

Université de Montréal

Hybridations fin-de-siècle :
les *Contes et nouvelles* de Rachilde entre décadentisme et symbolisme

par
Marta Pedreira

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 M.A.
en littératures de langue française

© Marta Pedreira, 2012

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Hybridations fin-de-siècle :
les *Contes et nouvelles* de Rachilde entre décadentisme et symbolisme

présenté par
Marta Pedreira

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Michel Pierssens
président-rapporteur

Andrea Oberhuber
directrice de recherche

Pierre Popovic
membre du jury

RÉSUMÉ

Notre mémoire prend pour objet d'étude les dix-sept textes brefs rassemblés dans le recueil *Contes et nouvelles* suivis du *Théâtre*, écrits durant la période symboliste et dans lesquels on constate un phénomène d'hybridation entre les genres narratif et dramatique ainsi qu'entre thèmes symbolistes et décadents.

Le premier chapitre s'attache à l'étude de *Contes et nouvelles* suivis du *Théâtre* dans la perspective des poétiques du recueil afin de constituer les éléments qui en font une « anthologie de l'entre-deux » du corpus rachildien de textes brefs. En adoptant la perspective de la poétique des genres, il sera question dans le deuxième chapitre d'étudier l'hybridation des genres littéraires, plus précisément entre la prose narrative et le texte dramatique, donnant lieu à des textes en « prose dramatique » qui se situent entre texte à lire et à mettre en scène. Enfin, dans le troisième chapitre nous examinerons les thèmes et les motifs récurrents de l'imaginaire rachildien où s'entremêlent symbolisme et décadentisme, après nous être intéressée à « l'écriture artiste » sous la plume de Rachilde, qui permet de rendre « visibles » les différentes formes de spectres, d'illusions et d'ombres qui parsèment les textes de *Contes et nouvelles* suivis du *Théâtre*.

Mots-clés : Rachilde, symbolisme, décadentisme, hybridation générique, conte, nouvelle, théâtre

ABSTRACT

Since Rachilde is generally associated with the french Decadent mouvement, few people are informed that the author also contributed to the symbolist movement of the 1890's by helping in the set-up of the Théâtre de l'Art and Théâtre de l'Œuvre and especially by composing plays, tales and short-stories which take part in the symbolist spirit of the late nineteenth century. Gathered in the collection *Contes et nouvelles suivis du Théâtre* published in 1900 by the Mercure de France, these seventeen texts written between 1890 and 1900 establish an anthology of what we call Rachilde's "symbolist period" of short-story, tale and play writing. Our dissertation is interested in the phenomenon of hybridisation between narrative and dramatic genres as well as between decadent and symbolist themes in this collection little known amongst scholars and the general public.

The first chapter of our dissertation becomes attached to the study of *Contes et nouvelles suivis du Théâtre* in the perspective of the poetics of the collection and examines how the combination of Rachilde's texts leads to an "anthologie de l'entre-deux". In our second chapter, we adopt the viewpoint of the poetics of genre to discuss the hybridisation of literary genres in *Contes et nouvelles suivis du Théâtre*, more precisely the narrative and the dramatic genres, that result in "dramatic prose". Finally, in the third chapter, we shall examine the recurring themes of Rachilde's writing, that entangles decadent and symbolist themes, after being interested in "le style artiste", which allows her to sketch "in a visible way" the various forms of spectres, illusions and shadows that strew the texts of *Contes et nouvelles suivis du Théâtre*.

Keywords : Rachilde, symbolism, decadentism, literary hybridisation, tale, short-story, play

TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	iii
Abstract.....	iv
Table des matières.....	v
Remerciements.....	vi
INTRODUCTION : RACHILDE, DE LA DÉCADENCE AU SYMBOLISME	7
1. Trajectoire de Rachilde à la fin du XIXe siècle	7
2. Décadents et symbolistes	14
3. État de la question et choix du sujet.....	20
CHAPITRE I : <i>CONTES ET NOUVELLES</i> SUIVIS DU <i>THÉÂTRE</i>	25
1. Rachilde, dramaturge symboliste	25
2. Une anthologie de l'entre-deux	27
a. Composition du recueil	28
b. Le paratexte : du foisonnement à l'absence.....	31
c. Réception	33
d. Cohésion des textes du recueil.....	35
CHAPITRE II : HYBRIDATIONS GÉNÉRIQUES	38
1. Déterminer le genre d'une œuvre par l'auteur ou le lecteur.....	38
a. Généricité auctoriale : le genre littéraire comme « convention discursive »	39
b. Généricité lectoriale : le genre littéraire déterminé par la lecture.....	43
c. Conte, nouvelle ou pièce ?	46
2. Modes de présentation du récit.....	50
a. Les modes narratif et dramatique.....	52
b. La prose dramatique.....	53
CHAPITRE III : ENTRE DÉCADENTISME ET SYMBOLISME	56
1. De la scène au texte, du texte à la scène : théâtre de lecture et théâtre de scène.....	56
a. Entre le livre et la scène : le théâtre symboliste	56
b. Entre le conte et le drame symboliste	59
c. Le dialogue narratif dans <i>Contes et nouvelles</i>	64
d. Éléments de théâtre dans les textes narratifs	67
e. Le lecteur-spectateur dans un fauteuil	72
2. Créer une vision : le style décadent.....	75
a. L'esprit décadent.....	75
b. De l'écriture artiste au style décadent.....	78
c. Style décadent et description.....	83
d. La description dans <i>Contes et nouvelles</i>	84
3. L'imaginaire décadent et symboliste dans <i>Contes et nouvelles</i>	86
a. Imaginaire décadent	86
i. La décadence du corps ou le memento mori.....	87
ii. Fatale féminité	89
iii. Féminité fatale	93
iv. Scènes du monde en décadence	96
b. Imaginaire (du théâtre) symboliste	98
i. L'eau et le miroir, le miroir et le double.....	98
ii. Spectres de l'inconnu.....	101
iii. Illusions et jeux de lumière.....	105
CONCLUSION : <i>CONTES ET NOUVELLES</i> SUIVIS DU <i>THÉÂTRE</i> , RECUEIL DE L'ENTRE-DEUX..	109
Bibliographie.....	113
Annexe : <i>Contes et nouvelles</i> suivis du <i>Théâtre</i>	119

REMERCIEMENTS

Je remercie vivement Andrea Oberhuber, ma directrice de recherche, dont les connaissances, le soutien indéfectible, l'enthousiasme contagieux, la générosité et les nombreux encouragements ont fait de la rédaction de mon mémoire une expérience enrichissante et inoubliable.

Un grand merci également au comité des études supérieures du Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal de m'avoir attribué la bourse Geneviève-de-la-Tour-Fondue-Smith, grâce à laquelle j'ai pu consacrer une grande partie de mon temps à la réalisation de mes travaux de recherche et à l'achèvement de mon mémoire.

INTRODUCTION

RACHILDE, DE LA DÉCADENCE AU SYMBOLISME

1. Trajectoire de Rachilde à la fin du XIX^e siècle

Au cours des années 1970, un regain d'intérêt pour la production littéraire de la fin du XIX^e siècle révéla la littérature riche et foisonnante des auteurs de l'Art pour l'Art, du décadentisme et du symbolisme. C'est dans ce contexte que furent redécouvertes les œuvres de Rachilde qui étaient plus ou moins tombées dans l'oubli depuis la mort de l'auteure en 1953. Depuis près de quarante ans maintenant, cette auteure prolifique n'a cessé d'intéresser les chercheurs, en particulier ceux des études féministes et des *gender studies*, qui se sont approprié le corpus romanesque rachildien puisqu'il déborde de personnages à l'identité sexuée et aux mœurs ambivalentes. Bien que les propos narratifs de Rachilde aient été rapidement détournés vers des questions d'identité sexuelle, de pathologie sexuelle et autres perversions, plusieurs chercheurs se sont également intéressés à ses œuvres théâtrales, parmi lesquelles on compte *Madame la Mort*, « drame cérébral en 3 actes », qui a jeté de l'ombre sur tout le reste de sa production de pièces courtes (*Le Vendeur de soleil*, *La Voix du sang* et quelques autres textes mis en scène au cours des années 1890). Les liens que Rachilde entretenait avec le mouvement symboliste sont notoires, et pourtant, si ce n'est pour le répertoire théâtral, peu de recherche a été effectuée sur les textes narratifs brefs écrits durant la période du symbolisme français. Ces courts

textes ont été rassemblés dans *Contes et nouvelles* suivis du *Théâtre*¹, recueil paru en 1900², la même année que les *Histoires de masques* de Jean Lorrain, auteur important du décadentisme français et ami de Rachilde. Alors que Jean Lorrain s'inspire de la peinture de James Ensor³ pour la composition de son recueil, Rachilde choisit plutôt d'incorporer certaines particularités du théâtre symboliste dans *Contes et nouvelles*. Composition dramatique, atmosphères mystérieuses et vaporeuses, les textes de l'ensemble du recueil concourent à ouvrir la perspective d'une période « symboliste » chez l'auteure. Pourtant, ce pan de la littérature rachildienne semble avoir été oublié (nous irons même jusqu'à dire ignoré) au profit de quelques romans parus à la fin du XIX^e siècle, nommons seulement *Monsieur Vénus* (1884), *La marquise de Sade* (1887) et *Les hors-nature* (1897), associant définitivement l'auteure au genre romanesque fin-de-siècle. Nous notons également que même si la réédition de contes, nouvelles et autres textes courts, de la fin-de-siècle commence à prendre de l'ampleur⁴, Rachilde reste absente du choix des éditeurs⁵ malgré

¹ Rachilde, *Contes et nouvelles* suivis du *Théâtre*, Paris : Mercure de France, 1900. Il est à noter que la quasi-totalité des textes du recueil *Le Démon de l'absurde* a été reprise dans *Contes et nouvelles*. Rachilde

² Dans son inventaire de la nouvelle française au XX^e siècle, René Godenne a répertorié douze recueils de nouvelles parus en 1900 : Maurice Bouchor, *Pervenche, conte* ; Noémie Dondel Du Faouëdic, *Nouvelles nouvelles* ; Léopold Courouble, *Mes pandectes* ; M. Fournier et Édouard Gillet, *Contes héroïques* ; Jules Lemaître, *Contes blancs* ; Camille Lemonnier, *C'était l'été* ; Jean Lorrain, *Histoires de masques* ; Jean Jullien, *Les Petites comédies*, un recueil posthume de Guy de Maupassant, *Le Colporteur* ; Henry-Marie-Célestin Moreau, *Contes jaloux* ; Victor-Émile Michelet, *Contes surhumains* et Rachilde, *Contes et nouvelles suivis de Théâtre*. « Pour un inventaire de la nouvelle d'expression française de 1900 à 1939 », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 2, vol. 109, 2009, pp. 261-275.

³ Gustave Coquiot mentionne que « [...] en lisant *Histoires de masques*, vous retrouverez le frénétique amant de toute bizarrerie, le glorieux Ensor, embusqué derrière toutes les pages. Il vous semblera même que l'écrivain a eu à cœur de ménager à l'artiste des illustrations parfaites, des ressources dans l'épouvante et dans l'horrible. » « Préface » à *Histoires de masques* de Jean Lorrain, Paris : Société d'éditions littéraires et artistiques, Librairie Paul Ollendorf, 1900, p. VII.

⁴ Nathalie Prince, *Petit musée des horreurs*, Paris : Robert Laffont, 2008 ; Bertrand Vibert (dir.), *Contes symbolistes*, vol. 1 & 2, Grenoble : ELLUG, 2009, 2011 ; *Au siècle de Maupassant : contes et nouvelles du XIX^e siècle*, Paris : Omnibus, 2010 ; pour ne nommer que les plus récents.

⁵ La pratique restreinte du récit bref dans le corpus rachildien refroidit certains éditeurs qui voient l'auteure comme un « second plan » du conte et de la nouvelle. René Godenne s'étonne même de la présence de deux nouvelles de Rachilde, « La dent » et « La panthère », dans l'anthologie *Nouvelles françaises du dix-neuvième siècle* : « D'autre part, ce sont certains choix qui me laissent perplexes : pourquoi la présence de deux textes du XVIII^e siècle (de Mme de Staël, de Vivant Denon) ? **pourquoi des seconds plans comme**

l'intérêt que ses récits brefs représentent non seulement pour l'étude du corpus rachildien, mais également pour celle des formes littéraires fin-de-siècle.

Jusqu'à maintenant, quelques chercheurs ont étudié l'influence du symbolisme dans certains textes de Rachilde⁶ sans toutefois aller jusqu'à un examen de l'intégralité du recueil *Contes et nouvelles*. Nous proposons donc de contribuer à l'étude sur les formes narratives brèves chez Rachilde par une analyse d'ensemble de ce recueil bien peu connu parce qu'il n'a pas été réédité depuis sa parution il y a plus d'un siècle. Notre corpus d'étude comprend les dix-sept récits brefs de *Contes et nouvelles* suivis du *Théâtre*⁷, parus entre 1890 et 1900 dans la revue *Mercure de France*, avant d'être rassemblés en recueil par les éditions du même nom. Puisque les textes de la partie *Théâtre* ont fait l'objet de plusieurs études, notamment de la part de Frazer Lively et Mireille Losco-Lena, nous nous intéresserons d'abord et avant tout aux récits brefs rassemblés dans la partie *Contes et nouvelles* du recueil, même si nous considérerons aussi le contexte d'écriture et de production des pièces de la partie *Théâtre* car nous y voyons la source de l'écriture hybride de *Contes et nouvelles*. Nous posons l'hypothèse que les textes de *Contes et nouvelles*

Marceline Desbordes-Valmore, **Rachilde au lieu de ces nouvellistes majeurs** que sont Alphonse Daudet, Léon Bloy, Octave Mirbeau, Jean Richepin par exemple ? » René Godenne, à propos du livre d'Allan H. Pasco, *Nouvelles françaises du dix-neuvième siècle : anthologie*, Charlottesville : Rookwood Press, 2006, sur la page « Les parutions sur la nouvelle (à partir de 1995) – « Le XIX^e siècle », <http://www.edern.be/renegodenne/contenu/Les_parutions_sur_la_nouvelle_apres_1995/Le_XIXe_siecle.html>, page consultée le 15 novembre 2012, [Nous soulignons].

⁶ Marina Geat, « Florence, Sodome, Rome : Trois contes de Rachilde » ; Christine Kiebuszinska, « Behind the Mirror : Madame Rachilde's *The crystal spider* » ; Frazer Lively, *Rachilde and the French Symbolist Theatre, 1890-1897* ; Katia Viot-Southard, « *Volupté* de Rachilde : Une explosion de sens, des saisissements au bout des doigts » ; Marianne Warnick, « *The Hermetic Castle* » ; Robert Ziegler, « Interpretation as mirage in Rachilde's *Le Château Hermétique* ».

⁷ Le recueil est en effet divisé en deux parties : la première partie du recueil, *Contes et nouvelles* comprend « La dernière tentation », « Le petit goûter du chien », « Le grand repas des ombres », « La mort d'Antinoüs », « Le mortis », « La buveuse de sang », « Le tueur de grenouilles », « L'araignée de cristal », « Le château hermétique », « Parade impie », « Les vendanges de Sodome », « Le rôdeur », « La dent », « Volupté », « Le piège à revenant », « Scie » et « La panthère » ; et la seconde partie comprend une réédition des trois pièces d'un recueil, paru en 1891, s'intitulant *Théâtre : La voix du sang, Madame la Mort et Le vendeur de soleil*.

interrogent voire renouvellent la forme du récit bref de la fin du XIX^e siècle par le brouillage des distinctions à la fois entre genre dramatique et narratif, mais aussi entre les caractéristiques du symbolisme et les traits du décadentisme. De ce fait, Rachilde participe à la tendance des auteurs de récits brefs fin-de-siècle comme Jean Lorrain, Guy de Maupassant, ou encore Catulle Mendès, à la création de nouvelles formes d'écriture par l'hybridation de différents genres littéraires. En effet, dès la première lecture du recueil, le lecteur remarque la contamination du conte et de la nouvelle par le genre dramatique, à savoir le dialogue et la didascalie. Le brouillage générique va jusqu'à proposer des textes « en prose dramatique » composés largement voire uniquement de dialogues (« La mort d'Antinoüs », « L'araignée de cristal », « Parade impie », « Le rôdeur », « Volupté » et « Scie »). D'autres encore comme « Le mortis » et « La dent » rappellent, par l'importance de la description corporelle, la pantomime, genre en vogue dans la seconde moitié du XIX^e siècle. À plusieurs égards, l'écriture « théâtralisante » de Rachilde réactive le concept romantique du « spectacle dans un fauteuil » de Musset, idée qui fut d'ailleurs reprise par les tenants du théâtre symboliste dans les années 1890, et en particulier par Mallarmé dans sa poétique de la suggestion dans les arts qu'il développe, entre autres, dans *Divagations* (1897). Nous constatons à propos de *Contes et nouvelles* le déploiement d'« une théâtralité spectrale⁸ », pour reprendre le titre de l'ouvrage de Mireille Losco-Lena, des créations d'« outres-mondes » décadents où les spectres symbolistes hantent chaque détour de phrase.

⁸ Mireille Losco-Lena, *La scène symboliste (1890-1896) : pour un théâtre spectral*, Grenoble : Ellug, 2010, p. 12.

La production de récits brefs remonte aux premières tentatives d'écriture de Rachilde. En 1875, l'auteure envoie à son idole Victor Hugo une lettre accompagnée d'une nouvelle intitulée *Le premier amour*⁹. Elle raconte dans *Quand j'étais jeune*¹⁰ comment, peu de temps après l'envoi de sa lettre, elle reçoit une réponse brève, mais positive du « maître » : « Remerciements, applaudissements. Courage, mademoiselle.¹¹ » Forte de cet appui, elle amorce son apprentissage de l'écriture professionnelle en faisant le reportage, pour le compte de *L'Écho de la Dordogne*, des grandes manœuvres d'automne que l'armée française a organisées. Elle publie ensuite quelques contes et nouvelles dans les journaux locaux, dont le premier texte répertorié est « La création de l'oiseau-mouche », paru dans *L'Écho de la Dordogne* en juin 1877¹².

Lorsque l'auteure décide de s'installer à Paris pour y faire carrière, elle commence par écrire des articles sur la mode féminine pour le magazine *L'École des femmes* dirigé par Marie de Saverny, l'une de ses cousines. Rachilde en profite pour chercher un « grand nom » qui écrirait la préface son premier roman, *Monsieur de la Nouveauté* (1880), et ainsi faire sa véritable entrée dans le milieu littéraire de son temps. Marie de Saverny obtient une entrevue avec l'actrice Sarah Bernhardt qui, après avoir rencontré Rachilde, persuade son ami Arsène Houssaye d'être le préfacer de *Monsieur de la Nouveauté*. Malgré l'influence de ces deux protecteurs sur le milieu artistique de leur époque, Rachilde n'obtient avec son premier roman, qui selon Claude Dauphiné « annonce étrangement *Au bonheur des*

⁹ La nouvelle fut par la suite publiée dans *L'Écho de la Dordogne* du 3 février 1878. Voir *Organographes du Cymbalum Pataphysicum*, n^{os} 19-20, 1983, p. 111.

¹⁰ Rachilde, *Quand j'étais jeune*, Paris : Mercure de France, 1947. Dans l'ouvrage, Rachilde raconte les débuts de sa carrière journalistique, sa « présentation au dieu » Victor Hugo et à d'autres auteurs importants de la fin du XIX^e siècle.

¹¹ Victor Hugo cité dans Rachilde, *ibid.*, p. 9.

¹² Pour une liste des autres *juvenilia* de Rachilde, voir les « Éléments d'approche d'une bibliographie périgourdine de Rachilde (1877-1883) » dans les *Organographes du Cymbalum Pataphysicum*, *op. cit.*, pp. 109-120.

dames [d'Émile Zola]¹³ », qu'un « succès d'estime » auprès de ses pairs. Les ventes de ses deux premiers romans stagnant, Rachilde devient reporter pour différents journaux, dont *L'Estafette*, afin de pourvoir à ses besoins. Pendant la même période, elle contribue également à des périodiques comme *Panurge* (1882-1883), *Le Chat noir* (1882-1889), *Le Décadent* (1886-1889) et *La Plume* (1889).

Principalement connue du public comme étant l'auteure du sulfureux *Monsieur Vénus* (1884), de *À mort* (1886) et de *La marquise de Sade* (1887), l'intégration de Rachilde à l'équipe du *Mercure de France* au cours des années 1890 lui permet d'asseoir sa respectabilité dans le monde littéraire de la fin du siècle et attire à la revue les lecteurs curieux de lire celle que l'on surnomme « la Reine des décadents ». Dans *Promenades littéraires*, Remy de Gourmont raconte comment en décembre 1889, un petit groupe de jeunes écrivains symbolistes (G. Albert Aurier, J. Court, L. Denise, E. Dubus, Louis Dumur, J. Leclercq, E. Raynaud, J. Renard, A. Samain¹⁴), « ayant découvert les capacités administratives d'Alfred Vallette, avaient décidé de se mettre sous sa direction¹⁵ » pour fonder *Le Mercure de France* dont le premier numéro devait paraître le 1^{er} janvier 1890. Dans ce premier numéro, Alfred Vallette énonce la ligne directrice de sa revue :

Aussi, des trois buts que peut se proposer un périodique littéraire — ou gagner de l'argent, ou grouper des auteurs en communion d'esthétique, formant école et s'efforçant au prosélytisme, ou enfin publier des œuvres purement artistiques et des conceptions assez hétérodoxes pour n'être point accueillies des feuilles qui comptent avec la clientèle — c'est ce dernier que nous avons choisi [...].¹⁶

¹³ Claude Dauphiné, « Rachilde, Marguerite Eymery dite » dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/marguerite-rachilde/#>>.

¹⁴ Claude Dauphiné, « Le Mercure de France », *op. cit.*

¹⁵ Remy de Gourmont, « Le Mercure de France », *Promenades littéraires. Souvenirs du Symbolisme et autres études*, Paris : Mercure de France, 1927, p. 83.

¹⁶ Alfred Vallette, « Le Mercure de France », *Le Mercure de France*, n° 1, janvier 1890, p. 4.

Le Mercure de France, qui fut d'abord une revue, puis à partir de 1894 également une maison d'édition, contribua grandement à la diffusion des idées de l'avant-garde et de l'art moderne à la fin du XIX^e siècle :

Ouvert aux jeunes talents, aux écoles littéraires (notamment le symbolisme) et aux avant-gardes, aux poètes (Henri de Régnier, Francis Jammes) comme aux romanciers (Gide, Duhamel), aux dramaturges (Jarry, Claudel) et aux essayistes (L. Bloy), *Le Mercure de France* a contribué au rayonnement des idées et de l'art moderne. Grâce à lui, les littératures étrangères ont été mieux connues (Yeats, Musil, Borges, Sэфэris) et la critique contemporaine a disposé d'une tribune (Caillois, Sollers).¹⁷

Cependant, malgré l'ouverture dont fait preuve la rédaction et sa volonté de ne pas se limiter à un groupe d'écrivains particuliers, il se produit une dérive symboliste dans les publications de la revue au cours des premières années de son existence, due en grande partie aux préférences esthétiques affirmées des principaux collaborateurs. Remy de Gourmont ajoute que « de cette première rédaction du *Mercure*, un seul écrivain était connu, presque célèbre, surtout célébré, Rachilde, l'auteur de *Monsieur Vénus*¹⁸ ». La participation de Rachilde aux numéros du *Mercure* est double : d'une part elle fournit plusieurs créations littéraires (poèmes, récits brefs) et d'autre part, elle assume le rôle de critique littéraire à partir de 1896¹⁹. Dans « Rachilde et le *Mercure* », Claude Dauphiné souligne le « style libre » des critiques de celle-ci :

Le talent critique de Rachilde, à l'aube des années 1900, est reconnu, sinon salué par les contemporains. Sa chronique est attendue et goûtée des lecteurs du *Mercure*. Elle est indissociable des numéros et du succès de la revue. Ignorant les perspectives de Sainte-Beuve, Taine ou J. Lemaître, Rachilde cultive ce qu'elle pense être sa singularité et ne s'intéresse vraiment qu'à ses préférences.²⁰

Habitée à écrire de manière à se distinguer des autres journalistes et des autres critiques littéraires depuis le début de ses vingt ans, peut-on vraiment s'étonner de la singularité

¹⁷ Claude Dauphiné, *op. cit.*

¹⁸ Remy de Gourmont, *op. cit.*, p. 88.

¹⁹ Voir l'article de Nelly Sanchez, « Rachilde, critique littéraire au *Mercure de France* » dans Muriel Andrin *et al*, *Femmes et critiques*, Namur : Presses universitaires de Namur, 2009, pp. 55-74.

²⁰ Claude Dauphiné, « Rachilde et le *Mercure* », *Histoire littéraire de la France*, vol. 92, n° 1, janvier-février 1992, p. 27.

recherchée de Rachilde dans ses critiques littéraires, comme dans ses romans par ailleurs ? Cette période de pratique simultanée d'écriture journalistique et littéraire, ainsi que la création des « Mardis du Mercure » dont elle est l'hôte, permettent à Rachilde d'être à l'affût de l'évolution de l'avant-garde littéraire et artistique dans ses critiques, même si le style d'écriture de ses romans, bien que suggestifs, demeure assez conservateur.

2. Décadents et symbolistes

Durant la période d'exaltation littéraire et artistique de la fin des années 1870 jusqu'au milieu des années 1880, se sont formés les nouveaux cercles littéraires où se sont déployés l'esprit décadent et symboliste. Ces écrivains fin-de-siècle ont été décriés comme hantés par l'imminence de la décadence de la civilisation française, amorcée par la défaite de la guerre de 1870, et nourris par la vague de nihilisme schopenhauerien qui a déferlé sur la France ; dans leurs œuvres, ils soutiennent une vision disloquée de l'univers, imprégnée de morbidité, de névrose et d'érotisme. Comme le rappelle Gérard Peylet, « le courant décadent s'est constitué progressivement avec des transfuges du Parnasse et du naturalisme, par réaction et par refus²¹ ». Résultant en une première hybridation des idées liées à la littérature et à l'art, à ces écrivains transfuges s'est greffée une nouvelle sensibilité artistique, dont les traces remontent aux auteurs romantiques — Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Flaubert — que la jeune génération admire. Les œuvres de Baudelaire et ses traductions d'Edgar Allan Poe ont eu une influence directe tant sur les décadents que sur les symbolistes ; les décadents ont trouvé dans les œuvres baudelairiennes un culte du beau, de

²¹ Gérard Peylet, *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898 : entre décadentisme et modernité*, Paris : Librairie Vuibert, p. 51.

l'unique et de l'étrange, de même que les symbolistes ont fait de « Correspondances »²², véritable théorie de la synesthésie, leur poème canonique.

Pour Gérard Peylet, l'année 1884 marque « l'ouverture de cette période de crise des valeurs et de recherches esthétiques nouvelles²³ » qu'est la fin-de-siècle. La volonté d'innover dans les formes et les genres littéraires, chez la nouvelle génération d'écrivains de 1880, donne par le fait même lieu à une redéfinition des formes littéraires établies et à un déplacement des frontières entre les genres littéraires. Ce déplacement des frontières génériques s'accompagne d'une valorisation des formes intermédiaires, « polymorphes », empruntant à divers genres leurs techniques de composition dans l'écriture d'un même texte.

Dès son apparition, la production littéraire décadente a eu la réputation d'être une littérature où « les vices s'épanouissent comme des moisissures sur le fumier des sociétés en décomposition²⁴ » et où la langue est obscure, parsemée de néologismes à faire grincer des dents les grammairiens défenseurs de la pureté classique. Édouard Dujardin constate que le goût prononcé pour les jeux d'écriture et la recherche d'un vocabulaire inouï vient d'un besoin profond de modifier le langage pour qu'il corresponde aux aspirations esthétiques de ce nouveau cercle littéraire :

Les décadents de 1885-1886 étaient les avant-coureurs d'une époque qui naissait. Ces nouveautés, ces témérités de langage, c'est une génération qui se cherche. À une conception nouvelle de poésie, il faut un parler nouveau. Et, bien entendu, on commence par donner dans l'exagération, dans l'excentricité ; tel a été, au XVI^e, le cas de la Pléiade.²⁵

²² Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris : Poulet-Malassis et de Broise, 1857, pp. 19-20.

²³ Gérard Peylet, *op. cit.*, p. 13. En effet, l'année 1884 est marquée par la parution successive de plusieurs romans et recueils de poésie représentatifs de l'esthétique de la nouvelle école en formation : *À rebours* de J.K. Huysmans, *Monsieur Vénus* de Rachilde, *Le vice suprême* de J. Péladan, *Le Crépuscule des dieux* d'É. Bourges, *Les Syrtes* de J. Moréas et *Jadis et Naguère* de P. Verlaine sont ainsi considérées comme les premières œuvres émaillées d'esprit décadent.

²⁴ Paul Bourde, Chronique, « Le temps », 6 août 1885 cité dans Jean Moréas, *Les premières armes du Symbolisme*, Paris : Léon Vanier, 1889, p.17.

²⁵ Édouard Dujardin, *Mallarmé par un des siens*, Paris : A. Messein, 1936, p. 54.

L'aversion pour la littérature naturaliste a décuplé le désir de la nouvelle génération d'écrivains de se distinguer, dans le fonds et la forme, du groupe sous l'égide de Zola. Pour Anatole Baju, fondateur de la revue *Le Décadent*, la stagnation du mouvement naturaliste, sa propension aux longues descriptions « sensualistes » et « répugnantes », ainsi que son obsession pour la matière, devaient laisser place à une littérature ayant pour but de « créer un goût meilleur qui ne fut plus en contradiction directe avec le progrès moderne²⁶ ». Pour Baju, la vague de spleen qui envahit les esprits de la fin du siècle crée une étape nouvelle dans la société qui appelle à une « littérature nouvelle, correspondant avec l'état mental de la société²⁷ » et qui doit avant tout « synthétiser » :

[La littérature décadente] synthétise l'esprit de notre époque, c'est-à-dire celui de l'élite intellectuelle de la société moderne [et] se propose de refléter l'image de ce monde spleenétique. Elle ne prend que ce qui intéresse directement la vie. Pas de descriptions : on suppose tout connu. Rien qu'une synthèse rapide donnant l'impression des objets. Ne pas dépeindre, faire sentir : donner au cœur la sensation des choses, soit par des constructions neuves, soit par des symboles évoquant l'idée avec plus d'intensité par la comparaison. Synthétiser la matière, mais analyser le cœur. [...] La plupart des genres autrefois en honneur sont en pleine désuétude. Les longs poèmes qui ne finissent pas, dits de poésie descriptive, ne s'écrivent plus et se lisent encore moins. [...] Les romans que l'on vit autrefois de douze volumes, puis de quatre, puis de deux et enfin d'un seul tendent à se condenser dans la longueur d'une nouvelle. Le théâtre qui fit longtemps les délices des peuples en enfance disparaît complètement. [...] Pour nous, le théâtre c'est la vie ou tout au moins le cirque, ce sont les catastrophes, les incendies, l'exécution des condamnés, leur torture en cours d'Assises, enfin tout ce qui peut faire vibrer en nous les cordes usées d'une sensibilité trop affaiblie.²⁸

Le programme que Baju propose dans son « manifeste du décadentisme »²⁹ est simple : il faut condenser au maximum l'expérience littéraire en proposant des « impressions d'objets », donner « la sensation des choses » par les « symboles qui évoquent l'idée avec

²⁶ Anatole Baju, *L'école décadente*, Paris : Léon Vanier, 1887, p. 5.

²⁷ *Ibid.*, p. 7.

²⁸ *Ibid.*, pp. 9-10, 30-31.

²⁹ Anatole Baju souhaitait donner une ligne directrice au mouvement décadent et en devenir le chef de file. Dans *L'École décadente*, il donne ses propositions pour ce que l'on peut appeler un « manifeste du décadentisme » qui avait pour but de rallier les décadents autour d'une cause commune : la lutte contre « l'argyrocratie ». Baju lui-même a attribué son échec à la grande indépendance artistique des écrivains de la nouvelle génération : « L'école décadente, négative de sa nature, n'existait que comme force de destruction. Dès qu'il s'agissait de coordonner les théories de ses différents écrivains, on sentait qu'une dislocation était inévitable. » *L'anarchie littéraire*, Paris : Léon Vanier, 1892, pp. 7-8.

plus d'intensité » dans des formes littéraires courtes, c'est-à-dire les formes narratives brèves (contes et nouvelles) et les courtes pièces de théâtre. Au matérialisme des œuvres naturalistes, il oppose l'immatérialité des sensations et des symboles. Ironiquement, Anatole Baju suggère une poétique du décadentisme qui contient des éléments clés repris dans l'esthétique symboliste, mais à laquelle les décadents eux-mêmes ont plus ou moins adhéré.

Les historiens de la littérature ne s'entendent pas sur le début, ni sur la fin par ailleurs, des deux mouvements ; pour certains le symbolisme précède le décadentisme, pour d'autres, il lui succède. Nous croyons pour notre part que si les préoccupations littéraires des décadents et des symbolistes sont aussi similaires, au point où les propositions de poétique décadente de Baju contiennent les boutures du symbolisme, c'est parce que l'émergence des deux groupes se fait de manière confuse et indiscernable dans les salons et les cabarets littéraires des années 1880, que ce soit dans les soirées organisées par les revues *La Plume* et *Lutèce*, au cabaret du Chat noir ou encore par la participation des deux groupes dans la publication de revues artistiques engagées dans la transformation et le renouveau des lettres françaises que les jeunes auteurs de 1880 croient asphyxiées par un naturalisme moribond. Ce n'est qu'à partir du moment où la grande presse regroupe indifféremment sous le qualificatif « décadent » tous les écrivains de la nouvelle génération que les dissensions commencent à séparer « décadents » et « symbolistes », plusieurs écrivains préférant le terme « symboliste » au caractère fatalement péjoratif du mot « décadent »³⁰. C'est pourquoi, à partir de 1885-1886³¹, certains auteurs se dissocient des

³⁰ Plusieurs chroniqueurs profitent de la parution du recueil parodiant le style décadent, *Les déliquescences, poèmes décadents d'Adoré Floupette* (pseudonyme de Gabriel Vicaire et d'Henri Beauclair), en 1885 pour reprendre leurs moqueries à l'égard des écrivains émergents et de leur style d'écriture, en les « désignant par le nom ironique de décadents » (Paul Bourde), ou de « poètes décadenticulets » (Félicien Champsaur).

décadents, pour se regrouper autour de ceux qui aspirent au titre de chef de file du symbolisme, parmi lesquels Gustave Khan, René Ghil et Jean Moréas³². Après avoir affirmé que « les prétendus décadents [cherchaient] avant tout dans leur art le pur Concept et l'éternel Symbole³³ », ce dernier a proposé dans son *Manifeste*³⁴ « la dénomination de Symboliste comme la seule capable de désigner raisonnablement la tendance actuelle de l'esprit créateur en art³⁵ ». Dans le dénigrement des groupes décadents, certains symbolistes sont même allés jusqu'à affirmer, comme Édouard Dujardin, que le décadentisme n'était que le balbutiement d'un phénomène poétique appelé à le supplanter³⁶ :

Le symbolisme ne se forma guère qu'à partir de l'année 1886 : les décadents furent les précurseurs des symbolistes ; mais beaucoup de symbolistes commencèrent par être des décadents, et le décadentisme [...] ne fut que le bouillonnement éphémère avant-coureur du grand mouvement poétique qu'a été le symbolisme.³⁷

Le choix de la dénomination collective des nouveaux écrivains, l'impossibilité de se rallier autour d'une cause commune et les disputes autour du titre de chef d'école ont alimenté les querelles³⁸ entre décadents et symbolistes par médias interposés³⁹ durant la période de 1885

³¹ Les années 1885 et 1886 marquent le début des « mêlées symbolistes » provoquées par les opinions divergentes de la jeune génération d'écrivains à l'égard de l'esthétique à développer.

³² Il semble y avoir non seulement une guerre entre décadents et symbolistes, mais entre symbolistes également, puisque plusieurs se battent pour devenir le chef de file d'un nouveau mouvement artistique.

³³ Jean Moréas, « Les Décadents », *XIX^e Siècle*, 11 août 1885, dans *Les Premières armes du Symbolisme*, p. 27.

³⁴ Pour beaucoup d'historiens de la littérature, la parution du *Manifeste* de Jean Moréas dans le *Figaro* du 18 septembre 1886 marque le début de l'école symboliste.

³⁵ Jean Moréas, « Le Symbolisme. Manifeste de Jean Moréas » dans *Les Premières armes du Symbolisme*, p. 33.

³⁶ Cette croyance est demeurée jusqu'à récemment puisque : « Dans la perspective généralement adoptée pour envisager le mouvement poétique à la fin du XIX^e siècle, l'apparition du Symbolisme [...] aurait été préparée [...] par une période de transition, la Décadence poétique, dont les tendances se seraient effacées une fois la doctrine symboliste définitivement imposée. [...] A une Décadence, réaction négative en face du Naturalisme et du Parnasse s'opposerait le caractère positif du Symbolisme ; à l'expression de la tristesse et de la mélancolie, succéderait celle de la joie ; à un sentimentalisme vague, la rigueur intellectuelle d'une doctrine cohérente, ce qui correspondrait à la substitution de l'influence prépondérante de Mallarmé à celle de Verlaine ; enfin à l'introversión d'un Moi fermé sur lui-même, la découverte d'une réalité supérieure, de caractère impersonnel et général. » Jean Pierrot, *L'imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris : Presses universitaires de France, 1977, pp. 13-14.

³⁷ Édouard Dujardin, *op. cit.*, p. 211.

³⁸ « En effet, sur le plan littéraire, au cours de la période qui nous occupe (1885-1891), ce ne sont que mêlées sectaires, querelles de libellés, alliances et sympathies qui amènent très vite ruptures et antipathies. Les

à 1889. Cependant, puisque la jeune génération d'écrivains partageait le désir commun d'une littérature nouvelle, ces querelles fratricides n'ont pas empêché les esthétiques décadentes et symbolistes de se nourrir mutuellement. Si certains auteurs se réclament plus d'une école que de l'autre, nombreuses sont les manifestations littéraires qui entremêlent décadence et symbolisme, que ce soit dans les romans, contes, nouvelles ou pièces de théâtre de la fin du XIX^e siècle. Gérard Peylet confirme que,

même quand il [le décadentisme] se mêle au symbolisme, il continue d'exister, et souvent sous une forme originale. Les modernités que la littérature fin de siècle peut contenir se trouvent autant dans les œuvres décadentes que dans les œuvres symbolistes.⁴⁰

Parallèlement au conte et à la nouvelle qui s'entrelacent dans le but de survivre en tant que genre⁴¹, le décadentisme et le symbolisme se nourrissent l'un l'autre pour survivre au naturalisme qui continue d'attirer un vaste lectorat jusqu'à la fin du XIX^e siècle. L'hybridation, tant dans les mouvements littéraires, les genres littéraires et comme thématique récurrente, investit donc la fin-de-siècle française et devient particulièrement inspirante chez des auteurs qui cherchent à expérimenter des formes d'écriture originales, par opposition à celle, jugée poussiéreuse et mécanique, des naturalistes.

hommes de lettres et surtout les publicistes n'hésitaient pas à aller sur le terrain pour régler leurs différends. Trop de gens briguaient le titre de chef d'école : Moréas le premier. L'appellation 'Décadent' ne convient pas à tout le monde : aussi 'Décadisme', 'Décadentisme', 'Quintessent' et autres, seront proposés tour à tour, tandis que le vocable 'Symboliste' ne fut pas trouvé du premier coup et mit du temps à percer. » Pakenham, Michael, « Présentation » dans Jean Moréas, *Les Premières armes du symbolisme*, Exeter : University of Exeter Press, 1973, p. VI.

³⁹ Avec la publication de la revue *Le Décadent*, le but premier de Baju était de donner un espace de publication aux jeunes auteurs émergents, mais bientôt la concurrence avec *La Vogue*, revue parue en même temps que *Le Décadent*, mais publiant les « symbolistes », fructifie les tensions entre décadents et symbolistes. Baju utilise alors son journal pour affirmer son « règne décadent » en regard du symbolisme qu'il croit éphémère. Dès lors il n'est presque plus question de littérature mais de « terminologie décadente » et dans à peu près chaque numéro du *Décadent*, on retrouve des essais de définition de l'esthétique et de l'artiste décadents. Didier, Bénédicte, *Petites revues et esprit bohème à la fin du XIX^e siècle (1878-1889) : Panurge, le Chat noir, la Vogue, le Décadent, la Plume*, Paris : L'Harmattan, 2009, p. 65.

⁴⁰ Gérard Peylet, *op. cit.*, p. 50.

⁴¹ C'est l'hypothèse de Bertrand Vibert, qui reprend les propos de Michel Lafond pour appuyer son affirmation. Voir la citation dans le chapitre II.

Même si les deux groupes partagent plusieurs points communs, leurs œuvres investissent la plupart du temps des genres littéraires différents. Le genre romanesque est souvent le véhicule privilégié des décadents, tandis que le symbolisme emprunte plutôt les voies théâtrales et poétiques. C'est au genre narratif bref, le conte et la nouvelle, qu'il revient d'avoir été le favori des deux mouvements, tantôt de facture plus perverse pour les décadents, tantôt véritable « poème en prose poétique », selon l'expression de Bertrand Vibert⁴², pour les symbolistes.

3. État de la question et choix du sujet

Il s'agira dans notre mémoire d'étudier une autre forme de récit bref, celui qui s'imbrique avec l'écriture dramatique et que l'on retrouve chez des auteurs fin-de-siècle tels Jean Lorrain, Jane de la Vaudère et Catulle Mendès⁴³, mais qui n'a pas encore été étudié chez Rachilde. Au mieux de notre connaissance, aucune étude d'ensemble n'a été faite sur *Contes et nouvelles* suivis du *Théâtre*, les textes étant plutôt étudiés indépendamment du recueil duquel ils font partie. En fait, seulement six des dix-sept contes et nouvelles du recueil de Rachilde ont fait l'objet d'une étude critique (« L'Araignée de cristal », « Le Château hermétique », « La Mort d'Antinoüs », « Le Mortis », « Les Vendanges de Sodome » et « Volupté »), plus souvent qu'autrement sous l'angle des *gender studies* ou dans une lecture psychologisante des textes. Christine Kiebuszinska met l'accent sur la thématique du miroir et du double dans la littérature fin-de-siècle dans l'article « Behind the Mirror : Madame Rachilde's *The Crystal spider* » (1994). Elle

⁴² Voir son ouvrage *Poète, même en prose : le recueil de contes symbolistes, 1890-1900*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2010.

⁴³ On peut nommer à titre d'exemples, *Viviane* (1885) et la série de pièces du « théâtre féérique » de Jean Lorrain, *Brocéliande*, *Yanthis*, *La Mandragore* et *Ennoia* (1905) ; *Royauté morte !* (1897) et *Pour une nuit d'amour !* (1898) de Jane de la Vaudère ; *Le confessionnal* (1890) de Catulle Mendès.

suggère une lecture de « L'Araignée de cristal » à travers le miroir de la vie de Rachilde : le texte symboliserait, en image inversée (l'autre côté du miroir), la vie d'une femme écrivaine (Rachilde) étouffée par la société phallocratique du XIX^e siècle. Malgré son interprétation biographique et féministe de « L'Araignée de cristal », Christine Kiebuszinska note également l'importance que Rachilde avait au sein du groupe symboliste et comment elle s'inspire des thèmes symbolistes pour écrire « L'Araignée de cristal » et *Madame la Mort*. « Le Château Hermétique » a quant à lui fait l'objet de deux articles : « The Hermetic Castle » (1993) de Marianne Warnick et « Interpretation as mirage in Rachilde' s *Le Château Hermétique* » (1997) de Robert Ziegler. Dans l'un et dans l'autre des deux articles, il est question de la difficulté de faire la part entre mirage et réalité dans « Le Château hermétique ». Dans l'article de Marianne Warwick, de facture *gender study*, le château insaisissable devient un symbole de la féminité chez Rachilde : le féminin (le château hermétique), toujours hors d'atteinte, n'est qu'une création de l'imaginaire du narrateur, et, par extension, de l'Homme. Ainsi, plus on s'approche de la féminité, comme le narrateur du château, plus cette féminité nous échappe. Cette lecture du « Château hermétique » rappelle sans contredit la théorie sur la féminité que Joan Rivière a formulée dans l'article « Womanliness as a masquerade » (*International Journal of Psychoanalysis*, n° 10, 1929, pp. 303-313). Robert Ziegler voit plutôt dans « Le Château hermétique » un texte écrit comme un jeu sur les différentes interprétations possibles des écrits de Rachilde. Pour Ziegler, Rachilde met en scène dans ce texte l'impossibilité de s'approprier de manière limpide un texte littéraire. Dès qu'une interprétation a lieu dans l'imaginaire du lecteur, le mystère et le flou du texte éliminent la clé de lecture qu'il recherche. Comme pour le narrateur du « Château hermétique », plus le lecteur s'approche d'une interprétation, plus celle-ci s'esquive. Les deux articles font également référence aux personnages au sexe

ambivalent des romans de Rachilde, le premier en référence à cette féminité intangible et le second concernant l'impossibilité d'interpréter clairement les personnages hybrides des romans *Monsieur Vénus* (1884) et *Madame Adonis* (1888). Pour sa part, Katia Viot-Southard analyse l'émergence de la volupté dans le passage de l'enfance à l'âge adulte dans « *Volupté* de Rachilde : Une explosion de sens, des saisissements au bout des doigts ». Plus récemment, la publication des actes du colloque *Les villes du symbolisme* a donné lieu à l'article « Florence, Sodome, Rome : Trois contes de Rachilde » (2007) de Marina Geat, qui y analyse « Le Mortis », « Les Vendanges de Sodome » et « La Mort d'Antinoüs » dans une perspective thématique et féministe. Il nous semble étonnant d'ailleurs que l'auteure, qui a traité largement des textes dramatiques de Rachilde et de ses liens avec les grands noms du théâtre symboliste francophone, n'ait pas produit d'autres études sur les textes brefs que Rachilde a écrits durant la période symboliste. Plus que pour l'ensemble des *Contes et nouvelles*, de nombreuses études ont été effectuées sur *Madame la Mort*, la pièce la plus connue de Rachilde. Lively Frazer a consacré un long article intitulé « Rachilde, the Actor's spectre and Symbolist Dramaturgy : the Staging of *Madame la Mort* » (1995) ainsi que sa thèse de doctorat, *Rachilde and the French symbolist theatre, 1890-1897* (1997). Outre *Madame la Mort*, Frazer Lively parle de « L'Araignée de cristal », « Volupté » et des pièces *La Voix du sang* et *Le Vendeur de Soleil*, en insistant sur l'importance du symbolisme, et en particulier l'esthétique du théâtre symboliste, pour l'écriture de Rachilde au cours de la décennie 1890.

Nous souhaitons donc contribuer à l'étude des récits brefs de Rachilde par notre étude de son recueil *Contes et nouvelles*. Pour ce faire, dans notre premier chapitre, nous étudierons *Contes et nouvelles* dans la perspective de la poétique du recueil pour nous attacher à constituer les éléments qui en font une « anthologie de l'entre-deux » du corpus

rachildien de textes brefs. Nous prenons comme référence principale l'ouvrage de René Audet *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles* (2000), dans lequel l'auteur éclaire les relations existant entre les différents textes d'un même recueil en considérant ce dernier comme une totalité signifiante, unifiée par des liens qui dépassent les frontières textuelles entre les nouvelles. En effet, ce n'est que lorsque l'on considère le recueil de Rachilde dans son ensemble, et pas seulement les textes individuellement, que les particularités de l'écriture des récits brefs de *Contes et nouvelles* et les liens thématiques qu'ils établissent avec le symbolisme théâtral sont le plus manifestes.

En adoptant l'angle de la poétique des genres, il sera question dans le second chapitre d'étudier l'hybridation des genres littéraires, plus précisément l'entrecroisement du narratif et du dramatique, donnant lieu à des textes en « prose dramatique » qui se situent entre texte à lire (dans un fauteuil) et à mettre en scène. Nous abordons tout d'abord le chapitre avec les différences entre l'établissement d'un genre littéraire déterminé par l'auteur d'un texte donné et celui formé par sa réception chez le lecteur, en nous appuyant sur l'ouvrage *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* (1989) de Jean-Marie Schaeffer, pour ensuite établir les modalités génériques de présentation du récit particulières au recueil de Rachilde. Plusieurs textes de *Contes et nouvelles* sont effectivement considérés par les critiques tantôt comme des contes et nouvelles, tantôt comme des pièces de théâtre. Pour notre part, nous croyons que cette indétermination générique est due à l'écriture hybride, en « prose dramatique », que l'on retrouve dans le recueil.

Enfin, dans le troisième chapitre, nous examinerons les thèmes et motifs récurrents de l'imaginaire rachildien où s'entremêlent décadentisme et symbolisme, après nous être intéressée à « l'écriture artiste » sous la plume de Rachilde, qui permet d'esquisser de manière « dramatique » les différentes formes de spectres, d'illusions et d'ombres qui

parsèment les textes de *Contes et nouvelles* suivis du *Théâtre*. Parmi la pléiade d'études auxquelles nous nous référons pour penser notre corpus d'étude dans ce chapitre, on retrouve l'étude des thèmes symbolistes et décadents de Jean Pierrot intitulée *L'imaginaire décadent* (1977), *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898 : entre décadentisme et modernité* (1994) de Gérard Peylet, ainsi que *La scène symboliste (1890-1896) : pour un théâtre spectral* (2010) de Mireille Losco-Lena. Si le livre de Gérard Peylet nous a permis de mieux situer le recueil *Contes et nouvelles* suivis du *Théâtre* dans le contexte historique et littéraire de la fin-de-siècle, c'est aux ouvrages de Jean Pierrot et Mireille Losco-Lena que nous devons d'avoir enrichi notre étude des thématiques décadentes et symbolistes du recueil de Rachilde.

Grâce à notre réflexion, nous espérons faire connaître davantage un corpus négligé à tort dans les études rachildiennes et montrer par le fait même une évolution particulière des écrits de l'auteure, dont le style décadent s'est empreint d'onirisme et de spectres au contact du symbolisme. De plus, dans une volonté de diffuser et partager le recueil *Contes et nouvelles* suivis du *Théâtre* (1900), épuisé depuis son unique réimpression en 1922, nous annexons l'intégralité du recueil à notre mémoire⁴⁴.

⁴⁴ Il est à noter que le recueil *Contes et nouvelles* suivis du *Théâtre* est légalement libre de droits au Canada et aux États-Unis, mais qu'il est possible qu'il ne le soit pas en Europe.

