanesque* de celui-ci, plus accentué au début de l'œuvre ("Mon adolescence s'est roulée en des jupes de femmes honnêtes où elle a pris l'appétit de la passion" (RACHILDE, 1925, p. 26) pour s'éteindre complètement à la fin: "Pauvre Don Juan sans force, presque sans croyance. Je n'ai plus ma belle confiance de jadis" (RACHILDE, 1925, p. 278).

La fatalité associée à la femme la rend plus proche de l’animalité que de l’humanité, plus concrètement du monde des félins, comme nous pouvons le voir implicitement dans la description du nez de la jeune femme (“Ce nez droit, court [...]” (RACHILDE, 1925, p. 33)), ou dans la comparaison, cette fois explicite, avec une panthère: “Elle est debout, dans la lueur sulfureuse de sa lampe, et elle a je ne sais quoi de furieusement méchant au fond de ses prunelles. J’ai énervé la panthère et sa griffe royale va me marquer au front” (RACHILDE, 1925, pp. 37-38), voire dans le nom de la jeune fille, Léonie. L’animalisation de la femme entraîne par conséquent la condition d’être sauvage, et celle-ci est considérée comme quelqu’un de non-civilisé. La sauvagerie chez Léonie est très évidente par le fait qu’elle dévore des viandes pas cuites:

J’avais raison de penser que ce serait drôle de voir dîner la reine d’Égypte. Elle ne touche pas au pain, ni à l’eau, ni aux légumes. Elle mange avec une rapidité singulière, des gestes prompts et narquois d’animal qui se moque de vous. J’ignore ce qu’on nous sert, elle a l’air de fort peu s’en soucier, mais elle dévore des viandes qui ne sont pas cuites. Je suis au *Jardin des plantes* (RACHILDE, 1925, p. 181).

De ce fait, la femme devient un personnage ambigu à cause du processus d’animalisation qu’elle subit. Cette sorte d’hybridité en incorpore une autre: l’androgynie, que l’on découvre, psychologiquement ou physiquement, dans les trois figures représentant Cléopâtre: la Cléopâtre imaginaire du sixième chapitre “[...] la princesse qui a l’air d’un garçon de quinze ans [...]” (RACHILDE, 1925, p. 112), la vraie Cléopâtre “[...] mais si virile que toutes les galères ont fui au large de l’océan de tes prunelles... [...]” (RACHILDE, 1925, p. 23) et son avatar *fin de siècle*:

Elle erre nue, elle a raison, elle est bien faite, à la fois si frêle et si forte qu’elle évoque un peu la silhouette d’un garçon de quinze ans, une bizarre idole androgynie, jadis coupable d’avoir suscité des cultes pervers, et aujourd’hui, châtrée, épilée, maudite, *enchantée* et enchantant ses adorateurs. Une forme de fantôme, un corps de reine momifié dont les alchimistes de notre époque ont, du bout de leurs pinces profanes, métallisé le sexe (RACHILDE, 1925, p. 263).

Que Rachilde ait réincarnée l'ancienne Cléopâtre dans une jeune prostituée n'est pas ingénu, car comme l'affirme Nicole Albert dans son article *Sappho décadente: réécriture d'un mythe ou réécriture d'une œuvre?*, Cléopâtre incarne, en même temps, un mythe poétique et sexuel (ALBERT, 2001, p. 87). Plusieurs auteurs classiques comme Aurelius Victor dans *De viris illustribus urbis Romae*⁶, se font également écho de la sulfureuse réputation de la reine: "Haec tantae libidinis fuit, ut saepe prostiterit, tantae pulchritudinis" (AURELIUS VICTOR, LXXXVI) ou bien, Lucius Annaeus Florus dans son *Epitome rerum romanarum*⁷:

Furor Antonii quatenus per ambitum non poterat interire, luxu libidine extinctus est. Quippe cum Parthos exorsus arma in otio ageret, captus amore Cleopatrae quasi bene gestis rebus in regio se sinu reficiebat. Hunc mulier Aegyptia ab ebrio imperatore pretium libidinum Romanum imperium petit; et promisit Antonius, quasi facilius esset Partho Romanus. Igitur dominationem parare nec tacite; sed patriae, nominis, togae, fascium oblitus totus in mostrum illud ut mente, ita habitu quoque cultuque desciverat. Aureum in manu baculum, ad latus acinaces, purpurea vestis ingentibus obstricta gemmis: diadema deerat, ut regina ex et ipse frueretur (FLORUS, Livre IV, chap. 11).

