

Sex and the city : représentations du féminin dans les mystères urbains [également disponible en anglais]

WIGELSWORTH, Amy <<http://orcid.org/0000-0001-6539-6104>>

Available from Sheffield Hallam University Research Archive (SHURA) at:

<http://shura.shu.ac.uk/22824/>

This document is the author deposited version. You are advised to consult the publisher's version if you wish to cite from it.

Published version

WIGELSWORTH, Amy (2015). Sex and the city : représentations du féminin dans les mystères urbains [également disponible en anglais]. Les Mystères urbains au XIXe siècle : circulations, transferts, appropriations.

Copyright and re-use policy

See <http://shura.shu.ac.uk/information.html>

Amy Wigelsworth

Sex and the City : représentations du féminin dans les mystères urbains

Dans « Sémiologie et urbanisme », Barthes décrit l'espace urbain comme « *érotique* » par nature, expliquant : « j'emploie indifféremment *érotisme* ou *socialité*. La ville, essentiellement et sémantiquement, est le lieu de rencontre avec l'autre¹ ». L'« *érotisme* » qui caractérise notre rencontre avec la ville caractérise également notre engagement avec le texte. Prendergast explique cette équivalence entre texte et ville ainsi :

Disons que les villes et les récits ont au moins une chose en commun : ce sont tous les deux des machines à fabriquer du désir. Rousseau dénonce la ville parce qu'elle crée une multiplication sans fin de désirs et, en conséquence, une quête insatiable d'une gratification impossible [...]. De façon similaire, le désir dans le récit et le désir pour le récit sont ce qui fait perpétuer et nos récits et notre lecture de ces récits².

Si tout texte a une dimension « *érotique* », c'est particulièrement le cas de la fiction populaire, comme l'explique Hayward, évoquant le caractère « énergiquement physique » du plaisir fourni par « la pornographie, les romans de sensation, les films d'action, et ainsi de suite³ ». Le feuilleton surtout est fondé sur le rapport du désir, afin de promouvoir la consommation continue⁴. Un « effort concerté de différencier la fiction dont les effets s'étendent au corps de la fiction purement intellectuelle » était un moyen de bien séparer une masse grandissante de lecteurs d'une élite privilégiée lors de l'essor de l'industrie de l'édition⁵.

Si la ville et le texte sont tous les deux des entités « *érotiques* », alors manifestement les rôles joués par les hommes et les femmes par rapport à la ville et par rapport au texte méritent notre attention. Dans leur excellente introduction à *Intertextuality: theories and practices*⁶, Still et Worton expliquent que « la représentation sexuelle des relations écrivain-lecteur », surtout dans le contexte de l'intertextualité, a toute une histoire :

¹ Barthes Roland, "Sémiologie et urbanisme", in *Œuvres complètes, Tome II, 1966-1973*, Paris, Seuil, 1994, p. 445, soulignement dans l'original.

² Prendergast Christopher, *Paris and the Nineteenth Century*, Cambridge, USA, Oxford, UK, Blackwell, 1992, p. 28. Toutes les traductions de l'anglais dans cet article sont les miennes.

³ Hayward Jennifer, *Consuming Pleasures. Active Audiences and Serial Fictions from Dickens to Soap Opera*, Kentucky, University Press of Kentucky, 1997, p. 38.

⁴ *Ibid.*, p. 2.

⁵ *Ibid.*, p. 38.

⁶ Still Judith et Worton Michael (dir.), *Intertextuality: Theories and Practices*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1990, p.1-44.

Les théories de l'intertextualité ont, dès le départ, fait référence, au moins indirectement, aux hiérarchies sexuelles. On a souvent attribué à l'acte d'écrire (ou à la création littéraire) des sous-entendus d'une dangereuse féminité ou d'un caractère efféminé, tandis que, traditionnellement, les écrivains ont été principalement mâles et certains aspects de l'écriture ont été loués en tant que typiquement actifs et donc (au sein d'une économie qui embrasse Aristote, Freud et beaucoup d'autres) virils. L'acte de création même, malgré les nombreuses associations métaphoriques avec l'accouchement, peut – si l'on fait abstraction de la métaphore maternelle – être lié au mythe du dieu mâle qui est le seul et unique créateur : la sagesse découle de la tête de Zeus, et Cicéro était très fier de son titre de « père de la patrie », soutenant que le bon orateur est, en effet, le père fondateur d'une communauté et donc d'un sociolecte⁷.

En fait, les approches « sexuelles » de l'intertextualité sont bien trop nombreuses pour être explorées de manière exhaustive ici. Citons brièvement la fascination de Genette pour tout ce qui est perversité, érotisme et amour dans *Palimpsestes*⁸ et le binaire sexuel du phénotexte et génotexte examiné par Kristeva, pour n'en donner que deux exemples. Mais selon Still et Worton, c'est Barthes « avec son image réversible du corps comme texte et du texte comme corps, que l'on associe le plus à l'érotisation de l'intertextualité⁹ ». Son approche prend sa source dans *S/Z*¹⁰, ouvrage dans lequel Barthes établit un parallèle entre le désir herméneutique et le désir sexuel et fait pour la première fois la distinction entre le « texte lisible » et le « texte scriptible ». Dans *Le Plaisir du texte*¹¹, les différences entre ces deux types de texte s'avèrent explicitement érotiques : le texte lisible est un « texte de plaisir » et le texte scriptible un « texte de jouissance ». Barthes poursuit sa notion érotique de l'intertextualité dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, déclarant qu'il « trouve certains mots, employés par certains auteurs ou par certaines écoles de pensée tout particulièrement délirants et séducteurs¹² » : « L'intertexte n'est pas forcément un champ d'influences ; c'est plutôt une musique de figures, de métaphores, de pensées-mots ; c'est le signifiant comme *sirène*¹³ ». Cette idée du « signifiant comme *sirène* » constitue, évidemment, une métaphore musicale, tout en évoquant également l'image d'une sirène séductrice, rappelant ainsi l'imagerie des *Pieuvres de Paris* de Pierre Zaccone (1878), roman auquel je ferai référence à plusieurs reprises au cours de cet article¹⁴.

⁷ *Ibid.*, p. 29-30, soulignement dans l'original.

⁸ Dillon Sarah, *The Palimpsest*, London, Continuum, 2007, p. 91.

⁹ Still et Worton, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰ Barthes Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

¹¹ Barthes Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

¹² Still et Worton, *op. cit.*, p. 18.

¹³ Barthes Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 174, soulignement dans l'original.

¹⁴ Zaccone Pierre *Les Pieuvres de Paris*, Paris, F. Roy, 1878. Je donnerai les références dans le corps du texte en les faisant précéder de la mention : PIEUV.



Dès le départ alors, les interactions entre les personnages féminins et les personnages masculins au sein de la diégèse, étant donné « la représentation sexuelle des relations écrivain-lecteur » évoquée ci-dessus, ont manifestement une signification métadiégétique. Voici la piste que je compte poursuivre dans cet article, dans lequel j'examinerai les représentations de la féminité dans les mystères urbains.

Je me pencherai d'abord sur les personnages et les situations qui semblent suggérer une coexistence du masculin et du féminin, refusant ainsi la supposition de catégories masculines et féminines antithétiques. Le genre s'avère une construction « palimpsestueuse », plutôt qu'un système binaire. En tentant d'établir la signification de cette confusion, j'explorerai par la suite l'idée de la lecture comme activité féminine et celle de l'écriture comme activité masculine. J'aurai recours à des catégories proposées par Gauthier¹⁵, traitant en particulier la « femme à séduire », un personnage dont le rôle fait écho de celui de la lectrice, et la « femme séductrice », dont le rôle nous invite à le comparer à celui de l'écrivain masculin. Ayant examiné ces deux types de femme, je réfléchirai aux personnages qui ne correspondent de façon concluante ni à l'une ni à l'autre catégorie, mais qui, *via* l'imagerie associée à la notion de consommation, allient des caractéristiques masculines et féminines, ainsi que les activités d'écriture et de lecture. Ainsi, je compte démontrer que les représentations du féminin et du masculin coexistent, dans un rapport d'intimité palimpsestueuse (tout comme les processus de lecture et d'écriture vus par les

¹⁵ Gauthier Nicolas, *La Ville criminelle dans les grands cycles romanesques de 1840 à 1860 : stratégies narratives et clichés* (thèse de doctorat, université de Grenoble/université de Montréal, 2011).

théoriciens de l'intertextualité) plutôt que de fonctionner comme des activités entièrement séparées.

Les cas d'ambiguïté sexuelle sont nombreux dans les mystères. Rodolphe, par exemple, se voit décrit en termes distinctement féminins. Les premières descriptions de ce personnage évoquent « sa taille moyenne, svelte, parfaitement proportionnée » et « sa main élégante et blanche », avant de conclure que « [s]es traits étaient régulièrement beaux, trop beaux peut-être pour un homme¹⁶ » (MP : 41). Dans *Les Nuits de Paris*, une description très similaire d'un soi-disant nouveau personnage masculin, dit « le Monténégrin » mène à la découverte que le personnage en question est, en réalité, une femme déguisée (Fernande, qui s'évanouit quand elle apprend que son père a été assassiné). La bouche du personnage est « petite comme celle d'une jeune fille¹⁷ » (NUITS : 62) et on nous dit que « [Franck] admirait cette belle tête de jeune homme qu'on eût désiré voir sur le corps d'une belle femme » (63). Il y a une intelligente juxtaposition des références à « la douceur » et à « la délicatesse élégante » (62) et des descriptions sans doute plutôt « masculines », par exemple de « ce rayon *profond* et *pénétrant* qui partait de son œil bleu » (63, c'est moi qui souligne). De la même façon, plusieurs personnages féminins se voient comparés à des hommes. La patronne du tapis-franc, dit l'ogresse, par exemple, est « grande, robuste, corpulente, haute en couleur et quelque peu barbue. Sa voix rauque, virile, ses gros bras, ses larges mains, annoncent une force peu commune » (MP : 38). Les références à la virilité sont aussi récurrentes dans les descriptions de la Louve, qui est « grande, virile » (610) et qui traverse l'eau « d'une vigueur toute virile » (855) quand elle sauve Fleur-de-Marie de la noyade.

