

Salomé et la figure féminine chez Jean Lorrain

Victoria Ferrety

Universidad de Cádiz

victoria.ferrety@uca.es

Resumen

En el análisis del mito de Salomé elaborado por Jean Lorrain, veremos cómo el escritor decadente arremete contra la figuración de la imagen de la mujer fin de siglo. Frente a sus contemporáneos, Jean Lorrain no solo se distancia de ellos para ofrecer un espectáculo único en materia figurativa, sino también da rienda suelta a una proyección imaginaria que le permite alcanzar una estética propiamente personal que culmina con la aparición del Andrógino.

Palabras clave: Salomé, mujer fin de siglo, Andrógino, decadencia.

Abstract

In the analysis of the myth of Salome prepared by Jean Lorrain, we will see the decadent writer lashing out against the figurative image of the end-century woman. Facing his contemporary writers, Jean Lorrain, not only does he separate from them to offer a unique show in the figurative field, but also unleashes an imaginary projection that allows him to reach a very personal aesthetics, which culminates with the appearance of the Androgyne.

Key words: Salome, woman of the century, Androgyne, decadence.

0. Introduction

Ce qu'une œuvre d'art suscite aujourd'hui en nous, c'est, en même temps qu'une jouissance directe, un jugement portant aussi bien sur le contenu que sur les moyens d'expression et sur le degré d'adéquation de l'expression au contenu (Hegel, 1979 : 34).

Il est significatif de constater que de la seconde moitié du XIX^e siècle jusqu'à la fin de siècle, peindre ou écrire sur Salomé devient comparable à un phénomène de mode, « une obsession collective [qui] donne lieu à un jeu intertextuel sans précé-

* Artículo recibido el 9/12/2014, evaluado el 26/02/2015, aceptado el 23/03/2015.

dent » (Borot, 1996 : 33). Tous les écrivains et artistes¹ s’y prêtent, s’y risquent et font que Salomé devienne le fil conducteur en ce qui concerne la nouvelle caractérisation de la figure féminine. Figuration qui n’en demeure que négative dans l’ensemble car...

de Salomé à la femme en général, le pas est vite franchi (la Juive, l’Orientale, sont alors considérées comme la femme à l’état pur), et c’est peut-être l’apport le plus visible de la fin du siècle au thème originel. De nombreux textes vont s’ingénier à suivre un plan immuable : ils débutent sur la description lyrique d’une œuvre représentant Salomé, puis glissent vers un élargissement inspiré visant la femme en général, à qui on lance l’anathème avec des accents dignes du prophète évangélique. Autant dire que Salomé est devenue le moyen idéal d’exprimer toutes les facettes de l’obsession féminine et de la misogynie qui l’accompagne (Dottin-Orsini, 1996a : 60).

En matière de cette fantasmagorie décadente qui propulse cette image de femme fatale comme axe central à une nouvelle esthétique, on peut d’emblée avancer que les raisons sont diverses, et notamment influencées par une série de changements si palpables et fulminants dans la société fin-de-siècle. On trouve entre autres, l’essor et les revendications menaçantes du féminisme appuyées par John Stuart Mills, les travaux sur l’hystérisme de Charcot, la notion du pessimisme mise en place par Schopenhauer, l’avènement du capitalisme industriel laissant et refoulant loin derrière lui le monde paysan.

C’est ainsi qu’on peut entendre que « si Lorrain investit la figure de Salomé² d’un tel intérêt, c’est en grande partie pour les mêmes raisons que les autres écrivains fin-de-siècle » (Sangsue, 1993 : 35), car cette figure récurrente va lui servir à caractériser la femme moderne³ en lui faisant endosser tous les maux et malaises existentiels de cette fin-de-siècle, mais également favoriser à une « volonté de refonder ou, [...] de repenser la littérature, ou la poésie » (Marchal, 2005 : 11) pour interpréter le monde contemporain :

Si la femme idéale reste la rose mystique plus que jamais absente de tout bouquet, la femme « fin de siècle », c’est avant

¹ « Les images des peintres trouvaient un contrepoint verbal chez les écrivains du temps » (Dijkstra, 1992 : 12).

² « Certains auteurs, comme Jean Lorrain, mettent Salomé au centre même de leur œuvre, sous diverses apparences qui vont de la danseuse exotique au travesti grotesque » (Dottin-Orsini, apud Brunel, 1988 : 1184).

³ « Les expressions les plus meurtrières de défiance et d’hostilité envers les femmes, c’est chez les Pères de l’Église médiévale que les auteurs de la fin du dix-neuvième siècle vont les puiser pour les citer à l’envi. Ces inlassables pourvoyeurs de culture trouvent également à leur disposition le généreux fonds antiféministe de la mythologie gréco-romaine ainsi que la Bible » (Sangsue, 1993 : 19).

tout la femme fatale, fascinante et réprouvée, l'avatar décadent des Lilith, Dalila, Hérodiade ou Salomé. [...] Courtisane de l'Antiquité, [...] ou femme moderne comme tant d'héroïnes [...] de Jean Lorrain [...] la femme fatale incarne à la fois la fatalité de l'emprise de la chair, impure et sacrée – chair-péché et ventre sanctuaire, ventre-Dieu – et la fatalité de la déchéance, de la douleur et de la mort (Slama, 1991 : 28).

Salomé, lorsqu'elle entre en scène, flamboyante et mystérieuse, agit comme pour donner du lest, contrecarrer cet univers trop pesant. Grâce à elle, on redécouvre une figuration féminine essentiellement artistique et fantasmagorique par un procédé d'artialisation comme le mentionne Mireille Dottin-Orsini (1996a : 65):

La danse mystérieuse de Salomé lui confère ce qui manque aux autres tueuses bibliques, Judith, Jahel ou Dalila : elle n'est pas seulement une séductrice, elle est une vivante œuvre d'art – en tant que telle, tout aussi dangereuse pour l'homme. Elle représentera donc, non le poète, mais le poème pour lequel il prêt à s'immoler. Sa chorégraphie sera pour certains une métaphore de l'écriture, voire du phénomène de la représentation.

Dans sa version de Salomé, on remarque que si cette figure paraît omniprésente dans son œuvre, il ne l'utilise à bon escient qu'avec des intentions proprement artistiques en s'écartant définitivement des références bibliques qui la mentionnent, c'est-à-dire que Salomé ne sera Salomé qu'en « pass[ant] par le truchement de l'œuvre d'art » (Dottin-Orsini, 1996b : 4).

Si bien qu'en revenant à notre analyse, on remarque que l'existence de la femme en tant que Salomé ne prend forme qu'à travers la tutelle artistique, en rendant manifeste « la question décadente [qui] réside précisément dans l'impossibilité de voir, dans un effort continu pour s'assimiler le monde par la vue » (Bermúdez : 2000 : 281).

