

Université de Montréal

Réécritures du mythe de Lilith dans *La Jongleuse* de Rachilde et *Le Jardin des supplices* d'Octave Mirbeau : reflets d'une féminité trouble

par
Marilou Denault

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)
en littératures de langue française

août 2010

© Marilou Denault 2010

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :
**Réécritures du mythe de Lilith dans *La Jongleuse* de Rachilde et *Le Jardin des
supplices* d'Octave Mirbeau : reflets d'une féminité trouble**

présenté par :
Marilou Denault

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Stéphane Vachon
président-rapporteur

Andrea Oberhuber
directrice de recherche

Michel Pierssens
membre du jury

RÉSUMÉ

De légendaires, les grandes figures féminines des mythes anciens sont devenues, au fil du XIX^e siècle, emblématiques. Le mouvement s'amplifie vers la fin du siècle et l'imaginaire « féminin » se nourrit alors d'un discours social qui contribue à construire la féminité en termes de menace et de dépravation. Les figures mythiques prêteront leurs traits à celle de la femme fatale, devenue le symbole de la dégénérescence de la société française. Engrangeant dans son corps représenté tous les vices du siècle, la figure féminine nous est apparue éminemment révélatrice quant à la compréhension d'une époque. Or, la figure de la femme fatale s'avère fondamentalement ambivalente et Lilith, pouvant à la fois incarner l'amour et la destruction, affiche ce double visage de la féminité.

Nous démontrons qu'il existe une relation étroite entre la profonde ambivalence du mythe de Lilith et les représentations de la femme fatale et pour ce faire, procédons à une analyse comparative de l'œuvre de Rachilde et Octave Mirbeau qui, dans *La Jongleuse* et *Le Jardin des supplices*, réécrivent le mythe de Lilith. De la comparaison des deux Lilith, ressortent deux représentations extrêmement contrastées de la femme fatale : alors que Rachilde dresse toute droite son héroïne dans son désir ascensionnel, Mirbeau construit une Clara toute en mollesse et assoiffée de chair. Par l'analyse des rapports qui s'articulent entre deux écritures, nous démontrons que la dualité inhérente au mythe de Lilith répond à l'instabilité d'une société aux prises avec de multiples angoisses en matière d'identité sexuelle. Cette comparaison nous amène aussi à nous interroger quant aux traces d'une certaine sexuation dans la voix littéraire.

Mots-clés : Octave Mirbeau; Rachilde; réécriture; mythe; Lilith; discours social. littérature décadente; femme fatale; ambivalence

ABSTRACT

Over the course of the nineteenth century the legendary female figures of ancient myth had become emblematic of the female sex. This association grew stronger toward the end of the century and the “feminine imaginary” fed itself on a social discourse that contributed to the construction of femininity in terms of menace and depravity. The mythical figures that lent their faces to representations of the *femme fatale* became symbols of the degeneration of French society. With all of the vices of the century gathered into her body, this female figure appears to us as eminently revealing as to the understanding of an era. However, the figure of the *femme fatale* is fundamentally ambivalent, and the mythical figure of Lilith, which can embody love as well as destruction, represents the two opposing aspects of nineteenth century representations of femininity.

This study shows that there is a direct relationship between the profound ambivalence that characterizes the myth of Lilith and representations of the *femme fatale*. To this end, we undertake a comparative analysis of the works of Rachilde and Octave Mirbeau, who rewrite the myth of Lilith in *The Juggler* and *The Torture Garden*. Two extremely contrasting representations emerge from the comparison between the two “Liliths”: as Rachilde portrays her upstanding heroine’s desire to transcend her body, Mirbeau constructs his Clara as soft and mired in the body, thirsty for carnal pleasure. By examining the relationships that become apparent between these works, we demonstrate that the duality inherent in the myth of Lilith responds to the instability of a society grappling with multiple anxieties regarding sexual identity. This comparison, therefore, allows us to interrogate the traces of a specific mode of sexuation in the literary voice.

Key words : Octave Mirbeau; Rachilde; rewriting; myth; Lilith; social discourse; Decadence; *femme fatale*; ambivalence

TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	iii
Remerciements.....	vi
<u>Introduction</u>.....	1
La féminité érigée en symbole.....	5
Du symbole au mythe.....	12
La génération décadente et son mal-être.....	14
Présentation des auteurs à l'étude.....	16
<u>Chapitre I</u>	
1.1 Sociocritique.....	22
1.2 Théories de l'intertextualité.....	29
1.3 Mythocritique.....	37
<u>Chapitre II</u>	
<i>La Jongleuse ou la vision rachildienne d'une féminité inquiétante</i>.....	47
2.1 Éliante, avatar de Lilith.....	47
2.2 Choisir le factice : préférer l'œuvre d'art.....	53
2.3 La chute d'un corps.....	61
<u>Chapitre III</u>	
<i>Le Jardin des supplices ou la vision mirbellienne d'une féminité maléfique</i>.....	67
3.1 Clara, avatar de Lilith.....	67
3.2 Désir et morbidité.....	73
3.3 La splendeur d'une charogne.....	76
Conclusion.....	82
Bibliographie.....	90

REMERCIEMENTS

Je voudrais d'abord remercier ma directrice de recherche Andrea Oberhuber, pour sa rigueur, sa rapidité phénoménale, sa patience malgré mon rythme de tortue, et surtout, son infini respect.

Je voudrais aussi remercier le CRSH, la Faculté des études supérieures et postdoctorales et l'Université de Montréal pour leur soutien financier, soutien qui m'a permis de me consacrer complètement à mes études.

Merci à mon père, sans qui je n'aurais peut-être jamais mis de point final à ce travail.

Merci à mon héroïne de maman, qui a parcouru les rayons d'une bibliothèque en quête d'un numéro de page de citation!

Merci à ma sœur, à ma famille et mes amis pour leur amour et leur indéfectible soutien.

Merci à mon Eric, mon inspiration, mon allié, ma source intarissable de courage.

INTRODUCTION

Qu'elle soit Madone, muse ou séductrice, la figure féminine a hanté l'imaginaire du XIX^e siècle français, déclinée essentiellement sous ces trois archétypes. Ce mémoire sera l'occasion de nous intéresser aux modalités de représentation du troisième type de cette déclinaison : la séductrice ou, plus globalement celui de la féminité dangereuse. Or, très souvent, la femme fatale telle qu'elle apparaît dans la littérature et les arts fin-de-siècle semble condenser, à elle seule, deux pôles, l'un positif, l'autre négatif. Cette opposition se retrouve aussi dans le regard que l'on pose sur elle, un regard où se succèdent horreur et fascination. Le jeune Mintié, narrateur du *Calvaire* d'Octave Mirbeau, levant les yeux vers une statue de Marie, appose sur la Vierge ce même regard qui envisage le féminin sous les catégories de l'oxymore : « La Vierge de Saint-Michel, aux chairs si roses, au manteau bleu, constellé d'argent, je la revoyais impudique, se prostituant sur un lit de bouge, à des soldats ivres¹ ». Cette oscillation dans la représentation du féminin en général et de la femme fatale en particulier, sise à la fois dans la figure représentée et dans le crayon qui en trace les contours, constitue le point de départ de notre réflexion.

Invariablement, la blanche chasteté côtoie la perversion et cette nature qui semble perpétuellement réversible et dans laquelle, « jusque dans la femme vaincue, pâmée, à demi morte, on retrouvait la vierge confuse, avec la grâce toujours fraîche de ses troubles et le charme auroral de ses rougeurs² », nous la retrouvons aussi dans l'œuvre des décadents Rachilde et Octave Mirbeau. Mais avant de présenter ces deux œuvres, il importe de traiter du discours social qui prévaut dans la France du XIX^e siècle finissant,

¹ Octave Mirbeau, *Le Calvaire, Œuvre romanesque. Volume 1*, Paris, Buchet/Chastel, 2000 [1886], p. 164.

² Jules Barbey d'Aurevilly, « À un dîner d'athées », *Les Diaboliques*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2003 [1874], p. 283.

pour mieux comprendre l'origine et la signification du personnage de la femme fatale, en identifiant sommairement les angoisses dont cette figure a été le réceptacle. Cette mise en contexte s'impose, car on s'est formé, au cours des siècles, une image théorique des femmes, et ces représentations mentales en disent long sur la société d'une époque, et vice-versa.

Le monde, à l'orée du XX^e siècle, est pensé à l'aune du paradigme de la Décadence. Selon Marc Angenot, les années 1880-1900 sont un « moment de crise de la culture bourgeoise "classique", dont les valeurs fondamentales sont l'épargne, l'esprit de famille et la pudeur, et un moment aussi où se mettent en place les pratiques de la *modernité*³ ». Angenot démontre en effet qu'il y a dans la distribution des discours fin-de-siècle, une sorte de « *récit minimal* [...] qui montre le cours de l'histoire, ou des histoires sociales, comme s'étant infléchi en un délitement, une désagrégation perverse et irrémédiable⁴ ». Ce mémoire sera donc l'occasion de réfléchir sur cette période profondément déstabilisée ainsi qu'au rôle attribué à la féminité dans les formes littéraires que cette « angoisse-en-discours⁵ » a pu engendrer. Il ne s'agira pas, précisons-le d'emblée, de décrire la réalité historique, mais bien l'imaginaire social, ce qui, à proprement parler, fait partie du discours : les lieux communs, les thèmes, les images récurrentes⁶.

Les thèmes qui marchent sont tous des thèmes anxio-gènes : en effet, les Français assistent, impuissants, à la fin de la morale, d'une race, du sens, d'un sexe et surtout, à la

³ Marc Angenot, *Le cru et le faisandé. Sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, s.l., Éditions Labor, 1986, *op. cit.*, p. 8

⁴ *Ibid.*, p. 181. C'est l'auteur qui souligne.

⁵ Marc Angenot, *1889, Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989, p. 338.

⁶ « [...] appelons "discours social" non pas ce *tout* empirique, cacophonique à la fois et redondant, mais les systèmes génériques, les répertoires topiques, les règles d'enchaînement d'énoncés qui, dans une société donnée, organisent le *dicible* – le narrable et l'opposable – et assurent la division du travail discursif ». *Ibid.*, p. 13. C'est l'auteur qui souligne.

fin des valeurs stables, établies. Le peuple français, alors que s'achève le XIX^e siècle, a vu se succéder maints régimes charriant avec eux leurs signes représentant le pouvoir en place, et ce défilé d'effigies en a rapidement effrité la portée symbolique et a généré un sentiment de déstabilisante confusion.⁷ Dans la sphère du privé, on assiste au même délitement des signes : c'est la fin des lois somptuaires, abolies au nom de l'égalité et de la démocratie, et le début d'une progressive généralisation de l'habit bourgeois, événements qui sonneront peu à peu le glas de la transparence des codes qui prévalait au XVII^e siècle. Dès lors, dans une société où l'identité est d'abord représentée, dans un monde où les couples *s'affichent* dans les salons et les bals, où le créancier jauge la solvabilité d'un homme d'après l'imposante mise de son épouse, l'aplanissement des repères ne peut que susciter l'angoisse, le sentiment d'une perte irrémédiable. Dans un article traitant de cette acculturation générale des apparences, Philippe Perrot commente la révolution en ces termes : « au vêtement-symbole organiquement lié au vécu et aux gestes du quotidien va [...] se substituer le vêtement-signes aux références empruntées⁸ ». Il s'agit là du célèbre paradoxe de Tocqueville selon lequel la diminution des différences engendre, inévitablement, l'impérieux désir de se distinguer les uns des autres. Sera alors réaffirmée comme jamais la différence de la femme, les couples adoptant dans leur vêtue un dimorphisme sexuel accusé.

Parallèlement à ce bouleversement des repères, de profondes mutations vont véritablement modifier le quotidien des Français. C'est une société riche en innovations⁹ que celle de la III^e République, mais en cela tout aussi angoissante, d'autant plus que le

⁷ Cf. Julia Przybos, *Zoom sur les décadents*, Paris, José Corti, 2002, p. 27.

⁸ Philippe Perrot, « Le Jardin des modes », dans Jean-Paul Aron (dir.), *Misérable et glorieuse la femme du XIX^e siècle*, Bruxelles, Éd. Complexe, coll. « Historiques », 1984, p. 109-111.

⁹ Citons entre autres la venue de l'électricité, les chemins de fer, le bateau à vapeur, le microscope et la photographie.

siècle se ponctue de la défaite de la guerre franco-prussienne, de la crise économique des années 70 et, après 1880, d'une baisse nette du taux de naissance.¹⁰ Cette dénatalité constituera d'ailleurs l'un des multiples objets d'angoisse, mué en un objet du discours encore une fois articulé au paradigme d'une décrépitude générale : « le malthusianisme dégrade la femme et détruit la race », « la famille se désagrège¹¹ ». La presse contribue aussi à entretenir les braises des « attentes crépusculaires¹² » quant à la perversion des mœurs, en tenant assidûment le compte des nouvelles criminelles « où la passion sexuelle se mêle à la folie et à la mort¹³ ». Les journaux attestent ainsi dans le réel les rumeurs d'une fin du monde imminente ; ils collectionnent les faits divers morbides et les brandissent ensuite à titre de signes désormais indéniables du détraquement des temps¹⁴. Le spectre de l'écroulement définitif d'une société gangrenée plane alors sur les esprits angoissés. « Ainsi la presse française construit-elle au gré de l'actualité un grand paradigme, compatible à la fois avec la fiction romanesque moderniste et naturaliste et avec les études médicales et psychiatriques où la passion sexuelle débouche invariablement sur le détraquement mental, la violence sanglante et la mort¹⁵ ». Le discours médical fera en effet culminer l'angoisse en annonçant une dégénérescence imminente de la race, épuisée par les abus sexuels. La décadence ainsi pressentie est, on le voit bien, étroitement articulée aux dangers du sexe, celui-ci à son tour intrinsèquement

¹⁰ Cf. Marc Angenot, *Le cru et le faisandé*, *op. cit.*, p. 171. C'est en 1899 que le courant néo-malthusien se développa puissamment en milieu ouvrier, générant bien des angoisses quant à l'avenir de la « race » française.

¹¹ Fragments du discours social repérés par Marc Angenot, *op. cit.*, p. 180.

¹² *Ibid.*, p. 47.

¹³ *Ibid.*, p. 48.

¹⁴ Dans un article sur les conditions du personnel domestique au XIX^e siècle, Anne Martin-Fugier évoque elle aussi ce rôle démultiplicateur d'angoisse joué par la presse : « Les crimes sont très peu nombreux mais affolent l'opinion publique : ils défraient la chronique. Chaque maître craint pour sa sécurité, chaque domestique devient un meurtrier en puissance ». Anne Martin-Fugier, « La Bonne », dans Jean-Paul Aron (dir.), *op. cit.*, p. 36.

¹⁵ Marc Angenot, *Le cru et le faisandé*, *op. cit.*, p. 49.

lié à la féminité. « La femme, dira Octave Mirbeau, n'est pas un cerveau, elle est un sexe, rien de plus¹⁶ ». Weininger n'avait pas fini de lutter contre la « féminisation galopante¹⁷ » de son époque.

La féminité érigée en symbole

*Quand les peuples sont blets,
les mouches s'y mettent.*
Jean Lorrain

En 1878, le peintre Félicien Rops esquissa les traits d'une femme qui, les yeux bandés, se laisse guider par un cochon. La Musique, la Poésie, la Peinture, les arts académiques, représentés au bas du tableau, se détournent avec horreur de cette vision de la femme. Scandaleuse, l'œuvre connut un vif succès, comme en témoignent les gravures et les multiples reproductions qu'on en fit. « Représentant les aspects bruts et incontrôlables de la nature féminine¹⁸ », menée par l'icône bestiale du mal sexuel, on loua frénétiquement l'auteur de ce tableau pour avoir magistralement su représenter la femme en tant qu'« Allégorie de la Société Contemporaine¹⁹ ». En effet, et la crainte de Weininger devant la « féminisation » des temps le montre bien, pessimisme et misogynie s'articulent ensemble sous ce même paradigme de la décadence : « la "vraie" femme disparaît et cette évolution est l'intersigne d'une dégénérescence générale²⁰ ». Ainsi, qu'elle représente l'emblème de la fortune du mari ou qu'elle apparaisse comme le signe

¹⁶ Octave Mirbeau, « Lilith », dans "Le Journal", paru le 20 novembre 1892 sous le pseudonyme de Jean Maure.

¹⁷ Otto Weininger, *Sexe et caractère*, Lausanne, Éditions l'Age de d'Homme, coll. « Essais », 1975 [1903], p. 8.

¹⁸ Bram Dijkstra, *Les Idoles de la perversité : Figures de la femme fatale dans la culture fin-de-siècle*, trad. par Josée Kamoun, Paris, Seuil, 1992, p. 176.

¹⁹ Mireille Dottin-Orsini, *Cette Femme qu'ils disent fatale : Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, 1993, p. 188.

²⁰ Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social*, op. cit., p. 485.

d'une fin du monde imminente, le féminin est devenu, au cours du XIX^e siècle, un véritable symbole.

Il va sans dire que c'est la figure de la femme dangereuse qui sera élevée à titre de symbole des temps et non celle de l'idéal féminin, idéal que le XIX^e représente sous les chastes traits de la Vierge Marie. De nombreux écrits seront publiés, d'ailleurs, pour définir et théoriser le caractère suprêmement autre, infiniment différent qui distingue la femme fatale de la « femme normale ». En effet, dans un livre qui eut un effet monstre en France, le criminologue Cesare Lombroso analyse « le type dégénéré du féminin » : le vice apparaît alors anatomiquement fondé et biologiquement établi. La criminelle, cette « femme née pour le mal²¹ », est méticuleusement étudiée, observée sous toutes ses coutures et, des dimensions de son crâne jusqu'au grain de beauté révélateur, en passant par son abondante pilosité, est ainsi érigée la liste des « caractères de dégénérescence²² » du féminin. De la simple voleuse à l'infanticide, toutes, elles ont un « air de famille²³ ». Lombroso démontre toutefois que la cruauté de la criminelle-née s'explique par la naturelle infériorité des femmes en général (sur le plan de la sensibilité, de la morale et de l'intelligence)²⁴. En effet, les ouvrages scientifiques des Krafft-Ebing, Icard, Weininger et Lombroso²⁵ ont élaboré en théorie scientifique, dans la foulée de Darwin, l'infériorité de la femme, justifiant ainsi les appréhensions nées de l'émancipation féminine.²⁶ « Voici

²¹ Cesare Lombroso et G. Ferrero, *La femme criminelle et la prostituée*, trad. par Louise Meille, Paris, Félix Alcan Éditeur, 1896, p. 311.

²² *Ibid.*, p. 319.

²³ *Ibid.*, p. 337.

²⁴ « Tuer l'ennemi ne lui suffit pas, il faut qu'il souffre, il faut qu'elle en savoure bien la mort ». *Ibid.*, p. 426.

²⁵ Respectivement *Psychopathia Sexualis* [1886], *La Femme pendant la période menstruelle* [1890], *Sexe et caractère* [1903], *La Femme criminelle et la prostituée* [1896].

²⁶ « L'intelligence, dans tout le règne animal, varie en raison inverse de la fécondité ; il y a un antagonisme entre les fonctions de reproduction et les fonctions intellectuelles comme entre la genèse, l'accroissement et

venir maintenant d'étranges productions, des constructions savantes et légendaires qui ramènent les femmes aux vieux canons de la féminité, les réengagent dans les sentiers de l'infériorité physique et mentale²⁷ ». Tous, d'un accord tacite, déclarent la femme irresponsable, car menée par ses menstruations, par la nature donc, « ne pouvant que subir l'atavisme d'une féminité obtuse comme un destin²⁸ ».

De ces femmes nées criminelles, seules la pitié ou la maternité sont susceptibles d'adoucir voire d'effacer les effets de cette nature mauvaise. Il n'est dès lors pas étonnant qu'ait régné sur la France un tel climat d'angoisse devant l'éventualité d'une prolifération de femmes non-mères, multipliées par le courant néo-malthusien ! En effet, autre manifestation de la décrépitude ambiante, l'émancipation des femmes aura, dit-on, tôt fait d'engendrer des détraquées, des hystériques et minera pour de bon les rassurantes assises sur lesquelles reposait jusque-là la société française. « Ève se meurt, Ève est morte : à sa place, surgit une créature d'un genre nouveau, différente, inconnue²⁹ ». Cette nouvelle créature est de celles qui obtiennent un diplôme ou un divorce, qui montent à bicyclette ou passent dans un isoloir. La crainte face à l'éventualité que la « vraie femme » disparaisse découle en effet de changements tangibles qui peu à peu ébranlent les rapports entre les sexes, acquisitions obtenues à la dure par les mouvements émancipateurs. Le ton qu'adopte l'éditeur de *La Gynécocratie* de Desroix, dans la préface, témoigne bien du caractère anxiogène que suscitent ces modestes acquisitions féministes : « La femme vraiment moderne, au sens très étroit que donnent à ce mot de

la structure. Le travail de la reproduction étant en grande partie dévolu à la femme, elle est, pour cette raison biologique, restée en arrière dans le développement intellectuel. » Cesare Lombroso, *op. cit.*, p. 187.

²⁷ Jean-Pierre Peter, « Les médecins et les femmes », dans Jean-Paul Aron (dir.), *op. cit.*, p. 95.

²⁸ Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 300.

²⁹ Anne-Lise Mauge, « L'Ève nouvelle et le vieil Adam. Identités sexuelles en crise », dans Geneviève Fraisse et Michelle Perrot (dir.), *Histoire des femmes en Occident IV*, Perrin, coll. « Tempus », 2002 [1991], p. 616.

singuliers esprits [...] aspire à se séparer, à vivre de sa vie propre, en toute indépendance... Peut-être marchons-nous d'un pas rapide vers ces temps que maudissait à l'avance le poète des *Destinées*³⁰ ». En plus d'entamer une agaçante brèche dans la sphère des prérogatives masculines, l'émancipation des femmes est surtout menaçante en ce qu'elle ouvre la voie à de dangereuses incursions du féminin dans des domaines que sa nature ne saurait comprendre, analyser, supporter et cette incapacité congénitale ne peut qu'avoir un effet délétère sur la société³¹. Dans cette société où prévaut plus que jamais le dimorphisme sexuel, plane le spectre de l'indifférenciation, définitivement perçue comme une régression.

Et l'indifférenciation, c'est d'abord la virilisation de la femme, c'est-à-dire son rapprochement du masculin et l'effacement de ses caractères spécifiques³². La société y perd ses cadres, l'humanité ses assises ; à long terme, c'est la survie de l'espèce qui est en cause. (Darwin : la nécessaire évolution continue de la polarité des sexes, de leur obligatoire différenciation.)³³

Le détraquement de la femme moderne est aussi mis sur le compte du malthusianisme, qui mène invariablement à l'infécondité. La contraception non seulement conduit au « suicide de la race », mais retire du même coup aux femmes cette « vaccination morale contre le délit » qu'est la maternité, les exposant à toutes les corruptions. La femme instruite, quant à elle, entraînera la nation à sa perte, celle-ci étant de toute façon associée au type dégénéré qu'est la femme criminelle. On a en effet

³⁰ Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 345. L'éditeur fait référence au recueil posthume d'Alfred de Vigny, publié en 1864.

³¹ « Grâce à notre organisation sociale, absurde au suprême degré, qui leur fait partager le titre et la situation de l'homme si élevés qu'ils soient, elles excitent avec acharnement ses ambitions les moins nobles, et par une conséquence naturelle de cette absurdité, leur domination, le ton qu'elles imposent, corrompent la société moderne. » Arthur Schopenhauer, *Essai sur les femmes*, Arles, Actes Sud, 1987 [1884], p. 31.

³² Lombroso montre lui aussi que tous les traits de la criminelle sont en fait des caractères virils. *Op. cit.*, p. 275. Voir aussi à la page 409 : « L'influence de la dégénérescence tend de plus en plus à rapprocher et à confondre les deux sexes, par une tendance au retour atavique vers la période de l'hermaphroditisme [...] et produit chez les femmes la masculinité ».

³³ Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 352.

démontré que l'anormale et certainement diabolique intelligence de la femme criminelle constituait une autre marque de la virilisation de la femme³⁴. Ainsi, « la *doxa* conçoit l'avenir comme inévitablement orienté vers un renversement de toutes les valeurs, et “la femme émancipée” en est la plus ridicule, mais aussi la plus menaçante des manifestations³⁵ ». Écoutons Messieurs Revel et Chaudordy prophétiser d'angoissantes hypothèses : « Si la civilisation produit peu à peu la femme sans lait et si elle détraque ses propriétés sexuelles, n'est-il pas vrai de dire que la civilisation tue la race ? » ou encore : « La décadence d'Athènes et de Rome a commencé du jour où la femme n'a plus eu dans la famille le rôle qui doit lui appartenir³⁶ ».

Parallèlement à cette pluie d'anathèmes dirigés contre le féminin, est célébrée la figure de l'Ève éternelle, qui ne menace en aucun cas la fondamentale différence des sexes : « jamais elle ne s'est trouvée sur un piédestal aussi élevé. Il semble bien qu'elle habite des sphères on ne peut plus célestes, canonisée prêtresse de l'inanité vertueuse³⁷ ». Cette différence rassurante institue la femme reproductrice comme intrinsèquement liée à la Nature et en cela responsable du maintien de l'espèce et des traditions. Cette représentation de l'idéal féminin, identifiée à la « Terre Mère nourricière et aimante³⁸ », constitue probablement l'un des plus anciens lieux communs, qui perdure encore aujourd'hui, et il est celui auquel, dans la France du XIX^e finissant, tous se raccrochent, dans cette révolte contre le monde moderne. Ainsi, face à cet idéal de la Mère qu'incarne

³⁴ Cesare Lombroso, *op. cit.*, p. 449.

³⁵ Marc Angenot, *1889. Un état du discours social*, *op. cit.*, p. 497.

³⁶ J. Revel, *Testament d'un moderne*, p. 327 et Chaudordy, *La France en 1889*, p. 21, cités d'après Marc Angenot, *ibid.*, p. 484.

³⁷ Bram Dijkstra, *op. cit.*, p. 17.