CHAPITRE I

CONTES ET NOUVELLES SUIVIS DU THÉÂTRE

1. Rachilde, dramaturge symboliste

Si l'on reconnaît volontiers la contribution littéraire de Rachilde à l'esthétique du décadentisme, son rôle dans l'émergence du théâtre symboliste français reste méconnu. Dans sa thèse de doctorat intitulée *Rachilde and the French Symbolist Theatre, 1890-1897*, Frazer Lively démontre que Rachilde a eu une grande influence sur Paul Fort et sur son successeur Aurélien Lugné-Poe en ce qui concerne le choix et la production des pièces symbolistes du Théâtre d'Art et du Théâtre de l'Œuvre, prodiguant conseils et usant de ses relations dans le milieu de la critique littéraire pour remplir les salles des deux théâtres⁴⁵.

Rachilde ne s'est cependant pas contentée de conseiller ces jeunes créateurs, elle a également voulu participer à l'aventure du théâtre symboliste. En 1890, elle a écrit *La voix du sang* pour l'inauguration du Théâtre d'Art qui a eu lieu le 10 novembre cette année-là. L'intrigue de la pièce est plutôt simple : dans un petit salon bourgeois, le mari et la femme prennent le thé au coin du feu pour faire passer leur repas. Ils critiquent leur vieille bonne et font l'éloge de leur fils adoré qui est allé se coucher tôt. Dans la rue, sous leur fenêtre, ils entendent une dispute entre deux passants et soudain quelqu'un appelle « Au secours ! » Plutôt qu'apporter leur aide à la victime, le mari et la femme imaginent les possibles racontars du lendemain. Mais voilà qu'entre dans leur salon la bonne, suivie du concierge de l'immeuble, tenant le fils ensanglanté du couple entre ses bras. Ce dernier tombe mort à

⁴⁵ Voir Frazer Lively, thèse de doctorat non publiée, Université de Pittsburgh, 1998.

leurs pieds alors que la bonne confesse qu'il faisait des escapades nocturnes à l'insu de ses parents. Le rideau tombe à l'instant même où le spectateur comprend que c'est à leur propre fils que le mari et la femme ont refusé de porter secours. La critique a été généralement favorable même si la pièce était essentiellement un drame oscillant entre réalisme et naturalisme, donc assez éloigné du symbolisme théâtral défendu par Paul Fort, alors directeur du Théâtre d'Art. Malgré tout, par ce premier succès, Rachilde a contribué à promouvoir les spectacles subséquents du Théâtre d'Art.

Quelques mois plus tard, les 19 et 20 mars 1891, a eu lieu la représentation du « drame cérébral en trois actes », *Madame la Mort*, sans contredire la plus connue des pièces de Rachilde, en deuxième partie de la représentation de *La fille aux mains coupées* (1886) de Pierre Quillard, toujours au Théâtre d'Art. La particularité de *Madame la Mort* réside dans le fait que le deuxième acte a lieu dans le « cerveau » du protagoniste, Paul Dartigny, un dandy esseulé qui se donne la mort en fumant un cigare empoisonné, placé au hasard dans sa boîte de cigares. Frazer Lively a consacré un article à *Madame la Mort*⁴⁶ dans lequel elle montre comment avec Paul Fort, Lugné-Poe, Mallarmé et Quillard, Rachilde a contribué à moduler le style des textes de théâtre symbolistes avec ce « drame cérébral » qui est sans doute la première pièce à prendre pour lieu d'action « l'intérieur » d'un personnage.

Les deux pièces auxquelles une troisième s'est ajoutée, *Le vendeur de soleil*⁴⁷, firent l'objet du recueil *Théâtre* paru plus tard en 1891 aux éditions Albert Savine. Le recueil contient un généreux appendice d'articles de presse concernant les débuts du théâtre

⁴⁶ Frazer Lively, « Rachilde, the Actor's spectre and Symbolist Dramaturgy : the Staging of Madame la Mort », *Nineteenth century Theatre and Film*, 1995, vol. 23, n^{os} 1-2, pp. 33-66.

⁴⁷ La pièce *Le vendeur de soleil* sera mise en scène quelques années plus tard à l'ouverture du Théâtre de l'Œuvre, le 8 juin 1894, au Théâtre de Montparnasse.

symboliste, notamment l'article « De l'inutilité de la mise en scène exacte » de Pierre Quillard, et une préface dans laquelle Rachilde dresse le portrait caricatural de l'*Inconnu*, le spectateur bourgeois ennemi du théâtre d'avant-garde, pour ensuite se porter à la défense du théâtre symboliste attaqué par ce type d'individu. Nous croyons que dans les textes brefs de Rachilde succédant à cette expérience d'écriture dramatique se manifeste une réminiscence de la forme théâtrale symboliste. C'est cette forte allusion à la scène qui cimente le recueil et le distingue des autres recueils de récits brefs qu'elle a publiés précédemment et par la suite.

2. Une anthologie de l'entre-deux

Ayant pratiqué le récit bref depuis ses dix-sept ans⁴⁸, Rachilde a publié plusieurs recueils de nouvelles au cours de sa carrière d'auteur : *Histoires bêtes pour amuser les petits enfants d'esprit* (René Brissy, 1884), *Le tiroir de Mimi-Corail* (Monnier et Cie, 1887), *L'homme roux* (Librairie illustrée, 1889), *Le Démon de l'absurde* (Mercure de France, 1894), *Contes et nouvelles* suivis du *Théâtre* (Mercure de France, 1900), *L'imitation de la mort* (Mercure de France, 1903) et *La découverte de l'Amérique* (Kundig, Genève, 1919). Cependant, de tous ses recueils, *Contes et nouvelles* suivis du *Théâtre* est le seul à assurer une triple publication de plusieurs textes puisqu'il rassemble deux autres recueils parus précédemment, *Théâtre* (1891) et *Le Démon de l'absurde* (1894), ainsi que quelques textes parus dans le *Mercure de France* entre 1894 et 1900. Sur les vingt textes, la moitié, plus précisément ceux du *Démon de l'absurde*, est donc publiée pour la troisième fois. L'intention de Rachilde est assez intrigante puisque les trois recueils ont été publiés à quelques années d'écart seulement (1891, 1894, 1900). Il y a lieu de se demander pourquoi

⁴⁸ « La création de l'oiseau-mouche » est paru dans *L'Écho de la Dordogne* en juin 1877. Voir *Organographes du Cymbalum Pataphysicum*, op. cit., p. 109.

elle a choisi de republier pour une troisième fois les textes du *Démon de l'absurde*. Notre hypothèse est, et c'est ce que nous chercherons à démontrer dans ce mémoire, que les vingt textes de *Contes et nouvelles* suivis du *Théâtre* partagent un fort lien avec la forme théâtrale de la période symboliste, ce qui motive Rachilde à les rassembler dans un même recueil. Nous proposons d'étudier *Contes et nouvelles* suivis du *Théâtre* dans la perspective de la poétique du recueil afin de dégager les éléments qui relient les textes les uns aux autres et concourent à faire du recueil une véritable « anthologie de l'entre-deux »⁴⁹ des écrits brefs fin-de-siècle de Rachilde.

a. Composition du recueil

Au XIX^e siècle, les textes narratifs courts font l'objet d'une double publication : une première fois de façon individuelle dans un périodique et une seconde fois dans un recueil rassemblant plusieurs textes, généralement, de même nature générique. *Contes et nouvelles* suivis du *Théâtre* est composé des textes « La dernière tentation », « Le petit goûter du chien », « Le grand repas des ombres », « La mort d'Antinoüs », « Le mortis », « La buveuse de sang » et « Le tueur de grenouilles » parus dans *Le Mercure de France* entre 1894 et 1900 ; de « L'araignée de cristal », « Le château hermétique », « Parade impie », « Les vendanges de Sodome », « Le rôdeur », « La dent », « Volupté », « Le piège à revenant », « Scie » et « La panthère » tirés du recueil *Le Démon de l'absurde* (1894) ; ainsi

⁴⁹ Même si le terme est souvent employé comme synonyme de recueil, nous qualifions *Contes et nouvelles* d'« anthologie » parce que c'est « un ouvrage composé de textes [...] choisis dans un ensemble préexistant [...] qu'on peut rattacher à un même courant ou à un même genre littéraire », dans ce cas-ci le symbolisme théâtral des années 1890 et son influence sur l'écriture de récifs brefs de Rachilde. Nous considérons *Contes et nouvelles* suivis du *Théâtre* comme une anthologie de recueils de récits brefs et de pièces dramatiques de Rachilde de la période de 1890-1900. Occurrence « anthologie » dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris : Quadrige, 2004, p. 14.

que de « Madame la Mort », « Le vendeur de soleil » et « La voix du sang », extraits de *Théâtre* (1891).

Un premier constat s'impose : les textes sont classés dans l'ordre chronologique inverse ; les textes parus le plus récemment, ceux du *Démon de l'absurde* puis le *Théâtre*. Dans ces trois groupes, les textes ont conservé leur ordre de publication, soit du plus ancien au plus récent dans le cas des textes parus dans le *Mercur de France*, soit en conservant leur ordre original dans le cas du *Démon de l'absurde* et le *Théâtre*. De plus, les textes appartiennent à des catégories génériques différentes puisque l'on retrouve aussi bien des textes dramatiques et des textes narratifs que des textes hybrides, mélangeant écriture dramatique et prose narrative.

Dans *La nouvelle française*, René Godenne distingue le recueil de textes épars, le recueil thématique et le recueil-ensemble⁵⁰. Le recueil de textes épars, ou recueil hétérogène, réunit des textes « à l'assemblage desquels ne préside aucune intention déterminée⁵¹ », tandis que le recueil thématique, ou recueil homogène, est présenté comme « un groupe de nouvelles rassemblées en raison d'une communauté de sujet, destinées à illustrer une même idée, un thème unique⁵² ». La distinction entre recueil hétérogène et recueil homogène nous semble problématique puisque les textes de *Contes et nouvelles* présentent une certaine unité d'ensemble même s'ils ont été écrits de manière individuelle, sans intention de cohésion déterminée d'avance. Dans *La nouvelle française. Essai de définition d'un genre*, Michel Guissard note à ce propos que bien que les divisions de Godenne soient vastes, elles n'englobent pas toutes les possibilités de la composition du

⁵⁰ Le recueil-ensemble ressemble à un quasi-roman puisqu'il présente un récit-cadre avec des sous-récits où les personnages semblent évoluer d'un récit à l'autre. Manifestement, *Contes et nouvelles* suivis du *Théâtre* n'a aucun trait relié à ce type de recueil.

⁵¹ René Godenne, *La nouvelle française*, Paris : Presses universitaires de France, 1974, p. 122.

⁵² *Loc. cit.*

recueil. Il évoque alors les modèles de composition du recueil que propose François Ricard et qui correspondent plus ou moins aux modèles de Godenne. Ricard discerne comme types de recueil le modèle boccacien, le recueil moderne et le « quasi-roman »⁵³. Le modèle boccacien s'inspire, bien évidemment, de la composition du *Décameron*, et manifeste un équilibre entre ce que Ricard considère comme les deux traits dominants de la nouvelle : la discontinuité du tissu narratif et la continuité du tissu thématique. Chaque nouvelle, tout en étant autonome, obéit à un plan d'ensemble et partage des motifs et des thématiques similaires avec les autres nouvelles du recueil. Ce modèle correspond à plusieurs égards au recueil homogène de Godenne. Pour Ricard, le recueil moderne délaisse la continuité thématique, en rassemblant, sans souci de composition, des nouvelles souvent parues antérieurement dans les journaux ou les revues. Poussant plus loin la définition du recueil hétérogène de Godenne, Ricard affirme que la discontinuité n'est pas totale dans le recueil moderne et qu'une certaine harmonie peut se manifester soit par le choix d'un titre original pour chapeauter l'ensemble des nouvelles, ou par la « présence d'un thème conducteur ou d'un principe d'agencement quelconque qui constitue en recueil la somme des nouvelles ainsi rassemblées⁵⁴ ». C'est cependant au lecteur de nouer ou d'interpréter les liens entre les nouvelles de ce type de recueil. Nous croyons que *Contes et nouvelles* suivis du *Théâtre* exemplifie parfaitement le recueil moderne tel que défini par François Ricard, puisqu'il réunit des textes liés par la présence d'un « thème conducteur », le théâtre symboliste, en

⁵³ Comme le recueil-ensemble, Le quasi-roman fait s'interpénétrer différentes histoires où l'action de l'une se lie à celle de l'autre, où les mêmes personnages évoluent dans des histoires différentes, de sorte que toutes ensemble, elles finissent par former une intrigue pratiquement unique, un récit que Ricard qualifie de « stéréoscopique ». Ou alors les nouvelles peuvent mettre en scène, de la première à la dernière, un même personnage et se succéder chronologiquement, comme les chapitres d'un roman. Ricard cite en exemple les ouvrages *Rue Deschambault* et *La route d'Altamont* de Gabrielle Roy.

⁵⁴ François Ricard, « Le recueil », *Études françaises*, vol. 12, n^{os} 1-2, avril 1976, p. 129.

laissant au lecteur le soin d'interpréter ce fil conducteur entre les différents textes qui composent le recueil.

b. Le paratexte : du foisonnement à l'absence

La plupart des exemples choisis par Godenne et Ricard, pour illustrer les différents modes de composition du recueil, sont des éléments paratextuels, c'est-à-dire les préfaces, les quatrièmes de couverture, les titres, les sous-titres, etc., qui aident à catégoriser le mode de composition des recueils, ceux-ci étant supposés témoigner des intentions de création de l'auteur. Les éléments paratextuels employés par Godenne et Ricard dans leurs définitions des modes de composition du recueil ont une importance certaine lorsqu'on regarde le recueil dans son ensemble puisque la critique littéraire, les déclarations d'auteurs, les quatrièmes de couverture et les préfaces sont autant d'éléments qui influencent la lecture d'un recueil. Or il faut une étude assez approfondie des recueils pour vérifier si les intentions d'auteur (en supposant que l'on puisse leur prêter des intentions particulières) sont bel et bien concrétisées ou non dans la réalisation de l'ensemble du recueil.

Dans le *Théâtre* et *Le Démon de l'absurde*, le paratexte, et plus particulièrement la préface et la postface⁵⁵, prenait une certaine importance dans la structure des recueils. Dans *Théâtre*, Rachilde introduit les trois pièces du recueil par une longue préface où elle défend le nouvel art théâtral symboliste présenté au Théâtre d'Art, en faisant le portrait de l'*Inconnu*, l'archétype du spectateur bourgeois qui va au théâtre par mondanité, ne sachant guère apprécier l'art symboliste. Elle explique que « ces pages écrites à la hâte [...] n'ont

⁵⁵ Définie par Gérard Genette comme « toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui, précède » la préface se présente sous différentes formes, en différents lieux, à différents moments, elle peut être rédigée par divers destinataires, et s'adresse en général à tous les lecteurs du texte. Très souvent, les auteurs inscrivent dans leur préface une clé de lecture pour leur recueil. *Seuils*, Paris : Seuil, 1987, p. 150.

d'autre prétention que celle d'être utiles au Théâtre d'Art en lui offrant un peu de publicité... amicale⁵⁶ ». Puis elle présente brièvement les trois pièces contenues dans le recueil, feignant d'avoir oublié d'introduire les pièces de son recueil :

[...] je m'aperçois que j'ai oublié de présenter à mes lecteurs les trois pièces contenues dans ce livre : *Madame la Mort*, la *Voix du sang* et le *Vendeur de soleil* ; mais est-il bien nécessaire d'éclairer ses lecteurs ? Ou ce que l'on a conçu leur plaît, et alors il n'y a pas besoin de développer des théories toujours désagréables, ou cela ne leur plaît pas, et alors les théories en question ne peuvent qu'augmenter leur ennui.⁵⁷

Dans sa préface, Rachilde vise tout d'abord la *captatio benevolentiae* qui passe entre autres par la défense du nouveau théâtre symboliste de Paul Fort, qui se démarque du théâtre naturaliste d'André Antoine. Très souvent, la préface est un endroit privilégié pour insister sur la nouveauté du sujet traité, son originalité, sa véracité, et elle permet, par ailleurs, de montrer l'unité, formelle et plus souvent thématique, de ce qui peut paraître comme un choix hétéroclite de textes, souvent réunis *a posteriori* de leur publication. Or Rachilde termine sa préface sur cette posture de fausse naïveté : « Moi, je ne connais pas mon école, je n'ai pas d'esthétique ; qu'ai-je fait en faisant le *Vendeur de soleil*, la *Voix du sang* et *Madame la Mort* ? 'Je ne sais pas !'⁵⁸ ». Sous son affirmation, on peut deviner que Rachilde laisse le soin à ses lecteurs de prendre le texte comme ils le veulent, sans imposer d'intention d'auteure, même si son choix de textes est en soi un parcours de lecture qu'elle sélectionne pour le lecteur.

Elle inclut dans l'appendice du livre une variété de critiques du théâtre symboliste du début des années 1890, dont plusieurs font référence soit à la représentation de *Madame la Mort*, le *Vendeur de soleil*, et *La Voix du sang*, soit à d'autres représentations faites au

⁵⁶ Rachilde, *Théâtre*, Paris : Nouvelle librairie Parisienne - Albert Savine, 1891, p. 30.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 30-31.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 31.

Théâtre d'Art⁵⁹. Cet appendice permet de connaître la réception critique du théâtre symboliste en général, et de quelques pièces en particulier du répertoire symboliste, tant au sujet des textes eux-mêmes que des décors, des costumes et du jeu des acteurs.

Dans les recueils subséquents, le paratexte est progressivement abandonné jusqu'à être totalement inexistant dans *Contes et nouvelles* suivis du *Théâtre*. Lors de la parution du *Démon de l'absurde*, c'est Marcel Schwob qui assure la préface du recueil. Dans un très court texte, il fait ressortir l'absurdité des destins des personnages du recueil et explique par le fait même le choix du titre. Puis, dans *Contes et nouvelles*, les récits sont publiés sans aucun paratexte et surtout sans aucune mention de la triple réédition de plus de la moitié des textes du recueil. Seul subsiste en dédicace le nom de l'auteur auquel Rachilde a dédié chaque texte⁶⁰.

c. Réception

Si l'on exclut celles, pour la plupart favorables, parues dans le *Mercure de France*, il y a eu assez peu de critiques littéraires de *Contes et nouvelles*. Les critiques semblent perplexes au sujet de l'écriture de Rachilde, mais ils accueillent le recueil de manière plutôt positive. Dans l'édition du 5 janvier 1901 de *La Revue bleue*, André Beaunier mentionne la parution de l'ouvrage de Rachilde dans ces termes ambigus: « l'œuvre est tout à fait dénuée

⁵⁹ « Je renvoie mes lecteurs à l'*Appendice* de ce volume s'il leur plaît de jeter les yeux sur un certain nombre d'articles publiés au sujet des premières représentations du *Théâtre d'Art*. » Rachilde, *Ibid.*, p. 29.

⁶⁰ « La dernière tentation », Pierre Quillard ; « Le petit goûter du chien », Marcel Collière ; « Le grand repas des ombres », André-Ferdinand Herold ; « La mort d'Antinoüs », Henri de Régner ; « Le mortis », Alfred Jarry ; « La buveuse de sang », Jean Lorrain ; « Le tueur de grenouilles », Eugène Demolder ; « L'araignée de cristal », Jules Renard ; « Le château hermétique », Marcel Schwob ; « Parade impie », Remy de Gourmont ; « Les vendanges de Sodome », Maurice Maeterlinck ; « Le rôdeur », Camille Lemonnier ; « La dent », Albert Samain ; « Volupté », Camille Maclair ; « Le piège à revenant », Karl Rosenval ; « Scie », Louis Dumur ; « La panthère », Laurent Tailhade ; *La voix du sang*, Paul Fort ; *Madame la Mort*, Alfred Vallette ; *Le vendeur de soleil*, Charles Morice.

de méthode, et de critique, et de goût peut-être [mais, il] y a, je crois, des qualités géniales dans ce talent désordonné⁶¹ ». Il fait l'éloge d'un texte en particulier, « Le mortis » :

Toute cette nouvelle, *Le mortis*, est admirable. C'est Florence, en ruines, dévastée, que les roses ont envahie. Et le comte Sébastiani Ceccaldo, l'épée à la main, taillant les lierres, coupant les lianes, se fraye un chemin dans la frénétique luxuriance des végétations, et meurt empoisonné de l'excessif parfum des fleurs...⁶²

La critique de Beaunier démontre la nécessité de rassembler en recueil des textes parus dans les périodiques puisque « Le mortis » a été publié dans le *Mercure de France* en 1898 et se trouve pour la première fois en recueil dans *Contes et nouvelles* suivis du *Théâtre*, ce qui lui donne un second souffle de vie. Pourtant, malgré les critiques certes ambiguës, mais assez favorables, le recueil de Rachilde a passé presque inaperçu hors du cercle des admirateurs et des collaborateurs du *Mercure de France*, et s'est écoulé discrètement dans les librairies. Peut-être que les lecteurs se sont lassés des parutions successives de textes déjà lus ? Peut-être que le recueil n'a pas trouvé les nouveaux lecteurs escomptés ? Quoiqu'il en soit, il n'y a eu qu'une seule édition des *Contes et nouvelles* en 1900 (et une réimpression en 1922), et aucun éditeur ne semble avoir insisté pour une réédition intégrale de l'ouvrage plus récemment, malgré l'intérêt qu'il représente, selon nous, pour l'étude de l'œuvre rachildienne. Il nous semble en effet réducteur de considérer uniquement les romans, indubitablement nombreux, de Rachilde alors que sa production de critiques littéraires et de récits brefs n'est pas à négliger dans l'ensemble de son corpus et qu'elle permet de nuancer et de compléter l'étude des œuvres rachildiennes.

⁶¹ André Beaunier, *La Revue bleue*, tome XV, n° 1, 5 janvier 1901, pp. 220-221.

⁶² *Ibid.*, p. 221.

d. Cohésion des textes du recueil

Comme nous l'avons mentionné plus haut, le recueil de Rachilde rassemble des textes publiés tout au long de la décennie 1890. Les textes partagent cependant de forts liens avec le théâtre symboliste, période pendant laquelle ils ont été écrits. Le choix du titre, l'agencement des nouvelles et le partage de références au symbolisme sont des manières de donner une cohésion au recueil et de lui assurer une dynamique propre.

L'ordre d'apparition des nouvelles dans le recueil peut être choisi délibérément par l'auteur et l'éditeur pour produire un certain effet de lecture. Le récit initial donne le ton et oriente la découverte de l'ensemble des nouvelles dans une certaine perspective prévue par l'auteur, à condition bien sûr, que le lecteur suive l'ordre traditionnel de lecture, à savoir l'ordre linéaire. De la même manière, le dernier récit du recueil a souvent pour but d'organiser un effet de clôture du recueil.

De manière plus simple, l'ordre d'apparition des textes de *Contes et nouvelles* est motivé par leur ordre de parution en périodique, Rachilde les rassemblant en trois groupes, des plus récents aux plus vieux. Les sept premiers textes ont paru le plus récemment, soit au *Mercur de France* entre 1894 et 1898. Ensuite viennent les dix textes du *Démon de l'absurde*, et finalement les trois pièces du *Théâtre*. Bien qu'il eût été possible de réorganiser autrement les textes, Rachilde a choisi de conserver l'ordre chronologique dans la composition et dans l'agencement des textes du recueil. Il en résulte un recueil dont le partage des atmosphères et de thématiques d'inspiration symboliste et décadente assure l'homogénéité.

Les approches de la réception des textes et des théories de la lecture, par exemple celles développées par Hans Robert Jauss dans *Pour une esthétique de la réception* (1978) et par Umberto Eco dans *Lector in fabula* (1985), nous semblent être les plus propices pour

l'étude de l'ensemble du recueil *Contes et nouvelles*. En effet, l'approche lectorale permet autant de considérer les textes séparément que de les relier, ainsi que d'établir des parallèles entre eux, cette dernière démarche conduisant possiblement, selon René Audet⁶³, à une perception du recueil comme un tout, comme un seul texte. En parcourant le recueil, le lecteur peut repérer des éléments récurrents dans plusieurs textes et porter un jugement sur leur similarité et leur parenté positive ou négative. Les thématiques communes et les récurrences lexicales, phrastiques et formelles constituent des éléments susceptibles d'apparaître dans plusieurs textes et d'amener le lecteur à percevoir une harmonie à l'intérieur de l'ouvrage. Durant la période pendant laquelle Rachilde a composé les textes de *Contes et nouvelles*, coexistent des auteurs qui oscillent entre les deux mouvements opposés au naturalisme. Le recueil *Contes et nouvelles* montre clairement l'ambiguïté entre le symbolisme et le décadentisme si bien que Rachilde emprunte les caractéristiques génériques du conte, de la nouvelle, du théâtre, de la pantomime et du dialogue pour créer des textes où la description visuelle est au cœur des préoccupations narratives de l'auteure. Dans la peinture de son sujet, Rachilde opte pour différents pinceaux (les genres), différentes palettes (le style) qui permettent de mieux rendre « palpable » son sujet. En associant la forme d'un genre au contenu d'un autre genre, souvent le contenu d'un conte ou d'une nouvelle associée au dialogue, elle crée un effet d'hybridation sensible au lecteur. Les emprunts au genre du théâtre symboliste sont assez frappants tout au long du recueil, et plusieurs des textes présentent des caractéristiques du « théâtre spectral », de l'« outre-monde » symboliste que décrit Mireille Losco-Lena dans *La scène symboliste*. Le théâtre symboliste y est présenté comme déployant « une théâtralité que nous proposons de

⁶³ Dans *Des textes à l'œuvre*, René Audet préconise l'approche de la théorie de la lecture pour prendre en considération l'ensemble du recueil pour la lecture des textes. *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Québec : Nota Bene, 2000.

nommer “spectrale”. [...] on décrit souvent le théâtre symboliste à travers l’image du fantôme : théâtre peuplé d’ombres, hanté par l’invisible, habité par l’altérité du silence, il se voulut en effet le lieu des apparitions immatérielles et des empreintes de “l’outremonde”⁶⁴ », terme qu’elle emprunte à *L’Ève future* (1886) de Villiers de L’Isle-Adam. Bien évidemment, le style d’écriture de Rachilde est inscrit à même l’œuvre et parcourt chacun des textes de *Contes et nouvelles*. Cette manière particulière de créer, toujours dans le mélange des genres, dans l’entre-deux, tisse une trame distinctive et donne une harmonie au recueil. Dans *La scène symboliste*, Mireille Losco-Lena développe l’idée de l’« outremonde », qui est « un lieu à part, hétérogène au monde matériel et visible, en divorce d’avec le “monde d’ici-bas”⁶⁵ », une espèce de rêve éveillé qui existe le temps de la représentation, qu’elle soit dans l’espace matériel d’un théâtre ou dans l’imaginaire du lecteur.

⁶⁴ Mireille Losco-Lena, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 14.

CHAPITRE II

HYBRIDATIONS GÉNÉRIQUES

1. Déterminer le genre d'une œuvre par l'auteur ou le lecteur

La mise en scène des textes en « prose dramatique » de Rachilde nous semble découler d'une réception dans laquelle sont envisagées principalement les caractéristiques dramatiques du texte, en diminuant ou en omettant, même involontairement, ses caractéristiques narratives. À l'inverse, le lecteur peut ne pas remarquer tout d'abord les caractéristiques dramatiques dans les textes plus narratifs. L'opposition entre les genres que Rachilde a voulu produire (la généricité auctoriale) et les genres que le lecteur identifie (la généricité lectoriale) devient ainsi circonstancielle. En effet, même s'il est notoire qu'un texte littéraire se présente au lecteur à travers des caractéristiques génériques qui forment l'horizon d'attente du lecteur, servent à interpréter le sens de l'œuvre et ont un effet sur sa réception, il reste que les caractéristiques génériques voulues par l'auteur peuvent être interprétées différemment par le lecteur. D'une part, l'auteur peut choisir d'inscrire son œuvre dans un genre et le revendiquer ; d'autre part, le lecteur peut classer l'œuvre qu'il lit dans un genre donné, indépendamment de celui souhaité par l'auteur. En effet, s'il y a une compétence générique, « elle ne saurait être que celle des auteurs et des lecteurs⁶⁶ », comme le mentionne Jean-Marie Schaeffer dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Selon le point de vue que l'on adopte, soit la généricité auctoriale ou la généricité lectoriale, les facteurs qui nous font croire que certains textes des *Contes et nouvelles* de Rachilde sont

⁶⁶ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris : Seuil, 1989, p. 74.

des contes ou des nouvelles, et ce malgré les déviations formelles par le recours manifeste à des composantes du genre théâtral, vont bien évidemment différer. Jean-Marie Schaeffer analyse les fondements du genre littéraire et explique pourquoi nous pouvons nous référer de manière commune à des genres dont les caractéristiques peuvent avoir varié considérablement tout au long de leur existence. Après avoir démontré que l'identité générique répond à des logiques multiples irréductibles les unes aux autres, Schaeffer établit à l'aide d'une analyse minutieuse des théories des genres littéraires depuis Platon et Aristote qu'il existe quatre logiques génériques référentielles, c'est-à-dire quatre manières différentes d'aborder une œuvre littéraire : 1) en tant qu'acte de communication, ou acte de langage; 2) dans la mesure où elle respecte des règles particulières ; 3) en la situant par rapport à d'autres textes ; ou 4) à travers les ressemblances qu'elle entretient avec d'autres textes⁶⁷. L'analyse des termes génériques permet à Schaeffer de montrer que la logique générique est plurielle et que la manière de classer une œuvre littéraire par genre peut varier selon le principal critère de catégorisation choisi par l'auteur ou par le lecteur.

a. Généricité auctoriale : le genre littéraire comme « convention discursive »

Pour Schaeffer, « une œuvre n'est jamais uniquement un texte, mais elle est aussi, et en premier lieu, l'accomplissement d'un acte de communication⁶⁸ » entre un auteur et un lecteur, car une œuvre littéraire doit être « investi[e] d'une intention de communication : il doit y avoir une énonciation, et il faut qu'elle atteigne un destinataire et se propose une visée⁶⁹ ». Il ajoute que,

⁶⁷ Le lecteur pourra se référer au tableau synthétique des distinctions génériques de Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.* p. 181.

⁶⁸ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 80. Nous soulignons.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 82.

lorsque le nom générique investit le niveau de l'acte communicationnel, la relation du texte au genre est généralement exemplifiante, c'est-à-dire que le texte se borne à posséder la (ou les) propriété(s) qui le dénote(nt) et à laquelle (ou auxquelles) le nom fait référence. [...] On peut donc dire qu'une relation générique est exemplifiante dès lors que la définition de la classe générique se réfère à des propriétés partagées par tous ses membres, c'est-à-dire dès lors que les propriétés par le nom de genre sont récurrentes.⁷⁰

Autrement dit, dans cette approche pragmatique des genres littéraires, une œuvre littéraire est l'exemple de sa (ou ses) propriété(s) générique(s). Schaeffer propose que cette relation exemplifiante du texte au genre, c'est-à-dire des propriétés collectives auxquelles le nom générique fait référence, soit régie par la « convention discursive ». Le genre littéraire d'une œuvre découlerait alors d'un ensemble de conventions de l'acte de communication que Schaeffer divise en trois catégories : les conventions constituantes, régulatrices et traditionnelles⁷¹. Selon Schaeffer, la plupart du temps, une œuvre littéraire est investie par plusieurs types de conventions discursives simultanées, ce qui implique qu'elle entre dans plusieurs classes génériques à la fois.

Si l'on suit la logique de Schaeffer, l'hybridation générique des *Contes et nouvelles* serait le résultat de la multiplicité simultanée des conventions discursives au sein d'un même texte. Plus encore, Rachilde semble mettre à l'épreuve les conventions (pré)établies concernant la prose narrative et le texte dramatique, par exemple, dans les modalités d'énonciation. En effet, le mode d'énonciation est une convention constituante⁷² qui permet

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 156-157.

⁷¹ Dans son cours d'initiation aux méthodes et problèmes de littérature française moderne, « Les genres littéraires » (2003), Laurent Jenny a synthétisé l'approche de la « convention discursive » de Jean-Marie Schaeffer. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* se présente sous la forme d'une réflexion évoluant au fil de son écriture. La question des conventions discursives n'est donc pas traitée dans un chapitre particulier, mais dans l'ensemble de l'ouvrage. Laurent Jenny traite, dans « Les genres littéraires », de tous ces passages sur la convention discursive disséminés dans le livre de Schaeffer. Ce cours est disponible en ligne sur le site du Département de français moderne de l'Université de Genève : Jenny, Laurent (2003), « Les genres littéraires », *Méthodes et problèmes*, <<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/genres/glintegr.html>>, page consultée le 31 mai 2012.

⁷² Les conventions constituantes mettent en place l'activité qu'elles règlent, c'est-à-dire qu'elles établissent la communication et lui donnent une forme spécifique. Sont de l'ordre des conventions constituantes les conventions discursives qui portent sur un ou plusieurs aspects de l'acte communicationnel dans un texte, comme le statut énonciatif et les modalités d'énonciation, de même que les actes illocutoires et

de distinguer traditionnellement⁷³ les textes narratifs des textes dramatiques, depuis les classifications génériques définies par Platon et Aristote. Ceux-ci opposaient essentiellement des textes où l'on raconte des paroles ou des actions (la *diégèsis*) à des textes où l'on fait parler en style direct les personnages (la *mimèsis*). Dans les *Contes et nouvelles*, « La mort d'Antinoüs » et « L'araignée de cristal » sont des textes issus de l'hybridation entre le mode narratif et le mode dramatique puisqu'ils sont composés par une alternance de longues répliques en style direct (mode dramatique) dans lesquelles les personnages racontent des paroles ou des actions (mode narratif).

Certains autres textes « en prose » se conforment aux conventions régulatrices⁷⁴ du texte dramatique. Il en est ainsi pour « Parade impie », « Le rôdeur », « Volupté », « Scie »,

perlocutoires qui y sont impliqués. Dans le cas du statut énonciatif, le fait que l'énonciateur soit fictif ou non permet de différencier un roman à la première personne, par exemple *Manon Lescaut* de Prévost ou *La Recherche du temps perdu* de Proust, d'une autobiographie telle *l'Histoire de ma vie* de George Sand. Les modalités d'énonciation, c'est-à-dire la manière dont l'énoncé est produit, peuvent également distinguer un genre. Platon et d'Aristote opposaient essentiellement des textes où l'on *conte* des paroles ou des actions (la *diégèsis*) à des textes où l'on *fait parler* en style direct les personnages (la *mimèsis*). Les différences entre ces deux modes d'énonciation correspondent, de manière générale, à l'opposition entre le genre narratif et le genre théâtral. De la même manière, on peut différencier les genres par les types d'actes illocutoires (la fonction performative conventionnelle de l'acte communicationnel) et perlocutoires (les effets psychologiques produits sur le destinataire) qu'ils impliquent. Dans les types d'actes illocutoires, on trouve des « actes expressifs » dans les textes qui sont centrés sur l'expression des émotions du sujet, comme dans la poésie lyrique ; des « actes persuasifs » dans les textes où l'auteur cherche à convaincre le lecteur, comme dans le sermon et l'essai ; ainsi que les « actes assertifs » où l'auteur affirme l'existence d'une réalité ou de faits réels, d'ordre fictif ou non, que l'on trouve par exemple dans le roman naturaliste, le témoignage et le compte-rendu. Le genre peut également se distinguer par son but perlocutoire : une comédie aura pour but de produire un effet d'amusement chez le destinataire, de la même façon qu'un roman d'horreur aura pour objectif de l'effrayer.

⁷³ Comme leur nom le dit, les conventions traditionnelles sont des contraintes discursives héritées de textes antérieurs proposés comme modèles reproductibles, auxquels on compare les textes actuels au niveau de leur contenu sémantique et parfois de leur aspect formel. Sont de l'ordre des conventions traditionnelles les textes dont le genre est défini notamment par des critères thématiques, la comédie et la tragédie, ou portant sur des sujets prescrits (tels l'épigramme, l'idylle, la fable, le récit de voyage, le journal intime). Les conventions traditionnelles sont moins contraignantes que les conventions constituantes et régulatrices, car les textes associés à cette convention sont plutôt des actualisations de modèles antérieurs modifiés, ce qui veut dire qu'ils ne respectent pas « à la lettre » le modèle qu'ils suivent et en proposent des variations. Les tragédies des auteurs classiques français sont modelées sur les tragédies des auteurs grecs de l'Antiquité, tout en proposant différentes règles d'écriture qui n'existaient pas dans les tragédies antiques et en effaçant certains procédés dramaturgiques qui ne seyaient pas à la bienséance classique. De nos jours, l'hyperhybridation des formes littéraires ne tient plus compte de cette tradition.

⁷⁴ Dans le cas des conventions régulatrices, il y a un ajout de règles ou de contraintes d'écriture à une forme de communication préexistante. L'exemple le plus manifeste de la convention régulatrice se trouve dans la

« L'araignée de cristal » et « La mort d'Antinoüs » dans lesquelles le lecteur reconnaît immédiatement les caractéristiques scripturales du texte dramatique. Cependant, si la forme est celle du texte dramatique, le contenu semble inspiré du conte et de la nouvelle. Dans « Volupté », « Parade impie » et « La mort d'Antinoüs », on retrouve une atmosphère mystérieuse, la présence du merveilleux onirique voire du fantastique (les éléments du décor qui ont des répliques dans « Parade impie », le double mystérieux d'Elle dans le puits de « Volupté », la lune et les fleurs anthropomorphes dans « La buveuse de sang » et « Le mortis ») issus du conte. Pour ce qui est de la nouvelle, on retrouve le réalisme teinté de fantastique dans « Le rôdeur », « Scie » et « L'araignée de cristal », dans lesquels la peur d'un inconnu (soit le rôdeur, la vie et les miroirs) crée la situation dramatique.

Dans un régime de généricité auctoriale, l'intention de l'auteur de s'inscrire dans un genre donné détermine le genre de son œuvre, même si, pour qu'il puisse y avoir multiplicité des conventions discursives, il faut pouvoir reconnaître les différents genres littéraires, découlant de ces conventions, au sein de l'œuvre. Effectivement, puisque Schaeffer considère l'œuvre littéraire principalement comme un acte de communication initié par l'auteur, il se fie à l'intention de ce dernier de respecter ou de s'écarter des conventions discursives du genre littéraire qu'il a voulu produire, pour déterminer si l'auteur effectivement réussit⁷⁵ à produire le genre littéraire visé. Dans le régime auctorial

forme du sonnet. Un sonnet est une énonciation lyrique du point de vue de l'acte communicationnel, auquel s'ajoutent des contraintes spécifiques qui en règlent la forme, en l'occurrence des contraintes métriques qui organisent le poème selon un nombre de vers déterminés et un schéma de rimes convenues : en règle générale, un sonnet se présentera sous la forme de quatorze vers en alexandrins, organisés en deux quatrains à rimes embrassées et deux tercets (ou un sizain) dont les rimes peuvent varier.

⁷⁵ Plus précisément, Schaeffer détermine quatre issues possibles selon l'écart avec le genre littéraire visé par l'auteur : échec, violation, transformation ou variation du genre littéraire visé. Selon Schaeffer, le respect des conventions discursives est plus ou moins contraignant en fonction de leur type. Ainsi, si on ne respecte par une convention constituante, il y a échec à réaliser le genre visé : si le pacte autobiographique qui lie depuis Philippe Lejeune (*Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1996) l'auteur au narrateur par un contrat de vérité est transgressé, c'est-à-dire si l'auteur ne correspond pas véritablement à la fois au narrateur et au protagoniste, on sort du genre autobiographique pour s'aventurer dans la fiction.

des genres littéraires, l'auteur décide du ou des genres de son œuvre — que ce soit pour imiter, transformer, transgresser, se référer à, etc., un ou des genres littéraires — et il réaménage une tradition antérieure au texte. Schaeffer précise que l'intention d'auteur à laquelle il se réfère est « évidemment l'intention publique, c'est-à-dire l'intention manifestée dans l'espace communicationnel, plutôt que l'intention privée, qui, elle, peut fort bien être inaccessible⁷⁶ ». On peut s'attacher à retrouver l'intentionnalité de l'auteur dans des discours d'escorte, le paratexte, ou dans les traits formels et thématiques manifestant cette intention. Même s'il n'existe pas de tels « seuils »⁷⁷ rapportant l'intention de Rachilde quant à *Contes et nouvelles*, il nous semble que l'on peut voir comme une intention d'auteur de produire de la « prose dramatique » le fait que Rachilde ait délibérément placé sous le signe générique du *conte* et de la *nouvelle* des textes ressemblant, du moins à première vue, à de courtes pièces dramatiques.

b. Généricité lectoriale : le genre littéraire déterminé par la lecture

« L'auteur propose, le public dispose⁷⁸ » note Schaeffer, déplaçant ainsi son attention du texte vers sa lecture. S'il est vrai que l'œuvre littéraire est un acte de communication initié par l'auteur, il est d'autant plus vrai que c'est le lecteur qui recevra son message. Déjà dans *Introduction à la littérature fantastique*, Tzvetan Todorov illustre

Cependant, il en va autrement pour une convention régulatrice : Verlaine va à l'encontre des règles du sonnet en débutant « Résignation » par les tercets et en finissant par les quatrains. Il ne s'agit pas d'un échec à réaliser le genre puisqu'on reconnaît tout de même la forme du sonnet. Schaeffer parle plutôt d'une violation des règles du genre littéraire visé par l'auteur. Les conventions traditionnelles étant plus souples, elles sont les moins contraignantes puisque, si l'on s'écarte d'un modèle archétypal, on modifiera ou on donnera une variante du genre visé sans échouer dans sa reproduction. C'est le cas des genres pratiqués dans l'Antiquité et repris par les auteurs classiques français, par exemple la comédie, la tragédie, ou encore la fable.

⁷⁶ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, note de bas de page 19, p. 153.

⁷⁷ Gérard Genette, *Seuils*, Seuil : Paris, 1987.

⁷⁸ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p.153

l'implication du lecteur dans le processus d'identification du genre littéraire⁷⁹. Schaeffer reprend cette idée liée à la situation de réception de l'œuvre que Hans Robert Jauss a nommé « l'horizon d'attente »⁸⁰, c'est-à-dire le jugement d'une œuvre par rapport à ce qui a été fait par le passé et ce qui se fait présentement, pour faire état de la deuxième possibilité de détermination générique, le régime de la généricité lectoriale :

[...] la question de la fonction de l'intentionnalité auctoriale (qu'il s'agisse de l'auteur de la littérature écrite ou de l'auteur-exécutant des traditions orales) dans la dynamique générique doit donc recevoir une réponse nuancée : de même que la signification d'un énoncé, bien qu'intentionnelle, ne dépend pas uniquement de l'intention du locuteur, mais aussi de sa situation communicationnelle (et de ses relations avec le récepteur), la généricité d'un texte, bien qu'étant le résultat de choix intentionnels, ne dépend pas uniquement de ces choix, mais aussi de la situation contextuelle dans laquelle l'œuvre voit le jour ou dans laquelle elle est réactualisée. L'auteur propose, le public dispose : la règle vaut aussi pour les déterminations génériques.⁸¹

Déterminer un genre littéraire se fait donc toujours en regard d'un horizon d'attente, d'abord chez l'auteur qui choisit le genre qu'il veut recréer selon le contexte dans lequel l'œuvre est produite, puis chez le lecteur qui reçoit le texte.

On peut supposer qu'au moment de la genèse du texte, généricité auctoriale et généricité lectoriale se superposent plus ou moins, ne serait-ce que parce que l'auteur est aussi un lecteur, et qu'il n'existe pas d'inventions génériques ex nihilo, mais seulement des réaménagements, amalgames ou extensions à partir d'horizons génériques déjà disponibles.⁸²

Schaeffer met l'accent sur la dépendance contextuelle de certaines déterminations génériques, car certains traits génériques peuvent changer de signification avec le temps. Le lecteur qui lit aujourd'hui les *Contes et nouvelles* en aura une tout autre lecture que celui qui aura lu les différents textes lors de leur première parution dans le *Mercure de France*. Pour le lecteur du *Mercure de France* à la fin du XIX^e siècle, les différents textes de

⁷⁹ L'exemple de Todorov montre, dans le point de vue des théories de la réception et de la lecture, qu'il est possible que ce soit le public, et non l'auteur lui-même, qui définisse ou redéfinisse le genre d'un texte par sa réception propre : « le fantastique implique donc une intégration du lecteur au monde des personnages ; il se définit par la perception ambiguë qu'a le lecteur des événements rapportés. » Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Seuil, 1970, p. 36.

⁸⁰ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 1978.

⁸¹ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 153-154.

⁸² *Loc. cit.*

Rachilde ont partie liée avec les expérimentations littéraires du symbolisme et du décadentisme ; il n'était pas étonnant alors de voir le genre dramatique emprunter à différents genres narratifs comme en témoignent les pièces de Maurice Maeterlinck, Henrik Ibsen, Anton Tchekhov et August Strindberg. La perception des différents genres narratifs variera alors selon le lecteur et son horizon d'attente.

Non seulement la perception des genres se transforme, mais le lecteur peut atteler un texte à un genre qui n'est pas le genre que l'auteur visait. L'identité générique relève alors d'une décision du lecteur, selon les catégories qui font sens pour lui. Cela fait que rien n'empêche le lecteur de lire « La mort d'Antinoüs », « L'araignée de cristal », « Parade impie », « Le rôdeur », « Volupté » et « Scie » uniquement dans leur perspective dramatique, ce genre étant le plus facilement reconnaissable à la première lecture. Pour Robert Ziegler, « Le Château Hermétique » symbolise les différentes interprétations possibles des écrits de Rachilde⁸³. Dans ce texte, Rachilde mettrait en scène l'impossibilité pour le lecteur de s'approprier de manière limpide un texte littéraire. Dès qu'une interprétation a lieu dans l'imagination du lecteur, le mystère et le flou du texte éliminent la clé de lecture qu'il recherche, suggérant ainsi que le lecteur peut bien essayer d'imaginer des détails ou un dénouement explicatifs, il n'aboutira jamais à une interprétation concluante à la fin de sa lecture. Les textes du recueil de Rachilde nous semblent être un reflet de ce château inatteignable : c'est au lecteur qu'il revient de faire sens de ces « outre-mondes » que nous présente l'auteure, mais comme pour le narrateur du « Château hermétique », plus le lecteur tente de s'approcher d'une interprétation nette, plus celle-ci se dérobe et se brouille, ouvrant de nouvelles possibilités de lecture.

⁸³ Robert Ziegler, « Interpretation as mirage in Rachilde's *Le Château Hermétique* », *Nineteenth Century French Studies*, vol. 26, n^{os} 1-2, 1997, pp. 182-192.

c. Conte, nouvelle ou pièce ?

Tant du point de vue de la généricité auctoriale que lectoriale, il est important qu'il y ait un consensus dans la typologie des genres pour qu'il puisse y avoir reconnaissance et distinction d'un genre littéraire donné ; dans le cas des *Contes et nouvelles*, le dramatique et le narratif. Dans le recueil de Rachilde, le mode narratif est associé aux genres du conte et de la nouvelle, mais, au XIX^e siècle, ces genres sont difficiles à définir, car sont produits sous ce nom des récits, la plupart du temps en prose, dont le modèle varie considérablement. René Godenne remarque d'ailleurs que l'« un des traits les plus caractéristiques de la démarche des nouvellistes du XIX^e siècle demeure l'habitude de recourir, pour désigner tout type de récit court [...], non seulement au terme de "nouvelle", imposé par une tradition longue de quatre siècles, mais encore à celui de "conte" [...] »⁸⁴ et que « les deux termes ne s'excluent pas dans l'esprit des auteurs⁸⁵ ». Une certaine confusion règne effectivement entre la nouvelle et les autres formes narratives avec lesquelles on la méprend le plus souvent, le récit bref et le roman. Dans cette incertitude générique, le *Littre* va jusqu'à définir la nouvelle comme étant une « sorte de roman très court, [un] récit d'aventures intéressantes ou amusantes » et préciser que « Les *Cent nouvelles nouvelles*, [est le] titre d'un recueil de contes fort libres⁸⁶ ». Si Edgar Allan Poe, à travers Charles Baudelaire, a contribué à la formation d'une poétique du récit bref français au XIX^e siècle⁸⁷, il reste que les caractéristiques de la nouvelle ont la plupart du temps été définies par comparaison, voire en opposition, au roman dont la forme et la longueur ont

⁸⁴ René Godenne, *op. cit.*, p. 54.

⁸⁵ *Loc. cit.*

⁸⁶ Cinquième entrée de l'occurrence « nouvelle » dans le *Littre* [en ligne]. Nous soulignons.

⁸⁷ Voir « Notes sur Edgar Allan Poe » et « Notes nouvelles sur Edgar Allan Poe » de Baudelaire, qui reprend plusieurs éléments formels sur le conte et la nouvelle décrits par Poe dans *L'Art du conte - Nathaniel Hawthorne, La Genèse d'un poème et Le Principe poétique*.

considérablement varié à travers les siècles. Dans un passage resté célèbre de « Mérimée nouvelliste », Paul Bourget définit justement la nouvelle de cette manière, en l’opposant radicalement à la forme romanesque :

La Nouvelle, on ne saurait trop le répéter, n’est pas un court Roman. [...] La matière de l’un et de l’autre est trop différente. Celle de la Nouvelle est un épisode, celle du Roman une suite d’épisodes. Cet épisode, que la Nouvelle se propose de peindre, elle le détache, elle l’isole. Ces épisodes dont la suite fait l’objet du Roman, il les agglutine, il les relie. Il procède par développement, la Nouvelle par concentration. Les épisodes du Roman peuvent être tout menus, insignifiants presque. [...] L’épisode traité par la Nouvelle doit être intensément significatif. Le Roman permet, il commande la diversité du ton. [...] La Nouvelle exige l’unité du coloris, peu de touches, mais qui conspirent à un effet unique.⁸⁸

Encore aujourd’hui, la critique s’accorde généralement sur plusieurs traits de la nouvelle dix-neuviémiste définis par Bourget : la nouvelle serait essentiellement la narration d’un épisode isolé, concentré, intensément significatif et exigeant une unité de coloris conspirant à un effet unique, que Poe nomme la « totalité d’effet et d’impression⁸⁹ ».

À ces éléments s’ajoutent ceux du conte qui, au XIX^e siècle, fusionne parfois avec la nouvelle. Si à ses débuts le mot « conte » signifiait un « récit de faits réels », son emploi s’est rapidement modifié pour désigner, même dans son acception récente, un « court récit de faits, d’aventures imaginaires, destiné à distraire » ou une « histoire invraisemblable et mensongère⁹⁰ » dont le sens est proche de celui de la fable, « récit à base d’imagination (populaire ou artistique)⁹¹ ». Des traits distinctifs du conte recensés par Yves Stalloni dans *Les genres littéraires*⁹², nous retenons plus particulièrement son inclination vers la fable ou

⁸⁸ Paul Bourget, « Mérimée nouvelliste », *Nouvelles pages de Critique et de Doctrine*, tome I, Paris : Plon, 1922, pp. 12-13.