La conception du genre qui émerge de telles descriptions ne cadre manifestement pas avec les « contrastes qui se détachent nettement » si typiques de la « vision précise manichéenne ou mélodramatique du monde¹⁸ ». Si richesse et pauvreté, succès et échec, et héros et scélérats adhèrent à un système binaire très net¹⁹, alors les nébuleuses catégories du masculin et du féminin rejettent clairement ce système. Une illustration particulièrement frappante de ceci se trouve dans l'un des « Épisodes du carnaval à Nice de l'année 1882 », petite anecdote des *Mystères de Nice*²⁰, dans laquelle deux jeunes hommes intrigués par une femme masquée qu'ils voient entourée de fleurs sur un char de carnaval, la suivent jusqu'à chez elle :

La voiture s'arrêta devant la porte d'une jolie villa ; elle descendit, ôta son masque pour parler au cocher en se plaçant de manière à ce que les deux jeunes gens pussent la voir.

Quel désappointement ! La dame avait une moustache. Cette ravissante créature était un homme ! Nos deux jeunes gens perdirent toute illusion et s'en allèrent de très mauvaise humeur, en regrettant le temps qu'ils avaient perdu.

La personne s'était jouée d'eux. Après qu'ils furent partis et qu'elle les eut perdu de vue, elle remit le masque, remonta dans la voiture et partit de

¹⁶ Sue Eugène, *Les Mystères de Paris*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », [1842-1843], 1989. Je donne les références de mes citations dans le corps du texte précédées des lettres MP.

¹⁷ Zaccone Pierre, *Les Nuits de Paris*, Paris, Aux Bureaux de *La Livraison illustrée*, 1867. Je donne les références de citations tirées de ce roman dans le corps du texte précédées de NUIITS.

¹⁸ Prendergast Christopher, *Balzac: Fiction and melodrama*, New York, Holmes and Meier, 1978, p. 91 et 93-94.

¹⁹ Prendergast, *op. cit.*, 1978, p. 91 et 110.

²⁰ Zybinn W. de, *Les Mystères de Nice*, 2 vols, Nice, impr. de V.-E. Gauthier, 1882-1884. Je donnerai dorénavant les références de ce roman dans le corps de l'article précédées de la mention NICE.

nouveau. C'était vraiment une femme, mais elle avait mis exprès une fausse moustache pour le cas où son masque serait tombé. Elle avait fait arrêter la voiture devant cette villa dans le but de se débarrasser de la poursuite de ces deux jeunes gens, pour rentrer chez elle sans que personne pût savoir qui elle était et où elle demeurait. (NICE I : 24-5)

L'effet vertigineux de toute une série de dévoilements (il ne s'agit pas tout simplement d'un homme habillé en femme, mais plutôt d'une femme habillée en homme... habillé à son tour en femme), sert à démontrer que le genre est une construction bien plus complexe que les autres aspects de l'identité, traités eux en paires antithétiques dans les mystères. Ceci nous rappelle « la déconstruction du système binaire de genres par la théorie *queer* contemporaine²¹ », ainsi que l'argument de Freud²² que « chaque individu est essentiellement bisexuel et doit donc refouler soit son identité masculine, soit son identité féminine, ainsi que son désir hétérosexuel ou homosexuel. Alors que la sexualité hétérosexuelle adulte est le résultat d'un processus efficace de rajout des couches au palimpseste, effaçant ainsi le texte sous-jacent, dans la sexualité *queer* les deux textes coexistent sur la surface du palimpseste, traversant, tordant et troublant l'autre²³ ». Comme Dillon, j'ai l'intention de viser au-delà des implications sociales et politiques des confusions sexuelles observées dans ces textes, pour me concentrer plutôt sur les implications de ces confusions pour notre compréhension de l'intertextualité. À cette fin, je me pencherai à présent sur les liens entre la féminité et la lecture, et sur la masculinité et l'écriture.

Objets de séduction

Comme l'explique Angenot, le cliché de la lectrice du dix-neuvième siècle provient d'une vogue pour la fiction sentimentale du dix-huitième siècle : « nous voyons apparaître aux alentours de 1760 une première forme de paralittérature romanesque, larmoyante et sentimentale, imitée de Rousseau et de Richardson. [...] une littérature destinée 'aux dames' [...]»²⁴. Après 1830, pourtant, « [l]e roman, considéré depuis le dix-huitième siècle comme un genre destiné aux dames, change alors d'image institutionnelle sinon de public réel : il devient, avec l'apparition du feuilleton, un genre non plus 'féminin' mais 'populaire' [...]»²⁵.

Plusieurs genres publiés en feuilleton tournaient dès lors autour de personnages ou passe-temps traditionnellement masculins, qui plaisaient évidemment à un lectorat masculin. Queffélec cite à titre d'exemple l'essor du roman exotique et du roman maritime sous la Deuxième République²⁶, et celui du roman scientifique entre 1866 et 1875²⁷. Même si le roman sentimental n'était plus qu'un parmi tout un répertoire de plus en plus divers de genres populaires, l'association de la fiction populaire avec la féminité a persisté, sans doute grâce à ces connotations péjoratives. Comme l'explique Hayward, l'assimilation de la masse

²¹ Dillon Sarah, *op. cit.*, p. 117.

²² Freud Sigmund, "The sexual life of human beings", in *Introductory Lectures on Psychoanalysis*, The Penguin Freud Library, vol. 1, trad. James Strachey (London: Penguin), 1991, [1917], pp. 344-61 et "Femininity", in *New Introductory Lecture on Psychoanalysis*, The Penguin Freud Library, vol. 2, trad. James Strachey (London: Penguin), [1933], 1991, pp. 145-69.

²³ Dillon Sarah, *op. cit.*, p. 123.

²⁴ Angenot Marc, "La littérature populaire française au dix-neuvième siècle", *Canadian Review of Comparative Literature/Revue canadienne de littérature comparée CRCL/RCLC*, septembre/septembre 1982, 307-333, p. 309.

²⁵ *Ibid.*, p. 310.

²⁶ Queffélec Lise, *Le roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, Que sais-je ?, 2466, p. 51.

²⁷ *Ibid.*, p. 67.

de lecteurs à des groupes minoritaires tels que les femmes, les sans-instruction ou les enfants, est un moyen traditionnel de conférer une identité, dont le caractère inférieur est rassurant, à tout groupe jugé menaçant en raison de son anonymat²⁸.

Le rôle de la lectrice, séduite par le texte d'un auteur masculin, trouve son écho dans le personnage de la « femme à séduire », séduite par un personnage masculin. Il est significatif que cette relation, du point de vue de la femme, soit souvent caractérisée de tourment, de souffrance, de victimisation et de passivité. Fleur-de-Marie, dont l'angoisse est un résultat direct de sa prostitution forcée, en est, bien sûr, l'exemple le plus évident, mais citons également les exemples de Louise Morel, violée par Jacques Ferrand, et d'Edmée Ducoudray des *Pieuvres de Paris*, qui tombe amoureuse d'Edgar Mortimer mais, torturée par l'ancienne relation de celui-ci avec une courtisane parisienne, se résout à résister à ses charmes. Les connotations péjoratives données à la séduction des personnages féminins nous invitent à interpréter ces personnages-là comme représentatifs d'un lectorat naïf, dont la relation avec la fiction populaire se caractérise par une équivalente « séduction » (narrative, plutôt que sexuelle).

Le fait que les personnages masculins font souvent la lecture aux personnages féminins est significatif de cette assimilation. Madame Pipelet, par exemple, demande à Rodolphe de lui lire un mot qu'elle a reçu de Charles Robert (l'amant de Clémence d'Harville) :

[...] la portière avait décacheté la lettre qui lui était adressée, elle la tournait en tous sens ; après quelques moments d'embarras, elle dit à Rodolphe :

– C'est toujours Alfred qui est chargé de lire mes lettres, parce que je ne le sais pas. Est-ce que vous voudriez bien... monsieur... (MP : 212)

Si la médiation masculine est une nécessité pour Madame Pipelet, il s'agit plutôt d'une activité romantique pour Rigolette, qui décrit à Rodolphe les lectures de François Germain :

Tenez, M. Germain, mon dernier voisin, passait toutes ses soirées comme ça avec moi ; il ne s'en plaignait pas !... Il m'a lu tout Walter Scott... C'est ça qui était amusant ! Quelquefois, le dimanche, quand il faisait mauvais, au lieu d'aller au spectacle et de sortir, il achetait quelque chose chez le pâtissier, nous faisons une vraie dînette dans ma chambre, et puis après nous lisions... Ça m'amusait presque autant que le théâtre. (MP : 474)

La présence de ces intermédiaires masculins dans le processus de la lecture est cruciale parce qu'elle souligne la passivité des personnages féminins. Quand ils ne servent pas d'intermédiaires, les personnages masculins écrivent eux-mêmes des textes qui produisent des effets particulièrement puissants chez les personnages féminins qui les lisent. Lorsque Rodolphe rend visite à Rigolette, qui vient de recevoir une lettre de François Germain (emprisonné à tort), et remarque qu'elle a l'air d'avoir pleuré, elle confirme sa réaction pleine d'émotion à la missive :

– Je crois bien que j'ai pleuré !... Il y a de quoi ! Pauvre Germain ! Tenez, lisez. – Et Rigolette remit à Rodolphe la lettre du prisonnier. Si ce n'est pas à fendre le cœur !

[...]

Oh ! il faudra bien qu'il soit acquitté... Il n'y aura qu'à lire aux juges la lettre qu'il m'a écrite : ça suffira, n'est-ce pas, monsieur Rodolphe ? (MP : 685-8)

²⁸ Hayward, *op. cit.*, p. 7.

Dans *Les Nuits de Paris*, on établit un lien encore plus explicite entre la « femme à séduire » et le lecteur, entre la séduction diégétique et la séduction métadiégétique, quand on explique l'amour que Sylvia éprouve pour Octave comme le résultat de sa ressemblance à un héros de feuilleton :

Elle avait toujours eu un goût excessif pour les gravures de modes ; au couvent, elle ne rêvait déjà que velours, dentelles et crinolines. Plus d'une fois même, elle avait vu passer dans son sommeil ces héros guindés et parfumés que la Sylphide et le Bon Ton offrent mensuellement à l'admiration de leurs lectrices.