³⁸ Anne-Lise Mauge, art. cité, p. 324.

la maîtresse de maison³⁹, sorte de « prêtresse domestique⁴⁰ », la femme fatale apparaît comme l'altérité suprême, « la face noire du féminin⁴¹ ». Objet doxique de prédilection de la société fin-de-siècle, la prostituée viendra opposer sa stérilité à la fonction génitrice de l'idéal féminin ; c'est en cela qu'elle est radicalement autre. Et ainsi cristallisera-t-on, en la figure de la prostituée, la menace de la dégénérescence⁴², voire la destruction imminente du monde tel qu'on l'a connu.

Engrangeant dans son corps représenté tous les vices et turpitudes de son siècle, la figure féminine fournit un intéressant objet d'étude quant à la compréhension d'une époque et nous souhaitons vouer le présent mémoire à l'étude de cette fonction symbolique dont a été chargée la féminité, mais plus précisément dans ses apparitions dans les œuvres littéraires. En effet, les lettrés apporteront de l'eau au moulin anxigène et contribueront au façonnement de ce symbole d'une fin du monde, la prostituée : « Ce ne sont en littérature que foyers dévastés, maris adultères ou alcooliques, enfants tuberculeux ou accidentés, pitoyables victimes de cruelles émules de Nora⁴³ ». La première apparition sur scène de Mademoiselle *Nana*, devenue femme, résume à elle seule l'évolution du personnage de la femme fatale au cours du XIX^e siècle littéraire :

³⁹ Voir à ce sujet l'article d'Anne Martin-Fugier, « La maîtresse de maison » dans Jean-Paul Aron (dir.), *op. cit.*, p. 117-134.

⁴⁰ « Prêtresses domestiques de l'humanité, nées pour modifier, par l'affection, le règne nécessaire de la force, elles doivent fuir comme radicalement dégradante toute participation au commandement ». Auguste Comte, *Système de politique positive* [1854], cité d'après Bram Dijkstra, *op. cit.*, p. 35.

⁴¹ Mireille Dottin-Orsini, « Lilith », dans Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, p. 1160.

⁴² Dans l'expression « dégénérescence », lire aussi « atavisme », c'est-à-dire « forme d'hérédité dans laquelle l'individu hérite de caractères ancestraux qui ne se manifestaient pas chez ses parents immédiats; réapparition d'un caractère primitif après un nombre indéterminé de générations ». Alain Rey et Josette R.-Debove (dir.), *Le Nouveau Petit Robert de la langue française 2008*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2007, p. 165.

⁴³ L'auteure fait ici référence à l'héroïne de la *Maison de poupée* d'Ibsen. Anne-Lise Mauge, art. cité, p. 626. Voir aussi l'article d'Alain Corbin qui affirme que « depuis que Huysmans, les Goncourt, Zola et Maupassant ont remis le thème à la mode, jamais le roman n'a fait tant de place à la vénalité sexuelle ». « La prostituée », dans Jean-Paul Aron (dir.), *op. cit.*, p. 41.

« Personne ne riait plus, les faces des hommes, sérieuses, se tendaient, avec le nez aminci, la bouche irritée et sans salive. Un vent semblait avoir passé très doux, chargé d'une sourde menace. Tout d'un coup, dans la bonne enfant, la femme se dressait, inquiétante, apportant le coup de folie de son sexe, ouvrant l'inconnu du désir. Nana souriait toujours, mais d'un sourire aigu de mangeuse d'hommes⁴⁴ ». La figure de la prostituée romantique, la vertueuse Fleur-de-Marie, s'est au cours du siècle prodigieusement dégradée, ses traits trempés de courage se sont affaissés en un rictus cynique, moqueur et vicieux. Puisqu'elle « permet une esthétisation totalement disjointe d'une impossible idéalisation⁴⁵ », les écrivains symbolistes et décadents feront de la prostituée leur porte-étendard, concrétisant à elle seule l'esthétique moderniste « comme exaltation paradoxale du bas et de l'ignoble⁴⁶ ». Or, au milieu de cette grouillante population de perverses, certaines de ces prostituées de papier se distinguent du lot et affichent une hiératique allure. Ce sont les Circé, Salomé, Judith ou Lilith qui, investies d'une nouvelle aura par les symbolistes et décadents, ont surgi des profondeurs pour apparaître sous les traits de la femme fatale. L'une d'entre elles, Lilith, hantera littéralement les pages des ouvrages de son ondulante et monstrueuse silhouette : « Il serrait une morte, un corps si froid qu'il glaçait le sien ; mais les lèvres de la femme brûlaient et lui mangeaient silencieusement la face. Il demeura abasourdi, étreint par ce corps enroulé autour du sien, et souple comme une liane et dur ! Il ne pouvait plus ni bouger, ni parler, car des baisers lui couraient sur la figure⁴⁷ ». Choisi parmi tant d'autres

⁴⁴ Emile Zola, *Nana*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2002 [1977], p. 47.

⁴⁵ Marc Angenot, *Le cru et le faisandé*, *op. cit.*, p. 191.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 187.

⁴⁷ Joris-Karl Huysmans, *Là-Bas*, Paris, Garnier-Flammarion, 1978 [1891], p. 184.

avatars, l'écrivain Joris-Karl Huysmans offre ici un bel exemple de la présence obsédante dans la littérature fin-de-siècle de Lilith, la femme serpent.

Du symbole au mythe

De légendaires, les grandes figures féminines des mythes anciens sont devenues, au fil du siècle, emblématiques, et l'histoire des mentalités témoigne du rôle que celles-ci ont pu jouer au creux des représentations modernes de la féminité. Le mouvement va en s'amplifiant vers la fin du siècle : l'imaginaire « féminin » se nourrit alors d'un discours social qui, on l'a vu, contribue à construire la féminité en termes de menace et de dépravation, voire de déchéance sociale. Ce discours terriblement misogyne donnera pourtant lieu à des figures triomphantes, fortes, poétiques, telles que Lilith. Si nous en croyons les écrits de la tradition kabbalistique, cette figure biblique, première femme d'Adam, serait issue de la terre. Elle représenterait donc l'égale de l'homme, l'altérité absolue, et non chair de la chair comme sa rivale Ève. Lilith est celle qui ne peut être ni épouse ni mère, celle qui a refusé toute position subalterne pour s'envoler vers le ciel hors de l'Éden, comme cette Éliante Donalger, héroïne de *La Jongleuse* de Rachilde, qui, refermant hermétiquement ses cuisses, affirme à son admirateur transi que son plaisir n'a nullement besoin de lui. Qu'elle soit le monstre dévorateur d'enfants, la figure démoniaque qui enfante des démons par centaines ou la femme lucide qui refuse la soumission et le fardeau de la maternité, Lilith incarne face au masculin une irréductible et puissante ennemie. Emblème du féminin dans sa dimension menaçante, Lilith, surgie des temps archaïques, « inaugure la lignée des femmes fatales⁴⁸ », ces femmes qui justement, aux dires de Lombroso, « reproduisent les conditions ataviques des femmes

⁴⁸ Mireille Dottin-Orsini, « Lilith », art. cité, p. 1154.

primitives⁴⁹ ». Par ailleurs, plusieurs critiques, dont Mireille Dottin-Orsini⁵⁰, ont fait de la danseuse Salomé, dont Nana fournit ici un énième avatar, le mythe fin de siècle par excellence :

Sur ce fond neutre, où les rangées de visages mettaient une pâleur brouillées, Nana se détachait en blanc, grandie, bouchant les loges, du balcon au cintre. Il l'apercevait de dos, les reins tendus, les bras ouverts ; tandis que, par terre, au ras de ses pieds, la tête du souffleur, une tête de vieil homme, était posée comme coupée, avec un air pauvre et honnête. À certaines phrases de son morceau d'entrée, des ondulations semblaient partir de son cou, descendre à sa taille, expirer au bord traînant de sa tunique⁵¹.

Or Salomé, en tant qu'incarnation du féminin maléfique, ne renvoie-t-elle pas à un autre mythe, plus ancien celui-là, qui pourrait afficher à plus juste titre l'épithète « fin-de-siècle », à savoir Lilith ? Les ondulations du corps dansant de Nana-Salomé ne sont-elles pas une référence de plus à ce serpent auquel on a associé le mythe de Lilith ? Étant d'avis, avec Alain Montandon, que « les représentations d'une période culturelle donnée contribuent à réécrire, à déplier le mythe⁵² », nous postulons qu'il existe une relation étroite entre la profonde ambivalence du mythe de Lilith et les représentations décadentes de la femme fatale, figure à la lisière du féminin et du masculin. Lilith, parce qu'elle peut à la fois incarner la force et la cruauté, l'amour et la destruction, affiche ce double visage de la féminité, souillée en même temps que déifiée. Profondément ancrés dans la poétique décadente, Octave Mirbeau, dans *Le Jardin des supplices* (1899), et Rachilde, dans *La Jongleuse* (1900), réécrivent le mythe de Lilith de façon exemplaire, tout en proposant des regards profondément distincts sur le genre féminin. Le corps rigide d'Éliante tend à la verticalité, à cet affranchissement qu'a été l'envol de la première

⁴⁹ Cesare Lombroso, *op. cit.*, p. 615.

⁵⁰ *Salomé*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Figures mythiques », 1996, p. 44.

⁵¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 167.

⁵² Alain Montandon (dir.), *Mythes de la décadence*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2001, p. 7.

femme vers le ciel – preuve de l’ultime grâce divine –, alors que le corps voluptueusement ondulante de Clara se nourrit de pourriture, de cadavres et de souffrances.

Ainsi, il s’agira, dans cette étude, d’examiner les rapports qui s’articulent entre l’écriture de deux auteurs appartenant à la même école littéraire, en partant du principe que la dualité inhérente au mythe de Lilith répond à l’instabilité d’une société aux prises avec de multiples angoisses, certes, mais plus précisément en matière d’identité sexuelle. Aussi, la réécriture volontairement ambiguë du mythe de Lilith par Mirbeau et Rachilde semble consolider une vision orthodoxe du féminin tout en ébranlant ses certitudes. Ceci nous instruira donc sur les significations dont peut être investi le mythe de Lilith, étant d’avis que si Mirbeau et Rachilde ont réécrit ce mythe, c’est qu’il était à leurs yeux porteur. Lilith est, d’une certaine façon, la première à s’être indignée contre la nature et à l’avoir refusée. En cela, elle représente une figure repoussante pour la société bourgeoise bien-pensante, mais profondément fascinante pour un petit nombre d’écrivains et d’artistes, ceux-là même qui se sont proclamés « décadents ».

La génération décadente et son mal-être

À ce point de notre introduction, il nous apparaît important de présenter cette génération d’écrivains qui, « dans un siècle de suffrage universel⁵³ », veulent l’exception. Les décadents, ces esprits « fiévreux et clairs », rejettent, méprisants, les valeurs morales, politiques et sociales de l’époque de même qu’ils refusent les canons littéraires traditionnellement admis⁵⁴. Voilà pourquoi le choix du mythe de Lilith, récit écrit en marge de la Genèse, paraît plus subversif encore sous la plume de ces écrivains. Enivrée

⁵³ Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, Paris, Garnier-Flammarion, 1978, p. 220.

⁵⁴ Cf. François Livi, *J.-K. Huysmans. À rebours et l’esprit décadent*, Paris, A. G. Nizet, 1972, p. 20.

par l'abjection, selon le mot de Baudelaire⁵⁵, la sensibilité décadente revendique la dépravation ; c'est au nom de l'Art que ces auteurs se détournent du naturel pour sonder les profondeurs abyssales des perversions. « Dans une doxa hantée par la décadence, le *mundus inversus*, le délitement des stabilités symboliques, Rachilde et quelques autres (J.-K. Huysmans, Jean Lorrain) consentent, de façon très perverse en effet, à donner une littérature "décadentiste" qui confirme les diagnostics crépusculaires et les angoisses fin-de-siècle⁵⁶ ». Toutefois, ce sentiment anxieux d'une perte généralisée du sens évoqué plus haut, ces pessimistes ont su l'investir d'une dimension proprement artistique : puisant à même leur désillusion l'énergie créatrice pour suppléer à ce manque, ils s'emploieront à revitaliser la culture occidentale, jugée moribonde. Voilà pourquoi nous considérons ces œuvres hautement inspirantes. Mais ce faisant, les décadents inscrivent, au creux de leurs œuvres, les codes qui prévalent en cette fin de siècle, rendant leurs écrits éminemment révélateurs d'un certain contexte. Ce mémoire sera donc le lieu de questionner les rapports qui s'articulent entre la littérature et le discours social. Dans cette quête assoiffée du sens, la réécriture des mythes a-t-elle pu, pour ces décadents, être un moyen de rappeler la toute-puissance de la littérature qui, en se réappropriant les grands mythes fondateurs, pourrait faire sens à nouveau ? Par un retour aux récits fondateurs, véritable pied de nez adressé aux explications scientifiques des origines du monde, ces auteurs ne manifestent-ils pas un « refus des valeurs que la civilisation de la science tendait à faire prévaloir⁵⁷ » ? Nous tenterons ainsi de comprendre les modalités, les enjeux et les visées qui se trouvent à la source de ce geste qu'est la réécriture du mythe biblique.

⁵⁵ Marc Angenot, *Le cru et le faisandé*, op. cit., p. 156.

⁵⁶ *Ibid*, p. 153.

⁵⁷ Pierre Waldner, « Introduction », dans Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, op. cit., p. 32.

À l'instar de Jean Floressas des Esseintes, devenu paradigme de l'esprit décadent, ces écrivains se réclament d'une écriture, d'un style, d'un « verbe indispensable aux civilisations décrépites qui, pour l'expression de leurs besoins, exigent, à quelque âge qu'elles se produisent, des acceptions, des tournures, *des fontes nouvelles* et de phrases et de mots⁵⁸ ». Les mythes, ces ductiles matériaux, allaient être réécrits.

Présentation des auteurs à l'étude

Octave Mirbeau, auteur de romans et de pièces de théâtre, journaliste et moralisateur impitoyable, s'employa toute sa vie à « ouvrir les yeux de ses contemporains⁵⁹ » pour qu'eux aussi partagent une même horreur quant aux forces d'oppression que sont la famille, l'armée, l'Académie et aux valeurs, à ses yeux mystificatrices, de l'Amour et de la Patrie. Toute l'œuvre de l'écrivain est traversée d'une critique radicale, foncièrement anarchisante, de la société bourgeoise. Mirbeau, toutefois, commença curieusement sa carrière comme journaliste dans la presse bonapartiste et royaliste, pour établir ensuite une réputation de conteur avec des histoires illustrant des paysans normands telles que *Lettres de ma chaumière* (1885) et *Le Calvaire* (1886). En 1888, il écrivit l'histoire d'un prêtre fou, *L'Abbé Jules*, et, en 1890, fut publié *Sébastien Roch*, une description sans pitié de l'école des Jésuites qu'il avait fréquentée. Tous ses romans, depuis *Le Jardin des supplices* (1899) et *Le Journal d'une femme de chambre* (1900) jusqu'à *La 628-E8* (1907) et *Dingo* (1912), constituent d'après satires de la société. Il fut l'un des dix premiers membres de l'académie Goncourt. Il mourut en 1917. Profondément marqué par les écrits de Schopenhauer et de Darwin, comme beaucoup de ses contemporains, Mirbeau construisit une œuvre teintée d'une vision extrêmement

⁵⁸ Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, *op. cit.*, p. 208. C'est nous qui soulignons.

⁵⁹ Pierre Michel, « Introduction », dans Octave Mirbeau, *Le Calvaire*, *op. cit.*, p. 156.

pessimiste de l'homme : « je comprenais que la loi du monde, c'était la lutte, loi inexorable, homicide, qui ne se contentait pas d'armer les peuples entre eux, mais faisait se ruer l'un contre l'autre les enfants d'une même race, d'une même famille, d'un même ventre⁶⁰ ». Pour cet écrivain, l'homme demeure le fauve des temps archaïques sur qui la civilisation, vernis superficiel, n'exerce qu'un contrôle dérisoire. La notion d'instinct de meurtre, indissociable de l'instinct génésique, thème illustré d'abondance dans *Le Jardin des supplices*, est essentielle à la compréhension de la poétique mirbellienne, et c'est la femme qui semble le mieux représenter cet irrésistible élan meurtrier. Les écrivains, à l'aube du XX^e siècle, sont nombreux alors à se montrer sensibles à la cause de l'Autre, qu'il soit prolétaire, noir ou juif. Or, l'Autre femme ne sera pas l'objet des mêmes considérations⁶¹. En fait, Mirbeau se révèle féroce et affiche cette même crainte abordée plus haut au sujet de l'émancipation féminine : « Le jour où les femmes auront conquis ce qu'elles demandent, le jour où elles seront tout, sauf des femmes, c'en sera fait de l'équilibre de la vie humaine. Et Lilith reparaitra, avec son ventre à jamais stérile, et souillé de vaines, de désolantes fornications⁶² ». Pour Mirbeau, l'homme et la femme sont radicalement étrangers l'un à l'autre et séparés par un « abîme » d'incompréhension⁶³. L'évolution de la femme moderne, la tendance vers l'indifférenciation des sexes (tendance plus fantasmée qu'avérée) constituait à ses yeux un réel danger pour les sociétés modernes.

⁶⁰ Octave Mirbeau, *Le Calvaire*, *op. cit.*, p. 162.

⁶¹ Cf. Anne-Lise Mauge, art. cité, p. 616.

⁶² Octave Mirbeau, « Lilith », art. cité.

⁶³ « Quoique ses facultés d'observation fussent très bornées, qu'il ne se piquât point d'expliquer les âmes, comme il expliquait la valeur d'un contrat de mariage et les qualités d'un testament, mon père comprit vite toute la différence de race, d'éducation et de sentiment, qui le séparait de sa femme ». Octave Mirbeau, *Le Calvaire*, *op. cit.*, p. 125. Les contes « Vers le bonheur » et « Mémoires pour un avocat », parus dans ses *Contes cruels*, en sont aussi de convaincantes illustrations.

Or, et c'est en cela précisément que nous envisagerons l'œuvre mirbellienne, malgré le fait qu'une véritable gynécophobie traverse les écrits de Mirbeau, celui-ci, trop marqué par Pascal pour concevoir l'humain capable de trouver une quelconque vérité, garde intact dans son œuvre l'insondable mystère des êtres et des choses. En fait, l'objectif de tout artiste digne de ce nom, à ses yeux, est de *faire voir* ce mystère ; loin de lui l'ambition prétentieuse et de toute façon illusoire d'expliquer le réel, là n'est pas son rôle. Octave Mirbeau reconnaît aussi qu'une dualité fondamentale existe en toute chose : la douleur peut être grotesque et l'horreur séduisante. Ainsi en est-il du féminin tel qu'il apparaît dans l'œuvre mirbellienne : problématique, fuyant, ambivalent, enfin.

Décadent, Mirbeau l'est très certainement, définissant l'Amour comme l'effort de l'homme vers la création, conception typiquement décadente que l'écrivaine Rachilde reprendra elle aussi à son compte. Quant à Marguerite Eymery, devenue Rachilde, « homme de lettres⁶⁴ », elle écrivit son premier roman, *Monsieur de la Nouveauté*, en 1880 mais c'est en 1884 qu'elle acquit une renommée avec la parution du scandaleux *Monsieur Vénus*. La publication du roman lui valut d'ailleurs un procès, une condamnation mais aussi, plus tard, une nouvelle édition préfacée par Maurice Barrès qui la baptisa « Mademoiselle Baudelaire » et insista sur l'envoûtante perversité du roman. Son mariage avec Alfred Vallette constitua un tournant décisif puisqu'il lui permit de participer à la revue du *Mercure de France*. Prolifique, elle publia une soixantaine de titres, certains dédiés à la scène (*La Voix du sang* (1890), *Madame la Mort* (1891)) mais la plupart relevant du genre romanesque tels que *La Marquise de Sade* (1887), *L'Animale* (1893), *Les hors nature* (1897), *La Jongleuse* (1900), *La Tour d'amour* (1914), *Le Grand*

⁶⁴ Rachilde faisait effectivement inscrire ce titre sur ses cartes de visite. Claude Dauphiné, *Rachilde*, Paris, Mercure de France, 1991, p. 98.

Saigneur (1922), *Mon Étrange Plaisir* (1934), *Duvet d'ange* (1942), pour ne citer que les œuvres les plus importantes. L'écriture rachildienne bouscula fortement les conventions par les audacieuses inversions sexuelles qu'elle mettait en scène, comme ce couple que forment Raoule de Vénérande et Jacques Silvert, issu de *Monsieur Vénus*, l'homme devenu l'objet de désir et la femme, l'être désirant. Cette Rachilde, plusieurs l'ont proclamée féministe, érigeant la créatrice de personnages transgressifs (comme la machiavélique Mary Barbe) en une virulente revendicatrice⁶⁵. Or, Madame Alfred Vallette, mère de Gabrielle Vallette, se révéla en fait, elle aussi, misogyne et antiféministe. Mais, parallèlement à ce discours conservateur, l'auteure offrit aux lecteurs une œuvre riche et complexe, « revendiquant dans un monde décadent son statut ambidextre et faisandé⁶⁶ ». C'est précisément cette écriture ambidextre que nous voulons interroger et plus particulièrement dans ses rapports avec les contradictions qui semblent inhérentes à toute représentation du féminin. Il semble en effet difficile à cette époque de parler, de représenter, de traiter du féminin sans être soi-même contradictoire, ambivalent, injurieux et en même temps fasciné. Et Rachilde, en tant qu'« homme de lettres », ne fit pas exception.

La littérature décadente, longtemps restée dans l'ombre, est aujourd'hui de plus en plus étudiée, et une publication, les *Cahiers Octave Mirbeau*, se consacre d'ailleurs, depuis 1993, entièrement à l'auteur. C'est à son rédacteur en chef que l'on doit le récent enthousiasme de la critique face à l'œuvre mirbellienne, Pierre Michel ayant destiné sa carrière à la réhabiliter. Plusieurs études ont été faites sur *Le Jardin des supplices* et le personnage de Clara, et parmi les thèmes les plus étudiés, nous retrouvons ceux de la

⁶⁵ Claude Dauphiné fait partie de ces critiques qui ont fait de l'œuvre rachildienne une œuvre féministe. Voir à ce sujet son ouvrage intitulé *Rachilde, op. cit.*

⁶⁶ Marc Angenot, *Le cru et le faisandé, op. cit.*, p. 153.

monstruosité, du fétichisme et du sadisme⁶⁷. Des publications ont aussi été consacrées à la figure de Méduse et au mythe de la Nature⁶⁸, mais très peu sur la réécriture du mythe de Lilith : seule Julia Przybos, dans une communication intitulée « Délices et supplices : Octave Mirbeau et Jérôme Bosch⁶⁹ », traita de la réécriture de ce mythe dans *Le Jardin des supplices*, dans le cadre du colloque d'Angers de 1992 (organisé par Pierre Michel) qui fut consacré à Octave Mirbeau. Du côté de l'œuvre de Rachilde, de plus en plus de critiques s'y intéressent, bien que l'œuvre elle-même, imposante, ne suscite pas le même enthousiasme chez les éditeurs (très peu de ses romans ont été l'objet d'une nouvelle édition). Quant aux publications parues sur cette œuvre, les thèmes de la perversion, de l'inversion sexuelle, de l'androgynie et du travestissement sont régulièrement l'objet d'études critiques⁷⁰, mais nous n'en avons trouvé aucune sur la réécriture du mythe de Lilith.

C'est à l'aune de trois approches, la sociocritique, les théories de l'intertextualité et la mythocritique, que nous envisagerons les œuvres à l'étude, pour mieux analyser ces réécritures que sont *La Jongleuse* et *Le Jardin des supplices*, le regard toujours « sollicité par ce qui est bien, dans le texte, des éléments autres⁷¹ ». Un chapitre sera consacré à chacune des deux œuvres et pour chacune d'elles, nous établirons d'abord en quoi les personnages d'Éliante et de Clara constituent des avatars du mythe de Lilith. Puis, nous

⁶⁷ Voir entre autres les mémoires d'Aurore Bernard (*La Cruauté chez Mirbeau, d'après Le Jardin des supplices et les Contes cruels*, 1994) et de Christine Colas (*La Monstruosité dans Le Jardin des supplices*, 1992) et l'article d'Emily Apter (*Feminizing the Fetish*, 1991).

⁶⁸ Voir entre autres l'ouvrage de Claude Herzfeld (*La Figure de Méduse dans l'œuvre d'Octave Mirbeau*, 1992) et la thèse de Samuel Lair (*Le Mythe de la Nature dans l'œuvre d'Octave Mirbeau*, 2002).

⁶⁹ Julia Przybos, « Délices et supplices : Octave Mirbeau et Jérôme Bosch », Actes du colloque d'Angers, *Octave Mirbeau*, Presses de l'université d'Angers, 1992, p. 207-216.

⁷⁰ Voir entre autres les articles de Ben Fisher (*A perversity of perversion : Rachilde and the quest for taboos*, 2007), de Jeri English (*Virginal perversion \ Radical subversion : Rachilde and discourses of legitimation*, 2006) et de Hannah Thompson (*Rewriting the perverse : Rachilde and the erotic body*, 2003) et la thèse de Veronica Jeanne Hubert-Matthews (*Androgynie et représentation chez quatre auteurs du 19^e siècle : Balzac, Gautier, Sand, Rachilde*, 1993).

⁷¹ Pierre Brunel, *Mythocritique : théorie et parcours*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 55.

analyserons les éléments exogènes que les auteurs ont incorporés au mythe, ces éléments propres à l'esthétique de chacun et qui témoignent d'un contexte, alors qu'ils façonnent leur récit de codes typiquement fin-de-siècle. Enfin, par la comparaison entre deux réécritures extrêmement contrastées, nous serons à même d'identifier en quoi ces réécritures sont représentatives de la sensibilité décadente, remodelant un mythe millénaire dans une configuration neuve et individualisée.

CHAPITRE PREMIER

Avant de procéder à l'analyse proprement dite des œuvres littéraires à l'étude, nous nous proposons de poser d'abord les bases théoriques qui jalonnent notre travail, soit la sociocritique, les théories de l'intertextualité et la mythocritique.