⁸⁹ Voir « La genèse d’un poème », *Edgar Allan Poe*, Robert Laffont : Paris, pp. 1009-1010.

⁹⁰ Occurrence « Conte » dans *Le Petit Robert de la langue française* 2012, p. 524. Le verbe « conter » est issu du latin *computare* (calculer) qui a pris le sens de « raconter » ou « énumérer ».

⁹¹ Le mot « fable » est issu du latin *fabula* signifiant « conversations », « récit mythique » (il sert de traduction latine au mot grec *muthos*) et « conte, histoire ». Dans *Le Petit Robert de langue française*, il a, comme le conte, une première définition « Récit de fiction dont l’intention est d’exprimer une vérité générale » ou « Petit récit en vers ou en prose, destiné à illustrer un précepte » puis il désigne le contraire, c’est-à-dire une « anecdote, nouvelle ou allégation mensongère ».

⁹² « Si, pour mettre un peu d’ordre, nous recensons quelques traits distinctifs, on s’accordera sur les suivants :

l'onirisme, l'appartenance des personnages au registre du symbolique, l'inspiration des origines orales du conte traditionnel ainsi que l'intention morale ou didactique, traits qui nous semblent s'appliquer assez particulièrement bien dans son hybridation avec la nouvelle. Bertrand Vibert affirme que « si le XIX^e siècle brouillait à ce point la distinction entre le conte et la nouvelle, c'est qu'il avait tout intérêt à le faire (et notamment dans le cadre d'une poétique du recueil)⁹³ ». Vibert reprend une réflexion de Michel Lafond orientée par l'œuvre de Borges pour expliquer l'intérêt du brouillage générique entre le conte et la nouvelle :

On pourrait alors s'imaginer qu'il n'est pas d'autre façon de survivre, pour le conte et pour la nouvelle, que d'échanger les rôles : au conte d'endosser — dans un siècle où le merveilleux n'est sans doute plus scriptible — une thématique du quotidien (du type « conte moral »), à la nouvelle de mettre en scène les hésitations et les méandres de la narration orale.⁹⁴

Si distinguer une nouvelle d'un conte devient si complexe c'est que les deux genres forment un nouveau genre hybride, la fiction narrative brève fin-de-siècle, qui retient les caractéristiques à la fois du conte et de la nouvelle :

Sans doute nos contes écrivent-ils encore le merveilleux. Mais il n'importe, car c'est l'idée d'échange des rôles qui prévaut, et en tous cas la certitude que chacun a affaire avec l'autre. Et comme toujours, la remise en cause du partage est d'abord une manière de le réaffirmer. Le bénéfique en est donc, non de neutraliser toute distinction, mais de montrer à l'œuvre, dans ce mélange apparent, l'opposition de deux camps de forces. Voici donc mon hypothèse : sans qu'il s'agisse de nier tous les degrés de réalisation qui décriraient des exemples de 'pureté générique' du récit bref (soit conte, soit nouvelle), ce qui s'appelle conte ou nouvelle à la fin du XIX^e siècle procède souvent d'un brouillage concerté, qui joue du décalage entre la forme, voire la matière (lesquelles empruntent au conte), et le propos (lequel renvoie à la nouvelle). Du côté du conte, le merveilleux, le mythe, le fabuleux ; du

-
- il incline vers la fable ou l'onirisme, désertant les lieux du réalisme ou de la vraisemblance ;
 - ses personnages appartiennent au registre du symbolique, abandonnant les caractérisations individuelles ;
 - il possède un fondement populaire, pouvant puiser sa matière dans la tradition orale et collective ou dans le folklore ;
 - il peut être (théoriquement du moins) plus long que la nouvelle ; mais comme elle il est un récit bref ;
 - il procède d'une narration directe, inspirée de l'oralité : un narrateur avoué comme tel « récite l'histoire » ;
 - il comporte une intention morale ou didactique, clairement exprimée ou implicitement contenue dans le récit. » Yves Stalloni, *Les genres littéraires*, Paris : Dunod, 1997, pp. 76-77.

⁹³ Bertrand Vibert, *op. cit.*, p. 352.

⁹⁴ Michel Lafond, « Introduction », *Tigre*, n° 4, « La nouvelle » [1], Grenoble 3, mai 1988, pp. 6-7, cité par Bertrand Vibert, *Ibid.*, p. 353.

côté de la nouvelle — souvent ancrée dans la société contemporaine, mais pas nécessairement — une vision moderne du monde qui entre en contradiction avec la précédente.⁹⁵

Les textes narratifs brefs fin-de-siècle sont donc souvent le produit d'un décalage entre la forme et le contenu du texte où se mélangent les attributs génériques du conte et de la nouvelle et, dans le cas des *Contes et nouvelles*, du dramatique, tant au niveau de l'énonciation que dans la reprise des caractéristiques thématiques et formelles du drame symboliste.

Par le titre même de son recueil, Rachilde semble faire une distinction entre le narratif et le dramatique : *Contes et nouvelles suivis du Théâtre*. Or ce qui pose problème dans cette distinction est le fait que six textes (« La mort d'Antinoüs », « L'araignée de cristal », « Parade impie », « Le rôdeur », « Volupté » et « Scie ») de la partie *Contes et nouvelles* soient structurés comme des textes dramatiques. Qu'est-ce qui permet alors de distinguer ces textes de ceux du *Théâtre* ? On serait en lieu de croire que la véritable distinction est le fait que *Madame la Mort*, *Le vendeur de soleil* et *La voix du sang* ont non seulement été écrits spécifiquement pour le Théâtre d'Art de Paul Fort⁹⁶, mais qu'ils ont également été représentés sur scène. Autrement dit, et comme nous le rappelle Anne Ubersfeld⁹⁷, le genre dramatique est nécessairement lié à sa production scénique. Or, dans la partie *Contes et nouvelles* du recueil, on retrouve à la fois des textes narratifs et des textes composés principalement de dialogues dont certains, par exemple « L'Araignée de cristal » et « Volupté », ont été portés à la scène avant la parution du recueil en 1900. Si la

⁹⁵ *Loc. cit.*

⁹⁶ On se rappellera que *La voix du sang* et *Madame la Mort* ont été mises en scène au Théâtre d'Art, respectivement le 10 novembre 1890 et le 20 mars 1891. *Le vendeur de soleil* sera mis en scène quelques années plus tard, le 8 juin 1894, au Théâtre de Montparnasse.

⁹⁷ « Contrairement à un préjugé fort répandu et dont la source est l'école, le théâtre n'est pas un genre littéraire. Il est une pratique scénique », affirme Anne Ubersfeld dans *Lire le théâtre*, t. II, *L'école du spectateur*, Paris : Belin, 2006, p. 9.

mise en scène dans l'espace théâtral définit en partie le genre dramatique, pourquoi Rachilde n'a-t-elle pas « transféré » ces textes dans la section *Théâtre* ? Nous proposons comme explication de ce phénomène que la mise en scène de certains textes de *Contes et nouvelles*, plus précisément les six textes composés principalement de dialogues, « La mort d'Antinoüs », « L'araignée de cristal », « Parade impie », « Le rôdeur », « Volupté » et « Scie », est accidentelle dans la mesure où Rachilde ne les destinait pas spécifiquement à la scène d'un théâtre, mais plutôt à la lecture, parce qu'elle considérait ces textes comme des contes ou nouvelles, genres découlant de la sphère narrative. Or, la structure particulièrement propice à la transposition scénique de leur composition fait en sorte que ces textes produisent un brouillage entre la représentation verbale (ou énonciation) du narratif et du dramatique.

2. Modes de présentation du récit

L'écriture d'un texte suppose des choix techniques qui engendrent des résultats particuliers quant à la présentation verbale du récit. Déjà dans *La République*, Platon distinguait le récit simple (*diégèsis*) du récit imité (*mimèsis*) par le mode d'énonciation, soit raconter (mode narratif pur) et dire (mode dramatique), ou les deux à la fois (mode mixte)⁹⁸. Dans *La Poétique* d'Aristote, au contraire, tout récit est *mimèsis* dans le sens où tout récit est « imitation », que ce soit par sa représentation directe à travers des acteurs dans un dispositif scénique (*mimèsis*) ou par sa présentation narrative (*diégèsis*). Aristote

⁹⁸ « Au III^e livre de *La République*, Platon motive sa décision bien connue d'expulser les poètes de la Cité par deux séries de considérations. La première porte sur le contenu (*logos*) des œuvres [...]. La seconde porte sur la 'forme' (*lexis*), c'est-à-dire sur le *mode de présentation*. Tout poème est un récit (*diégèsis*) d'événements passés, présents ou à venir ; ce récit au sens large peut prendre trois formes : soit purement narrative (*haplè diégèsis*), soit mimétique (*dia miméséōs*), c'est-à-dire comme au théâtre, par voie de dialogues entre les personnages, soit 'mixte', c'est-à-dire en fait alternée, tantôt récit tantôt dialogue, comme chez Homère. » Gérard Genette, « Introduction à l'architexte », *Théories des genres*, Paris : Seuil, 1986, pp. 95-96.

reprend deux des modes d'énonciation définis par Platon, c'est-à-dire la narration (mode mixte) et l'imitation dramatique (mode dramatique)⁹⁹, qui, comment l'a démontré Gérard Genette dans *Introduction à l'architexte*¹⁰⁰, a donné lieu par « confusion entre modes et genres¹⁰¹ » à la triade des genres (ou archigenres¹⁰²) lyrique/épique/dramatique imputée à Platon et à Aristote. La notion de genre littéraire est au croisement de critères thématiques, formels et modaux¹⁰³ dont la combinaison donne lieu à une variété (infinie) de textes. Or, si les thèmes et les formes sont souvent des faits historiques¹⁰⁴, la catégorie du mode, elle, est pour Genette « indéniablement universelle en tant qu'elle est fondée sur le fait, transhistorique et translinguistique, des situations pragmatiques¹⁰⁵ ». Du point de vue modal, l'énonciation narrative et dramatique dans *Contes et nouvelles* tend à se brouiller par le fait que la narration converge vers l'imitation dramatique sans toutefois être destinée à être réalisée dans une mise en scène.

⁹⁹ On remarquera que dans la *Poétique* d'Aristote, le narratif pur (*haplè diègèsis*) platonicien disparaît. « [...] ce qu'Aristote appelle 'façon d'imiter' équivaut strictement à ce que Platon nommait *lexis* [...], il s'agit de situations d'énonciation : pour reprendre les termes mêmes de Platon, dans le mode narratif, le poète parle en son propre nom, dans le mode dramatique, ce sont les personnages eux-mêmes, ou plus exactement le poète déguisé en autant de personnages. » *Ibid.*, p. 98.

¹⁰⁰ *Ibid.*, pp. 89-159.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 139.

¹⁰² « *Archi-*, parce que chacun d'eux est censé surplomber et contenir, hiérarchiquement, un certain nombre de genres empiriques, lesquels sont de toute évidence, et quelle que soit leur amplitude, longévité ou capacité de récurrence, des faits de culture et d'histoire ; mais encore (ou déjà) *-genres*, parce que leurs critères de définition comportent toujours, nous l'avons vu, un élément thématique qui échappe à une description purement formelle ou linguistique. » *Ibid.*, p. 142.

¹⁰³ Genette avance que « un certain nombre de détermination thématiques, modales et formelles *relativement constantes et transhistoriques* (c'est-à-dire d'un rythme de variance sensiblement plus lent que ceux dont l'Histoire - 'littéraire' et 'générale' - a ordinairement à connaître) dessinent en quelque sorte le paysage où s'inscrit l'évolution du champ littéraire, et, dans une large mesure, déterminent quelque chose comme la réserve des virtualités génériques dans laquelle cette évolution fait son choix [...] », *Ibid.*, p.154. Pour Dominique Combe, le genre littéraire est plutôt une combinaison sémantique et formelle ; le mode d'énonciation incombant à l'aspect formel du texte. *Les genres littéraires*, Paris : Hachette, 1992, pp. 152-157.

¹⁰⁴ Voir la distinction entre genres historiques et genres théoriques faite par Tzvetan Todorov dans *Introduction à la littérature fantastique*.

¹⁰⁵ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 151.

a. Les modes narratif et dramatique

Dans la composition du récit en prose, l'auteur peut choisir entre deux grands procédés narratifs, soit raconter ou montrer¹⁰⁶, qui se distinguent par la distance du narrateur, présent dans le premier mode et effacé dans le second. La nouvelle étant fortement liée au ton de la conversation au XIX^e siècle, des auteurs comme Mérimée, Villiers de L'Isle-Adam ou encore Maupassant, s'efforcent généralement de restituer la parole conteuse en essayant d'oraliser le récit par le recours stratégique à un narrateur-conteur à la première personne s'inscrivant dans un cadre propice à la conversation¹⁰⁷. Cette stratégie d'écriture privilégie l'approche « raconter » par le recours fréquent à des sommaires, c'est-à-dire des passages de textes résumant l'action, et par la médiation de la parole à travers le narrateur-conteur¹⁰⁸. L'approche « raconter » mène souvent à un passage clé généralement appuyé sur le principe du « montrer », marqué par ce que Genette nomme des scènes, c'est-à-dire des passages textuels qui se caractérisent par une visualisation forte et une abondance de détails, accompagnés des paroles des personnages sous forme de monologue ou de dialogue en style direct.

Quant au récit dramatique, l'acte de narration est remplacé à la fois par la présentation, le texte dramatique, et la représentation, la réalisation du spectacle scénique visé par le texte. Cette visée de représentation prédétermine certains aspects structuraux du

¹⁰⁶ Voir Yves Reuter, *L'analyse du récit*, Paris : Armand Colin, 2009, pp. 40-41.

¹⁰⁷ Selon René Godenne, « [il] revient à Maupassant d'avoir cherché à épuiser toutes les ressources d'utilisation d'un cadre, [systématisant] ainsi cinq modes de présentation, qui sont devenus de parfaits archétypes [...] » : (1) un narrateur rapporte à un auditoire une aventure qu'il a vécue personnellement, ou à laquelle il a assisté en témoin, (2) le narrateur, à l'occasion de la rencontre d'un ami ou d'une connaissance, le met au courant de certains faits de son passé, (3) le narrateur, s'adressant en somme directement au lecteur, évoque un souvenir personnel, (4) le récit revêt la forme d'une lettre et (5) le narrateur raconte une aventure qu'il a entendue par ouï-dire. Maupassant adopte la forme contée puisque « le fait de rapporter de vive voix une histoire lui confère en effet un pouvoir d'émotion *immédiat* auquel n'atteint jamais la nouvelle à la troisième personne. » René Godenne, *op. cit.*, pp. 60-62.

¹⁰⁸ Quatre types de discours révèlent la distance du narrateur vis-à-vis le texte, que ce soit un récit d'évènement ou un récit de paroles : narrativisé, transposé en style indirect, transposé en style indirect libre ou rapporté. Gérard Genette, *Figures III*, Paris : Seuil, p. 191.

texte, par exemple en ce qui concerne l'action, et certains traits scripturaux. Dans la forme dramatique, le poète cherche à faire croire au spectateur/lecteur que c'est un autre que lui qui parle, comme le soulignait d'ailleurs Platon à propos des vers homériques (*République*, Livre III, 393). L'auteur aura alors recours à deux niveaux d'énonciation qui se différencient dans le texte par leur typographie : les répliques en style direct et les didascalies.

b. La prose dramatique

Dans *Le langage dramatique*, Pierre Larthomas, montre que le fait qu'un auteur écrive en se figurant une mise en scène possible induit une écriture spécifique. La mise en scène n'est pas pour lui un phénomène secondaire par rapport à l'écriture, mais plutôt, elle régit sur celle-ci puisque « le langage dramatique constitue, par nature, un compromis entre deux langages, l'écrit et le dit¹⁰⁹ ». Historiquement, on constate que le conte et la nouvelle sont justement des genres liés au « dit », à la parole, par le moyen de l'« écrit », la narration. Pour John Phillips, les contes du marquis de Sade sont un exemple de cette influence de la structure dramatique dans la prose, aboutissant en ce qu'il nomme « prose dramatique » :

Selon une tradition purement aristotélicienne, Sade recourt à la structure de base où présentation (exposition), développement, crise et dénouement se succèdent, de sorte que le mouvement de la prose reflète celui de la tragédie classique. Cette structure convient parfaitement au genre du conte, dont la brièveté se prête bien à la concentration dramatique.¹¹⁰

Le mélange des genres narratifs et dramatiques dans le conte fin-de-siècle a également été soulevé par Gérard Peylet qui affirme que « [...] il n'est pas étonnant de retrouver dans le

¹⁰⁹ Pierre Larthomas, *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris : Presses universitaires de France, 1980, p. 25.

¹¹⁰ John Phillips, « La prose dramatique de Sade : Ce "dangereux supplément" ? », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 41, 2007, p. 51.

conte des aspects propres au théâtre, au roman et à la poésie ; il se nourrit un peu de tous ces genres qu'il attire à lui¹¹¹ ». *Contes et nouvelles* semble suivre cette propension à l'hybridation générique. Dans presque tous ses contes et nouvelles, Rachilde délaisse le cadre classique de l'énonciation à la première personne pour lui préférer la troisième personne du narrateur omniscient et allant même jusqu'à supprimer ce dernier dans six de ses textes « en prose » pour ne conserver que les dialogues en style direct. Seuls « Le château hermétique » et « Le piège à revenant » suivent le principe de la narration encadrée et à la première personne dans laquelle « le narrateur, s'adressant en somme directement au lecteur, évoque un souvenir personnel¹¹² ». En choisissant un narrateur omniscient, la voix narrative semble coïncider avec la voix même de Rachilde. Ce type de narration peut donner l'impression d'une adéquation entre auteur et narrateur ; le lecteur a ainsi l'impression que c'est Rachilde elle-même qui leur raconte une histoire. Telle la marionnettiste qui tire les ficelles de ses personnages en laissant montrer les fils¹¹³, l'auteure exhibe l'artifice du récit, sans chercher à créer l'illusion d'un narrateur vraisemblable comme celui du récit naturaliste. Parce qu'ils sont assez courts et que Rachilde a privilégié le procédé narratif de la monstration dans leur composition, avec de nombreuses descriptions et des dialogues en style direct, les récits de *Contes et nouvelles* ressemblent d'autant plus à des scènes issues de l'espace théâtral.

Certains textes sont des narrations mixtes qui tendent vers l'imitation dramatique sans la réaliser, à l'instar de « Parade impie », « Le rôdeur », « Volupté », « Scie », « L'araignée de cristal » et « La mort d'Antinoüs ». Rachilde radicalise les origines orales

¹¹¹ Gérard Peylet, *op. cit.*, p. 76.

¹¹² René Godenne, *op. cit.*, p. 61.

¹¹³ Pour Daniel Grojnowski, « les manifestations de l'instance narratrice [à la troisième personne du singulier] varient selon les stratégies des auteurs. Ou bien ils placent au premier plan les événements et comment, autant que faire se peut, la présence d'un narrateur ou bien ils en révèlent la présence et l'exploitent à des fins diverses ». *Lire la nouvelle*, Paris : Armand Colin, 2007, p. 129.

du conte en conformant ces textes aux conventions scripturales du texte dramatique, c'est-à-dire en éliminant le recours au narrateur pour n'utiliser que le dialogue et en ajoutant des didascalies qui remplacent le sommaire du texte narratif. La dramatisation du conte et de la nouvelle se trouve aussi amplifiée par l'emploi abondant du « monologue narratif » et par des renvois à des sous-genres dramatiques dans le recueil de Rachilde (voir chapitre III). Pour ces raisons, le terme « prose dramatique » nous semble convenir parfaitement afin de désigner ces textes de *Contes et nouvelles* qui incorporent de manière accentuée des caractéristiques du texte dramatique dans la narration jusqu'à en faire des hybrides entre texte à lire et texte à voir.

CHAPITRE III

ENTRE DÉCADENTISME ET SYMBOLISME

1. DE LA SCÈNE AU TEXTE, DU TEXTE À LA SCÈNE : THÉÂTRE DE LECTURE ET THÉÂTRE DE SCÈNE

Les textes qui empruntent la structure dramatique peuvent être répartis en deux catégories d'après les distinctions de Larthomas : le texte dramatique destiné à la scène et le théâtre de lecture. Il affirme que « le [théâtre de lecture] n'est pas du théâtre ; il peut avoir des qualités littéraires, mais il n'est aucunement dramatique ; il est même, la plupart du temps, injouable¹¹⁴ ». Le théâtre de lecture, autrement dit « le spectacle dans un fauteuil », dans *Contes et nouvelles* suivis du *Théâtre* ne nous semble pas se distinguer par son caractère injouable, mais plutôt par sa narrativité. En effet, plusieurs textes dont lesquels « La mort d'Antinoüs », « L'araignée de cristal », « Parade impie », « Le rôdeur », « Volupté » et « Scie », même s'ils n'étaient pas destinés de prime abord à la scène, ont fini par être joués. La mise en scène de ce théâtre de lecture s'explique par le renouvellement de l'écriture dramaturgique à l'époque symboliste alors que la scène fuit vers le livre et le « spectacle dans un fauteuil » devient l'idéal théâtral.

a. Entre le livre et la scène : le théâtre symboliste

Le texte acquiert chez les dramaturges symbolistes une importance qui transcende la représentation scénique. Certes aujourd'hui moins connus que Paul Claudel (*Tête d'or*, 1889) et Maurice Maeterlinck (*Pelléas et Mélisande*, 1892), des dramaturges comme Pierre

¹¹⁴ Pierre Larthomas, *op. cit.*, p. 447.

Quillard (*La fille aux mains coupées*, 1886), Édouard Dujardin (*La légende d'Antonia*, 1891), Joséphin Péladan (*Le Fils des étoiles*, 1892), Remy de Gourmont (*Lilith*, 1892), Saint-Pol-Roux (*La Dame à la Faulx*, 1899) et Rachilde sont parmi une pléiade d'auteurs francophones qui ont tenté de renouveler en profondeur l'écriture dramatique fin-de-siècle¹¹⁵. Sous l'égide de Stéphane Mallarmé, ces dramaturges se livrent à une mythification de l'objet « livre » pour faire front au régime du simulacre théâtral tel que pratiqué jusque-là et qui leur semble dépassé. Selon l'expression de Mireille Losco-Lena, ils font « refluer le théâtre de la scène vers le Livre¹¹⁶ » pour proposer un théâtre de lecture où la scène se fait le plus discrète possible afin de ne pas gêner l'émergence d'une vision poétique issue directement du texte, et non principalement du dispositif scénique ou de la mise en scène¹¹⁷. Aussi, ils sont amenés à repenser la *théâtralité*, non seulement en ce qui concerne la mise en scène mimétique, mais également le texte dramatique afin de laisser toute la place à la rêverie, comme l'exprime Stéphane Mallarmé :

Si notre extérieure agitation choque, en l'écran de feuillets imprimés, à plus forte raison sur les planches, matérialité dressée dans une obstruction gratuite. Oui, le Livre ou cette monographie qu'il devient d'un type (superposition des pages comme un coffret, défendant contre le brutal espace une délicatesse reployée infinie et intime de l'être en soi-même) suffit avec maints procédés si neufs analogues en raréfaction à ce qu'a de subtil la vie. Par une mentale opération et point d'autre, lecteur je m'adonne à abstraire la physionomie, sans le déplaisir d'un visage exact penché, hors la rampe, sur ma source ou âme. Ses traits réduits à des mots, un maintien le cédant à l'identique disposition de phrase, tout ce pur résultat atteint pour ma délectation noble, s'effarouche d'une interprète [...].¹¹⁸

¹¹⁵ Il ne faut pas oublier les contributions remarquables des grands du théâtre symboliste : Henrik Ibsen, Anton Tchekhov, August Strindberg et Gerhart Hauptmann ; voir Peter Szondi, *Théorie du drame moderne : 1880-1950*, Lausanne : L'Âge d'homme, 1983.

¹¹⁶ Mireille Losco-Lena, *op. cit.*, p. 24.

¹¹⁷ « Que le comédien réveille le beau texte ou si c'est ma vision de lecteur à l'écart, voilà [...] un chef-d'œuvre moderne dans le style de l'ancien théâtre. La phrase chante sur les voix si bien d'accord que sont celles du Théâtre-Français un motif amer et franc, je ne l'en perçois pas moins écrite, dans l'immortalité de la brochure [...]. » Stéphane Mallarmé, « Le genre ou des modernes », *Divagations*, Paris : Bibliothèque Charpentier-Fasquelle, 1897, p. 194. Voir également Pierre Quillard, « De l'inutilité de la mise en scène exacte » dans Rachilde, *Théâtre*, pp. 213-219.

¹¹⁸ Stéphane Mallarmé, *op. cit.*, pp. 198-199.

Le drame symboliste se propose alors d'élaborer une vision élargie du réel en accordant une place privilégiée à l'invisible et au sensible; la « mise en scène » devient « mise en rêve » (ou cauchemar) par le biais de la suggestion poétique :

Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements.¹¹⁹

Ce processus suggestif est réalisé tant sur le plan narratif que dramatique : on ne raconte pas directement l'évènement, on le contourne, on l'évoque. Le texte dramatique exhibe de manière manifeste le vide de l'action, l'évènement attendu qui n'advient pas et reste au stade de désir ou de regret, comme dans « Volupté », « Le grand repas des ombres », « Le rôdeur » ou encore « Le château hermétique » et « Scie », dans le recueil de Rachilde.

L'*action* du drame devient *situation* :

Quoi ! le parfait écrit récuse jusqu'à la moindre aventure, pour se complaire dans son évocation chaste, sur le tain de souvenirs, comme l'est telle extraordinaire figure, à la fois éternel fantôme et le souffle ! quand il ne se passe rien d'immédiat et en dehors, dans un présent qui joue à l'effacé pour couvrir de plus hybrides dessous.¹²⁰

Pour Peter Szondi, la crise théâtrale de la fin du XIX^e siècle amène « l'épique » dans le dramatique, comme en témoigne l'émergence de textes dramatiques à forte tendance narrative à l'instar des pièces en un acte de Maeterlinck, Ibsen et Strindberg¹²¹. Les textes du *Démon de l'absurde*, recueil paru en 1894 dont plusieurs textes ont été repris dans *Contes et nouvelles*, seraient alors dans cette lignée puisque la moitié de ceux-ci sont composés selon la structure dramatique¹²² ou, dans le cas des textes narratifs, évoquent la

¹¹⁹ Jules Huret, « Stéphane Mallarmé », *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris : Bibliothèque-Charpentier, 1891, pp. 55-65.

¹²⁰ Stéphane Mallarmé, *op. cit.*, p. 198.

¹²¹ Voir Peter Szondi, *op. cit.*, pp. 77-80.

¹²² Dans ce recueil, cinq textes sont écrits en prose narrative (« Le château hermétique », « La dent », « Le piège à revenant », « La panthère », « Les vendanges de Sodome ») et les cinq autres sous la forme de récit dramatique (« L'araignée de cristal », « Parade impie », « Le rôdeur », « Volupté », « Scie »).

scène avec vivacité même s'ils sont destinés de prime abord à la publication papier.

b. Entre le conte et le drame symboliste

Le refoulement du théâtral de la scène vers le livre amène les auteurs dramatiques à s'inspirer de genres littéraires traditionnellement narratifs. Le conte, par exemple, répond à une certaine fascination des auteurs symbolistes et décadents pour les mondes anciens — qu'ils soient mythiques, antiques ou médiévaux — et à une quête de l'origine de l'existence. La dimension mythique, légendaire et allégorique du conte, ainsi que la présence du merveilleux voire du surnaturel, se prête bien à l'esthétique symboliste parce qu'elle permet aux auteurs de donner un second sens à leurs textes et d'exprimer leur vision du monde sous le voile de la suggestion. Dans l'article « Le théâtre symboliste », Henri Mazel soulevait déjà à la fin du XIX^e siècle les particularités du théâtre symboliste en insistant sur ce second sens et sur l'atmosphère onirique :

Dans tous les drames symbolistes, depuis *Prométhée* jusqu'à *Solness le constructeur*, les événements ont assez d'intérêt eux-mêmes pour captiver l'attention du public, **et le second sens est assez discrètement indiqué pour ne point gêner au spectacle et ne se révéler qu'à la réflexion.** [...] Il est probable que le théâtre symboliste, si ce nom est accepté par nos neveux, sera [...] caractérisé non pas par l'emploi plus abondant de certains tropes, ni même par une fréquente figuration scénique de mythes et d'allégories, mais par **une prédilection spéciale pour les sujets de rêve où les conflits des passions illustrent des duels d'idées**, et où les unes et les autres, revêtues ainsi d'une signification plus lointaine, se meuvent dans **un décor imprécis et dans une atmosphère moins historique que légendaire.**¹²³

Ce second sens va de pair avec un certain didactisme philosophique ou métaphysique ; l'auteur cherche à transmettre une vérité mystérieuse sur la destinée humaine qui ne se révèle — si elle se révèle — qu'à la réflexion et à la méditation sur le texte par le lecteur/spectateur. Le héros du drame symboliste, comme celui du conte, symbolise alors cette quête existentielle. Cependant, la quête du héros symboliste se solde souvent par un

¹²³ Henri Mazel, « Le Théâtre symboliste », *L'Ermitage*, septembre 1894, cité par Michel Autrand, *Le théâtre en France 1870-1914*, Paris : Honoré Champion, 2006, p. 237. Nous soulignons.

inachèvement, parfois même un flottement entre la vie et la mort. En s'appropriant le cadre légendaire du conte, le drame symboliste abandonne l'exigence de la vraisemblance classique dans son cadre spatio-temporel, accentuant cet effet de flottement temporel dans le récit. Le temps et l'espace se réduisent alors à des signes flous d'une époque et d'un lieu, et le texte « tourne le dos à l'action, à la psychologie des caractères qui s'affrontent [...], se complaît dans un climat irréel de songe ou de légende¹²⁴ ».

De même que le théâtre symboliste s'approprie certaines caractéristiques du conte, le conte perd sa spécificité narrative et intègre parfois la structure dramatique. Comme le remarque Gérard Peylet, « il n'est pas étonnant de retrouver dans le conte des aspects propres au théâtre [...], au point que certains contes de Rachilde ont été transposés à la scène, comme *L'araignée de cristal*, *La Mort d'Antinoüs*¹²⁵ ». Dans *Contes et nouvelles*, les textes composés de dialogues et de didascalies sont immédiatement associés au texte dramatique, mais, à bien y regarder, on constate que même certains textes narratifs s'approprient le type de personnage et la trame du drame symboliste. L'Épouvanté et la Mère dans « L'araignée de cristal » ; le maudit, la prostituée, le juif dans « Parade impie » ; Elle, Lui dans « Volupté » ; L'Ange, l'Homme dans « Scie » ; La petite fille, le petit garçon, le chien dans « Le petit goûter du chien » ; le vagabond, le vieux domestique dans « Le grand repas des ombres » : ce ne sont que quelques exemples de personnages stylisés, c'est-à-dire dont les caractéristiques sont succinctement esquissées ou suggérées, et dont le nom renvoie à des traits universels, de sorte que chaque lecteur peut se les représenter selon son imagination. Les personnages rachildiens deviennent le symbole d'un drame qui les dépasse parce qu'ils personnifient une quête (existentielle) sans aboutissement, sous le

¹²⁴ Gérard Peylet, *op. cit.*, p. 76.

¹²⁵ *Loc. cit.* S'il est vrai que « L'araignée de cristal » a fait l'objet d'une mise en scène, nous n'avons pas trouvé de trace de la représentation de « La mort d'Antinoüs » à laquelle Gérard Peylet fait allusion.

signe du « démon de l'absurde ». Alors que le dénouement du conte et de la nouvelle dix-neuviémiste élucide souvent en partie ou entièrement le conflit, dans ces textes, il se trouve inéluctablement suspendu, sans issue. Dans « Le grand repas des ombres » par exemple, le récit est construit sur la conjecture d'un vagabond qui imagine le faste d'un banquet somptueux au son d'un carillon de repas venant d'un château délabré quelque part en pleine campagne :

Pendant qu'il croquait son oignon avec appétit, heureux de sa liberté, de ses perpétuelles flâneries le laissant maître de tous ses actes et lui fournissant la somme de légumes crus nécessaires à son robuste estomac, il entrevit la bombance de là-haut, supputa le nombre des mets, s'imagina leur somptueuse ordonnance (n'y a-t-il pas vraiment des riches qui finissent par la soupe !), leur variété, les plats en vermeil, les nappes ourlées à jour, et le vin, surtout le vin coulant à flots, comme ce fleuve.¹²⁶

Sa présomption justifiant sa conviction, il décide alors de se rendre au château pour extirper un peu de vin à ces « tas de voleurs, ces richards » (CN, 34). Arrivé sur les lieux, il « eut un froid aux moelles, de ce froid bizarre dont on ne peut se garer en présence de très grandes choses mortes » (34). L'endroit qu'il s'était figuré riche et plein de vie est au contraire en décrépitude, de « la pelouse, où ne [pousse] plus aucune fleur », aux « immenses terrasses vides et mornes, les grandes fenêtres béantes, ouvrant des bouches édentées pour aspirer le soleil » (35) et « les perrons gris de lichens [indiquant] la négligence des valets » (35). Cependant, le vagabond perçoit cet extérieur délabré comme « une espèce de défi jeté aux pauvres : on était si fort, en cet endroit, qu'on ne craignait plus de se laisser aborder familièrement et de paraître rustique » (35), renforçant son envie de s'emparer de sa part du festin. Avisant un vieillard mal vêtu, le dernier domestique du château, sur le perron, il lui demande un verre de vin ; ce dernier lui rétorque que l'« on ne boit plus de vin ici depuis longtemps » (36), seulement de la piquette. L'illusion du vagabond est peu à peu dissipée

¹²⁶ Rachilde, *Contes et nouvelles suivis du Théâtre*, Paris : Mercure de France, 1900, pp. 33-34. Pour alléger notre texte, les citations du recueil de Rachilde seront intégrées dans le texte par l'abréviation CN suivie du numéro de la page de laquelle la citation est tirée.

par le jardinier qui lui apprend que le château tombe en ruines et que la propriétaire des lieux, une vieille fille de quatre-vingts ans, « ne peut plus s’offrir que de la bouillie au lait, et par petites cuillerées encore » (36). De manière détournée, le texte de Rachilde avertit le lecteur des dangers de l’imagination, du songe, qui peut pousser certains « vagabonds » à prendre des décisions sur des *a priori*, tout comme l’indique le proverbe français : « les apparences sont souvent trompeuses ». En regard de son sous-titre, *Socialisme*, terme qui « désigne l’ensemble des idées et des doctrines politiques qui, depuis le début du xix^e siècle, projettent de mettre fin aux injustices sociales engendrées par le capitalisme industriel et financier, et de changer la société dans le sens d’une plus grande égalité¹²⁷ », le récit prend un second sens politique. Il symbolise alors l’impossibilité d’appliquer la doctrine socialiste puisque celle-ci est basée, suggère le texte, sur l’illusion de richesses bourgeoises. Le partage équitable des richesses, entre bourgeois fortunés et pauvres gens (du peuple), serait à l’image du jardinier et du vagabond « buvant deux verres de piquette sur la rampe de marbre du perron » (CN, 36) : « C’était enfin *le grand partage* » (CN, 36), ironise Rachilde. Au lieu de dénouer le conflit, la fin du texte incite le lecteur à se questionner sur le pouvoir de l’imagination, ainsi que ce vagabond qui « tout le jour [...] fut songeur d’avoir eu l’apparition du grand repas des ombres, en la grande salle à manger de ce château mort » (CN, 37). C’est par la métaphore littéraire, et surtout par la morale finale, que Rachilde affirme sa vision plutôt conservatrice de la politique française, contrairement à d’autres auteurs fin-de-siècle comme Maurice Barrès, Octave Mirbeau et Émile Zola qui

¹²⁷ Olivier Nay, « Socialisme », *Encyclopædia Universalis* [En ligne]. L’auteur ajoute que « par extension, [le terme socialisme] désigne aussi les mouvements divers qui portent ces idées dans l’arène politique, ou encore l’organisation politique, sociale et économique censée créer la nouvelle société égalitaire. Le socialisme naît en même temps que l’économie industrielle, au moment où le développement du capitalisme et la transformation des systèmes de production contribuent à accroître les écarts de richesse entre la bourgeoisie, détentrice du capital, et une classe ouvrière soumise à des conditions de vie particulièrement difficiles. » Voir également Daniel Ligou, *Histoire du socialisme en France, 1871-1961*, Paris : Presses universitaires de France, 1962.

sont très politisés et n'hésitent pas à parler ouvertement de leurs opinions, notamment lors de l'affaire Dreyfus.

L'influence du drame symboliste se présente dans d'autres textes par la paralysie de l'action causée par un climat d'indécision comme dans « Le rôdeur », « Scie » et « L'araignée de cristal ». Dans ce conte, une conversation de soirée banale entre la Mère et son fils, l'Épouvanté, fait jaillir la terrible révélation de la hantise des miroirs de ce dernier. Exalté par le récit de son épouvante, le fils fait monter l'angoisse et la peur chez la Mère au point que celle-ci le supplie d'apporter une lampe pour combattre les ténèbres envahissant le salon et apaiser sa frayeur. Paralysé par la crainte du « miroir caché dans l'ombre » (CN, 120), une grande psyché trônant au milieu du salon, l'Épouvanté tarde à obéir. Lorsqu'il se décide enfin, sous le coup de la colère, il « s'élançe avec rage dans la direction de la psyché, derrière laquelle se trouve la porte du salon » (CN, 120) et rencontre le destin qu'il s'était prédit : « Tout à coup, la bousculade terrible d'un meuble énorme, le bruit sonore d'un cristal qui se brise et le hurlement lamentable d'un homme égorgé... » (CN, 120). Rachilde semble exprimer dans ce conte son propre sentiment ambivalent à l'égard de la vie et de la liberté humaines. Le miroir rappelle sans cesse à l'Épouvanté qu'il ne peut échapper à son reflet, c'est-à-dire que l'humain ne peut se soustraire à l'image qu'il projette ; il est prisonnier de son double. Christine Kiebuszinska affirme d'ailleurs que « the problematic nature of self-representation in *The Crystal Spider* can also be located in the reversals of Rachilde's image masks and gender role subversions she practiced in her own particular inversion of the canon of gender¹²⁸ ». Ce texte se comprendrait alors comme une métaphore de l'image inversée, l'autre côté du miroir, de la vie d'une femme écrivain

¹²⁸ Kiebuszinska, Christine, « Behind the Mirror : Madame Rachilde's *The crystal spider* », *Modern Language Studies*, vol. 24, n° 3, 1994, p. 28.

étouffée par la société patriarcale du XIX^e siècle dans laquelle l'écriture féminine est perçue comme contre-nature. S'il invite le spectateur à méditer sur sa propre existence et sur la fragilité de la vie, la fin sombre et abrupte de ce drame existentiel laisse surtout une impression de pessimisme morbide. La mort de l'Épouvanté semble être simplement la conséquence accessoire d'une fatalité inéluctable dans laquelle Rachilde s'attache à submerger ses personnages.

c. Le dialogue narratif dans *Contes et nouvelles*

Ce qui distingue le langage théâtral du langage narratif, c'est qu'il s'inscrit dans un régime exclusif du style direct puisque « celui qui parle se place toujours dans l'actualité d'un ici/maintenant qu'il partage avec son allocataire » et de ce fait « le passé simple ou le passé antérieur en sont pratiquement exclus, sauf dans les récits¹²⁹ ». Parce qu'ils adoptent le « faux dialogue »¹³⁰, c'est-à-dire l'alternance de longues répliques proférées en style direct (mode dramatique) dans lesquelles les personnages racontent des paroles ou des actions (mode narratif). « La mort d'Antinoüs », « L'araignée de cristal » et « Parade impie » établissent une hybridation entre le mode narratif et le mode dramatique.

Au théâtre, la parole est action, c'est-à-dire que « le langage dramatique est performatif. Il n'intervient pas seulement pour communiquer une information ou un savoir, mais il s'accompagne d'une volonté d'action particulière¹³¹ ». Or, le caractère suspensif de textes comme « La mort d'Antinoüs », « L'araignée de cristal », « Parade impie », « Le rôdeur », « Volupté » et « Scie » est remarquable et s'explique par la diminution des scènes

¹²⁹ Michel Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris : Armand Colin, 2010, p. 21.

¹³⁰ Michel Pruner le définit ainsi : « même quand deux personnages semblent se parler, il peut s'agir d'un faux dialogue, si ceux-ci ne se livrent pas à un véritable échange. C'est le cas de certains dialogues de tragédie, dans lequel le héros parle à un confident qui n'est là que pour l'écouter et relancer le discours sans apporter le moindre point de vue personnel. » *Ibid.*, p. 97.

¹³¹ *Ibid.*, p. 102.

d'action (dynamiques) au profit de scènes de conversation (statiques) ayant pour effet paradoxal d'alimenter la tension dramatique. Dans « Le rôdeur », les échanges entre les quatre femmes — la vieille Angèle, la grosse Marthe, la petite Célestine et Madame — provoquent, tant chez les personnages que chez le lecteur, l'attente anxieuse d'un évènement, l'irruption du rôdeur qui ne vient pas. Pour Émilie Yaouanq Tamby, cette propension à l'écriture du « vide évènementiel » est propre à la période symboliste de la fin du XIX^e siècle ; elle se développe particulièrement dans les textes dont le genre est « indéterminé », nous dirons hybride, mélangeant poétique et narratif, parfois même dramatique. Ainsi, dans plusieurs œuvres symbolistes,

[le] moment que l'on choisit d'explorer n'est pas le temps fort de l'évènement, mais celui de l'entre-deux, dans toute son indétermination et toute sa densité. On peut voir dans ce procédé l'inversion de l'ellipse, c'est ici le vide évènementiel qui fait l'objet du texte. L'ellipse permet de sertir l'instant, de l'isoler de la chaîne temporelle, la poétique du contournement plonge aussi le lecteur dans des expériences temporelles rarement exploitées par la narration, celle de la durée, ou de la sortie du temps.¹³²

De plus, l'action ou le dynamisme présupposé par le genre dramatique engendre une attente chez le lecteur ; la suspension de l'action attendue provoque le suspense et une certaine anxiété de la fin. Rachilde reprend la fin de la nouvelle — la chute — pour l'appliquer dans ces textes dialogués. Dans la préface écrite pour *Le Démon de l'absurde*, Marcel Schwob désigne donc à juste titre « Le rôdeur » par le terme « nouvelle »¹³³ ; le suspense développé par la nouvelle se résout dans la chute, et dans ce cas-ci la chute équivaut à la fin abrupte, sans résolution du nœud, du récit.

¹³² Émilie Yaouanq Tamby, *L'intéterminisme dans la prose poétique du symbolisme et du modernisme (domaines francophone et hispanophone, 1885-1914)*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2011, pp. 316-317.

¹³³ Marcel Schwob, « Préface » au *Démon de l'absurde* : « [...] le rôdeur de la nouvelle que vous allez lire rôde autour de la maison. », Paris : Mercure de France, 1894, p. II.

Lorsque la structure du dialogue instaure une relation d'affrontement entre la parole de deux voire trois personnages, il se transforme alors en opposition d'idées¹³⁴ comme dans « Scie », « Volupté » et « La mort d'Antinoüs ». Dans le premier dialogue, l'ange gardien d'un homme qui va naître lui permet de considérer les conditions possibles de sa vie future avant de naître, en l'exhortant à choisir, dès la première réplique, entre la vie et le néant :

L'ANGE. — Si tu nais, tu mourras. La vie est une maladie mortelle. Si tu vis beaucoup, tu souffriras beaucoup. Si tu meurs jeune, tu regretteras l'existence. Choisis !

De la même manière, le jeu d'association d'idées entre Elle et Lui dans « Volupté » devient prétexte à la description de voluptés sensuelles mettant de l'avant l'antagonisme entre le plaisir féminin et masculin :

ELLE (rêvant). — [...] Veux-tu que je te dise tout ce qui me fait de la peine, depuis que nous nous connaissons ? Toi, tu me diras ce qui t'amuse ? Ce sera notre jeu d'aujourd'hui. (CN, 180)

Et finalement, dans « La mort d'Antinoüs », Hadrien somme Antinoüs de parler, mais accapare lui-même la parole :

L'EMPEREUR. — J'ai la fièvre ! Ce vent frais me calmera peut-être. Oui, j'ai encore la fièvre et je ne comprends plus. Tu devrais m'expliquer, toi, dieu par ma volonté, toi, le premier de mes esclaves. Tu es dieu et je suis roi, entends-tu ? Nous sommes égaux. Parle ! (CN, 39)

Ces trois textes renvoient au dialogue philosophique et à la littérature d'idées où la « pluralité [des voix] peut être le moyen de rendre compte de la diversité des opinions sur un sujet donné : l'auteur peut alors se moquer des positions différentes de la sienne, ou au contraire ne pas trancher en faveur d'une opinion plutôt qu'une autre¹³⁵ ». À travers la parole de ses personnages, Rachilde établit un lien avec le spectateur pour diffuser ses propres idées sur l'existence humaine (« Scie », « La mort d'Antinoüs », « L'araignée de cristal ») et sur les plaisirs sensuels (« Volupté »).

¹³⁴ Michel Pruner, *op. cit.*, p. 113.

¹³⁵ Aude Lemeunier, *L'essai, le dialogue, l'apologue*, Paris: Hatier, 2002, p. 24.

d. Éléments de théâtre dans les textes narratifs

Dans certains textes narratifs, on retrouve une tension entre lecture et représentation, ceux-ci présentant à la fois des qualités proprement narratives et des caractéristiques sensiblement inspirées de la pantomime ou se rapprochant du monologue intérieur. Quatre textes en particulier évoquent le texte de théâtre sans pour autant en prendre l'aspect formel : « Le petit goûter du chien », « Le mortis », « La dent » et « Le tueur de grenouilles ». Dans chacun de ces textes, le corps des personnages devient parole et l'abondance des descriptions fait apparaître au sein du texte une vocation scénique.

Le deuxième texte de *Contes et nouvelles*, « Le petit goûter du chien », place d'emblée le lecteur dans une ambiance « théâtrale » par les descriptions du décor, assimilé à celui d'une scène d'opéra sur laquelle se jouera le drame des deux enfants-poupées, la petite fille et le petit garçon :

L'allée, blanche, sous l'éblouissante lumière du soleil, s'enroulait autour de la pelouse comme le col d'un cygne amoureux. Une corbeille de géraniums, bordée par les innombrables étoiles argentées des marguerites, posait, sur le vert de velours de la pelouse, un monstrueux rubis, et le géant chaton de bague qui semblait le contenir se sertissait d'un reflet nacré de perles fines. Docilement, vieux hérauts d'armes bien stylés, des arbres se massaient à droite et à gauche de l'herbe rase pour laisser voir, en fond de décor, la façade nette d'un palais d'opéra, une maison laiteuse dont les fenêtres, à vitres uniques, lançaient des clartés de diamants. [...]

Pourtant, un peu en arrière du massif de gauche, dans un bouquet de tamaris où se dressait une table rustique, sous un tendelet de toile, deux êtres humains s'amusaient, essayaient de vivre, malgré le décor.

Deux enfants.

La petite fille, huit ans.

Le petit garçon, son aîné d'un an.

Ils étaient, comme leur maison d'opéra, extraordinairement jolis. (CN, 21-23)

La préciosité du décor de la maison d'opéra fait fondre l'artifice à l'univers (imaginaire) de l'enfance. En effet, dans ce texte-bijou¹³⁶, Rachilde dénature l'enfance en la parant de

¹³⁶ Ainsi que l'affirme Sophie Pelletier dans l'introduction de sa thèse, la « forme du texte fin-de-siècle s'élabore à l'image de son contenu riche en gemmes et métaux – la pratique d'un style-bijou, c'est-à-dire l'adoption d'une langue traitée comme un joyau, est revendiquée dans de nombreux écrits, eux-mêmes ornés et enjolivés », ainsi que ceux de Rachilde dans *Contes et nouvelles. Le roman du bijou fin-de-siècle : Esthétique et société*, thèse de doctorat, Université de Montréal-Université Paris 8, 2011, p. 7.

l'artifice des costumes et des décors de scène pour produire des personnages qui ressemblent bien plus à des poupées, voire des marionnettes, qu'à des enfants « naturels ». Tout comme Mary et Sirocco dans la scène de la roseraie dans *La Marquise de Sade* (chapitre IV), le frère et la sœur font l'apprentissage des rôles traditionnels féminin et masculin qu'ils seront appelés à jouer à l'âge adulte. La fillette « se [forme] déjà au caprice » (CN, 23) en contestant la parole « doucement autoritaire » (CN, 23) de son frère et même dans leur toilette transparaît leur rôle à venir : le petit garçon est « virilement costumé en marin de la République » (CN, 24), et, comme sa « poupée colossale, presque sœur de la petite fille [...], aux prunelles de véritables saphirs » (CN, 25), la petite fille est une véritable miniature de femme « blonde, mièvre », avec sa « robe en mousseline brodée, très simple » dont « la broderie, entièrement exécutée à la main, devait coûter les yeux de plusieurs ouvrières » (CN, 24), ne se démarquant de sa poupée que par ses yeux « plus clairs et plus grands que ceux de la poupée [ressemblant] à deux coupes d'eau pure » (CN, 25). Sous la plume rachildienne, l'enfance se fait répétition générale pour le théâtre de la vie et ne laisse que très peu de place à l'individualité de ces enfants-poupées qui se conforment à leur cadre en se fondant dans le décor opulent de leur maison d'opéra comme les motifs picturaux complétant un tableau.

