

La femme fatale : essai de caractérisation d'une figure symboliste

Si la figure de la femme fatale peut aujourd'hui être considérée comme un lieu commun des arts et de la littérature, la présente enquête postule qu'elle n'est pas si aisément saisissable. Si donner une définition exhaustive de la femme fatale dans l'espace réduit d'un article est une tâche ardue, il semble néanmoins possible de l'approcher en se fondant, dans une démarche inductive, sur les caractéristiques communes des personnages la composant, afin de fournir un essai de caractérisation notionnelle de la figure de la femme fatale. Dans un souci de clarification conceptuelle, la distinction sera établie entre « personnage », « héroïne », « type », « modèle », « figure », tout terme convoqué dans cet article. Les termes « femme » et « fatal » ainsi que leur rapprochement seront également précisés.

Un personnage est une personne qui apparaît dans une œuvre artistique de représentation (littéraire, théâtrale, picturale, sculpturale, cinématographique). Le personnage peut être qualifié d'allégorique, correspondant en ce sens à une abstraction représentée sous les traits d'une personne, ou d'historique, correspondant alors à une personne qui a pris rang dans l'histoire en raison de son action et de sa notoriété. Le personnage mène souvent au héros, personnage principal d'une œuvre artistique, ou au héros mythologique, être fabuleux souvent d'origine mi-divine mi-humaine, divinisé après sa mort et auquel on attribue des exploits prodigieux. Le héros, l'héroïne, peut aussi être un homme, une femme, qui incarne dans un certain système de valeurs un idéal. Le héros devient alors un modèle qui, grâce à ses qualités et à ses caractéristiques, peut servir de référence à l'imitation ou à la reproduction. Sans évaluer nécessairement positivement les caractéristiques propres au modèle, l'ensemble des caractères distinctifs de celui-ci permet sa classification et son édification en exemple type. Le type est un concept abstrait où s'exprime l'essence d'une chose, ainsi qu'un modèle (au sens étymologique de *tipus* : forme, mais aussi figure) idéal qui détermine la forme d'une série d'objets qui en dérivent (exemple : le type de la chaise se décline en diverses formes). Le type est aussi un être concret, réel ou imaginaire, qui réunit les caractéristiques essentielles d'une classe d'êtres ou de phénomènes dont il est représentatif. La figure quant à elle pourrait rejoindre le type puisque la caractérisation est également un élément important de cette notion. La figure est constituée par la représentation naturelle ou conventionnelle d'un élément dont l'aspect ou la nature caractéristique est rendu(e) par des moyens perceptibles à la vue (moyens plastiques) ou à l'esprit (moyens conceptuels). La figure est reconnue en vertu d'une analogie de nature perçue par l'esprit. Autrement dit, c'est un être ou un concept personnifié, représenté sous une forme humaine plus ou moins nettement

caractérisée, caractéristiques permettant sa reconnaissance. A la différence du type, qui est un concept s'incarnant dans des déclinaisons représentationnelles variables, la figure est conçue à partir de la variabilité des modalités représentationnelles pour aboutir à une abstraction caractérisée.

Où se situe alors la femme fatale dans cet ensemble de termes connexes ? L'emploi de l'expression « femme fatale » – rarement utilisée sous sa forme plurielle – est fréquent lorsqu'on aborde la littérature et les arts de la fin du dix-neuvième siècle, époque du symbolisme. Il convient alors de préciser les deux termes constitutifs de l'expression. Plus que de femme à proprement parler, il s'agit de féminin. Les femmes humaines et les héroïnes sont accompagnées par des créatures féminines hybrides telles les sirènes, les vampires, les chimères ou la Sphinge. Le terme « fatal » (latin *fatum*, destin), quant à lui, est ainsi défini dans le *Dictionnaire de la langue française* d'Emile Littré :

1. Qui porte avec soi une destinée irrévocable. ; 2. Marqué par le destin. ; 3. Qui entraîne avec soi quelque suite importante, en bien ou en mal. ; 4. Qui produit du mal, des malheurs. ; 5. Terme de commerce. Terme fatal, le terme après lequel tout délai expire.

Ces définitions s'accordent sur le caractère inévitable et funeste de la fatalité. Cette dernière semble relever du destin, comme le soulignent les deux premiers points de la définition. La fatalité est donc liée au destin, mais aussi à la mort, finalité de toute vie, ce qui laisse présager une issue funeste aux relations qu'entretient la femme fatale. L'emploi combiné des deux termes dans l'expression « femme fatale » s'accompagne d'une liste de personnages exemplaires (entendus ici comme « pris en exemple » et non nécessairement comme « modèles »), telles Lilith, Judith, Dalila, Médée, Hélène, la Sphinge, etc., le plus connu étant Salomé¹. Ces personnages, aux origines religieuses, littéraires ou historiques, ne renseignent aucunement – du moins d'emblée – sur les caractéristiques unificatrices de la figure de la femme fatale. Cette enquête se propose alors de les rechercher en questionnant le processus constitutif d'une telle figure.

DE L'EVIDEMENT DE LA PERSONNALITE A LA SOMME DU CORPS

¹ Celle-ci est d'ailleurs souvent désignée par l'expression « figure de Salomé ». Sur cette figure spécifiquement, voir pour exemple : David Hamidović (dir.), *La Rumeur Salomé*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2013.