1.1 Sociocritique

La sociocritique nous paraît l'outil de pensée essentiel pour travailler la réécriture d'un mythe à une époque donnée, le discours véhiculé à travers les images mythiques du féminin et l'intention derrière la réécriture ne pouvant être compris qu'à la lumière des codes, références et lieux communs de l'époque. La sociocritique est l'une de ces approches du fait littéraire qui tentent d'identifier et de définir les médiations entre le texte et le social ; elle constitue l'étude de l'inscription du social dans les textes, afin de « déceler la dimension idéologique des œuvres et les représentations du monde social qu'elles véhiculent⁷² ». Or, parce que son principal objet est le texte lui-même et parce qu'elle prend le parti d'envisager l'œuvre littéraire comme ayant un pouvoir d'invention, de reconfiguration quant au discours social, se distinguant en cela de la sociologie de la littérature de Jacques Dubois et Pierre Bourdieu, de même que de la sociologie des textes de György Lukács et de Lucien Goldmann, la sociocritique constituera notre angle d'approche principal.

C'est en 1971 que Claude Duchet forgea le terme « sociocritique », se posant comme l'héritier d'une longue tradition de pensée, puisque c'est à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle que les sociologues de la littérature tentèrent d'appréhender le

⁷² Gisèle Sapiro, « Sociologie de la littérature », *Encyclopaedia Universalis* (page consultée le 8 septembre 2009), adresse URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/litterature-sociologie-de-la-litterature>.

rapport qui s'articule entre une forme esthétique et son contexte. Afin de démontrer en quoi la sociocritique est à même d'étudier l'inscription sociale de la réécriture d'un mythe, voyons d'abord sommairement chacune de ces approches, pour mieux cerner le parcours théorique de cette idée qu'est l'interdépendance du littéraire et du social. L'un des premiers à avoir lié un texte à un hors-texte est le théoricien russe Gueorgui Plekhanov (1856-1918), qui a d'abord défini l'art comme le miroir de la vie sociale, simple reflet d'un réel tout à fait intelligible et prévisible. György Lukács (1885-1971), philosophe marxiste, vint souligner à son tour l'importance de cette fonction référentielle qu'il attribuait à l'art.⁷³ Leo Löwenthal (1900-1993), membre fondateur de l'École de Francfort (EDF), proposa lui aussi une sociologie de la littérature, mais cette fois en accordant à l'art un statut supérieur à celui du strict reflet, sans toutefois lui dénier toute dépendance avec le fait social : « la sociologie littéraire ne peut se borner à interroger un sens immanent et permanent des œuvres, elle reconnaît pleinement au texte des déterminations sociales de production⁷⁴ ». Theodor W. Adorno (1903-1969), autre membre de l'EDF, partagea les œuvres littéraires en deux catégories : d'une part, l'art authentique qui, loin d'être un reflet⁷⁵, constitue plutôt le dernier lieu où puisse être préservée la couleur singulière d'une individualité, et de l'autre, la *Kulturindustrie* (industrie culturelle), qui se cantonne dans un espace réglé par les exigences marchandes, par la reproduction du même et vidée de tout contenu problématisant⁷⁶. Walter Benjamin (1892-1940), également membre de la *Frankfurter Schule*, partagea cette appréhension

⁷³ Lukács publia *L'âme et les formes* (1911), *La théorie du roman* (1920), *Balzac et le réalisme français* (1945) et *Le roman historique* (1937).

⁷⁴ Régine Robin et Marc Angenot, *La sociologie de la littérature : un historique*, Montréal, Discours social/Social Discourse, vol. IX, 2002, p. 13.

⁷⁵ Adorno récuse d'ailleurs toute existence d'une totalité préconstruite.

⁷⁶ Voir entre autres ses *Notes sur la littérature* (1958).

face à la généralisation d'une culture « marchandable » qui aura tôt fait de conditionner pour de bon son public au système qui la sous-tend. Or, c'est Benjamin qui esquissa le premier une herméneutique sociale du texte ; sa brillante étude des *Fleurs du mal* de Baudelaire⁷⁷ sensibilisa les sociologues de la littérature aux effets que peut avoir une époque, ici la modernité, sur la sensibilité esthétique et sur les formes littéraires elles-mêmes, « sans que ces conditions [historiques] ne déterminent un sens textuel qui soit déjà là et évidemment intelligible⁷⁸ ».

Mikhaïl Bakhtine (1895-1975) permit à son tour d'affiner encore davantage la réflexion sur le rapport entre l'œuvre d'art et la société en conceptualisant le plurilinguisme du roman, notion qui articule ensemble la socialité d'une œuvre et son fonctionnement textuel particulier et qui admet la pluralité des voix dans un seul ouvrage, idée exploitée par les théories de l'intertextualité et que nous retiendrons pour analyser des œuvres qui entremêlent la voix de l'auteur à celle du mythe. Bakhtine montra que le « texte est inséparable de l'interdiscours dans lequel il opère, mais il perç[ut] aussi fortement que le texte n'est pas réductible à l'ensemble de ses déterminations sociales, encore moins économiques⁷⁹ ». Précurseur des recherches qui sauront dépasser les impasses structurales et sociologiques, l'esthéticien tchèque Jan Mukarovsky (1891-1975) approfondit la brèche ménagée par Bakhtine et proposa d'envisager dans le texte ce qui fait signe et sens dans un contexte particulier, attirant l'attention sur une certaine « sémiologie du contexte⁸⁰ ». Quant aux théories de Pierre Bourdieu (1930-2002),

⁷⁷ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1982, 286 p.

⁷⁸ Régine Robin et Marc Angenot, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 17.

⁸⁰ Eva Le Grand, « Hommage à Jan Mukarovsky », *Revue canadienne de littérature comparée*, vol. 3, n° 1, hiver 1976, p. 107.

n'envisageant la littérature que sous la forme d'un immense champ magnétique, d'un ensemble de relations entre les producteurs de biens symboliques, les consommateurs et les diffuseurs, ces théories s'éloignèrent d'une lecture sociocritique prenant une œuvre comme point de départ. Appréhendant le texte de l'extérieur, elles font fi de la singularité d'une mise en texte et considèrent que tout choix esthétique correspond à une prise de position dans le champ littéraire. « Le désaccord restera total entre cette sociologie et une sociocritique qui prenne en charge l'immense rumeur dans laquelle nous sommes immergés et cherche à comprendre comment les écrivains, à partir de cette rumeur, produisent cette sorte de textes que nous continuons à appeler des textes littéraires⁸¹ ».

Le philosophe français Pierre Macherey énonça d'ailleurs les dangers qui guettent une théorie du littéraire concevant la relation entre le texte et le social de façon strictement homologique : « aux multiples contradictions du social font écho, mais de façon non directe, non homologique, certaines facettes du texte, lequel ne doit pas être pensé dans une consistance et une cohérence fondamentales⁸² ». C'est précisément cette écoute attentive à la particularité cacophonique du littéraire (finement révélée par la notion de plurivocité élaborée par Bakhtine) que nous voulons retenir de ces théories critiques, qui envisagent dans toute sa complexité le pouvoir que détient le texte de faire entendre plus d'une voix, parfois contradictoires. La sociocritique diffère également des approches – structurales et formalistes – qui concentrent leur regard sur la seule littérarité du texte. Accueillant toutefois leurs contributions fécondes, elle vise à dépasser les apories de l'immanentisme. Ainsi la sociocritique trouva-t-elle peu à peu sa voie en opérant d'incessants allers-retours entre le fait social et le fait littéraire, pour identifier

⁸¹ Régine Robin, « Le sociogramme en question », *Discours social*, vol. 5, n° 1-2, 1993, p. 25.

⁸² Régine Robin et Marc Angenot, *op. cit.*, p. 29.

une véritable socialité des textes. Elle considère le langage littéraire non pas comme un matériau lisse, mais porte son regard sur la surface accidentée de celui-ci.

Or ce hors-texte auquel le lecteur sociocritique rapporte constamment le texte (et vice-versa), il n'est pas donné d'avance, il est à construire ou plutôt, tel le travail d'un archéologue face aux vestiges d'une mosaïque, à reconfigurer. C'est ici que nous avons recours à la théorie du discours social de Marc Angenot, pour mieux identifier la *doxa* du XIX^e siècle finissant, ce complexe discursif que nous avons tenté de restituer au chapitre d'introduction, c'est-à-dire ce « réseau des topoï hégémoniques dans la société française de 1889 qui satur[ai]ent le champ du dicible⁸³ », alors que Rachilde et Octave Mirbeau construisaient leur œuvre. Toutefois, partant du principe qu'un décalage existe assurément entre le discours social et la réalité, il ne s'agit pas ici de rendre compte des pratiques et des mentalités de l'époque, mais bien du dicible et du scriptible ainsi que des lois qui les régissent. De l'étude d'Angenot, nous retiendrons d'abord le « paradigme de la déterritorialisation⁸⁴ » qui semble traverser la masse d'écrits parus dans la France de la III^e République : « les processus pervers de décadence et de dégénérescence n'ont pas de nature propre, fût-ce une nature maligne, ils sont thématiques comme perte, déperdition, évidemment, dissolution⁸⁵ ». Nous retiendrons aussi le concept d'hégémonie : « Une topique n'a pas besoin pour être hégémonique de s'énoncer constamment et en tout lieu. Il suffit qu'un certain nombre d'énoncés soient les seuls légitimés au degré de l'évidence, « indiscutables » et incontournables pour les contre-discours mêmes – féministe,

⁸³ Marc Angenot, *Le cru et le faisandé*, op. cit., p. 100.

⁸⁴ Concept qui fut d'abord élaboré par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2006 [1980].

⁸⁵ Marc Angenot, *1889. Un état du discours social*, op. cit., p. 339.

socialiste – qui leur opposent des dénégations malaisées ou partielles⁸⁶ ». Angenot démontre qu’il est faux de croire que tout, dans un état de société, peut se dire. Bien qu’il existe une panoplie de discours variés, il existe certains intouchables, ou indicibles, qui ne peuvent tout simplement être dépassés. Par exemple, qui, en 1889, s’aventure à parler de sexe ne pourra d’aucune façon le faire sereinement, dans un langage froid et détaché, « vu toute la diversité des thématiques qui engendrent un nœud gordien de sémantismes intriqués qui, tous ensemble, excluent presque totalement la possibilité d’assumer un discours *autre*⁸⁷ ». C’est donc dire que le vocabulaire manque. Bien que ces notions soient extrêmement éclairantes quant aux contraintes discursives d’une époque donnée, nous viserons dans ce mémoire à démontrer au contraire la capacité de la littérature à jouer de cette hégémonie, à en faire trembler les assises. Puisque toute mise en texte implique une reconstruction, la littérature n’arrive-t-elle pas à soumettre certains éléments du discours à une critique, par le biais de la reconfiguration littéraire, en objectivant ce qui apparaît comme une évidence ? Par exemple, Mirbeau, alors qu’il rédige *Le Journal d’une femme de chambre*, fait de sa jeune héroïne, Célestine, l’incarnation d’une sexualité saine sans autre fin que le plaisir et dépourvue à la fois des notions de péché et de tabou, mais aussi des préoccupations bourgeoises de mariage et de procréation, « conception dynamique de la sexualité qui – selon Daniel Leuwers – tranche avec un certain décadentisme aseptisé⁸⁸ ».

Régine Robin, alors qu’elle tente de présenter les ambitions de ce qu’elle nomme « le projet sociocritique », admet que le vin peut parfois tourner au vinaigre « lorsqu’il

⁸⁶ *Ibid.*, p. 480.

⁸⁷ Marc Angenot, *Le cru et le faisandé*, *op. cit.*, p. 17. C’est l’auteur qui souligne.

⁸⁸ Daniel Leuwers, « Commentaires », *Journal d’une femme de chambre*, Paris, Livre de Poche, 1986, p. 466, cité d’après Pierre Michel, « Introduction », dans Octave Mirbeau, *Œuvre romanesque. Volume 2*, Paris, Buchet/Chastel, 2001, p. 361.

s'agit de saisir à la fois le texte comme objet social [...] et [...] comme singularité, comme remise en question des questionnements dominants, comme problématisation des disciplines⁸⁹ ». Mais si le travail exégétique ne se borne pas à ne repérer que le représentatif, le doxique, le typique, si le lecteur garde à l'esprit ce postulat sociocritique selon lequel rien ne se perd, rien ne se crée, tout se *transforme*, s'il demeure attentif aux procédures de mise en texte, il est possible de démontrer que la littérature peut faire preuve d'invention. « La littérature ne dit pas l'histoire ou le social dans une transparence illusoire des signes, elle interroge, jauge, inscrit son cortège d'interrogations angoissées à l'encontre d'un discours plein, explicatif, qui ne laisse rien au hasard et vectorise l'avenir⁹⁰ ».

Ainsi, parce qu'il maintient en tension l'esthétique et le social, parce qu'il se distancie des théories marxistes du « reflet » et du « miroir » et appréhende la forme esthétique dans un double mouvement, le regard sociocritique peut demeurer alerte à toute brèche, toute ouverture que peut pratiquer la littérature à l'intérieur du déjà-là, en retravaillant le déjà dit, pour ainsi produire un autre sens. Dans une telle perspective, les théories de l'intertextualité, développées dans les années 1970 à partir du creuset forgé par la pensée bakhtinienne, s'imposent comme approche complémentaire de la sociocritique. L'« interaction généralisée » dont parle Bakhtine, nous l'avons gardée à l'esprit pour aborder ces réécritures du mythe de Lilith que sont *La Jongleuse* et *Le Jardin des supplices*. La sociocritique et l'intertextualité apparaissent comme les

⁸⁹ Régine Robin, « De la sociologie de la littérature à la sociologie de l'écriture ou le projet sociocritique », dans Graziella Pagliano et Antonio Gomez-Moriana (dir.), *Écrire en France au XIX^e siècle*, Longueuil, Le Préambule, 1989, p. 62.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 64.

éléments d'une même approche du texte : elles ont su réintégrer le texte, façonné de codes sociaux, dans le complexe discursif duquel il se démarque pourtant.

1.2 Théories de l'intertextualité

Le postulat sociocritique évoqué plus haut et selon lequel rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme, c'est le légendaire Pierre Ménard⁹¹ qui l'intégra à cet univers de papier qu'est la littérature. Un univers où la mémoire est perpétuellement fécondée, fécondante, véritable entremetteuse, et la parodie, le pastiche ou le travestissement sont de ces pratiques qui, comme la réécriture, font circuler le sens en s'appropriant le déjà dit. Mais celles-ci ne sont que des manifestations plus évidentes, ou plus clairement délibérées, d'une composante essentielle à toute forme d'écriture. Parce qu'elle a le mérite de « cerner de près l'interface entre la lecture et l'écriture, l'espace transactionnel où l'une prend naissance à partir de l'autre, [de] reconstituer de manière positive le dialogue intertextuel et [de] replacer la création dans son environnement intellectuel concret⁹² », la notion d'intertextualité nous paraît éminemment utile lorsque vient le temps d'analyser la réécriture d'un mythe.

C'est à l'aube des années soixante que théoriciens et critiques commencèrent à penser le texte littéraire autrement, questionnant cette idée à leurs yeux de plus en plus hasardeuse, soit l'immanence, l'unité du texte. De leurs analyses était révélée avec de plus en plus d'évidence la présence de l'Autre dans le texte, son aspect pluriel. Pour Julia Kristeva, le discours du roman est essentiellement fait de cet enchevêtrement entre une parole singulière et une parole autre, la narration et la citation constituant, selon la

⁹¹ Écrivain imaginaire créé par Jorge Luis Borges.

⁹² Daniel Ferrer, « Quelques remarques sur le couple intertextualité-genèse », dans Paul Gifford et Marion Schmid (dir.), *La création en acte. Devenir de la critique génétique*, Amsterdam, Rodopi, 2007, p. 205.

sémioticienne, les deux faces de l'énoncé romanesque⁹³. Ainsi, portant leur attention sur cette particularité du littéraire, jusqu'à faire de cette coprésence la définition même de la littérarité, les théoriciens ont, par le biais d'analyses intertextuelles, délaissé la compréhension linéaire d'une œuvre, pour s'intéresser plutôt à son épaisseur : « Alors que précédemment la critique [...] mettait unanimement l'accent sur le "tissu" fini (le texte étant un voile derrière lequel il fallait aller chercher la vérité, le message réel, bref le *sens*), la théorie actuelle du texte se détourne du texte-voile et cherche à percevoir le tissu dans sa texture, dans l'entrelacs des codes, des formules, des signifiants⁹⁴ ». Le caractère hétérogène et multiple du discours romanesque, notions d'abord défrichées par Bakhtine⁹⁵, devenait ainsi l'objet principal d'une lecture proprement relationnelle du texte, qui vint « troubler toutes sortes de schémas vectoriels qui allaient de la classe ou de l'époque à l'auteur, de l'auteur à l'œuvre, de la référence empirique à son expression, de la source à l'influence⁹⁶ ». Désormais, le texte lui-même allait être appréhendé comme le lieu même d'une juxtaposition, voire d'une confrontation des discours. Or le seul concept d'intertexte a posé problème pour nombre de théoriciens, qui lui ont fait subir plusieurs refontes durant les années 1970 et 1980.

C'est donc vers la fin des années soixante qu'ont été élaborées les théories de l'intertextualité, alors que la critique littéraire traditionnelle était repensée, redéfinie, notamment par le groupe Tel Quel, dont faisaient partie Julia Kristeva et Philippe Sollers.

⁹³ « La fonction de l'énonciation de l'auteur-acteur consiste donc à agglutiner son discours à ses lectures, l'instance de sa parole à celle des autres ». Julia Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1969, p. 124-125.

⁹⁴ Roland Barthes, « Théorie du texte », *Encyclopaedia Universalis*, (page consultée le 14 février 2008), adresse URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte>. C'est d'ailleurs dans cet article, publié en 1974 et qui fit date dans l'histoire de la critique littéraire, que fut officialisé le terme « intertextualité ».

⁹⁵ Voir à ce sujet son essai *François Rabelais et la culture populaire sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2006 [1965], 471 p.

⁹⁶ Régine Robin et Marc Angenot, *op. cit.*, p. 31-32.

C'est dans l'ouvrage *Théorie d'ensemble* (1968) que l'écrivain questionna les notions classiques du sujet, du sens, de la vérité. Récusant la conception du texte qui, tel un caillou, se révélerait plein et arrêté dans son développement, il proposa plutôt l'hypothèse du théoricien Bakhtine de l'intertextualité : « Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur⁹⁷ ». Cet aspect transformationnel, qui va plus loin que la seule fonction relationnelle, est d'une importance capitale et c'est à Kristeva que l'on doit sa mise en valeur, ainsi que l'introduction même du terme « intertextualité », en 1966, dans un essai sur le dialogisme bakhtinien⁹⁸.

Ainsi, l'analyse littéraire portait son regard plus haut, ratissait plus large, afin de rendre compte de ce lien rattachant une forme littéraire à une autre forme qui lui est extérieure. L'œil du critique s'attelle donc à analyser comment tel auteur s'approprie, incorpore, digère à sa façon des formes structurées antérieurement à lui pour en faire quelque chose qui lui est singulier. Ce faisant, le critique dégage l'idéologème du texte, soit « le recouplement d'une organisation textuelle (d'une pratique sémiotique) donnée avec les énoncés (séquences) qu'elle assimile dans son espace ou auxquels elle renvoie dans l'espace des textes (pratiques sémiotiques) extérieurs. [...] L'idéologème d'un texte est le foyer dans lequel la rationalité connaissante saisit la *transformation* des énoncés (auxquels le texte est irréductible) en un tout (le texte), de même que les insertions de cette totalité dans le texte historique et social⁹⁹ ». L'idéologème, que Michael Riffaterre nomme plutôt « système descriptif » alors que Marc Angenot parle d'« hégémonie », est donc ce point de contact entre la parole collective et individuelle, témoignant d'une

⁹⁷ Philippe Sollers et al., *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1968, p. 77.

⁹⁸ *Sémiôtiké. Recherches pour une sémanalyse*, dans « Le Mot, le dialogue et le roman », *op. cit.*

⁹⁹ Julia Kristeva, « Le texte clos », *op. cit.*, p. 114. C'est nous qui soulignons.

interpénétration essentielle à la saisie du sens : « les fonctions définies sur l'ensemble textuel extra-romanesque Te prennent une valeur dans l'ensemble textuel du roman Tr. L'idéologème du roman est justement cette fonction intertextuelle définie sur Te et à valeur dans Tr¹⁰⁰ ». Ainsi, c'est grâce à ces systèmes descriptifs qu'un simple mot peut à lui seul évoquer une mer de représentations qui y sont pour ainsi dire agglutinées et dont quiconque a recours au langage aura à en saisir l'importance. C'est ainsi qu'aux yeux du lecteur français du XIX^e siècle finissant, les mots « fleur » ou « maladie » évoquaient à coup sûr la féminité, alors qu'un simple prénom, Marie, était invariablement synonyme de pureté. Parallèlement aux œuvres littéraires, le discours social, ce « réseau des topoï hégémoniques qui saturent le champ du dicible¹⁰¹ » à une époque donnée, se révèle donc lui aussi un hypotexte en puissance ; l'hypotexte ne se résume pas à ce qui relève de la pratique scripturale ; il est aussi fait de « morceaux de codes, de fragments de langages sociaux¹⁰² ».

Les ensembles de stéréotypes consensuels, mais aussi d'idées, d'images et de concepts structurés antérieurement, constituent pour le grand lecteur de poésie qu'est Riffaterre, la « grammaire » du texte. En analysant les *Chats* de Baudelaire, il démontra qu'il était possible d'utiliser ces lieux communs, ce déjà-dit, pour les remanier, en faire des images inattendues, au-delà du carcan du sociolecte, construisant ainsi des « agrammaticalités¹⁰³ ». En ce sens, l'intertextualité n'atteste pas la seule présence statique de références dans le texte, mais elle constitue ce processus actif de

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 115.

¹⁰¹ Marc Angenot, *Le cru et le faisandé*, *op. cit.*, p. 100.

¹⁰² Julia Kristeva, *La sémiologie comme science critique*, cité par Pierre Brunel, *Mythocritique*, *op. cit.*, p. 60.

¹⁰³ Johanne Prud'homme et Nelson Guilbert, *Riffaterre : Le langage poétique*, (page consultée le 25 avril 2010), adresse URL : <http://www.signosemio.com/riffaterre/langagepoete.asp>.

transformation de textes antérieurs. C'est ainsi que l'écrivain peut dépasser la seule mimésis, soit la représentation du réel, et atteindre la sémiosis, propre réseau de sens autonome¹⁰⁴. Voilà pourquoi Riffaterre en vint quasiment à faire équivaloir intertextualité avec *littérarité*, car elle seule peut fournir la clé pour qu'advienne la « signifiante¹⁰⁵ », alors qu'une lecture linéaire ne rend compte que du sens. Un rôle de premier plan était alors confié au lecteur, l'intertextualité étant d'abord un phénomène de lecture : c'est à lui que revient la tâche de tisser les liens¹⁰⁶.

Avec la publication en 1982 d'un ouvrage intitulé *Palimpsestes*¹⁰⁷, Gérard Genette continua de faire évoluer la notion d'intertextualité pour l'intégrer à la théorie plus générale de la « transtextualité » qui envisage « tout ce qui met [le texte] en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes¹⁰⁸ » alors que l'intertextualité est un type de rapport parmi d'autres types transtextuels, et que Genette réduit à la « présence effective d'un texte dans un autre¹⁰⁹ ». L'hypertextualité est cet autre type correspondant à la relation par laquelle un texte peut dériver d'un texte antérieur par transformation simple ou par imitation (*Palimpsestes* est consacré à ce type de transtextualité). Ainsi, Genette se détourna de la seule herméneutique pour appréhender le texte du point de vue du poéticien, habitué à aller au-delà de la singularité des textes pour s'intéresser à l'architexte que constituent les grandes catégories qu'appréhende la poétique (types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc.). Contrairement aux liens intertextuels articulés par les analyses de Riffaterre, qui demeurent à l'échelle de la

¹⁰⁴ Cf. *Ibid.*

¹⁰⁵ Pierre-Marc de Biasi, « Théorie de l'intertextualité », *Encyclopaedia Universalis*, (page consultée le 3 mai 2010), adresse URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-de-l-intertextualite>.

¹⁰⁶ À ce sujet, voir Michael Riffaterre, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, octobre 1980, p. 4.

¹⁰⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1992 [1982], 573 p.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 8.

phrase ou du fragment, Gérard Genette se consacra plutôt à l'œuvre considérée dans sa structure d'ensemble et ne fit entrer dans cette notion d'hypertextualité que la littérature. En effet, il distingua tout à fait la transcendance extratextuelle de l'intertextuelle : « la transtextualité n'est qu'une transcendance parmi d'autres ; du moins se distingue-t-elle de cette autre transcendance qui unit le texte à la réalité extratextuelle, et qui ne m'intéresse pas (directement) pour l'instant – mais je sais que ça existe : il m'arrive de sortir de ma bibliothèque¹¹⁰ ». Le phénomène selon lequel un texte, l'« hypertexte » ou « texte au second degré¹¹¹ », ne pourrait exister sans un autre texte qui lui est antérieur, l'hypotexte, est ce qu'il désigne par hypertextualité, aux côtés de la métatextualité par exemple, toutes deux branches de la transtextualité. Très attentif, à l'instar en cela de Kristeva et de Riffaterre, à l'aspect transformatif de la relation qu'un texte peut entretenir avec cette « matière première » qu'est l'hypotexte, à toutes ces altérations, même les plus fines, menant d'un texte A à un texte B, Genette dressa toute une typologie des différentes opérations dont peut résulter un hypertexte. Le poéticien fit d'ailleurs une distinction fondamentale entre les pratiques qui relèvent de la transformation et celles qui résultent de l'imitation, et nous voudrions nous aussi être attentive à ces modulations que des plumes décadentes ont fait subir au mythe de Lilith, pour révéler ainsi les traces du « caractère second » de ces œuvres, que nous posons comme étant essentiellement hypertextuelles.