Deux autres textes, « La dent » et « Le mortis », présentent plusieurs similitudes avec la pantomime¹³⁷ qui, de manière générale, désigne à la fin du XIX^e siècle « une pièce muette, à tonalité macabre et/ou comique [...] induisant un rôle accru de la gestuelle et de la

¹³⁷ On dit parfois mimodrame : « D'une tonalité sérieuse, voire mélodramatique, le mimodrame laisse présager un dénouement tragique, alors que les conclusions des pantomimes sont tantôt heureuses, tantôt malheureuses ». Ariane Martinez, *La pantomime, théâtre en mineur : 1880-1945*, Paris : Presses Sorbonne-Nouvelle, 2008, p. 31

mimique¹³⁸ ». La pantomime s'entremêle facilement avec les autres arts où la gestuelle revêt une grande importance, comme le ballet, le cirque, et bien évidemment le théâtre. Ce genre acquiert une popularité sans précédent au cours des années 1880, et de nombreux écrivains, dont Mallarmé, Huysmans, Zola, Champsaur et Mendès, défendent l'art mimique parce qu'ils voient en lui l'essence même du dramatique, déversant au passage les caractéristiques du genre romanesque dans leur pratique du genre. Pour Ariane Martinez, auteure de *Pantomime, théâtre en mineur*, la pantomime est un genre hybride non seulement sur la scène, mais également lorsqu'elle est transcrite sur papier. En effet, selon l'auteure,

aucun critère formel ne permet d'identifier avec certitude une pantomime fin-de-siècle à sa simple lecture. [...] se côtoient ainsi des pièces didascaliques [...], où le discours direct et indirect, quoique présent, s'avère assez rare ; des pièces à dominante discursive, dialogues ou monologues, qui suivent le modèle du drame parlé [...] ; et enfin, des pièces hybrides, où alternent discours, indications scéniques et procédés narratifs romanesques [...].¹³⁹

Puisqu'elle condense l'intrigue et fait apparaître au sein du texte une vocation scénique, la pantomime peut être rapprochée d'autres genres hybrides comme le monologue intérieur¹⁴⁰, ce dernier oscillant entre l'oralité de l'écriture dramatique et la souplesse des genres narratifs. Édouard Dujardin, inventeur du premier monologue intérieur, *Les lauriers sont coupés* (1887), prescrit d'ailleurs une lecture théâtrale de son roman : « Drame d'un seul personnage dont est uniquement évoquée la suite des idées pendant quelques heures, ce roman devant être joué, c'est-à-dire MENTALEMENT joué par le lecteur¹⁴¹ ».

De la même manière, le lecteur peut jouer mentalement les textes « La dent » et « Le mortis » dans sa scène intérieure puisque les descriptions des gestes, des mimiques des

¹³⁸ *Ibid.*, pp. 31-32.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 40.

¹⁴⁰ Révélé au public en 1887 par *Les lauriers sont coupés* d'Édouard Dujardin, le monologue intérieur est un croisement entre le monologue théâtral et le discours narratif. À ce moment, il ne s'appelait pas encore ainsi, ce n'est que dans les années 1920, redécouvert par James Joyce et encensé par Valéry Larbaud, que le « monologue intérieur » est ainsi nommé.

¹⁴¹ Jean-Pierre Bertrand, préface à Édouard Dujardin, *Les lauriers sont coupés*, Paris : Garnier-Flammarion, 2001, p. 18.

personnages et de la voix narrative rendent l'action très « visuelle » et dramatique. Plus encore, les personnages de Bichette et de Sebastiani rappellent tour à tour le mime¹⁴² ou même la marionnette (dont les fils sont tirés par Rachilde, l'instance narrative) par leur « mutisme » et l'accent mis sur leur corps. Rachilde pousse plus loin la désincarnation des acteurs souhaitée par le théâtre symboliste¹⁴³ en les transformant en marionnettes de papier silencieuses et coupées du monde extérieur à l'image des personnages de la pièce *Les aveugles* (1890) de Maeterlinck.

Dans « La dent », Bichette, grande coquette gourmande, brise une de ses dents en croquant dans une pâtisserie trop dure. Cette dent cassée devient le symbole de sa lente déchéance :

L'horreur lui fauche les jambes ; elle tombe assise, les prunelles dilatées. Une dent ! La sienne. Non, non, c'est impossible ! Voyons, elle aurait déjà souffert, et elle n'a jamais eu mal aux dents. Elle est encore jeune, elle a un soin scrupuleux de sa bouche, tout en ayant, il faut bien l'avouer, le dégoût profond du dentiste. Elle tâte, là, sur le côté, un peu en arrière du sourire, et constate qu'il y a un trou. Elle bondit, frappe du front le vitrail, regarde à s'irriter les yeux ce petit objet qui luit d'une blancheur un peu jaunâtre. Oui, en effet, c'est sa dent ; elle est couronnée d'un liseré sombre à l'endroit de la cassure. Minée, mais depuis combien de temps ? Attaquée par quoi ? Cela ne lui a causé d'abord aucune souffrance, et maintenant elle se trouve plongée dans un de ces désespoirs qui, pour ne durer qu'un jour, n'en sont que plus terribles : elle a désormais une tare ! (CN, 172)

Malgré le tragique de la situation pour Babette, certains passages sont teints d'absurdité et font sourire le lecteur, car, ainsi que le disait Catulle Mendès de la pantomime, « il ne faut jamais que ce soit tout à fait sérieux : il faut que la poésie soit chatouillée de drôlerie et la tragédie bafouée de farce¹⁴⁴ ». Dans la scène de la confession, par exemple, au moment où

¹⁴² « Le mime est un comédien condamné à un mutisme absolu, et la comédie silencieuse qu'il joue doit être comprise doit être aussi bien comprise des spectateurs qu'une comédie dialoguée. Il n'a cependant pour remplacer la parole que ses gestes et son visage, c'est-à-dire un langage qu'il n'emploie pas dans l'ordinaire de la vie. » Raoul de Najac, *Petit traité de la pantomime*, Paris : A. Hennuyer, 1887, p. 5.

¹⁴³ Lugné-Poe souhaitait « redonner vie aux “ombres agrandies même plus grandes que nature”, aux marionnettes, afin de se passer de la présence de l'acteur » au Théâtre de l'Œuvre. Lugné-Poe cité par Marie-Claude Hubert dans *Les grandes théories du théâtre*, Paris : Armand Colin, 1998, p. 214.

¹⁴⁴ Catulle Mendès, « La pantomime » dans *La Revue du Palais*, vol. 2, n° 4, p. 649.

Bichette va avaler l'hostie, celle-ci se coince dans le trou laissé par la dent cassée et symbolise l'humiliation divine :

Le vieux curé, un prêtre de campagne, un homme lourd, croit devoir la saluer avant d'entamer sa messe. Enfin, il l'attend, l'hostie entre ses gros doigts levés ; elle murmure : — Mon Dieu, donnez-moi l'oubli de ces vanités ! — Et elle s'avance, paupières mi-closes, s'agenouille. Oh ! l'Oubli et la Consolation ! Tout son être se tend vers le pays de l'union mystique, où les baisers se rendent sans qu'il soit question du nombre des dents. Elle reçoit l'hostie, referme la bouche ; mais durant que sa langue, d'un mouvement onctueux et plein de respect, retourne doucement la tranche de pain divin, la plie en deux pour l'avalier plus vite, elle devine, elle voit que Dieu s'arrête... Il n'a pas encore l'habitude de ça, et se laisse retenir par un coin, du côté de la petite brèche ! La pauvre femme appelle à son aide tout ce qu'elle possède de salive. Elle quitte affolée la Sainte Table, ayant l'envie sacrilège de cracher en dépit de sa ferveur. Quoi ! c'est ce Dieu de charité qui lui inflige une pareille humiliation ? Si c'était du pain ordinaire, elle comprendrait, mais Lui ! Alors, elle le détache d'un coup brutal de la langue, et la déglutition s'opère subitement ; Dieu disparaît, s'engouffre comme s'il avait eu peur, après avoir constaté. (CN, 177-178)

Ce côté absurde du tragique revient également dans « Le Mortis », où Rachilde peint une fresque inspirée de la Renaissance italienne dans laquelle le comte Sebastiani Ceccaldo-Rossi, privé de nourriture depuis plusieurs jours, décide de sortir de son château et se découvre seul parmi une horde de fleurs qui ont envahi la ville de Florence alors que la peste a éclaté et anéanti sa population. Rachilde convoque l'image du médecin médiéval qui se protège de l'air pestiféré en affublant son personnage d'un costume « authentique », avec le masque au bec long rempli d'herbes odorantes, mais qui prend des airs ridicules sur un aristocrate isolé. Suffoqué par la chaleur, le comte décide de l'enlever pour se soulager. Il est aussitôt soulé par les arômes des fleurs et, dans son ivresse, il commence à les dévorer, et meurt empoisonné, tombant à la renverse dans les escaliers le menant chez lui. Ce comte qui avait réussi l'exploit de survivre à la peste florentine meurt bêtement — absurdement — empoisonné par un bataillon de fleurs :

... Ainsi périt singulièrement, pour avoir respiré des fleurs, Sébastiani Ceccaldo-Rossi, le dernier de sa race, prince et comte en la république toscane, héritier de plusieurs siècles de gloires et de crimes, tenant aux guelfes par l'assassinat des chevaliers Boldi d'a Ponte, allié aux gibelins par la digue érigée contre la crue de l'Arnolors de la grande inondation, gentilhomme accompli, l'honneur de Florence, aimant également les dames brunes, les pages blonds, les belles statues et les chiens héraldiques, un mortis enfin, que la peste avait épargné, mais que les roses empoisonnèrent sans miséricorde. (CN, 68-69)

Dans « La dent » et « Le mortis », Bichette et Sebastiani sont murés dans un silence macabre, et seul reste leur corps qui se meut dans un outre-monde décadent. À cet égard, on peut également mentionner le Petit Toniot, « Le tueur de grenouilles », dont le mutisme fait un véritable mime sans âme, affairé à « [dépeupler] le pays de ces bestioles énervantes, dont les chansons, moitié prières, moitié jurons, litanies d'hystériques, [obsèdent] affreusement sa mémoire » (CN, 101) en lui rappelant sa mère adultère pour le meurtre de laquelle son père a été emprisonné. Seul dans la chaumière que lui ont laissée ses parents, tombant en ruines au beau milieu des bois, des signes de psychose commencent à se manifester chez le petit Toniot : « Puisqu'il faut tuer pour vivre, il vaut mieux tuer sans bruit et que la mort que l'on donne serve à étouffer tout le bruit. Ce qu'il éprouverait de joies à cueillir ces fleurs vivantes des mares troubles, écloses en gueules de folles... qu'il fermerait une à une. » (CN, 100) L'accent mis sur le mouvement du corps et sur le décor, ainsi que la prédisposition à une parole qui est somme toute corporelle permet à ces textes d'être facilement transposables sur scène, qu'elle soit réelle ou mentale, et de créer son propre « spectacle dans un fauteuil ».

e. Le lecteur-spectateur dans un fauteuil

Jugées trop complexes à mettre en scène, les représentations des deux premières pièces d'Alfred de Musset, *La coupe et les lèvres* (1831) ainsi que *Namouna* (1831), furent un échec. Musset décida néanmoins de les republier l'année suivante sous le titre *Un spectacle dans un fauteuil*, prenant à contre-pied la critique de l'époque et créant par la même occasion un type de spectacle théâtral destiné à la lecture plutôt qu'à la représentation. Cette primauté de la lecture sur la matérialisation scénique trouva écho chez

les dramaturges symbolistes qui voyaient le simulacre théâtral d'un mauvais œil et qui cherchaient par tous les moyens à le dépasser. L'un de ces moyens est bien sûr la désincarnation des acteurs, voire la dématérialisation de la scène de théâtre, dont le « théâtre dans un fauteuil » est la plus radicale expression. Initialement « créé » pour justifier la lecture de pièces destinées à la scène, le « spectacle dans un fauteuil » devient dans la dernière décennie du XIX^e siècle le motif justifiant la mise en scène pragmatique des symbolistes où le texte devient l'enjeu central ; les acteurs, les décors, et tout ce qui découle du dispositif scénique prenant une moindre importance. Dans *Divagations*, Mallarmé affirme même que contrairement à d'autres arts scéniques qui ne reposent pas sur la parole, telle la danse, le texte seul devrait suffire à figurer toute pièce théâtrale, mettant ainsi l'accent sur l'importance du texte, puisqu'il transcende quelque représentation visuelle que ce soit, dans le théâtre symboliste.

C'est dans cet esprit de désincarnation scénique que Rachilde créa *Madame la Mort*. La mise en scène du deuxième acte se déroule dans le « cerveau » de Paul Dartigny, lieu où il reçoit la visite de Madame la Mort et d'un personnage symbolisant la Vie, qui se disputent son destin. « La tentation d'une figuration de l'outre-monde est probablement l'une des caractéristiques majeures des drames symbolistes¹⁴⁵ », selon Losco-Lena ; les auteurs et les metteurs en scène de drames symbolistes cherchent à créer de véritables visions dont le texte est le principal vecteur. Losco-Lena rapproche cette quête de la vision symboliste au travail du rêve en mentionnant notamment que « l'image mentale devient théâtre grâce au passage de la parole par les 'oreilles' ; [et qu'au théâtre,] les spectateurs [...] ferment les yeux afin de pouvoir accéder à leurs visions intérieures¹⁴⁶ ». La vision se

¹⁴⁵ Mireille Losco-Lena, *op. cit.*, p. 16.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 20.

déplace donc dans l'élaboration de la dramaturgie symboliste, il devient intérieur et imaginaire, tourné vers le dedans plutôt que vers la scène de théâtre réelle¹⁴⁷.

Dans l'article « Rachilde, The Actor's spectre and Symbolist dramaturgy : the staging of Madame la Mort », Frazer Lively souligne l'importance que revêtait la mise en scène des pièces symbolistes chez Pierre Quillard et Mallarmé. Pour Quillard, le théâtre devait être un prétexte au rêve, il était donc hors de question d'élaborer une mise en scène « naturaliste » ou réaliste pour un texte symboliste, bien au contraire. Quant à Mallarmé, on se souviendra de sa célèbre phrase « À la rigueur un papier suffit pour évoquer toute pièce : aidé de sa personnalité multiple chacun pouvant se la jouer en dedans [...]»¹⁴⁸. Il s'agit donc pour la mise en scène symboliste d'être aussi éloignée que possible de ce qui est « naturel » pour aller plutôt vers l'évocation, la suggestion, et surtout, l'onirisme. C'est précisément cette idée que l'on peut mettre en scène l'intérieur d'un personnage, d'un esprit, d'une pensée qui est novateur pour le théâtre symboliste et ouvre la possibilité d'un théâtre encore plus éloigné du matériel.

L'ambivalence recherchée entre théâtre et rêverie, par le glissement de la mise en scène matérielle à la mise en scène immatérielle dans la dramaturgie symboliste, devient ainsi propice à la réapparition de la figure du lecteur-spectateur. Contrairement au spectateur de théâtre « régulier », le lecteur-spectateur a une relation plus interactive avec les pièces parce qu'il doit pallier à la mise en scène par son imagination ; il « s'attache [alors] à déployer sa scène mentale conformément au rêve qu'il développe autour des pièces¹⁴⁹ », que ce soit en salle ou dans son fauteuil, ce qui produit un « spectacle dans un fauteuil » individuel, intime, fruit d'une rêverie personnelle. Dans cette optique, le style

¹⁴⁷ *Ibid.*, pp. 20-21.

¹⁴⁸ Stéphane Mallarmé, *op. cit.*, p. 194.

¹⁴⁹ Mireille Losco-Lena, *op. cit.*, p. 24.

décadent semble particulièrement propice à susciter des visions dans l'imagination du lecteur.

2. Créer une vision : le style décadent

a. L'esprit décadent

Si pour plusieurs critiques c'est l'année 1884 qui marque l'entrée du mouvement décadent dans l'histoire de la littérature, certains s'accordent également sur le fait que les germes de l'esprit décadent existent depuis le début du XIX^e siècle. Le terme « décadent », utilisé d'abord par Désiré Nisard pour qualifier de manière péjorative la poésie de la période de la décadence latine, a par la suite été revendiqué par certains écrivains du milieu du XIX^e siècle qui voyaient dans cette poésie un idéal esthétique à atteindre. Comme nous l'avons déjà mentionné dans le chapitre d'introduction, à la fin du XIX^e siècle, le terme a de nouveau été employé de manière péjorative par les journalistes pour critiquer la nouvelle école qui se formait au début des années 1880, mais est devenue par contrecoup la bannière du mouvement en question : l'école décadente.

Dans *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence* (1834), l'historien Désiré Nisard emploie comme terme de critique littéraire le mot « décadence » qui était jusqu'alors réservé à la philosophie de l'histoire. Pour Nisard, « la décadence » désigne à la fois l'époque historique de la latinité tardive (du I^{er} au IV^e siècle) et plus particulièrement le soi-disant mauvais goût et les excès stylistiques des poètes de l'époque tels Phèdre, Stace, Martial et Juvénal. Pour Nisard, les poètes de la latinité tardive emploient la description de manière excessive ; l'élément descriptif cesse alors d'être un ornement pour devenir l'essence même du discours. Malgré la connotation péjorative du terme chez Nisard, les qualificatifs « décadence » ou « décadent » sont bientôt revendiqués

par une nouvelle génération de poètes, notamment Charles Baudelaire et Théophile Gautier à sa suite, pour qui « décadence » ne rime plus avec manque de goût et régression, mais, bien au contraire, avec raffinement et modernité. Baudelaire insère le premier dans les *Fleurs du mal* (1857) un poème inspiré des proses de la décadence latine, « *Franciscæ meæ laudes* »¹⁵⁰, et prend la défense de la littérature de décadence dans « Notes nouvelles sur Edgar Poe » commencé à la même époque. Pour Baudelaire, le vers de la décadence latine

[...] est singulièrement propre à exprimer la passion, telle que l'a comprise et sentie le monde poétique moderne [...]. Dans cette merveilleuse langue, le solécisme et le barbarisme paraissent rendre les négligences forcées d'une passion qui s'oublie et se moque des règles. Les mots, pris dans une acception nouvelle, révèlent la maladresse charmante du barbare du Nord, agenouillé devant la beauté romaine.¹⁵¹

Autrement dit, le retour au langage « barbare » de la décadence latine, par opposition au classicisme rigide de la langue française, permet de mieux exprimer le sentiment poétique des écrivains du XIX^e siècle face à la modernité et aux changements qui s'opèrent dans la société française. Cette sensibilité au monde de la décadence latine sera exacerbée encore plus au début des années 1880 lorsque la jeune génération d'écrivains percevra la défaite de 1870 et ensuite l'échec de la Commune de 1871 comme l'amorce d'une véritable décadence française.

Dans les *Essais de psychologie contemporaine* (1883), Paul Bourget associe l'émergence de la littérature décadente à l'un des symptômes de la crise morale que vit la France à la fin du XIX^e siècle et dont les prémises étaient en germe, entre autres, dans les écrits de Baudelaire. En effet, pour Bourget, Baudelaire est la principale source de l'intérêt renouvelé, par la nouvelle génération d'écrivains, pour le monde de la décadence latine puisque « tel quel, et malgré les subtilités qui rendent l'accès de son œuvre plus que

¹⁵⁰ *Franciscæ meæ laudes* (LIII) fut parmi les poèmes retirés des *Fleurs du Mal* (1857). Il a été réédité dans *Épaves* (1866).

¹⁵¹ Note accompagnant le poème *Franciscæ meæ laudes* dans *Les Fleurs du Mal*, Paris : Poulet-Malassis et De Broise, 1857, p. 125.

difficile au grand nombre, Baudelaire demeure un des éducateurs préférés de la génération qui vient¹⁵² ».

Dans la troisième partie du chapitre consacré à Baudelaire, intitulé « Théorie de la décadence », Paul Bourget explique la manière dont la civilisation de la décadence latine a fait impression sur Baudelaire, qui à son tour influence les jeunes écrivains des années 1880, et comment, à bien des égards, cette civilisation peut être comparable à la société française contemporaine. Dans ce chapitre, maintes fois cité dans les ouvrages théoriques sur le mouvement décadent, Paul Bourget débute en affirmant que la société est assimilable à un organisme¹⁵³ qui tombe en décadence lorsque la subordination des cellules est abandonnée au profit de la cellule individuelle. Le langage, matériel de la littérature, est soumis à cette même loi et le style de décadence est ce qui advient lorsque l'individualité des mots domine la totalité de la phrase, c'est-à-dire une propension à délaisser l'ensemble pour aller vers le détail¹⁵⁴.

Bourget remarque en fait une tendance qui est reprise du Romantisme¹⁵⁵, où la décomposition de l'unique, du particulier et de l'étrange devient un sujet important de la littérature décadente. Cette esthétique de la dissection, tant du langage que de la sensation, sera l'apanage des décadents qui décortiqueront les sensations de leurs personnages dont les

¹⁵² Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Tome I, Paris : Librairie Plon, 1901, p. 26. L'essai sur Baudelaire est paru en 1881 dans la *Nouvelle Revue* avant de paraître en recueil.

¹⁵³ « Une société doit être assimilée à un organisme. Comme un organisme, en effet, elle se résout en une fédération d'organismes moindres, qui se résolvent eux-mêmes en une fédération de cellules. L'individu est la cellule sociale. Pour que l'organisme total fonctionne avec énergie, il est nécessaire que les organismes moindres fonctionnent avec énergie, mais avec une énergie subordonnée... » *Ibid.*, p.19.

¹⁵⁴ « Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser place à l'indépendance du mot. » *Ibid.*, p. 20.

¹⁵⁵ « Je crois avoir été un des premiers à signaler cette reprise inattendue de ce que l'on appelait en 1830, le mal du siècle. » *Ibid.*, « Avant-propos », p. XXI.

sens deviendront engourdis à force d'exacerbation, comme dans *À rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans ou *Monsieur de Phocas* (1905) de Jean Lorrain.

Tant Baudelaire que Bourget plaident pour un nouvel art d'écrire, un renouvellement de la littérature française à l'aide de « ce style méprisé des pédants, car il exprime des idées neuves avec des formes nouvelles et des mots qu'on n'a pas entendus encore¹⁵⁶ », comme dit Gautier. À la suite de Baudelaire et de Bourget, une nouvelle génération d'artistes s'inspirera de la civilisation latine pour créer un mouvement littéraire qui essayera tant bien que mal d'insuffler une nouvelle vie aux lettres françaises.

b. De l'écriture artiste au style décadent

Dans *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence* (1834), Désiré Nisard discerne comme principales caractéristiques du style de décadence : l'utilisation abondante de descriptions, la prédominance du détail, et de manière plus générale, la désintégration de l'ensemble au profit de ses parties constitutives. Pour Nisard, le style de décadence est invariablement caractéristique des mauvais poètes de la latinité tardive qui font de la description le point focal de leurs œuvres. Vers le milieu du XIX^e siècle, Baudelaire et Gautier seront inspirés par ces descriptions et infirment le jugement négatif de Nisard, pour, au contraire, trouver au « style de décadence » une valeur très positive. Pour Théophile Gautier, un style de décadence est caractérisé avant tout par son vocabulaire rare et recherché, par son désir de fixer l'éphémère comme l'extraordinaire, ou encore par son obsession de la langueur névrosée¹⁵⁷. À la fin du XIX^e siècle, Paul Bourget souligne avant tout les aspects formels ou plus précisément narratifs du style de décadence

¹⁵⁶ Théophile Gautier, « Préface » de la troisième édition des *Fleurs du Mal*, Paris : Michel Lévy et frères, 1868, p. 17.

¹⁵⁷ Voir sa préface à la troisième édition des *Fleurs du Mal*, Paris : Michel Lévy et frères, 1868.

dont l'écriture est éclatée et où l'ensemble, c'est-à-dire le livre, s'efface en faveur de ses parties constituantes (la page, la phrase, le mot). Le style décadent fin-de-siècle reprend en les radicalisant des traits de style d'écriture qui s'inspirent de ceux des poètes de la latinité tardive.

Du début du XIX^e siècle jusqu'au milieu du XIX^e, on dénombre trois appellations utilisées sans distinction, comme des synonymes, pour décrire le style d'écriture des artistes s'inspirant de près ou de loin de la décadence latine : « style de décadence », « style artiste » et « style décadent ». Le philologue et grammairien français Charles Bruneau est le premier à distinguer des nuances entre les trois termes. Dans le deuxième tome de *Petite histoire de la langue française*¹⁵⁸, il classe le « style de décadence » ainsi que l'« écriture artiste » dans le mouvement de l'Art pour l'Art, et le « style décadent » dans la fin-de-siècle, plus particulièrement dans le mouvement symboliste. Bien qu'il place le « style de décadence » et le « style décadent » dans deux mouvements différents, Charles Bruneau emploie presque les mêmes termes pour définir les deux styles. Il associe cependant le « style de décadence » à des poètes comme Baudelaire, Rimbaud, Verlaine et Laforgue ; le « style décadent » à des romanciers comme Bourges, Huysmans et Moréas. La différence primordiale entre les deux styles serait donc au niveau du genre pratiqué par l'écrivain : le « style de décadence » s'appliquant aux écrivains s'inspirant de la poésie de la décadence latine, tandis que le « style décadent » est associé plutôt aux romanciers s'inspirant de la société de la décadence latine. Comme le fait Bruneau lui-même, on peut considérer « style de décadence » et « style décadent » comme des synonymes (outre la différence générique) puisqu'ils réfèrent aux mêmes caractéristiques stylistiques. Pour Charles Bruneau, la langue et le style « décadents » ne sont, du point de vue historique, qu'une forme évoluée de la

¹⁵⁸ Charles Bruneau, *Petite histoire de la langue française*, tome II, Paris : Armand Colin, 1961.

langue et du style romantiques. Ils se manifestent chez Baudelaire et continuent à exister au-delà de la fin-de-siècle chez des auteurs comme Paul Claudel. L'écriture artiste, en revanche, est pour lui un phénomène qui appartient exclusivement au mouvement de l'Art pour l'Art et qui essaye d'opérer par la langue ce que les peintres impressionnistes ont tenté à coups de pinceau, c'est-à-dire rendre l'instantané.

Contrairement à Charles Bruneau qui distingue nettement « style décadent » et « écriture artiste », certains historiens de la littérature plus contemporains ont tendance à considérer les deux expressions comme des synonymes, assimilant « style décadent » soit à l'impressionnisme, soit au symbolisme, et traitant l'« écriture artiste » comme une sous-catégorie de ce dernier. Ainsi, le *Dictionnaire de critique littéraire* définit l'écriture artiste comme un « style très en vogue chez les romanciers de la fin du siècle, en particulier chez les Goncourt et chez Huysmans, sous l'influence du mouvement symboliste et de la peinture impressionniste¹⁵⁹ ». De même, le *Dictionnaire des termes littéraires* présente l'écriture artiste comme une variante de l'impressionnisme en littérature et la rattache notamment aux Goncourt¹⁶⁰. Qui plus est, les définitions stylistiques de l'écriture artiste données dans les ouvrages de référence, axées avant tout sur les notions d'éclatement et de fragmentation, recourent de manière assez flagrante la définition du style de décadence de Paul Bourget¹⁶¹. Certains dictionnaires de référence littéraire décrivent la vision promue dans l'écriture artiste comme n'étant « pas synthétique, mais fragmentée, impressionniste¹⁶² » ou encore comme une « association lâche de fragments, souvent coulés

¹⁵⁹ Joëlle Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris : Armand Colin, 1993, p. 68.

¹⁶⁰ Hendrik Van Gorp *et al.*, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris : Honoré Champion, 2005, p. 250.

¹⁶¹ « Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot. » Paul Bourget, *op. cit.*, p. 20.

¹⁶² Joëlle Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert, *op. cit.*, p. 68.

en structures grammaticales incomplètes¹⁶³ », caractéristiques qui rappellent le phénomène de décomposition identifié par Bourget comme le signe majeur d'un style de décadence et incitent à rapprocher davantage l'écriture artiste du style décadent.

L'article d'Henri Mitterrand intitulé « De l'écriture artiste au style décadent » permet de mieux cerner le rapport entre ces trois dénominations stylistiques. Pour Mitterrand, l'« écriture artiste » est un terme étroitement associé à la peinture impressionniste, créé par les frères Goncourt dans le but de fixer ce qu'il nomme des « instantanés », de retenir la fugacité de la nature et des êtres. Selon lui, « la vision artiste [...] dissocie, désintègre, éparpille les ensembles en une multitude de touches ou de notations qui épuisent la totalité des éléments d'une impression, mais rendent en même temps le caractère fortuit et hétéroclite de leur rencontre¹⁶⁴ ». Le style décadent est davantage centré sur lui-même, repli qui lui donne une fonction esthétique plutôt que mimétique. Avatar de l'écriture artiste, non créateur, le style décadent se plaît tout simplement à amplifier et à radicaliser les procédés littéraires plus modérés de l'original :

Tout se passe comme si l'âme décadente, impuissante à inventer un style inédit, avait adapté les anomalies les plus marquées de l'écriture artiste, en les détournant de leur finalité initiale, qui était d'analyser toujours plus exactement la sensation, pour en faire les recettes d'un langage d'initiés, une sorte de code auquel se reconnaissent les esthètes désabusés et dilettantes.¹⁶⁵

Les différences entre les deux idiomes sont manifestes aussi bien sur le plan lexical que syntaxique. Sur le plan lexical, Mitterrand observe une radicalisation des procédures d'innovation. Contrairement aux écrivains artistes qui ne se souciaient guère des néologismes, les écrivains décadents, eux, se complaisent, note-t-il, « dans la création de

¹⁶³ Hendrik Van Gorp *et al.*, *op. cit.*, p. 250.

¹⁶⁴ Henri Mitterrand, « De l'écriture artiste au style décadent », Gérald Antoine, Robert Martin (dir.), *Histoire de la langue française 1880-1914*, Paris : CNRS, 1985, pp. 467-478, p. 468.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 473.

mots inouïs, par la dérivation des mots usuels, par l'exploitation de radicaux latins ou grecs demeurés jusque-là sans descendance, par l'appel aux archaïsmes, par la transformation des noms en adjectifs, des adjectifs en nom, etc.¹⁶⁶ », tendance langagière que certains critiques de la période fin-de-siècle ont qualifiée de « maniérée ». Sur le plan syntaxique, Mitterand observe une amplification de l'effet de fragmentation et d'éclatement présent dès l'écriture artiste :

L'écriture artiste avait déjà réduit le rôle du verbe. Ici, il disparaît de la principale, laisse place à ces verbes illusoires que sont les verbes d'existence — « c'était », « il y avait » — ou se laisse enfermer dans la proposition relative, où il ne joue plus qu'un rôle accessoire. [...] C'est le triomphe du substantif abstrait, qui étale la sensation dans une durée indéfinie, rendue plus imprécise et plus vague encore par l'emploi prédominant du pluriel et de l'article indéfini. La phrase s'amollit, se décompose, perd toute membrure, se perpétue en replis dolents et alanguis.¹⁶⁷

L'amollissement et la perpétuation de la phrase s'accompagnent d'un changement de l'ordre traditionnel des mots : d'une part, l'adjectif qualificatif ne se place désormais plus après, mais avant le nom ; d'autre part, l'inversion du sujet devient systématique. Tout vise à surprendre le lecteur, à rompre avec la probabilité linguistique, c'est-à-dire l'ordre conventionnel de la phrase, à laquelle s'attendent les lecteurs. Qualifié tantôt d'« artiste » tantôt de « décadent », le style d'écriture de Rachilde dans *Contes et nouvelles* est néanmoins tributaire de l'esthétique fin-de-siècle et s'attache à ciseler ce que Mitterand nomme des « phrase[s] objet d'art¹⁶⁸ » qui plaisent souvent plus par la beauté de leur construction lexicale que par leur signification même.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 474.

¹⁶⁷ *Loc. cit.*

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 467.

c. Style décadent et description

Comme chez les poètes de la latinité tardive, la description devient une importante composante du style décadent. « Moyen, en un sens, ‘luxueux’, la description est [...] une sorte d’amplification décorative où peut ‘s’étaler’ (Boileau), le savoir-faire stylistique de l’auteur, où peuvent s’entasser métaphores, comparaisons, adjectifs pittoresques et figures de tout ordre¹⁶⁹ », comme l’affirme Philippe Hamon. La concision des formes brèves se prête bien à l’emploi du style décadent : l’action pouvant être fortement concentrée, les auteurs laissent beaucoup de place aux descriptions du décor et des personnages. Ainsi que dans la poésie de la latinité tardive, la description dans le style décadent perd sa fonction *mimétique* pour devenir *ornementale*, donnant lieu à des « textes-bijou » pour reprendre les termes de Sophie Pelletier. À plusieurs égards, la description dans les « phrases objet d’art » du style décadent peuvent rappeler l’*ekphrasis*, « un énoncé qui fait voir en détail, qui fait vivre (*énargès*), qui met sous les yeux l’objet du discours¹⁷⁰ ». Dans *La description*, Jean-Michel Adam rappelle que le concept moderne de « description » auquel on associe l’*ekphrasis* est lié à ses origines rhétoriques, en particulier à la notion de clarté ou d’évidence¹⁷¹. Dans la théorie de l’élocution formulée par Aristote dans sa *Rhétorique*, le *logos* (discours) a pour fonction de « montrer » et sa qualité première doit être la clarté ou

¹⁶⁹ Philippe Hamon, *La Description littéraire : anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris : Macula, 1991, p. 6.

¹⁷⁰ L’*ekphrasis* est ainsi définie par Hermogène au II^e siècle. Jean-Michel Adam, *La description*, Paris : Presses universitaires de France, 1993, p. 27-28.

¹⁷¹ Claude Calame précise : « C’est donc à d’autant plus forte raison que, dans la *Rhétorique* de même que dans la *Poétique*, la qualité première de l’expression, de la diction (*léxis*), se révèle être la clarté, la transparence lumineuse (*saphés*) : ‘Qu’il en soit ainsi de ce qui a été montré dans la *Poétique* et que la qualité principale de la diction soit définie comme la clarté. L’indice en est que le discours (*ho logos*), s’il ne révèle pas (*mè deloî*), ne produira pas son effet (*érgon*) propre’. », Aristote, *Rhétorique* 3, 1404b 1-2, par référence à *Poétique* 22, 1458a 18-20. Cité par Claude Calame dans « Entre vraisemblable, nécessité et poétique de la vue : l’historiographie grecque classique » [en ligne], *Texto!*, vol. XV, n° 3, juillet 2010, p. 16, <<http://www.revue-texto.net/index.php?id=2620>>, consulté le 6 décembre 2012.

transparence. Le concept d'évidence¹⁷² de la rhétorique aristotélicienne sera repris par les rhétoriciens latins, notamment chez les historiographes¹⁷³, comme moyen de placer ce qui est dit sous le sens de la vue et ainsi situer l'auditeur/lecteur dans une position comparable à celle du témoin oculaire des événements relatés. L'*ekphrasis* se définit donc par le fait qu'elle place avec évidence, sous le regard, l'objet montré par le discours :

Énergès signifie littéralement « être visible » et il faut rappeler qu'il s'agit d'une capacité des Dieux : se montrer aux mortels. Évidence ou *enargeia*, dans tous les cas, il s'agit donc de donner à percevoir par les sens. Il faut encore préciser que ce qui distingue cette 'description' antique de la simple narration, c'est le fait de chercher, par l'exposé des circonstances de l'action (qui ? où ? quand ?), à transformer les auditeurs/lecteurs en spectateurs.¹⁷⁴

Le style décadent exploite la description « ekphrastique » justement parce qu'elle permet une représentation *visuelle* du récit. Il s'agira donc pour l'auteur, par le biais de la description de style décadent « de transformer les êtres inanimés en être animés, de leur insuffler le mouvement de la vie, de les montrer en action, en un mot de créer l'*enérgeia*, la force en acte, la vivacité¹⁷⁵ ».

d. La description dans *Contes et nouvelles*

« Le Mortis » nous semble être l'exemple le plus frappant de la description de style décadent dans *Contes et nouvelles*. Rappelant le style Art nouveau des illustrations d'Aubrey Beardsley et d'Alfons Mucha, les descriptions de la végétation florentine s'étendent en arabesques, et comme « [les fleurs] les plus sauvages, guerrières déjà très habituées aux obstacles, montèrent à l'assaut de la ville et l'envahirent éperdument » (CN,

¹⁷² Claude Calame traduit le terme utilisé pour théoriser la *clarté* par « évidence » ou « visibilité » dans « Quand dire c'est faire voir : l'évidence dans la rhétorique antique », *Études de lettres*, Vol. 229, n° 4, 1991, pp. 3-22.

¹⁷³ Thucydide (v. 460-apr. 395 av. J.-C.), l'auteur de l'*Histoire de la guerre du Péloponnèse*, en particulier.

¹⁷⁴ Jean-Michel Adam, *op. cit.*, p. 28.

¹⁷⁵ Claude Calame, « Entre vraisemblable, nécessité et poétique de la vue : l'historiographie grecque classique », pp. 17-18.

53), elles s'emparent de la majeure partie du texte. Située au début du récit, la description du décor ou « *ekphrasis* topographique¹⁷⁶ » construit l'univers comme un dispositif scénique faisant appel aux sens du lecteur, principalement à la vue, mais également à l'odorat dans « Le mortis » :

Dans **P'amoureux incendie d'un ciel de juin**, par les marches encore **blanches** des escaliers croulants vers l'Arno devenu presque **noir**, les plus sauvages, guerrières déjà très habituées aux obstacles, montèrent à l'assaut de la ville et l'envahirent éperdument, tandis que celles, moins libres, des jardins intérieurs, tout à coup folles de leurs corps, escaladant les grilles de **fer**, débordant des urnes de **bronze**, retombant des balcons **dorés**, rompaient leurs dernières attaches patriciennes pour s'unir aux vagabondes en de monstrueuses noces. **Toutes brûlantes des parfums défendus**, que **pimentait le fumier humain**, on les vit jeter les royales chevelures de leur **feuillage** sur les pointes agressives des ronciers grimpants des **sombres** quais du fleuve, et le vent de la révolte enlaça des branches à des branches, tressa des guirlandes, suspendit des couronnes, éleva des arcs de triomphe, chanta l'épithalame au milieu du grand silence de la mort.

Les **roses, bouches de braise, flammes de chair**, léchant l'incorruptibilité des **marbres**, élaboussèrent jusqu'aux faites les **longues colonnes pures de taches rouges comme du vin, pourpres comme du sang**, et qui, la **nuit**, formaient des signes ronds, s'extravasant en **brun**, marquant d'**ombres violettes** la peau des monuments **pâles**, pareilles à des traces de doigts profondément enfoncés. Les roses, **sur tous les tons, du safran aux couleurs de la lie, de l'écarlate furieuse aux nuances des tendres membres des nouveau-nés**, hurlèrent leur délivrance. C'étaient des gueules ouvertes inlassablement, poussant des clameurs qu'on **devinait sans les voir**. Elles secouaient, au-dessus du charnier, leurs gros boutons tout fiévreux d'éclore, bubons crevant de sèves, prêts à éclater en giclements de pus, et l'horrible menace s'achevait dans des **torrents de senteurs enivrantes, violentes, exaspérées comme des cris**. (CN, 53-54. Nous soulignons.)

Dans cet extrait, comme d'ailleurs dans le reste du récit, le champ lexical chromatique et olfactif associe la nature florentine à la décadence par l'évocation du morbide, du diabolique et de la violence dans le choix des adjectifs qualifiant la végétation qui envahit Florence désertée par la peste. En complément à la rébellion des fleurs, les insectes s'affairent à détruire, en la dévorant, la trace des derniers florentins pestiférés :

À la fanfare triomphale des roses, aux violences exquises de leur invasion, succédait une activité moins belliqueuse, mais plus franchement carnassière. Des vols de papillons blancs, emblèmes de candeur, délaissant la fadeur des corolles, s'acharnaient sur les yeux liquides des cadavres, buvant l'eau des âmes du bout de leur petite trompe voluptueuse et lui trouvant un goût sucré. Des abeilles, des frelons, des guêpes, des libellules, difformes et enflées ainsi que des chevaux menant le diable, des moustiques géants aux dards venimeux, des cerfs-volants aux cornes d'acier, des escarbots, et plus bas, bien plus bas, des escargots, traînaient derrière eux les derniers râles des agonisants. Le jour, tout le jour, l'immonde mouche *ichneumon* chantait. (CN, 57-58)

¹⁷⁶ Jean-Michel Adam, *op. cit.*, p. 28.

La description de cette nature par la métaphore de la guerre¹⁷⁷ déclenche une lecture symbolique : le topos devient avant tout le signe d'une nature primitive et sauvage, dont l'homme serait expulsé. À l'idéal paradisiaque de la nature romantique, Rachilde propose un envers diabolique, une image du paradis décadent tel qu'il serait si une nature dévorante envahissait les territoires longtemps dominés par l'espèce humaine.

L'abondance des descriptions provoque le ralentissement, voire la suspension du temps du récit, ce qui met en relief les décors dépeints par Rachilde ; les récits évoquent autant les illustrations d'un livre de contes que les scènes de théâtre richement décorées sur lesquels figureraient les personnages rachildiens, perdus dans l'opulence des traits.

3. L'imaginaire décadent et symboliste dans *Contes et nouvelles*

a. Imaginaire décadent

Jean de Palacio relève le recours au langage médical, en particulier à l'usage du terme « maladie », pour désigner un thème important de l'imaginaire décadent dans les œuvres de la décadence fin-de-siècle par les contemporains de ces écrivains¹⁷⁸. En effet, les personnages décadents sont généralement malades, que ce soit physiquement, psychologiquement ou spirituellement. On n'a qu'à songer à Jean Floressas des Esseintes dans *À rebours*, l'incarnation même du mal-être décadent. La fin-de-siècle est une « Muse

¹⁷⁷ « Gloire ! La vie reprenait avec la **guerre**. Voyant bien qu'il ne restait plus debout que des murs, elles cherchaient à faire crouler les murs pour affirmer leur indépendance de toute humanité. Et les innombrables **régiments** des fleurs — **l'armée** entière répondant aux appels de *sa reine* — s'empressèrent, se passèrent les uns sur les autres, se déchaînèrent en multiples avalanches, montèrent du sol nu aux frontons sculptés des musées et des temples [...] » (CN, 55-56)

¹⁷⁸ Entretien de Julie Clarini avec Jean de Palacio, « Dans le style 'décadent' », *Le Monde des livres*, 25 novembre 2011. Cité dans *Fabula* [en ligne], <http://www.fabula.org/actualites/j-de-palacio-la-decadence-le-mot-et-la-chose_47510.php>, page consultée le 6 décembre 2012.

malade¹⁷⁹ » pour les auteurs et l'œuvre décadente met souvent en scène « l'art de mourir en beauté¹⁸⁰ ». Des thématiques décadentes associées à la maladie, et par extension à la mort ou son approche, n'épargnent pas *Contes et nouvelles* et se manifestent par la décadence du corps, la féminité fatale, la volupté morbide et une vision du monde comme lieu de décadence.

i. La décadence du corps ou le *memento mori*

Dans un décor moribond, « où le silence tombe, tout parfumé, sous l'agonie des roses, à l'heure où l'air bleui, venu des monts lointains, bat d'une aile mouillée qui mouille les paupières » (CN, 39), l'Empereur Hadrien qui « souffre d'un mal singulier plus effrayant qu'une blessure » (CN, 41) cherche le réconfort de la compagnie de son jeune favori, Antinoüs, en descendant vers le Nil.

L'EMPEREUR. — J'ai la fièvre ! Ce vent frais me calmera peut-être. Oui, j'ai encore la fièvre et je ne comprends plus. Tu devrais m'expliquer, toi, dieu par ma volonté, toi, le premier de mes esclaves. Tu es dieu et je suis roi, entends-tu ? Nous sommes égaux. Parle !

ANTINOÛS. — Quel beau soir, Seigneur.

L'EMPEREUR. — Je veux que tu me répondes.

ANTINOÛS. — Je vous écoute, Seigneur.

L'EMPEREUR. — Ne sens-tu pas ton épaule s'arrondir davantage sous la paume de ma main ? Je suis ton maître.

ANTINOÛS. — L'air est tellement doux...

L'EMPEREUR. — Non. L'air est lourd. [...] (CN, 39-40)

Les deux personnages s'opposent en tous points, à commencer par leur âge : Hadrien est vieux, Antinoüs est jeune ; Hadrien l'empereur romain, Antinoüs, un esclave bithynien, et ainsi de suite. La plus grande opposition entre les deux personnages se remarque visuellement dans la longueur des réparties de chacun. Les répliques d'Hadrien sont très longues, comme s'il divaguait sous l'effet de sa fièvre et ne pouvait s'arrêter de parler,

¹⁷⁹ Charles Baudelaire, « La muse malade », *Les Fleurs du Mal*, Paris : Poulet-Malassis et de Broise, 1857, pp. 26-27.

¹⁸⁰ Paul Verlaine cité par Ernest Raynaud dans *La Mêle Symboliste*, Paris : La Renaissance du livre, 1920, p. 64.

surtout du passé, pour combler un silence autrement mortel. Rachilde utilise la construction que Florence Goyet nomme « paroxystique » où les « quelques éléments [personnages, évènements] sont toujours caractérisés avec outrance, ils sont prodigieusement ce qu'ils sont, chaque état, chaque qualité, chaque sentiment est poussé à son paroxysme¹⁸¹ ». En ce sens, Hadrien est un personnage outrageusement enfiévré. Les répliques d'Antinoüs, au contraire, sont brèves et se font le plus souvent évasives. Le lecteur en vient à se demander si Antinoüs n'est pas une hallucination causée par la fièvre d'Hadrien, vivement affligé par la perte, peut-être récente, de son jeune favori. Ainsi, l'évanescence d'Antinoüs dans les eaux du Nil à la toute fin du texte le rapproche d'une allégorie de la brièveté de la vie et de la beauté :

ANTINOÛS. — Excusez-moi, Seigneur, mais voici l'heure du bain.

L'EMPEREUR. — L'heure du bain ? Ah ! c'est juste, moi, je peux souffrir de la fièvre, toi, tu te baignes : tu aimes les caresses de l'eau beaucoup plus que mes paroles... tu es si jeune ! Va !... J'attendrai... Ton image ! Tu as troublé ton image en entrant dans le lit du fleuve. Ta beauté s'efface, le dieu est parti... Antinoüs !... Antinoüs !...

... Ô Nil, vieux Nil, père des métamorphoses, conquérant et maître de la terre avant moi, je t'adjure de garder la forme du dieu ou de me rendre la déesse ! Par Athara, au nom de l'Amour, change le sexe d'Antinoüs pour qu'il puisse mentir, pour qu'il soit *une femme* lorsqu'il me reviendra !

... Et le silence tomba sur l'agonie des roses. (CN, 51)

Rachilde joue avec l'antagonisme des personnages, mais également avec la correspondance symbolique du décor au déclin de la santé d'Hadrien. Le lieu (le bord du Nil¹⁸²), le moment de la journée (le crépuscule du soir) et le temps historique (la décadence latine) du récit reproduisent le corps faiblissant d'Hadrien et le rapprochent du monde des morts.

De la même façon, « La dent » reprend l'idée de la brièveté de la vie, mais du point de vue féminin. Le récit est en soi un *memento mori*, un rappel que les charmes féminins sont éphémères et la mort, inévitable : « Elle n'est pas vieille ; pourtant la Mort vient de lui

¹⁸¹ Florence Goyet, *La nouvelle. 1870-1925*, Paris : Presses universitaires de France, 1993, p. 17.

¹⁸² Même le Nil, traditionnellement symbole de vie et de richesse, est une source empoisonnée, « plein[e] de chairs pourries » (CN, 42), qui se tord « comme un ennemi blessé jetant des sorts » (CN, 40).

administrer sa première chiquenaude » (CN, 172). La dent brisée symbolise alors la jeunesse passée de Bichette qui n'aura d'autre choix qu'accepter sa mort à venir :

La face dans ses mains crispées, elle pleure. Cela finit par la soulager. En repassant par le sentier ombreux du parc, elle pleure encore, quoique moins désespérée. Une sorte d'étonnante sécheresse monte de son cœur à ses yeux. Il faut bien que la mort s'annonce de temps en temps, sinon les gens heureux n'y songeraient pas ; et elle contemple un lis qui se dresse là, sous un sapin aux branches traînantes, un lis dont la blancheur malade lui rappelle celle de sa dent défunte. Avec un profond soupir, elle se baisse, creuse le sol, enfonce le minuscule cercueil qui contient ce premier morceau d'elle. Dégantée, elle pèse de toutes les forces de ses mains nerveuses, ramène la mousse autour du lis, efface les traces de l'ensevelissement ; puis, les lèvres tremblantes, elle s'éloigne, un peu de terre au bout des ongles... (CN, 178)

En enterrant la dent, « ce premier morceau d'elle », Bichette fait son deuil de la jeunesse passée et des charmes féminins fanés. En se moquant de la vanité bourgeoise et féminine à travers le désespoir parfois cocasse de Bichette, Rachilde affirme la fatalité de la vie : « Il faut s'en aller tous les jours un peu, et l'horrible, c'est qu'il n'y a d'autre cause à cet inexorable départ miette à miette que celle-ci : les gens bien portants doivent cependant mourir un jour » (CN, 175). Le corps, inévitablement, entrera en décadence puisque, comme le dit l'Ange de « Scie », « la vie est une maladie mortelle » (CN, 207) à laquelle seuls ceux qui ne naissent pas peuvent échapper.

ii. Fatale féminité

Dans chacun des contes et nouvelles du recueil, Rachilde insère un personnage ou une entité qui symbolise le féminin¹⁸³. Si plusieurs personnages féminins sont passifs, à peine mentionnés comme s'ils relevaient du décor, les référents féminins issus de la nature,

¹⁸³ Augustine, la chienne du curé d'Amblars « La dernière tentation » ; La petite fille, « Le petit goûter du chien » ; La vieille sourde, « Le grand repas des ombres » ; Les fleurs, « Le mortis » ; La Lune, Marivonnec, la grand'mère, « La buveuse de sang » ; La mère, « Le tueur de grenouilles » ; Madame Téard, « Le château hermétique » ; Bichette, « La dent » ; Marie la bonne, La mère, « Le piège à revenant » ; la panthère, la fille du gardien des fauves, « La panthère » ; Saraï, « Les vendanges de Sodome » ; les princesses juives, « La mort d'Antinoüs » ; La mère, « L'araignée de cristal » ; la prostituée, « Parade impie » ; la vieille Angèle, la grosse Marthe, la petite Célestine, Madame, « Le rôdeur » ; Elle « Volupté » ; La mère, « Scie ».

eux, incarnent une féminité maléfique et prennent le mot de Baudelaire au pied de la lettre : « la femme est naturelle, c'est-à-dire abominable¹⁸⁴ ». Rachilde reprend un thème qui parcourt toute son œuvre, à savoir les « périls que fait courir à la femme la sexualité¹⁸⁵ ».