Octave était la réalisation la plus complète de son idéal. Aucune jeune fille ne fut donc plus heureuse que Sylvia en reconnaissant dans son fiancé le beau jeune homme du journal qu'elle recevait en cachette, et elle se prit à l'aimer avec un oubli et un enivrement que pouvaient seules lui inspirer et ses redingotes longues et ses manchettes *mousquetaire*. (NUITS : 131)

Agents de séduction

À l'autre pôle de la « femme à séduire », dont j'ai comparé le rôle dans le texte à celui du lecteur, se trouve la « femme séductrice », dont le statut peut être comparé à celui de l'écrivain. On peut faire remonter la comparaison de l'écrivain à une tentatrice illicite à Platon, dont les ouvrages politiques, *La République* et *Les Lois*, présentent « la poésie et les autres arts comme un danger potentiel pour l'état vertueux qui doit émaner d'êtres raisonnables et vertueux²⁹ ». Une analogie explicite entre l'écrivain et la prostituée, fondée sur le statut marginal des deux, s'est popularisée au dix-neuvième siècle grâce à *Illusions perdues* de Balzac (1836-1843).

Les mystères poursuivent avec insistance cette analogie entre l'écriture et la séduction. Dans *Les Mystères de Nice* de Zybinn, par exemple, « Les trois sœurs » (NICE I : 99-106) raconte l'histoire de trois sœurs anglaises, Betzy, Kitty et Mary, qui habitent ensemble dans la ville. Elles sont décrites comme extrêmement indépendantes, ayant perdu leurs parents et leur gouvernante, et on nous dit, parmi d'autres détails, qu'« elles buvaient du vin comme des hommes » (100). Lorsqu'un baron hollandais loue le rez-de-chaussée de l'immeuble où elles habitent, Betzy et Mary sont rongées par la jalousie quand il fait preuve d'une préférence pour Kitty. Quand Kitty et le baron décident de se marier, les deux sœurs se résolvent à séparer les amants. Dans ce but, elles envoient des lettres anonymes pleines de vitriol, à Kitty, prétendant que le baron n'est en fait rien qu'un humble commis tailleur (une profession significative, qui renvoie à la notion du texte comme « tissu ») qui a eu la chance de gagner au jeu à Monte-Carlo, et au baron, cataloguant Kitty comme « fille perdue ». Quoique les sœurs finissent par avouer ce qu'elles ont fait quand elles se rendent compte du chagrin qu'elles ont provoqué, et les amants sont réunis, on demeure frappé par l'effet durable de ces événements sur Kitty, même après son mariage, car on nous dit que : « Le désir de Kitty était celui de ne pas avoir de filles » (106). On établit de semblables parallèles entre l'écriture et la séduction dans *Les Pieuvres de Paris*, quand Fanny Balcam, la courtisane dont Edgar Mortimer est amoureux, écrit un mot au père de ce premier, déclarant son amour pour lui et consentant de se marier à lui (PIEUV : 158). L'écriture se voit donc associée à plusieurs reprises aux malhonnêtes machinations sexuelles, et le pouvoir exercé par ces femmes, à la fois écrivaines et séductrices, les rapproche de façon frappante des rôles et des actions traditionnellement masculines.

²⁹ Still et Worton, *op. cit.*, p. 31.

Le lecteur-consommateur

Chose intéressante, le comportement « masculin » ne se limite pas aux représentations de l'acte d'écrire, puisque, *via* la métaphore de la lecture comme une consommation ou ingestion, les femmes jusqu'ici passives jouissent d'ores et déjà d'une nouvelle puissance sexuelle. L'humilité et la passivité féminines se laissent remplacer, *via* l'image de la consommation, par l'agression et l'appropriation masculines, et les personnages féminins semblent refuser leur rôle d'objet de séduction pour assumer le rôle plus actif de séductrices. Quoique Fleur-de-Marie demeure soumise au cours du roman de Sue, elle semble tout à fait consciente de la valeur symbolique de ses dents (qui font partie intégrante, il va sans dire, de l'acte de consommer), d'où sa fierté d'avoir gardé ses « petites dents blanches » face aux menaces de la Chouette :

Elle me tenait la tête entre les genoux comme dans un étau. Enfin, moitié avec les tenailles, moitié avec ses doigts, elle m'a tiré cette dent : et puis elle m'a dit, pour m'effrayer, bien sûr : « Maintenant, je t'en arracherai une comme ça tous les jours, Pégriotte ; et, quand tu n'auras plus de dents, je te ficheraï à l'eau : tu seras mangée par les poissons [...]

– Ah ! la gueuse ! casser, arracher les dents à une pauvre petite enfant ! s'écria le Chourineur avec un redoublement de fureur.

– Eh bien, après ? Est-ce qu'il y paraît maintenant, voyons ? dit Fleur-de-Marie.

Et elle entrouvrit en souriant une de ses lèvres roses, en montrant deux rangées de petites dents blanches comme des perles. (MP : 53)

D'autres personnages féminins, tels que Cecily, engagé pour punir Jacques Ferrand, s'avèrent de véritables « consommatrices » qui séduisent et « dévorent » leurs victimes mâles :

Tout le monde a entendu parler de ces filles de couleur pour ainsi dire mortelles aux Européens, de *ces vampires enchanteurs* qui, enivrant leur victime de séductions terribles, pompent jusqu'à sa dernière goutte d'or et de sang, et ne lui laissent, selon l'énergique expression du pays, que ses larmes à boire, que son cœur à ronger.

Telle est Cecily.

[...]

[Mais] [a]u lieu de se jeter violemment sur *sa proie*, et de ne songer, comme ses pareilles, qu'à anéantir au plus tôt une vie et une fortune de plus, Cecily, attachant sur ses victimes son regard magnétique, commençait par les attirer peu à peu dans le tourbillon embrasé qui semblait émaner d'elle ; puis, les voyant alors pantelantes, éperdues, souffrant les tortures d'un désir inassouvi, elle se plaisait, par un raffinement de coquetterie féroce, à prolonger leur délire ardent ; puis, revenant à son premier instinct, elle les *dévorait* dans ses embrassements homicides.

Cela était plus horrible encore.

Le tigre affamé, qui bondit et emporte *la proie* qu'il déchire en rugissant, inspire moins d'horreur que le serpent qui la fascine silencieusement, l'aspire peu à peu, l'enlace de ses replis inextricables, *l'y broie longuement*, *la sent palpiter sous ses lentes morsures* et semble se repaître autant de ses douleurs que de son sang. (MP : 933-4, c'est moi qui souligne)

Le but de Cecily, d'« attiser la passion du notaire sans la satisfaire³⁰ » est clairement analogue à celui du romancier populaire, et le stylet phallique qu'elle porte pour se défendre est équivalent au stylo de l'auteur.

On connaît bien la femme-vampire du roman gothique, mais elle jouait également, comme l'explique Palacio en détail, un rôle essentiel dans la fiction décadente, caractérisée par l'assimilation insistante de l'oral au sexuel, de la bouche au vagin, et de la glotonnerie à la luxure³¹ : « La femme de la Décadence porte en effet, comme une lésion ou une vulnération, une bouche gorgée de sang qu'elle ne demande qu'à dégorger, une bouche qui saigne comme une plaie³² ». Alice, *la Buveuse de sang*, des *Pieuvres*, anémique soignée par le sang, étonnamment indifférente au spectacle sanglant de ces traitements quotidiens, correspond ainsi précisément à la description que donne Palacio de la femme décadente :

[...] elle était, paraît-il, véritablement souffrante.

Un célèbre docteur, mandé auprès d'elle, avait constaté une anémie des mieux caractérisées, et le lendemain même de sa visite la belle jeune femme se faisait conduire à l'un des abattoirs de Paris...

[...]

Tous les jours, la pâle jeune femme se rendait à l'abattoir à l'heure des hécatombes ; elle pénétrait d'un pas dolent dans la vaste enceinte aux dalles rougies, et là un garçon boucher, semblable au sacrificateur antique, lui présentait, dans une coupe de pur cristal, le sang d'un bœuf qu'il venait d'immoler.

[...] elle se familiarisa peu à peu avec l'horreur d'un pareil tableau ; sa lèvre décolorée se trempa bientôt sans frisson à la coupe de sang, et elle finit par assister insensible et froide au spectacle poignant de ces égorgements quotidiens. (PIEUV : 124)

L'emploi par Zaccone de ce qui est par ailleurs un cliché mâle rebattu anticipe des scènes étrangement similaires dans *La Marquise de Sade*³³ de Rachilde, roman dans lequel on rencontre la jeune héroïne, Mary Barbe, extasiée à la vue de l'abattage d'un bœuf, dont le sang est destinée à sa mère phtisique. La femme assoiffée de sang est une consommatrice violente et vorace, non pas passive, dont le pouvoir n'est pas que sexuel, mais a également des implications pour son statut par rapport au texte. Quoique aucun des textes analysés ici n'a été écrit par une femme, le rôle de la femme dans l'élaboration du texte (et surtout du feuilleton) devenait, néanmoins, de plus en plus important.

Comme l'explique Palacio par la suite, l'image orale et sexuelle se lie à :

[une] thématique de l'effusion, dans laquelle transparait la hantise du cycle menstruel, « la maladie menstruelle de la femme ». Toute une thématique secondaire du poisseux, du visqueux et de l'englué s'élabore ainsi à partir du corps féminin décadent, où dominant, mais non exclusivement, les flux sanguins. La femme de la Décadence devient, pour ainsi dire, la somme de ses sucs et de ses sécrétions, dans une finalité toujours plus ou moins digestive³⁴.

³⁰ Praz Mario, *The Romantic Agony*, traduit par Angus Davidson, Oxford, Oxford, University Press, 1970, p. 208.

³¹ Palacio Jean de, *Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, 1994, p. 53-54.

³² *Ibid.*, p. 61.

³³ Rachilde [Marguerite Eymery], *La Marquise de Sade*, Paris, Gallimard, [1887], 1996.

³⁴ Palacio, *op. cit.*, p. 62.

À la lumière de cette remarque, plusieurs évocations de la ville dans les mystères assument une nouvelle résonance sexualisée. Les descriptions que donne Sue, au début des *Mystères de Paris*, des « murailles humides », du « ruisseau d'eau noirâtre qui coulait au milieu des pavés fangeux » et des « étalages de charbonniers, de tripiers ou de revendeurs de mauvaises viandes » (MP : 33) évoquent cet espace urbain secret en termes distinctement féminins.

L'image d'un échange de sang, ou de fluides organiques, est également importante en ce sens qu'elle renforce l'idée d'un dialogue entre les catégories par ailleurs bien distinctes du féminin et du masculin. Comme le dit Palacio : « L'originalité de la Décadence [...] c'est premièrement d'avoir conçu le masculin et le féminin dans un véritable rapport de vases communicants³⁵ [...] ». Plutôt que d'être exclusivement masculins ou féminins, ces caractéristiques semblent se déplacer, *via* des processus de consommation ou de perfusion, entre les deux catégories³⁶.