Rachilde dans *L'Heure sexuelle* fait aussi référence à ladite réputation de Cléopâtre "Cléopâtre, l'ancienne, s'est prostituée aux soldats-empereurs pour le plaisir de sentir, sous son pied nu, rouler la perle du monde" (RACHILDE, 1925, p. 259). Quoiqu'elle monnaie son corps avec ses autres clients, la Cléopâtre rachildienne ne le fait pas avec Louis Rogès "Voilà que vous vous serez prostituée à moi pour simplement dormir..." (RACHILDE, 1925, p. 259). Léonie accepte d'aller vivre chez lui seulement pour dormir ("Sois tranquille, mon petit homme, si je reste ici, ce sera pour dormir. Je n'en peux plus" (RACHILDE, 1925, p. 234)) et elle s'y réfugie face à sa concierge, qui lui réclame toujours son *foin*, (RACHILDE, 1925, p. 171) et à ses clients.

L'existence qu'elle mène pendant son séjour chez Rogès est très simple parce que elle s'adonne plutôt à survivre qu'à vivre "Elle dort, elle s'éveille, boit, mange, et se rendort. Esclave, vraiment, car elle ne sort jamais, elle est servie par moi qui suis bien plus esclave

⁶ Pour cet article, nous avons utilisé la traduction de M. N. A Dubois *Origine du peuple romain. Hommes illustres de la ville de Rome. Histoire des Césars. Vies des empereurs romains*. Paris: C. L. F. Panckoucke, 1846.

⁷ Pour cet article, nous avons utilisé l'édition de J. F. Fischeri *L. Annaei Flori Epitome rerum romanarum*, Londres, 1818.

qu'elle, puisque j'éprouve une volupté à contempler son sommeil" (RACHILDE, 1925, p. 261). Léonie devient un être inerte, sans vie, plus proche d'un objet que d'un être humain, et en conséquence, plus proche de la mort que de la vie, comme nous pouvons l'observer dans le dernier chapitre du roman:

Tout lui est indifférent. Elle ne rit ni ne pleure, elle bâille un peu. Je suis en face d'un objet d'art, d'une statuette d'ivoire qu'un caprice m'a fait voiler d'une écharpe funéraire, et je me demande si ce n'est pas sur une tombe que je l'ai étendue pour mieux la garder (RACHILDE, 1925, p. 261).

Toutefois, les comparaisons de Léonie avec la mort sont constantes tout au long du roman car elle ressemble à une reine morte: "Je m'accoude sur le traversin, et je caresse son pied de belle morte d'un index prudent" (RACHILDE, 1925, p. 130), "Morphine, éther, haschich ou opium, je verse tout sur la coupe de corail de ses lèvres mortes, et cela fait beaucoup de poisons en un seul" (RACHILDE, 1925, p. 268) ou bien "Elle est partie tout de suite, traînant ses voiles funèbres sans un mot" (RACHILDE, 1925, p. 275).

De tous les amours de Cléopâtre, le préféré par la Décadence est celui que Cléopâtre entretient avec Jules César. De ce fait, si Léonie Bochet devient l'avatar *fin de siècle* de la reine d'Égypte, Louis Rogès, à son tour, est plusieurs fois comparé avec Jules César: "-Oh! vous, Rogès, vous avez le profil de César [...]" (RACHILDE, 1925, p. 65) ou bien: "Je ne suis plus César, et j'ai perdu la bataille" (RACHILDE, 1925, p. 278). En effet, Rogès perd la bataille contre l'amant de Léonie parce qu'elle part avec son amant dès qu'il est sorti de la prison. Ainsi, juste à la fin du roman, l'image *cléopâtresque* de Léonie s'efface complètement:

J'ouvre les bras. Elle entre de son pas souple, muet, elle a mis le costume de notre belle journée de campagne. Elle a dépouillé sa livrée d'esclave orientale, sa robe transparente lui permettant les poses cyniques et les phrases qui font frémir. Elle est en jeune femme d'occident, tout simple, toute enfantine, ses yeux sont plus doux et ses lèvres moins rouges (RACHILDE, 1925, p. 234).