Comme nous le rappelle Mireille Dottin-Orsini², quelle que soit l'époque, l'être féminin est constamment valorisé en art, mais les artistes de la fin du dix-neuvième siècle en font également le support préférentiel de l'expression de leurs inquiétudes et de leurs passions : « Ils voyaient des femmes partout. [...] Devenu vocabulaire usuel, le corps de la femme sert pour tout et son contraire : Nature et Culture, Luxure et Chasteté, Vérité et Mensonge »³. Anne Pinget et Robert Hooze confirment encore que « ce fut dès lors la femme fatale, créature infernale créée pour entraîner l'homme et l'humanité dans sa chute, qui occupa une place prépondérante dans l'iconographie de cette fin de siècle »⁴. La femme, être pluriel, ambivalent, évolutif, est donc privilégiée : elle est mère (la Vierge Marie), amante (Lilith), femme castratrice (Judith), vierge manipulée et manipulatrice (Salomé)⁵ ou encore héroïne tragique (Médée). La femme ? Plus précisément le corps de la femme. Les dimensions cognitives ou psycho-affectives ne sont pas prises en compte :

Pour Baudelaire, la Femme est nécessairement méprisable, parce qu'elle est beaucoup plus proche de la nature que l'homme ; ce qui prédomine en elle, c'est l'animalité ; directement et tyranniquement *soumise aux instincts physiques*, elle est incapable de s'en détacher, et toute son activité vise à les satisfaire. [...] Par-là même, *elle se trouve réduite à son corps*, et l'univers de la vie spirituelle lui est absolument fermé. ⁶

Support des représentations, le corps est paré de bijoux, sous un voile, encadré de longs cheveux, nu, il est pluriel. Les peintres l'exploitent sous tous les aspects, chaque personnage précité permettant d'exprimer des caractères divers de la femme : elle est pure, innocente, terrifiante, fatale, etc. Dans la typologie de l'être féminin, la figure de la femme fatale offre de nombreux visages, ceci en raison notable des origines diverses des personnages qui l'inspirent. Les artistes, en fonction de leur sensibilité et de leur histoire propres, ne retiennent pas les mêmes aspects d'un personnage, ni les mêmes moments d'un épisode. Ceci crée conséquemment une richesse et une diversité de thèmes, et offre la possibilité de véhiculer des messages divers, voire contradictoires. Si le corps est le support commun des personnages, ce qui les distingue sont leurs attributs iconographiques propres ainsi que le contexte dans lequel ils s'insèrent : une

² Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Paris, Grasset, 1993, p.15.

³ Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, *op.cit.*, p.13.

⁴ Anne Pinget et Robert Hooze (dir.), *Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris : réalisme, impressionnisme, symbolisme : les relations artistiques entre la France et la Belgique, 1848-1914*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1997, p.311.

⁵ Si Salomé est communément considérée comme un personnage funeste, il convient de rappeler que dans l'*Évangile* de Saint Marc et de Saint Matthieu, c'est sa mère Hérodiade qui demande la tête de Jean-Baptiste par l'intermédiaire de la danse, et donc du corps, de sa fille. Salomé est perçue à la fois comme une vierge innocente et manipulée par Hérodiade, et comme une séductrice manipulatrice, à l'égal de sa mère.

⁶ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007, p.157. Je souligne.

femme dressée sur des remparts renverra à Hélène de Troie, une autre dans un lieu d'inspiration orientale suggèrera Salomé ou Cléopâtre, chacune distinguée par les voiles de la danse ou la couronne royale. Dans le processus de caractérisation de la figure de la femme fatale, les attributs sont effacés au profit du commun : reste le corps comme support. Si la figure est composée de personnages aux sources diverses, elle n'en retient que les caractéristiques communes, éléments correspondant à l'analogie de nature évoquée en introduction. La figure est la somme dépersonnalisée des personnages-sources. Peu de caractéristiques physiques sont donc associées à la femme fatale, bien que soient observables des récurrences, telle une chevelure abondante ou la prédominance d'un corps dévoilé mais cependant rarement complètement mis à nu. La figure *femme fatale* ne se laisse jamais réellement saisir, elle est plurielle, évanescence et polymorphe, c'est-à-dire qu'elle connaît plusieurs formes et qu'elle est également sujette à en changer. Dans une moindre mesure s'observent aussi, chez les Préraphaélites notamment, mais également chez Fernand Khnopff, des corps androgynes, des femmes ayant des attributs évoquant la virilité : mâchoire carrée, sceptre, fleur hiératique entre les mains. Ceci renforce la perception de femmes dominatrices, ainsi que leur besoin prétendu de combler le vide lié à l'absence d'un sexe masculin. L'idée en effet est répandue que la femme, dépourvue de cette visibilité sexuelle, veuille absolument lutter contre cette absence de phallus⁷ par la castration, plus symboliquement la décollation. Les peintres symbolistes semblent convaincus que la haine que leur vouent les femmes – ou bien serait-ce l'inverse ? – est liée à ce manque, et exprime une jalousie d'ordre sexuel. Ils affublent alors les femmes considérées comme fatales d'attributs renvoyant au masculin, comme le lotus dressé de *L'Apparition* de Gustave Moreau⁸. Joris-Karl Huysmans dans *A Rebours*, n'ajoute-t-il pas lors de sa description : « [...] plus bas, aux hanches, une ceinture l'entoure, cache le haut de ses cuisses que bat une gigantesque pendeloque où coule une rivière d'escarboucle et d'émeraudes [...] »⁹, ceci redoublant l'évocation d'un sexe masculin ? Le pouvoir de décision au bout de leur pinceau, les peintres prennent et gardent ainsi le contrôle sur la femme, ces attributs renvoient à une réalité connue. La femme, certes fatale, n'est alors plus si mystérieuse, moins inconnue, elle devient contrôlable, maîtrisable.