En d'autres termes, Salomé devient ce pont sacré, ce filigrane invisible qui emmène Jean Lorrain à pouvoir sublimer la femme comme une œuvre d'art. Il reconstruit de la sorte, l'histoire de ce mythe mais en partant exclusivement d'une imagerie qui repose sur une base mentale et intime. Il se sert donc d'elle pour refouler encore une fois la représentation féminine. En facilitant le transfert textuel de la figure féminine vers une vision d'art plutôt que la mise en place du contexte qui inclut la survivance de ses personnages féminins, il ouvre ainsi la voie à une Salomé qui devient prétexte pour développer une peinture originelle et obsessionnelle :

Peinture et hallucination, peinture et réminiscence : les trois termes sont toujours étroitement liés. Écrire la peinture, pour Lorrain, relève d'une expérience intime en marge de la perception, si ce n'est étrangère à elle (Spandonis, 2003 : 206).

De ce fait, c'est à partir du moment où il relègue la femme à un second plan dans la dimension représentative de sa mise en écriture pour se servir de la figure de Salomé qu'il peut enfin faire surgir une conception artistique qui se confond outre mesure avec une espèce de paradis inanimé où fourmillent tous les débordements imaginaires. L'osmose de « cette femme de chair » dénaturée devenue définitivement œuvre d'art est celle, et – uniquement celle –, qui lui permet de ressentir et matérialiser le réel « féminin » tel qu'il le conçoit. En conclusion, l'ambivalence de la réalisation de son projet artistique de Salomé transcende vers une authentique culmination universelle pour rendre vivante l'œuvre d'art au détriment du personnage féminin qui disparaît comme par miracle, car à l'inverse des personnages féminins qui transmettent la valeur dramatique de ses récits, c'est en reconvertissant Salomé en œuvre d'art qu'il lui accorde une existence tout à fait subjective et fantasmagorique.

En partant donc, d'un processus de conceptualisation, il réinvente cette notion de réel qui n'est selon Christian Berg (1981 :9) « [que] le produit de la pensée du sujet [...] grâce à des idées innées ou des formes [qu'il a] *a priori* ». Ce faisant, il transforme la vision de Salomé vers d'autres figures qui reposent elles aussi, sur un registre allégorique et font appel à la dimension symbolique.

Pour la conception de l'étude de Salomé, nous nous sommes basés principalement sur les deux œuvres maîtresses de *Monsieur de Bougreton* (1897) et *Monsieur de Phocas* (1901). Nous tenterons donc, d'exposer comment Lorrain procède à la cristallisation de l'iconographie de Salomé. Si bien la figure de Salomé concrétise le point de jonction de la Femme fatale de la fin-de-siècle « qui s'assume, [...] [et] se fait sa propre gloire de jouer son rôle de créature malveillante » (Winn, 1997 : 52), Lorrain va la faire transparaître pour parachever une contrefiguration de la femme moderne, et lui nier ainsi, une individualité. En d'autres termes, à travers la Salomé qu'il expose, on peut constater que, non seulement, elle va lui servir à jouer sur l'intensification de la figure de la femme qui n'existe pas, mais renforcer cette idée définitivement puisqu'elle ouvre la voie à un autre champ visuel imaginaire. Salomé est celle qui clôture la femme contemporaine en la dépouillant *ipso facto* de sa sois-disant humanité.

1. Salomé, seuil de l'imaginaire

Par rapport à la construction des personnages féminins qui font allusion à Salomé, on peut voir son apparition sous les traits d'Izé Kranile, « la nouvelle danseuse des Folies » (Lorrain, 2001 : 113). Hormis la danse qui montre explicitement la figure de Salomé, d'autres indices dans le récit vont reconfirmer sa présence en opérant tout d'abord, à sa mise en place géographique car on la croit « juive d'Orient » puis, en recourant à d'autres mythes qui incarnent la déité féminine⁴. Si dans un premier

⁴ « C'est Vénus Callipyge elle-même, Vénus Anadyomène, si vous préférez [...] Vénus alcibiadée » (*Monsieur de Phocas* : 114).

temps, cette femme charnelle inspire l'image de la Femme fatale puisqu'elle est « un peu monstrueuse dans son anatomie », elle instaure quasi d'immédiat l'ambiguïté de son sexe « [qui] est double »⁵, car « son torse est celui d'un acrobate ». Par ce détournement de la vision outrepassée qui renvoie à l'imaginaire décadent, non seulement, on note la résistance nominative du Duc de Fréneuse en ce qui concerne la mise en place de Salomé, mais elle offre une double lecture par rapport à la fascination qui se déclenche lorsqu'il demande la couleur des yeux de la danseuse et qu'il apprend que « [s]es yeux [sont] très beaux, [comparables à] des yeux qui ont longtemps regardé la mer » (Lorrain, 2001 : 114).

Si la parution du nom de Salomé ressemble avec évidence à un accouchement difficile, d'autres détails dans le texte collaborent à cet état de fait, et se matérialisent lorsque le Duc de Fréneuse se questionne sur le nom de la danseuse :

Izé Kranile, un bien joli nom si c'est le sien. Est-ce qu'on sait jamais avec ces créatures ! Car, malgré son beau torse en offrande et l'affolante cambrure de ces reins, cette Izé est vraiment la plus sottre et la plus impudente des allumeuses, la plus maladroite que j'aie encore vue dans un corps de ballet (Lorrain, 2001 : 115).

L'ambiguïté du récit qui nie encore l'émergence de Salomé en la faisant paraître en premier lieu, comme une Femme fatale puisqu'elle est « affolante, sottre, impudente, maladroite » alterne avec une autre vision néfaste de la femme car elle ressemble à « une grande fleur qui danserait » (Lorrain, 2001 : 115). Grâce à l'emploi de l'adjectif « grande » qui surdimensionne la fleur, le narrateur joue implicitement sur deux tableaux, d'une part, il rementionne la danse de Salomé, et insinue ouvertement une tentative de séduction car c'est « la plus impudente des allumeuses ». D'autre part, il efface cette notion de fragilité et de beauté pour montrer l'aberration qui habite chez la femme moderne car elle est liée à l'imaginaire létal et mortifère de la fleur vénérienne.