À l'image de Laure dans *L'animale*, les femmes de *Contes et nouvelles* qui se laissent posséder par une animalité primitive sont punies par la mort, réelle (La mère du petit Toniot dans « Le tueur de grenouilles », Saraï dans « Les vendanges de Sodome ») ou symbolique (Elle dans « Volupté »). Dans « Le tueur de grenouilles » et « Les vendanges de Sodome », les femmes sont méprisées par les hommes et ramenées à un état primaire parce qu'elles ne sont que des « démentes, qu'une fringale de passions mauvaises [hante] du crépuscule à l'aurore » (CN, 155). Êtres métamorphiques, les personnages féminins sont perçus comme des animaux froids et répugnants, couleuvres ou grenouilles. Ainsi, de « rousse femelle » vaguement humaine, la mère du petit Toniot se métamorphose, à travers son regard, en lune effrayante puis en grenouille de la mare au cours de la nuit :

La lune est cachée du côté de la mare où chantent les grenouilles. Oui, la lune est là-bas sur les premières branches du bois. C'est une jolie forme blanche, ronde de partout, qui roule au ras de l'herbe ; elle est voilée d'un épais nuage qui la tient à la ceinture, cherchant à lui manger la tête. Et elle roule, et elle glisse, et toutes les lumières s'échappent de là, des reflets de cheveux roux, de gorge laiteuse. [...] Il [le petit Toniot] regarde, il regarde [sic], et il rit silencieusement, malgré que son cœur se serre d'une manière affreuse. Ce qu'il voit, il ne l'oubliera plus, parce que c'est trop drôle ! Il voit une grande grenouille blanche, oui, c'est bien cela, cette flexibilité merveilleuse des cuisses et des bras ouverts, cet étirement élastique et précis de membres si pâles qu'ils en paraissent argentés ! Maintenant, il comprend pourquoi on le traite de crapaud, c'est qu'il est réellement le fils d'une grenouille. Il regarde, il regarde, il en a mal à ses yeux qui lui piquent ! Il regardera cela toute sa vie, en dedans de lui, au plein milieu de son cœur, il s'y mirera comme en une source empoisonnée dont les reflets sont à la fois cruels et doux. (CN, 94-95)

Victime de la haine qu'elle suscite chez l'homme parce qu'elle est femme, mais également victime de ses penchants charnels, la femme animalisée est dès le départ stigmatisée par son sexe. Tout comme la bête sauvage, elle est chassée et tuée lorsqu'elle menace ou

¹⁸⁴ Charles Baudelaire, « Mon cœur mis à nu », *Œuvres posthumes*, t. III, Paris : Mercure de France, 1908, p. 101.

¹⁸⁵ Édith Silve, « Préface » à *La tour d'amour*, Paris : Mercure de France, 1994, p. v.

dérange la stabilité et la relative paix de l'homme. Dans la version rachildienne du mythe de Sodome et Gomorrhe, les filles de Sodome sont des êtres gouvernés par « leur corps, fouetté de désirs insensés, [jouissant] des flammes du soleil et [possédant] un sexe aussi ardent que les secrets dessous de la terre » (CN, 156), que les sages de Sodome ont vite fait de chasser hors de leur ville :

Se condamnant virilement à une chasteté de plusieurs années pour ne pas donner le meilleur de leurs forces, durant le temps des récoltes, à ces gouffres de voluptés qu'étaient les filles de Sodome, ne gardant que les mères en gésine et les vieilles, ils avaient répudié jusqu'à leurs épouses, jusqu'à leurs sœurs. Et elles étaient sorties des carrefours, avaient fui des rues, meurtries de coups, les seins déchirés, sans vêtement. On les avait poursuivies comme des chiennes. Lancées à travers le désert, elles s'étaient ruées vers Gomorrhe à travers les sables brûlants. Beaucoup étaient mortes dans la fournaise de la plaine. Quelques-unes vivaient en pillant les vignobles. (CN, 155)

C'est justement en pillant un vignoble que Saraï, « une de ces rôdeuses d'amour », rencontre le groupe de vendangeurs endormis et qu'elle essaye d'assouvir « ses appétits d'homme » sur le plus jeune et le plus beau d'entre eux, Sinéus. De ce fait même, Saraï menace l'ordre patriarcal et l'ostracisme chez les hommes de Sodome. Ceux-ci répondent à son agression charnelle en véritables « anges vengeurs », la lapidant et foulant comme la vigne ses chairs qui se mêlent bientôt au moût des grappes écrasées, « augmentant le sang du raisin de tout le vin exquis de ses veines » (CN, 157). De la même manière, la mère-grenouille, devenue animale et charnelle, sera abattue par le grand Toniot et réduite à l'état de viande de consommation :

Et il va se recoucher, le petit Toniot, tout en se bouchant les oreilles. Il entend tout de même : deux coups, toujours au dedans de lui, dans le tréfonds de son être où s'est à jamais peinte la vision de la grande grenouille blanche, de Madame la Lune vautrée par terre sous un nuage inconnu. Il perçoit un cri, deux cris... et il se débouche les oreilles. Ses dents claquent. Qu'est-il arrivé, mon Dieu ? Est-ce qu'elle va revenir furieuse pour le tuer sous ses poings ?

Elle revient, en effet, traînée par le grand Toniot qui la tient aux cheveux.

— P'tit, dit le père d'une voix rauque où semble gémir toute la terre en peine, j'te rapporte de la viande !

La grande grenouille blanche est zébrée sur les cuisses des jets de sang qui lui jaillissent de la bouche. Elle fait aller ses jambes et ses bras en des mouvements nerveux imitant ceux de tout à l'heure, tellement les douleurs de l'agonie ressemblent aux joies de la volupté.

Puis elle serre les mâchoires.
La grande grenouille blanche ne chantera plus. (CN, 96-97)

Plus loin dans le conte, devenu un orphelin sauvage vivant seul dans la forêt où jadis il a vécu avec ses deux parents, loin du monde des hommes et de ses lois, le petit Toniot choisit de pêcher les grenouilles de la mare, ces mêmes grenouilles qui lui rappellent la mère méprisée et dont « les chansons, moitié prières, moitié jurons, litanies d'hystériques, [obsèdent] affreusement sa mémoire » (CN, 101). Le meurtre de la mère, et par extension de la femme, se poursuit ainsi de manière symbolique et infinie à travers la pêche des grenouilles de cette mare où « chaque goutte de fange en recèle une prête à naître, et chaque goutte d'eau pure en porte une adulte » (CN, 104). De manière presque rituelle, le petit Toniot prépare les grenouilles pour en faire son repas et les derniers soubresauts des amphibiens font écho aux derniers moments de la mère :

Chez lui, c'est l'heure du repas et il allume paisiblement ses fourneaux. Le vent passe, soufflant le feu. La terre gémit, doucement grondeuse. Non, plus personne ne peut l'empêcher de manger à sa faim, de vivre. Il est libre.

À genoux devant le tas des petits cadavres, il les déshabille, leur ôte la double boucle de leurs yeux d'or, leur enlève leur jolie robe de satin vert, leurs mignonnes culottes de velours blanc. Tout cela glisse pêle-mêle comme des vêtements de poupée, et il ne reste plus que les cuissettes nues, très pâles, agitées de frissons nerveux... (CN, 105)

Moins animal que la mère-grenouille et la femme-couleuvre, le personnage d'Elle dans « Volupté » explore le plaisir sensuel dans un jeu de son invention où, tour à tour, Elle et Lui se racontent une peine et un plaisir. Chacune de ses peines est intimement reliée à une sensation voluptueuse. La jeune fille de quatorze ans appréhende le monde de la femme adulte à travers ses sens exacerbés. Sa transgression hâtive de l'enfance sera punie par une noyade symbolique lorsqu'elle donne son reflet à boire à Lui. Même la tentation d'une forme de maternité de la petite fille du « Petit goûter du chien » et la fille du gardien des fauves de « La panthère » est punie. Les deux jeunes filles essayent de prendre soin d'une bête « sauvage » (un chien vagabond infecté par la rage, une panthère de cirque affamée),

mais finissent par être mordues par l'objet à qui elles voulaient prodiguer soins et affection. En outre les personnages féminins qui donnent naissance sont néfastes pour leur progéniture : la chienne finnoise de « La dernière tentation » dévore ses petits sous l'effet de la frayeur, Marivonnec étrangle son enfant sans le savoir dans « La buveuse de sang ».

S'il y a une morale à retenir de ces contes, c'est que la sexualité est dangereuse pour les femmes et son aboutissement naturel, la maternité, fatal. Le seul moyen d'y échapper, c'est de choisir une attitude pieuse et renoncer à la féminité charnelle comme Bichette (« La dent ») ou d'adopter une certaine forme de masculinité comme Raoule de Vénérande (*Monsieur Vénus*) et Mary Barbe (*La Marquise de Sade*), la première prenant une identité masculine et la seconde refusant le destin fatal de sa féminité par son agressive misandrie.

iii. Féminité fatale

S'il est vrai que la féminité peut être fatale pour la femme elle-même, la féminité peut également être fatale pour ceux qui osent s'en approcher. Rachilde détourne ainsi l'image de la nature romantique dans laquelle l'homme trouve réconfort pour en faire le symbole d'une féminité malicieuse et dévorante dans « La buveuse de sang » et « Le mortis ».

Sorte d'Hécate vampirique, la Lune est « l'*Ennemie*, la Blonde Tête coupée qui cherche éternellement tout le sang répandu de son corps d'autrefois » (CN, 74) en se repaissant de celui des femmes. Rachilde opte pour un astre lunaire du côté de l'ombre et de la mort, à l'instar de celle dans *Salomé* (1891) d'Oscar Wilde, et brillant dans une nuit qui elle-même se fait spectrale dans « La buveuse de sang » :

Des nuages passent en galopant dans la rafale, et derrière ces noirs étalons du diable, on voit, par instant, luire la Lune, au mince croissant, qui talonne leurs croupes comme un éperon d'or. Ils sont si bas, ces nuages, qu'ils semblent pendre sur les bruyères, toujours

brunes et sombres comme des plaques de sang séché. Le vent fait un bruit de draps de mort qui claquent. Tous les morts doivent se débattre, cette nuit, et pleurer, à longs torrents de larmes, leurs anciens crimes. (CN, 78-79)

La Lune a trouvé une nouvelle proie, une jeune Bretonne de quinze ans du nom de Marivonnec. Seule dans cette nuit fantomatique, Marivonnec erre dans la lande, repoussée hors du logis par sa grand-mère qui impute son état à la Lune maléfique : « Marche ! Marche ! crie la vieille. Va donc ! C'est la Lune qui est cause de tout ! [...] Va, marche, marche, c'est pour ton mal qu'il faut marcher ! » (CN, 74) C'est que Marivonnec est « remplie d'un mal bizarre dont on ne peut lui dire le nom » (CN, 74) parce que quelques mois plus tôt Jeanivon, son amoureux, a été vampirisé par la Lune¹⁸⁶ lors d'un de leurs rendez-vous nocturnes. L'innocente jeune fille ne comprend pas ce qu'il lui arrive et, déchirée par les douleurs de la parturition, elle accouche finalement dans un creux de la lande prise d'un accès de folie, sous le regard dévorant de la Lune qui se « nourrit du sang des femmes » :

Marivonnec s'étend, se roule, elle rit, elle rit à se briser les dents, elle hurle, appelle les mauvais anges. Ah !... Tous les mauvais anges pour la délivrer ! et un vient qui, de son doigt pointu, lui déchire le ventre. Alors, elle est furieuse, elle est ivre de colère, elle le saisit à la gorge, il est tout petit ; mais les pires démons sont tous petits, et elle l'étrangle, sans se douter, la pauvre, qu'elle étrangle son enfant. (CN, 80)

La Lune rachildienne est assoiffée de sang féminin et elle n'hésite pas à charmer les esprits masculins pour parvenir à ses fins. C'est pourquoi, afin d'exciter l'esprit malveillant du petit Toniot, elle prend les traits de sa mère dans « Le Tueur de grenouilles ».

Oui, c'était bien la lune, en personne naturelle, une belle femme très blanche à cause de la noirceur de la nuit, une femme toute nue, un peu grasse, les hanches rebondies et pleines ainsi qu'il sied à un astre vivant, la gorge haute et dure, toute sa face voilée de cheveux roux.

Toniot n'avait jamais redouté les bêtes, ni les femelles, mais il fut terrifié par la lune déguisée en femme. (CN, 85)

¹⁸⁶ C'est la Lune en effet qui semble influencer Jeanivon : « Ainsi s'embrassent les fiancés les plus chastes ; malheureusement, ce soir la Lune a ri... et Jeanivon, d'un souple coup de reins, renverse la Marivonnec. Ah ! elle dit qu'il n'a pas l'air d'un homme, il le lui fera bien voir ? Marivonnec, l'innocente, pousse un cri de douleur pendant que ricane toujours la Lune... la Lune, fleur de feu qui vit du sang des femmes ! » (CN, 78)

Comme pour Jeanivon, la Lune vampirise le petit Toniot et l'influence à dénoncer sa mère lorsque, une nuit, il surprend « Madame la Lune vautrée par terre sous un nuage inconnu ». Même s'il devine le sort qui attend sa mère, « c'est plus fort que lui, l'esprit de la terre, l'ancien pacte conclu d'homme à homme pour se protéger contre l'Ennemie, le pousse plus loin que son lit, jusqu'au lit de son père » (CN, 95). Le grand Toniot assassine sa femme exauçant par le fait même le désir sanguinaire de la goule lunaire.

Dans « Le mortis », les fleurs se font Amazones pour envahir la ville de Florence. Comme les guerrières mythiques, les fleurs anéantissent les dernières traces de l'homme florentin et se substituent aux femmes disparues¹⁸⁷ pour former une nouvelle féminité libre et sauvage ; elles deviennent « souveraines maîtresses de la vieille cité de la guerre et du plaisir » (CN, 59) qu'est Florence, tout comme la vigne envahit l'extérieur de la ville de Sodome dans « Les vendanges de Sodome ». Malgré leur victoire sur les hommes, les fleurs maintiennent leur vigilance : « les roses reines [jonchent] toutes les avenues, semblant guetter le passage d'un héros ou d'un dieu » (CN, 58), peut-être pour mieux l'anéantir. Leur apparaît à ce moment Sebastiani « nu comme le divin bambino qui vient d'issir du flanc de la vierge Marie » (CN, 66) :

Alors toutes les roses, nouvelles têtes de femme ornant les balcons de Florence, semblèrent frémir de pudeur et se pencher curieusement.
Qui était celui-là qui ballait dans leur ville costumé en archange exterminateur ?
Le vent d'amour les secoua et en fit choir beaucoup sur le chef de l'archange. (CN, 66)

Dans une véritable orgie d'odeurs, de couleurs et de saveurs, Sebastiani se laisse envoûter par les fleurs qu'il dévore « comme une chèvre folle » (CN, 67), jusqu'à ce que, « titubant,

¹⁸⁷ En effet, les femmes florentines ont mystérieusement disparu de la ville : « Aucune femme ne traversait la ville, et à remuer les tas de corps en putréfaction sur les places publiques on n'aurait pas exhumé le moindre lambeau de jupe. Les femmes avaient disparu, ne laissant aucun souvenir de leur grâce. Peut-être avaient-elles fui dès le début du fléau ? Peut-être étaient-elles mortes les premières — de peur — avant la maladie ? » (CN, 59)

la poitrine oppressée, le front cerclé de douleurs étranges, le pauvre jeune homme fut contraint de rentrer chez lui » (CN, 68). Ayant pénétré le corps de Sebastiani, les fleurs le dévorent de l'intérieur et cette végétation misandre porte son coup fatal au dernier homme de Florence avec ses « herbes traîtresses [qui] le prirent aux chevilles » (CN, 68), le faisant glisser de l'escalier de son palais.

Ses fiers yeux, un peu cruels, devinrent fixes, ses cheveux noirs se collèrent à ses tempes dans la sueur de l'agonie, et, de la couronne de deuil que met la peste aux fronts de ses rares vainqueurs perla du sang... tout le sang des roses ! (CN, 68)

La végétation impérissable a bientôt fait de lui montrer que l'homme n'est rien de plus qu'un mortis » que la peste a peut-être épargné, mais que les roses, elles, en véritables fleurs du mal, n'ont pas hésité à empoisonner « sans miséricorde », comme le sang de Sarai mêlé au vin de la vigne vindicative qui provoqua « pour la première fois, le péché contre nature » (CN, 158) à Sodome.

iv. Scènes du monde en décadence

L'espace dans le récit bref est le premier point d'ancrage pour le lecteur et il lui permet de situer la narration dans un monde référentiel réel ou imaginaire. Pour Daniel Grojnowski, « désigner l'espace dans une nouvelle, c'est tenir compte de la réalité qu'il évoque, de son utilité pour l'action, des significations qu'il suggère¹⁸⁸ ». Dans *Contes et nouvelles*, l'espace devient le tableau d'un monde en décadence qui prend ses racines dans un réel référentiel basculant dans l'imaginaire. De fait, même les lieux réels, par exemple les landes de Bretagne de « La buveuse de sang », l'Égypte antique de « La mort d'Antinoüs », la Florence médiévale dans « Le mortis », la Rome des *venationes* dans « La panthère », ou encore la Franche-Comté du « Château hermétique » sont des créations de

¹⁸⁸ Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, Paris : Armand Colin, 2007, pp. 78-79.

lieux qui semblent vaguement familiers au lecteur parce qu'ils évoquent le monde du conte ou les anciens livres d'histoire des civilisations feuilletés il y a longtemps :

Si l'univers des légendes allait, dans la littérature de l'époque, jouir d'un tel prestige, c'est parce qu'il répondait, à plusieurs titres, à certains des désirs les plus profonds de l'âme fin-de-siècle. Tout d'abord les récits légendaires, parce qu'ils sont toujours situés dans un univers lointain ou reculé dans le temps, à la fois irréel et indéfini, satisfaisaient bien à ce désir de dépaysement et d'évasion qu'éprouvaient si intensément la conscience collective contemporaine. La nature même des mythes et des récits légendaires, leur caractère souvent accusé d'in vraisemblance et de merveilleux, renforçait encore cette dimension imaginaire [...].¹⁸⁹

Rachilde fait siens ces lieux de vieilles légendes pour en donner une version où le décor forme un espace de type scénique qui à la fois encadre et emprisonne les personnages. Certains de ces lieux sont de véritables ruines dans lesquelles échouent les personnages : le château en décrépitude du « Grand repas des ombres », le salon poussiéreux du presbytère dans « La dernière tentation », les ruines du château féodal dans « Le château hermétique », la maison d'héritage du petit Toniote dans la clairière « où le vent d'hiver a fait des ravages, a emporté la porte et une partie du toit » (CN, 101) dans « Le tueur de grenouilles », Florence croulant sous les débris dans « Le mortis », la vieille maison hantée dans « Le piège à revenant », font ainsi écho à ces personnages perdus dans des mondes incarnant un pessimisme civilisationniste. Le narrateur du « Château hermétique » résume en ces mots la sensation de désespoir des personnages de *Contes et nouvelles* devant le monde en décadence :

Souvent, aussi, extasiés devant ce pays, nous le voyons tout à coup reculer, se fondre, s'évanouir. Il nous fuit, nous abandonne, et pour une raison qui ne nous sera jamais donnée, car, sans doute, elle est trop effrayante, nous devinons que nous ne l'atteindrons pas, que cette terre promise nous sera éternellement dérobée. (CN, 124)

« [Venus] trop tard dans un monde trop vieux¹⁹⁰ », les personnages se retrouvent alors enfermés sur les scènes du monde en décadence créées par Rachilde qui fera dire à l'Ange

¹⁸⁹ Jean Pierrot, *op. cit.*, p. 239.

¹⁹⁰ Alfred de Musset, « Rolla », *Poésies nouvelles*, Paris : Charpentier, 1857, p. 3.

de « Scie » ces mots sans équivoque : « [...] tout cela pour finir par conclure que : si tu n'étais pas né, tu n'aurais pas été malheureux... » (CN, 216). Parce qu'ils sont nés (sous la plume de Rachilde), les personnages de *Contes et nouvelles* sont donc voués à un destin malheureux, comme le démontrent les issues pessimistes de chacun des dix-sept contes et nouvelles, jusqu'à ce que même le papier sur lequel ils sont fixés finisse par se décomposer.

b. Imaginaire (du théâtre) symboliste

Nous avons vu précédemment que Rachilde s'inspire de la forme théâtrale, notamment de la dramaturgie symboliste, dans la composition de plusieurs de ses récits. À l'image de la scène symboliste où les rideaux de gaze altèrent et rendent floues les formes que le spectateur devine, mais ne voit pas vraiment, l'eau, dont la surface est un miroir qui double le monde, ainsi que les spectres de l'inconnu et l'illusion des jeux d'ombres et de lumière se manifestent dans *Contes et nouvelles* comme les symboles d'un outre-monde ambivalent qui ne se révèle jamais tout à fait, ni aux personnages, ni au lecteur.

i. L'eau et le miroir, le miroir et le double

Dans un idéal de suggestion poétique, les écrivains symbolistes et décadents ont « été conduits irrésistiblement à investir certaines réalités matérielles ou certains objets d'une richesse métaphorique et d'un pouvoir poétique exorbitant¹⁹¹ », parmi lesquels l'eau, le miroir et le double. Liés au mythe de Narcisse, ces trois symboles réflexifs occupent une place particulière dans « L'araignée de cristal », « Volupté » et « La mort d'Antinoüs » parce qu'on y trouve cristallisée une figure qui hante Rachilde depuis son adolescence, le noyé. Dans la préface *d'À mort*, elle évoque cet épisode où elle a vu « une chose

¹⁹¹ Jean Pierrot, *op. cit.*, p. 257.

monstrueuse s'élever au-dessus de l'eau sombre du mystérieux étang, une sorte de grand, d'immense cadavre blême les bras tendus en avant, la tête ballotant en grosses vagues muettes¹⁹² ». Dès lors l'eau est devenue dans l'œuvre rachildienne, et en particulier dans *La tour d'amour*, une substance macabre, à la fois vivante et morte, d'où émergent des créatures répulsives et cauchemardesques. Dans *Contes et nouvelles*, ce sont les cadavres charriés par le Nil, le double spectral d'Elle dans le puits et aussi les grenouilles de la mare stagnante, « des petits avortons nés d'amours inavouables, des petits fœtus plongés au bocal universel et qui essayent de briser sa transparence de leurs petites mains désespérées » (CN, 103-104). Si l'eau est un élément propice à supporter la fluidité de la rêverie, dont le lien a été étudié par Gaston Bachelard dans *L'eau et les rêves* (1942), elle s'imprègne pourtant d'ombre, de sang et de poison dans les récits rachidiens. Immobile, l'eau devient une psyché liquide qui attire irrésistiblement celui qui s'y mire et souvent s'y noie. Rachilde illustre le thème du châtement qui suit la faute commise par Narcisse lorsqu'il a cherché à se saisir de son reflet, en noyant également ses personnages : Antinoüs dans l'eau du Nil, Elle dans son reflet dans la fontaine, l'Épouvanté dans la folie et ensuite dans le sang, sans parler des autres personnages qui sont submergés d'une manière ou d'une autre par la terreur, l'obscurité ou l'incompréhension. Rachilde réinvestit le mythe de Psyché en l'arrimant à celui de Narcisse dans « Volupté ». À travers le jeu érotique du plaisir et de la peine, la psyché d'Elle et Lui se révèle et donne lieu à la Volupté, fille d'Éros et Psyché dans la mythologie. Pour faire corps avec la volupté d'Elle, Lui lui propose l'idée suivante :

Écoute ! j'ai un moyen de te prendre malgré toi tout entière. Tu vas te pencher sur la fontaine et te mirer, puis tu me redonneras à boire de l'eau que tu prendras à la place où tu te seras vue. Ainsi je boirai ton portrait et tu seras en moi pour l'éternité ! (CN, 187)

¹⁹² Rachilde, « Préface » de *À mort*, p. x, cité par Melanie C. Hawthorne dans *Rachilde and French Women's Authorship*, Lincoln : University of Nebraska Press, 2001, p. 49.

Mais lorsque Elle se saisit de son reflet pour le donner à boire à Lui, elle commet la faute de Narcisse et, en se laissant absorber par Lui, elle est punie par la mort de son être propre et devient un reflet dans la fontaine. Parce qu'Elle et Lui sont fiancés, ce conte initiatique se fait métaphore de la vision rachildienne du mariage au XIX^e siècle : une union dans laquelle la femme se fait absorber tout entière par l'homme, comme Elle dans la fontaine, jusqu'à perdre son identité et sa liberté. Rachilde impose alors à ses personnages féminins le célibat ou la mort ; on se souviendra que dès leur mariage consommé, Raoule de Vénérande (*Monsieur Vénus*) et Mary Barbe (*La Marquise de Sade*) sacrifient leurs époux respectifs pour recouvrer leur liberté de célibataires.

Le miroir de verre, sorte d'eau glacée dans un cadre, recèle aussi des profondeurs cachées et mystérieuses de l'eau morte qui forment un univers différent et étrange duquel peuvent émerger des créatures fantastiques, à l'image de ce formidable monstre aux longues pattes, comme dans « L'araignée de cristal », venues de l'autre côté du miroir pour prendre ceux qui s'y sont regardés trop longtemps. Pour l'Épouvanté, « Le miroir, c'est le problème de la vie perpétuellement opposé à l'homme ! » (CN, 116) et parce que la psyché réfléchit ce qui lui fait face, elle « prend subitement des profondeurs de gouffre... et double le monde » (CN, 116). Suivant la logique de symbolisme antagonique du miroir, les scènes de *Contes et nouvelles* sont souvent divisés en deux, l'intérieur et l'extérieur (« La dernière tentation », « Le petit goûter du chien », « Le mortis », « Le rôdeur »), le haut et le bas (« Le château hermétique », « La buveuse de sang »), la vie et la mort (« Scie », « La mort d'Antinoüs »). L'extérieur est souvent assimilé au malheur et à l'étranger. C'est l'irruption du curé de Voreuse dans le presbytère (« La dernière tentation »), l'entrée du chien enragé dans le jardin de la maison d'opéra (« Le petit goûter du chien »), la perspective d'un rôdeur quelque part dehors (« Le rôdeur ») qui dérange et modifie la relative stabilité du

début du récit. D'autres personnages sont poussés à l'extérieur et s'exposent ainsi aux dangers de l'étranger : pour Marivonnec, c'est la Lune qui en fait sa proie, pour Sebastiani, ce sont les roses empoisonneuses et pour le petit Toniote, ce sont les propos misogynes des habitants de la ville où il va rendre visite à son père qui corrompent son esprit simple.

ii. Spectres de l'inconnu

Les figures spectrales des récits brefs de Rachilde se rapprochent bien plus de la dimension symboliste proposée par Mireille Losco-Lena pour définir le théâtre symboliste, c'est-à-dire « un théâtre peuplé d'ombres, hanté par l'invisible, habité par l'altérité du silence, [...] lieu des apparitions immatérielles et des empreintes de 'l'outre-monde'¹⁹³ », que des figures traditionnelles, gothiques ou romantiques, du fantôme portant chaînes et drap blanc. Nathalie Prince remarque d'ailleurs que,

[...] il est commun à cette époque — et dans la littérature fantastique même — de souligner le dépassement des objets d'effroi traditionnels. [...] Nombre d'apparitions fantomatiques sont alors profanes et la traditionnelle silhouette blanche prend des allures comiques, parodiques ou nostalgiques. [...] Certes, on trouvera à cette période encore [...] quelques revenants 'sérieux', proches des sombres créatures traditionnelles ou romantiques [...]. Mais il faut bien reconnaître qu'à la fin du siècle, les fantômes — et d'une manière générale les créatures surnaturelles — appartiennent à une espèce en voie de disparition. [...] Pour autant, les thèmes fantomatiques restent prégnants, mais dans un cadre, une ambiance, une culture que la mentalité fin-de-siècle, sceptique et lasse, a en quelque sorte sécularisée. Les fantômes-tas-d'os, maintenant bien peu inquiétants, font alors place à des avatars à la fois horrifiants et, pour reprendre le mot de Théodore de Banville, 'laïques'.¹⁹⁴

C'est justement cette mentalité fin-de-siècle « sceptique et lasse » qui transparaît dans les propos de Maurice, le jeune narrateur de douze ans du « Piège à revenant », quant au fantôme qui hanterait prétendument la maison de vacances louée par ses parents. Lorsqu'ils sont installés dans la maison, des *poltergeister* se produisent : la mère et la bonne se trouvent enfermées dans les ténèbres du grenier après que le vent eut claqué la porte

¹⁹³ Mireille Losco-Lena, *op. cit.*, p.12.

¹⁹⁴ Nathalie Prince, *Petit musée des horreurs*, Paris : Robert Laffont, 2008, p. 5.

derrière elles, divers objets disparaissent mystérieusement (dés à coudre, ciseaux à broder, pelotons de laine, outils de jardinage, linge qui était à sécher), mais surtout les objets de jeu de Maurice disparaissent (canifs, billes, ficelles), situation qui exaspère le narrateur : « Je sentais que ce ne devait pas être *un voleur qui volait...* Et, à moins que nous ne fussions tous très étourdis, *quelque chose* nous harcelait dans cette maison des vacances, positivement » (CN, 199). « Positivement » dans le sens affirmatif, mais également dans le sens de « positivisme », puisque la science fait rempart contre des croyances issues des « contes pour nourrice » auxquels Maurice ne croit pas beaucoup d'ailleurs parce qu'il va « au collège, où l'on apprend à ne plus craindre les coins noirs » (CN, 200). Le savoir positiviste de Maurice s'oppose donc au savoir naïf féminin, celui de la mère et de la bonne, qui à la fois engendre et entretient la peur des deux femmes¹⁹⁵ à l'égard du revenant. Ce fantôme, une dame s'étant pendue dans la maison il y a dix ans, que la bonne décrit comme quelque chose de tout blanc, long, traînant, s'étendant, se tordant en l'air comme un linge qui s'envole et portant des jupes de grande femme (CN, 200-201), n'a rien d'effrayant pour Maurice et lui semble même ridicule :

Je restai abasourdi. La femme pendue revenant de l'autre monde pour me voler mes ficelles et dévorer des manches de pioche ! Certes, cela dépassait mon imagination ! Je savais ce que je voulais savoir, mais je n'étais guère avancé ! Dans mon lit, j'eus des cauchemars, et je me pelotonnais contre le mur, essayant de me rendormir en me bouchant les oreilles. Des grandes personnes comme ma mère et ma bonne ayant peur du revenant ! Que fallait-il conclure ? À l'aurore, mes idées prirent un autre cours, je ne voulais plus admettre qu'une ancienne pendue, très moisie, sortît de sa tombe pour taquiner une cuisinière en lui dérochant des torchons. Non ! Le revenant devait être un animal d'espèce particulière, hantant les lieux mal clos, surtout les maisons désordonnées, et j'en vins à croire qu'on me parlait d'une morte pour ne pas m'épouvanter trop au sujet d'un danger réel ! (CN, 201-202)

Maurice entreprend donc de capturer ce « revenant, qui, après tout, n'était qu'une bête quelconque » (CN, 203) parce que c'est « *ce qu'il fallait démontrer* » (CN, 203) aux

¹⁹⁵ Le narrateur remarque en effet qu'il est écarté par les deux femmes d'un savoir qui les effraye : « Il devenait évident qu'elles avaient peur de quelque chose qu'elles connaissaient et que je ne connaissais pas. » (CN, 196)

grandes personnes, et plus précisément à la mère et à la bonne qui croient à ce qu'il nomme des « contes de nourrice » (CN 200). Le fantôme devient un objet de chasse pour Maurice, il faut le capturer parce qu'il faut le montrer, l'observer ; la vue, plus que tout autre sens qui pourrait s'avérer trompeur, permettrait de saisir cet inconnu et de le transformer en connu, en données factuelles. Pour attraper le revenant, Maurice creuse une fosse dans le jardin et la recouvre « de divers branchages, selon le système des trappeurs américains » (CN, 202-203). Cependant, les spectres rachildiens ne se laissent pas attraper si facilement : le soir venu, les ténèbres envahissent « ce sacré jardin [qui] s'assombrit effroyablement » (CN, 203) et le jeune Maurice, pris de terreur, s'enfuit en laissant derrière lui ses outils d'excavation. Dans la noirceur, le jardin devient cet « outre-monde [...] en divorce d'avec le "monde d'ici-bas"¹⁹⁶ » décrit par Losco-Lena, dont la spectralité est ressentie par Maurice :

Ah ! il ne s'agissait plus d'une bête voleuse, je sentais bien que j'étais en puissance d'un personnage mystérieux, *d'un inconnu* qui m'attirait, m'attirait [sic], me humait, me dévorait du fond de ce jardin-cimetière ! (CN, 205)

La peur de Maurice ne vient pas du revenant lui-même, mais de l'*inconnu*, l'intuition d'un savoir qui se dérobe aux sens, qui ne peut être observé ni appréhendé de manière rationnelle. Pour éviter d'être accusé de « faire des farces » si on découvrait le piège-tombe, il doit revenir sur ses pas et reprendre les outils qui le désignent coupable.

Je me retournai pour m'orienter. La fosse était là-bas, quelque part, entre le second et le troisième capucin... Chose étrange ! Dans ce crépuscule, je perdais aussi la notion des distances... La fosse était-elle plus à gauche ou plus à droite ? Hein ? Qu'est-ce que cela signifiait ?... Moi, un garçon rusé, ne m'y reconnaissais plus ! [...] « Iras-tu ! N'iras-tu pas ! Capon ! » me criait toujours ma conscience. Enfin, saisi de je ne sais quel vertige furieux, je hurlai : « Allons-y ! » Et je m'élançai en droite ligne. Je crois même que je galopais, les **paupières closes**, sans chercher davantage mon chemin, persuadé que **si j'ouvrais les yeux je verrais sûrement** la pendue au détour d'un massif. [...] Et mon cœur battait à crever. Machinalement, je murmurais : « Je me baisserai, je saisirai la pioche, la pelle, une de chaque main, je serai bien armé s'il arrivait quelque chose... Oui ! La pioche est à côté d'un pied de cassis, et la pelle est restée sur une motte de gazon. Pourvu, mon Dieu, que ces

¹⁹⁶ Mireille Losco-Lena, *op. cit.*, p. 14.

outils ne soient pas déjà partis chez elle ! Voyons, tâchons de ne pas nous tromper... Une... deux... trois... **je vais ouvrir les yeux**, tant pis, je dois être à l'endroit juste ! » **J'ouvris les yeux**, et, avec un cri de détresse qui dut retentir cruellement dans la poitrine de ma mère, j'ouvris aussi les bras, mes jambes fléchirent, je m'écroulai au fond de la fosse. La violence de ma chute fut telle que **je m'évanouis**...

Et l'on me trouva là-dedans, étendu comme un mort, pris à mon propre piège ! (CN, 204-206, Nous soulignons.)

En fermant ses yeux, Maurice refuse le savoir — voir, c'est savoir — et il ne voit/sait que trop tard que, « tel est pris qui croyait prendre »¹⁹⁷, en revenant sur ses pas, il est pris à son propre piège.

Tout comme l'est le fantôme du « Piège à revenant », les figures spectrales dans *Contes et nouvelles* sont à l'image de la femme voilée de *Madame la Mort* : « elle est une apparence [...], une ombre », mais surtout, elle « n'a pas l'aspect d'un revenant : elle ne revient pas, elle n'a jamais été : c'est une forme et non un être » (CN, 230). Comme le souligne Martine Delvaux dans *Histoires de fantômes*, le spectre est ambivalent, entre forme perceptible et non-être matériel :

Le spectre donne l'illusion d'être là. Il se manifeste sous la forme d'un corps, armure qui révèle et dissimule tout à la fois. Il apparaît dans sa disparition. Il signifie une matérialité qu'au même moment il désavoue.¹⁹⁸

L'inconnu des récits brefs rachildiens effraye parce que, tout comme dans le concept de l'*Unheimliche* de Sigmund Freud, il porte en lui la *possibilité* du *connu* ; c'est une connaissance qui se manifeste vaguement, mais ne prend jamais corps : l'*inconnu* est un spectre errant, une ombre qui hante les personnages de *Contes et nouvelles*. Que ce soit la petite fille mordue par un chien enragé, Marivonnec qui étrangle son enfant, les trois femmes effrayées d'un rôdeur invisible ou encore les hommes de Sodome qui boivent le vin empoisonné par le sang de Saraï, les personnages provoquent leur propre chute parce

¹⁹⁷ C'est la morale de la fable « Le rat et l'huître » de Jean de la Fontaine.

¹⁹⁸ Martine Delvaux, *Histoires de fantômes : spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2005, p. 16.

que l'inconnu, symbolisé par l'obscurité, les entoure et les empêche de *savoir* comme les ténèbres qui assombrissent terriblement le jardin dans « Le piège à revenant ».

iii. Illusions et jeux de lumière

Mais tout comme le spectateur de théâtre est à même de croire vrai un paysage peint sur un décor de carton-pâte quand les jeux de lumière parfont l'illusion, la vue peut aussi tromper celui qui s'y fie. Lors d'une randonnée dans une grande propriété de campagne, le narrateur du « Château hermétique » rencontre un de ces lieux illusoires sous la forme des « ruines d'un château féodal faisant corps avec la roche sombre » (CN, 125) d'une colline. Son guide l'avertit des tours que peut jouer la lumière sur la perception :

De chez nous, par un jour de pluie on dirait tout simplement une roche à pic, mais, par le soleil, avec des jeux de lumière tombant des nuages, on croit quelquefois qu'il s'agit d'un vieux château sans porte. Oh ! ne vous y fiez pas !... [...] Il n'y a aucune description de ces ruines dans les annales franc-comtoises, et nos paysans, qui n'ont pas le temps de s'amuser, prétendent ne les avoir jamais distinguées, ni au soleil, ni à la pluie. Pour moi, je ne les aperçois plus que vaguement... *parce que je sais depuis longtemps à quoi m'en tenir.* (CN, 126)

Mais, nonobstant cet avertissement, « le mirage [s'accentue], [devient] formidable » (CN, 127), le narrateur y voit maintenant « des croisillons, des ogives, des créneaux, et tous ces détails bleuâtres se [fonçant] comme sous les coups d'un pinceau fantastique » (CN, 127). Ce « château magique » semble tout droit sorti d'un rêve : « une brume [entoure] cette colline revêtue de grands genévriers et de taillis de hêtres » (CN, 128), on « y [rêve] la fraîcheur d'une eau cachée dans les profondeurs *des donjons* » (CN, 128), la roche luit « comme une peau de reptile » (CN, 128). Pour le narrateur, le château est en effet ce « *pays frère* sans lequel on ne vit pas heureux » (CN, 122), un de ces « lieux maudits, où l'on va parce qu'il faut qu'on y aille, où l'on rencontre la blessure qui vous est destinée depuis des siècles » (CN, 123) :

Oh ! entrer dans le château que j'avais vu, et qui existait puisque je l'avais vu ! Pénétrer à l'intérieur de la citadelle mystérieuse, où il me semblait décidément que quelqu'un m'attendait !... Oui, je devais y venir un jour ! Je devais toucher la colossale muraille de mes pauvres mains impuissantes, cogner du front le granit pour appeler des gens que j'avais besoin de délivrer !... (CN, 132-133)

L'imagination du narrateur construit et complète un tableau (post)impressionniste esquissé par les jeux de lumière sur la roche, tel *Le Château noir derrière les arbres* (vers 1885) de Paul Cézanne ou encore *La Creuse et les ruines de Crozant* (1897) d'Armand Guillaumin. Mais tout comme pour certains tableaux impressionnistes ou encore les décors de scène symboliste des peintres nabis¹⁹⁹, on ne perçoit les figures que lorsqu'on en est éloignés. À mesure que le narrateur s'approche de la colline du château, l'illusion se défait :

Des rideaux d'églantiers et de ronces, des broussailles hautes à vous asseoir par terre, nous dissimulaient de plus les ruines, et quand une éclaircie, sous les branches, nous laissait les apercevoir, l'œil se heurtait à un mur énorme, un mur tout uni. Les donjons, les créneaux, le chemin de ronde s'étaient engloutis absolument dans cette muraille suintante d'humidité, et il ne demeurait debout qu'une façade muette aveugle, la menaçante façade par excellence, la façade hermétique... (CN, 130)

Puis, lorsqu'il se distancie de nouveau, le château réapparaît dans le tableau de la colline :

Pendant le repas, comme la croisée était ouverte sur un merveilleux horizon de flammes et d'or, je poussai un véritable cri de colère en leur désignant de l'index la lointaine colline. Là-bas... là-bas, un jeu diabolique de lumières pourpres, d'ombres violettes, faisait réapparaître les ruines du castel féodal. Je distinguais plus nettement que jamais les donjons, le chemin de ronde, les créneaux ; et, plus formidablement que jamais, se dressait, dans le sang du jour agonisant, le Château hermétique, la patrie inconnue qui attirait mon cœur ! (CN, 134-135)

L'inverse des jeux de lumière — les jeux d'ombre — peut également provoquer l'apparition de quelque chose d'irréel. Plusieurs des contes et nouvelles se déroulent à la tombée du soir (« La mort d'Antinoüs », « L'araignée de cristal », « Les vendanges de

¹⁹⁹ « [...] les jeunes peintres du groupe des Nabis, Maurice Denis, Vuillard, Ranson, Bonnard et Ibels, vont collaborer avec la scène symboliste ; ils y développent un art décoratif et ornemental en vertu duquel la toile peinte se constitue en métaphore du poème. Si chaque nouvel élément scénographique inventé par les Nabis vise la déréalisation de la scène, il propose en échange un langage plastique révolutionnaire, visant à faire surgir une théâtralité spectrale. Ainsi le Théâtre d'Art, puis le Théâtre de l'Œuvre fondé en 1893 par Lugné-Poe, engageant un travail nouveau sur la pénombre et la couleur des éclairages. La déformation visuelle qui en résulte peut être encore accentuée par l'emploi d'un rideau de gaze verte, fixé à l'avant-scène comme un écran mystérieux entre le monde du réel qu'est la salle et le monde du poème qu'est la scène (*Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck, 1893). » Mireille Losco-Lena, « Le Symbolisme, théâtre », *Encyclopædia Universalis* [en ligne].

Sodome », « Le piège à revenant », « La dernière tentation ») quand ce n'est pas en pleine nuit (« La buveuse de sang », « Le tueur de grenouilles »), et l'obscurité grandissante est propice à brouiller la distinction entre rêve et réalité. Dans l'atmosphère ténébreuse de la maison de campagne isolée du « Rôdeur », la simple évocation d'un rôdeur provoque sa création *réelle* dans l'esprit des trois femmes. Uniquement éclairées par une lanterne presque vidée de son huile, elles s'empressent de fermer toutes les portes de la maison pour empêcher l'intrus de rentrer.

LA PETITE CÉLESTINE (fiévreuse). — J'ai regardé, Madame, je suis sortie, j'ai rien vu... l'peut venir, c'est bouclé.

MADAME (agacée). — Qui donc ça, Il ?

LA VIEILLE ANGÈLE. — Mais le rôdeur que Madame disait !

[...]

MADAME (s'adressant à Célestine). — Enfin, tu n'as rien vu, toi ?

LA PETITE CÉLESTINE (haletante). — Non... c'est-à-dire si, j'ai vu le gros noyer...

MADAME (anxieuse). — Et puis ?

LA PETITE CÉLESTINE. — Et puis... Je crois tout de même que j'ai vu comme quelque chose qui se cachait.

MADAME (triumphante). — Là, entendez-vous ! Comme quelque chose qui se cacherait !...

Moi aussi, j'ai cru voir ça. Sûrement, le rôdeur qui voudrait entrer chez nous ne commencerait pas par se montrer...

LES TROIS SERVANTES (ensemble). — Sûrement !

MADAME (avec autorité). — Allons, dépêchez-vous ! Les deux autres ! Il ne faut pas lui laisser le temps de pénétrer, pour qu'après ça nous l'enfermions ici. (CN, 164-165)

À la lanterne dont l'huile s'est consumée se substitue une chandelle, et à la vue obstruée par les ténèbres grandissantes, se substitue l'ouïe ; les trois femmes tendent l'oreille, attentives au moindre craquement des lattes du plancher, comme les *Aveugles* de Maeterlinck écoutent les craquements de la forêt :

LA PETITE CÉLESTINE (d'une voix hoquetante). — On dirait qu'on monte...

LA GROSSE MARTHE. — C'est l'écho de la voûte. C'est rien ?

LA VIEILLE ANGÈLE (chevrotant). — Oui, on monte ; moi qui suis un peu sourde, je l'entends, sûr comme parole d'évangile ! Sainte Vierge !... On monte à pas de loup !...

[...]

MADAME. — En fermant cette porte, nous ne pourrons plus lui échapper, s'il est dedans ! (Elle écoute et regarde encore derrière elle.) Voyons, mes pauvres, du courage ! Tâchez d'entendre quelque chose, celles qui ont l'oreille fine !

LA GROSSE MARTHE (à voix basse). — J'ai entendu quelqu'un respirer !

LA VIEILLE ANGÈLE. — Moi aussi !

LA PETITE CÉLESTINE. — Moi aussi ! (CN, 167-168)

Dans ces deux textes, les personnages sont placés sur une scène où la lumière artistique crée une atmosphère propre à tromper les sens. Effets de clair-obscur, pénombre, dégradés de couleurs, les variations d'éclairage accentuent l'intensité dramatique et évocatrice des récits parce qu'ils ouvrent la porte à la suggestion et à l'imaginaire du lecteur-spectateur. De plus, le « flou artistique » produit par ces effets de lumière place les personnages du recueil dans un entre-deux métaphorique : entre lumière et obscurité, entre savoir et ignorance, entre décadence et spectralité, pour les brouiller davantage dans les détails du décor.

CONCLUSION

CONTES ET NOUVELLES SUIVIS DU THÉÂTRE, RECUEIL DE L'ENTRE-DEUX

Notre parcours nous a permis de voir que le recueil de Rachilde est placé sous le signe de l'entre-deux : croisement entre textes à lire et textes à voir, mélange des descriptions *ekphrastiques* du style décadent aux dialogues inspirés de la dramaturgie symboliste, hantise des thèmes macabres du décadentisme par les spectres du symbolisme, tout concourt à faire de *Contes et nouvelles* une anthologie de l'hybridation fin-de-siècle. S'il est vrai que les récits brefs de Rachilde ne sont pas aussi exemplaires que ceux de certains naturalistes comme Maupassant et Zola, ou de ses collègues décadents, Jean Lorrain, Catulle Mendès et Octave Mirbeau, elle participe néanmoins à ce que Bertrand Vibert nomme un

brouillage de plus en plus concerté, qui mêle les poétiques du conte et de la nouvelle, aboutissant à une forme inédite qui implique un décalage entre la forme retenue (mixte, ou proche encore parfois du conte) et la vision du monde dont elle procède (qui ressortit davantage à la nouvelle)²⁰⁰.

Nous avons d'abord vu dans notre premier chapitre que le recueil *Contes et nouvelles* suivis du *Théâtre* a été élaboré à partir de deux recueils parus précédemment, *Théâtre* (1891) et *Le Démon de l'absurde* (1894), ainsi que de quelques textes brefs parus dans le *Mercur de France*. Nous avons alors été amenée à nous demander ce qui reliait ces textes afin de constituer une totalité signifiante, puis nous avons déterminé que la cohésion des textes du recueil était non seulement due au contexte de création, c'est-à-dire à la période symboliste des années 1890, mais également à l'expérience d'écriture dramatique de Rachilde pour le Théâtre d'Art qui a donné lieu aux pièces du recueil *Théâtre* (1891).

²⁰⁰ Bertrand Vibert, *op. cit.*, p. 360.

Dans *Le Démon de l'absurde* (1894), recueil de textes brefs parus entre 1890 et 1894 dans le *Mercure de France*, on constate immédiatement la présence de cinq textes « narratifs » écrits selon le modèle dramatique, à savoir « L'araignée de cristal », « Parade impie », « Le rôdeur », « Volupté » et « Scie », auxquels Rachilde ajoute « La mort d'Antinoüs » dans *Contes et nouvelles*. Dans notre deuxième chapitre, nous avons alors cherché à comprendre ce type d'écriture hybride, entre texte dramatique et narratif. Après avoir établi qu'un même texte peut exemplifier plusieurs genres littéraires, soit par l'attribution générique auctoriale, soit par sa réception chez le lecteur, nous avons déterminé que la particularité des textes de *Contes et nouvelles* venait du style d'écriture de Rachilde qui y entremêle les modes d'écriture du récit narratif et du récit dramatique jusqu'à aboutir à une forme de « prose dramatique ». De ce fait, Rachilde participe au déplacement des frontières génériques dans le contexte littéraire de la fin-de-siècle et qui s'accompagne d'une valorisation des formes intermédiaires, « polymorphes », empruntant à divers genres leurs techniques de composition dans l'écriture d'un même texte.

Ces deux chapitres nous ont amenée à nous interroger sur la manière dont Rachilde fait de *Contes et nouvelles* un recueil de l'entre-deux ; entre le narratif et le dramatique, mais aussi entre le symbolisme et le décadentisme. Dans la première partie du troisième chapitre, nous avons examiné la manière dont plusieurs textes de *Contes et nouvelles* s'approprient les personnages, les dialogues et les « vides évènementiels » du drame symboliste et de la pantomime — eux-mêmes empruntant plusieurs éléments au conte et à la nouvelle — pour aboutir à une forme hybride où ce théâtre de lecture peut, et l'a été de fait dans plusieurs cas, aisément être porté à la scène. Le recueil de Rachilde évoque aussitôt la figure du lecteur-spectateur puisque le lecteur est à la fois lecteur de *Contes et nouvelles* et spectateur de la mise en scène imaginaire que suscite le texte à travers les

descriptions minutieuses, nous dirons « ekphrastiques », de l’auteure, comme nous l’avons vu dans la deuxième partie de notre chapitre. Dans cette même partie, nous avons également considéré comment le style décadent de Rachilde supporte la création d’une « vision » théâtrale chez ses lecteurs et comment l’auteure produit des « phrases objet d’art », selon le mot d’Henri Mitterand, qui soulignent l’artificialité et la stylisation des lieux dans lesquels elle fait évoluer ses personnages. Enfin, dans la troisième partie de notre chapitre, nous nous sommes intéressée à l’imaginaire décadent et symboliste dans *Contes et nouvelles*. Bien que Rachilde s’inspire fortement, selon nous, de la scène symboliste, nous remarquons que de grands thèmes décadents comme le *memento mori*, la fatalité du féminin, la figure de la femme fatale et la décadence du monde imprègnent le recueil. Rachilde crée dans chacun de ses textes une scène qui encadre et emprisonne les personnages-marionnettes victimes de ses petits jeux décadents. De plus, les descriptions fortement détaillées, tant dans les narrations que dans la prose dramatique, suscitent chez le lecteur-spectateur de véritables visions des scènes du monde en décadence que Rachilde crée. C’est cependant par les thématiques symbolistes que Rachilde crée une cohésion dans les textes du recueil puisque ce sont les spectres symbolistes issus des miroirs, de l’eau et des figures du double que Rachilde parsème tout au long de *Contes et nouvelles* qui nous semblent cimenter le recueil.