Comme l'explique Palacio, les références à la succion, à l'absorption, à l'aspiration et à l'ingestion sont révélatrices d'une appropriation ou assimilation du masculin par le féminin : « Tout geste érotique (et d'abord le baiser) devient ainsi processus d'appropriation de l'homme par la femme à travers un ensemble de métaphores prandiales où dominant la succion, l'absorption, l'aspiration, l'ingestion³⁷ ». *Les Pieuvres de Paris*, dont la prémisse est la comparaison des Parisiennes à des pieuvres malveillantes, est sans doute le texte qui a le plus mis en avant de telles métaphores :

– Il y a des pieuvres... à Paris ?...

– J'en ai connu.

– Vous ?

– Et plus d'un sont morts pour les avoir rencontrées !

Je gardai le silence. – Mon interlocuteur poursuivit :

– C'est la même grâce indolente, dit-il l'œil fixé sur le poulpe qui continuait ses évolutions, la même faculté de fascination, le même appareil formidable pour surprendre et retenir sa proie. Tout est charmant d'ailleurs dans son apparence. Sa vue n'a rien qui épouvante ; le corps a des ondulations invitantes ; la nuit, elle se fait belle, elle s'allume, s'illumine, elle est phosphorescente, et l'on peut l'apercevoir, au-dessous de soi, dans les profondes ténèbres, épanouie en une irradiation blême !

[...]

Une fois accroché à ses tentacules, vous ne vous appartenez plus ; vous lui appartenez... vous vous sentez pénétrer par *des bouches avides et sensuelles* ; l'effort que vous tentez pour vous arracher à *cette hideuse succion* ne fait que resserrer davantage le lien qui vous retient, et vous vous épuisez vainement, sans espoir, contre un monstre muet, sourd peut-être et d'autant plus implacable qu'il est invulnérable !

Car la pieuvre n'a pas de cœur tangible... Son corps, vous l'avez vu, est un composé de matières gluantes, fuyantes, impalpables, que le croc le plus dur ne peut pas même déchirer... une viscosité qui a une volonté !

(PIEUV : 505-6, c'est moi qui souligne)

Cette appropriation ou assimilation sexualisée du masculin par le féminin semble refléter le rapprochement des processus de lecture et d'écriture qui caractérise l'intertextualité. Comme l'expliquent Still et Worton, en référence à la métaphore de la liquéfaction proposée par Quintilien, l'imagerie liquide est particulièrement pertinente pour évoquer la fusion et

³⁵ *Ibid.*, p. 62.

³⁶ *Ibid.*, p. 54 et 66.

³⁷ *Ibid.*, p. 57.

l'interpénétration des activités de lire et d'écrire, et la transformation du lu en écrit³⁸. Ce que l'on écrit serait « une version réduite en pulpe de ce que l'on a lu », et la lecture serait « une activité performative de critique et d'interprétation³⁹ », et non pas une activité passive et indépendante.

Tandis qu'il y a, évidemment, des conclusions socio-politiques à tirer de la confusion sexuelle dans les mystères urbains, et surtout des représentations des personnages féminins qui semblent toutes tourner autour de la séduction, il y a également, je dirais, des conclusions plus larges à tirer de ces textes, et surtout en ce qui concerne notre théorisation de l'intertextualité. Il va sans dire que l'ambiguïté sexuelle n'est nullement la chasse gardée des mystères urbains. Comme l'explique Prendergast, en référence à Praz (1970), l'androgynie était un ingrédient commun du romantisme frénétique des années 1830⁴⁰. De façon similaire, Beerbohm, dans « A Defence of Cosmetics », parle de « ce mélange des sexes qui est l'un des points principaux de la plateforme décadente⁴¹ ». La spécificité de la confusion sexuelle dans les mystères urbains semble se trouver dans la centralité du sexe par rapport à l'ordonnance et de la ville et du texte. Le sexe jouait un rôle si central dans l'interaction sociale que les activités sexuelles définissaient victimes comme criminels, comme on le voit dans les diégèses des mystères ; le sexe caractérisait également l'écriture et la réception des textes, alors que les auteurs de fiction populaire tentaient de répondre aux attentes d'un lectorat grandissant et de plus en plus lascif.

Mon point de départ dans cet article était la notion d'un lecteur féminin et d'un écrivain masculin. Mes analyses ont pourtant démontré que les catégories de genre ne cessent de refuser ce système binaire et ont suggéré que, de la même façon, on aurait tort de considérer la lecture et l'écriture comme des processus distincts et étanches, pour ainsi dire. Les catégories indistinctes du féminin et du masculin, de la lecture et de l'écriture dans les mystères sont révélatrices de l'ouverture de ces textes à une continuelle réinscription. Si tout écrivain est d'abord lecteur⁴², alors le lecteur des mystères urbains, surtout en tant que « consommateur », jouit de plus de pouvoir qu'auparavant. J'ai prétendu que les nombreuses transformations hypertextuelles des *Mystères de Paris* de Sue sont l'œuvre d'un nouveau lectorat, actif et « masculin », qui n'est plus un objet passif de séduction, mais qui joue au lieu un rôle de plus en plus affirmé dans une dynamique à la fois sexuelle et intertextuelle.

(Durham University, Grande-Bretagne)

³⁸ Still et Worton, *op. cit.*, p. 7 et 32.

³⁹ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁰ Prendergast Christopher, *Balzac: Fiction and Melodrama*, New York, Holmes and Meier, 1978, p. 66.

⁴¹ Palacio, *op. cit.*, p. 162.

⁴² Still et Worton, *op. cit.*, p. 1 et 30.

(EN) Sex and the City : Rewriting the Feminine in the *Mystères Urbains*

In 'Sémiologie et urbanisme', Barthes describes urban space as inherently 'érotique', explaining: 'j'emploie indifféremment érotisme ou *socialité*. La ville, essentiellement et sémantiquement, est le lieu de rencontre avec l'autre' (1967: 445, emphases in original).⁴³ As if to reinforce the equivalence between city and text we have come to expect, the 'eroticism' which inflects our encounters with the city also characterizes our engagement with the text. Prendergast explains the equivalence thus:

Let us say that cities and narratives have at least one thing in common: they are both desire-producing machines. Rousseau denounces the city for creating an endless multiplication of desires and a correspondingly restless quest for impossible gratification [...]. Similarly, desire in narrative and desire for narrative are what keeps narrative going and what keeps our reading of narrative going. (1992: 28)

If texts in general have an 'erotic' dimension, then this is especially true of the serial, which is predicated on the deferral of desire, so as to promote continued consumption (Hayward 1997: 2) and of popular texts in general, as Hayward explains, evoking the 'emphatic physicality' of the thrills provided by 'pornography, sensation novels, action-adventure movies, and so on' (1997: 38). A 'concerted effort to distinguish fiction that affects the body from fiction that affects only the mind' was a means of distinguishing a growing mass of readers from a select elite as the publishing industry developed (Hayward 1997: 38). The pornographic novel *En plein air : Mystères nocturnes des Champs-Élysées à Paris*,⁴⁴ in which a voyeuristic narrator participates in and observes a number of lurid sexual encounters with strangers, could thus be said to have more in common with Sue's *Mystères de Paris* than just its titular nod.

If city and text are to be understood as essentially 'erotic' entities, then the gender roles pertaining to both are clearly not to be ignored. In their excellent introduction to *Intertextuality: theories and practices* (1990: 1-44), Still and Worton explain that 'the sexual figuring of writer-reader relations', particularly in the context of intertextuality, has a long history:

Theories of intertextuality have, from the outset, referred at least obliquely to sexual hierarchies. The act of (creative) writing has itself often been regarded as having dangerous 'feminine' or 'effeminate' overtones, while historically writers have been predominantly male and *some* aspects of writing have been celebrated as quintessentially active and hence (in an

⁴³ On meeting, exchange and interaction in the city, and the resultant 'érotisation continue', see also Soucy 1971: 8 and 33.

⁴⁴ While Pike (2007: 160) attributes a date of 1899 to this novel, the catalogue of the Bibliothèque nationale de France lists only a 1935 edition. Irrespective of the date, the aptness of the pornographic approach to the city cannot be denied.

economy which embraces Aristotle, Freud and many more) virile. The act of creation itself, despite the many metaphorical associations with giving birth, can – warding off the maternal metaphor – be related to the myth of the male god as sole creator: wisdom springs from Zeus’s head, and Cicero took pride in his title ‘father of the fatherland’, arguing that the good orator is indeed the founding father of a community and hence of a sociolect.

(Still and Worton 1990: 29-30, emphasis in original)⁴⁵

In fact, sexualized, gendered approaches to intertextuality are far too numerous to explore exhaustively here.⁴⁶ But it is Barthes, according to Still and Worton, ‘with his reversible figure of the body as text/text as body, who is most associated with the eroticisation of intertextuality’ (1990: 20). This approach can be charted from *S/Z* (1970), in which Barthes draws parallels between hermeneutic and sexual desire and differentiates for the first time between the ‘texte lisible’ and the ‘texte scriptible’, to *Le Plaisir du texte* (1973), in which the differences between these two types of text are made explicitly erotic: the readerly text is a ‘texte de plaisir’ and the writerly a ‘texte de jouissance’. Barthes pursues his erotic take on intertextuality in *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), telling us ‘that he finds certain words as used by certain writers or by certain schools of thought particularly delirious and seductive’ (Still and Worton 1990: 18): ‘L’intertexte n’est pas forcément un champ d’influences ; c’est plutôt une musique de figures, de métaphores, de pensées-mots; c’est le signifiant comme *sirène*’ (1975: 174, emphasis in original). The idea of ‘siren signifiers’ (Still and Worton 1990: 18) while obviously a musical metaphor, also evokes the image of a seductive mermaid, reminiscent of the imagery central to Zaccone’s *Pieuvres de Paris* (1878), to which I will refer in some detail in this article: ‘Mortimer se sentit profondément troublé un moment, au contact de ce corps charmant qui s’enlaçait à lui avec des mouvements de sirène [...]’ (PIEUUV : 187).

⁴⁵ See also Dillon 2007: 91.