À travers la lutte de nomination récurrente reposant sur un procédé de « masqué/démasqué » que l'on peut remarquer chez « Izé Kranile, un bien joli nom si c'est le sien » convertie « en créature » l'émergence de Salomé qui se profile quand le narrateur reprend la structure des textes bibliques pour comparer ce personnage féminin à « la créature de perdition exécrée des prophètes, l'éternelle bête impure, la petite fille malfaisante et inconsciemment perverse » (Lorrain, 2001 : 115). En fait, la danseuse n'élabore que l'esquisse, le passage vers la réalisation de Salomé qu'il recherche avidement car elle est un point d'appui pour promulguer sa vision inconsciente. Aussi, dans le transfert qui s'opère de la figure de la femme charnelle vers une figure uniquement iconographique et littéraire, outre la radicalisation de la mythification de Salomé, on remarque que sa concrétisation ne sera effective qu'à l'instant même où

⁵ « Le fait est qu'elle est à la fois Aphrodite et Ganymède, Astarté et Hylas » (Lorrain, 2001 : 115).

le Duc de Fréneuse la verra entrer sur scène et danser, transformant la vision première vers une apparition providentielle :

Salomé ! Salomé ! La Salomé de Gustave Moreau et de Gustave Flaubert, c'est son immémoriale image que j'évoquais immédiate, le soir où Kranile jaillit sur scène, lancée en avant comme une balle et comme une balle rebondissante dans sa nudité de stryge aggravée de voiles noirs (Lorrain, 2001 : 115).

Dans le moment même où il met fin à la vision réelle de la danseuse, par un jeu de transferts inconscients, le narrateur découvre une allégorie de Salomé peinte ou écrite devenue plurielle qui de ce fait, l'éloigne furtivement de la Salomé danseuse qui se déhanche sous son regard. Assurément, comme le décrit Xavier Tilliette (1986 : 145) :

L'allégorie [est] une abstraction, vêtement rhétorique au service de l'idée, souvent séduisant, ingénieux, didactique, mais une fois la signification livrée, elle s'effondre comme une défroque, elle ne donne plus à penser, au contraire du symbole. Comme le nom l'indique, elle est autre que soi, aliénée, son être ou sa vérité et sa signification ne coïncident pas.

Si la danse avait servi pour déclencher la naissance de Salomé, en effaçant la présence de la danseuse au détriment d'une autre vérité et signification qui appartiennent uniquement au Duc de Fréneuse car il ne voit plus en elle que les Salomé qui germent dans son esprit, on remarque par ailleurs, dans un vacillant va-et-vient qui le situe entre la réalité et le rêve de la scène iconographique, un autre type de confrontation visuelle qui semble avoir happé le corps de la danseuse pour ne la limiter qu'à l'expression du visage et du regard : « Oh ! Ce cruel et sardonique sourire et les deux profondeurs de ses terribles yeux » (Lorrain, 2001 : 115).

En effet, on constate que le regard comme avait pu le faire la danse pour laisser place aux Salomés allégoriques emboîte le pas vers une autre conceptualisation de Salomé, car c'est à partir de cet échange visuel que le narrateur décide d'aller connaître la danseuse à sa loge. Par la mise en scène d'Izé Kranile qui lui avait inspiré la résurgence des Salomés, on remarque pourtant, que la réalité semble autrement quand le Duc de Fréneuse rend manifeste l'indéfinissable quand il voit « Kranile assise en garçon, [...] [avec] une tête de gamin vicieux, [une] tête de stryge » (Lorrain, 2001 : 116) car elle renvoie à la négation iconographique de Salomé. Autrement dit, en écartant la danse visuelle de Salomé le narrateur acquiert par le regard d'Izé un autre champ imaginaire renforcé par le corps d'apparence hybride de la danseuse. En fait, cette ambiguïté fait poindre en lui un inquiétant désir : « Ses yeux ! On ne m'avait parlé que de ses yeux. C'est pour ses yeux que j'étais allé vers elle et toute la nuit je n'eus qu'une hantise » (Lorrain, 2001 : 116).

En s'estompant, la figure de Salomé laisse envisager une nouvelle interprétation qui ne fait plus partie du registre esthétique car elle correspond à l'état émotionnel du narrateur vis-à-vis des yeux de la danseuse qui à leur tour, semblent avoir réveillés une insolite monomanie: « L'obsession des yeux, l'obsession qui me tue depuis des années consentit à faire une trêve » (Lorrain, 2001 : 116).

Tandis qu'il se délecte dans cette étrange accalmie psycho-visionnaire pour les sensations qu'elle lui procure, on constate dans le récit une coupure qui le ramène dans une sorte de flash-back terrifiant à la figure de Salomé ancestrale lorsque le Duc de Fréneuse apprend qu'« Izé Kranile a raconté partout que j'étais impuissant » [...] et l'obsession des yeux m'est revenue... » (Lorrain, 2001 : 118-119).

Dans ce processus de bouleversement externe et interne de l'iconographie de Salomé que détient l'irréductibilité de la danseuse, on peut observer que le récit développe une structure répétitive de l'effacement de son image. En effet, d'une part, la figuration de la danseuse réelle disparaît au moment même où Salomé fait son apparition, d'autre part, le corps de la danseuse s'efface d'abord face à la perception de la couleur du regard, puis semble absorber le narrateur par un type d'harcèlement schizophrénique. En ce qui concerne la représentation de la castration, on peut dire que si sa fonction suggère encore une fois le mythe de Salomé, elle fonctionne comme une espèce de tremplin esthétique car elle va lui permettre de se raccrocher à une autre perceptibilité inconsciente en l'emmenant vers une figure qui elle, par contre, va l'éloigner définitivement de la première : « J'ai passé toute ma vie au Louvre et le regard de l'Antinoüs me poursuit [...] un moment j'ai cru y voir des lueurs vertes. Si ce buste m'appartenait, je ferais incruster des émeraudes dans ses yeux » (Lorrain, 2001 : 103).

En définitive, on distingue que le narrateur se sert uniquement du regard de la danseuse pour redonner vie à sa névrose pulsionnelle. Izé Kranile, n'est en fait qu'un personnage-support, un prétexte qui œuvre pour la magnificence de Salomé mais seulement dans la mesure où elle instaure avec elle, la possibilité d'une autre vision :

Depuis la basse comédie de cette fille, le dîner chez Paillard avec cette Kranile et Forie, les liquides yeux verts que j'ai vus luire un jour sous les paupières de plâtre de l'Antinoüs, la dolente émeraude embusquée comme une lueur dans les orbites d'yeux de statues d'Herculanum (Lorrain, 2001 : 119).

Envers la contrefiguration de cette première Salomé de *Monsieur de Phocas*, Lorrain élabore dans un premier temps la chute et l'effacement de la danseuse pour laisser place à l'instauration du mythe de Salomé. Ensuite, dès que Salomé est mentionnée, on peut repérer que parallèlement s'installe dans le récit la recherche et l'obsession de la couleur bleue et verte. Cette approche identifiant tantôt, la femme artiste, tantôt l'image, promulgue l'apparition de l'œuvre d'art. Une fois cristallisée

enfin, l'œuvre d'art provoque à son tour, l'obsession et la quête de la figure androgyne qui s'achève sur un autre type de beauté, l'effigie de l'*Antinoüs*⁶, une figure ancestrale, âme vibrante et intemporelle.