Même si Rachilde n’est pas reconnue comme une nouvelliste de premier ordre, *Contes et nouvelles* suivis du *Théâtre* permet, par le rassemblement des textes créés au cours de ce que l’on peut nommer une « période symboliste » chez Rachilde, un regard neuf et nuancé sur sa pratique de l’écriture. Nous sommes d’avis que l’hybridation des genres narratif et dramatique dans les textes de *Contes et nouvelles* suivis du *Théâtre* participe au renouvellement des pratiques de création littéraire fin-de-siècle, et plus

particulièrement en ce qui a trait au dispositif de la représentation théâtrale dans la dramaturgie symboliste pour le faire basculer davantage de la scène vers le livre. Alors que le mode spectral du théâtre symboliste travaille les modalités mêmes de la représentation et de la conception du théâtre qui se faisait à l'époque et provoque « un renouvellement de l'approche scénique, une refonte de la *mimésis* et un renversement de la logique du spectaculaire qui sous-tendent la théâtralité symboliste²⁰¹ », Rachilde prend part à la reconfiguration des genres narratifs brefs et dramatiques par les hybridations génériques et thématiques fin-de-siècle des textes en « prose dramatique » de son recueil. Fruit de l'entre-deux genres, de l'entre décadentisme et symbolisme, et de l'entre-deux siècles, *Contes et nouvelles* suivis du *Théâtre* s'inscrit dans une période particulière de l'écriture de Rachilde, une sorte de transition de la fin-de-siècle vers la modernité du XX^e siècle.

²⁰¹ Mireille Losco-Lena, *Ibid.*, p.12.

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus d'étude

Rachilde, *Contes et nouvelles* suivis du *Théâtre*, Paris : Mercure de France, 1900.

--- *Théâtre*, Paris : Albert Savine, 1891.

--- *Le Démon de l'absurde*, Paris : Mercure de France, 1894.

II. Concernant directement le corpus d'étude

Geat, Marina, « Florence, Sodome, Rome : Trois contes de Rachilde », *Les villes du symbolisme : actes du colloque de Bruxelles*, 21-23 octobre 2003, Bruxelles : PIE-Peter Lang, 2007, pp. 147-158.

Geat, Marina, « Rachilde e il teatro simbolista : per una poetica dell'irrepresentabilità », *Micromégas*, vol.13, n° 1, 1986, pp. 27-46.

Kiebuszinska, Christine, « Behind the Mirror : Madame Rachilde's *The crystal spider* », *Modern Language Studies*, vol. 24, n° 3, 1994, pp. 28-43.

Kingcaid, Renée A., *Neurosis and narrative : the decadent short fiction of Proust, Lorrain, and Rachilde*, Carbondale : Southern Illinois University Press, 1992.

Lively, Frazer, *Rachilde and the French Symbolist Theatre, 1890-1897*, thèse de doctorat, Université de Pittsburgh, 1998.

--- « Rachilde, The Actor's spectre, and Symbolist Dramaturgy : the staging of *Madame la Mort* », *Nineteenth century Theatre and Film*, 1995, vol. 23, n° 1-2, pp. 33-66.

Viot-Southard, Katia, « Volupté de Rachilde : Une explosion de sens, des saisissements au bout des doigts », *Equinoxes, A graduate Journal of French and Francophone Studies*, « La peau », n° 4, Automne/Hiver 2004, [en ligne], <http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%204/eqx4_Viot.htm>.

Warnick, Marianne, « The Hermetic Castle », *Revue Frontenac*, n° 10-11, 1993, pp. 183-91.

Ziegler, Robert, « Interpretation as mirage in Rachilde's *Le Château Hermétique* », *Nineteenth Century French Studies*, vol. 26, n° 1-2, 1997, pp. 182-192.

III. Sur Rachilde

Auriant, *Souvenirs sur Madame Rachilde*, Paris : À l'écart, 1989.

Hawthorne, Melanie C., *Rachilde and French Women's Authorship*, Lincoln : University of Nebraska Press, 2001.

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

Reid, Martine, « Le roman de Rachilde », *Revue de la BNF*, n° 34, 2010-2011, pp. 65-74.

Organographes du Cymbalum Pataphysicum, n°s 19-20, 1983. (Numéro consacré à Rachilde).

IV. Sur le décadentisme et le symbolisme

Baju, Anatole, *L'école décadente*, Paris : Léon Vanier, 1887.

--- *L'anarchie littéraire*, Paris : Léon Vanier, 1892.

Citti, Pierre, *Contre la décadence : histoire de l'imagination française dans le roman, 1890-1914*, Paris : Presses universitaires de France, 1987.

Diego, Rosa de, « Poetica del cuento decadente », *Anales de filología francesa*, vol. 14, 2006, pp. 83-98.

Dubois, Jacques, « Entre nécessité et contingence : le roman décadent », *Mimesis et Sémiosis : Littérature et représentation : Miscellanées offertes à Henri Mitterand*, Paris : Nathan, 1992.

Flint, Richard Charles, « *Fin de siècle* » : *The concept of decadence in French and English art during the late-nineteenth century*, thèse de doctorat, Université d'Indiana, 1980.

Geat, Marina, *Rachilde : per un simbolismo al femminile*, Roma : Edizioni universitarie romane, 1990.

Gourmont, Remy de, « Le Mercure de France », *Promenades littéraires. Souvenirs du Symbolisme et autres études*, Paris : Mercure de France, 1927.

Hubert, Marie-Claude, *Les grandes théories du théâtre*, Paris : Armand Colin, 1998.

Jankélévitch, Vladimir, « La décadence », *Revue de métaphysique et de morale*, n° 4, 1950, pp. 337-369.

Jourde, Pierre, *L'alcool du silence : sur la décadence*, Paris : Honoré Champion, 1994.

- Jouve, Séverine, *Les décadents : bréviaire fin de siècle*, Paris : Plon, 1989.
- Khan, Gustave, *Symbolistes et décadents*, Genève : Slatkine, 1977.
- Lethève, Jacques, « Le thème de la décadence dans les lettres françaises à la fin du XIX^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 63, 1963, pp. 46-61.
- Losco-Lena, Mireille, *La scène symboliste (1890-1896) : pour un théâtre spectral*, Grenoble : Ellug, 2010.
- Mallarmé, Stéphane, *Divagations*, Paris : Bibliothèque Charpentier, 1897.
- Marchal, Bertrand, *Le Symbolisme*, Paris : Armand Colin, 2011.
- Marie, Gisèle, *Le théâtre symboliste : ses origines, ses sources : pionniers et réalisateurs*, Paris : Nizet, 1973.
- Marquèze-Pouey, Louis, *Le mouvement décadent en France*, Paris : Presses universitaires de France, 1986.
- Mendès, Catulle, « La pantomime » dans *La Revue du Palais*, vol. 2, n° 4, pp. 648-658.
- Mitterand, Henri, « De l'écriture artiste au style décadent », *Histoire de la langue française 1880-1914*, Gérald Antoine, Robert Martin (dir.), Paris : CNRS, 1985, pp. 467-478.
- Moréas, Jean, *Les premières armes du Symbolisme*, Paris : Léon Vanier, 1889.
- Najac, Raoul de, *Petit traité de la pantomime*, Paris : A. Hennuyer, 1887.
- Palacio, Jean de, *Figures et formes de la décadence*, Paris : Séguier, 2000.
- *La Décadence : le mot et la chose*, Paris : Les Belles-Lettres, 2011.
- Pelletier, Sophie, *Le roman du bijou fin-de-siècle : Esthétique et société*, thèse de doctorat, Université de Montréal-Université Paris 8, 2011.
- Peylet, Gérard, *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898 : entre décadentisme et modernité*, Paris : Librairie Vuibert, 1994.
- Pierrot, Jean, *L'imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris : Presses universitaires de France, 1977.
- Pryzbos, Julia, *Zoom sur les décadents*, Paris : José Corti, 2002.
- Reid, Claire Marie, *Les mondes imaginaires de la littérature fin de siècle*, thèse de doctorat, Queen's Université de Belfast, 2001.

Richard, Noël, *À l'aube du symbolisme : hydropathes, fumistes et décadents*, Paris : Nizet, 1961.

--- *Le mouvement décadent : dandys, esthètes et quintessents*, Paris : Nizet, 1968.

Swart, Koenraad Wolter, *The sense of decadence in nineteenth century France*, The Hague : M. Nijohf, 1964.

Williams, Sherwood Alford, *The perversion of representation : Naturalism and decadence in the late nineteenth century*, thèse de doctorat, University of California, 1990.

L'esprit de décadence : Colloque de Nantes, 21-24 avril 1976, Institut des lettres de l'Université de Nantes, Paris : Librairie Minard, 1980.

V. Sur la poétique du conte, de la nouvelle, du théâtre :

Aubrit, Jean-Pierre, *Le conte et la nouvelle*, Paris : Armand Colin, 1997.

Audet, René, *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Québec : Nota Bene, 2000.

Belmont, Nicole, *Poétique du conte*, Paris : Gallimard, 1999.

Berthelot, Francis, *Parole et dialogue dans le roman*, Paris : Nathan, 2001.

Cassagne, Albert, *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Genève : Slatkine, 1979.

Combe, Dominique, « La stylistique des genres », *Langue française*, n° 135, 2002, pp. 33-49.

--- *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, Paris : José Corti, 1989.

Godenne, René, *La nouvelle française*, Paris : Presses universitaires de France, 1974.

Goyet, Florence, *La nouvelle. 1870-1925*, Paris : Presses universitaires de France, 1993.

Grojnowski, Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris : Armand Colin, 2007.

Guellouz, Suzanne, *Le dialogue*, Paris : Presses universitaires de France, 1992.

Guissard, Michel, *La Nouvelle française : essai de définition d'un genre*, Louvain-la-Neuve : Académie Bruylant, 2002.

Larthomas, Pierre Henri, *Le langage dramatique : sa nature, ses procédés*, Paris : Presses universitaires de France, 1980.

Martinez, Ariane, *La pantomime, théâtre en mineur : 1880-1945*, Paris : Presses Sorbonne-Nouvelle, 2008.

Mendès, Catulle, *L'art au théâtre*, Paris : Fasquelle, 1897.

Mendès, Catulle, « La pantomime », *La Revue du Palais*, vol. 2, n° 4, 1^{er} juin 1897.

Ozward, Thierry, *La nouvelle*, Paris : Hachette, 1996.

Schaeffer, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris : Seuil, 1989.

Stalloni, Yves, *Les genres littéraires*, Paris : Dunod, 1997.

Szondi, Peter, *Théorie du drame moderne*, Lausanne : L'Âge d'homme, 1983.

Todorov, Tzevetan, *Les genres du discours*, Paris : Seuil, 1978.

Vibert, Bertrand, *Poète, même en prose : le recueil de contes symbolistes, 1890-1900*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2010.

Ruby, Franck, « Théophile Gautier et la question de l'Art pour l'art », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 20, 1998, pp. 3-13.

VI. Sur la description

Adam, Jean-Michel, *La description*, Paris : Presses universitaires de France, 1993.

Calame, Claude, « Entre vraisemblable, nécessité et poétique de la vue : l'historiographie grecque classique », *Texto!*, vol. XV, n° 3, juillet 2010, [en ligne], <<http://www.revue-texto.net/index.php?id=2620>>.

--- « Quand dire c'est faire voir : l'évidence dans la rhétorique antique », *Études de lettres*, Vol. 229, n° 4, 1991, pp. 3-22.

Hamon, Jean-Philippe, *La Description littéraire : anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris : Macula, 1991.

VII. Études générales, dictionnaires, encyclopédies

Ambrière, Madeleine (dir.), *Précis de littérature française du XIX^e siècle*, Paris : Presses universitaires de France, 1990.

Aron, Paul, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris : Quadrige, 2004.

Bruneau, Charles, *Petite histoire de la langue française, tome II : De la Révolution à nos jours*, Paris : Armand Colin, 1961.

Gardes-Tamine, Joëlle, Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris : Armand Colin, 1993.

Van Gorp, Hendrik *et al.*, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris : Honoré Champion, 2005.

ANNEXE

RACHILDE

CONTES ET NOUVELLES, SUIVIS DU THÉÂTRE (1900)

TABLE DES MATIÈRES

LA DERNIÈRE TENTATION	120
LE PETIT GOÛTER DU CHIEN	128
LE GRAND REPAS DES OMBRES	133
LA MORT D'ANTINOÛS	137
LE MORTIS	144
LA BUVEUSE DE SANG	153
LE TUEUR DE GRENOUILLES	159
L'ARAIGNÉE DE CRISTAL	172
LE CHÂTEAU HERMÉTIQUE	180
PARADE IMPIE	187
LES VENDANGES DE SODOME	193
LE RODEUR	198
LA DENT	204
VOLUPTÉ	208
LE PIÈGE À REVENANT	215
SCIE	223
LA PANTHÈRE	228
MADAME LA MORT	232
LE VENDEUR DE SOLEIL	275
LA VOIX DU SANG	286

LA DERNIÈRE TENTATION

À Pierre Quillard.

[5]²⁰² ... Et du septentrion vint une rafale qui enveloppa le presbytère, donnant des coups d'épaule furieux aux quatre coins de ses murailles grises.

— Quand il fait du vent, murmura le plus vieux des trois prêtres avec un soupir, j'ai la vision des petits bateaux sur la grande mer. Je les vois tourner, je les vois danser ; je me dis : ils sont perdus, mais ils sont dans la main de Celui qui sauve ! Labussière, vous reprendrez de ces quenelles ? Il faut faire plaisir à Augustine, car elle se trémousse, la brave femme, depuis ce matin, autour de ses fourneaux en vos honneurs. Songez qu'ici nous ne traitons pas tous les jours. Moi, je ne mange pas, ou si peu.

L'abbé Labussière tendit son assiette. Le vieux curé d'Amblars ajouta :

[6] — Un beau spectacle, nos premières communions de ce matin.

Sur sa figure, très bonne, passa comme un léger zigzag d'éclair qui n'aurait pas lui.

— Oui, dit l'abbé Jorit, mais la ferveur s'en va. Les parents assistent sans participer à la cérémonie touchante, qui est moins touchante. Les grandes personnes se désintéressent de la question.

— Nos provinces sont gangrenées par le socialisme.

— Monsieur le curé, à Paris, où règne le socialisme, toutes les églises sont pleines le dimanche.

— Je crois bien, fit-il malicieusement, on aime le spectacle à Paris !

Il s'essuya la bouche.

On avait clos la discussion sur le métier.

Le curé d'Amblars leva les yeux au plafond cherchant quelque chose. Augustine avait oublié d'ôter la housse de gaze du lustre. Ce n'était pas beau, ces branches de cuivre en prison sous une étoffe jaunâtre, sale, d'un mauvais aspect de toile métallique pour garder-manger. Cependant le salon prenait tournure, grâce aux reflets du feu flambant de la grande cheminée. Il était bien ciré, bien propre ; son papier à fleurs grises diluées dans du gris formait des nuages où se mourait du soleil cou-[7]chant. Un Christ et une Mater s'y

²⁰² Nous avons inclus entre crochets les pages correspondant à l'édition originale de *Contes et nouvelles* suivis du *Théâtre*, 1900.

noyaient en lointaines têtes d'oiseaux de proie couronnées. Devant les fenêtres se tiraient les épais rideaux de damas bronze ornés d'une guirlande, une tapisserie des demoiselles de la confrérie de Sainte-Thérèse. Les lampes, deux grosses carcelles²⁰³, transformées en récipients à pétrole, érigeaient deux flammes droites. Il faisait chaud.

Sur la table on avait répandu toutes les richesses des vieilles armoires : le linge damassé fleurant la citronnelle, les lourdes argenteries, les couverts filetés, dont on avait les mains remplies en mangeant, des plats de porcelaine blanche tout unis, d'une pâte claire, un peu ébréchés sur les bords, mais d'une solide ancienneté. Les bouteilles, discrètement poudreuses, posées sur des soucoupes de chine dont on avait perdu les tasses, étaient en rang sombre : Médoc, Sauterne, et la dernière de vin du Rhin, celle-ci couchée moelleusement dans un petit panier très délicat. Les verres avaient un singulier ton bleu, pourrissant la nuance des vins, à cause de leur pied givré d'azur en gouttelettes. Une fumée exquise se levait des sauces. On mangeait des quenelles de viandes réunies en troupe de poussins informes autour d'une poule croustade, tellement dorée, la poule, qu'elle avait l'air faux.

[8] À gauche du plat principal et à sa droite se trouvaient, sans ordre de service, des mauviettes froides en caisse, leurs pattes dépassant la frisure du papier avec une touchante douceur de martyr, et des concombres farcis de mie de pain trempée virginalement dans du lait. Un blanc-manger attendait derrière eux sur un dressoir, son onctuosité flanquée de toute une artillerie de petits fours très secs.

Le curé d'Amblars ne faisait que goûter. Une légion de fourmis noircissait les environs de son assiette : son tabac, dont il se bourrait.

Ce soir, il avait la grande préoccupation de sa chienne, une *finnoise* prête à mettre bas. Le docteur et le notaire en retenaient chacun un. On serait obligé de jeter le reste. Il aimait les animaux.

L'abbé Labussière buvait volontiers, à coups rapides, sans s'occuper ni du vin, ni de l'âge du flacon.

L'abbé Jorit, plus jeune, étudiait les dates en chauffant le pied givré du verre,

²⁰³ Carcel. n. m. XIX^e siècle. Du nom de l'horloger français *B.-G. Carcel* qui inventa cette lampe vers 1800. Vieilli. Lampe à huile dont l'alimentation était régularisée par un ensemble mécanique. En apposition. *Système carcel*. Dictionnaire de l'Académie française.

supputait, reniflait, puis oubliait de boire pour manger.

Madame Augustine parut, apportant une salade russe dans un saladier de faïence paysanne (on avait cassé le saladier blanc). Des fleurs de capucines dessinaient une arabesque de velours orange sur les parts de légumes divisées en rayons d'é-[9]toiles. Elle déposa le plat, respectueusement. C'était une femme maigre, vêtue de laine carmélite, d'un tablier de soie noire, d'un bonnet tuyauté. Elle conservait un semblant de fraîcheur, se savait d'*église*, se soignait, et tous les dimanches matin, après le récurage des casseroles, avant les premières messes, elle retirait ses boucles d'oreilles, deux poires en or, pour les brosser dans de l'eau de savon avec une brosse à ongles.

Les trois prêtres connaissaient sa science, et la respectaient. Son désespoir était de servir un vieil homme incapable de distinguer une poularde d'un chapon.

Ils la complimentèrent familièrement.

— Encore un plat ! Mais c'est une tentation diabolique ! s'écria Jorit.

— Des quenelles, madame Augustine, des quenelles miraculeuses ! dit Labussière.

Et le vieux curé d'Amblars, hochant affirmativement la tête, constata, non sans surprise, qu'on en avait redemandé.

— On se croirait chez Monseigneur ! conclut Jorit.

Madame Augustine baissait les yeux, le rouge de l'orgueil aux pommettes ; mais elle ne répondit qu'en servant la salade.

[10] Il y eut un instant de béatitude.

... Et du septentrion vint une rafale plus furieuse qui rabattit les volets d'un coup d'épaule dont toute la maison trembla.

— À propos : ma chienne ? fit le vieux prêtre tourmenté. A-t-elle de la paille ? A-t-elle de la soupe ? Vous y veillez, madame Augustine ? Ce vent-là doit l'ennuyer ! Comment est-elle ?

— Monsieur le curé, elle est bien. Le moment approche. Elle flaire la paille et la retourne ! Oh ! un vrai ménage dans sa niche !

— La *finnoise*, dit Jorit, c'est une jolie bête. La robe est si blanche ! Est-ce qu'elle tient ferme la perdrix ?

— Chien d'arrêt, si on veut, fit Labussière amateur, mais mauvais sous le vent, s'emballa à tort et à travers, un caractère de chien russe. Vous soulèvera indifféremment du

lapin ou du loup ! A le nez trop chaud, chasse tout même le papillon. TROP de train.

— Permettez ! Permettez ! tâtilonna le vieux curé anxieux, ma *finnoise* me garde, moi.

— Ah ! s'écria Labussière se montant, les chiens du docteur Carjol, notre député, la belle meute ! Hier, la chasse a passé près de ma cure aux sons des fanfares. Trente rabatteurs, et on a débouché [11] un ragot. C'était un tapage à ne pas dire sa messe.

Le vieux prêtre se redressa.

— Votre député ! Vous savez, ce n'est pas le mien. Il joue au grand seigneur et il porte un habit rouge comme les singes. Très mauvaise situation dans son scandale d'Issoire.

Onctueusement Jorit dégusta le Sauterne.

— Monsieur le curé, dit-il gaîment, on s'est tellement vilipendé dans la presse départementale qu'on ne sait plus de tout à quoi s'en tenir. Est-ce la fabrique, est-ce lui qui a raison ? Moi, je pense que l'on n'a pas étudié le cadastre : il fallait d'abord démolir le traité avant le prieuré, et quant aux eaux ménagères, on les canalise toujours en principe. On a toujours le droit d'assainir sur le papier !

Et il rit.

— Je ne suis pas de votre avis, risqua le vieux prêtre tout ému, esquissant de petits gestes séniles ; ce pauvre curé de Voreuse est comme moi : changer ses habitudes, à son âge, c'est un meurtre ! Allez ! Allez ! sa vie ne sera pas longue ! Oui ! c'est une honte pour un jeune député. Ils sont tous jeunes, maintenant... trop jeunes !

Et une haine physique perça dans ses bons yeux pour les gens qui vivent fort.

[12] Labussière haussa les épaules.

— Moi, dit-il, j'aurais démoli, mais j'aurais rebâti tout de suite. Quant à l'école des sœurs, elle n'attachait pas directement, une ruelle infecte la séparait du collège où les collégiens venaient jeter tellement d'ordures...

On se disputa un moment comme des gens très bien élevés dont les entêtements sont immenses. Jorit cita quelque texte du discours du conseiller municipal. Labussière ponctua d'un léger coup de poing sur la nappe, serrant très sérieusement sa fourchette. Ils burent tous à la fois.

On apporta le dessert, et Augustine sortit pour aller voir la chienne, parce que le curé d'Amblars se lamentait.

Mais elle revint tout de suite, effarée.

— Monsieur le curé, dit-elle la gorge prise, il y a quelqu'un qui vous demande.

— Qui ça, mon Dieu ?

Et le vieillard sursauta. Il en était au point où on voit des ennemis partout. Les deux autres furent intrigués, s'allumèrent.

— C'est un prêtre... que je ne connais pas. Et... tenez... le voici... le voici !

Elle se gara derrière la table pendant que le vent, s'engouffrant par la porte du jardin, venait prendre [13] de biais les flammes des lampes, les coucher brutalement, faisant éclater l'un des verres. Une fumée âcre, vomie par la cheminée, se répandit, toute bleue, d'un ton de punch, et il y eut un froid qui tout à coup fit monter la chaleur comme dans une chaudière l'âme de l'eau glacée fait monter l'âme de l'eau bouillante. Au seuil de la porte sembla tomber un rideau pâle : le manteau du nouveau prêtre, un manteau singulier, à plis droits, d'une étoffe gris-jaune, presque blanche, pelisse de missionnaire ou d'aumônier qui a vécu loin. Ce prêtre paraissait grand parce qu'il tenait haut la tête. Il avait bien la soutane, mais point la tonsure. Son corps, peu souple, gardait, sans aucun geste, la forme d'un tronc d'arbre, d'un être formidable et mystérieux, engainé dans le bois. Il salua et s'avança, découvrant un front à peine cicatrisé, tranché par une de ces intéressantes blessures qui sont ou des coups de sabre, ou de ces coups de griffe que seuls savent donner les tigres. Il avait des yeux d'enfant pur, des yeux de femme heureuse et chaste, tout mousseux de cils touffus à l'ombre desquels s'épanouissaient les corolles bleues des prunelles comme deux fleurs sortant de l'ombre d'un puits. Son nez, en proue d'ancienne barque normande, profondément virgulé le long des narines, comme appuyé sur la [14] face par deux violentes pointes d'ébauchoir, lui donnait l'air agressif ; cependant il avait la bouche bonne, tendre, un peu épaisse, et devait se la mordre souvent, de ses dents larges, avec toute la férocité qu'ont les ambitieux.

— Je suis, dit-il d'une voix volontaire, le curé de Voreuse. Je vous remercie, Messieurs, de votre bon accueil. Le vent est terrible, ce soir. Je vais à pied de la gare du chef-lieu jusqu'à ma nouvelle paroisse, et les routes sont bien mauvaises. Quel pays ! Vous permettez que je prenne une heure de repos ?

Labussière et Jorit, intérieurement charmés de pratiquer les saints devoirs envers l'hôte, prirent aussitôt l'un son chapeau, l'autre son manteau blanc. Augustine, hypnotisée,

activa la flamme, jeta des bûches, mais le curé d'Amblars, ce vieil homme, eut une exclamation d'horreur.

— Moi non plus, je ne vous connais pas ! Vous n'êtes pas le curé de Voreuse, vous êtes jeune, vous !

On se regardait : Augustine saisit un plat, sur la table, ce qui restait du blanc-manger, et l'emporta brusquement.

Le curé de Voreuse sourit.

— Eh ! fit-il de son ton libre, je crois bien... l'autre, le premier *moi*, est mort !

[15] Les exclamations se croisèrent. Ils parlaient tous à la fois, très animés par la générosité des vins et par une peine qui ressemblait à un plaisir, tant la mort du voisin n'est autre chose qu'un danger que nous n'avons pas couru. Ils eurent du mépris pour le député d'Issoire, discutèrent sur l'emplacement cadastral du prieuré et offrirent des boissons. Le nouveau prêtre les étudiait : il repoussa le verre de Sauterne et accepta une tasse de café sans sucre.

— Vraiment, dit-il, un peu narquois, vous ne vous doutiez pas de sa fin ? Il est décédé hier, à l'aube, parce qu'on avait changé son prie-dieu de place. Il ne pouvait pas prier au nord-est.

Ce fut une stupeur. Le curé d'Amblars pleurait, tout attendri. Enfin, ce mot de *Dieu* mit tout en ordre comme une main. Ils firent le signe de la croix, en gens qui se rappellent, au sein de leur misère, qu'il est quelque part un très honnête homme riche, qui leur prêtera de quoi faire face aux plus immédiates nécessités. Puis, la fumée se dissipa un peu, et on questionna le voyageur. Il venait de loin, en effet ; il avoua même qu'intellectuellement il venait de Rome, parla d'un ton étrange, calme, chanteur, en risquant, à certains détours de phrases, des plaisanteries d'homme du monde ; mais il de-[16]meurait obscur sous le manteau clair de sa parole.

— On nous assassine ! délivrez-nous, Seigneur ! s'écria le curé d'Amblars, faisant allusion à la mort du vieux curé de Voreuse.

— Croyez-moi, Messieurs, riposta le nouveau, nous nous suicidons beaucoup plus qu'on ne nous assassine. Il est encore des moyens de perpétuer le respect qu'on nous doit, je vous le jure.

— La ferveur s'éteint !

— Il est des feux qui ne s'éteignent jamais... Et si j'avais, par hasard, découvert un système, si je vous proposais son emploi, l'accepteriez-vous, en feriez-vous l'essai ? Dites, Messieurs, car je vous vois prêts à tout, tant votre saint zèle se réchauffe à réchauffer le pauvre voyageur transi ?

— C'est bien inutile, au fond de nos campagnes, monsieur le curé de Voreuse, continua Jorit, avec un rire discret.

L'étranger se leva et promena autour de lui son regard en fleur.

— Rien n'est inutile, Monsieur. C'est surtout au fond des forêts *sauvages* qu'autrefois s'accomplissaient les rites sanglants, s'opéraient les redoutables sacrifices pour le rachat des races. En ses détails minutieux, vous ne pensez pas que la règle de saint Bernard, renouvelée d'une autre règle, soit [17] une chose futile ? et, théologiquement parlant, c'est une petite rectification qui eut ses énormes influences, n'est-ce pas ! Écoutez-moi bien, l'heure et la complication des mystères de cette nuit font que nous nous rapprochons, que nous devenons frères, *complices pour le bien*. Qui sait si nous nous reverrons jamais. Je vous apprends ceci sous le sceau de la confession: le curé de Voreuse s'est suicidé !... Oh ! ne faites pas ces gestes fous ! Je le sais ! il n'y a même que moi qui le sache. Je l'ai deviné, il est tombé, entrant chez lui, sur une marche neuve, dont son pied n'avait pas encore l'habitude, je crois qu'il est tombé volontairement, il s'est laissé aller, comprenez-vous ? Moi, missionnaire dans l'âme... le prêcheur dans le désert, quelquefois, je suis chargé de purifier le lieu du sacrilège par la lente élaboration de l'œuvre future, dont le début est un imperceptible changement de lignes. Je cherche des esprits simples et des cœurs dévoués pour tenter avec moi cette transformation de la matière, *de la matière de l'Esprit !*

Il était droit, sans geste, parmi eux comme un arbre frappé de la foudre, tout noir, et sur lequel s'épanouissaient encore deux fleurs tardives, la double fleur de son regard voluptueux. Il ne riait plus, car il officiait.

[18] — Écoutez, mes frères, depuis trop longtemps, par une habitude qui ne fut sanctionnée d'aucun ordre divin, pour une idée d'universalité mal comprise et néfaste, la matière a gardé la ligne qu'elle ne doit pas avoir. Les menues causes sont gestatrices de grands effets, vous le savez ! Puisque, enfin, il faut que la forme représente le fond, puisque, ne pouvant effacer le contrat, ni changer les textes, on ne peut qu'introduire le coup de canif de l'amour dans ce parchemin vieux de mille ans ! il faut tenter cette petite

folie qui sera peut-être la grande sagesse des nations à venir ! (Et ici le parleur se dressa comme illuminé). *Messieurs, il faut que l'hostie soit OVALE !...* et savez-vous pourquoi elle est ronde ? Nul ne le sait ! Consultez les textes et feuillotez tous les livres réputés saints ! Vous ne trouverez pas. La première fut un morceau de pain, très ordinaire. La forme d'un morceau de pain n'est pas définie. On a fait l'hostie ronde *machinalement*. Il faut que, raisonnablement, logiquement, elle soit *ovale*. Je vous le répète, en vérité, rien ne s'y oppose, et au contraire tout le prescrit. Je crois que, pour tenter la petitesse des bouches de femmes et d'enfants, il faut que le corps du Christ s'allonge un peu, selon l'ordre de la croix et celui de l'œuf ! On l'a faite ronde, l'hostie, comme la terre, mais [19] on a oublié que la terre, en ses pôles inconnus, s'aplatit et se dérobe à la ligne de circonférence comme en un refuge d'évolution mystérieuse. Il faut que l'hostie soit ovale ! Vous vous occupez trop des petits côtés de votre sacerdoce pour oublier celui-là. Messieurs, mes frères, j'ai la permission du Pape, j'ai le brevet de mon système, et, aux yeux du vulgaire, sans nous trop expliquer, nous insinuerons l'hostie ovale. Il y aura l'attraction du nouveau, celle de l'inquiétude ! On voudra voir le corps du Christ, du Sauveur qui aura changé ! Nous, nous verrons les femmes et les enfants plus dociles à se mettre à genoux ! Il faut que l'hostie soit ovale...

Accablé, le vieux curé d'Amblars hochait de la tête, les yeux perdus. Les deux autres prêtres, démoralisés, méditaient sans rien comprendre.

— Vous avez un bref ? demanda Jorit, un peu pris au dépourvu de citations.

— C'est un grand événement ! conclut Labussière enthousiasmé.

L'étranger sourit.

— Messieurs, je vous quitte. En communion d'idée, demain, à vos messes basses pensez à moi !

Il reprit son manteau blanc, son chapeau sombre et il sortit brusquement.

[20] Le temps était redevenu calme, il pleuvait beaucoup, mais Augustine rentra bouleversée :

— Monsieur le curé, dit-elle, toute tremblante, vous allez avoir du chagrin ! La *finnoise* vient de mettre bas ; seulement, quelqu'un, en lui faisant peur, l'aura rendue féroce, elle a mangé ses petits.

Et les trois prêtres, une seconde fois, se signèrent.

LE PETIT GOÛTER DU CHIEN

(ANARCHIE)

À Marcel Collière.

[21] L'allée, blanche, sous l'éblouissante lumière du soleil, s'enroulait autour de la pelouse comme le col d'un cygne amoureux. Une corbeille de géraniums, bordée par les innombrables étoiles argentées des marguerites, posait, sur le vert de velours de la pelouse, un monstrueux rubis, et le géant chaton de bague qui semblait le contenir se sertissait d'un reflet nacré de perles fines. Docilement, vieux hérauts d'armes bien stylés, des arbres se massaient à droite et à gauche de l'herbe rase pour laisser voir, en fond de décor, la façade nette d'un palais d'opéra, une maison laiteuse dont les fenêtres, à vitres uniques, lançaient des clartés de diamants. Des perrons, ajourés par les rampes légères, les volutes graciles d'une ferronnerie trop [22] moderne, de-ci, de-là dorée comme une orfèvrerie, arrondissaient leurs bras chargés de bijoux au-devant du visiteur possible. Descendant d'eux, en cascades molles, des tapis de nuances violentes versaient leurs flots multicolores aux ruisseaux pâles des allées, qui s'étiraient en lignes savantes et se perdaient jusqu'à la grille du parc, une gigantesque porte de gala, arc de triomphe lointain, monument casqué d'urnes de bronze, où fleurissaient des cactus dardant vers le ciel la pourpre féroce de leur fer de lance.

Le ciel, d'un azur uni, absolument pur, chauffait et caressait toutes ces choses avec un implacable entêtement.

Il n'y avait personne.

On n'apercevait aucune trace de pas le long des allées.

Les fleurs ne sentaient rien, fleurs de tôle peinte qu'on avait mises là pour attendre mieux.

Des fées ? Ou des rois ?

À une des fenêtres, sans rideau, on distinguait bien la silhouette naturelle d'un valet

de pied, mais la raie de ses cheveux noirs, tirée au cordeau comme les sentiers blancs du parc, la rangée de boutons de cuivre ornant son gilet, l'impassibilité respectueuse de son geste, secouant lentement un [23] énorme plumeau d'autruche, espèce de panache de corbillard, le rendait vraiment illusoire.

Pourtant, un peu en arrière du massif de gauche, dans un bouquet de tamaris où se dressait une table rustique, sous un tendelet de toile, deux êtres humains s'amusaient, essayaient de vivre, malgré le décor.

Deux enfants.

La petite fille, huit ans.

Le petit garçon, son aîné d'un an.

Ils étaient, comme leur maison d'opéra, extraordinairement jolis.

Ces deux enfants, accablés par la chaleur et la richesse dont le ciel les comblait, regardaient des images, les yeux paisibles.

— Quand nous aurons fini le livre, nous le recommencerons, disait le petit garçon, doucement autoritaire.

— Oui, mais nous le recommencerons *par le milieu*, ajouta la fillette, se formant déjà au caprice.

Un album somptueux, ce livre, dans lequel les reines et les saintes avaient des robes de poudre d'or, les soldats, des armes en relief, et où même les mendiants montraient des haillons neufs, fabriqués en étoffe *exprès*²⁰⁴.

C'était admirable.

[24] Les légendes, inscrites sous les images, dataient de loin.

Celle-ci, par exemple, se déployant sous le portrait d'une dame qui donnait à boire aux pauvres : « *Il faut toujours faire le bien, parce qu'on en retire toujours une récompense.* »

Les enfants ne lisaient pas, trop occupés des couleurs chatoyantes des personnages.

Quelquefois ils bâillaient.

²⁰⁴ Adj. XIII^e siècle. Emprunté du latin *expressus*, « mis en relief, exposé nettement », participe passé de *exprimere*, « faire sortir en pressant, exprimer ». Dictionnaire de l'Académie française.

La petite fille portait une robe en mousseline brodée, très simple, une blouse à gros plis souples, mais la broderie, entièrement exécutée à la main, devait coûter les yeux de plusieurs ouvrières.

Le petit garçon, virilement costumé en marin de la République, sortait son cou nu, un peu bistré, à cause de la saison et des courses sans chapeau, d'un maillot de soie indienne venu par mer des contrées où on les achète avec la fièvre jaune, sinon le choléra.

Les deux enfants ne riaient guère.

Ils contemplaient, feuilletaient, les regards brouillés par des rêves inutiles.

Derrière eux, restaient à l'abandon, accessoires d'une comédie depuis longtemps terminée, une poupée colossale, presque sœur de la petite fille, habillée aussi simplement, un bébé à tête d'émail [25] aux prunelles de véritables saphirs, médaillé aux Expositions, et un jeu de quilles dont les boules, des ballons de satin, ne faisaient ni mal ni bruit.

La fillette était blonde, mièvre, avec des cicatrices près de la gorge. Ses yeux, plus clairs et plus grands que ceux de la poupée, ressemblaient à deux coupes d'eau pure.

Le petit garçon, brun, d'aspect plus solide, conservait la bouche triste de ceux qui ont trop bu d'huile de foie de morue.

Ils s'ennuyaient un peu, tous les deux, de s'amuser tous les jours.

Tout à coup, comme ils allaient ouvrir le livre *par le milieu*, ils entendirent crier.

Le grand silence qui baignait la maison d'opéra et son décor cessa brusquement parce qu'il arrivait enfin quelque chose.

De loin, du côté de la grille du jardin, un tumulte, des voix, des gens qui passaient, une troupe de gens marchant avec précipitation, des gens très en colère...

Une sorte de grognement sourd... puis plus rien.

La grille, poussée par un bras invisible, sembla trembler, s'écarter en effaçant du paysage, et se referma.

— Qu'est-ce que c'est qui vient ? dit la petite fille.

[26] — C'est personne, répondit mélancoliquement le petit garçon, c'est des vagabonds qui ont voulu entrer. Ils n'ont pas pu.

Il savait bien qu'on n'entrait pas chez eux comme ça.

— Mais si, mais si, s'écria la petite fille (et les coupes d'eau pure de ses yeux flambèrent des lueurs du punch), on est entré ! Regarde ! C'est un gros animal, c'est un loup ?

Elle savait bien, elle, qu'il n'y a pas de loup ; cependant elle espérait toujours en rencontrer un.

C'était un chien.

Les deux enfants sortirent du bouquet d'arbres, flairant une aventure.

Le chien suivait l'allée principale, celle-là même qui s'enroulait comme le col énamouré d'un cygne autour de la pelouse. Il venait, en trottant de côté, les oreilles et la queue basses, la langue pendante. Il boitait d'une patte de derrière et, couleur de rouille, il n'avait pas le poil propre.

Il s'arrêta, au détour de la corbeille de géraniums ; fuyant la jolie sinuosité de l'allée, il pointa droit sur la pelouse, s'arrêta encore devant le sable éblouissant et si bien ratissé de l'autre chemin, buta de nouveau, rejoignit les enfants qui s'étonnaient de ses manières.

[27] — C'est un pauvre chien, on l'a battu, dit la petite fille.

— Je crois qu'il saigne, ajouta le petit garçon.

À son flanc s'ouvrait une blessure distillant des larmes noires, plus de la boue que du sang.

— Pauvre toutou ! fit la petite, le cœur serré.

— Pauvre toutou ! déclara le petit garçon, ému aussi parce que sa sœur appuyait sur sa manche de marin de la République une menotte frémissante de compassion.

Le chien hésita, baissant davantage la tête, paraissant réfléchir.

Dur métier que son métier.

Dans ses yeux égarés, presque doux, tellement la fièvre les faisait étranges, il eut tout le désespoir de ce qu'il allait faire, de ce qu'il était *forcé* de faire.

Ce n'était pas sa faute à lui. Non. Tenaillé par un mal mystérieux, une puissance surnaturelle, il courait ainsi devant lui depuis des semaines, chargé d'une mission ténébreuse, et il examinait les enfants honteux, rampant, la langue mouillée.

En temps ordinaire, il aurait aimé jouer avec eux.

Il ne détestait pas les enfants. Il les préférait même aux hommes.

À coups de fourche, on l'avait poussé contre [28] cette porte providentielle, et le bon Dieu des bêtes, en lui permettant d'entrer dans ce paradis, voulait peut-être lui tracer une autre route. Il se faisait humble, tout petit.

Pourtant, il sentait que ni la beauté du site, ni celle des enfants, ni la sainteté de l'asile offert n'empêcheraient...

— Il doit avoir soif, gémit la petite fille très intéressée par ce pauvre.

— Attends ! Moi, je vais lui chercher sa collation, décima le petit garçon ; et il courut vers la maison d'opéra.

Quand il revint, accompagné du grand valet de pied, portant un bol de lait sur un plateau d'argent, la petite fille, debout au même endroit, était toute seule.

Ses yeux, pleins de larmes, avaient de plus en plus l'air de deux coupes d'eau pure, prêtes à déborder.

— Où est le chien ? cria le petit garçon.

La petite répondit, un peu tremblante :

— Il s'est sauvé, il n'a pas voulu attendre... parce que je l'ai grondé. C'est un vilain chien.

Elle hoquetait.

— Qu'a donc Mademoiselle ? demanda le grand domestique, inquiet.

[29] La petite se serra contre son frère, détournant la tête.

— Faut rien dire, murmura-t-elle, car on le battrait encore ! Il m'a mordue, là au pouce, pas beaucoup... ça ne marque déjà plus. Il n'avait guère de force, tu comprends ?... Ça ne m'a pas fait mal, ça m'a fait de la peine, voilà tout.

Au vilain chien aussi, *cela* devait avoir fait de la peine. Mais la fièvre surnaturelle qui torture ces chiens-là ne leur laisse pas le loisir de la pitié.

Ils ont une mission.

— Nous ne dirons rien, répliqua le petit garçon avec un orgueil innocent.

Et il souffla sur le pouce de sa sœur.

LE GRAND REPAS DES OMBRES

(SOCIALISME)

À A.-Ferdinand Herold.

[31] Avec des précautions d'homme qui connaît le prix des moindres choses, ce vagabond ouvrit son petit cornet de sel. Il le posa sur le mouchoir à carreaux, sa nappe ordinaire, ayant déjà servi à envelopper son pain, puis il éplucha un oignon, un gros oignon, et commença son repas. Couché à plat ventre, les jambes noyées sous l'herbe, la casquette sur la nuque, il trempait son oignon dans le sel, croquait délicatement et avalait d'énormes morceaux de mie. Pour la croûte, il la frottait, d'un air très religieux, car il avait l'idée fixe de faire durer l'oignon autant que le pain.

C'était un jour de juin, par le beau temps et en pleine campagne.

Tout au bord de la nappe, du mouchoir étalé, on [32] apercevait une forêt de brindilles vertes, une forêt remplie d'insectes remuants, belliqueux, comme en armes ; de minuscules fauves, des pucerons bruns, des fourmis rouges, des mouches à longues trompes, des tas de petites bêtes voraces à corselets métalliques.

Le premier grain de sel qui tomba dans l'herbe les mit en révolution ; ils s'affairèrent, s'offensèrent et disparurent.

Au delà de la forêt des brindilles, monstrueuses à regarder de près, une autre se superposait, montant à l'horizon, dans la clarté pure du ciel, une autre faite de vrais arbres que le recul de plusieurs lieues rendait joujoux. Au milieu de ces bois, verts et touffus, un château se dressait, sortait de l'évasement d'une pelouse, un château géant qui devait avoir les proportions d'une caserne, à en juger par la multiplicité absurde de ses fenêtres, une maison colossale qui se bastionnait de jardins-terrasses allant pencher jusqu'au fleuve.

Il y avait aussi un fleuve, un large fleuve.

Entre la forêt des herbes monstrueuses et celle des arbres miniatures, ce cours d'eau lointain mettait un simple fil d'argent.

L'atmosphère tranquille baignait tout cela dans une beauté qui donnait envie de pleurer.

[33] L'homme achevait son oignon.

— Il doit être midi, pensa-t-il tout haut.

Pour lui répondre une cloche sonna ; non pas une cloche d'église, grave, mais une petite cloche carillonnante, impérieuse, aigre, folle, ne comptant pas ses coups, se balançant à toute volée.

— Hein ! fit l'homme, surpris.

Le grand silence était troublé par ce carillon comme un étang que bouleverserait soudain le chant de ses grenouilles.

— Ah ! Ah ! pensa l'homme, on va déjeuner au château. (Et il ajouta, levant les épaules) : Ce qu'on doit s'empiffrer là-dedans !

Ce n'était pas un méchant garçon, mais ses fréquents contacts avec les casernes et les prisons lui avaient communiqué la haine des grandes bâtisses, et particulièrement de celles qui ne servent à rien.

Pendant qu'il croquait son oignon avec appétit, heureux de sa liberté, de ses perpétuelles flâneries le laissant maître de tous ses actes et lui fournissant la somme de légumes crus nécessaires à son robuste estomac, il entrevit la bombance de là-haut, supputa le nombre des mets, s'imagina leur somptueuse ordonnance (n'y a-t-il pas vraiment des riches qui finissent par la soupe !), leur variété, les plats en vermeil, les nappes ourlées à jour, et [34] le vin, surtout le vin coulant à flots, comme ce fleuve.

Il eut des gestes de colère et conclut :

— Quels tas de voleurs, ces richards !

Son déjeuner fini, le mouchoir à carreaux plié, le reste du sel mis soigneusement dans sa poche, il se releva, chercha son bâton, exécuta un moulinet redoutable et murmura :

— Si on allait voir.

Il partit, d'un pas agressif.

Rien de mieux à faire, d'ailleurs. Ici ou là, il lui importait peu de diriger sa route vers tel ou tel but.

Il lui fallut chercher un pont, puis, le fleuve traversé, il se heurta aux grillages sournois défendant les bois et le parc. Enfin il trouva des brèches dans un mur, escalada, jurant, sacrant, comme s'il grimpait à un assaut.

Devant le perron d'honneur du château, il fut presque écrasé par sa massivité. Il eut un froid aux moelles, de ce froid bizarre dont on ne peut se garer en présence de très grandes choses mortes.

Sous ses pieds, de larges ornières se déroulaient allant du perron à la grille du parc, de larges ornières toutes moussues témoignant que les dernières voitures passées, singulièrement lourdes et lentes, roulaient certainement bien loin de la maison.

[35] La pelouse, où ne poussait plus aucune fleur, les immenses terrasses vides et mornes, les grandes fenêtres béantes, ouvrant des bouches édentées pour aspirer le soleil, les perrons gris de lichens indiquaient la négligence des valets, une espèce de défi jeté aux pauvres : on était si fort, en cet endroit, qu'on ne craignait plus de se laisser aborder familièrement et de paraître rustique.

Il monta, son bâton à la main, sa casquette sur les yeux, la mine mauvaise.

Assis sur une marche du perron, un vieillard mal vêtu taillait un très petit rosier dans un pot. Autour de lui s'échelonnaient d'autres pots ; des giroflées communes, un souci pâle, une jacinthe blanche toute mince, tardive, poussée à l'intérieur, l'aspect d'une fillette maigre en chemise.

Les trente-six bouches énormes du château géant semblaient, maintenant, ne s'ouvrir que pour avaler ces petits pots.

Le vieux bonhomme n'ayant pas l'air méchant, le vagabond ôta sa casquette :

— Sans vous offenser, Monsieur, dit-il, le temps est chaud pour la saison. Est-ce qu'on peut demander un verre de vin ?

Le vieillard sourit.

— De piquette²⁰⁵, oui, mon brave, répondit-il d'un [36] ton très doux, tout heureux de parler à quelqu'un, de piquette... car on ne boit plus de vin ici depuis longtemps.

Et on causa en buvant deux verres de piquette sur la rampe de marbre du perron. C'était enfin *le grand partage*.

— Les maîtres sont absents ? questionna le vagabond.

Le vieillard se mit à rire, d'un bon rire.

— Les maîtres ? Y en a plus !

²⁰⁵ Boisson faite d'eau et de marc de raisin. Par extension, mauvais vin. Dictionnaire de l'Académie française.

— Et le carillon de tout à l'heure, la cloche du déjeuner ? fit l'homme pensant qu'on se moquait de lui et qu'on essayait de l'éloigner.

— Non, mon brave, n'y a plus ici qu'une vieille folle qui s'entête à ne pas vendre et qui a tort tellement tout tombe en ruines. Je suis son domestique parce que je suis ben trop vieux pour me déplacer. L'ouvrage n'est pas si dur, allez, avec une demoiselle de quatre-vingts ans qui ne peut plus s'offrir que de la bouillie au lait, et par petites cuillerées encore ! Du vin ? Elle se trouverait mal rien que de le sentir. Pour moi, j'en use guère. J'attends, pour ça, de toucher l'arriéré de mes gages. Ah ! le carillon de midi ? Mademoiselle est sourde, mais elle veut qu'on sonne quand même : une ancienne habitude. Elle est très maniaque. Ça lui fait plaisir [37] de me voir tirer la corde ; la corde remue presque à côté d'elle, là-haut, et elle croit qu'elle entend. Elle ne descend pas, elle ne sort pas, elle vit sous les combles. Non, bien sûr, qu'elle ne déjeune pas... Dans la salle à manger, *il n'y a jamais personne !*

Le vagabond acheva son verre de piquette silencieusement, s'essuya la bouche du revers de sa manche, s'en alla balbutiant un merci un peu confus.

Et tout le jour il fut songeur d'avoir eu l'apparition du *grand repas des ombres*, en la grande salle à manger de ce château mort.

LA MORT D'ANTINOÛS²⁰⁶

À Henri de Régnier.

[39] À l'heure où le silence tombe, tout parfumé, sous l'agonie des roses, à l'heure où l'air bleui, venu des monts lointains, bat d'une aile mouillée qui mouille les paupières, quand les sables d'or chaud mordent l'orteil crispé avec des dents crissantes, durant cette même heure où les hommes n'osent plus songer de peur d'ouvrir les bras, l'empereur Hadrien, celui que mine un mal cruel, est descendu vers le fleuve en s'appuyant sur l'épaule nue de son favori.

L'EMPEREUR. — J'ai la fièvre ! Ce vent frais me calmera peut-être. Oui, j'ai encore la fièvre et je ne comprends plus. Tu devrais m'expliquer, toi, dieu par ma volonté, toi, le premier de mes esclaves. Tu es dieu et je suis roi, entends-tu ? Nous sommes égaux. Parle !

[40] ANTINOÛS. — Quel beau soir, Seigneur.

L'EMPEREUR. — Je veux que tu me répondes.

ANTINOÛS. — Je vous écoute, Seigneur.

L'EMPEREUR. — Ne sens-tu pas ton épaule s'arrondir davantage sous la paume de ma main ? Je suis ton maître.

ANTINOÛS. — L'air est tellement doux...