Rachilde adapte donc ce mythe si populaire dans la littérature française depuis le XVIème à travers deux personnages typiques de l'imaginaire rachildien. En général, quand Rachilde met en place dans ses œuvres des personnages jouant le rôle de couple protagoniste, elle les choisit de classes sociales différentes. Dans *L'Heure sexuelle*, Louis Rogès, en plus

d'être aristocrate, appartient au monde des intellectuels et fréquente des artistes⁸, des musiciens, des sculpteurs, des peintres... Rogès est un écrivain célèbre dans le Paris de son temps dont le style littéraire est très proche de celui de Rachilde, car lui aussi, il plaide pour l'amour pur et, de même que Rachilde, il est convaincu "qu'il doit y avoir d'autres sens plus *sensuels* que celui du toucher" (RACHILDE, 1925, p. 140):

[...] cette petite femme-là [Julia Noisey] a eu le malheur de lire un livre de vous où vous parliez de deux amoureux qui voulaient rester purs. [...] Elle a cru que l'amour pur, *l'amour de tête* selon votre expression, existait, et elle vous a supposé capable, à cause de votre allure de beau chevalier, de ce tour de force (RACHILDE, 1925, p. 140).

Pourtant, cette pureté souhaitée n'est pas réalisable, car Rachilde crée toujours des personnages très corrompus par le vice: "Nous serons si chastes étant tellement corrompus déjà, que nous finirons par mourir un jour de nos fièvres" (RACHILDE, 1925, p. 234).

En tant qu'artistes, Rogès et ses amis Andrel (écrivain), Massouard (sculpteur) et Jules Hector (peintre) expriment dans le roman leur opinion à propos de l'Art et de la quête du beau, perceptions qui coïncident avec la pensée *fin de siècle* et, bien sûr, avec celle de Rachilde:

[...] La passion, c'est notre force centrifuge, nous ne pouvons pas espérer gagner le ciel de l'art sans elle, mais elle n'est pas du tout inspirée par la femme, proprement ou salement dite, elle est en nous, rien qu'en nous, à l'état latent. La femme touche seulement au ressort qui doit faire jaillir la vision du beau selon notre vision du beau, qui est, pour chacun, une parcelle, une facette de l'Unique (RACHILDE, 1925, pp. 66-67).

Léonie devient pour Rogès *son objet d'art* (tel qu'il l'affirme à plusieurs reprises), son tremplin pour atteindre le Beau.

Rogès incarne aussi d'autres valeurs typiques de la période décadente, comme sa manifeste prédilection pour le Diable:

⁸ "L'artiste, qu'il soit peintre, musicien et surtout romancier est un personnage omniprésent; dans ses récits, plus qu'à la fresque d'une époque, il appartient aux données premières de la situation romanesque, peut-être parce que l'artiste, être qui souffre et qui sent avec plus d'acuité qu'aucun autre, est à même de restituer les rêves et les illusions de la société et des hommes" (DAUPHINÉ, 1991, p. 316).

- Non, ma tante, parce que je lui préfère *l'Autre*.
- Quel *autre*? Tu me fais peur!... Voyons, ne plaisante pas comme ça, c'est très sérieux, ce que je te demande, mon garçon!
- Le diable, l'amour, ma tante. Au moins, lui ne nous leurre pas, il nous fournit son enfer tout de suite, et gratis (RACHILDE, 1925, p. 227).

Cette prédilection pour le mal est accompagnée d'autres idées qui composent l'univers *fin de siècle* telles que la préférence du vice face à la vertu hypocrite ("Elle, Cléopâtre, le beau vice doré, le sexe attirant... Ma mère, la vertu maléfique, repoussante..." (RACHILDE, 1925, p. 213)) ou bien, la perte d'espoir dans l'être humain, croyance qui comporte une forte critique sociale étant donné que, selon la pensée *fin de siècle*, la société n'est capable de se régénérer qu'à travers l'extinction de la race:

- Du socialisme ? (Je repars comme une locomotive.) Ah! Non! Je ne veux rien organiser du tout, moi! Une société *socialiste*, ce serait encore plus sale, ils prostitueraient même le rêve pour le faire servir à quelque chose, les cochons! Non! Non! Rien réorganiser du tout. La mort seule, et l'extinction de toute la race peut réorganiser. Quand le bon Dieu de la Bible, que vous avez l'air de prendre pour un homme estimable et un législateur adroit, veut nettoyer les mœurs de son peuple, il l'extermine et il fait bien! (RACHILDE, 1925, pp. 253-254).