Pour continuer avec notre étude de Salomé, on peut remarquer que le deuxième roman *Monsieur de Bougreton* élabore la même élasticité constructive du personnage masculin que celle de *Monsieur de Phocas* qui relie étroitement le dédoublement de soi de (M. de Bougreton/M. de Mortimer) et, (le Duc de Fréneuse/M. de Phocas) à une séquence temporelle délimitée par un temps passé/présent et vice-versa. En d'autres termes, l'ambivalence des deux sujets passé/présent qui se confond à bien des égards pour ne faire qu'un, actionne pourrions-nous dire, la confrontation difficile du protagoniste face à l'œuvre d'art qui demeure en fuite permanente. À travers ce va-et-vient, « l'autre », c'est-à-dire son extension romanesque va l'aider et lui fournir les moyens de réaliser cette approche esthétique car elle repose elle-aussi, sur de nombreuses ramifications interprétatives artistiques sans cesse renouvelées.

Dans *Monsieur de Bougreton*, (1897), autre approche contrefigurative, sorte d'esquisse de *Monsieur de Phocas*, Salomé désigne la recherche et la souffrance permanentes de ce qui est Beau. Elle, Salomé ou sa réminiscence sont les seules qui permettent de faire ressurgir cette dimension esthétique.

Le premier passage où l'on retrouve la présence de Salomé synthétise la vénération outre mesure que le personnage de Bougreton ressent pour « des portraits de femmes »⁷ qui ont disparu. Cédant la place à un imaginaire contemplatif quelque peu funèbre dans le musée, où jadis il aimait passer des heures avec son ami Mortimer, il rend manifeste devant ses deux invités sa passion amoureuse en se centrant sur une des « trois maîtresses, trois mortes dont les vivantes auraient pu être jalouses et à bon droit » :

Il représentait une courtisane, une femme rousse, mais d'un roux comme seuls les Italiens savaient le peindre avec des rubis et des perles, tressés dans l'or des nattes. Je dis une courtisane, une Hérodiade sûrement, car elle portait, et avec quel geste ! une tête sanglante sur un plat de vermeil (Lorrain, 1998 : 35).

De prime abord, dans cette corrélation scénique de Luini qui dépeint l'acte de décollation de Jean le Baptiste par Salomé, M. de Bougreton instaure dans son discours outre la lecture picturale du mythe grâce à l'emploi de l'indéfini « une » un transfert nominatif qui a pour effet de venir contrebalancer à cette image unifiée, une

⁶ Antinoüs était un jeune homme originaire de Bithynie ayant vécu au II^e siècle après J.-C. Favori et amant de l'empereur Hadrien. « Antinoüs fut sans doute sculpté, comme toutes les œuvres analogues, immédiatement après la mort du favori impérial dont Hadrien avait fait un dieu » (Gauckler, 1908 : 348).

⁷ Bougreton est épris par trois tableaux où figurent trois portraits de femmes : la *Mona Lisa* de Vinci, la *Primavera* de Botticelli et *Salomé recevant la tête de Saint-Jean* de Luini.

démythification de la figure d'Hérodiade car elle n'est qu'une courtisane parmi tant d'autres. Procédant ainsi, le personnage occasionne une rupture visionnaire de l'inanimé pour instituer à sa place une érosion de l'animé qui prendra forme à partir de l'implication tout à fait insolite qu'il manifeste lorsqu'il s'imagine être à la place du prophète : « Et, si hideuse que fut cette tête, pâleur séreuse et prunelles révoltées, j'aurais voulu que cette tête fut la mienne, et décollé pour décollé, j'y eusse consenti pour être ainsi triomphalement porté par cette femme triomphante » (Lorrain, 1998 : 35).

Ce glissement de la valeur figurative au télescopage personnel masochiste montre à quel point « l'allégorie de la Beauté fatale, de l'œuvre inaccessible, attirante et mortelle, [est] le mirage d'un art qui tue, [car elle] stérilise et dévore [celui qui l'aime] » (Dottin-Orsini, 1988 : 14).

Ainsi, à la différence des hommes qui craignent et condamnent ce type de femme, le personnage de Bougreton ne voit en elle qu'une femme victorieuse envers laquelle il ressent une forte attraction qui la rend comparable à une femme vivante quand il exprime « je vous ai dit, Messieurs que j'adorais d'un sauvage amour l'Hérodiade de Luini » (Lorrain, 1998 : 37).

En fait, dans la matérialisation de sa propre décapitation amoureuse le personnage montre « [son] état de malaise, ou de disjonction [qui] s'instaure [face à] l'impossibilité pour le corps et l'âme de continuer leur coexistence » (De Palacio, 1994 : 13). Si « ce qui est en cause, c'est la mort de l'Amour » (De Palacio, 1994 : 13), l'acte de décollation semble être la monnaie de singe pour accéder à la glorification intemporelle de l'amour de Salomé.

Dans un autre passage du récit, révélant la fougue amoureuse que M. de Bougreton éprouve pour certaines femmes des portraits, hormis l'amour de la Femme Fatale incarné en Salomé, et le sourire de « la *Mona Lisa*⁸ [qui] lui aspir[e] tout » (Lorrain, 1998 : 40), il leur apprend qu'il se sent également attiré par la *Primavera* de Botticelli : « Tel que vous me voyez, Messieurs, je fus épris durant deux ans de cette nymphe à face de goule et peut-être pis ! L'ambiguïté de son sexe nous tenait angoissés, fiévreux, exaspérés, M. de Mortimer et moi » (Lorrain, 1998 : 40).

En fait, il n'est pas étonnant de trouver aux côtés de Salomé qui incarne la Femme fatale, l'ambiguïté de l'iconographie de la *Primavera* car comme le mentionne Corinne Chaponnière (1989 : 162), elle établit la frontière de

⁸ Voir Frédéric Monneyron (1996 : 60) et Mario Praz (1977 : 277). Ils font référence à la Joconde de Léonard de Vinci : « L'androgynie est le sexe artistique par excellence, il confond les deux principes, le féminin et le masculin, et les équilibre l'un par l'autre. Toute figure exclusivement masculine manque de grâce, toute figure féminine manque de force. Dans la *Joconde*, l'autorité cérébrale de l'homme de génie se confond avec la volupté de la gentille femme, c'est de l'androgynisme moral » (Léonardo da Vinci, 1910 : 308).

la femme idéale, en cette fin-de-siècle, [qui] se définit par la dissidence de son sexe. Parce qu'elle n'est pas une femme, mais un corps occupé par l'idéal de l'homme qui cherche désespérément son double. [...] La femme sera l'obstacle permanent de cette appropriation, par l'évidence irréductible de son altérité. Elle ne pourra alors être désirée que par le maintien, délibéré ou inconscient, d'une ambiguïté – espace asexué ou espace marqué, au contraire, par le sexe auquel elle n'appartient pas. Double modalité du seul corps désirable, celui que la femme a déserté.