De ces opérations, nous en retiendrons quelques-unes, soit la transposition diégétique, d'abord, qui nous sera fort utile afin d'étudier l'inscription de deux œuvres reprenant un mythe des premiers grands récits de l'humanité dans le contexte social de la

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 13.

fin du XIX^e siècle. La diégèse, telle que la conçoit Genette, c'est l'univers spatio-temporel où advient cette histoire, la plupart du temps transposé, comme c'est le cas pour Rachilde et Mirbeau, selon une constante de rapprochement : « le mouvement habituel de la transposition diégétique est un mouvement de translation (temporelle, géographique, sociale) *proximisante* : l'hypertexte transpose la diégèse de son hypotexte pour la rapprocher et l'actualiser aux yeux de son propre public¹¹² ». Or, en réécrivant le mythe de Lilith, les deux auteurs à l'étude ne font pas que repeindre les décors, ils modifient aussi l'histoire elle-même, et c'est cette fois avec la notion élaborée par Genette de l'*amplification* que nous travaillerons, particulièrement pour analyser le personnage d'Éliante dans *La Jongleuse* de Rachilde. Parce que le discours essentiellement laconique du mythe, son extrême concision, en fait la matière idéale d'une réécriture, nous serons particulièrement attentive à l'amplification du « pourquoi » par la motivation psychologique d'une Éliante toute romanesque, à la profondeur psychologique autrement plus complexe que celle de Lilith. Enfin, un troisième mode de transformation retiendra notre attention dans l'analyse des œuvres à l'étude, c'est-à-dire « une opération portant sur les valeurs en présence [...], opération caractéristique de la transformation sérieuse, la plus importante peut-être, et vers quoi souvent convergent toutes les autres : la transvalorisation¹¹³ ». Par exemple, l'hypertexte dont le système de valeurs différencierait de l'hypotexte accorderait nécessairement au personnage un rôle différent, des valeurs plus ou moins nobles ou une motivation profonde à ses actions, auquel on accorderait plus volontairement notre sympathie. Mais le contraire est aussi vrai, et nous verrons justement en la personne de Clara une version particulièrement dévalorisée du mythe de

¹¹² *Ibid.*, p. 431. C'est l'auteur qui souligne.

¹¹³ *Ibid.*, p. 471.

Lilith. Le travail de Genette, sensible aux mouvements de dévalorisation et de contre-valorisation des personnages, nous apparaît pertinent pour aborder nos Lilith fin-de-siècle, « destitué[e]s de leur grandeur héroïque mais investi[e]s en retour d'une épaisseur d'humanité commune [...] et qui relève d'un autre système de valeurs¹¹⁴ ». Il s'agira donc d'identifier quels sont les caractères que Rachilde et Mirbeau ont « laiss[és] hors de leur geste mimétique¹¹⁵ » et quels sont ceux qu'ils ont choisi d'imiter, sur lesquels ils ont décidé d'insister ou de développer, de moduler ou de carrément transformer.

Palimpsestueuse Décadence

Un discours n'est pas, par conséquent, « isolable du reste¹¹⁶ », comme un texte littéraire ne peut être isolé de l'intertexte¹¹⁷ littéraire, et *a fortiori* venant d'une plume décadente avide de culture. Les œuvres des décadents sont en effet de véritables palimpsestes dont les traces des anciens manuscrits sont soulignées au crayon d'or. L'érudition devint quasiment le porte-étendard de ces écrivains, qui préféraient de loin référer à l'Art qu'à la sordide réalité :

La Décadence a élevé la citation, la référence, l'allusion au rang d'artifices permettant à l'esthète de se retrancher toujours plus hors du monde, et de s'abîmer au cœur de sa bibliothèque. Ce faisant, l'écrivain avoue son désabusement face à un monde où il est né trop tard, où tout a déjà été dit, un monde proche de l'engloutissement à la postérité utopique. Elle renie ainsi toute velléité naturalisante de s'inspirer de la réalité et du monde tangible.¹¹⁸

C'est à une véritable ruée vers le passé que se livrèrent les décadents, mais un passé presque exclusivement livresque, fuyant le présent par troupeaux pour faire l'amour à

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 514.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 15.

¹¹⁶ Marc Angenot, *Le cru et le faisandé*, *op. cit.*, p. 18.

¹¹⁷ Laurent Jenny a proposé une définition de cette notion annexe qu'est l'intertexte : « le texte absorbant une multiplicité de textes tout en restant centré sur un sens ». Or Pierre Malandain, en souhaitant clarifier le lexique, révisa cette définition : « On peut voir dans l'intertexte plutôt l'espace fictif dans lequel se produisent les échanges dont est faite l'intertextualité. » Cité d'après Pierre-Marc de Biasi, art. cité.

¹¹⁸ Hélène Zinck, « Présentation », dans Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, Paris, Garnier-Flammarion, 2001 [1901], p. 29.

leurs ancêtres, « à l'étroit dans un monde irrémédiablement mesquin, dont les ressorts les plus profonds échappent à la grille de la philosophie positiviste, s'envole vers la Rome de la décadence. [...] Acceptant le rapprochement entre le monde contemporain et les basses époques, ils vont travailler délibérément à préciser ces rapports¹¹⁹ », nous invitant à une lecture proprement relationnelle de leurs œuvres, ou plutôt *palimpsestueuse*¹²⁰. C'est dans cette perspective d'intertextualité générale et d'attrance décadentiste pour le passé que nous envisagerons le geste de la réécriture des mythes, geste d'appropriation toute personnelle de ce récit impersonnel qu'est le mythe. Ainsi la sociocritique et la mythocritique s'attardent à l'objet social et l'objet « mythe », objets dont l'interface commune les joignant au littéraire serait le concept même d'intertextualité.

1.3 Mythocritique

Notre troisième et dernière approche théorique, la mythocritique, nous aidera à identifier, analyser et mieux comprendre les rapports qui s'articulent entre le mythe de Lilith et les œuvres à l'étude. Pierre Brunel nous instruira quant à cette approche, à nos yeux féconde en ce qu'elle porte à réfléchir sur le choix d'un mythe, en l'occurrence le choix du mythe de Lilith par deux auteurs décadents. À l'instar de Brunel, nous considérerons comme signifiante la présence d'éléments mythiques dans le texte. Il déplore en effet que ces réminiscences mythiques, « on les rédui[se] volontiers à des traces mythologiques (la mythologie étant elle-même considérée comme une forme dégradée, parce que figée, de mythes qui furent peut-être autrefois vivants), on les admet, mais comme fioritures, comme survivances nostalgiques ou au contraire comme objets de

¹¹⁹ Jacques Lethève, « Le thème de la décadence dans les lettres françaises à la fin du XIX^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 1, 1963, p. 48, cité d'après François Livi, *op. cit.*, p. 17.

¹²⁰ Adjectif inédit forgé par Philippe Lejeune et cité par Gérard Genette, *op. cit.*, p. 556.

dérision¹²¹ ». Au contraire, la mythocritique postule avec vigueur que la seule présence d'un mytheme¹²² dans un texte doit être considérée comme fondamentalement signifiante, osant même faire de cette présence le point de départ de son analyse, puisque « l'élément mythique, même s'il est ténu, même s'il est latent, doit avoir un pouvoir d'irradiation¹²³ ». L'œil du critique littéraire doit ainsi demeurer sensible à ces réminiscences, aussi infimes et implicites soient-elles, sans quoi la dite analyse risque d'être réduite à une vulgaire paraphrase. Cette approche, qui se concentre sur l'articulation du mythique au littéraire, analyse moins la provenance originelle de tel ou tel récit que son réinvestissement littéraire. Plus, elle s'attache à comprendre qu'est-ce que ces vestiges du passé, que s'approprient des auteurs modernes pour les transposer dans des figures qui leur sont contemporaines¹²⁴, ont de vivants à leurs yeux.

C'est à partir du XIX^e siècle que, grâce aux mythologues Max Müller¹²⁵ et plus tard Georges Dumézil¹²⁶, un véritable savoir se constitua autour des mythes, à l'origine de quoi se trouvait une question fondamentale : mais d'où viennent ces étranges récits prétendant expliquer le monde, son avènement et sa fin ? Munis des outils de pensée fournis depuis peu par la linguistique, les penseurs tissaient des liens entre différents mythes, à la recherche de révélatrices récurrences dans le but de remonter à une structure commune originelle. Ainsi fut fondée une école de pensée qu'on nomma la mythologie comparée et qui traversa tout le XIX^e et la première moitié du XX^e siècle. Or ce

¹²¹ Pierre Brunel, *Mythocritique*, *op. cit.*, p. 82.

¹²² Invariant, constante d'un mythe.

¹²³ Pierre Brunel, *Mythocritique*, *op. cit.*, p. 82.

¹²⁴ Lilith, par exemple, est invoquée sous les traits de la femme fatale : « Bien qu'on soit tenté d'y voir une figure archétypale, la femme fatale est une figure du XIX^e siècle. Elle n'apparaît vraiment qu'à l'époque romantique pour envahir l'imaginaire littéraire et pictural fin-de-siècle ». Frédéric Monneyron, « Femme fatale », dans Pierre Brunel (dir.), *op. cit.*, p. 749.

¹²⁵ Auteur, entre autres, de *La mythologie comparée* [1856].

¹²⁶ Il a résumé l'ensemble de ses thèses dans *L'idéologie tripartite des Indo-Européens* [1958].

mouvement rétrospectif opéré par les mythologues, en quête d'une structure originelle de la pensée humaine dans son appréhension du monde qui l'entoure, nous voudrions l'inverser, intéressée plutôt à étudier les marques que put laisser sur les formes littéraires une époque angoissée, en analysant comment un mythe plusieurs fois séculaire se trouve transformé, modulé par une plume moderne, et de quelle façon celle-ci s'accapare de la signification d'un mythe pour la transposer dans la représentation d'une réalité toute historique. Notre propos ne procèdera pas non plus des théories d'une autre branche de l'étude des mythes, la mythanalyse, qui s'attache à étudier quels aspects « essentiels » de la psyché humaine sont révélés par la réécriture d'un mythe.

Sous l'influence des structuralistes des années 60, les intellectuels firent subir à l'étude des mythes une refonte considérable, qui renouvela profondément la façon de penser le rapport entre les discours mythique et littéraire. En effet, malgré le fait que ces penseurs avançaient dans les sillons tracés par la mythologie comparée, un écart de plus en plus marqué distingua leur projet de celui des mythologues classiques. Les structuralistes étendirent en effet l'acception de ce qu'est la notion de mythe au-delà du seul récit des aventures des dieux et des héros, et le fit équivaloir à toute représentation symbolique produite par la mentalité populaire, quelle qu'elle soit¹²⁷. Cette conception modifia la façon des mythologues d'appréhender les œuvres littéraires, le critique considérant cette fois d'un œil plus attentif la littérature. Pierre Brunel, entre autres, développa une théorie « mythocritique » dans laquelle le mythe, bien que gardant sa spécificité structuraliste de production symbolique au sens large, n'exprime en fait qu'une réalité littéraire. Or, déterminé à « remettre en pratique une méthode

¹²⁷ Cf. Norbert-Bertrand Barbe, *Mythes*, Mouzeuil-Saint-Martin, Bès Éditions, coll. « Textes et mythes », 2004, p. 7.

mythanalytique classique, et [à] montrer l'importance de l'étude précise des éléments particuliers pour comprendre réellement l'essence profonde, psychologique et sociale des légendes que nous a léguées l'histoire¹²⁸ », Pierre Brunel s'écarte lui aussi des ambitions de ce travail. Nous ne prétendons pas en effet atteindre une compréhension à ce point extensive, mais appréhendons plutôt la réécriture du mythe de Lilith dans une perspective strictement littéraire, déterminée plutôt à rendre compte de la sensibilité d'une génération, et non de l'humain en général, notre mince corpus ne nous permettant pas de toute façon d'aspirer à une telle entreprise. Mais avec Brunel, nous nous méfierons des systèmes qui, à l'instar des philosophes de l'évhémérisme¹²⁹ du XVIII^e siècle, tentent de rationaliser les mythes, « ramenant la fable au réel dont elle ne serait qu'un déguisement [ou de] l'école naturaliste, qui était acharnée à réduire à des phénomènes naturels les figures mythologiques, poussant à son terme, le nivellement, l'esprit comparatiste hérité de Max Müller¹³⁰ ». À nos yeux, les mythes demeureront des récits fabuleux, des structures signifiantes échafaudées *consciemment* par l'humanité, « l'espèce fabulatrice¹³¹ ».

À ce point de notre étude, il nous apparaît essentiel de présenter de façon plus exhaustive la genèse du mythe de Lilith, le plus ancien des mythes féminins, « fondateur, aux dires de Mireille Dottin-Orsini, de toute féminité¹³² ». Sa première apparition en tant que récit à part entière se trouve dans un recueil né de la tradition kabbalistique,

¹²⁸ *Ibid.*, p. 12.

¹²⁹ « Doctrine selon laquelle les dieux de la mythologie étaient des personnages humains divinisés après leur mort. » Alain Rey et Josette R.-Debove (dir.), *op. cit.*, p. 961.

¹³⁰ Pierre Brunel, « Préface », *Dictionnaire des mythes féminins*, *op. cit.*, p. XVI.

¹³¹ Expression empruntée à Nancy Huston, dans son essai du même titre publié par Actes Sud/Leméac, coll. « un endroit où aller », 2008, 197 p.

¹³² Mireille Dottin-Orsini, « Lilith », art. cité, p. 1152.

*l'Alphabet de Ben Sirah*¹³³. De la simple légende du démon-femelle héritée de la démonologie mésopotamienne, la figure de Lilith se trouva incorporée à l'intérieur d'une véritable trame narrative, devenue l'héroïne d'une fable dont la structure et l'ambition étaient bien celles d'un mythe. Cet *Alphabet* constitue en fait une relecture des contradictions présentes dans les épisodes bibliques de la Genèse, menant ainsi à une toute nouvelle exégèse. En effet, les deux premiers livres de l'Ancien Testament présentent deux versions de la création de la femme, toutes deux contradictoires. La première suggère que l'homme a été conçu dans le même temps que la femme, son alter ego, faite comme lui de terre (bien que certaines versions stipulent que la matière choisie pour le corps féminin était composée d'immondices, contrairement à la glaise pure dont fut fait Adam). Toutefois, le deuxième livre décrit une seconde fois la création originelle, mais en affirmant cette fois que Dieu dut ouvrir les chairs d'un Adam inconscient pour ensuite façonner une femme à partir d'une de ses côtes. De quelle nature est donc faite Ève : d'une matière semblable mais pourtant distincte de l'homme, ou chair de sa chair ? La solution que propose *l'Alphabet de Ben Sirah* se résume en ces termes : il y eut deux créations successives de la femme, la première, plus égalitaire, s'étant soldée par un échec¹³⁴. Cette femme primordiale, aux dires de Ben Sirah, refusa de se soumettre et prononça « le Nom », celui de l'Ineffable. Elle fut alors dotée d'ailes et put s'enfuir dans les airs, hors du jardin d'Éden, venant ainsi symboliser puissamment la féminité qui échappe à l'homme : « Lilith est l'écho d'une interrogation sur la féminité comme altérité

¹³³ Recueil de légendes rédigé en Perse vers le X^e siècle après J.-C., attribué à Ben Sirah, auteur biblique de l'Ecclésiaste. Pour plus de détails, voir l'introduction de l'ouvrage de Pascale Auraix-Jonchière, *Lilith, avatars et métamorphoses d'un mythe entre Romantisme et décadence*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, Cahier romantique n° 8, 2002, 356 p.

¹³⁴ Cf. Jacques Bril, *Lilith ou la Mère obscure*, Paris, Payot, 1981, p. 71.

absolue, convoquant les peurs archaïques¹³⁵ ». De ce récit, nous retenons trois myèmes fondamentaux : bien que le verset 27 dise clairement que la femme vint après¹³⁶, l'égalité demeure indéniable puisque l'origine est identique, attestée par la symétrie du segment « mâle et femelle » : l'homme et la femme se trouvent également répartis de chaque côté de la conjonction « et », qui sert à lier des éléments de même nature. Deuxièmement, la revendication et la révolte de Lilith que représente son envol vers le ciel en font une figure capable de transcendance, mais démonisée à la fois, puisque la Kabbale raconte que Lilith fut ensuite châtiée, et condamnée à hanter les femmes en couche et les enfants. Enfin, Lilith incarne le choix de « l'exil, de la différence et du châtement¹³⁷ », condamnée par le Très-Haut à voir mourir chaque jour cent de ses fils. Cette absolue différence par rapport aux filles d'Ève constitue d'ailleurs, aux yeux de Pascale Auraix-Jonchière, la marque de Lilith : « Cette opposition [entre Ève et Lilith] peut servir précisément de signe distinctif, elle est le moyen de reconnaissance qui permet d'identifier Lilith alors même qu'elle n'est pas nommée¹³⁸ ».

Lilith incarne une conception du féminin tout à fait à rebours de la figure d'Ève. Cette dernière a *cédé* à la tentation en croquant la pomme, pour ensuite *subir* l'expulsion. Lilith au contraire n'est pas agie, elle agit, pose des gestes, initie un mouvement, et c'est pourquoi on a souvent identifié Lilith au serpent lui-même, la décrivant jalouse de la deuxième femme d'Adam. Les deux femmes peuvent donc aisément représenter les deux pôles du féminin : l'une incarne l'autonomie, l'autre la subordination, Lilith relève de

¹³⁵ Mireille Dottin-Orsini, « Lilith », art. cité, p. 1160.

¹³⁶ « Dieu créa l'homme à son image, à l'image de Dieu il le créa ; mâle et femelle il les créa. » L'aspect féminin de la création n'est énoncé que dans un deuxième temps. Tiré de « La Genèse », *La Bible*, trad. œcuménique de la Bible, Montréal, Société biblique canadienne, 1993, p. 24.

¹³⁷ Pascale Auraix-Jonchière, *op. cit.*, p. 12.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 50.

l'absolu alors qu'Ève se définit relativement à l'homme. La première femme, alors qu'elle quitte l'Éden, devient immortelle, s'opposant là aussi à Ève : elle est, en fait, absolument *autre*, ce qui vient justifier les interprétations du *Zohar*¹³⁹ dans lequel elle apparaît sous le nom de « Prostituée », de « Maudite » ou de « Noire ». Cette altérité, elle est aussi réaffirmée dans son alliance, attestée dans la Kabbale dès le XII^e siècle, avec Samaël, un être sombre et jaloux qui équivaut au Satan de la Bible. De plus, à l'altérité vient s'ajouter sa stérilité, puisqu'elle n'enfante que des démons, s'opposant en cela aussi à Ève, mère d'Abel, de Caïn et de Seth, et donc, mère de l'humanité. Selon les textes bibliques : « L'homme appela sa femme du nom d'Ève – c'est-à-dire La Vivante –, car c'est elle qui a été la mère de tout vivant¹⁴⁰ ». Cette stérilité vient aussi s'articuler au mytheme de la dévoration, aspect issu des toutes premières origines du personnage, un démon femelle aérien et dévrateur, Ardat Lili, doté d'une sexualité sans limite¹⁴¹. Jacques Bril affirme que cette composante dévoratrice révèle la stérilité d'une figure dont la vacuité demeure fondamentale. D'ailleurs, la dévoration ne se limite pas à l'engloutissement vorace de jeunes enfants. Lilith, dans la tradition hébraïque, figure aussi à titre de « profanatrice du bon usage de la force génératrice, celle qui favorise l'émission de la semence hors de toute union charnelle¹⁴² ». Dévoratrice des enfants et du sperme des hommes, le monstre Lilith est susceptible d'anéantir pour de bon les forces reproductrices de l'espèce humaine, qui risque à son tour de devenir stérile. On raconte

¹³⁹ Le *Zohar ha Zohar*, ou *Livre des Splendeurs*, l'un des livres fondamentaux de la tradition juive avec le *Talmud*, est un ensemble de livres qui développent la signification mystique des textes bibliques, dont la Genèse, l'Exode, le Lévitique, les Nombres, le Deutéronome, le livre de Ruth et le Songe de Salomon. Lilith apparaît plusieurs fois dans le *Zohar* sous les traits d'un agent démoniaque de calamités. Cf. Jacques Bril, *op. cit.*, p. 63.

¹⁴⁰ « La Genèse », *op. cit.*, p. 26.

¹⁴¹ Ardat Lili est une « ravisseuse nocturne qu'une tablette d'Arslan Tash représente sous la forme d'une louve à queue de scorpion en train de dévorer un enfant ». Jacques Bril, *op. cit.*, p. 53.

¹⁴² Vanessa Rousseau, « Lilith : une androgynie oubliée », *Archives de Sciences sociales des religions*, n° 123, juillet-septembre 2003, p. 64.

même que Lilith est celle qui vient inciter les hommes, la nuit venue, à se livrer à cette activité perverse entre toutes, l'onanisme, poussant les hommes à gaspiller impunément leur énergie¹⁴³. Enfin, le dernier mytheme que nous désirons retenir du personnage lilithien est l'ambivalence. En effet, les attributs qu'a pu porter cette figure s'avèrent tous contrastés : aérienne ou chthonienne ; épouse du diable, sa fille ou son double féminin ; fécondité prolifique¹⁴⁴ ou stérilité ; frigidité ou jouissance effrénée, l'amour des femmes ou celui des hommes. Lilith cumule en effet « les valeurs du désir et du refus dans une insoluble dialectique¹⁴⁵ ». Mais cette ambivalence, le mythologue Jacques Bril nous rappelle qu'elle est inhérente au discours mythique en général, féminin en particulier, et cette structure du paradoxe est selon lui générée, fait intéressant pour l'époque qui nous intéresse, par l'angoisse¹⁴⁶.

Nous retrouvons dans ce personnage la plupart des « perversions contre nature » qui hantent le discours social du XIX^e siècle finissant, que ce soit au sujet de la société ou de la femme. La première Ève concentre en effet tous les traits du féminin dégénéré, ces « stigmat[s] de dégénérescence¹⁴⁷ » tels qu'ils sont minutieusement répertoriés et examinés par les scientifiques de l'époque : Lilith est travaillée de désir alors même qu'elle est stérile, capable, dans le meilleur des cas, de n'enfanter que des démons. Dans son étude sur la représentation du féminin dans la France fin-de-siècle, Bram Dijkstra observe que « l'absence de désir physique chez la femme [apparaît comme] la clef de

¹⁴³ Cf. *ibid.*, p. 66.

¹⁴⁴ Puisque Lilith accouche d'une centaine de démons par jour, qu'elle doit par la suite voir mourir.

¹⁴⁵ Pascale Auraix-Jonchière, *op. cit.*, p. 12.

¹⁴⁶ « Les figures mythiques reçoivent de l'angoisse et l'être et la consistance. [...] C'est dans les représentations imaginaires féminines que l'ambivalence attachée aux êtres surnaturels ou mythiques est la plus évidente ». Jacques Bril, *op. cit.*, pp. 10 ; 25.

¹⁴⁷ Cesare Lombroso, *op. cit.*, p. 430.

voûte d'une société saine¹⁴⁸ ». Mais cette rassurante frigidité ne doit pas équivaloir à la stérilité, au contraire : en ces temps où on craint pour l'avenir de la race française, et où « l'homme doit se destiner à la pensée [...] tandis que la femme est vouée à la génération¹⁴⁹ », la figure de la non-mère, figure de la déterritorialisation s'il en est et « principe de néantisation¹⁵⁰ », ne peut que susciter l'angoisse. Lilith, cette créature suceuse de sang et avide de semence humaine, dilapide, comme le ferait la cocotte avec la bourse de son amant, de potentielles générations futures. Or ces mythes de la dévoration et de la stérilité sont susceptibles de séduire les auteurs décadents, qui pensent leurs œuvres pour qu'elles soient à rebours du temps, affichant une esthétique de la jouissance pure du luxe, à des lieues de la philosophie bourgeoise orientée vers la procréation et la rentabilité, qui leur répugnent. Pour toutes ces raisons pouvant inciter un décadent à réécrire ce mythe, notre analyse révélera que le choix du mythe de Lilith par Mirbeau et Rachilde rejoint cette tendance décadente à faire jouer au mythe « un rôle destructeur et déstabilisateur¹⁵¹ » envers tous ces absolus qu'ils récusent et qu'ils comptent bien fragiliser, voire dissoudre. En prenant à bras-le-corps ces grands récits, les décadents manifestent le désir commun de transgresser les règles de décence « puérides et honnêtes¹⁵² » prévalant au XIX^e siècle.

En somme, la sociocritique, les théories de l'intertextualité et la mythocritique nous apparaissent des modes de lecture infiniment éclairants, tous trois destinés à restituer le texte au monde dont il est issu, aidant le lecteur à partir en quête des

¹⁴⁸ Bram Dijkstra, *op. cit.*, p. 81.

¹⁴⁹ Julien-Joseph Virey, *Histoire naturelle du genre humain*, Paris, 1801, cité par Christine Bard, « Les antiféminismes de la première vague », dans Christine Bard (dir.), *Un siècle d'antiféminisme*, Paris, Fayard, 1999, p. 44.

¹⁵⁰ Pascale Auraix-Jonchière, *op. cit.*, p. 123.

¹⁵¹ Alain Montandon (dir.), *op. cit.*, p. 8.

¹⁵² Marc Angenot, *Le cru et le faisandé*, *op. cit.*, p. 56.

empreintes laissées par d'autres discours, sociaux, littéraires ou mythiques, sur une parole. Ces trois approches du texte rendent ainsi au texte son épaisseur historique, sociale et culturelle.