ANALYSE STYLISTIQUE

Louis Rogès (protagoniste masculin) prend le rôle de narrateur de l'histoire, donc homodiégétique, ou plus concrètement autodiégétique. Quant au niveau de la narration, le narrateur acquiert un statut extradiégétique. Par contre, le chapitre VI, constitue un épisode apparemment hétérodiégétique (TEGYEY, 1995, p. 86) qui met en cause la simplicité discursive du récit:

- Dans le chapitre VI, il s'impose en revanche comme un récit à première vue indépendant, raconté "à la troisième personne", sans que le narrateur-

personnage par ailleurs omniprésent intervienne. Or la présence de ce dernier y est sous-jacente, ce que le récit entier laisse découvrir de façon catégorique. Ainsi, pour désigner le statut de ce narrateur prétendument invisible, le plus juste serait, nous semble-t-il, de le définir comme une instance “pseudo-hétérodiégétique”, à la fois absente et indissociable de l’histoire. Cette *pseudo-hétérodiégèse* par laquelle l’épisode acquiert une certaine consistance, a pour fonction d’afficher l’importance de la figure de Cléopâtre, ayant du reste une valeur fort douteuse (TEGYEY, 1995, p. 87).

Selon l’analyse de Gabrielle Tegyeey, ce récit inséré dans le roman pourrait être une création romanesque de Louis Rogès: “L’histoire relatée par Rogès aura un double enjeu. Il est question d’une part de conquérir Léonie, de l’autre d’écrire un roman [...]” (TEGYEY, 1995, p. 89). Par ailleurs, Regina Bollhalder Mayer dans *Éros décadent. Sexe et identité chez Rachilde* (2002) souligne que “Le chapitre VI, intitulé «À la cour de Cléopâtre, il était un tigre royal...», représente un épisode imaginaire de la vie de la jeune Cléopâtre” (BOLLHALDER, 2002, p. 58). Que ce soit un récit écrit ayant pour but la composition d’un roman, ou tout simplement un épisode imaginaire sans finalité artistique, ce que nous pouvons assurer c’est que le chapitre VI relève certainement de l’imagination du personnage, contribuant largement à l’hésitation continue de Louis Rogès entre le rêve et la réalité: “Comme c’est réel, ça me fait du bien de le constater, moi, le pauvre exilé de la vie, toujours dans le rêve et ne le distinguant plus de la réalité” (RACHILDE, 1925, p. 132). Ce va-et-vient entre l’imagination et le réel est un élément emblématique du courant décadent de la *fin de siècle*, car le rêve devient le moyen principal de fuite de la réalité. Louis Rogès, personnage construit suivant les préceptes de la Décadence, montre irrémédiablement sa prédilection pour le rêve, d’autant plus qu’il est refusé par sa *Cléopâtre décadente*: “J’ai cessé d’être le jour où, devant cette fille, la réalité, j’ai choisi le rêve” (RACHILDE, 1925, p. 279). Ces interférences du réel et l’imaginaire interrompent la linéarité temporelle de la narration, car les événements sont narrés au fur et à mesure qu’ils se passent. Nonobstant, il y a certains éléments qui vont perturber le temps: les descriptions, les analepsies et les prolepses. Rachilde utilise la description, mais sans en abuser, pour ralentir le rythme de la narration, perturbé aussi par l’emploi des analepsies fonctionnelles qui ont pour but de connaître quelques moments du passé de Louis Rogès et de Léonie. Mais sans aucun doute, la prolepse est utilisée par Rachilde d’une façon novatrice, car les titres des chapitres font avancer leur contenu. *L’Heure sexuelle* est divisée en treize chapitres dont les titres agissent