On constate encore une fois que le recours à la dimension esthétique ne semble réalisable que si seulement il implique un obstacle pulsionnel qui propulse le « regardant » vers un narcissisme moral qui tient lieu d'être, un retour à l'auto-érotisme. En effet, si le personnage de Bougreton s'était lui-même infligé la décollation pour aboutir à l'osmose amoureuse de l'iconographie d'Hérodiade, avec la *Primavera*, il accède inconsciemment à sa propre autocastration pour fusionner avec l'image de cette femme qui s'apparente à un autre type de Salomé. Dans ces deux contrefigurations féminines on peut d'une part, observer comment s'opère la projection narcissique du personnage vis-à-vis des spectres car il est enclin à s'automutiler pour consommer amoureusement l'œuvre artistique, et d'autre part, relever comment la femme charnelle est exclue de son univers plastique car elle ne favorise pas l'esthétisme idéal qu'il retrouve uniquement chez les défuntés :

car nous eûmes toujours, mortes ou vivantes, les mêmes maîtresses ; mais nous préférions les mortes pour l'inanité même de notre passion, trempée, telle une épée, dans la lave et le soufre et le soufre du désespoir... Une souffrance d'art, en vérité, telle a été notre jeunesse, notre jeunesse... (Lorrain, 1998 : 40).

« Insensible aux charmes des vivantes » (Lorrain, 1998 : 40) et, projetant l'attrait des portraits de femmes qui font ressurgir l'égérie de Salomé, on note que M. de Bougreton transcende sa contemplation amoureuse au-delà des figurations des tableaux dans une sorte de nécrophilie spectrale inaugurée à l'intérieur de certaines robes capables d'induire au vide des images de sublimation qui sont dépourvues de leur pulsion sexuelle. À cet effet, le boudoir des mortes seconde l'iconographie des femmes trépassées, adorées par le personnage. Il est pourrions-nous dire, la personification épurée des portraits de femmes, leur contrepartie tactile et corporelle :

Nous sommes ici dans le royaume de l'éternelle mélancolie. C'est un boudoir des spectres : regardez plutôt ces vitrines. Mais les spectres ont laissé là leurs linceuls de velours et de soie palpables et tangibles pour nous forcer à les ressusciter dans

notre souvenir. Nous sommes ici dans une crypte et aussi dans un oratoire, un oratoire quasi divin (Lorrain, 1998 : 45).

Dans cette scène, même si la figuration de Salomé n'est pas explicitée comme dans les tableaux, à travers les spectres ce qui se rejoue c'est encore une fois, selon Gérard Peylet (1994 : 148) l'apparition « [de] la femme fatale, [car] l'être disparaît sous l'apparence, comme le corps sous l'artifice ». En d'autres termes, les spectres non seulement, exposent une défiguration de Salomé puisqu'elle a disparu sous les étoffes des robes, mais ramifient la diversité de leurs images à celle peinte par Luini et décrite ensuite par le narrateur au début du texte en la convertissant en « une courtisane, une Hérodiade sûrement ». C'est pourquoi, on peut dire que si les robes des spectres symbolisent l'humanisation des Salomé picturales qui figurent dans le musée, elles permettent également au corps féminin qui est devenu un lieu d'absence de recréer une union charnelle sans caractère sexuel. En effet, relevant à la fois du figuratif et du figural, c'est quand la femme est déshabillée de son corps, qu'elle est hors du champ visuel de sa matrice qu'elle permet au personnage de M. de Bougreton de la sublimer librement sans ressentir aucune expiation coupable car elle est convertie en une idée figurale de l'extase amoureuse :

Car je sais les mots qui donnent des corps à ces guenilles, je sais les mots d'amour et de caresse qui rallument ici sourires et regards ; car ces Mortes reviennent, oui, Messieurs ces mortes reviennent parce que je les aime, et elles m'obéissent parce qu'elles le savent : l'amour seul ressuscite les morts (Lorrain, 1998 : 50)

2. Salomé, triomphe de l'androgynie

On retrouve dans un passage de *Monsieur de Phocas*, une femme qui a les apparences de Salomé, pourtant cette fois-ci, on constate que le schéma est à l'inverse de celui de la danseuse d'Izé Kranile. En effet, c'est à partir des tableaux de maître où elle figure que le narrateur veut profiler le type de la femme idéale.

Curieusement la scène se situe au moment où le Duc de Fréneuse est déjà sous l'emprise néfaste de son ami peintre Claudius Ethal, avec qui il partage des goûts esthétiques morbides. Le narrateur reçoit de sa part, une eau-forte qui porte comme nom, « Les Trois fiancées » signée par le peintre hollandais Jean Toorop. Si l'œuvre picturale symbolise la fiancée du Ciel, de la Terre et de l'Enfer, le narrateur submergé par ses méditations pathologiques se sent attiré le cas échéant, par celle qui représente l'Enfer, nommée également « l'Infernale » : « Si elle existait comme j'aimerais cette femme ! Comme je sens que ce sourire et ces yeux dans ma vie, ce serait la guérison ! » (Lorrain, 2001 : 137).

L'iconographie qui renvoie expressément à l'impossibilité de rencontrer une femme de la sorte établit un schéma progressif de la figure animée aux dépens de l'image charnelle qui reste entravée à la vision imaginaire du Duc de Fréneuse.

Dans la conjonction « si » qui explicite l'impossibilité de cet état réel, on remarque que le narrateur décharge en même temps, une connotation magnifiée d'émotion amoureuse pour ce type de femme inaccessible car elle semble porter en elle le remède dont il souffre. Toutefois, au-delà de la signification curative qu'elle engendre, la représentation de cette peinture infernale regroupe les mêmes doutes qu'il avait déjà ressentis dans l'épisode de la véritable danseuse quand il avait dit « Izé Kranile ! Qui sait ? Elle m'eût guéri, celle-là si elle avait voulu » (Lorrain, 2001 : 116) pour annexer à ces deux schémas structurellement inversés, le constat et l'impuissance existentielle de la femme vivante.