L'utilisation du corps féminin comme support des représentations s'inscrit dans un contexte historique lors duquel la génération symboliste, influencée et imprégnée par le paradigme dominant son époque, n'adhère cependant pas à certaines de ses valeurs, notamment l'idée qu'un développement technique ou scientifique soit nécessairement un progrès, ceci se

⁷ Je distingue ici, en accord avec la terminologie psychanalytique, le pénis, organe mâle dans sa réalité corporelle, et le phallus, valeur symbolique du pénis, représentation figurée, peinte, sculptée, etc.

⁸ Gustave Moreau, *L'Apparition*, s.d., huile sur toile, 142 x 103cm, Paris, Musée Gustave Moreau.

⁹ Joris-Karl Huysmans, *A Rebours*, Paris, Gallimard, 1991, pp.134-135.

traduisant *a minima* par un discours explicite de refus, voire de rejet. Thème dominant, transcendant, la beauté est le maître-mot de ces artistes qui la conçoivent aussi comme susceptible de favoriser la réflexion du plus grand nombre sur la dimension matérielle de l'époque qu'ils jugent oppressante. La beauté qui peut provoquer l'émotion esthétique est pour eux un moyen d'accéder au monde des idées et atteindre, dans une visée néoplatonicienne, la Vérité (le vrai, le bien, le beau)¹⁰. Le symbolisme est considéré comme un art de l'idée, voire comme une philosophie¹¹. Mireille Dottin-Orsini note à ce propos que « les peintres de la femme fatale apparaîtront comme bien réactionnaires aux yeux des historiens de l'art : l'idée prime ici de façon évidente sur la manière de peindre »¹². Jean Moréas, auteur du *Manifeste du symbolisme*, explique que l'art cherche à « vêtir l'Idée d'une forme sensible »¹³, tandis que Georges-Albert Aurier ajoute qu'il produit « la matérialisation représentative de ce qu'il y a de plus élevé et de plus vraiment divin dans le monde, de ce qu'il y a, en dernière analyse, de seul existant, l'Idée »¹⁴. La figure de la femme fatale, sujet privilégié par les peintres symbolistes, apparaît alors comme un outil mis au service de l'idée. Dans une œuvre telle que *L'Apparition*, Salomé représente les désirs charnels, tandis que la tête coupée de saint Jean-Baptiste rappelle la spiritualité déchue. Mais le geste de commandement de Salomé, bras gauche tendu et ordonnant, apparaît inopérant sur Jean-Baptiste, c'est *a contrario* la tête en lévitation qui menace la femme, signifiant potentiellement la volonté d'indiquer la puissance, le pouvoir, la suprématie du monde spirituel sur le monde matériel et charnel. La corporéité de la femme est ici un moyen de dénoncer les intérêts trop peu spirituels des contemporains des symbolistes.

DES CARACTERISTIQUES DE LA FIGURE DE FEMME FATALE

Si le corps de la femme fatale est un support concret de représentation des caractéristiques (beauté, sexualité), les histoires et mythes desquels sont issus les personnages-sources permettent également de dresser des caractéristiques plus abstraites, comme la fatalité.

¹⁰ Je cite Pierre-Henry Frangne : « La prégnance du modèle théorique néoplatonicien [est attestée] chez les poètes, les peintres et la critiques symbolistes, pour lesquels l'œuvre d'art, totalisatrice de l'univers, est le lieu unique où se manifeste de manière privilégiée, au sein d'un dépassement de la science et de la philosophie, la Vérité ou l'Absolu ». Pierre-Henry Frangne, *La négation à l'œuvre : la philosophie symboliste de l'art (1860-1905)*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2005, p.56.

¹¹ A ce propos, voir l'ouvrage de Pierre-Henry Frangne, *La négation à l'œuvre : la philosophie symboliste de l'art (1860-1905)*, *op.cit.*

¹² Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, *op.cit.*, p.21.

¹³ Jean Moréas, « Manifeste du symbolisme », *Figaro littéraire*, 18 septembre 1886.

¹⁴ Georges-Albert Aurier, « Le symbolisme en peinture. Paul Gauguin », *Mercure de France*, mars 1891.

La fatalité qualifie la femme *a minima* grammaticalement dans l'expression « femme fatale ». Les personnages-sources que nous avons étudiés conduisent tous à une issue fatale, directe ou indirecte, de l'homme le plus souvent, mais aussi des proches, comme les enfants de Médée par exemple. Décollation, castration, suicide, infanticide, les femmes fatales laissent dans leur sillage Mort et Destruction, idées appartenant au système notionnel de la fatalité.