CHAPITRE SECOND

La Jongleuse ou la vision rachildienne d'une féminité inquiétante

2.1 Éliante, avatar de Lilith

C'est en 1900 que Rachilde publia *La Jongleuse*. L'héroïne du roman, Éliante Donalger, est une mondaine pour le moins mystérieuse, qui jongle avec de singuliers objets pour une femme de sa condition : des couteaux. Le jeune Léon Reille y joue le rôle de l'admirateur transi qu'Éliante, cette incarnation toute rachildienne de la femme fatale, fera inévitablement souffrir : « Réfugié au dernier rang des invités, il gardait pour lui la douleur de la voir là, debout et jonglant, séparée de sa famille, de la société, du monde entier, de toute l'humanité par l'énigme de sa comédie perpétuelle¹⁵³ ». Ainsi, la souffrance de Léon vient du fait que l'objet de son désir lui est tout à fait inaccessible puisque la belle Éliante érige un mur entre elle et les autres, tenant Léon à distance, condamné à observer cet être qui n'a rien d'humain. En effet, sa chevelure, « à reflets d'acier », semble « posée sur sa tête », ses cheveux « trop tordus, trop fins », pour être ceux d'une vraie femme. (*LJ*, 26) Si danger il y a, il réside surtout dans cet aspect désespérément fuyant et absolument autre du personnage d'Éliante, faisant souffrir le pauvre Léon, transi face à ce corps de marbre. Le désespoir du soupirant qui désire âprement cet « oiseau de paradis aux plumes peintes pour d'autres cieux » (*LJ*, 74) est traduit par la gradation hyperbolique famille – société – monde – humanité. La figure d'intensité vient marquer d'un trait indélébile la différence qui sépare cette drôle de femme du reste du monde, réduits au rôle de spectateurs. L'altérité, le signe de Lilith s'il

¹⁵³ Rachilde, *La Jongleuse*, Paris, Des femmes, 1982 [1900], p. 143. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LJ*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

en fût, est d'ailleurs évoquée dès les premières lignes du roman, alors que le personnage de la veuve Donalger est à peine esquissé. Une métaphore assimilant sa robe épaisse à l'auréole du mystère indique au lecteur qu'il aura affaire à un être énigmatique : « Elle quittait la salle flambante, emportant sa nuit, toute drapée d'une ombre épaisse, d'un mystère d'apparence impénétrable montant jusqu'au cou et lui serrant la gorge à l'étrangler. » (*LJ*, 25-26) Déjà, Lilith, figure essentiellement nocturne¹⁵⁴, dresse un peu de sa silhouette au-dessus de la noire Éliante, véritable avatar décadent de la première femme.

Attardons-nous d'abord au nom choisi par Rachilde pour ce personnage de jongleuse : Éliante. Une similitude manifeste relie en effet cet étrange nom à celui de Lilith, tous deux composés de la liquide « li » venant s'abattre sur la dentale « t », obligeant la langue, comme la Lolita de Nabokov, à faire « trois petits bonds pour, à trois, venir cogner contre les dents¹⁵⁵ ». Pascale Auraix-Jonchière, dans son étude citée plus haut sur les réécritures romantiques et décadentes de Lilith, fait de la plasticité du nom une particularité distinctive du mythe, particularité qu'elle corrèle à la nature ambiguë de Lilith :

[son] originalité est d'être labile. À la différence des autres noms propres dans la mythologie, Lilith est un nom modulable, ce qui ne veut pas dire que la figure n'est pas reconnaissable, bien au contraire. C'est à sa nature inhumaine et incernable que renvoie la plasticité onomastique qui la singularise. [...] Lélith, Lélia, Leila, mais aussi Alilah ou Élade constituent donc une série de variations onomastiques que relie la labilité constitutive du nom, éclairante pour la compréhension du mythe.¹⁵⁶

Éliante, autre déclinaison que nous venons ajouter à ces variations, est donc elle aussi de la trempe de ses sœurs « inhumaines et incernables ». En effet, pour tenter de qualifier cet étrange spécimen, le jeune Léon, étudiant en médecine, cumule fiévreusement des

¹⁵⁴ Cf. Jacques Bril, *op. cit.*, p. 65.

¹⁵⁵ Mireille Dottin-Orsini, « Lilith », art. cité, p. 1155.

¹⁵⁶ Pascale Auraix-Jonchière, *op. cit.*, p. 41.

adjectifs et des descriptions qui s'articulent autour du champ lexical du factice. Aux yeux de Léon, Éliante a l'allure d'une « poupée peinte », elle est « artificielle », une véritable « statue d'ivoire » et a les yeux « noirs et nacrés, d'une fixité lumineuse, des petites figurines de cire ». (*LJ*, 26 ; 65 ; 115 ; 122) Cette femme qui ne ressemble à personne doit forcément être fausse, continuant d'opposer aux désirs de Léon une froideur déconcertante : « Enfouie dans un grand fauteuil, toute noire, toute hermétique, [...] elle gardait ses yeux pour elle ». (*LJ*, 65)



Éliante incarne donc cet aspect impénétrable du féminin, aspect tout à fait maléfique dans la France du XIX^e siècle finissant : « Déjà dangereuse, déjà coupable, celle qui dérobe aux autres quelques parcelles de son temps et de son moi, celle qui ne se donne pas entièrement¹⁵⁷ ». Plusieurs peintres ont d'ailleurs traduit en image, sous le thème de la femme au miroir, la

représentation d'une telle femme. D'ailleurs, le tableau *Lady Lilith*, peint en 1906 par le préraphaélite Gabriel Dante Rossetti représente Lilith elle-même sous les traits d'une belle femme à l'air grave qui brosse son épaisse chevelure rousse en se contemplant dans la glace. Vision d'horreur s'il en est, pour une époque qui encense la figure maternelle et altruiste de la madone. À l'autre bout du spectre du féminin représenté, figure en effet cet

¹⁵⁷ Anne-Lise Mauge, art. cité, p. 625.

être narcissique nécessairement diabolique et angoissant qu'incarne Lilith qui, à l'instar d'Éliante, n'a d'yeux que pour elle-même : « Je veux, oui chéri, être heureuse toute seule, les bras bien croisés sur ma poitrine, les cuisses jointes hermétiquement [...]. Prends garde Léon... tout bien réfléchi, je peux m'en aller dans le songe des îles lointaines *sans toi...* » (*LJ*, 167-170, c'est l'auteure qui souligne.)

Ce type du féminin dégénéré, dévoyé par rapport à la sacro-sainte voie de l'enfantement, vient s'opposer à un autre symbole iconique représentant depuis toujours la femme : la lune, astre passif qui n'éclaire que par rétroaction, dont la brillance est produite par la seule réverbération de l'astre solaire, à l'instar de la femme qui reçoit de l'homme son génie et ne fait que le relayer¹⁵⁸. Or Éliante/Lilith Donalger n'est pas de ces femmes dites « de lune », qui consentent à n'être qu'un reflet ; au contraire, ni Léon, ni ce vieil oncle impotent, ni son mari, mort de jalousie de la voir si fuyante, n'ont eu de prise sur cette femme autosuffisante. Telle l'eau pure qu'elle boit, Éliante coule entre les mains moites de Léon, insensible à son désir d'homme de la « posséder¹⁵⁹ ». Parvenue au spasme seule, en face de Léon, elle lui lance au visage une déclaration aux relents mystiques :

Je voulais vous mener ici pour vous prouver que je n'ai pas besoin de la caresse humaine pour arriver au spasme... Il me suffit d'être... – ne me serrez pas le bras ainsi – car je porte en moi le secret de toutes les sciences en ne sachant qu'*aimer*. J'ai le dégoût de l'union, qui détruit ma force, je n'y découvre aucune plénitude voluptueuse. Pour que ma chair s'émeuve et conçoive l'infini du plaisir, je n'ai pas besoin de chercher un sexe à l'objet de mon amour ! [...] Laissez-moi donc... Je suis

¹⁵⁸ « Si, comme Harry Campbell l'a tranquillement assuré, la femme brille par son manque d'originalité et ses dons d'imitatrice, comment s'étonner que la lune ait fini par représenter tout ce qu'il y a de vraiment féminin au monde ? Car enfin, la lune elle-même n'est qu'une " entité réfléchie ", elle n'émet pas de lumière ; et de la même façon, la femme, dans la fonction qui est la sienne, n'existe que comme reflet passif de la créativité masculine ». Bram Dijkstra, *op. cit.*, p. 138.

¹⁵⁹ Léon se prête à plusieurs reprises dans le roman à ce lieu commun de l'époque du mâle dominant. Par exemple, il est, à la page 80, « âprement désireux de la voir se débattre, se trahir, de l'entendre crier, de la faire jaillir femme et toute chaude, exaspérée, de son enveloppe de sirène ». Ou encore : « Je la tiens et je l'aurai », p. 233.

très heureuse, vous n'y ajouteriez rien de meilleur. [...] je vous ai donné ce que je peux *montrer* d'amour à un homme. (*LJ*, 48-51, c'est l'auteure qui souligne.)

Pourtant, la narration, qui emprunte le point de vue de Léon, s'attarde souvent à décrire le corps marmoréen d'Éliante, sa peau d'une blancheur d'albâtre, faisant bel et bien de la jeune femme une figure lunaire. Mais, alors qu'elle réduit le rôle de l'homme à celui d'un spectateur, la lune qu'évoque Éliante/Lilith, autrement plus inquiétante, n'a rien de ces femmes-reflets si souvent représentées à l'époque : « la femme a changé. Elle n'est plus la lune effacée, renvoyant la lumière, elle est devenue la pleine lune de la clôture sur soi¹⁶⁰ ». La transgression, autre trait caractéristique du personnage d'Éliante, rappelle ce geste infiniment audacieux décrit par Ben Sirah, de l'envol de Lilith hors d'Eden. Mais cette volonté de faire autrement, le refus des conventions qu'incarne par tous ses pores la jeune Éliante et qui provoque chez Léon un frisson d'horreur mêlé de désir¹⁶¹, ne sont pas ceux d'une hystérique subissant le dérèglement de la passion sexuelle, comme il en abonde dans les manuels scientifiques de l'époque. Rachilde procède à l'« amplification » du mythe de Lilith, pour reprendre le terme genetien, en dotant la figure de Lilith de véritables motivations psychologiques. L'écrivaine propose une Éliante aux motivations complexes qui témoignent d'une psychologisation toute romanesque du mythe de Lilith. Bien sûr, l'excentricité qui caractérise Éliante est manifeste, elle qui jongle avec des couteaux, refuse tout contact charnel au nom d'Eros, et dont la chambre pullule de têtes de fauves, « qu'on ne croirait vraiment qu'endormis » (*LJ*, 105). Cette bizarrerie s'accompagne d'un profond désir de liberté doublé d'une soif

¹⁶⁰ Bram Dijkstra, *op. cit.*, p. 165.

¹⁶¹ Paradoxe qu'exprime l'énumération suivante, qui mêle étonnamment l'éblouissement au dégoût : « Il fut ébloui, ravi, indigné ». (*LJ*, 50)

d'un amour plus « cérébral¹⁶² », enfin dissocié de la roture des sens. Le personnage de Rachilde, dessiné hors du carcan qui comprime la représentation du féminin dans une définition unique, génère un espace neuf et permet la proposition d'une véritable identité, propre à Éliante Donalger, et à des lieues de l'identité apprise et relayée par tant de générations. Cette intransigeance, c'est celle de Lilith, alors qu'elle refuse de se mettre sous l'homme dans l'acte sexuel, et de porter, toute seule, le fardeau de la maternité. « Impossible (dit la Nora d'Ibsen) de se construire une identité authentique sans briser avec l'identité apprise, l'identité générique, qui ne définit le moi féminin que relativement à l'autre, à ses besoins et à ses désirs [...]. Son passage à l'acte, son invraisemblable départ, symbolise ce nécessaire arrachement¹⁶³ ». Ainsi, le mytheme de la transgression, inhérent au mythe de Lilith, semble interprété par Rachilde comme la clé menant au libre arbitre et ce côté volitif, Éliante le partage avec ses sœurs de papier rachildiennes, telles que la machiavélique Mary Barbe, la *Marquise de Sade*, et la virile et manipulatrice Raoule, l'héroïne de *Monsieur Vénus*. Malgré cet indéniable air de famille, Éliante n'a toutefois rien de la soif sanguinaire de Mary, attirée de façon quasi obsessionnelle par les hommes et leur sang. Éliante, elle, se tourne vers l'absolu, et opte pour une solitude pleinement choisie, à l'instar de Lilith. Assoiffée d'idéal, elle ne rêve que d'Eros, « son Dieu » (*LJ*, 89), allant cette fois encore plus loin que la riche Raoule, personnage plus près d'Éliante que ne l'est Mary, en ce qu'elles sont toutes deux en quête d'un objet à admirer. En effet, Si Mademoiselle de Vénérande aime Jacques, l'élève carrément sur un socle, c'est pour sa seule beauté : « Raoule, les pupilles dilatées, la

¹⁶² Rachilde, *Les hors nature*, Paris, Séguier, 1994 [1897], coll. « Bibliothèque décadente », p. 277.

¹⁶³ « À tes yeux, une femme devrait être une extension de toi-même ou, pis encore, ta côte d'Adam, dépourvue de la moindre autonomie. Tu n'arrives pas à comprendre que je suis un être distinct de toi ». Henrik Ibsen, *Une Maison de poupée*, cité d'après Anne-Lise Mauge, art. cité, p. 624.

bouche ardente, s'approcha de l'autel de son dieu, et dans son extase : - Beauté, soupira-t-elle, toi seule existes ; je ne crois plus qu'en toi¹⁶⁴ ». Ainsi, Rachilde articule la figure de la non-mère que symbolise Lilith à l'amour de la création, et non plus de la procréation, pour construire ces femmes aspirant toutes deux à un amour détaché des vulgaires instincts reproducteurs¹⁶⁵. Aux yeux de l'écrivaine, seul l'amour « cérébral », celui du Haut et non du Bas, est susceptible de produire l'artifice, proche du divin, et de sortir du carcan de la répétition du même. Éliante Donalger, comme Mary Barbe et Raoule de Vénérande, se distingue de ces « femmes-bêtes qui corrompent Paris sans le vouloir elles-mêmes. [...] Elles sont pleinement responsables¹⁶⁶ ». Et c'est en cela que le personnage de *La Jongleuse* nous semble davantage descendre de Lilith que d'Ève, figure « agie par le serpent tentateur¹⁶⁷ », alors que Lilith symbolise puissamment le libre arbitre. Fuyante, désespérément autre, narcissique, transgressive et volitive, voici, en somme, les caractéristiques qui nous permettent de distinguer, sous les traits fardés d'Éliante, le visage lilithien.

2.2 Choisir le factice : préférer l'œuvre d'art

Cependant, cette soif d'idéal que Rachilde confère à son Éliante ne doit pas être interprétée comme la revendication d'une féministe. Plusieurs ont en effet fait de Rachilde une « émancipatrice », érigeant la créatrice de femmes de papier transgressives en une véritable Amazone revendiquant la libération de la femme. « Rachilde, homme de lettres » aime cultiver le paradoxe et le discours qu'elle tiendra, en dehors de son œuvre

¹⁶⁴ Rachilde, *Monsieur Vénus*, Paris, Flammarion, 1977 [1889], p. 193.

¹⁶⁵ « Rachilde [...] s'est souvent interrogée sur l'instinct maternel. Elle a affirmé plus d'une fois qu'il s'agissait "du suprême leurre", d'une notion sans fondement, artificiellement entretenue à des fins sociales ». Claude Dauphiné, *op. cit.*, p. 151.

¹⁶⁶ Sophie Pelletier, *Rachilde : décadence et transgression dans Monsieur Vénus et La Marquise de Sade*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2006, p. 86.

¹⁶⁷ Pascale Auraix-Jonchière, *op. cit.*, p. 97.

littéraire, sur le féminisme et sur la féminité, n'a rien de progressiste¹⁶⁸. À ceux qui ont pris à témoin ses audacieux personnages pour en faire la défenderesse d'une féminité émancipée des carcans traditionnels, nous répondrons que Rachilde présente une version de la féminité plutôt orthodoxe : les transgressions qu'elle opère au moyen de ses personnages féminins font que, bien que devenues les sujets de leur existence, elles demeurent des femmes fatales à leurs homologues masculins, à l'instar de cette féminité mortifère qui hante le discours social. De plus, inverser les rôles ne signifie pas pour autant transcender les clichés et lieux communs qui forgent les identités sexuelles : « [...] quand bien même Raoule s'empare ici du phallus et déstabilise le système sexe-genre, elle n'exclut pas un rapport de domination selon les schèmes classiques, car le féminin qu'investit ici le mannequin Jacques, n'est concevable que comme pénétrable et passif¹⁶⁹ ». Ce qu'elle refuse, et que cristallise le mouvement de Lilith hors d'Eden, c'est cet espace qui n'admet que l'union de l'homme et de la femme. Éliante n'a rien de la femme moderne qu'incarne plutôt la vulgaire Missie, cette « femme positive [...] qui ne s'occupait guère de flatter les rêveurs ou de les endormir en leur contant de jolis contes d'Orient ». (*LJ*, 154) Même les personnages masculins des *hors nature*, le chaste Jacques-Reutler et le voluptueux Paul-Eric, ne désirent rien d'autre qu'un « exil d'héroïque travail où la femme ne sera plus qu'une question d'hygiène¹⁷⁰ ». De cette intransigeance, que les deux frères partagent avec les héroïnes rachildiennes, nous déduisons que le refus des servitudes sexuelles qu'invoque Éliante n'a rien des

¹⁶⁸ Cf. Rachilde, *Pourquoi je ne suis pas féministe*, Paris, Éditions de France, coll. « leurs raisons », 1928. Voir aussi à ce sujet l'ouvrage autobiographique de Rachilde, *Quand j'étais jeune*, Mercure de France, 1947.

¹⁶⁹ Dominique D. Fisher, « À propos du "Rachildisme" ou Rachilde et les lesbiennes », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 31, n^{os} 3-4, printemps-été 2003, p. 9.

¹⁷⁰ Rachilde, *Les hors nature*, *op. cit.*, p. 50.

revendications pragmatiques des féministes, « incapables [aux dires de Rachilde, alors qu'elle les accuse de dépoétiser l'Amour] de voir au-delà de leurs très sales petites théories quotidiennes¹⁷¹ ». Rachilde vient ainsi, à titre de digne représentante de la sensibilité décadente, introduire dans le débat social et politique que mènent les féministes un argument qui relève d'une toute autre sphère, l'esthétique, et joue, avec mauvaise foi, sur les registres sociaux et littéraire¹⁷². L'un des grands thèmes qui traversent toute l'œuvre de Rachilde se résumerait à *Refaire l'amour* « en transformant son goût pour la viande crue en lui tendant un petit pain au lait¹⁷³ ». Les personnages de Paul-Eric, Jacques-Reutler, Raoule et Éliante, épris d'idéal, d'absolu et de Beauté, « dédaigneu[x] de sang et de chair » (*LJ*, 145), se tournent vers l'Art. C'est Edmond de Goncourt qui formula le premier cet axiome typiquement décadent : « Nous avons peu à peu remplacé la femme, autrement dit le prétexte de l'amour, et la nature, par le tableau. Tout ce qui n'est pas traduit par l'art est pour nous comme de la viande crue¹⁷⁴ ».

Ainsi, c'est moins l'antiféminisme que l'écrivaine s'applique à mettre en scène, que la dualité chère aux symbolistes et aux décadents opposant la société à l'art, caractéristique du conflit auquel doit faire face le personnage fin-de-siècle forcé de vivre dans « la vulgaire réalité des faits¹⁷⁵ », pour reprendre les mots de Jean Floressas Des Esseintes. Le personnage d'Éliante Donalger se définit à rebours de ces « femmes d'aujourd'hui » qu'incarne la « grande guenon » (*LJ*, 72) qu'est Missie, représentante de ses « pires ennemies ». (*LJ*, 168) Rachilde renverse l'énoncé selon lequel « la jolie

¹⁷¹ Rachilde, « Questions brûlantes », *La Revue Blanche*, 1^{er} septembre 1896, p. 196, cité par Catherine Ploye, « “Questions brûlantes :” Rachilde, l'affaire Douglas et les mouvements féministes », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 22, n^{os} 1-2, automne-hiver 1993-1994, p. 198.

¹⁷² Voir à ce sujet l'article de Catherine Ploye, art. cité, p. 195-207.

¹⁷³ Rachilde, *Refaire l'amour*, Paris, Mercure de France, 1925, p. 394.

¹⁷⁴ Edmond de Goncourt, *Journal*, t. VII, 16 novembre 1864, p. 26, cité d'après François Livi, *op. cit.*, p. 75.

¹⁷⁵ Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, *op. cit.*, p. 78.

femme est un objet d'art, un bijou de prix, qui charme les yeux, séduit l'esprit¹⁷⁶ », en créant ce personnage qui collectionne elle-même les objets d'art, dont une amphore qui la fait littéralement jouir, émue par la « douceur si désespérante du contour enfin délimité ». (*LJ*, 47) En effet, elle voudra elle aussi « refaire l'amour » et préférera l'objet d'art à la « caresse saine de l'époux ». (*LJ*, 48) Froide envers Léon, Éliante se fait ardente envers un vase d'albâtre : « Je suis réellement amoureuse de tout ce qui est beau, bon, me paraît un absolu, la définition même de la volupté. [...] Mon vase d'albâtre me paraît plus harmonieux, moins sauvage d'attitude, immobilisé dans la plus jolie posture humaine, la posture sans sexe ». (*LJ*, 51 ; 87) Cette scène illustre le thème suprême de la décadence : la valorisation de l'antinaturel. « Ces amours avec la pierre ou le marbre [...] représentent aussi une démesure et une idolâtrie, un outrage au divin¹⁷⁷ ». Un mythe antique, celui de Pygmalion, et un mythe juif se trouvent ainsi amalgamés. À l'instar du personnage Des Esseintes, Éliante (ainsi que Paul-Eric des *hors nature*, ému par le seul contact d'une magnifique soierie) et tous ces êtres de papier incarnant la sensibilité décadente, préfèrent de loin l'objet d'art aux banalités produites par la nature. C'est donc en tant qu'artiste que Rachilde réclame qu'advienne une différence, mais elle est d'ordre esthétique, cette différence, et non sociale. Ainsi Éliante/Lilith, amoureuse de ses bibelots, oppose-t-elle une intéressante remise en question à l'un des « mandats du texte scientifique [dans la France du siècle finissant, qui] est de montrer que la femme se définit exclusivement en nature et non en culture¹⁷⁸ ».

Ce geste d'Éliante, décadent entre mille, que de choisir l'art comme seul amour évoque un aspect cardinal du mythe de Lilith, celui d'avoir refusé la nature, geste

¹⁷⁶ Marc Angenot, *Le cru et le faisandé*, op. cit., p. 94.

¹⁷⁷ Jean de Palacio, « Les hors nature, ou Byzance à Paris », dans Rachilde, *Les hors nature*, op. cit., p. 18.

¹⁷⁸ Marc Angenot, *1889. Un état du discours social*, op. cit., p. 478.

potentiellement inspirant aux yeux de ces décadents qui « ont apporté leurs inquiétudes, leurs perversions douloureuses dans la critique de la société [et qui] se complaisent dans le rare¹⁷⁹ ». Rachilde investit le mythe de Lilith de codes tout à fait représentatifs d'une génération d'écrivains, amoureuse de ces objets tissés de passé¹⁸⁰. Cependant, on retrouve au cœur du discours d'Éliante un fragment du discours social selon lequel « le rôle de la femme dans la société est de poétiser l'existence, d'inspirer l'amour et par l'amour, ce puissant mobile, de pousser l'homme au raffinement de tous les luxes, de tous les arts¹⁸¹ ». Inspirer l'amour à un homme qui ne connaît du monde que les lignes droites de la science, c'est précisément ce qu'Éliante s'ingénie à faire avec Léon, étudiant en médecine. Après l'avoir introduit dans la « chapelle » où repose le précieux vase, elle s'efforce de lui transmettre son amour de l'art, « la principale beauté de la vie » (*LJ*, 48), beauté qu'elle retrouve concentrée dans les lignes pures de l'urne. S'emparant de la main du jeune médecin, elle l'enjoint à caresser, comme il se doit, la divine matière : « je veux que vous sachiez, au moins cinq minutes, vous extasier, de la bonne façon et sur quelque chose d'immortel ». (*LJ*, 47) Au milieu de cette sensuelle leçon, est insérée une parenthèse dans laquelle la voix narrative (qui emprunte le discours indirect libre, nous partageant l'intimité des pensées de Léon) modèle carrément l'albâtre en un corps de femme : « (Elle s'empara de la main du jeune homme et la promena avec précaution sur la blancheur ingénue du vase, ses flancs de vierge.) » (*LJ*, 47) Léon, dont le regard miroite à la fois de ravissement, de désir et d'indignation, décide de se rebeller contre cet

¹⁷⁹ Maurice Barrès, dans ses *Taches d'encre*, cité par Noël Richard, *Le Mouvement décadent*, Nizet, 1968, cité d'après François Livi, *op. cit.*, p. 41.

¹⁸⁰ Jean Lorrain, un ami cher à Rachilde, s'attarde lui aussi dans ses romans à décrire minutieusement les formes compliquées d'antiques bijoux, de tapis précieux et de bibelots rares : « Les objets qui ont un passé historique, un passé tragique surtout, m'ont toujours singulièrement requis ». Jean Lorrain, *op. cit.*, p. 132.

¹⁸¹ Marc Angenot, *Le cru et le faisandé*, *op. cit.*, p. 93.

amour qui l'exclut absolument : « Laissez donc cela, vous êtes une pauvre exaltée, vous adorant vous-même dans une matière ». (*LJ*, 49) Plutôt que de considérer Éliante comme une amante du « beau, du bon et de l'absolu » (*LJ*, 49), Léon ne voit en elle que le spectre menaçant de la femme autosuffisante, rassasiée du seul amour d'elle-même et dont les pieds, comme Lilith, « lâcheront bientôt la *déclivité du globe*, [pour] disparaître complètement ». (*LJ*, 129) Il s'agit là d'une reprise par Rachilde du thème éculé de la femme au miroir où sont représentés simultanément le « désir féminin insatiable, l'absence de l'homme en tant qu'acteur, sa réduction au voyeurisme, et la solitude dans laquelle chaque sexe s'enferme ou se protège¹⁸² ». L'indépendance qu'acquiert lentement la femme en cette fin de siècle menace l'équilibre sain de la famille bourgeoise et brise la bienfaisante et complémentaire fusion des sexes. Le spectre menaçant de Lilith, la femme indépendante, plane sur les esprits inquiets. Et ainsi Rachilde vient-elle modifier la représentation orthodoxe du féminin qu'est la femme muse, introduisant l'homme à l'amour pour mieux se fusionner à lui, et oppose à l'idéal de la réunification des sexes¹⁸³ celle d'une femme tout à fait distincte de l'homme, non pas chair de la chair, mais un être à part entière qui, à l'instar de des Esseintes, incarne cette tentative du sujet de se maintenir en tant que sujet de son existence. À l'instar du couple que formèrent Lilith et Adam, jamais Éliante et Léon ne s'entendront « sur les manières de faire l'amour¹⁸⁴ ».