comme une sorte de métaphore qui fait avancer le sujet, ou comme le signale Gabrielle Tegyey “[...] un *discours métanarratif* se révèle à travers les titres [...]” (TEGYEY, 1995, p. 115), des titres que l’écrivaine n’hésite pas à inclure en italique à l’intérieur du chapitre qu’ils introduisent, plus exactement à la fin de chaque chapitre, et comme Anita Staron le note “La répétition de ces phrases affaiblit leur valeur informative, au profit des aspects suggestifs” (STARON, 2015, p. 184). D’ailleurs, Rachilde utilise le parallélisme comme figure de style pour la composition de chaque partie du roman, s’agissant parfois d’un parallélisme primaire, lorsque la dernière phrase ou les derniers mots reprennent soit exactement, soit presque exactement⁹ le titre du chapitre en question. Tel est le cas du premier chapitre où la reprise est exacte (*Faites avancer le chameau de la reine!*), du deuxième chapitre, dont le titre *Le geste de beauté* est présent dans les derniers mots de la phrase (“Oui, j’ai vu, cette nuit-là, *le geste de beauté*”¹⁰) ou du troisième chapitre (*Les roses roses, les roses rouges, les roses d’ivoire*) où, en plus de répéter le titre, on ajoute plus d’information grâce à la description (“Oh ! *les roses roses*, trop naturelles, *les roses rouges*, trop spirituelles, *et les roses d’ivoire*, les roses mortes...”¹¹). D’autres fois, le parallélisme se tourne secondaire car la dernière phrase (aussi en italique) fait uniquement référence au titre, comme c’est le cas du chapitre quatre, (*Le petit singe de Vénus chez les augures* > *Le petit singe est sorti du temple*, heureusement !), du sixième chapitre (*À la cour de Cléopâtre, il était un tigre royal...* > *À sa cour de reine prostituée, il y aura toujours un tigre de race vraiment royale...*) et du chapitre huit (*Ou Éros met deux perdrix dans le même carnier* > *Deux perdrix* de cette envolée *dans le même carnier*, c’est un peu lourd pour un seul chasseur).

En effet, Rachilde se sert de ces *prolepses métaphoriques* pour choisir le titre de ses romans, qui deviennent à leur tour des symboles:

Les personnages hors de pair des premiers romans de Rachilde (et qu’il serait déjà réducteur de traiter comme des types) acquièrent, dans ses romans de la deuxième phase, le statut de symboles. On le voit déjà au niveau des titres: au lieu de signaler l’inversion d’un personnage (par des références, rappelons-le pour la plupart mythologiques), ils reproduisent l’idée centrale du livre, en laissant une large part à la découverte progressive de sa signification: *Le Mordu*, *La Sanglante Ironie*, *L’Animale*, *La Princesse des ténèbres*, *L’Heure*

⁹ Dans ces cas, la dernière phrase du chapitre comporte plus d’information que le titre.

¹⁰ Les mots en italiques correspondent au texte d’origine.

¹¹ Les mots en italiques correspondent au texte d’origine.

sexuelle, La Tour d'amour, La Jongleuse, sont tous construits selon ce principe (STARON, 2015, p. 217).

Avec *L'Heure sexuelle*, Rachilde va encore plus loin parce que le titre ne reprend pas du tout *a priori* l'intrigue du roman, étant donné que Louis Rogès ne souhaite pas avoir des relations sexuelles avec Léonie, car il prône l'amour chaste, cérébral, du moins en ce qui concerne la jeune fille: "Je n'ai pas le désir charnel de cette fille qui semble m'avoir *enchanté*, mais je vais être poli" (RACHILDE, 1925, p. 38). Rachilde, qui utilise largement les jeux des mots dans ses œuvres, pourrait avoir fait recours à un procédé phonétique, concrètement, à l'homophonie pour la composition du titre de son roman. La transcription phonétique de *L'Heure sexuelle* [lœʁ sɛksɥɛl] correspond exactement à celle de "leurre sexuel" [lœʁ sɛksɥɛl]. Nous proposons donc l'hypothèse que Rachilde aurait pu avoir masqué le contenu du roman par le biais du jeu phonétique, vu que Léonie devient un véritable leurre sexuel pour Louis Rogès: "Je suis ensorcelé par ce profil de vieille reine méchante... car elle a tantôt l'aspect d'une vieille reine, et tantôt la jeunesse, bien spéciale, d'une toute jeune fille sortie des marchés du Caire, déjà souillée furieusement par ses vendeurs" (RACHILDE, 1925, pp. 266-267).