Françoise Dupeyron-Lafay propose de convoquer le psychanalyste Sigmund Freud pour éclairer la figure de Salomé, qui « incarne la coexistence et l'identité de la pulsion sexuelle et de la pulsion de mort »¹⁵. La pulsion de mort, reprise en 1920 par Sigmund Freud d'un texte de Sabrina Spielerein datant de 1912¹⁶, s'oppose à la pulsion de vie. Celle-ci, fréquemment appelée Eros en référence au dieu de l'Amour et de la puissance créatrice, englobe les pulsions sexuelles et d'autoconservation. La pulsion de mort est dénommée Thanatos, personnification de la Mort en grec, frère de Hypnos, personnification du Sommeil, et de Moros, la Fatalité, qui pourrait être la personnification englobante des personnages de femme fatale. André Green précise, s'agissant des pulsions de vie : « leur activité est essentiellement de rassemblement, d'unification, de conjonction. [...] L'activité des pulsions de mort ou de destruction est essentiellement de séparation, de désagrégation, de disjonction »¹⁷. L'activité des premières renvoie à des processus de complexification : il s'agit de rassembler, d'unir, de conjuguer des éléments distincts, l'activité des secondes renvoyant à des processus de simplification, où il s'agit de différencier, de séparer, d'exclure, jusqu'à dissoudre. En considérant l'hypothèse freudienne et l'analyse de Dupeyron-Lafay, les unes et les autres non seulement coexistent chez Salomé, mais co-agissent : Eros et Thanatos, actifs, ensemble. Unité des contraires, complémentarité des antagonistes, la femme fatale est une figure double, oscillant entre Vie et Mort, Amour créatif constructif et Destruction. C'est précisément cette ambivalence qui crée la richesse de cette figure, octroyant une grande liberté d'interprétation aux artistes.

Il est à souligner que la fatalité n'est pour autant quasiment jamais directement observable, très peu d'œuvres montrent l'acte fatal lui-même en train de se produire. Les moments choisis soit précèdent, comme la tentation, soit succèdent, montrant ainsi les conséquences de cet acte. Le symbolisme littéraire fait de l'aphorisme mallarméen « suggérer, voilà le rêve »¹⁸ le principe

¹⁵ Françoise Dupeyron-Lafay, « Le personnage de Lilith, femme fatale et princesse vampire, dans *Lilith* (1895), roman fantastique de George MacDonald », *op.cit.*, p.67.

¹⁶ Sabrina Spielerein, « Die Destruktion als Werdens », *Jahrbuch der Psychoanalyse*, IV, 1912.

¹⁷ André Green, « PULSION », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 20 mai 2015. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/pulsion/>

¹⁸ Jules Huret, « M. Stéphane Mallarmé », *Enquête sur l'évolution littéraire*, Bibliothèque Charpentier, 1891, p.60.

poétique d'écriture. Cet aphorisme pourrait notamment s'appliquer également à la peinture symboliste. Si l'acte fatal n'est jamais directement observable, c'est peut-être parce qu'il est suggéré par la figure de la femme fatale, il n'a donc pas la nécessité d'être mis en forme pour que l'effet de suggestion recherché fonctionne.

La sexualité : caractéristique stratégique

Au dix-neuvième siècle, une représentation masculine fréquente de la femme fatale la rapproche de l'animal, agissant selon ses instincts et sans réflexion aucune. Cette représentation élargie conduit à assimiler la femme fatale à la folle, l'hystérique, cette maladie étant directement liée à la sexualité féminine : « Le terme *hystérie*, venant du grec pour utérus, relie le nom de la maladie à la sexualité féminine »¹⁹. L'appétit sexuel insatiable de la femme hystérique, incapable de contrôle, domine chacun de ses actes et chacune de ses pensées. La femme fatale, fréquemment considérée comme hystérique, ne l'est pourtant pas nécessairement. Elle n'est d'ailleurs pas toujours dotée d'un appétit sexuel exacerbé, bien qu'elle joue de ses atouts féminins pour séduire et atteindre le pouvoir. L'analyse des personnages-sources de la femme fatale ne permet pas d'identifier des caractéristiques d'ordre sexuel : la femme fatale peut être vierge, telle Salomé, ou croqueuse d'hommes, telle Lilith, ou encore peut-être même asexuée, la Sphinge n'ayant pas d'activité sexuelle connue. La pulsion sexuelle, dans le vocabulaire freudien, fait écho à la libido, du latin *libet, lubet*, « il convient », « il plaît », et par extension au *sedes libidinis*, « le clitoris »²⁰. La libido est liée au sexe féminin dans son acception première. S'étonnera-t-on alors du rapprochement effectué entre la libido, l'hystérie et la femme, les deux premiers termes étant étymologiquement liés aux attributs féminins ? Chez Freud, la libido désigne l'énergie sexuelle issue de la pulsion sexuelle faisant partie de la pulsion de vie. La sexualité, féminine dans le cas de notre étude, est source à la fois de Vie et de Mort, s'agissant de femme fatale et d'un couple sexualité / fatalité. La sexualité, active (Judith et Holopherne), passive (Salomé et Jean-Baptiste), observable ou non dans les représentations picturales, est intrinsèquement liée à la notion de femme fatale. Salomé elle-même, bien que vierge, est transformée par la mort de Jean-Baptiste qu'elle a ordonnée, transformation qu'Oscar Wilde met en mots : « J'étais une princesse, tu m'as

¹⁹ Bram Dijkstra, *Les Idoles de la perversité : figure de la femme fatale dans la culture fin-de-siècle*, Paris, Editions du Seuil, 1992, p. 265.