L'EMPEREUR. — Non. L'air est lourd. On y respire tous les poisons du Nil. Ce fleuve, là-bas, c'est aussi la guerre. Je remonterai à cheval et il faudra bien qu'il recule. Je le ferai enchaîner entre deux murailles plus hautes que la plus haute de ses crues. Je ne veux plus le voir se tordre devant ce palais comme un ennemi blessé jetant des sorts. Mais encore des murailles à bâtir, c'est long. L'impatience me ronge. Oh !... tout est trop long pour le temps immobile qui ne m'avance rien. J'ai la fièvre, moi, le maître de l'empire, et on peut mourir de la fièvre. Je suivrai le conseil de mes devins. Ils prétendent que, pour purifier les eaux

²⁰⁶ En 130 après. J.-C., Antinoüs, jeune homme originaire de la Bithynie et favori et amant de l'Empereur Hadrien, se noie dans le Nil dans des conditions mystérieuses. Divinisé par Hadrien, Antinoüs est représenté par un grand nombre d'œuvres d'art qui en font l'un des visages les plus célèbres de l'Antiquité.

mauvaises, il suffit de les fouetter de fouets de soie trempés dans le lait de la lune, c'est-à-dire dans le suc des chélidoines²⁰⁷. Ah !... vraiment, l'air m'étrangle ! j'étouffe !

ANTINOÛS. — Que les dieux protègent l'empereur Hadrien.

[41] L'EMPEREUR. — Protège-moi donc, Antinoüs ! Pauvre dieu ! je te retrouve ici tel que je t'ai laissé : un enfant. Tu es toujours mon fils et c'est pour cette cause que je te parle comme je penserais. Je suis malade, mon fils, je souffre d'un mal singulier plus effrayant qu'une blessure. De la bataille il me demeure un bruit sourd au fond des oreilles. Cela m'étourdit et me grise bien autrement que les vins aromatisés que nous avons bus sur les terrasses. Je repartirai. Une force me pousse à tout détruire. Je suis heureux, pourtant, de t'avoir contemplé une dernière fois. Tu es un jeune arbre, une grande fleur... je suis heureux et je suis inquiet. Les fleurs inquiètent parce qu'elles se fanent. On ne sait ce que tu aimes et je ne sais où j'irai demain. Je suis poursuivi par des archers invisibles dont les flèches molles plient sur ma peau, n'osant pénétrer jusqu'à mon cœur. Les dieux veulent ce supplice. Tu es dieu. Ah ! l'air est chaud, l'air est trop chaud, ce soir ! Ces odeurs violentes, ces odeurs sauvages ne sortent pas du Nil. À l'endroit où tu vas te baigner, vers la fin du jour, j'ai dit que l'on brûle de l'encens depuis l'aurore. Ce sont des odeurs de cadavres qui me hantent, toute la pestilence de la guerre. Je me rappelle... dans le tumulte des armes, parmi les bonds de mes soldats, dans la fumée des [42] incendies, mon cheval... Prends garde à ce caillou ! Pourquoi marcher pieds nus ? Tu n'as pas chaussé les sandales de pourpre ? Est-ce qu'un dieu doit oublier ses sandales ? Tu ne te respectes point, Antinoüs, et tu me désobéis.

ANTINOÛS. — Seuls, mes pieds sont libres, Seigneur. Ils me mènent malgré moi.

L'EMPEREUR. — Une aventure étrange, mon fils ! Les jambes de mon cheval s'emmêlant aux entrailles d'un éléphant éventré, les tirant, les déroulant, les traînant, toujours galopant de leur galop furieux. Il me parut d'abord que je foulais de la chair vive et je ne m'étonnai pas, j'en ai pris l'habitude ; mais, me retournant, j'aperçus toute cette puanteur derrière moi en longues sinuosités de reptile et je vis ruisseler du sang qui était bleu ! J'ai charrié cette horreur pendant toute la bataille. Je garde, aux narines, son odeur

²⁰⁷ La grande chélidoine, vulgairement nommée éclair (chelidonium majus, L.), qui croît dans les murailles et les décombres, et contient un suc jaunâtre, caustique, très amer. ÉTYMOLOGIE : Le mot grec vient de hirondelle, à cause qu'on disait que l'hirondelle se servait de cette plante pour rendre la vue à ses petits. Dictionnaire Littré.

affreuse, j'en rapporte la fièvre. Oui, le fleuve roule aussi des serpents morts. Le fleuve est plein de chairs pourries... Cela corrompt le pur galop du vent. Tout est corrompu chez moi ! Le parfum de l'encens est une odeur de tombe. Du soupirail de toutes les prisons s'exhalent des haleines maudites. Il est inutile de nourrir des prisonniers. Si on veut vivre paisible, il faut étouffer toutes les plaintes. Ce présage, Antinoüs ? [43] La course de mon cheval entravée, ses pauvres jambes frissonnantes... On a dû l'abattre, le cher animal, tant les nœuds de l'hydre infâme le tenaient solidement. Je pense — le vent me calcine — qu'il faudrait, pour mieux vivre, s'isoler... anéantir le monde, tuer tout, même ses chevaux !

ANTINOÛS. — Il convient d'épargner vos chevaux, Seigneur. Le monde est grand.

L'EMPEREUR. — Ne marchons pas si vite... Et les filles juives ramassées sous les tentes, les belles filles juives que je t'ai fait offrir par mes soldats ? J'avais donné l'ordre de leur crever les yeux... *après*.

ANTINOÛS. — Vos ordres ont été fidèlement exécutés, Seigneur. Je les ai entendues crier, mais sans les avoir vues.

L'EMPEREUR. — Tu n'as pas voulu les regarder ? Tu ne daignes plus examiner mes présents ! Et à quoi vont servir mes victoires ? Tu es un enfant, tu ne sais rien. Ne pouvais-tu t'amuser à chauffer toi-même les aiguilles d'acier aux flammes de ton autel ? On me l'avait certifié et je ne voulais pas le croire ; ce n'est pas de ton âge. Ta bouche est trop mélancolique. Je l'ai vue dormir, souvent, comme si elle ne respirait plus. À quoi rêves-tu, quand tu rêves, si ce n'est au plaisir ? je te veux plein de joie. La tris-[44]tesse d'un dieu ferait peur. Les filles étaient très belles. La plus belle — on l'a trouvée dans le coffre de son père, enfouie sous un tas d'or — brillait comme un morceau d'ambre. Ses cheveux ramenés sur le front, ses dents découvertes par le rire de l'épouvante et ses yeux fixes pleurant de la lumière, elle avait l'air d'une bête des forêts. Ces femmes-là s'agrandissent les yeux à compter les étoiles. Leurs doigts sont tellement chargés de bagues qu'elles ne peuvent plus se peigner. Elles cachent leurs cheveux sous des bonnets de chanvre teint et elles n'y touchent plus dès qu'elles sont riches. De curieuses esclaves d'amour, mon fils. Elles possèdent les secrets des philtres. À Rome, on ne connaît point cette espèce depuis mes nouveaux édits. Voilà pourquoi je te les envoyais. Sais-tu exactement ce qu'elles sont devenues ?

ANTINOÛS. — Je l'ignore, Seigneur. Elles ne doivent pas être allées loin avec leurs yeux crevés.

L'EMPEREUR. — Ah !... elles se seront jetées à l'eau... j'en suis sûr, maintenant ! Elles seront allées, comme des bêtes rampantes, empoisonner mon fleuve ! je le devine au feu qui dessèche ma poitrine. J'ai mis des gardes le long du Nil, mais il n'y en a pas à l'endroit où tu te baignes. Elles se seront jetées là. Elles t'ont vu et désirent te revoir [45] dans la mort. La mort, ce n'est pas une barrière pour l'amour. On n'est jamais tout à fait mort quand on aime. Les gardes ! appelle mes gardes ! je veux qu'on cherche ces filles au plus épais du limon, tu m'entends ? Et on les ira traîner dans le désert.

ANTINOÛS. — Seigneur, vous avez défendu à vos soldats de se promener au bord de l'eau. Vous vous agitez pour peu de chose.

L'EMPEREUR. — En effet, je me souviens... j'ai défendu aux gardes... c'est qu'il n'est pas possible de leur crever les yeux. Ce sont de bons serviteurs. Il faudrait un prétexte. On a connu un frondeur aveugle qui visait bien en visant au hasard... Ma tête éclate, Antinoüs. Ai-je donc bu de l'origan dans mon vin ? La fièvre... la fièvre !

ANTINOÛS. — Seigneur, calmez-vous. Le vent s'amollit. Le sable est humide. Venez ! Je vous montrerai des fleurs merveilleuses. Elles flottent, près du rivage, sans tige et sans feuille, comme des œufs vides. Vous verrez mes ibis familiers et les grands lotus. Je chanterai pour vous à travers les roseaux.

L'EMPEREUR. — Je ne veux rien voir ! je ne veux rien entendre ! Tu m'as trahi ou tu me trahiras ! Va !... Ma fièvre s'explique facilement et il n'est [46] pas besoin des prédictions de mes astrologues. Qu'as-tu fait des filles juives, dis-le ? Celle-là, surtout, dont la chair était couleur d'ambre ?

ANTINOÛS. — Je vous jure, Seigneur, que je ne les ai pas regardées.

L'EMPEREUR. — Tu ne les as pas regardées, mais tu y penses, fourbe !

ANTINOÛS. — Je les ai peut-être vues n'y pensant point, Seigneur. L'une d'elles a laissé flotter des voiles là-haut, sur la terrasse, car elle courait...

L'EMPEREUR. — De quel ton tu m'apprends cela ! Ses voiles ! Ses voiles ! Que t'importent les voiles de cette femme ! Et que n'es-tu donc une femme toi-même, tu saurais mentir ! Ah ! elle courait... pourquoi courait-elle ?

ANTINOÛS. — Pour échapper au bourreau, Seigneur ! Je ne puis vous dire que la vérité, je suis votre esclave.

L'EMPEREUR. — Tais-toi ! Tu es un dieu ! Et tu ne seras jamais qu'un dieu, une idole, un monstre, une créature née de l'inconnu. Tes vérités sont des mensonges puisque tu réserves en toi un cœur plein de silence. Les dieux non plus ne parlent pas... ou ils prononcent des paroles inutiles qu'on peut interpréter de mille manières. Je ne tiens pas à ton respect, vil joueur de flûte ! Tu m'as jeté un [47] sort. Je saurai te punir, dussé-je m'aveugler moi-même en me perçant de mon épée. Les devins m'ont déclaré qu'un enfant naîtrait de l'empereur Hadrien, un enfant qui l'égorgerait avec des ongles de prostituée. Mais je ne crains rien. Je ne suis pas un de ces Romains seulement épris de voluptés, tout tremblants de faim et de froid dès qu'ils s'éloignent des étuves de Rome, je sors de l'Ibérie farouche, toutes mes passions sont acides et rouges comme le sang des grenades ! Je ferai couler tant de ruisseaux de pourpre que je purifierai les eaux de ce fleuve maudit... Ô Antinoüs ! Antinoüs ! J'espérais me laver, moi, dans la paix du sommeil et je ne dormirai plus puisque des yeux de femmes sont tombés dans le Nil ! Aie pitié de ton maître ! Console ton roi, mon fils ! Songe que j'ai donné à ces hommes qui étudient les astres pour ma gloire tout le butin de la guerre, or et argent ; je leur ai donné tous les jeunes fruits mâles cueillis au sein des mères rôdant autour des chariots de mon armée. Ils les ont sacrifiés dans les carrefours de mes jardins à l'époque du croissant. Et saurai-je ce que je veux savoir ? Le peuple Juif sera-t-il soumis ? Vais-je mourir entre les mains d'une courtisane ? Quand je le regarde pourtant, ce sont les jongleurs que j'ai envie de chasser... Ne sont-ils pas plus malades [48] que moi ? Ils m'ont fait réduire en cendres — quelle abomination ! — un anneau de tes cheveux afin de pénétrer tes pensées. Antinoüs, leurs esprits ne seraient-ils pas troublés par une funeste jalousie ? Toi, criminel ? Non ! Non ! j'offenserais ta divinité en te soupçonnant. Allons par là. Les rives sont désertes. Oui, tu as raison, le vent est plus frais. J'écouterai volontiers chanter les roseaux. Quelles sont ces fleurs flottant comme des œufs vides ? Où sont tes oiseaux familiers ? Le soir est doux. Ah ! mon fils bien-aimé, toute douceur vient de l'ombre. J'espère en l'obscurité comme j'espère en toi ! Vois ! C'est l'instant mystérieux ! Les étoiles tremblent, prêtes à inonder ton autel de leurs larmes de joie. Tu es le dieu de la joie triste et la pluie d'amour désaltère les fièvres. Oui, le sable est plus fin, plus pâle, et il plonge sa pente unie sous les vagues

limpides. On dirait une tunique de lin plis à plis noyée. Oh ! Ces grands lotus dressant leur couronne d'orgueil. Salut à vous, mes frères, rois du fleuve sacré, chastes gardiens de mon trésor. Défendez-le ! Tendez vos tiges en forme d'arc, si vous avez frôlé la souplesse de ses reins, et lancez haut vos blanches corolles qui s'azurent à l'espoir de la nuit !... Ils boivent, les ibis jumeaux, ils boivent, le col courbé l'un près de l'autre ! ainsi [49] deux amphores qu'on emplît l'une à l'autre ! Ils sont ivres de l'ivresse de vivre et cela seul signifie toute la vie ! Vaine, la science de mes astrologues ! Le vertige des batailles s'est enfin évanoui dans le reflet de ton corps adorable ! Ô Antinoüs, n'avance pas, ne trouble pas ton image ! Laisse-moi contempler la claire vision du Dieu...

ANTINOÛS. — Ne vous penchez plus, Seigneur. L'eau est profonde.

L'EMPEREUR. — Je me mettrai à genoux pour m'incliner davantage, car tout est permis à l'Empereur. Non ! La Vénus égyptienne dont la tête mélancoliquement ovale est couvée par l'épervier d'or, la belle idole mince dont le corps semble fuir comme un trait perfide devant les prières et les offrandes, la mère de toutes les Vénus parce qu'elle demeura vierge, *Athara*, elle-même, serait jalouse d'Antinoüs ! Écoute, mon fils, si je meurs je te lègue l'empire. Un dieu doit être roi, c'est-à-dire le maître absolu. Les oracles ont assuré que tu rêvais cela. Je le souhaite également. Tu trouveras — je crois bien à l'intérieur d'un carré de byssus ornant ma couche — une clé, celle d'un petit coffre de fer, très lourd, enterré sous la neuvième colonne de ton temple. Ce coffre contient l'*abaddir*, une pierre obscure comme une goutte de nuit, la pierre venue [50] des astres. Moi mort, prends-la et règne ! Elle est la puissance du prince qui la possède... Pourquoi détournes-tu le front ? Derrière l'eau verte une femme t'aurait-elle provoqué avec des yeux sanglants ? Tu as eu peur !... Les Juives ! Les Juives ! Appelle mes gardes ! Mon épée ! Qu'on me rapporte mon épée ! J'ai donc bu, ce soir, tous les poisons du Nil ! Appelle mes soldats et qu'on fouette ce fleuve de fouets de soie trempés dans le lait de la lune...

ANTINOÛS. — Oh ! Seigneur, il faudrait aller vous reposer !

L'EMPEREUR. — Il n'y a plus de repos pour ton roi. Tu l'as dépouillé de sa puissance. Il n'y a plus de fraîcheur et l'onde est amère : les cieux y font ruisseler du sel ! Je ne veux plus clore mes paupières quand les étoiles s'ouvrent sur toi... Gloire, à quoi me serviras-tu ? Un enfant est né de mon cœur, il a jailli de ma poitrine, il s'est élevé jusqu'à ma gorge pour m'étouffer de ses mains armées d'ongles pointus, de ses mains de prostituée... et il regarde

les filles juives qui le guettent, blotties entre les lotus de la rive. Le bourreau leur a mal crevé les yeux. Tout est mal fait depuis que règne Antinoüs... Mon fils, cherche une épée pour que je tue ces mortes !

[51] ANTINOÛS. — Excusez-moi, Seigneur, mais voici l'heure du bain.

L'EMPEREUR. — L'heure du bain ? Ah ! c'est juste, moi, je peux souffrir de la fièvre, toi, tu te baignes : tu aimes les caresses de l'eau beaucoup plus que mes paroles... tu es si jeune ! Va !... J'attendrai... Ton image ! Tu as troublé ton image en entrant dans le lit du fleuve. Ta beauté s'efface, le dieu est parti... Antinoüs !... Antinoüs !...

...Ô Nil, vieux Nil, père des métamorphoses, conquérant et maître de la terre avant moi, je t'adjure de garder la forme du dieu ou de me rendre la déesse ! Par Athara, au nom de l'Amour, change le sexe d'Antinoüs pour qu'il puisse mentir, pour qu'il soit, *une femme* lorsqu'il me reviendra !

.....

... Et le silence tomba sur l'agonie des roses.

LE MORTIS

À Alfred Jarry.

[53]
 puis ce fut le tour des fleurs.

Dans l'amoureux incendie d'un ciel de juin, par les marches encore blanches des escaliers croulants vers l'Arno²⁰⁸ devenu presque noir, les plus sauvages, guerrières déjà très habituées aux obstacles, montèrent à l'assaut de la ville et l'envahirent éperdument, tandis que celles, moins libres, des jardins intérieurs, tout à coup folles de leurs corps, escaladant les grilles de fer, débordant des urnes de bronze, retombant des balcons dorés, rompaient leurs dernières attaches patriciennes pour s'unir aux vagabondes en de monstrueuses noces. Toutes brûlantes des parfums défendus, que pimentait le fumier humain, on les vit jeter les royales chevelures de leur feuillage sur les pointes [54] agressives des ronciers grimpants des sombres quais du fleuve, et le vent de la révolte enlaça des branches à des branches, tressa des guirlandes, suspendit des couronnes, éleva des arcs de triomphe, chanta l'épithalame au milieu du grand silence de la mort.

Les roses, bouches de braise, flammes de chair, léchant l'incorruptibilité des marbres, élaboussèrent jusqu'aux faîtes les longues colonnes pures de taches rouges comme du vin, pourpres comme du sang, et qui, la nuit, formaient des signes ronds, s'extravasant en brun, marquant d'ombres violettes la peau des monuments pâles, pareilles à des traces de doigts profondément enfoncés. Les roses, sur tous les tons, du safran aux couleurs de la lie, de l'écarlate furieuse aux nuances des tendres membres des nouveau-nés, hurlèrent leur délivrance. C'étaient des gueules ouvertes inlassablement, poussant des clameurs qu'on devinait sans les voir. Elles secouaient, au-dessus du charnier, leurs gros boutons tout fiévreux d'éclorre, bubons crevant de sèves, prêts à éclater en giclements de pus, et l'horrible menace s'achevait dans des torrents de senteurs enivrantes, violentes, exaspérées comme des cris.

²⁰⁸ Fleuve italien traversant la Toscane en passant par Florence et Pise.

Florence désertée, où n'erraient plus que quel-^[55]ques rares fantômes, des larves d'hommes s'enveloppant de chiffons pourris, créatures frappées de vertige qui tournaient un peu avant de tomber, se repeupla de roses. Elles naquirent tumultueusement, se précipitèrent, têtes contre têtes, en troupes d'enfants qui aiment les ruines pour le désordre qu'elles leur permettent. Ce n'étaient plus des bouquets, mais des bandes ; une horde capricieuse visitant les palais, entrant par les caves ou les combles, investissant les forteresses, allant courir les auberges, rampant dans les églises et s'installant à toutes les places qui ne leur semblaient point destinées. Elles dirigèrent vraiment le combat. Leur hardiesse devint de la tactique militaire. Une espèce raccrocheuse s'étant introduite dans un clocher, ayant lancé, par une ogive, la forêt de ses épines féroces s'agrippa le long d'une corde, la fit onduler sous le poids de ses jeunes têtes, et lorsque la centième s'épanouit, pleine de rosée, calice lourd de larmes, la corde se tendit, vibra... l'on perçut un son de cloche : les roses sonnaient le tocsin ! À l'incendie du ciel amoureux s'ajoutait la fournaise de leurs odeurs passionnées.

Gloire ! La vie reprenait avec la guerre. Voyant bien qu'il ne restait plus debout que des murs, elles cherchaient à faire crouler les murs pour ^[56]affirmer leur indépendance de toute humanité. Et les innombrables régiments des fleurs — l'armée entière répondant aux appels de *sa reine* — s'empressèrent, se passèrent les uns sur les autres, se déchaînèrent en multiples avalanches, montèrent du sol nu aux frontons sculptés des musées et des temples, pavoisèrent les tours, tapissèrent les remparts, se bousculèrent aux fenêtres, aux créneaux, étreignant les colonnettes, les croisillons, disjoignant les balustres, effritant les stucs, les peintures, rebondissant en cascades de tous les angles clairs des corniches et jaillissant de tous les coins obscurs des carrefours pour y balancer des encensoirs victorieux.

Des chèvrefeuilles, aux pistils digités, avançaient comme sur des mains griffues, se teintant, d'abord, d'une rougeur virginale qui se fonçait rapidement jusqu'au jaune sulfureux de l'envie dans leur sourde rage de parvenir. Les chiendents, les lycopodes, les résédas, plèbe verte et grise s'oxydant, l'air perpétuellement souillée de la poussière des routes, se multipliaient en d'immenses tapis par-dessus lesquels couraient l'avant-garde des liserons fous, porteurs de coupes d'où ruisselait une ivresse bleue qu'ils puisaient à même le ciel. Leurs vrilles creusaient les fentes, élargis-^[57]saient les fissures, indiquaient le chemin aux escadrons, plus serrés, des lierres ciseleurs, des lichens térébrants et des mousses humides

qui décomposent. Les vignes insexuées, sans fleur ni fruit, produisant on ne savait quelles grappes de poison, les houblons et les clématites aux houppes en toiles d'araignées filaient des linceuls devant les portes. Des rideaux verts claquaient aux lucarnes, unis de loin comme une soie, et, de près, tissés d'une liane si fine, si luisante qu'on eût dit un lacis de serpents.

Dans les rues, sur les places au milieu desquelles s'amoncelaient encore des cadavres charbonneux, l'herbe, le simple gazon, opérait son lent travail de fossoyeur et descellait d'énormes dalles, modestement.

Un essaim de mouches émeraudes s'élevaient, bruissaient de tous côtés. Graines vivantes se détachant des plantes, allant, de l'une à l'autre, semer les nouvelles de la bataille qui continuait, malgré la victoire.

On ne laisserait pas pierre sur pierre !

À la fanfare triomphale des roses, aux violences exquises de leur invasion, succédait une activité moins belliqueuse, mais plus franchement carnassière. Des vols de papillons blancs, emblèmes de [58] candeur, délaissant la fadeur des corolles, s'acharnaient sur les yeux liquides des cadavres, buvant l'eau des âmes du bout de leur petite trompe voluptueuse et lui trouvant un goût sucré. Des abeilles, des frelons, des guêpes, des libellules, difformes et enflées ainsi que des chevaux menant le diable, des moustiques géants aux dards venimeux, des cerfs-volants aux cornes d'acier, des escarbots, et plus bas, bien plus bas, des escargots, traînaient derrière eux les derniers râles des agonisants.

Le jour, tout le jour, l'immonde mouche *ichneumon* chantait.

Le soir, parmi ces ruines pompeusement parées en l'honneur de l'éternelle cérémonie de la mort, pleurait la lune, veuve éternelle du soleil.

Il ne fallut guère plus d'un printemps italien pour couvrir de fleurs l'abandon de Florence et changer l'abominable pestilence en la suave contagion des parfums.

Les fleurs, des fleurs, encore des fleurs, toujours les fleurs ! Une éclosion formidable menaçant d'étouffer les quelques moribonds stupéfaits de pouvoir respirer une pareille atmosphère. Et de mieux en mieux envahissantes, les roses reines jonchaient toutes les avenues, semblant guetter le passage d'un héros ou d'un dieu.

[59] Depuis un an, les églises étaient fermées.

Les prêtres sauvés se terraient dans les couvents lointains.

Aucune femme ne traversait la ville, et à remuer les tas de corps en putréfaction sur les places publiques on n'aurait pas exhumé le moindre lambeau de jupe. Les femmes avaient disparu, ne laissant aucun souvenir de leur grâce. Peut-être avaient-elles fui dès le début du fléau ? Peut-être étaient-elles mortes les premières — de peur — avant la maladie ?

Ah ! bien muettes les violes d'amour grinçant jadis sous les ongles nerveux des pages ! Bien éteints les regards perçant de leur lumière ardente, l'ombre veloutée du masque qui se colle à la verrière ! Il n'y avait réellement plus personne, puisque les dames étaient parties...

Il ne restait que les fleurs, souveraines maîtresses de la vieille cité de la guerre et du plaisir.

Il ne pleuvait que des fleurs de toutes les verrières vides d'où il avait plu des baisers, et, souvent, des ruisseaux d'huile bouillante.

Ce fut vers le déclin de ce printemps-là que le comte Sebastiani Ceccaldo-Rossi, dernier survivant de la puissante maison Ceccaldo-Rossi, à la fois guelfe et gibeline²⁰⁹ pour ses nombreuses et pré-[60]cieuses alliances dans toute l'étendue de la République toscane, sortit de son palais, chassé par la faim.

Giovani-Sebastiani Ceccaldo, son père, était mort.

Lucrecia-Bella-Ginevra, sa mère, était morte.

Il avait perdu Violante Arnoldo, sa fiancée, duchesse de Fiesole.

Ses trois maîtresses : Ilda, Leone, et la Grippi, étaient mortes.

Son favori, le page Angelo, qui ne le quittait non plus qu'un chien, était mort.

Son chien, lui-même, Lazare, un lévrier gris de perle, coiffé d'oreilles douces, avait séché d'inanition.

Il ne conservait que deux bas serviteurs nègres, lesquels, naturellement, ne se pouvaient compter au rang d'homme.

Sébastieni Ceccaldo sortit de chez lui en un bizarre accoutrement et son apparition dut horrifier la nature. Il poussa la porte s'ouvrant sur la terrasse, un colossal vantail de

²⁰⁹ Référence à la querelle des Guelfes et des Gibelins. Dans le moyen âge en Italie, les Guelfes appartenaient au parti soutenant les papes contre les empereurs d'Allemagne qui étaient soutenus par les Gibelins. Tiré des définitions «Gibelin» et «Guelfe» du Dictionnaire Littré.

bronze où s'accrochaient déjà les griffes destructives d'un traître lierre, s'escrima de l'épée afin de délivrer sa demeure de ces chaînes imprévues et se fit jour, armé de pied en cap contre la sombre *Ennemie*.

[61] Il avait eu la peste. Miracle ! Tout seul, dans Florence, il avait eu la peste et n'en était pas mort, mais la famine commençait à le rendre fou.

Il sortait de chez lui comme on sort de la tombe et eût donné à rire aux passants tant son costume représentait de bouffonneries.

(Hélas ! dans Florence, il ne passait plus personne !)

Le comte Sébastiani Ceccaldo était vêtu d'une robe en maroquin du Levant, très ample, très longue, touchant terre, dont les plis roides le gênaient pour marcher. Sur sa tête s'adaptait exactement une cagoule se terminant en un énorme bec d'oiseau qui lui emprisonnait le nez tel que le brodequin peut enserrer la jambe de son patient durant qu'on lui applique la question. Deux sinistres yeux de verre, durs au pauvre monde et grossissant les choses, lui permettaient de choisir son chemin, tandis que sa dextre, solidement gantée de buffle, brandissait l'épée propre à éloigner ceux qui auraient eu le cœur de plaisanter.

Le noble comte Sébastiani avait imaginé ce déguisement burlesque parce qu'il était jeune, fantasque..., aussi très savant. Son habit ne le faisait pas moine, mais l'isolait du reste de l'humanité en le préservant de toute perfide contagion.

[62] Un peu nécromant, un peu baladin, jugeant la vie selon des manuscrits secrets qui lui venaient d'un héritage oriental, de plus, l'humeur sceptique, il se moquait des médecins en imitant leurs principaux ridicules et prétendait effrayer la mort par l'unique vision de sa mascarade.

De vrai, il avait muré, en ce profane accoutrement, son père, sa mère derrière la chapelle du palais et mis, sous le gazon, au fond des jardins, devant une Diane dont les fesses d'ambre éclairaient les nuits d'orage, son favori, le bel Angelo, sans que le mal maudit l'eût complètement terrassé.

Tous ses gens, à l'exception des deux nègres, trop noirs pour noircir davantage, avaient chu et, couché en rond sur une marche de l'escalier descendant vers l'Arno, le squelette de son lévrier Lazare attendait vainement la résurrection de ses caresses.

Quant aux fiancées, aux maîtresses, elles charbonnaient quelque part dans la ville, enfouies précipitamment sous les dalles de leur oratoire ou pêle-mêle jetées dans les brasiers publics.

Maintenant, cela n'intéressait plus Sébastiani Ceccaldo, car il crevait de faim. Les deux nègres renonçaient à le pourvoir de pain d'os broyés, de [63] viandes corrompues, et, depuis un certain soir, l'eau des oubliettes exhalait une odeur nauséabonde absolument intolérable.

On avait mangé des fruits confits découverts dans les combles du palais, cachés là par des servantes gourmandes et réduits à l'état d'éclats de bois ; des figues rongées de vermine, des oranges dont il ne restait que l'écorce amère et des pastèques aplaties aux pépins coriaces comme grains de chapelet. On n'osait point rôtir les rats, qui étaient en petit nombre, fort malades, tous les autres animaux périssant plutôt que de vouloir goûter à ce gibier suspect. Pour les oiseaux, ils avaient des occupations en ville. Corbeaux funèbres, pies solennelles ne s'arrêtaient guère sur les toitures, et, prenant, de loin, des aspects de docteurs, défilaient par confrérie, en pourpoints noirs et crevés blancs.

Armé de son épée, taillant les lierres, coupant les lianes, Sébastiani Ceccaldo se rendit près de la nymphe aux fesses d'ambre qui, disait-on, étincelait les nuits d'orage, plia pieusement le genou sur la tombe de son favori, le page Angelo, et se relevant, constata que la si merveilleuse statue avait les deux bras cassés par les deux branches d'un acacia. De voir ce chef-d'œuvre mutilé il ressentit tellement de [64] peine qu'il oublia de visiter ensuite la tombe de ses parents.

Il erra donc à l'aventure, cherchant pitance.

Du haut des terrasses on dominait la ville, la belle ville abandonnée sous ses épais voiles de fleurs. C'était l'image d'une large bannière brodée de bijoux éclatants, d'une dalmatique de riche magicienne lamée de tous les métaux, gemmée de toutes les pierreries. À contempler ce paradis, une mystérieuse ivresse vous échauffait le cerveau et, par les rues désertes, cela devait sentir si doux, si bon, si fort, que l'idée seule de respirer librement faisait chanceler d'émoi le grotesque pèlerin.

Le comte Sébastiani, le nez dans son bec de cormoran, ne flairait plus que des odeurs de drogues et en avait assez. Musc, benjoin, santal, girofle, aloès, civette lui tournaient sur l'estomac.

Il dépassa la grille de ses jardins, toujours se battant contre les plantes sauvages. Il marchait à travers des herbes grasses lui enlaçant les chevilles comme des queues de singes ; il luttait corps à corps avec des arbustes inconnus poussés là spontanément. Il rencontra un pied de céleri haut d'une hauteur d'homme et buta contre un chou qui eût garanti de la pluie une douzaine d'enfants.

Il lui sembla que les miasmes, tueurs de chré-[65]tiens, faisaient abondamment prospérer les légumes, distillaient une rosée bénigne capable d'améliorer la race des concombres jusqu'à en obtenir de la grosseur d'un moine entier.

Les rideaux de gentiane et d'aristoloches se succédaient de plus en plus lourds, les branches d'arbustes épineux lui cinglaient le masque, cependant que par-dessus toute cette verdure diabolique, luisante de la graisse humaine que ses racines avaient fouillée, s'épanouissaient des corolles monstrueuses, fleurs inouïes, de neige ou de sang, diadémées de mille insectes d'or.

C'était très beau.

Mais le long des rues désertes c'était encore plus beau.

Sur les anciens brasiers, où l'on jetait les pestiférés en tas — parce que le feu purifie tout — des buissons de roses s'épandaient, joyeux de vivre en plein vent. D'un balustre où le caprice du seigneur l'avait jadis crucifié avec soin, le surgeon d'églantier s'émancipant s'était précipité vers le sol et, trouvant pâture au milieu des cendres, il croissait, à présent, droit, vigoureux, offrant au soleil les multiples trésors de ses cassolettes. Des guirlandes n'enchevêtrant d'un balcon à l'autre, les pétales tombaient, mollement, comme averse d'ambrosie, [66] et, de loin en loin, un citronnier ou un oranger, tout blanc — hélas, dépouillé de ses fruits ! — mettait, dans l'ombre d'un portique, les reflets d'un satin nuptial.

Le comte Sébastiani, n'apercevant âme qui vive, posa sa robe de maroquin du Levant, car il mourait de chaleur. Il gagna la prochaine église, espérant y trouver un prêtre. Or, un prêtre ne saurait lui refuser une cruche d'eau, dût-il la puiser au bénitier même, et, à défaut de pain, quelques hosties rances.

Chemin faisant, la chaleur augmentant — peut-être aussi son désir de respirer l'air libre — le comte Sébastiani, perdant toute notion philosophique, arracha sa cagoule de peau, son masque aux yeux de verre, son bec de corne, ôta ses gants de buffle, ses

chaussures, et, demeuré nu comme le divin bambino qui vient d'issir du flanc de la vierge Marie, il garda son épée pour se couvrir la face.

Alors toutes les roses, nouvelles têtes de femme ornant les balcons de Florence, semblèrent frémir de pudeur et se pencher curieusement.

Qui était celui-là qui ballait²¹⁰ dans leur ville costumé en archange exterminateur ?

Le vent d'amour les secoua et en fit choir beaucoup sur le chef de l'archange.

[67] Du bout de son épée, Ceccaldo en cueillit d'autres, puis, le prêtre n'apparaissant pas au seuil de son église, le bénitier se trouvant décidément tari, Ceccaldo but et mangea des fleurs, faute de meilleurs mets.

Son mince corps de couleuvre, tout jeune, malgré les souffrances endurées, glissait, blanc d'ivoire, sous les bosquets blancs de neige, ne conservant de l'épouvantable maladie que la couronne de roses brunes que la peste met au front de ses rares vainqueurs, et, là, joyeux de la joie des plantes sauvages, souple de la souplesse des branches émancipées, le premier florentin de Florence brouta, se saoula, comme une chèvre folle.

Plus de danger, plus de cagoule, plus de drogues !

Des fleurs, des fleurs, encore des fleurs !... Si les citrons et les oranges manquaient, il y avait les roses jaunes ! Si les grenades, les melons, les pastèques n'arrivaient pas à mûrir, il y avait les roses pourpres, les roses rouges, les roses roses ! Et si le vin d'Asti ne coulait point à flots, cette année de malheur, on humait sa mousse pétillante et suave dans l'arôme délicat des très petites roses blanches, dont les boutons craquaient, sous la dent, comme de simples noisettes !

[68] Las !... il en respira de toutes les couleurs, en mangea de tous les goûts. Il en respira bien trop et en dévora plus que sa faim.

Titubant, la poitrine oppressée, le front cerclé de douleurs étranges, le pauvre jeune homme fut contraint de rentrer chez lui.

Il n'avait pas la peste. Non, il ne pouvait plus avoir la peste. On ne l'a qu'une fois. Mais il était très saoul !

²¹⁰ Du verbe «baller» : v. intr. XII^e siècle, *baler* au sens 1 ; XIII^e siècle, au sens 2. Du bas latin *ballare*, « danser », adaptation du grec *ballein*, « jeter ». **1.** Très vieilli. Danser. **2.** Vieilli ou litt. Osciller, se balancer. Assis sur le mur, il laissait baller ses jambes dans le vide. Dictionnaire de l'Académie française.

Comme il gravissait péniblement l'escalier de son palais, où dormait, attendant toujours la résurrection de ses caresses, le squelette de son chien Lazare, un vertige le saisit. Il fit : oh !, serra son épée, s'efforçant de relever la tête. Des herbes traîtresses le prirent aux chevilles, telles des queues de singes, il glissa, les bras en croix, la bouche ouverte. Ses fiers yeux, un peu cruels, devinrent fixes, ses cheveux noirs se collèrent à ses tempes dans la sueur de l'agonie, et, de la couronne de deuil que met la peste aux fronts de ses rares vainqueurs perla du sang... tout le sang des roses !

... Ainsi périt singulièrement, pour avoir respiré des fleurs²¹¹, Sébastiani Ceccaldo-Rossi, le dernier de sa race, prince et comte en la république toscane, héritier de plusieurs siècles de gloires et de crimes, tenant aux guelfes par l'assassinat des che-[69]valiers Boldi d'a Ponte, allié aux gibelins par la digue érigée contre la crue de l'Arnolors de la grande inondation, gentilhomme accompli, l'honneur de Florence, aimant également les dames brunes, les pages blonds, les belles statues et les chiens héraldiques, *un mortis* enfin, que la peste avait épargné, mais que les roses empoisonnèrent sans miséricorde.

²¹¹ Variation sur la fin de *Salambô* de Flaubert : « Ainsi mourut la fille d'Hamilcar pour avoir touché au manteau de Tanit ».

LA BUVEUSE DE SANG

À Jean Lorrain.

I

[71] Toute seule, toute rouge, comme ivre, cette pleine face d'une éternelle effrayée par un mystère qui n'est peut-être que l'éternel désespoir de son propre néant, la Lune roule sur un ciel immense dont l'étendue semble doublée encore de l'immense étendue de la lande.

Et déserte, et brune, maintenant, de rose qu'elle est le jour, comme frappée d'une terreur mortelle causée par son propre silence, la lande déroule sa chevelure inculte, coupée, au milieu, de la raie livide d'un sentier qui va rejoindre le ciel, tout là-bas, tout là-haut, à perte de vue.

C'est une belle nuit, paisiblement extraordinaire, où il n'y a rien qui ne soit calme et troublant.

[72] De près, au loin : personne. Ni grand chapeau, ni toiture de maison. Personne... sinon que la Lune a l'air de quelqu'un !

Dominatrice, impérieuse, ouverte en rond comme un puits d'or, aspirant tous les arômes et tous les souffles, elle avance, un peu de travers, titubant d'une énorme ivresse tranquille, elle hume des choses ou des êtres dont les multiples vies, s'étouffant, font ce silence mortel qui frappe de vertige.

Dans la bruyère, des oiseaux, réveillés à sa lueur d'incendie, demeurent immobiles, les ailes palpitantes, les yeux fixes et la contemplant avec stupeur.

Dans le sentier, les menues couleuvres des sables, regagnant leur gîte, s'arrêtent, dressent la tête, battent le sol de leur queue fine, et regardent, à leur tour fascinées, le flamboiement nouveau de cette gueule d'hydre.

Des myriades d'insectes funèbres sortent, sans bruit, de leur trou, et quelques-uns, pour la mieux découvrir, ont mis des lunettes d'émeraude.

Une heure s'écoule, solennelle, où plus rien ne bouge, mais là-haut, lentement, insensiblement, la face de la Morte d'effroi s'avance de son vol muet de vampire et cherche...

[73] ... Elle cherche, car elle est comme penchée sur la lande ; elle s'incline, très saoule, désireuse de boire davantage ; elle aspire, elle hume, elle attire à sa bouche ouverte en puits d'or, tout ce qui est de l'esprit ou du sang.

Voici que là-bas, par le sentier livide, une petite forme noire arrive. C'est d'abord un insecte, une fourmi debout, une couleuvre ondulant sur sa queue ; ensuite un oiseau, marchant les ailes traînantes ; enfin, c'est une femme. Elle est toute jeune, a une figure pâle et ronde, encadrée d'un bonnet rond, serre-tête de velours comme en ont les innocentes des hospices pauvres, des mèches blondes passent le bonnet en rayons glissants ; elle porte la jupe ronde à plis pressés autour de la taille ; ses sabots sont ronds, à bouts camus, et ses mains, petits ; astres satellites, se balancent sur son tablier large : c'est une belle fille de Bretagne aux yeux clairs qui béent pour ne pas voir.

Et elle marche sans savoir où aller, titubant, un peu, les jambes gourdes²¹², lassée d'une infinie langueur. Elle regarde la Lune, et la Lune doit l'avoir vue ; sa face transparente de morte poitrinaire est devenue plus sombre, plus rouge de sang corrompu, et on devine qu'une pensée obscure enténébre les lointains du monstre d'or.

[74] La petite paysanne s'assied sur la bruyère, n'en pouvant plus, les seins tenaillés par des douleurs légères comme les âpres caresses de l'*herbe-qui-chatouille*. Il n'y a donc pas de remède à son mal ? La vieille grand'mère qui lui a dit : « Marche ! » sait-elle au juste pourquoi il faut marcher ? On dormirait si bien sur la lande à cette heure où le grillon n'ose plus chanter ! On dormirait si bien... et elle s'étend, tellement fatiguée que ses yeux se ferment malgré sa volonté de les tenir ouverts, rapport aux mauvais anges...

Elle a quinze ans et elle rêve, depuis trois nuits, qu'elle mange de la terre. Elle est remplie d'un mal bizarre dont on ne peut lui dire le nom. La vieille mère-grand, idiote aux gestes vagues, tout ce qui lui reste de famille, déclare que c'est la lune qui est cause de ça, et, en dirigeant son bras du côté de l'Océan, par delà les landes désertes, elle répète :

— Oui, c'est *elle* qui fait partir la mer, c'est *elle* qui fait venir les femmes...

Comme la vieille est sourde, elle n'entend pas le rire incrédule de la petite ; elle garde rigidement son bras levé, les yeux fixes, debout devant la vitre où s'allume l'*Ennemie*, la Blonde Tête coupée qui cherche éternellement tout le sang répandu de son corps d'autrefois.

²¹² Perclus par le froid. Dictionnaire Littré.

[75] — Marche ! Marche ! crie la vieille. Va donc ! C'est la Lune qui est cause de tout !

Elle montre le poing, peut-être à la Lune, peut-être à la fille, et la fille, épeurée, s'en va, ne se souciant plus de rire, car l'heure des farfadets a sonné pour la lande.

... L'enfant ne peut lutter contre le bon sommeil qui la prend, elle s'endort. Cette fois, elle rêve que la Lune l'embrasse, que la Lune est une bouche de miel.

— C'est *elle* qui fait partir la mer, entends-tu, Marivonnec !

Quand se réveille la pauvre fille, il fait nuit noire ; et elle pleure, tout isolée dans sa honte de vierge surprise, elle pleure parce que la Lune n'éclaire plus son chemin, qu'elle se sent perdue à travers le monde, et surtout parce que personne ne l'aime.

Dolente, elle s'en retourne, petite ombre laissant des taches d'ombre sur le sentier livide ; elle s'en retourne pleurante, mais, là-haut, cachée sous le deuil du ciel, doit ricaner la Lune, la Lune, fleur de feu, qui vit du sang des femmes !...

II

[76] — He ! la Marivonnec ?...

— He ! le Jeanivon ?...

Et ils balancent leurs bras sans trouver autre chose. Il a bientôt dix-huit ans. Elle, porte ses quinze ans et sa robe ronde à plis pressés autour de la taille, plus fièrement, maintenant qu'elle se sent femme et jolie. Lui, a un chapeau à grands bords qui lui vient d'héritage, et ça lui fait, dessous, une toute petite tête de poupard brun qui aurait des yeux vivants.

Ils marchent, suivent le droit sentier de la lande, en écoutant le grillon. La lune se lève seulement. De l'horizon elle les regarde, blottie tout au raz des bruyères, emmoustachée de brindilles, et elle les guette comme la prunelle d'un gros chat guetterait deux souris.

— Oh, la Lune !... dit Jeanivon.

— Oui, la Lune !... fait Marivonnec.

Elle reste pensive. Il y a un secret entre elle et la Lune, mais ça ne concerne pas Jeanivon.

Ils balancent leurs bras.

Une heure s'écoule. La lune monte, monte, tel un globe d'ambre où brûlerait un cœur, telle une [77] urne d'albâtre pleine de cendres chaudes. Elle est moins énorme et plus pâle. Elle a des coquetteries : une écharpe de vapeurs blanches sous laquelle son teint s'adoucit jusqu'à prendre les nuances de l'hortensia. Elle monte et resplendit tout à coup, dégagée de ses vapeurs, belle comme la tête de l'épousée d'où tombe le voile.

— Oui, la Lune !... fait le Jeanivon, pensif à son tour.

— Oh, la Lune !... fait la Marivonnec joyeuse, brusquement.

Ils restent là, au milieu du sentier, se tenant les mains, dans un silence qui les ravit, et le grillon, lui-même, respecte leur extase.

— Tu as les joues comme des roses ! risque Jeanivon attendri.

— Tu as les joues comme du soleil, répond Marivonnec, mais tu n'as pas de barbe, tu ressembles à notre curé !

Et elle ne peut pas s'empêcher de rire, elle éclate, elle se tord, elle se roule et elle entraîne Jeanivon sur les bruyères, Jeanivon qui rit aussi, bien que ce ne soit pas drôle pour lui d'être comparé à un Monsieur prêtre.

La Lune, là-haut, a l'air de grimacer le même rire forcé, du bout de deux ombres qui viennent [78] éclore à sa surface comme deux feuilles de nénuphars à la surface d'un lac jaune.

Quand ils ont fini de rire, ils s'embrassent, muettement, bouche à bouche, s'étreignent à pleines poignes, à la bretonne, sans reprendre haleine, comme des colombes, le bec dans le bec, l'un suivant les mouvements de l'autre, et ils font onduler leurs cous gonflés de plaisir. Ainsi s'embrassent les fiancés les plus chastes ; malheureusement, ce soir la Lune a ri... et Jeanivon, d'un souple coup de reins, renverse la Marivonnec. Ah ! elle dit qu'il n'a pas l'air d'un homme, il le lui fera bien voir ?

Marivonnec, l'innocente, pousse un cri de douleur pendant que ricane toujours la Lune... la Lune, fleur de feu qui vit du sang des femmes !

III

Des nuages passent en galopant dans la rafale, et derrière ces noirs étalons du diable, on voit, par instant, luire la Lune, au mince croissant, qui talonne leurs croupes comme un

éperon d'or. Ils sont si bas, ces nuages, qu'ils semblent pendre sur les bruyères, toujours brunes et sombres comme des plaques de sang séché. Le vent fait un bruit de [79] draps de mort qui claquent. Tous les morts doivent se débattre, cette nuit, et pleurer, à longs torrents de larmes, leurs anciens crimes.

La Marivonnec est sortie, cependant, parce que la grand'mère lui a dit, montrant le poing au ciel :

— Va, marche, marche, c'est pour ton mal qu'il faut marcher ! —

Poussée dehors par l'idiote vieille, Marivonnec est sortie, se cachant la figure sous ses cheveux, qu'elle ne veut plus peigner.

C'est donc toujours bon pour tous les maux, de marcher ? Elle sent bien qu'on la chasse, mais elle veut croire aussi que c'est un remède, l'éternel remède ; aller droit devant soi ! Et elle va. Les nuages vont plus vite qu'elle. Ils se bousculent, ils grimpent les uns sur les autres, se cabrent, puis s'enfuient dans toutes les directions. Il ne reste plus que des flocons gris, des brins de laine, des plumes, du duvet voltigeant et au centre du champ de bataille déblayé, la Lune très mince qui paraît s'arrêter, se relever comme le bout d'une faux brillante, au-dessus du crâne du faucheur.

Marivonnec sanglote. Elle est éreintée. Quelqu'un semble la mener par son ventre qui est si gros qu'il est toujours plus avant qu'elle sur le chemin. Voici trois jours qu'elle souffre sans oser [80] crier. Ah ! la bruyère n'est pas douce, l'hiver ; pourtant elle voudrait bien dormir.

La Marivonnec finit par trouver un lit. C'est un creux de marécage au milieu de la lande, la pluie l'a raviné, la boue l'a ouaté, et la sorcière la bénira... qu'importe ! Marivonnec s'étend, se roule, elle rit, elle rit à se briser les dents, elle hurle, appelle les mauvais anges. Ah !... Tous les mauvais anges pour la délivrer ! et *un* vient qui, de son doigt pointu, lui déchire le ventre. Alors, elle est furieuse, elle est ivre de colère, elle le saisit à la gorge, il est tout petit ; mais les pires démons sont tous petits, et elle l'étrangle, sans se douter, la pauvre, qu'elle étrangle son enfant.

Elle sort de la fosse, pleine d'ordures, pleine de boue, courbée en deux, subitement devenue vieille, et elle imite la mère-grand, l'idiote ; elle montre le poing au ciel, à la Lune.

Celle-ci, victorieuse des escadrons noirs des nuages de la mort, scintille, s'allonge en flamme blanche, pure, pure, comme la lumière d'un cierge blanc. La Lune brille ; la Lune, fleur de feu qui vit du sang des femmes !...

LE TUEUR DE GRENOUILLES

À Eugène Demolder.

[81] Petit, léger, posé en insecte d'eau sur son drap pâle, dans la nuit, comme une nappe de mare claire, le garçon écoute. Un doigt l'a réveillé, lui semble-t-il, un doigt humide, frôlant son front.

Ce n'est pas celui de Dieu, parce que Dieu est maintenant trop vieux pour s'occuper des enfants. Le silence le remplace. Dieu est un infirme ne pouvant plus galoper sur le vent, et il a mis le vent à l'écurie où il ronfle quelquefois derrière la porte.

Le grand silence, de son index froid, a réveillé ce garçon qui écoute, étonné, trouvant bien noir ce qu'il n'entend pas.

Posé à quatre pattes, ses membres menus et maigres rigides comme des tigelles de blé, les cuisses longues, les jarrets forts, les pieds fins, d'aspect sauteleur, s'amenuisant, il regarde de tous ses yeux, la tête sournoisement baissée, ses cheveux [82] retombant en pluie lourde, lui barrant les tempes de lignes plus sombres que la nuit, et sous ses cheveux ses prunelles fixes brillent, pareilles à deux lumières voilées de crêpe, car ce petit, déshabillé, a pourtant l'air en deuil.

Il vit en état d'animal, allant, venant, mangeant, dormant, sans rien dire. Il possède un coin de la chambre, un coin sale, du côté de la cheminée. Il est là chez lui comme un grillon. L'hiver il a chaud près des cendres. L'été il lui arrive de l'air par le trou du toit. Son lit est une claie²¹³ d'osier liée solidement à d'anciens bâtons de chaises. On a jeté dessus un paillason de bruyères et un drap...le même depuis un an. Très avisé, le petit secoue ce drap tous les matins durant que sa mère fait bouillir leur soupe, parce qu'il a remarqué que les puces n'aiment pas la flamme, et toute la vermine se brûle ou se noie dans la marmite.