La romancière crée une relation très proche entre le narrateur et le narrataire, réussie à travers la prédominance du présent de l'indicatif sur le plan de l'action et souvent de la description. C'est-à-dire, l'écrivaine crée l'illusion que le narrataire vit les événements qui se déroulent dans l'histoire en même temps que le protagoniste-narrateur, par le biais de la narration simultanée:

Enfin, allons-nous¹²-en! Mon pardessus. Un cigare. Non. Je mords. Le frisson a fait le tour de ma vaillance. Je suis ému de m'en aller vers *elle* sans la connaître. Je tâte mes poches. J'ai de l'argent et c'est vulgaire, puis aussi ma clé: j'enferme ma volonté dehors, je la pousse aux abîmes. Je veux sortir, je veux ma liberté tout de suite (RACHILDE, 1925, p. 15).

L'emploi de ces phrases courtes à but descriptif produit un effet d'accélération de la narration, faisant coïncider la vitesse du texte avec l'état mental du protagoniste, très pressé de partir:

¹² Allusion au narrataire.

L'exploration du Moi a des visibles attraits pour Rachilde qui s'essaie à différentes techniques. *L'Heure sexuelle* lui fournit l'occasion de tenter le monologue intérieur. Cet ouvrage, à part le fait d'être rédigé à la première personne, se distingue des autres romans de cette époque par une narration simultanée. Un tel choix, et l'utilisation de phrases courtes, permettent à la romancière d'imiter la pensée naissante du protagoniste, d'enregistrer les états successifs de sa conscience, d'assister au procès de sa réflexion (STARON, 2015, p. 232).

Ce type d'énoncés courts, intercalés entre des descriptions plus longues ralentissant la narration, contribuent à la richesse rythmique du roman. Outre la richesse du rythme, nous soulignons la richesse du style que l'on constate à travers la mise en place de termes contraires (" C'est nourrissant, écœurant, délicieux, indigeste, obscène de forme [...]") (RACHILDE, 1925, p. 6), le jeu de mots (" Il faut peu de chose pour me *désorienter*¹³") (RACHILDE, 1925, p. 17)), à travers l'emploi des anaphores ou même des structures qui semblent un poème:

Reste l'esprit.
Je n'en ai plus.
Reste l'injure.
J'en use et en abuse.
Je crie beaucoup. Je casse des choses. Je déchire des étoffes
(RACHILDE, 1925, p. 160).

La romancière montre un souci pour la forme du roman dans le but de conserver l'équilibre et l'harmonie jusqu'au bout de l'œuvre littéraire. Comme Rachilde met en place un narrateur autodiégétique, *L'Heure sexuelle* adopte le point de vue de Louis Rogès qui est écrivain. Faisant preuve de sa capacité artistique, toutes les interventions du protagoniste masculin (soit à travers le monologue intérieur, soit à travers le dialogue) se caractérisent par la qualité de la langue, rendant la prose très poétique depuis le début, que comme Anita Starón (2015) le remarque, les premières phrases du roman "[...] font hésiter sur le genre du texte [...]" (STARON, 2015, p. 184):

Une heure sonne.

¹³ L'Orient le désorienté.

Une heure du matin.

Cette heure tombe sur moi, féroce et rouge comme une goutte de sang.

Je me lève. Je ne peux plus dormir. Quelque chose est mort ou quelque chose est né. Très épeuré, je regarde autour de mon lit. Quelque chose est né ou quelque chose est mort. Je veux repousser le rêve avec ma couverture, sortir de mes draps comme d'un linceul désormais inutile.

Je veux vivre.

Je veux vivre, c'est-à-dire prendre le rêve à la gorge (RACHILDE, 1925, p. 5).

Comme nous pouvons l'apercevoir, la première et la dernière partie de la citation se rapprochent plus de la poésie que de la prose et toutes les deux ont été composées suivant la même structure: des phrases courtes qui conforment un paragraphe. L'impression de lyrisme est aussi perceptible par la mise en place des contraires en forme de chiasme "Quelque chose est mort ou quelque chose est né" "Quelque chose est né ou quelque chose est mort". Par ailleurs, cette même structure reste visible dans le premier et dans le dernier chapitre, étant donné que l'on pourrait affirmer qu'ils gardent une valeur *chiasmique* à travers l'emploi d'éléments contraires: dans le premier chapitre nous assistons à la personnification de la statue d'ivoire de la vraie Cléopâtre, tandis que dans le dernier chapitre, il se produit un processus de chosification de Léonie Bochet.