²⁰ Pierre Kaufmann, « LIBIDO », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 20 mai 2015. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/libido/>

dédaignée. J'étais une vierge, tu m'as déflorée. J'étais chaste, tu as rempli mes veines de feu... »²¹ .

La femme fatale est souvent caractérisée par une maternité malheureuse : elle est soit stérile, soit mère de monstres (Lilith), ou de mort-nés (Lilith), ou encore d'enfants connaissant un destin funeste (Médée commet un infanticide pour punir Jason, le père). La femme peut d'ailleurs être punie pour cela, comme nous pouvons l'observer dans l'huile sur toile de Giovanni Segantini, *Les Mauvaises Mères*²² de 1894 : une mère est suspendue à un arbre, le corps arqué²³, ouvrant sur un paysage enneigé, lequel peut évoquer l'un des neuf cercles de l'Enfer décrit par Dante dans la *Divine Comédie*, dans lequel la pécheresse reçoit la punition d'un monde glacial pour avoir commis un péché trop brûlant, c'est-à-dire trop charnel. Un nourrisson est accroché à son sein, semblant y planter les dents. Le nourrisson peut ici être associé à un vampire, évoquant l'état potentiellement antérieur de la mère pécheresse. La scène se répète au second plan, un autre nourrisson arachnéen se dirigeant vers la scène principale. D'après le titre, ces mères sont punies du fait de leur manquement à la mission maternelle.

La beauté : caractéristique instrumentale

La femme fatale tentatrice, manquant à la mission maternelle, serait-elle considérée comme une pécheresse ? Elle est effectivement constamment liée à la notion morale ou religieuse, judéo-chrétienne, de péché et notamment aux actes d'adultère, de meurtre, de trahison, d'infanticide, etc. Ceci en raison du péché originel qui lui est attribué : le Mal est entré dans le monde à cause de sa beauté ou de sa naïveté (Eve, Pandore). La femme fatale est en effet, le plus fréquemment, considérée comme belle, d'une beauté que nous pouvons qualifier de mystérieuse et envoûtante. L'expression « beauté fatale » en témoigne. Le mystère de la beauté réside dans son incompréhension ou la difficulté à l'expliquer, ou encore dans le fait qu'elle soit tenue cachée, secrète. Le corps de la femme fatale est en effet le plus fréquemment représenté à demi caché, voire suggéré, sous des voiles (Salomé), des cheveux descendant en cascades (Eve, Lilith), ployant sous des bijoux, des perles et des pierres précieuses. Je retiens ici ces deux acceptions liées à l'étymologie latine du mot mystère : 1) l'inexplicable, la beauté de la femme

²¹ Oscar Wilde, *Salomé*, Paris, Presses universitaires de France, 2008, p.82.

²² Giovanni Segantini, *Les Mauvaises Mères*, 1894, huile sur toile, 120 x 225 cm, Vienne, Osterreichische Galerie Belvedere.

²³ Céline Eidenbenz, dans une communication tenue au colloque *Redéfinir le symbolisme européen* au Musée d'Orsay les 13 et 14 avril 2012, explique que le « corps arqué [ndr : est] associé à l'hystérie, oscillant entre souffrance et extase ».

fatale n'étant pas rationnelle mais envoûtante, captivante, irrésistible, et 2) le secret, la femme fatale provenant de contrées exotiques, parfois encore inconnues, et donc fantasmagiques. Ces lieux exotiques équivalent à ce qu'étaient pour les Grecs les pays non grecs, qu'ils qualifiaient de barbares. La femme fatale est d'un autre monde, d'une autre culture, le plus souvent d'Orient (Salomé, Médée). Cet exotisme renforce la fascination pour le personnage ainsi que son mystère, renvoyant ici à l'étymologie grecque du mot *mústês*, un mystère pour les non-initiés, évoquant la sorcellerie, la magie et l'occulte (la fée Morgane, Circé, Médée), thèmes et pratiques chers aux symbolistes de la fin du dix-neuvième siècle. Le jugement de beauté relevant de la subjectivité, les peintres retiennent des attributs qualificatifs et représentatifs de la femme fatale : cheveux longs, voiles, bijoux et pierres précieuses, fleurs (lotus, lys, rose), nudité totale ou partielle, etc., attributs traditionnellement associés à l'idée de beauté, sans que celle-ci soit pour autant définie. Définir la beauté enfermerait les peintres dans un seul type de représentation, le type culturel de leur *hic et nunc*. La diversité de la figure a déjà été mentionnée : la femme fatale est plurielle, sa beauté l'est aussi, puisque cette pluralité de représentations est une caractéristique de la figure.