⁴⁶ To give just a few examples: Dillon observes a ‘concern with perversity, eroticism and love’ in Genette’s *Palimpsestes* (referring, no doubt, to remarks such as the following: ‘[S]i l’on aime vraiment les textes, on doit bien souhaiter, de temps en temps, en aimer (au moins) deux à la fois’ (Genette 1982: 557)). Dillon also discusses ‘the hymen [as] an appropriate figure for the relationship between the texts of the palimpsest. [...] [T]hey exist in a hymenic fusion or marriage which at the same time preserves their separate identities and inscribes difference within the heart of the identity of the palimpsest. [...] Any text exists as the hymen – the marriage and division – of [Kristeva’s] pheno-text and geno-text [see also Dillon 2007: 91-2], of the text and the infinite possibilities of palimpsestuous textuality that engenders it’ (Dillon 2007: 97). Hamon explains that: ‘l’écrivain est une sorte de « plaque sensible », recevant des impressions et empreintes du monde extérieur, et il les reproduit dans son œuvre, par creusements et par « reliefs », lesquels creusements et reliefs s’imprimeront à leur tour en symétrie, par emboîtements symboliques (*sun-bolon*), reliefs mâles dans creux femelles, dans le cerveau du lecteur « impressionnable ». Mais « l’impression » peut s’exercer non seulement du réel à « l’esprit » de l’écrivain, mais aussi d’écrivain à écrivain, de texte à texte. On a vu [...] que ce champ métaphorique de l’impression-imprégnation (le corps, l’écrivain et le lecteur comme cires molles impressionnables) ne demandait qu’à se charger de connotations sexuées, notamment féminines’ (2001: 276).



From the outset, then, the interactions between male and female characters within the diegesis, given the ‘the sexual figuring of writer-reader relations’ already evoked, can be seen to have a meta-diegetic resonance. This is the particular line of enquiry I will pursue in this article, in which I will analyse representations of femininity in the *mystères urbains*.

Intrigued by the sexual connotations implicit to the numerous invitations to ‘percer’ or ‘pénétrer’ the mysteries of a feminized city,⁴⁷ I will now explore the importance of sexual dynamics and metaphors, to both city and text, in more detail. I will begin by considering characters and situations which seem to suggest a coexistence of the masculine and the feminine, and thereby reject the assumption of antithetical gender categories, allowing gender to emerge as a palimpsestuous construct, rather than a binary system. In attempting to ascertain the significance of this gender confusion, I will then explore the ideas of reading as a feminine activity and writing as a masculine activity. Gauthier (2011) makes a crucial observation with regard to the representation of women in the *mystères*, which will be my starting point for these investigations and hypotheses: ‘les personnages féminins sont construits *en fonction de leurs rapports à la séduction*’ (2011: 326, my emphasis). With this in mind, he identifies three types of female character: ‘*la femme à séduire*, qui est une proie pour les hommes, *la femme séductrice*, qui fait de la séduction une arme redoutable dont

⁴⁷ Physical penetration is, of course, a metaphor for interpretation (as Prendergast (1992: 149) notes when discussing Baudelaire). The continued success of the *mystères* hinged on the fact that, despite much teasing and titillation of the reader, this erotic promise remained, in fact, unfulfilled.

elle use sur les hommes,⁴⁸ et *la femme hors-sédution*, que son apparence physique rapproche des hommes' (2011: 276, my emphases). While Gauthier's categories work well in the context of his own study, I have adapted them here to suit my own purposes, concentrating on the 'femme à séduire' (or object of seduction), a character whose role clearly echoes that of the feminine reader and the 'femme séductrice' (seductress), whose role invites comparisons with that of the masculine writer.⁴⁹ After examining these two types of female in turn, I will consider characters that fall conclusively into neither of the two categories, but instead combine masculine and feminine characteristics, as well as writing and reading activities. In this way, I will show that representations of gender echo the way in which processes of reading and writing, especially in the context of intertextuality, coexist in a relationship of palimpsestuous intimacy, rather than functioning as entirely separate activities.

Instances of gender ambiguity are numerous in the *mystères*. Rodolphe, for example, is described in distinctly feminine terms. The first descriptions of him evoke 'sa taille moyenne, svelte, parfaitement proportionnée' and 'sa main élégante et blanche', concluding that, '[s]es traits étaient régulièrement beaux, trop beaux peut-être pour un homme' (MP: 41). In *Les Nuits de Paris*, a very similar description of an apparently new, male character referred to as 'le Monténégrin' ends in the discovery that the character in question is, in fact, a woman in disguise (Fernande, who faints on discovering that her father has been murdered). The character's mouth is described as 'petite comme celle d'une jeune fille' (NUITS : 62) and we are told that '[Franck] admirait cette belle tête de jeune homme qu'on eût désiré voir sur le corps d'une belle femme' (63). References to 'la douceur' and 'la délicatesse élégante' (62) are cleverly juxtaposed with more masculine descriptions, for example of 'ce rayon *profond* et *pénétrant* qui partait de son œil bleu' (63, my emphasis). In the same way, a number of female characters are compared to men. The landlady of the tapis-franc, known as l'ogresse, for example, is 'grande, robuste, corpulente, haute en couleur et quelque peu barbue. Sa voix rauque, virile, ses gros bras, ses larges mains, annoncent une force peu commune' (MP: 38). References to virility are also recurrent in descriptions of la Louve, who is 'grande, virile' (610) and moves through the water 'd'une vigueur toute virile' (855) when she saves Fleur-de-Marie from drowning.

The conception of gender that emerges from such descriptions is clearly at odds with the 'sharply defined contrasts' otherwise typical of the 'clear-cut Manichean or melodramatic worldview' (Prendergast 1978: 91 and 93-4). If wealth and poverty, success and failure, and heroes and villains adhere to a tidy binary system (Prendergast 1978: 91 and 110), then this system is decidedly rejected by masculine and feminine categories. A particularly emphatic illustration of this is to be found in one of the 'Épisodes du carnaval à Nice de l'année 1882', a short anecdote from Zybinn's *Mystères de Nice*, in which two young men are intrigued by a masked woman they see amid the flowers on a carnival float, prompting them to follow her home:

La voiture s'arrêta devant la porte d'une jolie villa ; elle descendit, ôta son masque pour parler au cocher en se plaçant de manière à ce que les deux jeunes gens pussent la voir.

Quel désappointement ! La dame avait une moustache. Cette ravissante créature était un homme ! Nos deux jeunes gens perdirent toute illusion et

⁴⁸ Nathan (1985) makes a similar distinction, between 'filles flétries' (81-122) and 'femmes à vendre' (123-150).

⁴⁹ Note that I do not ignore Gauthier's 'femme hors séduction'. While Gauthier places her outside the system of sexual dynamics, I concentrate on her masculine characteristics, which, like those of the 'femme séductrice', invite comparison with the writer.

s'en allèrent de très mauvaise humeur, en regrettant le temps qu'ils avaient perdu.

La personne s'était jouée d'eux. Après qu'ils furent partis et qu'elle les eut perdu de vue, elle remit le masque, remonta dans la voiture et partit de nouveau. C'était vraiment une femme, mais elle avait mis exprès une fausse moustache pour le cas où son masque serait tombé. Elle avait fait arrêter la voiture devant cette villa dans le but de se débarrasser de la poursuite de ces deux jeunes gens, pour rentrer chez elle sans que personne pût savoir qui elle était et où elle demeurait.

(NICE I : 24-5)

The dizzying effect of a series of unveilings (this is not just a man dressed as a woman, but a woman dressed as a man... dressed as a woman) serve as a demonstration that gender is a much more complex construct than other aspects of identity, dealt with as antithetical pairings in the *mystères*. We are reminded of 'contemporary queer theory's deconstruction of the binary gender system' (Dillon 2007: 117), and of Freud's contention that 'each individual is essentially bisexual and has to repress either their masculine or feminine self, and their heterosexual or homosexual desire.'⁵⁰ Whereas heterosexual adult sexuality is the result of an effective process of palimpsesting in which the underlying text is successfully erased, in queer sexuality both texts coexist on the surface of the palimpsest, transversing, twisting and troubling the other' (Dillon 2007: 123).⁵¹ Like Dillon, my intention is to look beyond the social and political implications of the gender confusions observed in these texts, and concentrate instead on the implications of such confusions for our understanding of intertextuality. To this end, I will now consider the links between femininity and readership, and between masculinity and authorship.

Objects of seduction

As Angenot explains, the cliché of the female nineteenth-century reader had its roots in an eighteenth-century vogue for sentimental fiction: 'nous voyons apparaître aux alentours de 1760 une première forme de paralittérature romanesque, larmoyante et sentimentale, imitée de Rousseau et de Richardson. [...] une littérature destinée 'aux dames' [...]' (1982: 309). After 1830, however, '[l]e roman, considéré depuis le dix-huitième siècle comme un genre destiné aux dames, change alors d'image institutionnelle sinon de public réel : il devient, avec l'apparition du feuilleton, un genre non plus 'féminin' mais 'populaire' [...]' (Angenot 1982: 310).

Many genres published in *feuilleton* form were now based around male characters and traditionally male pursuits and, as such, had an obvious appeal to a masculine readership. Queffélec refers, for example, to the *roman exotique* and *roman maritime* which flourished under the Second Republic (1989: 51), as well as to the rise of the *roman scientifique* between 1866 and 1875 (1989: 67). If the *roman sentimental* was now just one of an increasingly diverse repertoire of popular genres, the association of popular fiction with femininity persisted, no doubt thanks to its pejorative connotations. As Hayward explains, the equation of the mass audience with groups such as women, or the undereducated and immature, has traditionally been a way of conferring a reassuringly inferior identity onto an otherwise anonymous and therefore threatening group (1997: 7).

The role of the female reader, seduced by the text of a male writer, is echoed by the 'femme à séduire' character, seduced by the male. Significantly, this relationship, from the

⁵⁰ Dillon refers to Freud 1991a and 1991b.

⁵¹ Dillon devotes an entire chapter to 'Queering the Palimpsest' (2007: 102-126).

perspective of the woman, is often shown to be one of torment, suffering, victimization and passivity.⁵² Sue's Fleur-de-Marie, whose anguish is a direct result of her having been forced into prostitution, is, of course, the most obvious example, but we might also mention Louise Morel, raped by Jacques Ferrand, and Edmée Ducoudray of Zaccone's *Pieuvres de Paris*, who falls in love with Edgar Mortimer but, tormented by his past relationship with a Parisian courtesan, resolves to resist his charms. The pejorative connotations given to the seduction of female characters clearly invite us to interpret them as representative of a naïve readership, whose relationship to popular fiction is characterized by an equivalent 'seduction' (narrative, rather than sexual).