¹⁸² Bram Dijkstra, *op. cit.*, p. 179.

¹⁸³ « The union of male and female is predicated ultimately on the absorption or containment of the left side (active, merciful, overflowing male). Indeed, the negative valorization of the feminine in certain kabalistic texts, especially the Zoharic literature, is underscored by the fact that when the female potency is separated from the masculine, the potential exists that she will evolve into a punitive or Even demonic force. Sexual coupling of male and female is indicative of an androgynous unity that has been fractured. In the ideal state, gender differentiation is neutralized and the female is absorbed back into the male. » Georges Frazer, *Folklore in Old Testament*, Londres, Mac Millan, 1919, cité d'après Vanessa Rousseau, art. cité, p. 68.

¹⁸⁴ *Ibid.*

L'immortalité, autre mytheme avec lequel Rachilde tisse son ouvrage, est évoquée à travers l'amour d'Éliante pour les « formes, les couleurs, tout ce qui rappel[le] la puissance de la grâce et la principale beauté de la vie : l'art, sa transposition dans l'éternel ». (*LJ*, 48) Dans un intéressant paradoxe, Éliante désigne ses objets d'art par des mots tels que « éternel », « infini », « immortel¹⁸⁵ », transmuant ainsi la finitude de l'objet en un caractère d'éternité. L'irrésistible tension qui dresse le corps de la jeune femme vers le haut est ainsi curieusement provoquée par les objets, comme si la beauté sise dans la matière ouvragée pouvait à elle seule faire accéder l'individu à un statut supérieur d'existence. C'est aussi à travers la danse qu'est représenté cet impétueux désir de verticalité qui anime Éliante, la danse que l'auteure tentera d'ailleurs de définir dans l'avant-propos d'un roman qui paraîtra trente ans plus tard, *Mon étrange plaisir* : « J'ai essayé de tracer [...] ce rêve de l'envol que les hommes ont toujours eu depuis le commencement du monde, ce désir inconscient mais impérieux de s'évader de la vie terre à terre par une sorte de giration frénétique, une ivresse du corps et de l'âme¹⁸⁶ ». Éliante et Nel Haroun, héros du roman, dansent dans le même but, aspirant tous deux à oublier la terre : « et plus vite, ayant tourné, placée de profil, le col tendu, les yeux appelant quelqu'un, elle se redressait, toute attirée en haut par une force, un fil qui semblait la tenir suspendue [...]. Éliante souriait, ne s'occupant plus de la terre. Elle dansait pour elle ». (*LJ*, 245) Que d'assimiler la danse à la possibilité d'accéder à la transcendance est particulièrement audacieux à une époque où elle constitue le symptôme par excellence de l'hystérie¹⁸⁷. Un corps de femme qui danse constituait en effet la manifestation même de

¹⁸⁵ Notamment aux pages 47 et 50.

¹⁸⁶ Rachilde, *Mon étrange plaisir*, Éditions Joëlle Losfeld, coll. « Les feuilles d'Eros », 1993 [1934], p. 15.

¹⁸⁷ Le jeune Léon, étudiant en médecine, énonce d'ailleurs cette « théorie », reprenant les fameux stades de l'hystérie tels que formulés par Charcot et tente de la ramener à un péché plus commun, et qui conforterait

la nature primitive de la femme, la « trace de la source sauvage de son être¹⁸⁸ ». D'ailleurs, Havelock Ellis niait absolument l'existence d'un quelconque élan spirituel susceptible d'inspirer la danse ; au contraire, il associait la danse aux réactions de l'automate : « Comme les enfants, les sauvages et les sujets nerveux, les femmes ont des mouvements et des émotions d'une brièveté et d'une violence qui les rapprochent de l'action réflexe¹⁸⁹ ». Encore une fois, l'écrivaine se saisit d'un fragment de l'imaginaire social relatif à la représentation de la féminité dangereuse, et le transforme, inspirée par ce geste suprême de liberté qu'est l'envol de Lilith, en une image susceptible de sublimer le corps féminin, tendu vers un ailleurs, aspirant à l'éternité de la grâce :

Ces foudroiements de la beauté devant une œuvre d'art – ce ne sont jamais que des instants d'éternité. Qu'on échappe au temps des horloges. On dit aussi des instants de grâce. À l'écoute d'une musique. Devant un paysage. L'éternité dans l'instant. Et c'est comme un autre monde ouvert. L'éternité, ce n'est pas le temps des horloges en un peu plus long, mais un temps "autre". Vertical. Toujours au présent, dans l'éclair d'un instant, comme une porte qui s'ouvre sur l'autre monde.¹⁹⁰

Mais une fois devenue immortelle, Lilith, rappelons-le, ne s'envola de l'Eden que pour être précipitée dans l'ancre de la malédiction. Celle qui nous apparaissait comme une version idéalisée de la démons Lilith, ayant remplacé le sang que la femme primordiale consommait¹⁹¹ par de l'eau pure, possède elle aussi un côté sombre. La pleine liberté que revendique Éliante semble inatteignable et l'assouvissement du désir d'Éliante/Lilith, littéralement insatiable, est impossible, conservant de la première femme ce sentiment de perpétuelle incomplétude : « What constitutes her essential mystery is her

sa virilité : « Médicalement, les personnes de ton sexe qui se permettent le luxe d'un physique *supernaturel*, – et il est clair que tu vis comme on jouirait, – finissent par des maladies dont la moins horrible est la *danse de Saint-Guy*... en attendant qu'elles fassent de la paralysie générale. Si tu tiens à la jolie souplesse de tes membres, méfie-toi, et tâche de pêcher comme tout le monde ». (*LJ*, 131, c'est l'auteure qui souligne.)

¹⁸⁸ Bram Dijkstra, *op. cit.*, p. 267.

¹⁸⁹ Havelock Ellis, *Man and Woman*, cité par Bram Dijkstra, *op. cit.*, p. 269.

¹⁹⁰ Michel Le Bris, *La beauté du monde*, Paris, Grasset, 2008, p. 468.

¹⁹¹ « Créature monstrueuse suceuse de sang et dévoreuse de sperme, toujours ralliée au féminin par son statut de mère des Démons et profanatrice de la sainte semence humaine ». Vanessa Rousseau, art. cité, p. 64.

desire to love and the incompleteness of her being, unable, as she is, to give birth¹⁹² ».

Pour notre héroïne, l'accès à la transcendance se révèle ardu : Éliante Donalger demeure malgré tout une femme, lourde de chair.

2.3 La chute d'un corps

Nous l'avons dit, le personnage d'Éliante est éminemment ambigu, ni complètement lumineux ni absolument maléfique. Derrière l'image d'une femme amoureuse de la Beauté se profile en effet quelque chose d'autrement plus inquiétant : « un mouvement, non pas de conversion vers l'humanité, mais d'éloignement d'elle, de glorification de l'artefact, d'animation contre nature d'un objet artistique, mais inerte, voué fatalement à des amours, elles aussi, contre nature¹⁹³ ». En affichant un tel mépris envers l'amour charnel et l'union de l'homme et de la femme, Éliante refuse tout net la possibilité d'un amour humain, en accord avec la nature, et ce, « pour une cause supérieure et proprement “surhumaine”¹⁹⁴ », devenant ainsi une sorte de monstre.

À la véritable profession de foi pour l'indépendance d'esprit et l'aspiration vers l'idéal, matérialisées par le corps de papier d'Éliante, Rachilde articule une angoisse typiquement fin de siècle, celle du monstre que représente une telle femme dans la France de la III^e République. L'amour qu'elle invoque n'a rien de la conception bourgeoise de l'union. Parfaitement stérile, puisque se suffisant à elle-même, cette mouture du féminin contient en germe l'ultime angoisse : la fin de la race, la stérilité de la femme. Si la femme cesse de se plier aux diktats de l'époque en vertu desquels l'être féminin doit se vouer à la procréation (et non aux travaux de l'esprit), alors elle devient monstrueuse,

¹⁹² Sidney D. Braun, « Lilith : her literary portrait, symbolism, and signifiante », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 11, n^{os} 1-2, automne-hiver 1982-1983, p. 151.

¹⁹³ Jean de Palacio, « Les hors nature », dans Rachilde, *op. cit.*, p. 21.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 26. L'adjectif « surhumaine » est une citation de la page 515 des *hors nature*.

menaçante, dérangeante. Et ce refus, c'est Lilith qui, la première, l'aura inauguré. Telle une médaille à deux faces, Éliante, dangereusement réversible, représente aussi un monstre, comme si Rachilde acquiesçait à l'inquiétude environnante. Cette monstruosité latente fait de ce personnage, une fois de plus, moins une descendante d'Ève qu'une fille de Lilith, Lilith et « son ventre à jamais stérile¹⁹⁵ », et associée justement par la tradition au serpent venu corrompre Ève¹⁹⁶. Le corps longiligne d'Éliante, « annelé de plis vipérins » (*LJ*, 27), « souple comme un serpent » (*LJ*, 147) rappelle les toutes premières origines du mythe, soit la figure démoniaque suméro-babylonienne Ardat Lili, celle qui « n'a pas de lait dans ses seins¹⁹⁷ ».

Ainsi, le corps de la jongleuse, taillé en ligne droite, « rigide, en barre de fer » (*LJ*, 246), est susceptible, à n'importe quel moment, de succomber à la faiblesse, à la courbe de sa féminité. Dès les premières pages du récit, le narrateur s'attarde à décrire la traîne de la robe d'Éliante, devenue une « queue » ondulante et souple : « Elle faisait de menus pas, et la queue d'étoffe noire, ample, souple, s'étalant en éventail, roulait une vague autour d'elle, ondulait, formant les mêmes cercles moirés que l'on voit se former dans une eau profonde, le soir, après la chute d'un corps ». (*LJ*, 26) Alors qu'elle danse, tendue vers le ciel, « [...] ses petits pieds trépignent sur place, foulent rageurs et frêles une herbe de Saint-Jean, qu'on sentait lui brûler les plantes ». (*LJ*, 245) Outre cet aspect monstrueux, Rachilde nous fait voir l'aporie à laquelle se destinent les êtres excentriques qu'elle met en scène, qui rejettent le quotidien vulgaire et la conjugalité triviale pour ne choisir que les « jeux enivrants d'une impossible volupté¹⁹⁸ ». La figure d'Orphée, ce

¹⁹⁵ Octave Mirbeau, « Lilith », art cité.

¹⁹⁶ Cf. Jacques Bril, *op. cit.*, p. 72.

¹⁹⁷ *Ibid*, p. 53.

¹⁹⁸ Claude Dauphiné, *op. cit.*, p. 123. C'est nous qui soulignons.

poète qui a su par son chant apprivoiser les bêtes sauvages, a marqué le XIX^e siècle, fasciné par ce symbole vivant du triomphe de l'esprit sur la matière, du cerveau sur l'animalité¹⁹⁹. Conforme à cette sentence de Victor Hugo selon laquelle « le sein exclut les ailes²⁰⁰ », l'animalité d'Éliante, alors même qu'elle aspire à une transcendante cérébralité, est très souvent suggérée par le lexique : « Elle était si flexible, se penchait avec une telle promptitude que, tout à coup, on la devinait plus jeune, plus *animale* ». (*LJ*, 28, c'est l'auteure qui souligne.) Elle se voile « en quelques mouvements de chat » (*LJ*, 28) et fait frémir Léon à son contact, saisi par sa « froideur de reptile ». (*LJ*, 80) La pureté d'un féminin désincarné et sa corporéité, le matérialisme du féminin et l'idéalisme du masculin, s'affrontent à même le corps d'Éliante. Bien sûr, la narration révélant le point de vue Léon représente la femme telle que perçue par un personnage masculin, mais la scène finale du livre vient tout de même confirmer cette perception : la jeune femme échoue dans sa quête d'une illusoire transcendance de l'art, et vient révéler avec force le « caractère transitoire et illusoire de la Décadence²⁰¹ ».

Paul-Eric, le jeune Adonis des *hors nature*, alors qu'il se berce dans la soie d'une étoffe, requis bien davantage par le travail ouvragé d'un objet que par le galbe d'un corps de femme, s'exprime en ses mots : « Chère illusion d'une illusion, forme vague de l'impératrice qui est mieux que l'impératrice, apparence de femme mille fois meilleure que la femme²⁰² ». L'artifice est une tentative de pallier à tout sentiment de vacuité pour atteindre la plénitude : « À mesure que les discours de contrôle, d'information et de

¹⁹⁹ Cf. Bram Dijkstra, *op. cit.*, p. 405.

²⁰⁰ *L'homme qui rit*, cité d'après Pascale Auraix-Jonchière, *op. cit.*, p. 113. L'auteure soutient d'ailleurs que cette œuvre constitue une réécriture du mythe de Lilith.

²⁰¹ Hélène Zinck, « Présentation », dans Jean Lorrain, *op. cit.*, p. 30.

²⁰² Rachilde, *Les hors nature*, *op. cit.*, p. 133.

savoir balisent de mieux en mieux le social, le civique, le rationnel, il semble que la littérature se tourne avec prédilection vers les illégalités, les en-dehors, les là-bas, les hors-caste et se *reconnaît* en ces espaces périphériques²⁰³ ». Or, au cœur de la phrase prononcée par Paul-Eric, la répétition des termes « illusion », « impératrice » et « femme » fait littéralement miroiter les mots, qui se répercutent comme un écho, comme un cri qui résonnerait dans une pièce vide, et nous laisse avec une sensation de vacuité, malgré les montagnes de bibelots qui jonchent le sol. La scène de l'étoffe condense d'ailleurs tout le drame du décadent et nous révèle l'extrême fugacité d'une telle ivresse : « Entre eux demeurerait étendue la belle étoffe ravagée, froissée, ressemblant assez aux vêtements, désormais inutiles, d'une beauté morte²⁰⁴ ». Paul-Eric, comme Éliante et bien avant, des Esseintes, éprouve à quel point la frontière est ténue entre l'extase et le vertige du néant. Les décadents, alors qu'ils célèbrent frénétiquement le triomphe de l'artificiel, sont perpétuellement traqués par le vide, béant sous leurs pieds. La valorisation de l'artifice, qui deviendra une exigence pour tous ceux qui se proclameront décadents, doit ainsi être articulée avec l'impression de perte qu'implique ce terme par lequel ils se désignent. Écoutons Jean Lorrain, amer, au sujet de la quête à laquelle il s'est consacré toute sa vie : « j'ai gâché à plaisir ma vie en l'instrumentant au lieu de la vivre ; [...] les raffinements et les recherches du rare conduisent fatalement à la décomposition et au Néant²⁰⁵ ».

Ainsi le corps d'Éliante se trouve soumis à une perpétuelle oscillation entre raideur et souplesse, verticalité et horizontalité. Les sombres tissus dans lesquels elle se

²⁰³ Marc Angenot, *Le cru et le faisandé*, *op. cit.*, p. 191. C'est l'auteur qui souligne.

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ Jean Lorrain, *op. cit.*, p. 216.

drape semblent cousus de lueurs, le « flot noir de sa robe » laissant parfois émerger des jupons blancs comme une « mousse de champagne » (*LJ*, 30) et lorsqu'elle éclate du « rire de la fillette », elle a tôt fait de raidir ses traits en une « mine grave de matrone » (*LJ*, 31). L'ambivalence apparaît définitivement comme le lot de l'imaginaire des décadents, conscients que cette soif d'altérité ne peut qu'aboutir au silence : ses personnages tendent vers l'idéal, tout en sachant qu'ils retomberont, tôt ou tard, durement au sol.²⁰⁶ Durtal, autre personnage de Huysmans et lui aussi travaillé de tensions contradictoires, éprouve crûment cette vérité : « Il avait voulu s'exalter avec elle, plus haut que les délires mugissants des sens, bondir hors du monde, en des joies inexplorées et supernelles ! Et le tremplin s'était cassé ; il demeurait les pieds dans la crotte, rivés au sol²⁰⁷ ». Là où le romantique aurait lutté, le décadent abdique, méprisant.

Cette alliance paradoxale, c'est aussi celle de Lilith, dont « le désir et la soif sont tels, qu'ils ne peuvent déboucher que sur le vide et sur la mort²⁰⁸ ». L'ardente et glacée Éliante Donalger est littéralement disputée entre les forces d'Eros, à travers son désir d'Amour et d'infini, et de Thanatos, prise dans le corps, « prison de chair²⁰⁹ », d'une mortelle. À la dernière scène du livre, Léon se prend à rêver qu'ils fuiront ensemble comme deux jeunes mariés, et espère fiévreusement la nuit de noces. Or, animée par tout autre chose qu'un désir d'union, Éliante, « déjà lointaine », décide de donner un ultime spectacle et choisit de danser pour lui, mais seule : « La danse, qui est l'expression même de la grâce de l'amour, ne peut pas concerner l'homme. Fatalement un homme doit

²⁰⁶ Pascale Auraix-Jonchière prétend que cette attirance vers le bas qui est le lot de tous les avatars de Lilith témoigne de « l'Ève qui sommeille en elle [et qui] combat sa nature volitive et impérieuse en la transformant en victime de ses propres désirs ». Ève, intériorisée, constituerait donc « la faiblesse de Lilith ». *Op. cit.*, p. 121.

²⁰⁷ Joris-Karl Huysmans, *Là-Bas*, *op. cit.*, p. 185.

²⁰⁸ Pascale Auraix-Jonchière, *op. cit.*, p. 123.

²⁰⁹ Rachilde, *La Marquise de Sade*, Paris, Mercure de France, 1981 [1887], p. 139.

regarder danser... puis jeter le mouchoir ». (*LJ*, 252 ; 237) Dans une analyse du roman *Lélia* de George Sand, Pascale Auraix-Jonchière pose la verticalité de l'envol de Lilith comme posture de l'écart : « La station debout, qui contraste avec la prosternation, exprime une forme de rupture [...]. Cette résistance, qui est une forme d'exclusion, est en relation directe avec l'inhumanité de l'héroïne, avec cette altérité originelle qui la sépare d'autrui²¹⁰ ». Attirée comme la gerbe d'une flamme vers les hauteurs célestes, la jongleuse offre sa blanche poitrine à un dernier couteau, lancé très haut. Éliante/Lilith, l'incarnation de « l'amour divin » (*LJ*, 169), a demandé à la vie plus qu'elle n'en peut donner. Renonçant à toute velléité de transcendance, elle finit par s'écraser au sol, comme un « éclat de cristal qui se brise ». (*LJ*, 241) Piètre démonstration du libre arbitre, c'est le suicide qu'ultimement elle choisit. Elle n'est plus qu'un corps, un corps de femme, écroulé sur la scène.

²¹⁰ Pascale Auraix-Jonchière, *op. cit.*, p. 92.

CHAPITRE TROISIÈME

Le Jardin des supplices

ou la vision mirbellienne d'une féminité maléfique

3.1 Clara, avatar de Lilith

L'univers de Clara est bien différent de celui d'Éliante. Exit les bibelots ouvragés qui jonchent le sol des romans rachidiens. C'est plutôt dans de lointaines contrées qu'Octave Mirbeau nous convie, dans un bague à Canton, en Chine. Dans la partie liminaire intitulée *Frontispice*, un embryologiste entreprend de lire à un groupe d'intellectuels le récit de son voyage passé là-bas, mission scientifique qui s'est finalement révélée périple initiatique, et qui constituera la trame du roman. Les propos de cet homme au sombre visage laissent d'abord l'impression qu'il a trouvé en ce pays miraculeusement épargné des balafres de la civilisation, la « liberté édénique des pays vierges²¹¹ ». D'ailleurs, que l'anarchiste Mirbeau plante son décor à des lieux du territoire français (où sévit une morale bourgeoise mystificatrice qu'il ne cesse de vilipender) peut laisser croire qu'il s'agira de la représentation d'un monde où l'homme retrouve la Nature, dont il n'aurait jamais dû être arraché. Or le « visage ravagé » du narrateur impose la méfiance quant à cet « Eden », d'autant plus que l'Orient dégénéré constitue à l'époque un véritable *topos*²¹².

C'est sur le bateau qui le mène en Orient qu'il fait la rencontre de Clara, une magnifique Anglaise « rousse de cheveux, rayonnante de peau, et un rire toujours prêt à

²¹¹ Octave Mirbeau, *Le Jardin des supplices, Œuvre romanesque. Volume 2*, Paris, Buchet/Chastel, 2000 [1899], p. 216. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *JDS*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

²¹² Cf. Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social, op. cit.*, p. 362.

sonner sur ses lèvres ». (*JDS*, 216) Lors de la traversée, véritable idylle entre elle et le narrateur, il pense avoir retrouvé son innocence perdue au contact de celle qu'il prend d'abord pour une réincarnation d'Ève : « Ève des paradis merveilleux, je la voyais errer et bondir, parmi les fleurs et les fruits d'or des vergers primordiaux, [...] dans la splendeur naturalisée de sa nudité biblique ». (*JDS*, 216) Cette description, qui semble tout droit sortie d'un tableau d'Alexandre Cabanel, d'ailleurs si féroce­ment haï de Mirbeau, signale une volontaire ironie de la part de l'écrivain qui nous annonce que, bien que débarrassée du vernis mystificateur de la civilisation, la femme apparue « dans sa vérité, dans sa nudité originelle, parmi les jardins et les supplices, le sang et les fleurs » (*JDS*, 177), n'aura rien de la créature virginale fantasmée par le narrateur. L'intrusion des mots « supplices » et « sang » entremêlés aux « jardins » et aux « fleurs » nous indique que le bateau qui mènera les protagonistes en Chine n'est que « l'antichambre de l'enfer²¹³ » dans laquelle Clara et l'homme « miment Adam et Ève avant la chute ». En fait, cette femme, « libre de tous les artifices » et « livrée à la seule domination de ses instincts » (*JDS*, 177), c'est plutôt Lilith, « l'impudique initiatrice²¹⁴ ».

Le nom de Clara, d'emblée, évoquerait Lilith dont le phonème « la » a été identifié par les philologues comme la racine commune de tous les avatars de Lilith²¹⁵. Soulignons aussi les attributs physiques de la belle Anglaise, une « créature merveilleuse, avec de lourds cheveux roux et des yeux verts, pailletés d'or, comme ceux des fauves », aux lèvres « charnues et rouges » (*JDS*, 211 ; 216). Cette description de l'apparence physique de l'héroïne est conforme au portrait de la femme mythique telle qu'elle apparaît dans les écrits kabbalistiques et dans lesquels « affleure un blason du visage lilithien, fondé sur

²¹³ Julia Przybos, « Délices et supplices : Octave Mirbeau et Jérôme Bosch », art. cité, p. 210.

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ Cf. Pascale Auraix-Jonchière, *op. cit.*, p. 55.

trois traits complémentaires : le regard, la bouche, la chevelure²¹⁶ ». Quant au corps de Clara, bien loin de la barre de fer d'Éliante, il n'est que troublante mollesse : ses hanches suivent « une ondulation divinement voluptueuse » (*JDS*, 322) et les « flexions de son corps gardent toutes les formes de l'enlacement ». (*JDS*, 216) À l'instar d'Éliante cette fois, Clara représente pour le narrateur l'amour incarné : « c'est de l'amour, toujours, ce sont toutes les formes, toutes les ivresses, toutes les ardeurs de l'amour qui animent, et pour ainsi dire, modèlent ce corps prédestiné... » (*JDS*, 322) C'est pourtant au « fond du mystère de l'amour » (*JDS*, 234) que ce démon de volupté précipite le narrateur. Alors que *La Jongleuse* constituait la transvalorisation du mythe de Lilith, en faisant de l'amour la seule valeur susceptible de faire accéder l'homme à la transcendance, *Le Jardin des supplices* procède de ce que Genette appelle la dévalorisation du mythe, et constitue « quelque chose comme une *aggravation*, accentuant [...] la pente secrète de son hypotexte²¹⁷ ». Nullement préoccupée de verticalité, Clara ne conserve que la part vorace de l'amour, une sexualité rivée sur terre.

Une fois arrivés en Chine, elle initie le narrateur à un bain particulier à travers lequel elle lui fera découvrir les pires tortures imaginables. Alors qu'Éliante s'évertuait à communiquer à Léon son amour de l'art, Clara s'applique plutôt à montrer à l'homme la beauté de la souffrance, se délectant du spectacle des suppliciés. Ainsi, la jeune femme, qui n'est que sadisme et cruauté, représente une version tout à fait orthodoxe de la femme fatale, en cette fin de siècle particulièrement loquace en la matière : « Nous savons, écrit péremptoirement Spencer, que, dans les pays où l'on torture les ennemis, les femmes

²¹⁶ *Ibid.*, p. 140.

²¹⁷ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 498. C'est l'auteur qui souligne.

surpassent les hommes en cruauté²¹⁸ ». Cette propension toute féminine à faire souffrir sa victime relève en effet de la plus pure évidence, le sadisme de la femme étant littéralement élevé, au fil de rigoureuses démonstrations, au rang des grandes vérités : « On peut donc remarquer, dans les vengeances de la femme, la tendance à donner la mort petit à petit. L'homme est plus féroce, il tue et massacre sans pitié ; mais il connaît moins que la femme l'art de prolonger les souffrances et de faire endurer à un homme le maximum de douleur dont un être humain soit capable²¹⁹ ». Clara, tout comme Mary, la *Marquise de Sade*, apparaît comme une créature produite dans la foulée du discours craintif et misogyne où Lilith, l'incarnation même du féminin primitif, essentiellement mauvais, devient un véritable symbole. Cette mouture mirbellienne de Lilith a peu à voir avec le mythe juif dont le rabbin Ben Sirah est le principal instigateur. Mirbeau, pour façonner sa Clara, puise davantage dans les premières traces du mythe où Lilith est une véritable démonsse et cette identité démoniaque est attestée dans la Bible, en Esaïe 34, 14, alors que Yahvé exerce sa colère sur la terre d'Edom et la réduit à un univers de désolation et de souffrance : « Les chats sauvages rencontreront les hyènes, et les satyres s'y appelleront ; là aussi se tapira Lilith pour y trouver le calme²²⁰ ». Au nom de Lilith, une note de bas de page précise qu'il s'agit d'un « démon femelle de la mythologie babylonienne²²¹ ». Ainsi, le mythème de la transgression est susceptible au XIX^e siècle de prendre des allures bien plus perverses que ce ne fût le cas pour *la Jongleuse*.