LE CORPS COMME SUPPORT AUX COMPORTEMENTS CARACTERISTIQUES

La diversité des comportements représentés permet également de reconnaître la figure de la femme fatale. Les héroïnes féminines se comportent en séductrices, c'est-à-dire qu'elles exercent une attraction. Elles se distinguent en deux ensembles : les séductrices s'arrêtant à la séduction de l'homme, nommées ici tentatrices et les séductrices allant jusqu'à la castration de l'homme, nommées ici castratrices.

A l'époque des symbolistes, voici ce que le *Dictionnaire de la langue française* d'Emile Littré (1872-1877), dernière édition potentiellement connue des contemporains du symbolisme, indique à propos de la « tentation » : « 1. Mouvement intérieur par lequel on est porté à des choses soit indifférentes, soit mauvaises » et encore : « 2. En matière de religion, sollicitation au mal par la suggestion du diable ou par celle de la concupiscence ». La tentation est généralement considérée négativement, dévalorisée, voire liée au mal. Les artistes, bien que rejetant la sexualité, ne la nient cependant pas, pas plus que les besoins sexuels qu'ils éprouvent. A ce sujet Jean Pierrot précise : « Les Décadents²⁴ découvrent la sexualité, mais c'est en grande partie

²⁴ Si les débats sur les termes « décadents » et « symbolistes » ont toujours lieu à ce jour, je joindrais les deux dans le cadre de cet article, à l'instar de Paul Adam et Félix Fénéon, qui en 1888 publiaient un *Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, sans établir de réelle distinction entre les deux mouvements.

pour la refuser »²⁵. Il continue ainsi : « La solution précaire et douloureuse adoptée consistera d'abord à accepter de vivre l'amour et la sexualité sur le mode de la culpabilité, à voir en eux l'expression privilégiée du Satanisme, de ce désir fondamental d'abaissement que constitue la perversité »²⁶. Cela conduit l'homme à voir la femme réduite à son corps, comme la référence à Baudelaire l'évoquait. Les hommes sont coupables de leurs instincts, jugés pervers, mais ils en rejettent la responsabilité, la faute, le péché, sur la femme, dont le corps en est le support. Le comportement dominant caractéristique attribué à la femme fatale est alors celui de la séduction. La séduction indique que la femme exerce une attraction, cela ne signifie pas nécessairement qu'elle se donne. Dans ce vaste ensemble des tentatrices s'opère une distinction entre trois types de comportements tentateurs, selon le moyen utilisé : la tentation charnelle, intellectuelle et l'ensorcellement. La tentation charnelle, personnifiée par Eve, Salomé, Judith, les Sirènes, est la tentation la plus directement perceptible : c'est celle que les sens perçoivent immédiatement, c'est une tentation physique, sensible. C'est la beauté de la femme fatale qui tente. La tentation intellectuelle, d'ordre psychique, sollicite les facultés cognitives de l'homme. La séductrice l'illustrant en particulier est la Sphinge. Selon José Pierre, elle est « une figuration symbolique particulièrement significative de la Femme fatale »²⁷. La Sphinge est une créature hybride qui « pose des énigmes au passant [...], symbolise ainsi l'énigme que l'humanité doit résoudre, car il [Ndr : le Sphinx] provoque la personne interrogée pour lui faire découvrir le sens de son existence »²⁸. La Sphinge, mi-femme, mi-lion, est peut-être plus dangereuse encore que la séductrice charnelle, elle questionne, elle est douée d'une intelligence aiguisée. La tentation d'ordre magique est équivalente à l'ensorcellement, représentée par Circé, Médée ou la fée Morgane. L'ensorceleuse se place dans une catégorie singulière de tentatrices, puisque le moyen de l'attraction qu'elle exerce sur les hommes est la magie. Peu important sa beauté ou son intelligence, ce sont ses connaissances occultes et magiques qui lui permettent de parvenir à ses fins. L'occultisme et le mysticisme connaissent un regain d'intérêt lors de la période symboliste, notamment auprès des peintres décadents dont Joséphin Péladan, écrivain et occultiste français autoproclamé Sâr, vulgarise les idées. Est-il alors étonnant que les artistes éprouvent de l'intérêt pour les magiciennes et ensorceleuses mystiques ?

La catégorie des castratrices regroupe les femmes fatales dont le but ultime est le déni du pouvoir de l'homme, dans la perte de sa virilité (castration) ou dans la mort (décollation). Pour accomplir son geste funeste, la femme fatale castratrice doit rendre sa victime vulnérable : « [...]

²⁵ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, op.cit., p.157.

²⁶ *Ibid.*, p.158.

²⁷ José Pierre, *L'Univers symboliste, décadence, symbolisme et Art Nouveau, Paris, Somogy, 1991*, p.70.

²⁸ Michel Cazenave (dir.), *Encyclopédie des symboles*, Paris, Editions Le Livre de Poche, 1999, p. 653-654.

le pouvoir dévastateur de la tentatrice [...] réside dans la séduction même que la femme exerce sur l'homme »²⁹. La première tentative de séduction peut être le baiser, traduisant divers sentiments : la tendresse, familiale, amicale, la passion, amour ou haine et trahison (le baiser de Judas). Le baiser, symbole d'union entre deux êtres, peut aussi être l'annonce d'un danger potentiel pour l'un des deux, voire les deux. Les lèvres, rapidement retroussées, peuvent conduire à une morsure mortelle, comme l'évoque *Le vampire* d'Edvard Munch³⁰, et donner ainsi une issue funeste à l'étreinte charnelle. Lorsque la femme fatale est représentée en train d'embrasser, elle symbolise une prise de pouvoir sur l'homme, exerçant sur lui son emprise : il devient littéralement impuissant, une perte de puissance et de pouvoir qu'il redoute au plus haut point. L'œuvre *Le Baiser du Sphinx* de Franz von Stuck³¹ est un exemple particulièrement révélateur de cette posture dominante de l'être féminin sur l'homme devenant victime.