The fact that many of the female characters have texts read to them by male characters is significant in this equation. Madame Pipelet, for example, asks Rodolphe to read her a note she has received from Charles Robert (Clémence d'Harville's lover):

[...] la portière avait décacheté la lettre qui lui était adressée, elle la tournait en tous sens ; après quelques moments d'embarras, elle dit à Rodolphe :

– C'est toujours Alfred qui est chargé de lire mes lettres, parce que je ne le sais pas. Est-ce que vous voudriez bien... monsieur... (MP: 212)

If this masculine mediation of the reading process is a necessity for Madame Pipelet, it is a pleasant, romantic element of the courtship ritual for Rigolette, who describes François Germain reading aloud to her thus:

Tenez, M. Germain, mon dernier voisin, passait toutes ses soirées comme ça avec moi ; il ne s'en plaignait pas !... Il m'a lu tout Walter Scott... C'est ça qui était amusant! Quelquefois, le dimanche, quand il faisait mauvais, au lieu d'aller au spectacle et de sortir, il achetait quelque chose chez le pâtissier, nous faisons une vraie dînette dans ma chambre, et puis après nous lisions... Ça m'amusait presque autant que le théâtre. (MP: 474)
53

The presence of these male intermediaries in the reading process is crucial in underlining the passivity of the female characters.⁵⁴ When they are not acting as intermediaries, male characters are the writers of texts, which have particularly powerful effects on the female characters who read them. When, on visiting Rigolette, who has just received a letter from the wrongfully imprisoned François Germain, Rodolphe remarks that she looks as though she has been crying, she confirms her emotional reaction to his letter:⁵⁵

– Je crois bien que j'ai pleuré !... Il y a de quoi ! Pauvre Germain ! Tenez, lisez. – Et Rigolette remit à Rodolphe la lettre du prisonnier. Si ce n'est pas à fendre le cœur !

[...]

⁵² See also Gauthier 2011: 295.

⁵³ Note that, unlike Madame Pipelet, Rigolette is not illiterate, as she later reads letters sent to her by François Germain from prison.

⁵⁴ This passivity is central to the notion of the 'prostituée vertueuse', who is an object, rather than an agent, of seduction, with more redeeming qualities than faults. On the reorientation of the 'prostituée vertueuse' cliché, see Gauthier (2011: 286-7). Gauthier notes in particular that details of the prostitute's profession are frequently elided, in favour of the depiction of a number of positive attributes.

⁵⁵ As Still and Worton explain, this 'feminising, emotional effect of reading (acting) poetry is a contributory factor in Plato's banning it from the Republic' (1990: 5).

Oh ! il faudra bien qu'il soit acquitté... Il n'y aura qu'à lire aux juges la lettre qu'il m'a écrite : ça suffira, n'est-ce pas, monsieur Rodolphe?
(MP: 685-8)

In Zaccone's *Nuits de Paris*, an even more explicit link is made between the 'femme à séduire' and the reader, between diegetic and meta-diegetic seduction, when Sylvia's love for Octave is explained as being a result of his resemblance to a *feuilleton* hero:

Elle avait toujours eu un goût excessif pour les gravures de modes ; au couvent, elle ne rêvait déjà que velours, dentelles et crinolines. Plus d'une fois même, elle avait vu passer dans son sommeil ces héros guindés et parfumés que la Sylphide et le Bon Ton offrent mensuellement à l'admiration de leurs lectrices.

Octave était la réalisation la plus complète de son idéal. Aucune jeune fille fut donc plus heureuse que Sylvia en reconnaissant dans son fiancé le beau jeune homme du journal qu'elle recevait en cachette, et elle se prit à l'aimer avec un oubli et un enivrement que pouvaient seules lui inspirer et ses redingotes longues et ses manchettes *mousquetaire*. (NUITS : 131)

Agents of seduction

At the opposite pole from the 'femme à séduire', whose role in the economy of the text I have compared to that of the reader, is the 'femme séductrice', whose status can be compared to that of the writer. The comparison of the writer to an illicit temptress can be traced as far back at Plato, in whose political works, *The Republic* and *The Laws*, 'poetry and the other arts are presented as potentially dangerous for the virtuous state which must be peopled with rational and virtuous beings' (Still and Worton 1990: 31). An explicit analogy between the writer and the prostitute, which hinged on the marginal status of both, was popularized in the nineteenth century by Balzac's *Illusions perdues* (1836-1843).⁵⁶

In the *mystères*, the analogy between writing and seduction is pursued insistently. In Zybinn's *Mystères de Nice*, for example, 'Les trois sœurs' (NICE I: 99-106) tells the story of three English sisters, Betzy, Kitty and Mary, who live together in the city. They are described as being extremely independent, having lost their parents and their governess and we are told, among other details, that 'elles buvaient du vin comme des hommes' (100). When a Dutch baron, Van-Lotendie, hires the rez-de-chaussée of the building where they live, Betzy and Mary are consumed with jealousy at his preference for Kitty. When it is decided that Kitty and the baron will marry, the two sisters resolve to separate them. To this end, they send poisonous, anonymous letters, both to Kitty, claiming that the baron is actually just a lowly tailor's assistant (a significant profession, if we remember the notion of the text as 'tissu') who has been lucky enough to win money in Monte-Carlo, and to the baron, maligning Kitty as a 'fille perdue'. Though the sisters eventually confess what they have done when they realize the upset they have caused, and the lovers are reunited, we are struck by the lasting effect on Kitty, even after her marriage, as we are told that: 'Le désir de Kitty était celui de ne pas avoir de filles' (106). Similar parallels between writing and seduction are drawn in *Les Pieuvres de Paris*, when Fanny Balcam, the courtisane with whom Edgar Mortimer is in love, writes a note to his father confessing her love for him and agreeing to marry him (PIEUV: 158). Writing is thus repeatedly associated with dishonest sexual machinations and the

⁵⁶ On writers as 'venal word-merchants' and 'whores of discourse' in Balzac, see Prendergast (1992: 24). See also Prendergast 1978: 31 and 1992: 139. On the 'unmistakable continuity between literary and literal prostitution' in Balzac's *La Torpille*, see Farrant (2002: 215).

power wielded by these women, as both writers and seducers, gives them a distinctly masculine agency.

The reader-consumer

Interestingly, it is not just writing that is portrayed as a masculine activity as, via the metaphor of reading as consumption and ingestion,⁵⁷ the hitherto passive female could be said to take on a new sexual agency. Feminine meekness and passivity, give way, via the act of consumption, to a masculine aggression and appropriation⁵⁸ and female characters appear to reject their role as objects of seduction and assume the more active role of seductresses. Although the role of Fleur-de-Marie remains one of submission throughout Sue's novel, she seems fully aware of the symbolic importance of her teeth (integral, obviously, to the act of consumption), hence her pride at having retained her 'petites dents blanches' in the face of la Chouette's threats:

Elle me tenait la tête entre les genoux comme dans un étau. Enfin, moitié avec les tenailles, moitié avec ses doigts, elle m'a tiré cette dent : et puis elle m'a dit, pour m'effrayer, bien sûr : « Maintenant, je t'en arracherai une comme ça tous les jours, Pégriotte ; et, quand tu n'auras plus de dents, je te ficheraï à l'eau : tu seras mangée par les poissons [...]

– Ah ! la gueuse ! casser, arracher les dents à une pauvre petite enfant ! s'écria le Chourineur avec un redoublement de fureur.

– Eh bien, après ? Est-ce qu'il y paraît maintenant, voyons ? dit Fleur-de-Marie.

Et elle entrouvrit en souriant une de ses lèvres roses, en montrant deux rangées de petites dents blanches comme des perles. (MP: 53)

Other female characters, such as Cecily, enlisted to punish Jacques Ferrand, take their role as 'consumer' a step further, seducing and 'devouring' male victims:

Tout le monde a entendu parler de ces filles de couleur pour ainsi dire mortelles aux Européens, de ces *vampires enchanteurs* qui, enivrant leur victime de séductions terribles, pompent jusqu'à sa dernière goutte d'or et de sang, et ne lui laissent, selon l'énergique expression du pays, que ses larmes à boire, que son cœur à ronger.

Telle est Cecily.

[...]

[Mais] [a]u lieu de se jeter violemment sur *sa proie*, et de ne songer, comme ses pareilles, qu'à anéantir au plus tôt une vie et une fortune de plus, Cecily, attachant sur ses victimes son regard magnétique, commençait par les attirer peu à peu dans le tourbillon embrasé qui semblait émaner d'elle ; puis, les voyant alors pantelantes, éperdues, souffrant les tortures d'un désir inassouvi, elle se plaisait, par un raffinement de coquetterie

⁵⁷ On the eroticism common to food, the city and the text, see Barthes: 'la nourriture [...] [est] véritablement [une] activité [...] érotique [...] dans la société de consommation' (1967: 445). On 'Nietzsche's distinction between responsive, receptive woman and productive man; between consumer and producer', see Donoghue (1983: 64). On 'the importance of the metaphor of 'consumption' in Barthes's theory of the *texte lisible*', see Prendergast (1978: 186). On 'the Quintilian metaphor of reading as ingestion', see Still and Worton (1990: 8).

⁵⁸ This violent, masculine side to consumption can also be seen in Balzac: 'Eat or be eaten, destroy or be destroyed, these are the fundamental imperatives or 'laws' [of] the *Comédie humaine*' (Prendergast 1978: 97-8).

féroce, à prolonger leur délire ardent ; puis, revenant à son premier instinct, elle les *dévorait* dans ses embrassements homicides.

Cela était plus horrible encore.

Le tigre affamé, qui bondit et emporte *la proie* qu'il déchire en rugissant, inspire moins d'horreur que le serpent qui la fascine silencieusement, l'aspire peu à peu, l'enlace de ses replis inextricables, *l'y broie longuement, la sent palpiter sous ses lentes morsures* et semble se repaître autant de ses douleurs que de son sang. (MP: 933-4, my emphases)⁵⁹

Cecily's aim, 'to inflame the lawyer's passion without satisfying it' (Praz 1970: 208), is clearly akin to that of the popular novelist, and the phallic dagger she carries to defend herself equivalent to the author's pen.