Clara aime voir le sang couler, comme la succube Ardat Lili, un « démon de la nuit qui hante les rêves des dormeurs, une sorte de vampire insatiable, de fantôme inquiet

²¹⁸ Cesare Lombroso, *op. cit.*, p. 64.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 68.

²²⁰ *La Bible, op. cit.*, p. 508.

²²¹ *Ibid.*

forcé par son désir d'errer sans cesse à la recherche de ses victimes²²² ». Le portrait psychologique de Miss Clara, et avec elle la plupart des personnages féminins de Mirbeau²²³, doit en effet beaucoup à cette séductrice menée par son seul désir. Aveuglé par les « flammes d'or et les grisants parfums » (*JDS*, 247) qui émanent de son corps, l'homme ne peut résister à ses forces démoniaques qui « troublent les sens et les obscurcissent²²⁴ ». En effet, Clara-Lilith n'est pas qu'avidée du sang des suppliciés, elle arrive aussi à hypnotiser le narrateur pour lui aspirer toute volonté et le transformer en ce que Mirbeau appellerait une « larve humaine ». À l'instar du couple que forment dans *Monsieur Vénus* de Rachilde, Raoule et Jacques, le rapport de forces entre Clara et le narrateur inverse l'ordre traditionnel : « Dire que je suis une femme... une toute petite femme... une femme aussi fragile qu'une fleur... aussi délicate et frêle qu'une tige de bambou... et que, de nous deux, c'est moi l'homme... et que je vaudrais dix hommes comme toi ! » (*JDS*, 296) Qualifié de « petite bête » (*JDS*, 228), le personnage masculin se voit dépouillé de toute forme de virilité par Clara, qui le traitera plus tard de « petite pensionnaire et de femme enceinte ». (*JDS*, 295) À l'instar de Mintié, narrateur du *Calvaire* et misérable amant de Juliette, le narrateur du *Jardin* se trouve réduit à ce que Max Nordau nommait « l'état morbide de dégénérescence qui fait de l'homme le jouet de la femme²²⁵ ». Le mytheme de la stérilité apparaît ici comme la conséquence du

²²² Alice M. Killen, « La légende de Lilith et quelques interprétations modernes de cette figure légendaire », *Revue de littérature comparée*, vol. 12, 1932, p. 285.

²²³ Nous pensons entre autres à Célestine, du *Journal d'une femme de chambre* [1900], mais aussi à Juliette Roux, dans le bien nommé roman *Le Calvaire* [1886].

²²⁴ Vanessa Rousseau, art. cité, p. 72.

²²⁵ Cité d'après Bram Dijkstra, *op. cit.*, p. 273. La femme vampire constitue à l'époque un thème littéraire extrêmement populaire, pensons seulement à la « Morte amoureuse » de Gautier, Clarimonde, dont Mirbeau s'est probablement inspiré pour forger son personnage. « Il a couru de tout temps sur cette Clarimonde de bien étranges histoires, et tous ses amants ont fini d'une manière misérable ou violente. On a dit que c'était une goule, un vampire femelle, mais je crois que c'est Belzébuth en personne ». Théophile Gautier, « La Morte amoureuse », *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1995, p. 448.

narcissisme du personnage, car est stérile celle qui refuse de générer quoi que ce soit. À l'instar d'Éliante, la femme aux « cuisses hermétiquement jointes », Clara vient donc rejoindre le rang des Lilith, ces monstres incarnant la face noire de la féminité stérile, ces vampires qui prennent et ne donnent jamais.

L'aspect volitif de la figure de Lilith, repris également dans *La Jongleuse*, est aussi constitutif de Clara, jeune femme de 28 ans à peine qui mène littéralement l'embryologiste au travers du jardin. D'ailleurs, c'est elle qui soutient littéralement le personnage masculin, alors qu'il peine à marcher devant tant d'horreurs et menace de s'évanouir à tout moment. Sans perdre de temps à s'apitoyer, elle lui administre des sels, puis repart d'un pas énergique. Le récit est truffé de formules vindicatives et pressées dont elle assène le pauvre homme : « Viens ! » puis « Embrasse mes lèvres ! » (*JDS*, 247) ou encore « Venez vite ! » (*JDS*, 250), « Dépêchons-nous ! » (*JDS*, 253), « Caresse-moi donc ! » (*JDS*, 259), « Donne-moi ta bouche » (*JDS*, 248), « Vois, mon amour ». (*JDS*, 276) Le point d'exclamation, dont Mirbeau use à profusion, exprime l'impatience mais aussi le degré d'exaltation de Clara. Ces injonctions, qui enjoignent le narrateur à la caresser alors même qu'ils observent les supplices, témoignent de la connotation morbide du désir dans la poétique mirbellienne. L'un des lieux communs reconduits par le discours médical de l'époque correspond justement à cette connexion du désir sexuel et de l'instinct de meurtre dont Clara, qui assimile l'amour à la souffrance et à la mort, est la vivante incarnation²²⁶. Lilith, qu'on identifie à un désir insatiable mais

²²⁶ « [...] puisque l'Amour et la Mort, c'est la même chose ! » (*JDS*, 258) À peine dix ans plus tôt, Emile Zola consacra lui aussi un roman à la représentation de ce thème qui fait du désir sexuel un désir nécessairement morbide : « La porte d'épouvante s'ouvrait sur ce gouffre noir du sexe, l'amour jusque dans la mort, détruire pour posséder davantage », Emile Zola, *La Bête humaine*, Paris, Gallimard, 1977 [1890], p. 417.

aussi à la stérilité, symbolise cette fusion d'Eros et de Thanatos, antithèse qui caractérise bien le discours angoissé que tient le XIX^e siècle finissant sur la sexualité.

3.2 Désir et morbidité

Ainsi, le désir se traduit dans la poétique mirbellienne selon une logique antithétique où la sexualité, seul moteur de la vie, est plutôt synonyme de destruction. Clara, alors qu'elle décrit avec délices les plus belles tortures qu'elle aura eu le privilège de contempler, use des mots « atroce » et « très doux » (*JDS*, 260) pour qualifier le spectacle d'un supplice. La structure de l'oxymore régit ainsi la parole de Clara, et atteste de cette thématique paradoxale du désir qui est perçu, selon Marc Angenot, « comme crise, déchaînement, débordement, nausée, folie et instinct de mort²²⁷ ». Or Clara se révèle autrement paradoxale dans les propos qu'elle tient au sujet de l'homme. Elle peut faire, d'un ton qu'exalte une ponctuation enflammée, le récit admiratif du viol d'une mère par son enfant (qui finira par l'éventrer²²⁸), pour ensuite nous livrer un discours lucide et sensible qui témoigne de préoccupations anticolonialistes et anticléricales :

Partout où il y a du sang versé à légitimer, des pirateries à consacrer, des violations à bénir, de hideux commerces à protéger, on est sûr de le voir, ce Tartuffe britannique, poursuivre, sous prétexte de prosélytisme religieux ou d'étude scientifique, l'œuvre de la conquête abominable. Son ombre astucieuse et féroce se profile sur la désolation des peuples vaincus, accolée à celle du soldat égorgé et du Shylock rançonnier. (*JDS*, 279)

À travers cette thèse profondément humaniste, c'est l'écrivain qui se dresse et dont le principe a toujours été de rester « avec le pauvre contre le riche, avec le malade contre la maladie, avec la vie contre la mort²²⁹ ». Mais cette profession de foi pour la Justice, elle est, étrangement, prononcée par une femme en qui brûle le désir de voir la souffrance de

²²⁷ Marc Angenot, *Le cru et le faisandé*, op. cit., p. 141.

²²⁸ « [...] j'ai vu un homme qui avait violé sa mère et l'avait ensuite éventrée d'un coup de couteau. Est-ce admirable ? » (*JDS*, 260)

²²⁹ Michel Delon, « Mirbeau l'excessif », *Magazine littéraire*, n° 288, mai 1991, p. 37.

ce même peuple dont elle pleure si amèrement le sort. Le corps de Clara est donc sujet à une féroce lutte, travaillé entre la conscience d'une oppression injustifiée et cette « mystérieuse excitation à la volupté²³⁰ » qu'est la souffrance des autres, conflit qui selon Mirbeau demeure inévitable, selon l'instinct de meurtre tapi en chacun de nous. L'écrivain envisage en effet la société française, et l'humain en général, à l'aune d'un violent pessimisme qui exprime le « malaise de toute une génération en même temps qu'il sert de révélateur de la dégénérescence de toute une classe sociale²³¹ ». Livrés à eux-mêmes, les hommes retrouvent cet instinct dont il est question dans le *Frontispice*²³² et qui fait « se ruer l'un contre l'autre les enfants d'un même ventre²³³ ». Ainsi, Mirbeau dépasse la banale représentation du féminin dangereux selon lequel l'esprit de l'homme doit résister au corps de la femme ; les combats qu'a menés toute sa vie Mirbeau²³⁴ sont d'abord des combats que mène l'homme contre lui-même. Dès sa naissance, la découverte de « l'universalité de la souffrance et de la loi du meurtre, condition tragique de l'homme²³⁵ », l'expose à l'angoisse de ses propres désirs.

Perpétuellement assoiffée, Clara, comme Lilith qui chaque jour dévorait sans relâche femmes et enfants, ne se trouve jamais repue de souffrance humaine, espérant trouver hors la vie un assouvissement qui ne viendra pas. C'est au cœur même de ce désir sans fin que se trouve l'Enfer, et non dans un hypothétique ailleurs, peuplé de démons. C'est à travers cette « hybridation du plaisir et de la souffrance », dans « la vie se suppliciant

²³⁰ Octave Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, op. cit., p. 483.

²³¹ Pierre Michel, « Préface », *Œuvre romanesque. Volume 1*, op. cit., p. 106.

²³² Partie liminaire du *Jardin des supplices*, p. 165-178 de l'édition de Pierre Michel.

²³³ Octave Mirbeau, *Le Calvaire*, op. cit., p. 162.

²³⁴ Ces combats ont été l'objet de la thèse de Pierre Michel, intitulée *Les combats d'Octave Mirbeau*, Annales littéraires de l'université de Besançon, 1995, 387 p.

²³⁵ Pierre Michel, « Introduction », *Le Jardin des supplices*, op. cit., p. 147.

dans sa volupté et se *niant* elle-même dans son affirmation²³⁶ » que réside Lilith. Ultimement, la tension entre Eros et Thanatos deviendra à ce point intolérable que le corps de Clara finira par flancher, et c'est l'hystérie qui prendra le dessus²³⁷.

L'épreuve de la réalité est ainsi évitée puisque le symptôme corporel se substitue à une représentation (image, idée, souvenir) [...]. La diminution de la tension anxieuse que provoquent les conflits internes sera le bénéfice primaire, immédiat, de ce que l'on a coutume d'appeler la *conversion hystérique*. La "belle indifférence" qu'affiche l'hystérique vis-à-vis de ses symptômes est bien le signe que cette conversion, lorsqu'elle est réussie, constitue le plus efficace des mécanismes névrotiques de défense contre l'angoisse.²³⁸

Et de fait, Clara au sortir de la crise redevient à nouveau parfaitement pure et repentante, « toute blanche comme ces petites hirondelles des contes chinois ». (*JDS*, 334) Le narrateur lui-même semble convaincu de cette soudaine conversion : « Elle ne prononçait [...] que des petits mots de pureté, de blancheur... Sur ces lèvres, ce n'était que petites fleurs, petits oiseaux, petites étoiles, petites sources... et des âmes, et des ailes, et du ciel... du ciel... du ciel... » (*JDS*, 334) La répétition assommante du qualificatif « petit » et l'accumulation d'images stéréotypées de l'innocence rendent immédiatement suspecte cette soudaine rédemption. L'ironie ainsi créée signale au lecteur que nul ne doit être dupe : la conversion obtenue par une crise hystérique ne peut être qu'éphémère. En effet, le narrateur apprend des consœurs de Clara que ce petit manège se répète ainsi depuis toujours. Alors que Clara murmure dans son sommeil, « comme un petit enfant rêvant », que plus jamais elle ne touchera de près ou de loin à l'horreur, le narrateur aperçoit une statue de bronze représentant un singe accroupi qui tend vers Clara, « en ricanant

²³⁶ Pierre-Marc de Biasi, « Un Éden trempé de sang », *Magazine littéraire*, n° 356, juillet 1997, p. 74.

²³⁷ Durtal, le personnage du *Là-bas* de Huysmans, cite d'ailleurs le discours médical de l'époque pour faire de la névrose la résultante inévitable de cette soif de sang propre à l'humain : « La médecine classe tant bien que mal cette faim de l'ordure dans les districts inconnus de la Névrose ; et elle le peut, car personne ne sait au juste ce qu'est cette maladie dont tout le monde souffre ». Joris-Karl Huysmans, *Là-bas*, *op. cit.*, p. 232.

²³⁸ Thérèse Lempèrière, « Hystérie », *Encyclopaedia Universalis*, (page consultée le 28 mai 2010), adresse URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/hysterie>. C'est l'auteure qui souligne.

féroce, un sexe monstrueux ». (*JDS*, 336) Clara, tout comme Lilith condamnée éternellement à la malédiction, est littéralement enfermée dans la structure circulaire de son désir. En fait, l'œuvre romanesque de Mirbeau lui-même obéit à cette logique de la circularité, en faisant voir l'éternel renouvellement des souffrances. Or au creux de cette œuvre hautement pessimiste quant à la nature humaine, se loge, étrangement, la beauté. De la pourriture des corps de suppliciés amoncelés sur le sol, une fleur peut surgir.

3.3 La splendeur d'une charogne

L'ambivalence qui est ainsi inhérente à chaque être humain, déchiré entre le bien et le mal, Mirbeau la constate aussi en toutes choses, et en premier lieu dans la pourriture, car c'est de la charogne que peut jaillir la vie. L'enfer de Mirbeau est littéralement contaminé par la flore qui recouvre de sa magnificence gibets et potences ; c'est à la pourriture des cadavres que la terre doit sa splendeur et de longs passages du roman sont consacrés à décrire les monstres de beauté qui en surgissent : « Là, un stéphanandre exhibait son feuillage paradoxal, précieusement ouvré comme un cloisonné et dont je m'émerveillais qu'il passât par toutes sortes de colorations, depuis le vert paon jusqu'au bleu d'acier, le rose tendre jusqu'au pourpre barbare, le jaune clair jusqu'à l'ocre brun ». (*JDS*, 281) Rachilde, dans les *hors nature*, construit elle aussi l'image de la fleur de façon contrastée. Lorsque son personnage Reutler hume un bouquet de fleurs fraîches, il perçoit, « se mêlant aux senteurs exquises des roses vivantes, une odeur fétide, une abominable odeur de mort²³⁹ ». L'ambivalence, condition tragique de l'être humain, est aussi inhérente au bague lui-même et le jardin des supplices constitue à lui seul une formidable métaphore de l'interpénétration de la mort et de la vie. Mirbeau reprend ainsi le thème plusieurs fois

²³⁹ Rachilde, *Les hors nature*, op. cit., p. 163.

séculaire du *memento mori*, mais c'est aussi l'illustration de la théorie de la génération spontanée élaborée en 1859 par Pouchet et selon laquelle « la vie renaît des cadavres et la décomposition est le mouvement même de son éternel jaillissement²⁴⁰ ».

Ce sont là les *Fleurs du mal* de Baudelaire, mais « prises au pied de la lettre²⁴¹ » par les décadents. D'ailleurs, l'un des poèmes du grand symboliste intitulé « Une charogne » avait déjà introduit cette métaphore, qui deviendra à la fin du siècle un véritable lieu commun, de la féminité comme pourriture : « Vous serez semblable à cette ordure, / À cette horrible infection, / [...] / Oui ! telle vous serez, ô la reine des grâces, / Après les derniers sacrements, / Quand vous irez, dans l'herbe et les floraisons grasses, / Moisir parmi les ossements²⁴² ». Les décadents, particulièrement sollicités par la pourriture, perversion naturelle de la matière, s'emparèrent à leur tour du thème pour imprégner l'aura des femmes mythiques qu'ils représentaient d'une persistante odeur de mort : « Et, partout, dans les Hélènes comme dans les Salomés, [...] l'obsession des mythes antiques apparaissait, se dénonçait partout dans ce qu'ils ont de plus sinistre et de plus cruel : charniers purulents des cadavres du Sphinx, [...] monceaux des blessés, d'agonies et de râles que domine, placide et silencieuse, la figure d'Ennoïa ; têtes saignantes de saint Jean-Baptiste et d'Orphée²⁴³ ». La beauté féminine est inséparable de son envers, la pourriture, sans laquelle la femme n'existerait tout simplement pas : « de corps en putréfaction une énorme tige de lys jaillissait ; virile et lisse, elle montait, droite, et, dans les pétales géants de sa fleur, portait, assise, une mystique princesse, une jeune et svelte figure de sainte auréolée [...] ; et c'est de la sanie et du sang corrompu du charnier que

²⁴⁰ Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, op. cit., p. 59.

²⁴¹ Michel Delon, « Préface », dans Octave Mirbeau, *Le Jardin des supplices*, Paris, Gallimard, 1988, p. 36.

²⁴² Charles Baudelaire, « Une charogne », *Les Fleurs du Mal*, Paris, Librio, 1994 [1861], p. 35.

²⁴³ Jean Lorrain, op. cit., p. 253.

montait la floraison miraculeuse : tous ces meurtres aboutissaient à une angélique figure de femme²⁴⁴ ».

Mireille Dottin-Orsini constate que, dans son étude sur les représentations du féminin dans la littérature française fin-de-siècle, les matières repoussantes telles que la boue, la fange ou la crasse sont devenues des symboles de la féminité : dans ce contexte, qui de mieux que Lilith pour représenter l'ordure du féminin, Lilith dont le corps fut composé d'immondices et non de la chair d'Adam ? Toutefois, de l'effroi du féminin se « mêle une révérence inquiète devant l'aspect fécond de la pourriture féminine, et sa terrifiante force vitale²⁴⁵ ». Lorsque le narrateur évoque l'image de la fleur surgissant du fumier, le thème de la fécondité apparaît en filigrane. À travers cette fascination pour le fumier²⁴⁶, Mirbeau représente tout à fait l'ambivalence latente du discours social quant au féminin et ce faisant, investit d'une valeur positive un aspect de la femme, la fécondité : « La femme a en elle une force cosmique d'élément, une force invincible de destruction, comme la nature... Elle est à elle toute seule toute la nature !... Étant la matrice de la vie, elle est, par cela même, la matrice de la mort... puisque c'est de la mort que la vie renaît perpétuellement... et que supprimer la mort, ce serait tuer la vie à sa source unique de fécondité... » (*JDS*, 177-78) L'écrivain ne conçoit d'ailleurs qu'une seule fonction de la femme, être de nature, soit faire l'amour pour transmettre la vie. La présence dans le roman de ce lieu commun de la femme Nature, « matrice de vie et matrice de mort », peut laisser croire au lecteur que Clara en serait la parfaite illustration, « symbole de la nature,

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ Mireille Dottin-Orsini, *Cette Femme qu'ils disent fatale*, op. cit., p. 58.

²⁴⁶ « J'aime le terreau comme on aime une femme. Je m'en barbouille et je vois, dans les tas fumants, les belles formes qui naîtront de là ! Comme l'art est petit à côté de ça ! » Octave Mirbeau, *Correspondance avec Claude Monet*, Tusson, Éd. du Lérot, 1990, p. 112.

elle [serait] la terre, généreuse²⁴⁷ ». Mais rien n'est plus faux : l'association de la femme à la « nature comme réceptacle, sol fertile, sein qui ne saurait rien refuser²⁴⁸ », Octave Mirbeau l'inverse tout à fait, puisque ce n'est pas Clara qui féconde la terre, mais bien les corps des hommes engraisant le sol. Savourant le spectacle de leur destruction, le personnage imaginé par Mirbeau se trouve diamétralement opposé à cette « matrice passive, douce et apaisante » qui, selon Henry Drummond dans *The Ascent of Man*, correspond au rôle de la femme dans un monde qui évolue²⁴⁹. Clara se révèle plutôt un avatar de la stérile Lilith, dont le désir avale les corps des hommes, sans intention de les restituer. Seules les fleurs, aussi splendides soient-elles, arrivent à émerger de cet univers de souffrance, ces fleurs à l'ombre desquelles les hommes continueront de s'entre-tuer. C'est d'ailleurs Clara elle-même qui, comble de l'ironie, claironnera à la face d'un supplicié les magnificences que deviendra son corps une fois retourné à la terre²⁵⁰. *Le Jardin des supplices*, dans sa désespérante structure circulaire, ne vient réchauffer le lecteur d'aucune thèse reconfortante sur l'avenir de l'humanité et se refuse à toute proposition moralisante, sauf peut-être la suppression du monde : « Comme nous avons besoin de sauter, comme il est évident que tout doit s'écrouler ! L'heure que nous vivons est véritablement hideuse²⁵¹ ».

« Ce sera toujours à recommencer ! » (*JDS*, 335) S'achevant sur ces mots prononcés par une jeune Chinoise au service de Clara, le roman décadent qu'est *Le Jardin des supplices* ne propose aucun dénouement moralisant et présente une Clara condamnée à la

²⁴⁷ Bram Dijkstra, *op. cit.*, p. 99.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 100.

²⁴⁹ Cf. Bram Dijkstra, *op. cit.*, p. 100.

²⁵⁰ « [...] il y a quelque chose de plus mystérieusement attirant que la beauté : c'est la pourriture. La pourriture en qui réside la chaleur éternelle de la vie. En qui s'élabore l'éternel renouvellement des métamorphoses ! » (*JDS*, 269)

²⁵¹ Octave Mirbeau, *Correspondance avec Camille Pissaro*, Tusson, Éditions du Lérot, 1990, p. 99-100.

répétition des mêmes gestes, des mêmes pérégrinations à travers le bain ponctuées d'une crise d'hystérie. Mais Mirbeau va plus loin dans l'anéantissement du personnage : si Éliante échouait à atteindre une quelconque transcendance, Clara échoue plutôt à être. Mirbeau dote en effet son héroïne d'une identité excessivement friable : à part le fait qu'elle est Anglaise, il ne nous dit rien de ses ancêtres, de son passé, ni même son nom de famille. À l'avant-dernier chapitre du roman, le narrateur en vient à douter de son existence :

Existe-t-elle réellement ?... Je me le demande, non sans effroi... N'est-elle point née de mes débauches et de ma fièvre ? N'est-elle point une de ces impossibles images, comme en enfance le cauchemar ? Une de ces tentations de crime comme la luxure en fait lever dans l'imagination de ces malades que sont les assassins et les fous ?... Ne serait-elle pas autre chose que mon âme, sortie hors de moi, malgré moi, et matérialisée sous la forme du péché ? (*JDS*, 319)

De plus, pour construire les discours humanistes de Clara, Mirbeau emprunte de longs passages directement tirés de ses articles²⁵², fragilisant une fois de plus l'illusion romanesque. La porcelaine dont Clara semble faite menace constamment de se briser en morceaux, comme si elle n'abritait que du vide. D'un geste, Mirbeau balaie l'illusion de vraisemblance et signale sa présence : puissante métaphore de la dualité qui fait le tragique de la condition humaine, Clara-Lilith ne demeure au final qu'une métaphore, une femme de papier. « L'univers clos de la destruction comporte la dissolution du personnage : Clara doit s'évanouir ; projection du moi, cette femme n'est qu'un être de papier qui naît et meurt avec la parole et le silence du narrateur²⁵³ ». Le peintre Lucien, personnage du très noir roman *Dans le ciel*, fait le même constat au sujet de l'œuvre d'art, qui ne doit son existence qu'à la prise de parole d'un écrivain, faisant surgir tout un

²⁵² Par exemple, tout le passage où Clara déplore les atrocités coloniales commises par les Occidentaux, passage cité aux pages 77 et 78 de ce mémoire, est repris mot pour mot de l'article « Colonisons » que Mirbeau fit paraître en 1892 sous le pseudonyme de Jean Maure.

²⁵³ Sandra Teroni, art. cité par Pierre Michel, « Notes », *op. cit.*, p. 1232.

monde de sa plume, de sa subjectivité : « Tu as donné à cet objet, qui n'est rien, qui n'a pas une existence réelle, la forme des terreurs de ton esprit²⁵⁴ ». Cet objet qu'est l'œuvre d'art demeure, aux yeux de l'écrivain décadent Octave Mirbeau, le seul exploit dont l'être humain est capable. Et la seule dignité qui lui reste.

²⁵⁴ Octave Mirbeau, *Dans le ciel, Œuvre romanesque. Volume 2, op. cit.*, p. 83.

CONCLUSION

La dialectique qui imprègne *La Jongleuse* et *Le Jardin des supplices* dépasse à notre avis le « titillant paradoxe » qu'avait observé Marc Angenot dans son étude sur la thématique de la sexualité dans le discours social fin-de-siècle :

À y regarder d'un peu près, cette thématique de la femme est très pauvre et revient à cette proposition unique, que la femme est un titillant paradoxe [insatiable et hypocrite, niaise et rouée, habile et irrationnelle]. Face à elle, le boulevardier excipe d'une incompressible ambivalence : les femmes sont insupportables et pourtant on ne peut s'en passer. [...] La courtisane est un être à part, qui résume les équivoques du siècle.²⁵⁵

Or il nous semble que, dans le cas de Rachilde et de Mirbeau, l'ambivalence inhérente aux personnages d'Éliante et de Clara répond à des préoccupations beaucoup plus complexes que cette simple correspondance qu'établit Angenot entre la double morale qui prévaut à l'époque et la femme fatale qui attire et repousse à la fois. Le sempiternel discours « évoluant entre la dénonciation amère et l'apothéose ambiguë²⁵⁶ » se complexifie en effet lorsque les traits du féminin arborent les contours de Lilith.