Les types d'abandon masculin sont doubles : abandon charnel et abandon spirituel. Le premier est la conséquence physique de la séduction de la femme fatale : cet abandon charnel mène à la castration, distinguée ici de la décollation, bien que les deux soient métaphoriquement liées. La castration est littéralement coupure, suppression physique des attributs sexuels masculins, dont la femme est physiologiquement dénuée par nature selon les symbolistes. Cette coupure ôte à l'homme puissance et pouvoir : la castration est souvent reliée au mythe biblique de Judith, bien que celle-ci décapite Holopherne. La décollation, elle, est associée au mythe de Salomé : c'est un acte de coupure spirituelle.

CONCLUSION : LA QUETE DE POUVOIR, CARACTERISTIQUE FINALE

Le mythe nous propose un rapport à l'autre, un autre « femme fatale », altérité nécessaire à la distinction de soi, altérité qui opère l'identité et en est constitutive³². Identité et altérité,

²⁹ José Pierre, *L'Univers symboliste, décadence, symbolisme et Art Nouveau, op.cit.*, p.68.

³⁰ Edvard Munch, *Le Vampire*, 1895, huile sur toile, 91 x 109 cm, Norvège, Munch Museum.

³¹ Franz von Stuck, *Le Baiser du Sphinx*, 1895, huile sur toile, 160 x 145 cm, Budapest, Musée des Beaux-Arts.

³² Cecile Croce renvoie dans cette perspective au mythe d'Aristophane : « Le mythe d'Aristophane donne pour origine à l'amour une césure cruelle, un trauma à partir duquel se greffe une image [...]. Alors, sans doute, l'affect douloureux des hommes (affectés par le déchirement, affectés au mal, à leur condition d'êtres coupés et coupables) trouve son écho dans la différence des sexes qui marque l'écart et la complémentarité, appuyé par l'image merveilleuse de la représentation projetée en arrière (de l'unité jadis conçue *a posteriori*). », in Cécile Croce, *Psychanalyse de l'art symboliste pictural : l'art, une érosgraphie*, Seyssel, Champ Vallon, 2004, p.43 (nous soulignons).

Claude Leibenson évoque quant à lui le mythe de l'âge d'or : « Françoise Héritier évoque également l'existence de mythes relatant un âge d'or au cours duquel chaque groupe sexué se reproduisait seul à l'identique. L'absence d'altérité, le rêve d'un monde où l'on pourrait vivre « entre soi ». » in Claude Leibenson, *Le Féminin dans l'art occidental : histoire d'une disparition*, Paris, Ed. de la Différence, 2007 (nous soulignons).

indissociablement liées, sont des notions nécessairement relationnelles et sociales. A la fin du dix-neuvième siècle, il semble que le regard masculin sur l'altérité de la femme soit en tendance de l'ordre du non même, et non pas reconnue comme un autre que soi³³. Entre hommes et femmes, mêmes et non mêmes, la relation sociale est de domination plus que de réciprocité, selon les termes de la psychologie sociale contemporaine³⁴. Il est socialement attendu que les hommes dominent les femmes et exercent leur pouvoir sur elles. Dans la problématique d'une relation sociale entre pouvoirs et dépendances des uns et des autres, la psychologie sociale indique encore que, lorsque la relation est de dominance, les uns et les autres usent de stratégies pour réduire leur degré de dépendance et augmenter celui de l'autre, augmenter leur degré de pouvoir et réduire celui de l'autre.

Dans les représentations picturales créées par le peintre homme donnant à voir sa propre perception de ce rapport social à l'autre féminin, les rapports sont alors le plus souvent d'opposition : des hommes fictifs (Œdipe, Holopherne) affrontent sur la toile des femmes elles aussi fictives, parfois au péril de leur vie (la Spinge, Judith). Dans une relation de dominance, il s'agit de mettre le non même en dépendance et d'exercer du pouvoir sur lui. La femme n'a d'existence, d'identité, qu'en regard, qu'en miroir du masculin, considérée par l'homme, dans le rapport social dominant de l'homme à la femme. « Sexe faible » selon l'expression, la femme ne devrait agir qu'en réponse à une volonté masculine, être agent plus qu'acteur dans et de la relation. La femme refusant, luttant contre cette mise en dépendance, serait-elle alors fatale ? Fatale à la domination de l'homme ? La femme fatale est imaginaire, imaginée, sans réalité intrinsèque, elle est un construit de l'esprit masculin producteur d'effets. De ce fait, le peintre, individu de sexe masculin imaginant cette femme fatale, peut-il la concevoir autrement que dans une quête de pouvoir sur l'homme, une femme poursuivant elle aussi un but de domination, un simple renversement du schéma, ne modifiant pas la nature de la relation, qui reste alors de dominance ? Mireille Dottin-Orsini complète :