While the *femme-vampire* was a feature of the *roman gothique*, it was also, as Palacio explains in some detail, an image central to Decadent fiction, which was characterized by an insistent assimilation of the oral and the sexual, the mouth⁶⁰ and the vagina, and of gluttony and lust (Palacio 1994: 53-4): 'La femme de la Décadence porte en effet, comme une lésion ou une vulnération, une bouche gorgée de sang qu'elle ne demande qu'à dégorger, une bouche qui saigne comme une plaie' (Palacio 1994: 61). Alice, *la Buveuse de sang*, of *Les Pieuvres*, who drinks blood as a therapy for anaemia, and is startlingly indifferent to the bloody spectacle of her daily treatments thus corresponds precisely to Palacio's description of the Decadent female:

[...] elle était, paraît-il, véritablement souffrante.

Un célèbre docteur, mandé auprès d'elle, avait constaté une anémie des mieux caractérisées, et le lendemain même de sa visite la belle jeune femme se faisait conduire à l'un des abattoirs de Paris...

[...]

Tous les jours, la pâle jeune femme se rendait à l'abattoir à l'heure des hécatombes ; elle pénétrait d'un pas dolent dans la vaste enceinte aux dalles rougies, et là un garçon boucher, semblable au sacrificateur antique, lui présentait, dans une coupe de pur cristal, le sang d'un bœuf qu'il venait d'immoler.

[...] elle se familiarisa peu à peu avec l'horreur d'un pareil tableau ; sa lèvre décolorée se trempa bientôt sans frisson à la coupe de sang, et elle finit par assister insensible et froide au spectacle poignant de ces égorgements quotidiens.

(PIEUV: 124)

Zacccone's use of this otherwise well-worn male cliché in *Les Pieuvres* anticipates some remarkably similar scenes in Rachilde's *Marquise de Sade* (1996 [1887]), in which the young heroine, Mary Barbe, is entranced when she witnesses the slaughter of an ox whose blood is to be drunk by her consumptive mother. The bloodthirsty female is a violent, voracious consumer, rather than a passive one, whose new agency is not merely sexual, but also has implications for her status in relation to the text. Although none of the texts considered here were actually written by women, the role of women in the elaboration of the text (and especially the serial text) was, clearly, increasingly important.

As Palacio goes on to explain, linked to oral, sexual imagery is:

⁵⁹ See also Praz 1970: 207-9. On the femme-vampire, see also Gauthier 2011: 302.

⁶⁰ Palacio refers to the Decadent fixation with the mouth, lips and teeth as a veritable '*buccomanie*' (1994: 55).

[une] thématique de l'effusion, dans laquelle transparait la hantise du cycle menstruel, « la maladie menstruelle de la femme ». Toute une thématique secondaire du poisseux, du visqueux et de l'englué s'élabore ainsi à partir du corps féminin décadent, où dominant, mais non exclusivement, les flux sanguins. La femme de la Décadence devient, pour ainsi dire, la somme de ses sucs et de ses sécrétions, dans une finalité toujours plus ou moins digestive. (1994: 62)

In light of this remark, many evocations of the city in the *mystères* take on a new, sexualized resonance. Sue's descriptions, at the beginning of *Les Mystères de Paris*, of the 'murailles humides' and 'le ruisseau d'eau noirâtre qui coulait au milieu des pavés fangeux' as well as 'des étalages de charbonniers, de tripiers ou de revendeurs de mauvaises viandes' (MP: 33) evoke this secret city space in distinctly feminine terms.⁶¹

The image of blood, or bodily fluids, being exchanged is also important in that it reinforces the idea of a dialogue between otherwise distinct male and female categories. As Palacio puts it: 'L'originalité de la Décadence [...] c'est premièrement d'avoir conçu le masculin et le féminin dans un véritable rapport de vases communicants [...]' (1994: 62). Rather than being exclusively masculine or feminine, characteristics must be seen to pass, via processes of consumption or transfusion, between the two (Palacio 1994: 54 and 66).

As Palacio explains, references to suction, absorption, aspiration and ingestion are indicative of an appropriation or assimilation of the masculine by the feminine: 'Tout geste érotique (et d'abord le baiser) devient ainsi processus d'appropriation de l'homme par la femme à travers un ensemble de métaphores prandiales où dominant la succion, l'absorption, l'aspiration, l'ingestion' (1994: 57). Nowhere are such metaphors more convincingly showcased than in Zaccone's *Pieuvres de Paris*, whose central premise is the comparison of Parisian women to malevolent octopi:

- Il y a des pieuvres... à Paris ?...
 - J'en ai connu.
 - Vous ?
 - Et plus d'un sont morts pour les avoir rencontrées !
- Je gardai le silence. – Mon interlocuteur poursuivit :

– C'est la même grâce indolente, dit-il l'œil fixé sur le poulpe qui continuait ses évolutions, la même faculté de fascination, le même appareil formidable pour surprendre et retenir sa proie. Tout est charmant d'ailleurs dans son apparence. Sa vue n'a rien qui épouvante ; le corps a des ondulations invitantes ; la nuit, elle se fait belle, elle s'allume, s'illumine, elle est phosphorescente, et l'on peut l'apercevoir, au-dessous de soi, dans les profondes ténèbres, épanouie en une irradiation blême !

[...]

« Une fois accroché à ses tentacules, vous ne vous appartenez plus ; vous lui appartenez... vous vous sentez pénétrer par *des bouches avides et sensuelles* ; l'effort que vous tentez pour vous arracher à *cette hideuse succion* ne fait que resserrer davantage le lien qui vous retient, et vous vous épuisez vainement, sans espoir, contre un monstre muet, sourd peut-être et d'autant plus implacable qu'il est invulnérable !

« Car la pieuvre n'a pas de cœur tangible... Son corps, vous l'avez vu, est un composé de matières gluantes, fuyantes, impalpables, que le croc le plus dur ne peut pas même déchirer... une viscosité qui a une volonté !

(PIEUV: 505-6, original emphases removed and my emphases added)

⁶¹ On a similar feminization/sexualization of the city seen in later, Decadent fiction (Jean Lombard's *L'Agonie* (1888)), see Palacio 1994: 59.

This sexualized appropriation or assimilation of the masculine by the feminine could be said to reflect the *rapprochement* of reading and writing processes which characterizes intertextuality. As Still and Worton explain, with reference to Quintilian's metaphor of liquefaction, liquid imagery is a particularly apt way of evoking the conflation of reading and writing activities, the transformation of the read into the written (1990: 7 and 32). What we write is 'a pulped version of what we have read', and reading is 'a performative act of criticism and interpretation' (1990: 7), rather than an independent and passive act.⁶²

Conflation of reading and writing activities

Arguably the most interesting portrayals of feminine readers and masculine writers in the *mystères* are to be found as different facets of the same character. Perhaps the best examples of this are in Balzac's *La Muse du département*⁶³ and *Albert Savarus*, published together, the latter text under the title *Rosalie*,⁶⁴ as part of *Les Mystères de province* (1843).

La Muse du département tells the story of Dinah de la Baudraye, imprisoned in an unhappy marriage in the provincial town of Sancerre, an avid reader, '[p]assionnée de collections, de bric-à-brac, d'autographes, et de littérature' (Mozet) and founder of a 'société littéraire'. As Farrant points out, Dinah's role as reader impinges on her real life:

the insidious ploys of empathetic, 'bleeding heart' literature encourage an identification between author, heroines, and readers which may lead to the very opposite of the authenticity to which all aspire – to Dinah's imitation of Sand's dress and speech, to her learning how to suffer – as much from literature as from life (iv. 657)⁶⁵ – and to the confusions of category which

⁶² The imagery of octopi and liquefaction in Zaccone's novel is especially resonant for the modern French crime fiction adept, who brings to the text a knowledge of the collective literary project inaugurated in the 1990s known as 'la Poulpe', an early manifestation of 'fan fiction'. The project is discussed in some detail by Platten (2011: 203-11).

⁶³ This significant title is a clear indication of the pertinence of this text to our debate on masculine/feminine writers/readers. If the representation of the muse (the *source* of inspiration) as female has a long history, the *inspired* has also long been associated with the feminine: 'Plato puts forward the view in *Ion* that good poets compose because they are inspired and possessed like Bacchic maidens under the influence of Dionysus [...] Plato is not, of course, alone, either in his representation of the muse, the source of inspiration, as female, [just as a feminized nature is often a source for the artist or, as in Horace, a pattern for him to follow] or in his representation of the inspired as feminine. Longinus compares the new poet, imitating the great poets of the past to the Pythian priestesses impregnated by Apollo [on Longinus, see also Still and Worton 1990: 5]' (Still and Worton 1990: 31-2).

⁶⁴ As explained in the Garnier Frères critical edition of *La Muse...*, as the novel was unfinished at the end of the second volume, it actually spilled over into the *Rosalie* volume: 'le roman n'était pas achevé à la fin [du] deuxième volume. Il a donc « débordé » sur le troisième dont il occupe les 48 premières pages, *Rosalie* [...] commençant seulement à la page 51. C'est cette erreur de calcul qui a contraint probablement le romancier et son éditeur à inscrire [le] titre collectif si bizarre de *Dinah et Rosalie* !' (1970: 372). *Dinah et Rosalie* may well sound bizarre to the modern reader, accustomed to the later titles, but the precedence the title gives to the female characters, and the affinities between them it suggests, are clearly significant in the context of this discussion of representations of femininity.

⁶⁵ Farrant's references to *La Muse...* are, like mine, from the Pléiade edition of the *Comédie Humaine*. (At the time of writing, only volumes 3 and 4 of *Les Mystères de province* (i.e. *Rosalie*, *La Justice paternelle (Un drame au bord de la mer)* and *Le Père Canet (Facino Cane)*) were available from the Bibliothèque nationale de France.)

lead [...] Dinah to mistake Lousteau's clever exploitation of their discourse for true love [...]. (2002: 286).

But if Dinah is guilty of the typically feminine confusion of literature and real life,⁶⁶ at other times she displays rather more masculine characteristics: 'elle garde une réelle indépendance d'esprit, de caractère et conduite' (Mozet). She is a writer, as well as a reader, penning poetry under the pseudonym Jan Diaz. The Parisian journalist Lousteau seduces Dinah, but is a mediocre writer, a 'Manfred⁶⁷ du feuilleton' (Balzac 1976-81: iv. 700), who is unable to transfer his sexual prowess to his work and so relies on Dinah to write on his behalf: 'Balzac met ainsi son héroïne entre deux impuissants, son mari qui ne lui fait pas d'enfants, et son amant qui lui fait des enfants mais dont elle écrit les livres qu'il signe' (Mozet). As Farrant observes, '[t]he epilogue's apparent union, the happy family of Baudraye's 'voici mes enfants', is mocked by Milaud's reminder of their varied paternity: 'voilà nos enfants'' (Farrant 2002: 287). Again, sex and literature coincide, as the question of the paternity of Dinah's children inevitably echoes the story of the authorship of Lousteau's texts, penned, as we know, by his lover.