Si le constat de cette femme vivifiée semble une impasse hypothétique pour le narrateur, on remarque qu'au vu de ce tableau « l'Infernale » a réveillé en lui une sorte de dérèglement émotionnel qu'il manifeste en disant « et voilà que je suis hanté maintenant, l'obsession des prunelles d'aigue m'est revenue » (Lorrain, 2001 : 138). Autrement dit, la projection de cette œuvre picturale qui au début l'avait propulsée dans un univers fantasmagorique de guérison en imaginant que ce type de femme pouvait exister prend fin au moment même, où il prend conscience de son inexistence. Par ailleurs, entraîné par la frustration de son ressenti irréalisable, on remarque dans un détournement purement inconscient le jaillissement d'une image sous-jacente qui tient lieu d'être dans « les yeux les plus profonds » de la fiancée de l'Enfer. En effet, en refoulant la représentation de la Salomé guérisseuse qui est devenue inefficace parce qu'il ne peut pas la matérialiser, non seulement, le narrateur donne la relève à sa souffrance, mais substitue à l'absence figurative sans la nommer la transposition d'une autre figure qui sous-entend encore une fois, la réapparition de l'éphèbe androgyne au « vertige des yeux verts, des glauques prunelles de l'*Antinoüs* » (Lorrain, 2001 : 134). En fait, outre ce schéma cyclique qui repose sur des valeurs spécifiquement antagonistes, on remarque que la véritable pulsion curative du Duc de Fréneuse est basée essentiellement sur un perpétuel débordement esthétique : « Oh ! la hantise des prunelles émeraudees ! Si c'est là la guérison promise ! » (Lorrain, 2001 : 138).

Dans la contrefiguration de l'Infernale, l'objectif de Lorrain est de dévoiler l'in-montrable en utilisant un lacis figuratif qui est constamment débordé par une figure sur une autre. Grâce à « l'Infernale », il formule la corruption tant au niveau physique qu'au niveau spirituel de la femme qui a littéralement perdu « sa figure humaine » puisqu'elle est irréalisable. Si la figure représente un modèle qui n'est plus de ce monde elle symbolise également l'abstraction de la femme contemporaine. En conclusion, on peut dire qu'en rompant avec la représentation de Toorop, il empêche la matérialisation de la femme charnelle pour mettre en évidence la libération de la figure de l'androgyne comme unique recours esthétique.

La seconde approche de Salomé qui culmine vers l'apparition de l'androgyne se trouve dans un autre passage de *Monsieur de Bougrelon*. Laissant de côté les incon-

testables chefs-d'œuvre féminins que l'on peut trouver dans les musées, M. de Bougreton conte aux deux voyageurs l'histoire de Dame Barbara Van Mierris pour laquelle, il éprouvait un sentiment d'amour. Il leur apprend que ce personnage féminin ressemblait à « une femme de Rubens [...] savoureuse et glacée » (Lorrain, 1998 : 57), qu'elle était la « veuve d'un grand armateur de Rotterdam et [qu'elle fut] longtemps entretenue [...] par un prince de la maison d'Orange » (Lorrain, 1998 : 57). Malgré la connotation négative liée à sa condition de courtisane, M. de Bougreton leur explique qu'elle portait en elle une ambiguïté sexuelle, « une chasteté » inexplicable. Si dans un premier temps, le « mystère de candeur et de sensualité » qui émane de Barbara, rappelle à bien des égards le mythe de Salomé, elle formalise formellement sa présence dans : « Cette âme de neige se durcissait au feu des désirs et, pour garder sa rigidité, se cuisait à la fournaise de la plus formidable luxure » (Lorrain, 1998 : 58).

On remarque que cette courtisane qui symbolise la Femme Fatale attire M. de Bougreton parce qu'elle lui inspire la vision de Salomé, c'est-à-dire qu'il voit en elle la femme mythique et sublimée et non pas, la femme charnelle. Ainsi, à la différence des tableaux de maître et du boudoir des mortes où il pouvait faire correspondre son amour esthétique en s'extrayant volontairement, le sort indépendant de « cette ogresse blanche » semble être prédestiné à ressusciter l'histoire mythologique mais en devenant à l'envers une Salomé sacrifiée : « Dame Barbara van Mierris fut trouvée, un matin, étranglée dans sa baignoire [...] avec une énorme plaie béante au cou » (Lorrain, 1998 : 59).

Ce faisant, non seulement elle renvoie à l'image de Jean le Baptiste en subissant un semblable châtement corporel, mais permet au personnage de Bougreton de se libérer de sa pulsion sexuelle car elle va l'entraîner vers sa propre contrefiguration esthétique : « Cette femme divine joignait à tant d'autres charmes l'incomparable attrait de deux liquides yeux verts, non pas du vert de l'émeraude, non, mais du vert de l'absinthe et de l'absinthe battue, le vert laiteux et transparent du péridot » (Lorrain, 1998 : 65).

Donc, c'est au moment même où s'accomplit l'exécution de Barbara, c'est-à-dire, sa disparition, qu'on remarque qu'en sus de la figuration de Salomé, une seconde image vient se greffer à cette dernière pour remettre en cause l'effigie d'un personnage historique en particulier : « Ces yeux-là qui ne les a pas connus ignore la couleur des philtres [...] le regard d'Astarté, l'œil de la luxure même, celui que j'ai souvent vu luire en rêve dans les prunelles du plâtre de l'Antinoüs » (Lorrain, 1998 : 65).

Comme nous avons pu déjà l'observer dans *Monsieur de Phocas*, l'allégorie de l'androgynisme qui se manifeste parallèlement à la figure de Salomé, éclot dans la narration de *Monsieur de Bougreton* quand celle-ci disparaît. C'est-à-dire que l'androgynisme en absorbant la figure de Salomé laisse libre cours à une nouvelle esthétique déssexuali-

sée qui est celle qui va permettre au personnage de Bougreton de pouvoir sublimer librement et idolâtrer la morte Barbara en se servant de l'androgynie. En fait, c'est en mourant qu'elle atteint une espèce d'humanité artistique : « Ils voltigeaient devant nous, comme des feux follets nostalgiques, ces yeux d'eau transparente et glauque de la plus désirable Hollandaise » (Lorrain, 1998 : 65). Dans une autre scène assez singulière qui révèle l'intermittence des deux figurations de Salomé, il leur raconte comment un jour tandis que Mr. de Mortimer et lui-même, traînent « l'incurable ennui de [leur] exil » (Lorrain, 1998 : 65) dans les îles Marken où les pêcheuses sont toutes des « petites Salomé », ils retrouvent la présence des « yeux d'eau verte de Barbara » dans un chien moribond, un caniche « maupiteux et sordide ». Ils décident de bichonner « l'infortunée bestiole chez un coiffeur » lui achètent un collier de turquoise et l'appellent Barbara car c'est une chienne. Dans ce passage, la nomination du chien implique d'une part, la résurgence de la courtisane qui a été étranglée et d'autre part, fonctionne comme la projection de deux images superposées car en définitive l'image de la chienne disparaît au même instant où ils la nomment Barbara. Si bien que dans ce processus de personnification, en nommant Barbara, c'est aussi la contrefiguration de Salomé qu'ils invoquent implicitement : « Barbara eut une fin sanglante : ce nom la prédestinait. Barbara fut assassinée, et par jalousie comme l'Autre : assassinée, elle devait l'être » (Lorrain, 1998 : 68).