Jamais le « problème de la femme » n'a été si étroitement mêlé à celui de la création, jamais la misogynie n'est apparue aussi nettement comme la base même de l'expression artistique. [...] Identifiée à l'Art, elle détruit l'artiste qui se consume pour elle ; elle l'inspire, et le fait souffrir ; elle

³³ Dans l'herméneutique du soi que propose Paul Ricœur (Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Editions du Seuil, 1990), l'identité s'analyse sur deux dimensions : l'identité-mêmeté et l'identité-ipséité. L'identité-mêmeté (même que moi, pas même que moi) renvoie à l'individu et l'appartenance à un ensemble social de mêmes, en l'occurrence l'ensemble des hommes, les femmes constituant un ensemble social distinct constitué de non mêmes. L'identité-ipséité renvoie au soi, à la singularité, à l'intime, au sujet, et non pas au seul individu, l'alter y est conçu non pas comme un non même mais comme un autre que soi.

³⁴ Reynald Brizais et Christian Chauvigné, *Pouvoir, dominance et représentation de soi*, thèse de doctorat dirigée par Marie-José Chombart de Lauwe, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Centre d'Ethnologie Sociale et de Psychosociologie, 1984.

le trompe, mais de sa souffrance il tirera un chef d'œuvre. Scénario banal, somme toute, mais érigeant la gynophobie en principe esthétique.³⁵

Le peintre pourtant nous donne à voir qu'une telle quête de pouvoir, de domination, cette fois de l'homme par la femme fatale, n'atteint pas toujours son but. Cette femme fatale serait-elle une mise en garde adressée aux hommes, un signal d'alarme indiquant le danger d'un trop grand pouvoir masculin, dans les rapports sociaux de la réalité de la fin du dix-neuvième siècle ? Est-il certain que la femme fatale veuille nécessairement soumettre l'homme, le dominer à son tour ? Les personnages-sources, support de la représentation, peuvent poursuivre des buts autres : elles peuvent chercher à progresser dans la hiérarchie sociale (Hérodiade, Salomé), en passant par et au moyen de l'homme qui leur est socialement supérieur (Hérode), elles peuvent aussi rechercher une autonomie financière (Dalila) en n'hésitant pas à utiliser chantage et corruption. La femme fatale cherche non pas devenir l'égale, l'identique mathématique, la même que l'homme, dans laquelle son identité se dissoudrait, mais à réduire sa dépendance et augmenter son pouvoir d'action pour infléchir la relation de dominance établie, voire tendre vers une relation de réciprocité. Dans une relation de réciprocité, les stratégies ne sont plus de domination mais d'autonomisation de soi et de l'autre, elles tendent à équilibrer les dépendances dans la relation en développant un pouvoir d'agir, et non plus un pouvoir sur l'autre. La quête est celle d'une reconnaissance, non pas d'égalité, mais d'alter égo reconnu. Le désir, les charmes, l'amour, sont les outils de la femme fatale pour atteindre ce but³⁶. La femme fatale développée au dix-neuvième siècle est une figure dont l'utilité est de mettre en garde les hommes, eux aussi en quête perpétuelle de pouvoir : financier, sexuel, social, etc. toutes ces dimensions, à la fin du dix-neuvième siècle, sont mises et remises en cause, conséquences des changements du siècle.

Hélène Heyraud

(Doctorante – Université Rennes 2 – Histoire et critique des arts)

BIBLIOGRAPHIE

³⁵ Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, op.cit., p.23.

³⁶ *A contrario* du « Mythe de l'Un parméniensien : le Je et le Tu disparaîtraient à travers la fusion amoureuse ». Citation issue de l'article de Georges Brunel et Baldine Saint Girons, « AMOUR », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 20 mai 2015. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/amour/>

DIJKSTRA, Bram, *Les Idoles de la perversité : figure de la femme fatale dans la culture fin-de-siècle*, Paris, Editions du Seuil, 1992.

DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, 1993.

DUPEYRON-LAFAY, Françoise, « Le personnage de Lilith, femme fatale et princesse vampire, dans *Lilith* (1895), roman fantastique de George MacDonald », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2010/4 n° 82, p. 63-74.

HAMIDOVIĆ, David (dir.), *La Rumeur Salomé*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2013.

HUYSMANS, Joris-Karl, *A rebours* [1884], Paris, Gallimard, 1991.

PIERRE, José, *L'Univers symboliste, décadence, symbolisme et Art Nouveau*, Paris, Somogy, 1991.

PIERROT, Jean, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007.

PINGEOT, Anne et HOOZE, Robert (dir.), *Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris : réalisme, impressionnisme, symbolisme : les relations artistiques entre la France et la Belgique, 1848-1914*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1997.

RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Editions du Seuil, 1990.

WILDE, Oscar, *Salomé* [1903], Paris, Presses universitaires de France, 2008.

Pour citer cet article : Hélène Heyraud, « La femme fatale : essai de caractérisation d'une figure symboliste », *Revue Ad Hoc*, n°4, « La Figure », publié le 07/03/16 [en ligne], URL : <http://www.cellam.fr/?p=5577&g=22>