Rachilde compose son roman sur la base de contraires que la romancière maintient même dans le langage des personnages, toujours adapté à leur position sociale. Si le langage de Louis Rogès est très poétique, celui de Léonie, adapté au rang de prostituée, reste très familier et argotique au niveau du lexique et de la grammaire. Ainsi, nous trouvons des termes tels que maboul (fou), larbins (domestique, valet), chambard (bruit), sergot (sergent), muflé (grossier), chouriner (poignarder), foin (argent que la concierge recevait par homme qui couchait avec Léonie), chiqué (élégant), casquer (payer), béguin (être amoureux), liquette (chemise)... Nous pouvons de même remarquer une quantité importante d'expressions appartenant au niveau familier comme par exemple, foutre le camp (partir), en avoir plein le dos (être fatigué de quelque chose), en avoir une santé de (oser), se fouiller (réfléchir), payer en nature (accepter des relations sexuelles en échange d'argent), en avoir sa claque (en avoir assez), avoir la trouille (avoir peur), parmi d'autres. Par rapport à la syntaxe, il est très courant l'élision de *ne* dans la phrase négative (" - Demain mon vieux, il fera jour et toi, tu pourras te fouiller, j'ai pas besoin

de *marcher*¹⁴ avec les mabouls pour manger à ma faim” (RACHILDE, 1925, p. 36)), l’élision du sujet grammatical *il*, ou l’élision de *-u* de la deuxième personne du singulier (“- Ça ne m’amuse pas du tout. Vaut mieux dormir... ce serait... que j’aime payer en nature, t’as compris?” (RACHILDE, 1925, p. 37)) ou bien, la dislocation dont le but est de mettre en relief un élément de la phrase comme “Est-il maboul, ce garçon-là [...]” (RACHILDE, 1925, p. 233). Ainsi, en plus d’être opposés par leur statut social, le statut de la langue devient aussi un obstacle perturbant la communication entre les protagonistes du roman car, comme Louis Rogès l’exprime “[...] nous ne parlons pas la même langue” (RACHILDE, 1925, p. 132).

CONCLUSION

Dans cet article, nous avons tenté d’analyser le roman *L’Heure sexuelle* de Rachilde. Ce roman entretient une relation d’intertextualité avec le mythe de Cléopâtre réécrit selon les préceptes de la Décadence. Ainsi, la jeune prostituée Léonie Bochet devient l’avatar *fin de siècle* de la Cléopâtre légendaire aux yeux de l’écrivain Louis Rogès, obsédé, quant à lui, par la reine égyptienne. Ce roman retient fidèlement, non seulement l’imaginaire de la Décadence, mais aussi les éléments les plus récurrents de l’imaginaire rachildien, comme l’appartenance des protagonistes à des classes sociales différentes, le refus de la mère, la défense de l’amour chaste irréalisable ou bien les multiples perversions que Rachilde développe tout au long de sa création artistique. Nous considérons donc ce roman très représentatif, aussi bien de la Décadence que de la production littéraire de Rachilde.

Si certains critiques, tel Claude Dauphiné, affirment que le contenu des romans de Rachilde éclipse son style à cause de sa soi-disant rapidité d’écriture (Dauphiné, 1985, p. 48), ce n’est pas le cas de *L’Heure sexuelle*, car il existe une forte cohésion entre forme et contenu dans l’ensemble du roman. L’écrivain Louis Rogès fait étalage de son métier et *construit*, en tant que narrateur, un roman très équilibré et aussi très poétique grâce à l’emploi de multiples figures littéraires, de jeux des mots et des structures parallèles.