Dans « la jalousie de l'Autre » en employant une majuscule, le message à déchiffrer est double puisqu'il peut s'agir de la réappropriation du nom de la courtisane qui semble voué à répéter la même histoire ou bien, dévoile un champ de vision vers l'image de Jean le Baptiste qui fut décapité entre autres, par la jalousie d'Hérodiade.

Autrement dit, si les yeux « d'un vert si glauque » sont le détonateur pour porter le nom de la courtisane qui est devenue une Salomé-inversée, le chien en devenant Barbara, hérite les conséquences de son personnage car « l'arbitraire onomastique [...] qui découle [d']un principe autotélique de redondance systématique, source de cohérence et de lisibilité, [...] implique au contraire un effet de reflet entre les personnages et leur nom » (Baudelle, 1994 : 172). L'animal Barbara reproduit donc à son insu le même schéma homicide de la main du meurtrier Mr. de Mortimer : « Il avait trop souffert par celle dont elle imposait le souvenir ; le présent vengea le passé. Un jour, il ne put supporter plus longtemps l'obsédante illusion de ses yeux, il égorgea l'infortunée caniche...infortunée et innocente » (Lorrain, 1998 : 68).

En fait, le caniche ne peut survivre car sa présence rappelle trop au personnage celle de Barbara Van Mierris et l'arrière-plan où pointe l'androgynie « [qui se définit] par rapport au désir » (Monneyron, 1996 : 17). En tuant le caniche, non seulement, il élimine la couleur verte qui l'obsède car elle ne lui procure plus la sensation esthétique de l'androgynie, mais procède ainsi encore une fois, à l'exclusion de l'image de la femme courtisane. En exécutant l'animal, le personnage provoque donc l'effacement de son trouble et s'écarte de son insoutenable culpabilité de vengeance.

En définitive, on peut dire qu'en mourant égorgé, c'est l'histoire de Salomé qui se reprojette car le chien va se convertir en un nouveau Jean le Baptiste parce qu'il meurt innocent.

Dans la contrefiguration de Salomé de Jean Lorrain qui « s'attache dès 1882 à bâtir un équivalent poétique à la texture picturale qui caractérise les œuvres du peintre [Moreau] » (Rapetti, 1998 : 10), on observe qu'elle peut « représenter le mystère, l'ambiguïté physique et morale, l'équivoque, le danger » (Peylet : 148) pour les personnages du Duc de Fréneuse et M. de Bougreton. Si « l'énigme qu'elle incarne attire les personnages blessés en encourageant en eux toutes les hypothèses » (Peylet : 148), elle n'en demeure pas moins une simple iconographie qui ne sert de tremplin que pour déshumaniser les femmes contemporaines car « ce sont, elles, les vraies et les éternelles danseuses, les créatures de trouble et de perdition qui, depuis des siècles, dansent pour le plaisir des hommes et réclament en échange une tête blême tranchée » (Lorrain, 1932 : 228) En fait, le corps et le visage féminin de Salomé sont des lieux déshabités qui en mimant l'absence de l'identité féminine, restituent au réel l'émergence de l'androgynie, cette « apparition d'un être idéal en lequel se fondraient les deux sexes » (Pierrot, 1977 : 167) qui permet de combler le regard et le vide existentiel car il est le symbole de la totalité du monde.

Dans l'analyse des deux récits de Jean Lorrain, on peut remarquer que la femme charnelle qui fait allusion à Salomé implique toujours l'apparition de l'Androgyne, une fois qu'elle s'efface. Toutes deux fonctionnent comme des images-repoussoir qui font poindre l'image de l'Androgyne qui est « un des thèmes majeurs que la décadence hérite du romantisme tardif » (Monneyron, 1996 : 9). D'autre part, l'œuvre d'art entraîne parfois le retour de Salomé ou du prophète Jean le Baptiste. En effet, ceci peut s'expliquer comme le mentionne José Santos (1995 : 197) par le fait que « l'image étant, plus encore que la littérature, le domaine d'élection de l'imaginaire (les fantasmes et les rêves) se présentent à l'esprit par des images avant d'être représentés par des mots ».

3. Conclusion

En conséquence, peut-on dire, « l'esthétique de Lorrain [...] incontestablement dominée par le symbolisme » (Rapetti : 124) met en exergue des recours narratifs qui tendent surtout à repousser l'« autoperception, [la] représentation [et la] désignation de la femme contemporaine » (Heinich, 1996 : 337) pour gommer son existence.

À cet effet, l'émergence de cette figure mythique avec laquelle, il entoure en soi l'absence de la femme charnelle va lui servir à éclipser d'un tour de baguette magique « la terreur de l'être humain » (Huysmans, 1978 : 86) féminin face à une contrefiguration purement artistique et émotionnelle. Indubitablement, Salomé devient pour Lorrain une figure abstraite, une image-repoussoir qui va lui permettre de libé-

rer massivement une sensation esthétique réfléchissant une représentation distincte de la nature féminine : « Elle se manifestera chez Lorrain comme une référence, une métaphore, un déguisement, un rôle, bien plus qu'un personnage » (Dottin-Orsini, 1996b : 1).

Allégoriquement parlant, Salomé refuse en premier lieu, à la femme réelle qui demeure « inmontrable », une figure car elle n'est assimilée au monde visuel que par une projection ne reposant que sur des critères imaginaires. Dans un second lieu, comme « l'homme a besoin de mettre un nom sur les torts dont il s'estime victime » [...] [en devenant] son bouc émissaire favori » (Dijkstra : 425), l'iconographie de Salomé est celle qui va contribuer à une seconde réécriture quand il va s'en servir pour couronner la résurgence d'un autre mythe en celui de l'Androgyne. En d'autres termes, si la contrefiguration artistique vise à exposer une Salomé mythique qui sert à renflouer l'absence de la femme car elle constitue « la conscience constitutionnellement fuyante de la femme moderne » (Michelet Jacquot, 2008 : 203) stérile et assassine, elle concède à Jean Lorrain « avant tout une réflexion sur l'art » (Monneyron : 59) pour réaliser l'inversion de cette autre figure ancestrale qui incarne à la fois la défiguration de Salomé et celle de la femme contemporaine. Délivré « dans l'interminable quête de l'autre sexe » grâce à l'androgyne [qui] se dérobe au vertige trompeur de la fascination érotique, [Lorrain] devient disponible pour se mettre à l'écoute de la vérité qui exige l'harmonisation de soi » (Libis, 1980 : 121-122).