D'abord, Éliante et Clara représentent deux configurations de la femme fatale particulièrement contrastées, malgré qu'elles soient inspirées du même mythe féminin, Lilith. Rachilde, pour mettre sur pied Éliante, se saisit des mythes les plus positifs que l'ancêtre de toutes les femmes a pu porter au cours de son histoire : soit le mythe de l'altérité d'une femme qui ne fait rien comme les autres, et celui de la transgression, symbolisé par l'envol de la première femme vers le ciel et transmué chez Rachilde en un puissant désir de verticalité, alors qu'Éliante danse, toute seule, et « rêve de s'évader de la vie terre à terre²⁵⁷ ». La jongleuse, propulsant ses couteaux vers le ciel, tente

²⁵⁵ Marc Angenot, *Le cru et le faisandé*, op. cit., p. 94-98.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 98.

²⁵⁷ Rachilde, *Mon étrange plaisir*, op. cit., p. 15.

désespérément de l'atteindre et durcit son corps en une rigide ligne verticale. Quant à Clara, son créateur Mirbeau a plutôt retenu les mythes les plus sombres de Lilith, révélant son origine fondamentalement chtonienne. Le mythe de la dévoration, hérité du démon femelle Ardat Lili, prendra, sous les traits de la rousse Clara, les aspects d'une véritable goule. À l'instar de la démons qui parcourait les couches des hommes pour aspirer leur semence ou boire leur sang, Clara erre dans le baignoire de Canton en quête de chair humaine. Les supplices lui sont de véritables délices et Clara se caractérise par ce lancinant besoin d'allier le spectacle de la souffrance humaine à la caresse. Ainsi, le sadisme de Lilith est inséparable, chez Mirbeau, de la moitié du désir sexuel de la femme fatale. À l'ombre de la silhouette rigide d'Éliante, se vautre le corps de Clara, tout en courbes, opposition qui rend compte de conceptions fort différentes de l'érotisme. Éliante invoque le nom d'Eros à tout moment dans le récit, mais, hissant son corps vers le haut, elle ne le conçoit que dans son acception idéale, soit le désir ascensionnel. Quant à Clara, la notion d'érotisme se pervertit en une configuration typiquement fin de siècle : elle incarne le désir féminin tel que le discours angoissé de l'époque l'envisageait, soit une soif animale, au ras du sol, un désir de chair et de sang. Ainsi, contrairement à Éliante en quête d'ailleurs et d'altérité, la belle Anglaise n'aspire à être nulle part ailleurs que parmi les hommes.

Extrêmement différentes, les deux femmes témoignent tout de même, à l'instar de Lilith, d'une même intransigeance face à l'homme et poursuivent, sans relâche, la satisfaction de leurs désirs propres, à des lieues du modèle d'abnégation qu'est la figure maternelle. Nous retrouvons en elles cette même tentative du sujet de se maintenir en tant que sujet de son existence, et cet élan, c'est Lilith qui la première l'aura initié. Éliante,

mais aussi Clara, imposent aux hommes transis à leurs pieds leur propre définition de l'amour, et renversent ainsi une conception du féminin en devenant sujet et non objet d'extase. Cette définition, c'est l'Art pour la jongleuse, et la souffrance²⁵⁸ pour Clara, deux définitions plutôt paradoxales de l'amour, parce que stérile (pour l'époque en tout cas). Que ce soit le désir de l'infini qu'Éliante entrevoit dans les lignes pures d'un vase, ou le désir de contempler un visage tordu de douleur, tous deux excluent tout à fait l'enfantement et surtout, excluent l'homme. Bram Dijkstra a su identifier d'où pouvait venir ce mélange de haine et de fascination que suscite ce type du féminin dévoyé : « Dans leur passion et leur force qui s'expriment au grand jour, ces femmes incarnent le paradoxe de la Nouvelle Femme, haïe mais admirée et désirée *parce qu'elle s'appartient*, ayant jeté aux orties les emblèmes de la prêtresse domestique et déboulonné le piédestal de faiblesse et d'évanescence où trônait sa mère²⁵⁹ ». Or, en cette fin de siècle où sourd l'angoisse de la fin de la race, c'est précisément cette énergie investie par le corps féminin à son seul profit qui en fait des femmes fatales dont Lilith, qui a refusé le sacrifice de la maternité pour demeurer entière, fait partie. En cela, aux dires de Lombroso et ses disciples, elles incarnent un monstre étrange, exceptions à cette règle dictée dès les temps bibliques, alors que Rachel lance à Jacob : « Donne-moi des fils ou je meurs !²⁶⁰ » La dévoration, mythème essentiel de la figure de Lilith, exprime cet aspect maléfique entre tous du féminin qui avale et garde pour soi. Ainsi, les deux héroïnes incarnent toutes deux le narcissisme de Lilith qui en fait une figure de la stérilité : la

²⁵⁸ Puisque « l'Amour et la Mort, c'est la même chose ». (*JDS*, 258)

²⁵⁹ Bram Dijkstra, *op. cit.*, p. 285. C'est nous qui soulignons. Un écrivain du XIX^e siècle, Prosper Mérimée, a lui aussi fait de « l'énergie » de la femme une source de désir et de haine : « Je me demandais si la supériorité de beauté qu'il fallait bien accorder à la statue ne tenait pas, en grande partie, à son expression de tigresse ; car l'énergie, même dans les mauvaises passions, excite toujours en nous un étonnement et une espèce d'admiration involontaire ». Prosper Mérimée, *La Vénus d'Ille et autres nouvelles*, Paris, Garnier-Flammarion, 2007 [1837], p. 46.

²⁶⁰ « La Genèse », *La Bible, op. cit.*, p. 52.

femme mythique, en quittant l'Eden, récuse la conception de l'amour en tant qu'union, et ne l'envisage qu'à l'aune d'un individualisme qui s'avérera fatal pour l'homme. Le désir de la femme, proprement lilithien, d'agir comme elle l'entend a de quoi faire dresser les poils de frayeur, à une époque où les scientifiques ne cessent de démontrer scientifiquement la fondamentale cruauté de la femme, dont le seul antidote serait la maternité. L'autonomie de la femme ne peut que mener à ce monde apocalyptique tel que l'imagine Mirbeau, où les femmes se délectent d'une perpétuelle destruction. Cette perspective est d'autant plus angoissante que son désir, comme celui de Lilith, est inextinguible.

C'est d'ailleurs cet inassouvissement perpétuel qui condamne Éliante et Clara à une oscillation qui leur semble constitutive, déchirées entre les forces d'Eros et de Thanatos. L'affranchissement qu'a pu être l'envol de Lilith a son inévitable envers, puisqu'il s'accompagne d'une malédiction éternelle, tout comme nos deux créatures décadentes qui demeurent prisonnières d'un corps perpétuellement insatisfait. Alors que Clara est menée littéralement par Eros à travers les dédales du jardin, à l'instar de l'immortelle succube, en quête de nouvelles perversions, Éliante, elle, « trépigne sur place ». (*LJ*, 245) Le corps des deux femmes constitue une véritable barrière, finissant par flancher sous la pression de leur inapaisable désir, succombant dans l'hystérie ou dans la mort. Cet enfermement, que représente bien Clara, condamnée à répéter les mêmes gestes dans le cercle vicieux où l'entraîne son corps, constitue à l'époque un véritable *topos* : partout le symbole de l'*ouroboros*²⁶¹ est représenté et associé au féminin, ainsi perçu comme sphère autonome. Bram Dijkstra a d'ailleurs repéré, dans la multitude d'occurrences, l'une d'elles parue en 1896 dans *Jugend* et dans laquelle le symbole de

²⁶¹ Il s'agit du dessin d'un serpent qui se mord la queue.

l'*ouroboros* prend littéralement l'aspect d'un corps de femme arqué en forme de cercle. Ce dessin, intitulé simplement *La Femme*, la montre « suspendue dans le temps, prisonnière du cercle “ouroborique” de sa matérialité originelle, littéralement symbolisée par l'archétype du serpent qui se mord la queue²⁶² ». Un peu comme cette Clara-Lilith, prisonnière elle aussi de son désir.

La *doxa* clame à tous vents que les curiosités sexuelles de la « femme émancipée » la conduiront inéluctablement à la folie, la souffrance et à la mort. Le sort que réservent les auteurs à Clara et Éliante, ces deux Lilith qui échouent à être, vient rappeler à quel point les auteurs Mirbeau et Rachilde sont de leur temps. La pleine victoire de Thanatos sur ces deux héroïnes souligne l'aporie, pour le XIX^e siècle, de cette figure de la femme non-mère qui s'avance seule dans le monde. Mais n'y aurait-il pas la trace d'une certaine sexuation dans la voix littéraire, à travers cet élan d'Éliante vers la transcendance, cet effort, bien qu'il se révèle vain, de sublimer le corps féminin, « résolu[e] à regagner les hautes sphères de la transcendance dont Burne-Jones les avait fait descendre par son *Escalier doré*²⁶³ » ? Rachilde, de sa plume, dresse toute droite son héroïne, et l'oppose en cela radicalement à la mollesse de Clara, digne représentante du poncif de la femme serpentine.

L'esquisse d'une perspective

À ce point de notre étude, il nous apparaît maintenant capital de soulever l'importance du geste qu'est la réécriture d'un mythe. En choisissant de reprendre spécifiquement le mythe de Lilith, – et de lui insuffler une nouvelle vie –, mythe

²⁶² Bram Dijkstra, *op. cit.*, p. 146.

²⁶³ *Ibid.*, p. 109.

subversif quant à la définition de l'humanité, les écrivains Rachilde et Octave Mirbeau manifestent leur refus de se plier au récit des origines tel qu'il a toujours été présenté et le posent comme modifiable. Par la réécriture, ils font ainsi la percutante démonstration que tous peuvent se réapproprier ces grands récits qui prétendent expliquer le monde et les dire autrement, montrant ainsi par là que l'artiste véritable ne s'apparente en rien à ces « larves incapables d'imaginer autre chose que cette existence sordide où ils sont emprisonnés sans raison, [...] hors d'état de s'élever jusqu'à la révolte, qui donnerait seule une dignité, sinon un sens, à leur vie absurde²⁶⁴ ». Le XIX^e siècle français se caractérise par la recherche frénétique, héritage des Lumières, d'une explication scientifique de « l'origine de l'Univers, de la vie, des espèces ou de l'homme, [mais aussi] l'origine de la société, du langage, de la religion et de toutes les institutions humaines²⁶⁵ ». C'est l'époque où les sciences naturelles, et surtout la biologie, échafaudent des « solutions à toutes les énigmes de la vie²⁶⁶ ». Dans ce contexte de positivisme fiévreux, le mythologue Jacques Bril associe l'apparition du mythe de Lilith au XIX^e siècle comme l'expression d'un contrepoint à la prétentieuse ambition d'objectivité du siècle dans son appréhension de la vie²⁶⁷. En tant que mythe de l'origine, l'omniprésence de Lilith dans la littérature « concurrence voire invalide l'idée que la découverte *objective* des origines peut suffire à l'homme²⁶⁸ ». Rachilde et Octave Mirbeau opposent au positivisme bourgeois une véritable et sincère volonté de dissidence, d'incertitude et d'ambiguïté. À l'aube d'un siècle qui verra se succéder les

²⁶⁴ Octave Mirbeau, *Dans le ciel*, dans *Œuvre romanesque. Volume 2*, op. cit., p. 10.

²⁶⁵ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1963, p. 96-97. C'est d'ailleurs en 1859 que Darwin publie *l'Origine des Espèces*.

²⁶⁶ Otto Weininger, *op. cit.*, p. 10.

²⁶⁷ Cf. Jacques Bril, *op. cit.*, p. 177.

²⁶⁸ Pascale Auraix-Jonchière, *op. cit.*, p. 20. C'est l'auteure qui souligne.

totalitarismes, l’ambivalence, cette universelle contradiction des choses au pied de laquelle Mirbeau s’incline et qu’il gardera intacte au cœur de son écriture, constituerait donc une sorte de résistance au paradigme de la certitude selon lequel la « connaissance est une, exclusive, homogène, [et] peut se totaliser sans antinomies insurmontables²⁶⁹ ». Mirbeau demeurera d’ailleurs profondément admiratif et ardent défenseur des peintres impressionnistes, ces artistes qui ont su rendre « l’impalpable et l’insaisissable de la nature²⁷⁰ ». Le recours au mythe constitue en cela une profession de foi pour le langage de la pensée mythique, infiniment respectueux du mystère propre à toutes choses :

L’homme archaïque ne se trouve pas dans un monde inerte et opaque et, d’autre part, en déchiffrant le langage du Monde, il est confronté au mystère. Car la “Nature” dévoile et camoufle à la fois le “surnaturel”, et c’est en cela que réside pour l’homme archaïque le mystère fondamental et irréductible du Monde. [...] Ce n’est pas parce qu’en apprenant le mythe d’origine on arrive à maîtriser diverses réalités cosmiques (le feu, les récoltes, les serpents, etc.), qu’on les transforme en objets de connaissance. Ces réalités continuent à garder leur densité ontologique originelle.²⁷¹

Les décadents viennent ainsi questionner ces écritures qui se veulent « réalistes » ou « naturalistes » et qui revendiquent le pouvoir de rendre compte de l’intelligibilité du monde. L’écrivain du siècle finissant, alors qu’il contemple « l’humanité mouvante et illisible, [...] paraît en douter²⁷² ».

Aux dires de l’essayiste Nancy Huston, la littérature réside justement dans cet acte de réécriture qui consiste à « quitter l’Archétexte », à « dépasser les récits primitifs²⁷³ ». Comme si, à travers le pessimisme ambiant, les décadents voulaient rappeler que c’est à elle, l’écriture, que revient désormais la tâche de pallier l’usure généralisée du sens, le vide ressenti : « L’art seul offrirait un ultime sursis ou l’esquisse

²⁶⁹ Régine Robin et Marc Angenot, *op. cit.*, p. 5.

²⁷⁰ Michel Delon, « Mirbeau l’excessif », art. cité, p. 39.

²⁷¹ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 175.

²⁷² Julia Przybos, *Zoom sur les décadents*, *op. cit.*, p. 22.

²⁷³ Nancy Huston, *op. cit.*, p. 178-179.

d'une perspective²⁷⁴ ». Jacques Bril, dans son étude sur le mythe de Lilith, rappelle la signification originelle et essentielle du mot « mythe », soit « la parole dont le sens importe²⁷⁵ ». En réécrivant un mythe, Rachilde et Mirbeau brandissent bien haut la suprématie de l'écrivain, muni du seul sens valable à leurs yeux. Avec Reutler, l'une des figures « hors nature » de Rachilde, nous nous souviendrons que « le verbe projeté a quelquefois la puissance de créer de nouveaux êtres. Un jour, le démon sortira de ton souffle !²⁷⁶ »

²⁷⁴ Michel Delon, « Mirbeau l'excessif », art. cité, p. 38.

²⁷⁵ Jacques Bril, *op. cit.*, p. 13.

²⁷⁶ Rachilde, *Les hors nature*, *op. cit.*, p. 140.

BIBLIOGRAPHIE

I CORPUS LITTÉRAIRE

1. Corpus primaire

MIRBEAU, Octave. *Œuvre romanesque. Volume 2*, éd. de Pierre Michel, Paris, Buchet/Chastel, 2001 [1899].

----- *Le Jardin des supplices*, éd. de Michel Delon, Paris, Gallimard, 1988 [1899].

RACHILDE. *La Jongleuse*, Paris, Des femmes, 1982 [1900].

2. Corpus secondaire

MIRBEAU, Octave. *Le Calvaire, Œuvre romanesque. Volume 1*, Paris, Buchet/Chastel, 2000 [1886].

----- *Journal d'une femme de chambre, Œuvre romanesque. Volume 2*, Paris, Buchet/Chastel, 2001 [1900].

----- « Lilith », dans "Le Journal", paru le 20 novembre 1892 sous le pseudonyme de Jean Maure.

RACHILDE. *Les hors nature*, Paris, Séguier, coll. « Bibliothèque décadente », 1994 [1897].

----- *La Marquise de Sade*, Paris, Mercure de France, 1981 [1887].

----- *Mon étrange plaisir*, Éditions Joëlle Losfeld, coll. « Les feuilles d'Eros », 1993 [1934].

----- *Monsieur Vénus*, Paris, Flammarion, 1977 [1889].

----- *Pourquoi je ne suis pas féministe*, Paris, Éditions de France, coll. « leurs raisons », 1928.

----- *Quand j'étais jeune*, Paris, Mercure de France, 1947.

----- *Refaire l'amour*, Paris, Mercure de France, 1925.

3. Autres œuvres littéraires du XIX^e siècle

BARBEY D'AUREVILLY, Jules. *Les Diaboliques*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2003 [1874].

BAUDELAIRE, Charles. « Une charogne », *Les Fleurs du Mal*, Paris, Librio, 1994 [1861].

GAUTIER, Théophile. « La Morte amoureuse », *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1995 [1836].

HUYSMANS, Joris-Karl. *À rebours*, Paris, Garnier-Flammarion, 1978 [1884].

----- *Là-Bas*, Paris, Garnier-Flammarion, 1978 [1891].

LORRAIN, Jean. *Monsieur de Phocas*, Paris, Garnier-Flammarion, 2001 [1901].

MÉRIMÉE, Prosper. *La Vénus d'Ille et autres nouvelles*, Paris, Garnier-Flammarion, 2007 [1837].

MIRBEAU, Octave. *Correspondance avec Claude Monet*, Tusson, Éd. du Lérot, 1990.

----- *Correspondance avec Camille Pissaro*, Tusson, Éditions du Lérot, 1990.

ZOLA, Emile. *La Bête humaine*, Paris, Gallimard, 1977 [1890].

----- *Nana*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2002 [1879].

4. Autres textes du XIX^e siècle

LOMBROSO, Cesare et G. FERRERO. *La femme criminelle et la prostituée*, trad. par Louise Meille, Paris, Félix Alcan Éditeur, 1896.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Essai sur les femmes*, Arles, Actes Sud, 1987 [1884].

WEININGER, Otto. *Sexe et caractère*, Lausanne, Éditions l'Age de d'Homme, coll. « Essais », 1975 [1903].

5. Autres textes

La Bible, trad. œcuménique de la Bible, Montréal, Société biblique canadienne, 1993.

HUSTON, Nancy. *L'espèce fabulatrice*, Actes Sud/Leméac, coll. « un endroit où aller », 2008.

LE BRIS, Michel. *La beauté du monde*, Paris, Grasset, 2008.

II BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

1. Concernant directement le corpus

BARONIAN, Jean-Baptiste. « Rachilde ou l'amour monstre », *Magazine littéraire*, n° 288, mai 1991, p. 42-46.

BERNARD, Aurore. *La Cruauté chez Mirbeau, d'après Le Jardin des supplices et les Contes cruels*, mémoire de maîtrise, Université de Toulouse-Le Mirail, 1994.

BESNARD-COURSODON, Micheline. « Monsieur Vénus, Madame Adonis : Sexe et discours », *Littérature*, n° 54, mai 1984, p. 121-127.

BIASI, Pierre-Marc de. « Un Éden trempé de sang », *Magazine littéraire*, juillet 1997, p.70-75.

BIRGAND, Cécile. *L'Ambiguïté de l'image de la femme à travers trois héroïnes d'Octave Mirbeau : Célestine, Clara et Germaine*, mémoire de maîtrise, Université d'Angers, 1998.

D. FISHER, Dominique. « À propos du "Rachildisme" ou Rachilde et les lesbiennes », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 31, n°s 3-4, printemps-été 2003, p. 297-310.

DAUPHINÉ, Claude. *Rachilde*, Paris, Mercure de France, 1991.

DELON, Michel. « Mirbeau l'excessif », *Magazine littéraire*, n° 288, mai 1991, p. 37-39.

HUBERT-MATTHEWS, Veronica Jeanne. *Androgynie et représentation chez quatre auteurs du 19^e siècle : Balzac, Gautier, Sand, Rachilde*, thèse de doctorat, University of Virginia, 1993.

LUKACHER, Maryline. « Mademoiselle Baudelaire : Rachilde ou le féminin au masculin », *Nineteenth-Century French studies*, vol. 20, n° 3-4, 1992, p. 452-465.

PELLETIER, Sophie. *Rachilde : décadence et transgression dans Monsieur Vénus et La Marquise de Sade*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2006.

PLOYE, Catherine. « "Questions brûlantes : " Rachilde, l'affaire Douglas et les mouvements féministes », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 22, n°s 1-2, automne-hiver 1993-1994, p. 195-207.

PRZYBOS, Julia. « Délices et supplices : Octave Mirbeau et Jérôme Bosch », *Octave Mirbeau*, dans *Actes du colloque d'Angers*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1992, p. 207-216.

2. Sur la Décadence et le XIX^e siècle

ANGENOT, Marc. *1889. Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'univers des discours », 1989.

-----, *Le Cru et le faisandé*, Bruxelles, Labor, 1986.

ARON, Jean-Paul et al. *Misérable et glorieuse la femme du XIX^e siècle*, Bruxelles, éd. Complexe, coll. « Historiques », 1984.

BARD, Christine (dir.). *Un siècle d'antiféminisme*, Paris, Fayard, 1999.

DIJKSTRA, Bram. *Les Idoles de la perversité : Figures de la femme fatale dans la culture fin-de-siècle*, trad. par Josée Kamoun, Paris, Seuil, 1992.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. *Cette Femme qu'ils disent fatale : Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, 1993.

LIVI, François. *J.-K. Huysmans. À rebours et l'esprit décadent*, Paris, A.G. Nizet, 1972.

MAUGUE, Anne-Lise. *L'Identité masculine en crise au tournant du siècle 1871-1914*, Paris, Rivages, 1987.

-----, « L'Ève nouvelle et le vieil Adam. Identités sexuelles en crise », dans Geneviève Fraisse et Michelle Perrot (dir.), *Histoire des femmes en Occident IV*, Perrin, coll. « Tempus », 2002 [1991], p. 615-635.

MONTANDON, Alain (dir.). *Mythes de la décadence*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2001.

PALACIO, Jean de. *Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, coll. « Noire », 1994.

-----, *Figures et formes de la décadence. Deuxième série*, Paris, Séguier, 2000.

-----, « La Féminité dévorante. Sur quelques images de la manducation dans la littérature décadente », *Revue des Sciences humaines*, n° 168, 1977.

PRAZ, Mario. *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle : Le Romantisme noir*, trad. par Constance Thompson Pasquali, 2^e éd., Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1998.

PRZYBOS, Julia. *Zoom sur les décadents*, Paris, J. Corti, 2002.

3. Sur les mythes féminins

AURAIX-JONCHÈRE, Pascale. *Lilith, avatars et métamorphoses d'un mythe entre romantisme et décadence*, Paris, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Cahiers romantiques », 2002.

BRAUN, Sidney D. « Lilith : Her Literary Portrait, Symbolism, and Significance », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 11, n^{os} 1-2, automne-hiver 1982-1983, p. 135-153.

BRIL, Jacques. *Lilith ou la Mère obscure*, Paris, Payot, 1981.

BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002.

DOTTIN-ORSINI, Mireille (dir.). *Salomé*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Figures mythiques », 1996.

ROUSSEAU, Vanessa. « Lilith : une androgynie oubliée », *Archives de Sciences sociales des religions*, 123, juillet-septembre 2003, p. 61-75.

WILSON, Grant Bradley. *The Lilith enigma: Plotting the transformation of an archetype*, mémoire de maîtrise, California State University, 2002.

4. Sociologie de la littérature et sociocritique

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1982.

LE GRAND, Eva. « Hommage à Jan Mukarovsky », *Revue canadienne de littérature comparée*, vol. 3, n^o 1, hiver 1976, p. 106-112.

ROBIN, Régine. « De la sociologie de la littérature à la sociologie de l'écriture ou le projet sociocritique », dans Graziella Pagliano et Antonio Gomez-Moriana (dir.), *Écrire en France au XIX^e siècle*, Longueuil, Le Préambule, 1989, p. 61-77.

----- « Le sociogramme en question », *Discours social*, vol. 5, n^o 1-2, 1993.

----- et Marc ANGENOT. *La sociologie de la littérature : un historique*, Montréal, Discours social/Social Discourse, vol. IX, 2002.

5. Théories de l'intertextualité

BAKHTINE, Mikhaïl. *François Rabelais et la culture populaire sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2006 [1965].

FERRER, Daniel. « Quelques remarques sur le couple intertextualité-genèse », dans Paul Gifford et Marion Schmid (dir.), *La création en acte. Devenir de la critique génétique*, Amsterdam, Rodopi, 2007, p. 205-216.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1982.

KRISTEVA, Julia. *Sêmeiotikè : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1969.

RIFFATERRE, Michael. « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, octobre 1980, p. 4-18.

SOLLERS, Philippe et al., *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1968.

6. Mythocritique

BARBE, Norbert-Bertrand. *Mythes*, Mouzeuil-Saint-Martin, Bès Éditions, coll. « Textes et mythes », 2004.

BRUNEL, Pierre. *Mythocritique : théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992.

DURAND, Gilbert. *Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1984 [1969].

ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

ELIADE, Mircea. *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1965.

III MÉDIAGRAPHIE

BARTHES, Roland. « Théorie du texte », *Encyclopaedia Universalis*, (page consultée le 14 février 2008), adresse URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte>.

BIASI, Pierre-Marc de. « Théorie de l'intertextualité », *Encyclopaedia Universalis*, (page consultée le 3 mai 2010), adresse URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-de-l-intertextualite>.

GUILBERT, Nelson et Johanne PRUD'HOMME. *Riffaterre : Le langage poétique*, (page consultée le 25 avril 2010), adresse URL : <http://www.signosemio.com/riffaterre/langagepoete.asp>.

LEMPÈRIÈRE, Thérèse. « Hystérie », *Encyclopaedia Universalis*, (page consultée le 28 mai 2010), adresse URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/hysterie>.

SAPIRO, Gisèle. « Sociologie de la littérature », *Encyclopaedia Universalis* (page consultée le 8 septembre 2009), adresse URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/litterature-sociologie-de-la-litterature>.