¹⁴ Euphémisme de coucher avec quelqu’un.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALBERT, N. «Sappho décadente: réécriture d'un mythe ou réécriture d'une œuvre?». In: MONTADON, A. *Mythes de la Décadence*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001.
- BOLLHALDER MAYER, R. *Éros décadent. Sexe et identité chez Rachilde*. Paris: Honoré Champion, 2002.
- CAMACHO DELGADO, J. M. Del fragilis sexus a la rebellio carnis. La invención de la mujer fatal de fin de siglo. *Cuadernos de Literatura*. Bogota (Colombia), 10 (20): enero-junio de 2006, pp. 27-43. Disponible à: https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/16658/file_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y Accès à: 11, oct, 2018.
- DAUPHINÉ, C. *Rachilde. Femme de lettres 1900*. Périgueux: Éditions Pierre Fanlac, 1985.
 _____. *Rachilde*, Paris: Mercure de France, 1991.
- FLORUS, L. A. *Epitome rerum romanarum*. (Édition de FISCHERI, J. F, *L. Annaei Flori Epitome rerum romanarum* Londres, 1818). Disponible à: <https://books.google.es/books?id=8VcMAAAAYAAJ&pg=PA110&lpg=PA110&dq=Furor+Antonii+quatenus&source=bl&ots=Vwj-IMmEaj&sig=ACfU3U2qwXtw7OzMD8hNFABvN7SzkvREnQ&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwiv0ICMhdXgAhUExoKHaIGDHUQ6AEwA3oECAGQAQ#v=onepage&q=Furor%20Antonii%20quatenus&f=false> Accès à: 17, février, 2019.
- GAUBRY, F. *La création mythique à l'époque du Symbolisme. Histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du Symbolisme*. Paris: Librairie Nizet, 1994.
- GENETTE, G. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions Points, 1982.
- LAMY, M. *Cléopâtre dans les tragédies françaises de 1553 à 1682: Une dramaturgie de l'éloge*, Université d'Avignon, 2012. Disponible à: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00911651/document> Accès à: 20 décembre 2018
- LOJO TIZÓN, MC. El viaje de formación en *La souris japonaise* y *Le Prisonnier* de Rachilde. *Anales de Filología Francesa*, n°24, pp. 79-97, 2016a. Disponible à: <https://revistas.um.es/analesff/article/view/282791/205911> Accès à: 12, juin, 2017.
 _____. *Le Meneur de louves: reescritura de Histoire ecclésiastique des Francs*. *Estudios Románicos*, Volumen 25, pp. 115-131, 2016b. Disponible à: <https://revistas.um.es/estudiosromanicos/article/view/274491/199201> Accès à: 05, mai, 2017.
 _____. Rachilde y la decadencia del mito de la *femme fatale* y del andrógino. *Çédille*. *Revista de estudios franceses*, n°13, pp. 263-274, 2017. Disponible à: <https://cedille.webs.ull.es/13/13lojo.pdf> Accès à: 20, avril, 2018.
- Organographes du Cymbalum pataphysicum*, n°19-20, avril 1983.
- RACHILDE. *L'Heure sexuelle*. Paris: Mercure de France, 1925 [1^a éd. 1898].
- RAOULT, M.G. «Les représentations viciées de Pygmalion, Narcisse et Hermaphrodite dans les œuvres de Rachilde et de Jean Lorrain». In: SCHNYDER, P. *Métamorphoses du mythe. Réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*. Paris: L'Harmattan, 2008.

SELLIER, P. Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?. *Littérature* 55, pp. 113-126, 1984. Disponible à: https://www.persee.fr/docAsPDF/litt_0047-4800_1984_num_55_3_2239.pdf Accès à: 03, jan, 2019.

STARON, A. *Au carrefour des esthétiques. Rachilde et son écriture romanesque 1880-1913*. Łódź: Presses Universitaires de Łódź, 2015.

TEGYEY, G. *L'inscription du personnage dans les romans de Rachilde et de Marguerite Audoux*. Debrecen: Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1995.

VICTOR, S.A. *De viris illustribus urbis Romae*. (Traduction de DUBOIS, M. N. A. *Origine du peuple romain. Hommes illustres de la ville de Rome. Histoire des Césars. Vies des empereurs romains*. Paris: C. L. F. Panckoucke, 1846). Disponible à:

https://books.google.es/books?id=9m0OAAAQAAJ&pg=PA176&lpg=PA176&dq=Haec+tantae+libidinis+fuit,+ut+saepe+prostiterit,+tantae+pulchritudinis&source=bl&ots=eV92R7RWLB&sig=ACfU3U1bQ8la_acPVOhxHRoNDB9hKYTZ4w&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwiY--62_9TgAhVPdhoKHQftDjEQ6AEwBHoECAyQAQ#v=onepage&q=Haec%20tantae%20libidinis%20fuit%2C%20ut%20saepe%20prostiterit%2C%20tantae%20pulchritudinis&f=false

Accès à: 20, février, 2019.