Si pour Lorrain « la femme réelle est une impasse car elle n'existe pas », un exil en cours de réalisation artistique, on peut quand même dire qu'elle traverse grandioisement l'intégralité de ses textes. Car en n'existant pas au sens formel elle lui permet de mettre en exergue la palette singulière de ses agissements qui se distinguent par son manque de scrupules, son admiration profonde pour la déliquescence des mœurs, son insistance à décomposer l'univers où elle habite, son écoëurement face au sang impur d'être civilisée. Lorrain enclenche dans un premier temps, à travers la défiguration de la femme, un puzzle gigantesque pour transmettre derrière cette scène anti-nominale et figurative la revisitation d'un lieu et d'une époque, Paris et la fin-de-siècle. Son espace imaginaire féminin à la portée de ces imperfections environnantes aura uniquement son authenticité parmi tous les automates qui ne réagissent que sous les effets secondaires d'une société cyanurée par les agissements collectifs qui ne veulent plus rien dire à force d'en dire trop.

Enfin, et pour fuir le devant du monde, en passant par une contrefiguration alternative, Lorrain offre un espace esthétique qui ne ressemble ni au ciel, ni à la parole des Évangiles, un paradis artistique en faisant appel à l'allégorie de Salomé, une esquisse sans cesse reproduite pour déchoir la femme superbement inachevée, et ainsi prévenir « la venue future d'un Androgynat généralisé [étant le] seul susceptible d'abolir [le] malheur ontologique » (Libis : 223) et transgresser l'usure du temps.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAUDELLE, Yves (1994) : « Contribution à une sémantique des noms propres : le cas de l'onomastique romanesque », in Michèle Noailly (dir.), *Nom propre et nomination. Actes du Colloque de Brest*. Paris, Klincksieck, 169-180.
- BERMÚDEZ, Lola (2000) : « La coulée huileuse d'un regard », in Sylvie Thorel-Cailleteau, *Dieu, la chair et les livres, une approche de la décadence*. Paris, Honoré Champion, 281-294.
- BERG, Christian (1981) : « Le dîner de têtes. Jean Lorrain et la Belle époque ». *Revue de l'université de Bruxelles*, 3 [L'art nouveau, littérature et beaux-arts à la fin du 19^e siècle], 9-24.
- BOROT, Marie-France (1996) : « De "la fille d'Hérodiade" à l'*Hérodiade* de Flaubert : Salomé ou l'éternel retour de la féminité terrible ». *Annuaire de Filologia*, XIX, G, 7, 31-43.
- BRUNEL, Pierre (dir) (1988) : *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco, Du Rocher.
- CHAPONNIÈRE, Corinne (1989) : *Le mystère féminin ou vingt siècles de déni de sens*. Paris, Orban.
- DIJKSTRA, Bram (1992) : *Les idoles de la perversité*. Paris, Seuil.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille (1988) : « Le développement du mythe de Salomé », in *Salomé dans les collections françaises*, Saint-Denis, Musée d'Art et d'Histoire, 13-16.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille (1996a) : *Salomé*. Paris, Autrement.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille (1996b) : « La figure de Salomé dans l'œuvre de Jean Lorrain : contaminations et interférences iconographiques », *Littératures*, 34, 85-100.
- GAUCKLER, Paul (1908) : « L'Antinoüs du sculpteur Antonianos, d'Aphrodisias ». *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 52^e année, 5, 338-357.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1979) : *Esthétique*. Traduction de S. Jankélévitch. Paris, Flammarion.
- HEINICH, Nathalie (1996) : *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*. Paris, Gallimard.
- HUYSMANS, Joris-Karl (1978) : *À Rebours*. Paris, Flammarion [1^e éd. 1884].
- LIBIS, Jean (1980) : *Le mythe de l'androgynie*. Paris, Berg.
- LORRAIN, Jean (1998) : *Monsieur de Bougrelon*. Paris. Passage du Marais [1^e éd. 1897].
- LORRAIN, Jean (2001) : *Monsieur de Phocas*. Paris. Flammarion [1^e éd. 1901].
- LORRAIN, Jean. (1932) : *Femmes de 1900*. Paris, Éditions de la Madeleine.
- MARCHAL, Bertrand (2005) : *Salomé*. Paris, Corti.
- MICHELET Jacquot, Valérie (2008) : *Le roman symboliste ; Un art de l'extrême conscience*. Genève, Droz.
- MONNEYRON, Frédéric (1996) : *L'androgynie décadent. Mythe Figure, Fantômes*. Grenoble, Ellug.
- PALACIO, Jean de (1994) : *Figures et formes de la Décadence*. Paris, Séguier.
- PEYLET, Gérard (1994) : *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898. Entre décadentisme et modernité*. Paris, Thémathèque Lettres Vuibert.

- PIERROT, Jean (1977) : *L'imaginaire décadent*. Paris, PUF.
- PRAZ, Mario (1977) : *La Chair, la Mort et le Diable*. Paris, Denoël.
- RAPETTI, Thalie (1998) : « Préface » de Jean Lorrain et Gustave Moreau, *Correspondances et Poèmes*. Paris, Réunion des musées nationaux.
- RAPETTI, Thalie (2009) : « Le portrait de Lorrain en Dorian Gray », in Marie-France David de Palacio (comp.), *Jean Lorrain. Produit d'extrême civilisation*. Le Havre, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 121-148.
- SANGSUE, Daniel (1993) : « Lorrain et le mythe de Salomé ». *Revue des sciences humaines*, CCXXX (2) [« Jean Lorrain : vices en écriture »], 32-54.
- SANTOS, Jean (1995) : *Le récit court chez Jean Lorrain*. Paris, Nizet.
- SETH, Catriona (2009) : « Du *Masque de la mort rouge* à *La vengeance du masque*. Poe, Lorrain et le spectre de la variole », in Marie-France David de Palacio (comp.), *Jean Lorrain. Produit d'extrême civilisation*. Le Havre, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 31-40.
- SLAMA, Béatrice (1991) : « Où vont les sexes? Figures romanesques et fantasmes « *fin de siècle* ». *Europe*, 69, 27-37.
- SPANDONIS, Sophie (2003) : « De *paraphrase* en *hallucination* : réflexions sur l'ekphrasis chez Jean Lorrain » dans Pascale Auraix-Jonchière (comp.), *Écrire la peinture entre le XVIII^e et XIX^e siècles*. Clermont-Ferrand, Presse universitaires Blaise Pascal, 203-212.
- TILLIETE, Xavier (1986) : « Esquisse d'un plaidoyer en faveur de l'allégorie ». *Corps écrits – L'allégorie*, 18, 145-153.
- VINCI, Léonardo da (1910) : *Conférences florentines*. Milan, Treves.
- WINN, Phillip (1997) : *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain: le héros fin de sexe*. Amsterdam – Atlanta, Rodopi.