Rosalie recounts the story of another female with both feminine and masculine characteristics, and affinities with the activities of both reading and writing: the 17-year-old Rosalie de Watteville,⁶⁸ whose frail and anodyne appearance (she is described as 'une jeune fille frêle, mince, plate, blanche, et de la dernière insignifiance' (PROV: 97)) hides 'un caractère de fer' (PROV: 99). When the mysterious lawyer Albert Savarus arrives in Besançon, Rosalie is fascinated by him and resolves to uncover the mysteries of the enigmatic stranger. Much like Dinah, Rosalie is both a reader and a writer. When she reads *L'Ambitieux par amour*, the story of a man who strives for success in order to be able to marry an Italian princess when she becomes a widow, written by Savarus, Rosalie believes she has discovered the truth about him and, consumed by jealousy, resolves to wrest him from 'cette rivale inconnue' (PROV: 273). She intercepts and reads his correspondence, which further fuels her malevolent projects. When Savarus's personal political ambitions mean that he is unable to work on behalf of her parents, Rosalie resolves to jeopardize his plans for election. She also sends fake letters, supposedly from Savarus, imitating his handwriting, to the Duchesse Francesca d'Argaiolo who, believing that Savarus has betrayed her, marries the duc de Rhétoré.

As in *La Muse...*, the boundaries between literature and life, between reading and writing, are blurred, and this effect is heightened by the story of *L'Ambitieux par amour*, positioned *en abyme* within a main narrative which itself could be read as an echo *en abyme* of Balzac's real-life relationship with Madame Hanska. As Farrant explains, 'Balzac hides behind Savarus, Savarus behind Rodolphe, Mme Hanska behind the duchesse d'Argaiolo, herself hidden, in *L'Ambitieux par amour*, by the fictional princesse Gandolphini [...]' (2002: 292). The roles of writer and reader are thus conflated, in that each writer is also a character implicated, on some level, in the diegesis and, as such, subject to an interpretation (or rewriting) at the hands of the reader.

Conclusions

While there are obvious socio-political conclusions to be drawn from the confusion of gender categories in the *mystères urbains*, and from the seduction-oriented depictions of

⁶⁶ The similarity of Dinah to Flaubert's Madame Bovary is striking.

⁶⁷ The reference is to Byron's romantic hero.

⁶⁸ As Terrasse-Riou points out, the character's name was originally Philomène. The Furne corrigé confirmed the name change to Rosalie.

female characters in particular,⁶⁹ there are also, I would argue, wider conclusions to be drawn from these texts, relating specifically to our understandings of intertextuality. Gender ambiguity is, of course, by no means the exclusive preserve of the *mystères urbains*. As Prendergast explains, with reference to Praz (1970), androgyny was a commonplace ingredient of the *romantisme frénétique* of the 1830s (1978: 66). Similarly, Palacio refers to 'that amalgamation of the sexes which is one of the chief planks in the decadent platform' (1994: 162). The specificity of gender confusion in the *mystères urbains* would seem to hinge on the centrality of sex to the economy of both city and text. While sex played a pivotal role in social interaction, and made implication in sexual activity a defining feature of both victim and criminal characters, as reflected in the diegesis of the *mystères*, it also inflected the writing and reception of the texts, as the authors of popular fiction worked to respond to a growing, and increasingly lascivious, readership.⁷⁰

If my starting point was the notion of the reader as feminine and the writer as masculine, then my analyses have shown that, just as gender categories repeatedly refuse this binary system, so reading and writing cannot be seen as distinct, impermeable processes. The amorphous categories of feminine and masculine, reading and writing in the *mystères* are indicative of the texts' openness to reinscription. If all writers are first readers (Still and Worton 1990: 1, 30), then readers of the *mystères urbains*, especially as 'consumers', find a new agency. The wealth of hypertextual transformations produced in response to Sue's novel must be seen as a direct result of this new, active, 'masculine' readership, no longer the passive object of seduction, but with an increasingly assertive role in a dynamic both sexual and intertextual.

(Durham University)

Primary sources

Balzac, Honoré de and others. 1843. *Les Mystères de province (La Muse du département, 2 vols; Rosalie, 2 vols)*. *Bibliothèque de romans nouveaux* (Paris: Hippolyte Souverain) (PROV)

Balzac, Honoré de. 1970. *L'Illustré Gaudissart/La Muse du département* (Paris: Garnier Frères)

——— 1976-81. *La Comédie Humaine*, ed. by P.-G. Castex and others, 12 vols (Paris: Gallimard, Pléiade)

Rachilde [Marguerite Eymery]. 1996 [1887]. *La Marquise de Sade* (Paris: Gallimard)

Sue, Eugène. 1989 [1842-3]. *Les Mystères de Paris* (Paris: Robert Laffont, « Bouquins ») (MP)

⁶⁹ 'Faut-il voir dans cette réduction de la femme à la séduction [...] la marque de la misogynie de nos romans ?' wonders Gauthier, before deciding that, 'il semble raisonnable d'y voir au moins le symptôme d'un refus, parfaitement intégré dans les conventions de l'époque, de penser la femme autrement que par rapport à l'homme et celui d'un malaise profond face au corps féminin et à sa sexualité' (2011: 327). He concludes that female characters in the *mystères* serve as symbols of the social disorder which was the source of such fear in the nineteenth-century city. The fate of female characters, who are either killed off, disappear from the narrative or are forced to conform, for example via marriage, invariably ensures preservation of the social status quo: 'Nos mystères urbains se nourrissent du désordre social qui accompagne ces figures mais le résorbent toujours, de façon plus ou moins drastique, dans leurs dernières pages' (2011: 328).

⁷⁰ Robida's 1882 caricature entitled 'La Grande épidémie de pornographie' was a reflection of the perceived affinities between late nineteenth-century literature and dubious sexual conduct.

- Zaccone, Pierre. c. 1867. *Les Nuits de Paris* (Paris: Aux Bureaux de *La Livraison illustrée*) (NUITS)
- . 1878. *Les Pieuvres de Paris* (Paris: F. Roy) (PIEUV)
- Zybinn, W. de. 1882-4. *Les Mystères de Nice*, 2 vols (Nice: impr. de V.-E. Gauthier) (NICE)

Secondary sources

- Angenot, Marc. 1982. 'La littérature populaire française au dix-neuvième siècle', *Canadian Review of Comparative Literature/Revue canadienne de littérature comparée CRCL/RCLC*, September/septembre 1982: 307-33
- Barthes, Roland. 1967. 'Sémiologie et urbanisme', in *Oeuvres complètes Tome II 1966-1973* (Paris: Seuil, 1994), pp. 439-46
- . 1970. *S/Z* (Paris: Seuil)
- . 1973. *Le Plaisir du texte* (Paris: Seuil)
- . 1975. *Roland Barthes par Roland Barthes* (Paris: Seuil)
- Dillon, Sarah. 2007. *The Palimpsest* (London: Continuum)
- Donoghue, Denis. 1983. *The Arts Without Mystery* (London: British Broadcasting Corporation)
- Farrant, Tim. 2002. *Balzac's shorter fictions: genesis and genre* (Oxford: Oxford University Press)
- Freud, Sigmund. 1991a [1917]. 'The sexual life of human beings', in *Introductory Lectures on Psychoanalysis*, The Penguin Freud Library, vol. 1, trans. by James Strachey (London: Penguin), pp. 344-61
- . 1991b [1933]. 'Femininity', in *New Introductory Lecture on Psychoanalysis*, The Penguin Freud Library, vol. 2, trans. James Strachey (London: Penguin), pp. 145-69
- Gauthier, Nicolas. 2011. 'La Ville criminelle dans les grands cycles romanesques de 1840 à 1860 : stratégies narratives et clichés' (unpublished doctoral thesis, université de Grenoble/université de Montréal)
- Genette, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré* (Paris: Seuil)
- Hayward, Jennifer. 1997. *Consuming Pleasures. Active Audiences and Serial Fictions from Dickens to Soap Opera* (Kentucky: University Press of Kentucky)
- Jem. 1935. *En plein air : Mystères nocturnes des Champs-Élysées à Paris* (Paris: Imprimerie du Temple de Cythère à Paphos)
- Mozet, Nicole. 'La Muse du département', in Balzac. *La Comédie humaine*. Edition critique en ligne <http://www.v1.paris.fr/commun/v2asp/musees/balzac/furne/notices/muse_du_departement.htm> [accessed 18 March 2013]
- Nathan, Michel. 1985. *Anthologie du roman populaire 1836-1918* (Paris: Union Générale d'Éditions)
- Palacio, Jean de. 1994. *Figures et formes de la décadence* (Paris: Séguier)
- Pike, David L. 2007. *Metropolis on the Styx. The Underworlds of Modern Urban Culture, 1800-2001* (Ithaca & London: Cornell University Press)
- Platten, David. 2011. *The Pleasures of Crime: Reading Modern French Crime Fiction* (Amsterdam – New York: Rodopi)

Praz, Mario. 1970. *The Romantic Agony*, trans. by Angus Davidson (Oxford: Oxford University Press)

Prendergast, Christopher. 1978. *Balzac: Fiction and Melodrama* (New York: Holmes and Meier)

——— 1992. *Paris and the Nineteenth Century* (Cambridge, USA, Oxford, UK: Blackwell)

Queffélec, Lise. 1989. *Le roman-feuilleton français au XIX^e siècle* (Paris: Presses Universitaires de France, Que sais-je ?, 2466)

Soucy, Claude. 1971. *L'Image du centre dans quatre romans contemporains* (Paris: CSU)

Still, J., and M. Worten (eds). 1990. *Intertextuality: Theories and Practices* (Manchester and New York: Manchester University Press)

Terrasse-Riou, Florence. 'Albert Savarus', in Balzac. *La Comédie humaine*. Edition critique en ligne

<http://www.v1.paris.fr/commun/v2asp/musees/balzac/furme/notices/albert_savarus.htm>

[accessed 18 March 2013]