²¹³ n. f. XI^e siècle. Du gaulois *clēta*, attesté par le français médiéval *clida*, « treillage de bois sur lequel on déposait les cadavres ». Ouvrage à claire-voie, fait de lattes, de brins d'osier ou de branches entrelacées. Dictionnaire de l'Académie française.

Mais, cette nuit de juin, ce ne sont pas non plus les puces qui l'ont réveillé. Il a deviné quelqu'un marchant par là-bas, sans faire aucun bruit. Le vent s'est peut-être échappé de l'écurie de Dieu ? Ou bien il y a une fouine ? Ou bien un rat, un de ces gros rats des champs, brun, fourré, avec une queue lisse, en serpent ? Non, personne...

Et le garçon s'avance un peu sur les paumes, sur [83] les genoux, baisse encore la tête, lève la croupe. D'un bond, s'il le faut, il sera debout au milieu de la chambre avec la seule détente, en ressort, de ses deux jarrets repliés. Il sait que la nuit on ne se promène pas à la manière du jour. Le jour les bêtes sont ce qu'elles veulent, mais la nuit elles font ce qu'elles peuvent, et quand les oiseaux ont fermé les yeux, d'autres animaux inconnus leur prennent leurs ailes et vont par bonds extraordinaires, rasant le sol. Il sait cela et d'autres choses encore, ce petit de dix années qu'on laisse traîner sans devoir autour de la maison, n'y rentrant que pour dormir et mangeant n'importe où des sauvageries qui lui font saigner la lèvre.

On n'entend rien ; seulement, vers la palissade en genêts défendant le jardin, — des choux, des raves et un beau plant d'oignons, — *la terre a crié*. La terre a une façon de crier vraiment *terrible*. C'est une muette qui n'émet que des grincements de dents. Si quelqu'un, homme ou bête, fait une chose défendue, elle essaye d'avertir, et, plus fidèle qu'un bon chien, elle ne gâte pas les affaires à coup de gueule inutiles ; un gravier qui roule, du sable qu'on presse, le bruit imperceptible d'une coquille d'escargot s'écrasant lui suffisent.

Et l'on broie toujours n'importe où de très petits [84] os de mort, car la terre en est remplie. Et les petits os de mort protestent !

Quelqu'un venait certainement du côté des légumes. Un voleur ? Pour les oignons, sans doute. Le petit Toniot se leva de son bond habituel, d'un saut d'insecte ou de crapaud, nu des pieds à la tête, le sexe et les oreilles pointant. Il eut l'idée de réveiller son père, le grand Toniot, qui dormait dans leur seconde chambre, sous le fusil de chasse accroché au mur, le grand Toniot si fatigué du dernier affût.

Mais était-ce bien la peine de secouer un homme si fatigué, qui avait, fini par aller dormir seul, en dehors de tous les discours ?

Le petit Toniot ne pensait pas à sa mère, parce que, pour lui, l'homme de dix ans, les femmes ne comptaient pas. Il les méprisait. Sa mère le battait, et il riait, silencieusement, derrière elle, car les femmes écartent les doigts pour frapper, ne vous envoient que de l'air à

la figure ; ça claque et ça ne fait guère de mal ; tandis que les hommes, ça tape à poings clos ; le grand Toniot frappait très fort ainsi, et il avait beaucoup de respect pour son père, possesseur, en outre, d'un vrai fusil de chasse.

Décidément, c'était le voleur qui venait, celui des oignons. Le petit Toniot ne pouvait plus s'y tromper. Les osselets de mort protestaient. Tout moite [85] de la sueur d'un mauvais sommeil, le léger corps du garçon se recroquevillait à l'angle d'un coffre, de bois vermoulu où on serrait le pain et le lard, ces deux trésors de la maison. Il avait l'aspect d'un petit chat mouillé guettant le gros rat malgré qu'il fût transi, et son instinct de carnassier lui donnait l'âpre désir de flairer la proie. Si elle se montrait beaucoup plus grosse que lui, il saurait bien appeler le grand Toniot discrètement... comme la terre se plaint quand on lui pèse.

De son angle, le petit Toniot n'y voyait plus. La chambre n'avait pas d'autre fenêtre que la porte et le trou de la cheminée. Le jour, le soleil pénétrait par la porte. La lune se réservait le trou de la cheminée pour certains soirs, et elle passait par là des mains blanches, à travers la suie, caressait la bouilloire pendue et la faisait étinceler comme de l'argent. Cette lune éveillait toujours le petit Toniot, qui l'*entendait briller*. Ah ! pourquoi n'entraîtrait-elle pas durant qu'il claquait des dents, épeuré au coin de son coffre ? C'est si bon, la lumière ! Et voilà qu'elle ouvrit, miraculeusement la porte, la porte fermée au loquet en dedans. Oui, c'était bien la lune, en personne naturelle, une belle femme très blanche à cause de la noirceur de la nuit, une femme toute nue, un peu grasse, les hanches [86]rebondies et pleines ainsi qu'il sied à un astre vivant, la gorge haute et dure, toute sa face voilée de cheveux roux.

Toniot n'avait jamais redouté les bêtes, ni les femelles, mais il fut terrifié par la lune déguisée en femme. Il fit, machinalement, le geste d'écarter ses cheveux noirs sur son front d'enfant têtue, et il vit, dans une inexprimable épouvante, ce geste se répercuter sur le front de la lune, comme il aurait pu le voir se réfléchir en un miroir.

Et ce n'était pas la lune, ce grand reflet blanc de lui-même : c'était sa mère. Le petit Toniot n'osa plus bouger.

— Ben, donc ? Quoi que tu fais là, graine de crapaud ? Tu dors donc pas à c'te heure ?

La femelle, face à face avec son petit, grondait sourdement.

— Je fais point rien, répondit-il, se garant la joue de son coude levé.

— Pourquoi que t'es réveillé, vermine ? Quoi que tu fouines là ? Et ton père, où qu'il est ! T'as réveillé ton père, malheureux ?

— Non, je m'a réveillé, moi, parce que j'ai entendu craquer dans le jardin.

— C'est-y la première fois que ça craque dans le jardin, petit cochon ? La nuit, ça craque partout ! [87] Est-ce que t'as besoin d'attraper tous les bruits qui passent par la queue, espèce de fouinard ?

— J'ai cru que ça venait du côté des oignons ! C'était comme le pied d'un homme !...

— Le pied d'un homme ? Fi' de garce !

Et, avant que le petit Toniot eût songé à lever son coude, la femelle rageusement l'agrippa aux épaules et le poussa vers son lit de bruyère, le coin de bauge d'où le sacré petit marcassin n'aurait pas dû sortir avant le temps. Là, muettement, aveuglement, fermant les poings, cette fois, elle frappa le garçon, toute saisie d'une folie de colère, bien qu'il n'eût pas commis de faute.

Absolument nu, l'enfant recevait les coups dans les bons endroits, sans crier, selon sa dédaigneuse habitude, et, cette nuit-là, il lui semblait qu'on le tuerait peut-être s'il se plaignait le moins du monde.

La mère avait l'air ivre.

— Je t'attacherai, vermine, répétait-elle tout bas, serrant les dents et davantage les poings, je t'attacherai par les pattes comme un poulet vendu !

Alors, il répondit également à voix basse, devinant qu'il fallait se résigner, obéissant à un ordre donné de plus haut que les coups :

— Ben, quoi ? T'es donc enragée ? Pourquoi que [88] t'as pas de chemise, c'te nuit ? Finis donc ou tu vas le réveiller.

La femelle s'arrêta subitement, et rejeta ses cheveux en arrière.

Le petit Toniot l'imita.

Ils se regardèrent du fond de l'ombre où les flancs haletants de la mère mettaient une espèce de lueur. Et chacun ils eurent honte de leur pauvre nudité.

Accroupi sur son drap, tâtant ses petits membres cuisants qui seraient bleuis au matin, le garçon contemplait la femelle d'un regard de curiosité souffrante, protégeant son petit

sexe de sa main gauche, car il se doutait bien que si elle frappait encore par là ce serait fini du *petit crapaud*, qui ferait couac et serait mort.

Ah çà, pourquoi qu'elle se mettait à taper comme un homme, à présent ? Est-ce que les femmes nues ont tous les droits ? Quel mystère venait donc d'entrer dans la chambre avec la clarté d'une peau ? Et il grelottait de frayeur.

— Ah, je suis pus lasse que si je t'avais pondu, fils de hibou ! murmura la mère, lui tournant le dos pour aller mettre sa chemise.

Ce fut comme si la lune sortait enfin de chez eux. Tout redevint sombre et Toniot respira.

*

[89] Le grand Toniot était maigre, sale. Il avait la mine triste d'un loup qui s'égueule²¹⁴, se ronge lui-même faute de mieux. Son pantalon de toile bise, devenu vert à cause de ses longs frottements sur les mousses de la forêt et les herbes des talus, glissait lamentablement de ses hanches d'échalas²¹⁵, laissant voir entre sa ceinture et une courte veste rapiécée une belle lanière de cuir fauve qui était la peau même de son propriétaire. (Le petit Toniot, pour imiter son père, se dessinait une pareille lanière au moyen d'une ligature, et il serrait sa ficelle jusqu'au sang afin d'établir nettement la démarcation.) Cet homme ne parlait point. Il tuait des bêtes, *taupier* de son état. Il tendait des pièges aux renards, aux fouines, aux rats, aux poissons, surtout au gibier, et, comme il n'avait pas de permis de chasse, il prenait quelques précautions, telles que taupes ostensiblement pendues dans le dos de sa veste, en enseigne évidente, et souvent pourries depuis des semaines.

Il avait eu sa maison d'héritage, échoué dans cette clairière de bois comme un naufragé dans [90] une île déserte ; il y vivait simplement, attrapant tout ce qui pouvait se dévorer : la femme et le petit n'en pouvaient demander davantage, puisque les gendarmes ne s'en mêlaient point. De temps en temps, il allait vers une ville voisine, très lointaine, vendre quelques paniers de joncs. Sur cinq, il en rapportait toujours un soigneusement

²¹⁴ Populairement. S'égueuler de crier, s'enrouer à force de crier. Dictionnaire Littré.

²¹⁵ Bâton de longueur variable auquel on attache un cep de vigne. C'est un vrai échalas, se dit de quelqu'un qui est maigre et mince. Dictionnaire Littré.

rempli de crottin de cheval, histoire de chauffer un peu les légumes du jardin. Il achetait aussi du pain et du lard qu'il posait au milieu du crottin, le tout recouvert d'un vieux journal, rapport aux mouches. Il marchait pieds nus l'hiver et l'été, ses plantes ayant acquis la dureté du fer. On ne savait pas s'il aimait sa femme. Sa femme le détestait du fond de ses entrailles. D'abord, il ne parlait pas, et les femmes ont une horreur superstitieuse des silencieux ; ensuite, il lui avait fait un garçon, et elle eût préféré une fille, c'est-à-dire une alliée, une complice, une créature plus souple, capable d'apprécier toutes les phrases vaines qui s'élancent des bouches exaspérées par les journées de pluie. D'ailleurs, la femelle du grand Toniot se plaignait de lui, avec une abondance de torrent écumeux, aux rares passantes que la Providence daignait lui envoyer le dimanche. Quand les ramasseuses de bois mort, les bergères, les cueilleuses [91] de muguet ou les colporteuses de mercerie s'égarèrent jusque chez elle, c'était un flux de discours et de lamentations qui les roulait, bras ballants, d'un bout à l'autre de la maison vidée instantanément de ses deux mâles. Dieu merci, le grand et le petit Toniot pouvaient se sauver, le bois était vaste ; et, pendant ce temps, la rousse femelle, très lasse de la vie de paresse qu'elle menait entre ses deux méchants garçons (« si méchants, Madame, qu'ils claquent du bec, sans jamais rien dire ! »), racontait ses malheurs et comme quoi ou ne pouvait plus décentement coucher aux côtés de son homme, tellement *il puait la taupe*.

Puis, elle achetait un fagot, aimant à dépenser inutilement, des champignons récoltés de la veille, une botte de muguet ou deux sous de fil.

Jamais le grand Toniot ne lui reprochait ça, mais le petit Toniot hochait la tête, méprisant. Est-ce qu'on n'avait pas le loisir de récolter son bois mort, ses champignons, voire son muguet soi-même ? Quant au fil, lui, le petit Toniot, savait en fabriquer, avec des brindilles dont il avait maintes fois éprouvé la résistance en tendant des pièges aux oiseaux.

Un dimanche, ce fut un colporteur, au lieu et place de la mercière ambulante, qui vendit du fil [92] à la femme du grand Toniot. Ce jour-là on parla moins haut dans la maison vide... Le colporteur déployait des étoffes. C'était très intéressant. On aurait entendu une abeille faire du miel, et le grand Toniot, la semaine suivante, s'aperçut qu'on lui volait ses oignons.

— Si c'est possible, cria la femelle se hérissant de tous ses crins, si c'est possible d'accuser un brave colporteur bien en règle avec la police, même qu'il m'a montré son

permis de vente ! Il n'a pas besoin de tes oignons, sale hibou ! C'est un monsieur bien propre, mettant des souliers tous les jours et buvant du vin le dimanche.

Ce qu'elle n'avouait pas, c'est qu'elle avait offert les oignons en échange de quelques autres politesses louches.

Le grand Toniot baissa le front, renifla du côté de la porte. En effet, cela fleurait le vin chez lui, et n'ajouta rien, chaque parole lui coûtant un effort cérébral. Du reste, quand il guettait une bête en maraude derrière une haie, il n'avait pas la puérité de la prendre aux discours, lui !

Mais le petit Toniot se promit naïvement de surveiller leurs oignons.

C'est pourquoi, ayant entendu *craquer* pas loin du jardin, il s'était levé une nuit, tandis que le [93] père dormait sous son fusil accroché, son père, le mâle puant relégué par une femelle devenue extrêmement délicate depuis qu'elle avait envie d'une robe et ne supportait plus le contact irritant d'une chemise sur sa peau brûlante...

Hélas ! le petit Toniot a la fièvre, maintenant, il ne dort pas. Son tour est venu de chasser la grosse bête. Il flaire. Il écoute dans le noir. Il se tourne et se retourne doucement sur la bruyère sèche de peur de faire du bruit. Toutes les nuits il attend quelque chose. Quelque chose ou quelqu'un. Il ne sait pas au juste. L'index du silence lui fouille le cerveau. Il a calculé que c'est de huit jours en huit jours qu'on entend la terre se plaindre. Gémissements sourds d'une poitrine sur laquelle on pose le genou, profond tressaillement de révolte qui s'éteint en un discret signal, comme la toux d'une très vieille personne sage ; et le cœur de la terre bat dans la poitrine du petit fauve aux aguets, qui se lève enfin, regarde droit devant lui, les narines humant la piste.

D'un souple mouvement de couleuvre, le petit Toniot a gagné la porte sans examiner le lit de sa mère. Il comprend bien que Madame la Lune est sortie. Ce qui demeure là, c'est la chemise de toile évanouie sur la couverture brune, le linceul de [94] celle qui est morte en le mettant au monde une seconde fois sous les coups de ses poings puissants.

Ah ! elle l'a fait homme cette nuit de malheur, et il a bien senti qu'il devenait son ennemi pour toujours.

En chasse !

Et il se glisse dehors dans une clarté bleue très douce qui le baigne, le caresse, l'ondoie de courage. La lune est cachée du côté de la mare où chantent les grenouilles. Oui,

la lune est là-bas sur les premières branches du bois. C'est une jolie forme blanche, ronde de partout, qui roule au ras de l'herbe ; elle est voilée d'un épais nuage qui la tient à la ceinture, cherchant à lui manger la tête. Et elle roule, et elle glisse, et toutes les lumières s'échappent de là, des reflets de cheveux roux, de gorge laiteuse. Le petit Toniot rampe et courbe les herbes avec précaution. Il a dépassé le jardin, il est tout près du fossé, devant le bois où il y a comme une alcôve, une ample couche de verdure. Il regarde, il regarde, et il rit silencieusement, malgré que son cœur se serre d'une manière affreuse. Ce qu'il voit, il ne l'oubliera plus, parce que c'est trop drôle ! Il voit une grande grenouille blanche, oui, c'est bien cela, cette flexibilité merveilleuse des cuisses et des bras ouverts, cet étire-[95]ment élastique et précis de membres si pâles qu'ils en paraissent argentés ! Maintenant, il comprend pourquoi on le traite de *crapaud*, c'est qu'il est réellement le fils d'une grenouille. Il regarde, il regarde, il en a mal à ses yeux qui lui piquent ! Il regardera cela toute sa vie, en dedans de lui, au plein milieu de son cœur, il s'y mirera comme en une source empoisonnée dont les reflets sont à la fois cruels et doux.

Il a vraiment bien assez vu ! Il revient sur ses brisées, le petit fauve, il recule, rentre dans sa tanière. Il va peut-être se recoucher en enfant docile et complice, la tête tournée vers le mur, mais c'est plus fort que lui, l'esprit de la terre, l'ancien pacte conclu d'homme à homme pour se protéger contre l'Ennemie, le pousse plus loin que son lit, jusqu'au lit de son père.

Le grand Toniot s'éveille à son tour, flairant le vent :

— De quoi, garçon, c'est-y que t'es malade ?

— Non, c'est la mère, faut y aller. Lève-t'y tout de suite, papa.

Il a dit *papa* comme lorsqu'il était enfantelet, point capable d'une mauvaise action.

Et le père se lève, s'ébroue, renâcle :

— De quoi encore ? Quoi qu'elle a, la garce ?

[96] — On vole nos oignons, je crois ben ! ajoute le petit Toniot, le ton aussi bas que le front, pris de dégoût devant l'inexplicable crime qu'il explique autant qu'il peut.

— Nom de Dieu !

Et le père a décroché le fusil.

— C'est le vendeur de fil, hein ?

— Je sais pas ! Y a un homme.

— Moi, je sais. Reste ici.

Le petit demeure. Ce n'est plus son affaire. Le père connaît son métier.

Et il va se recoucher, le petit Toniot, tout en se bouchant les oreilles. Il entend tout de même : deux coups, toujours au dedans de lui, dans le tréfonds de son être où s'est à jamais peinte la vision de la grande grenouille blanche, de Madame la Lune vautrée par terre sous un nuage inconnu. Il perçoit un cri, deux cris... et il se débouche les oreilles. Ses dents claquent. Qu'est-il arrivé, mon Dieu ? Est-ce qu'elle va revenir furieuse pour le tuer sous ses poings ?

Elle revient, en effet, traînée par le grand Toniot qui la tient aux cheveux.

— P'tit, dit le père d'une voix rauque où semble gémir toute la terre en peine, j'te rapporte de la viande !

[97] La grande grenouille blanche est zébrée sur les cuisses des jets de sang qui lui jaillissent de la bouche. Elle fait aller ses jambes et ses bras en des mouvements nerveux imitant ceux de tout à l'heure, tellement les douleurs de l'agonie ressemblent aux joies de la volupté.

Puis elle serre les mâchoires.

La grande grenouille blanche ne chantera plus.

*

Il est resté tout seul assez content de lui. Ses journées se passent à guetter des bêtes. Les gendarmes, en lui prenant son père, lui ont laissé le fusil. Sa mère est enterrée très loin. Les bonnes femmes qui s'étaient précipitées, grosses mouches bourdonnantes, pour lui offrir des œufs, du lait, des consolations, s'apitoyer sur sa misère d'orphelin, se sont enfuies parce qu'il leur a témoigné un peu brutalement son horreur des personnes bavardes. Il fait son petit ménage, secoue son drap, trempe sa soupe. Il a de la place, on a presque tout vendu selon la justice, et quand le curé s'amène, l'air bénisseur, Toniot fiche le camp par la cheminée après avoir verrouillé sa porte. Ah ! mais non, il est [98] le maître chez lui, et ce n'est plus un enfant du catéchisme !

Ayant la chance de ne plus rien devoir à personne sur la terre, il lui paraît inutile de tolérer les menaces du ciel. (D'ailleurs, dès qu'il pleut, il va se coucher, ça lui économise toujours au moins un repas !)

Cependant, les saisons changent. Il faudra qu'il aille chercher les hardes de son père, à la prison, car son pantalon de gamin ne veut pas grandir avec lui. Et il fabrique d'abord deux paniers de jonc, se souvenant de l'équipage que l'on étalait pour se rendre en ville... et y dissimuler deux lapins. Les lapins et les paniers, les uns dans les autres, vaudront probablement cent sous. Une fortune. Du lard pour six mois.

Il part donc, enfile des tas de sentiers au hasard. Il arrivera toujours et il a tout le temps. Il arrive, en effet ; c'est le jour du marché de la ville. Il parle du grand Tonirot, celui qui a tué sa femme... Tout le monde sait encore de quoi il retourne. Cela l'étonne. Il doit y avoir tant de grands Tonirot qui tuent leur femme, n'est-ce pas ? Il apprend que c'est plus rare dans les villes qu'on ne le pense. Dame ! il y a beaucoup plus de... *grenouilles* que d'hommes, ça se devine, et il faudrait trop de plomb. Il retrouve la prison et obtient son héritage : le [99] fameux pantalon de toile bise plus vert que jamais orné d'étoiles rougeâtres, et la vieille veste courte, toute rapiécée. On lui explique des choses : son père, en somme, n'était peut-être pas si coupable ; il avait agi presque selon son droit, et on ne l'aurait sûrement pas condamné aux travaux forcés à perpétuité s'il avait été un monsieur de la ville, au lieu d'être un sauvage coureur de bois et de chasser sans permis. Alors, tuer une femme, estropier un colporteur, ce n'est pas aussi grave que de manquer de permis de chasse ?... Ce dernier écho de l'existence civilisée le comble d'une stupeur nouvelle. Tout s'embrouille dans son pauvre cerveau de garçon simple. Il jette ses lapins sur un fumier, n'osant pas les vendre. Ça lui donne le vertige. Il s'imagine qu'il a jeté là son père et sa mère. Il donne ses paniers à n'importe qui, se sauve de la ville comme s'il avait toute la gendarmerie à ses trousses, et il ne respire qu'au milieu des bois. Il lui faut bien vivre sans permis de chasse, pourtant ? Alors, quoi ? Plus souvent qu'il ira leur fournir des explications sur ses coups de fusil personnels ? Il découvre un biais. Au lieu de tuer des lapins ou des gens, il pêchera, voilà tout. Le principal est de demeurer libre. Et en songeant à ce qu'il pêchera, il rit silencieusement...

[100] ... Car elles chantent toujours, les gueuses ! Dès la tombée de la nuit, on les entend jacasser, coasser, du fond de toutes les mares de la forêt, les mares entourant sa maison, les

belles mares, coupes de cristal glauque débordant des mousses, pleines d'une liqueur mystérieuse où se mélange à dose égale le poison des feuilles pourries de l'automne et le plus pur miel des fleurs du printemps, des iris, des nymphéas, des sagittaires et des pervenches, de sombres pervenches qui se tressent en nattes pour enlacer les jambes des traqueurs de bêtes.

Oui, oui, elles murmuraient, les gueuses, imploraient, criaient leur douleur éternelle de se chercher un roi, et, tout en formant des rondes immondes, luisantes du plaisir d'être stupides très haut, elles l'importunaient de leurs sinistres vociférations. De tous les coins du bois, les soirs d'été, s'élevait un concert de malédictions retombant en averse de longs sanglots sur le front de l'orphelin.

Ah! oui qu'il le savait bien ce qu'il pécherait! Puisqu'il faut tuer pour vivre, il vaut mieux tuer sans bruit et que la mort que l'on donne serve à étouffer tout le bruit. Ce qu'il éprouverait de joies à cueillir ces fleurs vivantes des mares troubles, écloses en gueules de folles... qu'il fermerait une à une.

[101] Revenant de la ville, le petit Toniot se sentait désormais un grand Toniot, un peu plus farouche que l'autre, ayant hérité d'une maison déserte et d'un pantalon d'assassin. Et il se redressait, pris d'un respect pour lui-même, en homme qui a trouvé sa voie. Les paniers de jonc ne rapportent guère, les champignons ne durent pas et les oiseaux sont singulièrement méfiants. Le rat des champs fournit un mauvais rôti, dégageant, à la cuisson, une fétide odeur de musc... Tandis que la grenouille... c'est comme du poulet! Un vrai régal d'amateur! Il voyait, en un songe béat, les petites cuisses blanches alignées sur la brochette de noisetier, se dorant au feu et tournant avec la docilité de petits pantins, vaguement fantômes. Il en mangerait beaucoup et vendrait le reste. Enfin, il dépeuplerait le pays de ses bestioles énervantes, dont les chansons, moitié prières, moitié jurons, litanies d'hystériques, obsédaient affreusement sa mémoire.

... Chaque jour, Toniot quitte sa maison où le vent d'hiver a fait des ravages, a emporté la porte et une partie du toit. Ce n'est plus sa maison d'héritage, c'est sa ruine. Il vit là-dedans comme un oiseau de nuit s'engouffre à la suite des tempêtes dans le trou d'un vieux mur ou d'un rocher. Il a perdu le goût de la lumière et celui du pain. Il ne [102] secoue sa somnolence qu'au premier appel des grenouilles. Alors il s'étire à quatre pattes, sauvage sur le sentier de la guerre, flairant le vent. Il rampe, il renifle, il hume les senteurs

de la forêt que la tendresse du matin mouille de ses larmes. Si c'est l'automne, cela sent le romarin, le genévrier et le gland de chêne qui sèche en exhalant de petits jets d'amertume. Si c'est le printemps cela sent la sauge, le sureau, et l'églantier tout entier épanoui.

Ou les bêtes commencent à fuir, ou elles se mêlent éperdument.

Le seul changement qui s'opère en l'homme, c'est un peu plus de tristesse ou un peu plus de langueur.

Rien ne s'explique et tout ferait tant de chagrin si on y pensait.

Mais Toniote ne pense déjà plus. Il est loin des villes, loin de ses parents, loin de lui-même. Les mares pernicieuses, miroirs ayant réfléchi tous les mystères, l'attirent, le fascinent, l'ensorcellent. Il est le prince des grenouilles qui le hêlent, avec une passion frénétique... sans jamais l'avoir mieux entrevu que le temps de mourir.

Et il ira vers elles, sa gaule sur l'épaule d'où pend un fil (peut-être jadis vendu à sa mère par le colporteur !) et un petit morceau de drap rouge de la [103] longueur d'une langue de femme. Il va sous les ramures, d'un pas méthodique, l'œil froid et fixe, ses cheveux noirs lui barrant le front de lignes dures. Il a l'aspect d'un très vieil homme qui posséderait les yeux perçants d'un jeune animal. Devant la mare, il les salue de son rire silencieux. Il ne leur fait point de discours ni aucun don de joyeux avènement. Toutes, en grand déploiement de leur force numérique, se mettent à onduler par bandes larges, et elles font se plisser l'eau comme une soie molle.

Autour d'eux, les arbres contemplent le drame en courbant la tête. Des chevelures explorées se déroulent, et la lune, qu'on aperçoit de bonne heure quand le ciel est pur, se profile en diadème d'ambre fonçant peu à peu jusqu'à la couleur du sang. Plus tard, ce sera comme la pointe d'une flèche qui s'aiguïsera sur l'agonie du jour.

La clameur des grenouilles monte effroyablement, leurs yeux jaunes, gouttes d'or pleurées, s'allument en étoiles. Du milieu de leur sabbat elles lancent des mots humains, elles ont des interjections aiguës ainsi qu'en ont les enfants qui s'amusent à l'excès, ou s'égosillent dans une colère puérile. Ce sont des petits avortons nés d'amours inavouables, des petits fœtus plongés au bocal universel et qui essayent [104] de briser sa transparence de leurs petites mains désespérées.

Et les voilà qui se pressent les uns sur les autres, les pauvres petits monstres, pour contempler la langue rouge que leur tire l'homme du bout de son fil maudit. C'est la langue

de feu de la chimère! Elles ont fasciné, charmeuses petites sirènes, et, à son tour, il les fascine. La gaule se relève, le fil fouette l'espace, et on perçoit un atroce cri d'oiseau plumé vif. La grenouille, trop curieuse, est saisie par le double hameçon qui, de loin, a l'air d'une ancre de salut. Elle agite ses petites pattes de derrière comme des jambes de fille qu'on viole...

Le chasseur de grenouilles les cueille une à une, tranquillement.

Il semble les faucher du bout de sa gaule. Il les prendrait toutes si c'était possible de prendre toutes les grenouilles d'une mare où chaque goutte de fange en recèle une prête à naître, et chaque goutte d'eau pure en porte une adulte. Mais la nuit vient.

La lune regarde, reine qui se moque pas mal de ce qui se passe chez ses sujets. Que les grenouilles chantent ou meurent, ça ne l'empêche pas d'être le seul œil de grenouille qui a tout vu depuis le commencement du monde.

[105] Toniot remplit son sac. Un long sac de toile qu'il a taillé dans la dernière chemise de sa mère. Il a les ongles rouges de sang. La pêche terminée, il rentre chez lui, la gaule sur l'épaule, d'où pend le sac, ventre gonflé de petits ventres qui soupirent et expirent encore. Chez lui, c'est l'heure du repas et il allume paisiblement ses fourneaux. Le vent passe, soufflant le feu. La terre gémit, doucement grondeuse. Non, plus personne ne peut l'empêcher de manger à sa faim, de vivre. Il est libre.

À genoux devant le tas des petits cadavres, il les déshabille, leur ôte la double boucle de leurs yeux d'or, leur enlève leur jolie robe de satin vert, leurs mignonnes culottes de velours blanc. Tout cela glisse pêle-mêle comme des vêtements de poupée, et il ne reste plus que les cuissettes nues, très pâles, agitées de frissons nerveux...

... Et les prunelles fixes de l'homme ont une flamme étrange, lueur de convoitise ou de haine, durant qu'au loin les chiens hurlent à la lune, rêvant de mordre la Mort au cul.

L'ARAIGNÉE DE CRISTAL²¹⁶

À Jules Renard.

[107] Un grand salon dont une des trois fenêtres ouvre sur une terrasse remplie de chèvrefeuille. Nuit d'été très claire. La lune illumine toute la partie où se trouvent les personnages. Le fond reste sombre. On entrevoit des meubles de formes lourdes et anciennes. Au centre de cette demi-obscurité, une haute glace psyché de style empire, maintenue de chaque côté par de longs cols de cygnes à becs de cuivre. Un vague reflet de lumière sur la glace, mais, vu de la terrasse éclairée, ce reflet ne semble pas venir de la lune, il paraît sortir de la psyché même comme une lumière qui lui serait propre.

LA MÈRE : 45 ans, des yeux vifs, une bouche tendre ; c'est une figure jeune sous des cheveux gris. Elle porte une élégante robe d'intérieur noire et une mantille de dentelles blanches. Voix sensuelle.

L'ÉPOUVANTÉ : 20 ans. Il est maigre, comme flottant dans son négligé de coutil blanc pur. Sa face est terreuse, ses yeux sont fixes. Ses cheveux noirs plats luisent sur son front. Il a les traits réguliers rappelant la beauté de sa mère, à peu près comme un homme mort peut ressembler à son portrait. Voix sourde et lente.

Les deux personnages sont assis devant la porte ouverte.

[108] LA MÈRE. — Voyons, petit fils, à quoi penses-tu ?

L'ÉPOUVANTÉ. — Mais... à rien, mère.

LA MÈRE. (s'allongeant dans son fauteuil). — Quel parfum, ce chèvrefeuille ! Sens-tu ? Ça vous grise. On dirait une de ces fines liqueurs de dame... (Elle fait claquer sa langue.)

L'ÉPOUVANTÉ. — Une liqueur, ce chèvrefeuille ? Ah !... oui, mère.

LA MÈRE. — Tu n'as pas froid, j'espère, de ce temps-là ? Et tu n'as pas la migraine ?

L'ÉPOUVANTÉ. — Non, merci, mère.

LA MÈRE. — Merci quoi ? (Elle se penche et le regarde attentivement). Mon pauvre petit Sylvius ! Avoue-le donc, ce n'est pas gai de tenir compagnie à une vieille femme. (Humant la brise.) Quelle douce nuit ! C'est inutile de demander les lampes, n'est-ce pas ? J'ai dit à François d'aller se promener, et je parie qu'il court le guilledou avec les bonnes. Nous

²¹⁶ Scène jouée sur le Théâtre de l'Œuvre par M. Lugné-Poe et Mme Berthe Bady.

resterons ici jusqu'au moment où la lune tournera... (Moment de silence. Elle reprend gravement.)
Sylvius, tu as beau t'en défendre, tu as un chagrin d'amour. Plus tu vas, plus tu maigris...

L'ÉPOUVANTÉ. — Je vous ai déjà déclaré, mère, que je n'aimais personne que vous.

LA MÈRE (attendrie). — Cette bêtise ! Voyons, si [109] c'est une fille de princesse, nous pourrions nous l'offrir tout de même. Et si c'est une maritorne ²¹⁷, pourvu que tu ne l'épouses pas...

L'ÉPOUVANTÉ. — Mère, vos taquineries m'enfoncent des aiguilles dans le tympan.

LA MÈRE. — Et si c'est la dette, la grosse dette, hein ? Tu sais que je puis la payer.

L'ÉPOUVANTÉ. — Encore la dette ! Mais j'ai plus d'argent que je ne puis en dépenser.

LA MÈRE (baissant le ton et rapprochant son fauteuil). — Alors... tu ne vas pas te fâcher, Sylvius ? Dame ! vous autres hommes, vous avez des secrets plus honteux que des mauvaises passions et des dettes... J'ai résolu de me mêler de tout... tu m'entends ? Si celui qui est ma propre chair était malade... eh bien (finement), nous nous soignerions...

L'ÉPOUVANTÉ (avec un geste de dégoût). — Vous êtes folle, ma mère.

LA MÈRE (avec emportement). — Oui, je commence en effet à croire que je perds la tête rien qu'à te regarder ! (Elle se lève.) Est-ce que tu ne n'aperçois pas que tu me fais peur ?

L'ÉPOUVANTÉ (tressaillant). — Peur !

LA MÈRE (revenant et se penchant sur lui, câline). — Je n'ai pas voulu te peiner, mon Sylvius ! (Un temps, puis elle se relève et parle avec véhémence.) Oh ! quelle est la [110] gueuse qui m'a pris mon Sylvius ? Car il y a une gueuse, c'est certain.

L'ÉPOUVANTÉ (haussant les épaules). — Mettons-en plusieurs, si cela vous convient, ma mère.

LA MÈRE (demeurant debout et semblant se parler à elle-même). — Ou bien un vice effroyable, un de ces vices dont nous ne nous doutons même pas, nous, les femmes honnêtes. (Elle s'adresse à lui.) Depuis que tu es ainsi, je lis des romans pour essayer de te deviner, et je n'ai rien découvert encore que je ne sache déjà.

L'ÉPOUVANTÉ. — Oh ! je m'en doute.

²¹⁷ n. f. XVIII^e siècle. Emprunté de l'espagnol *Maritornes*, nom d'une servante du *Don Quichotte* de Cervantès. Femme laide et malpropre. Dictionnaire de l'Académie française.

LA MÈRE. — C'est décidé ! Demain, nous inviterons des femmes, des jeunes filles. Tu reverras Sylvia, ta cousine. Tu la suivais jadis comme un toutou, et elle est devenue charmante ; un brin coquette, par exemple, mais si curieuse avec ses imitations de toutes les cantatrices en vogue !... Oh ! mon chéri, la femme, ce doit être la seule préoccupation de l'homme. Puis l'amour vous fait beau ! (Elle lui caresse le menton.) Tu pourras redemander la glace de ton cabinet de toilette !

L'ÉPOUVANTÉ (se dressant avec un geste d'effroi.) — La glace de mon cabinet de toilette !... Mon Dieu ! des femmes, des jeunes filles, des créatures qui ont [111] toutes au fond des yeux des reflets de miroirs... Ma mère ! Vous voulez me tuer...

LA MÈRE (étonnée). — Quoi ! Encore des idées à propos des miroirs ! C'est donc sérieux, cette manie ? Ma parole, il a fini par s'imaginer qu'il était laid. (Elle rit.)

L'ÉPOUVANTÉ (jetant un regard furtif derrière lui, du côté de la psyché que la lune éclaire lointainement). — Maman, je vous en prie, abandonnons cette discussion. Non, mon physique n'est pas en jeu... Il y a des causes morales... Mon Dieu ! Vous voyez bien que j'étouffe !... Est-ce que vous comprendriez !... Oh ! depuis huit jours, c'est une persécution incessante ! Vous m'accablez ! Non, je ne suis pas souffrant !... J'ai besoin de solitude, voilà tout. Invitez tous les miroirs qu'il vous plaira, et accrochez au mur toutes les femmes de la terre, mais ne me chatouillez pas pour me faire rire... Ah ! c'est trop, c'est trop !... (Il retombe sur son fauteuil.)

LA MÈRE (L'entourant de ses bras). — Tu étouffes, Sylvius, à qui le dis-tu ? Moi, je meurs de chagrin de te voir cette mine taciturne. Un bon mouvement, je suis capable de te comprendre, va... puisque je t'adore !... (Elle l'embrasse.)

L'ÉPOUVANTÉ (avec explosion). — Eh bien ! oui, là, [112] j'ai peur des miroirs, faites-moi enfermer si vous voulez !

(Moment de silence.)

LA MÈRE (avec douceur). — Nous enfermerons les miroirs, Sylvius.

L'ÉPOUVANTÉ (lui rendant les mains). — Pardonnez-moi, mère, je suis brutal. Sans doute, j'aurais dû parler plus tôt, mais c'est un supplice que de songer qu'on va se moquer de vous. Et cela ne peut guère se dire en deux mots... (Il passe les mains sur son front.) Mère, que voyez-vous quand vous vous regardez ? (Il respire avec effort.)

LA MÈRE. — Je me vois, mon Sylvius (elle se rassied tristement et hoche la tête), je vois une vieille femme ! Hélas !...

L'ÉPOUVANTÉ (lui jetant un regard de commisération). — Ah ! Vous n'avez jamais vu *là-dedans* que vous-même ? Je vous plains ! (S'animant.) Et moi, il me semble que l'inventeur du premier miroir dut devenir fou d'épouvante en présence de son œuvre ! Donc, pour vous, femme intelligente, il n'y a dans un miroir que des choses simples ? Dans cette atmosphère d'inconnu, vous n'avez pas vu se lever soudainement l'armée des fantômes ? Sur le seuil de ces portes du rêve, vous n'avez pas démêlé le sortilège de l'infini qui vous guettait ? Mais c'est tel-[113]lement effrayant, un miroir, que je suis ahuri, chaque matin, de vous savoir vivantes, vous, les femmes et les jeunes filles qui vous mirez sans cesse !... Mère, écoutez-moi, c'est toute une histoire, et il faut remonter loin pour découvrir la cause de ma haine contre les glaces, car je suis un prédestiné, j'ai été *averti* dès mon enfance... J'avais dix ans, j'étais là-bas, dans le pavillon de notre parc, tout seul, et, en présence d'un grand grand miroir qui n'y est plus depuis longtemps, je feuilletais mes cahiers d'écolier, j'avais un pensum à écrire. La chambre close, aux rideaux tirés, me faisait l'effet d'une demeure de pauvres ; elle se meublait de chaises de jardin toutes rongées d'humidité, d'une table couverte d'un tapis sale et troué. Le plafond suintait, on entendait la pluie qui claquait sur un toit de zinc à moitié démoli. La seule idée de luxe était éveillée par cette grande glace, oh ! si grande, haute comme une personne ! Machinalement, je me regardais. Sous la limpidité de son verre, elle avait des taches lugubres. On eût dit, s'arrondissant à fleur d'une eau immobile, des nénuphars, et plus loin, dans un recul de ténèbres, se dressaient des formes indécises qui ressemblaient à des spectres se mouvant à travers le ruissellement de leur chevelure vaseuse. Je me rap[114]pelle que j'eus, en me mirant, la sensation bizarre d'entrer jusqu'au cou dans cette glace comme dans un lac limoneux. On m'avait enfermé à clé, j'étais en pénitence, et il me fallait ainsi, bon gré mal gré, rester dans cette eau morte. À force de fixer mes yeux sur les yeux de mon image, je distinguai un point brillant au milieu de ces brumes, et en même temps je perçus un léger bruit d'insecte venant de l'endroit où je voyais le point. Très insensiblement ce point s'irradia en étoile. Il pétillait comme une fulguration vivante au sein de cette atmosphère de sommeil, il bruissait pareil à une mouche contre une vitre. Mère ! je voyais et j'entendais cela ! Je ne rêvais pas le moins du monde. Pas d'explication possible pour un gamin de dix ans, pas plus que pour un homme, je vous

assure ! Je savais qu'au pavillon attenait un hangar où l'on serrait les outils de jardinage ; mais il n'était pas habité. Je me disais que, probablement, quelque araignée d'une espèce inconnue allait me sauter à la face, et, stupide, je demeurais là, les bras figés le long du corps. L'araignée blanche avançait toujours, elle devenait un jeune crabe à carapace d'argent, sa tête se constellait d'arêtes éblouissantes, toujours ses pattes s'allongeaient sur ma tête réfléchie, elle envahissait mon front, me fendait les tempes, me dévorait les [115] prunelles, effaçait peu à peu mon image, me décapitait. Un moment je me vis debout, les bras tordus d'horreur, portant sur mes épaules une bête monstrueuse qui avait l'aspect sinistre d'une pieuvre ! Je voulais crier ; seulement, comme il arrive dans tous les cauchemars, je ne le pouvais pas. Je me sentais désormais à la merci de l'araignée de cristal, qui me suçait la cervelle ! Et elle continuait à bruire, d'un bourdonnement de bête qui a l'idée d'en finir une bonne fois avec un ennemi... Tout à coup, la grande glace éclata sous la pression formidable des tentacules du monstre, et toute cette fiction s'écroula en miettes étincelantes dont l'une me blessa légèrement à la main. Je poussai des cris déchirants et je m'évanouis... Quand je fus en état de comprendre, notre jardinier, qui avait pénétré dans ma prison pour me rassurer, me montra le vilebrequin dont il se servait, *de l'autre côté de la muraille*, à seule fin de planter un énorme clou ! Le mur percé, il avait également percé la glace, ne se doutant de rien, poursuivant, son travail qu'accompagnait le grincement de l'outil. Ma blessure n'était pas grave... Le brave homme craignait des scènes... et je promis de me taire... À partir de ce jour, les miroirs m'ont singulièrement préoccupé, malgré l'aversion nerveuse que j'éprouvais pour eux. Ma [116] courte existence est toute moirée de leurs sataniques reflets. Et après le premier heurt physique, j'ai reçu bien d'autres chocs spirituels... Ici, c'est le souvenir grotesque de la tête que j'avais sous les lauriers du collègue. Là, c'est la transparente photographie de mes péchés de libertin... Il y a un mystère dans cette poursuite du miroir, dans cette chasse à l'homme coupable dirigée contre moi seul ! — (Il rêve un moment, puis reprend, s'animant de plus en plus.) Contre moi seul ?... Mais non ! Croyez-le, mère, ceux qui voient *bien* sont aussi épouvantés que moi. En somme, sait-on pourquoi ce morceau de verre qu'on étame prend subitement des profondeurs de gouffre... et double le monde ? Le miroir, c'est le problème de la vie perpétuellement opposé à l'homme ! Sait-on au juste ce que Narcisse a vu dans la fontaine et de quoi il est mort ?...

LA MÈRE (frissonnant). — Oh ! Sylvius ! Tu m'effrayes, maintenant. Ce ne sont donc pas des contes à dormir debout que tu me fais ? Est-ce que... sincèrement, tu penses à ces choses ?

L'ÉPOUVANTÉ. — Mère, oseriez-vous, à cette heure, vous aller regarder dans une glace ?

LA MÈRE (se retournant vers le fond du salon et très troublée). — Non ! Non ! Je n'oserais pas... Si nous allumions une lampe...

[117] L'ÉPOUVANTÉ (la forçant à se rasseoir et ricanant). — Là... je savais bien que, vous aussi, vous auriez peur ! Tout à l'heure, vous y verrez très clair ! Pourquoi vous obstinez-vous, femme, à peupler nos appartements de ces cyniques erreurs qui font que je ne puis jamais, jamais être seul ? Pourquoi me lancez-vous à la tête cet homme espion qui a l'habileté de pleurer mes larmes ? J'ai vu, un soir que je vous mettais une pelisse de fourrure sur les épaules en sortant d'un bal, j'ai vu dans un miroir sourire voluptueusement une dame qui vous ressemblait, ma mère !... Un matin que j'attendais ma cousine Sylvia, me morfondant derrière sa porte, un bouquet d'orchidées à la main, j'ai vu cette porte s'entrebâiller sur une glace immense où se reflétait une belle fille nue à la pose provocante !... Les glaces, ma mère, sont des abîmes où sombrent à la fois et la vertu des femmes et la tranquillité des hommes.

LA MÈRE. — Tais-toi ! je ne veux plus t'écouter.

L'ÉPOUVANTÉ (lui saisissant le bras et se levant). — Mère, avez-vous rencontré les glaces raccrocheuses qui vous happent au passage dans les rues des grandes villes ? Celles qui vous tombent dessus brusquement comme des douches ? Les glaces des devantures entourées de cadres odieusement faux, comme le sont de fards et de stras les créatures à vendre ? [118] Les avez-vous vues vous offrir leurs flancs rayonnants où tous les passants se sont successivement couchés ? Les infernaux miroirs ! Mais ils nous harcèlent de tous les côtés ! Ils surgissent des océans, des fleuves, des ruisseaux ! En buvant dans mon verre, je constate mes hideurs. Le voisin qui croit n'avoir qu'un ulcère en a toujours deux !... Les miroirs, c'est la délation personnifiée, et ils transforment un simple désagrément en un désespoir infini. Ils sont dans la goutte de rosée pour faire d'un cœur de fleur un cœur gonflé de sanglots. Tour à tour pleins de menteuses promesses de joie ou remplis de secrets honteux (et stériles comme des prostituées), ils ne gardent ni une empreinte, ni une couleur.

Si devant le miroir que je contemple *elle* a glissé aux bras d'un *autre*, c'est toujours moi que je vois à la place de *l'autre* ! (Furieux.) Ils sont les tortureurs scandaleux qui demeurent impassibles, et cependant, doués de la puissance de Satan, s'ils voyaient Dieu, ma mère, ils seraient semblables à lui !...

LA MÈRE (d'un ton suppliant). — Sylvius ! la lune est à l'angle du mur. Va chercher une lampe, je veux y voir...

L'ÉPOUVANTÉ (d'une voix redevenue sourde). — Oh ! je vous dis ces choses parce que vous m'y forcez ! Je [119] n'ai vraiment aucune qualité pour devenir le révélateur funeste, mais il est bon que les femmes aveugles apprécient, par hasard, l'épouvantable situation qu'elles font aux hommes qui voient, même dans les ténèbres. Vous installez somptueusement chez nous ces geôliers impitoyables, il nous faut les supporter pour l'amour de vous. Et en échange de notre patience ils nous souffletent de notre image, de nos vilenies, de nos gestes absurdes. Ah ! qu'ils soient maudits au moins une fois, vos doubles ! Qu'ils soient maudits nos rivaux ! Il y a entre eux et vous un pacte diabolique. (D'un accent désolé.) As-tu remarqué, par quelque matin d'hiver neigeux, ces oiseaux tournoyants au-dessus du piège qui scintille et leur fait croire à un miraculeux monceau d'avoine, d'argent ou de blé d'or ? Les as-tu vus, comme ils tombent, tombent, un à un, du haut des cieux, les ailes meurtries, le bec sanglant, les yeux pourtant encore éblouis par les splendeurs de leur chimère ! Il y a le miroir aux alouettes et il y a le miroir aux hommes, celui qui est à l'affût au détour dangereux de leur existence obscure, celui qui les verra mourir le front collé au cristal glacé de son énigme...

LA MÈRE (se cramponnant à lui). — Non ! Assez ! je souffre trop ! Ta voix me tue ! L'angoisse me serre la gorge. Tu n'as donc pas pitié de ta mère, Sylvius ? [120] J'ai voulu savoir, j'ai eu tort. Pardon ! Va chercher les lampes, je t'en supplie ! (Elle se met à genoux, joint les mains). — Je suis comme paralysée...

L'ÉPOUVANTÉ (chancelant). — Je crains, moi, le miroir caché dans l'ombre, votre grande psyché, ma mère...

LA MÈRE (exaspérée). — Lâche ! Est-ce que je n'ai pas encore plus peur que toi ! M'obéiras-tu, à la fin !

L'ÉPOUVANTÉ (se redressant, hors de lui). — Eh bien, soit ! je vais vous chercher la lumière !

(Il s'élance avec rage dans la direction de la psyché, derrière laquelle se trouve la porte du salon. Un instant, il court au milieu d'une nuit profonde... Tout à coup, la bousculade terrible d'un meuble énorme, le bruit sonore d'un cristal qui se brise et le hurlement lamentable d'un homme égorgé...)

LE CHÂTEAU HERMÉTIQUE

À Marcel Schwob.

[121] J'ai connu deux vieilles femmes qui sont mortes en disant : « Nous ne sommes pas chez nous ici ! Ce n'est pas *ici* que nous devrions mourir. » L'une était une paysanne du Limousin, fort pauvre, un peu folle, dont la principale monomanie consistait en un éternel besoin de locomotion. Elle rêvait d'un endroit où elle aurait été *mieux*, où elle aurait dû vivre *toujours*, et comme elle ne connaissait pas cet endroit, que, du reste, elle ignorait même s'il existait autre part que sous son crâne, elle répétait jaculatoirement²¹⁸ : « Ah ! ils sont bien malheureux, ceux qui n'ont pas de pays !... » Elle expira en faisant un geste d'entêtée, signifiant : « *Là-bas !* »

L'autre, une comtesse de Beaumont-Landry, avait toute sa raison, mais elle songeait des journées entières à la *maison de ses rêves*, et cette maison [122] ne représentait pas, pour elle, une phrase sentimentale de son jeune temps : c'était *réellement, sincèrement*, une demeure bâtie quelque part, peut-être dans la Suède ou dans l'Irlande, dans une contrée *couleur de dentelle grise*, disait-elle, et *où les colombes doivent être en deuil*. Elle ne définissait rien, ne souhaitait rien. Ni tableaux, ni gravures, ne lui donnaient d'indications plus précises, mais elle savait que cette maison était *là-bas*, et que sa place, à elle, une choyée mondaine, était marquée dans ce modeste endroit de repos. Quand elle entra en agonie, elle prit les mains de sa fille, lui murmura d'une voix très inquiète : « Je ne suis pas *ici* chez moi ! Non, ce n'est pas *ici* que je devrais être. »

S'il y a l'*âme sœur*, que l'on cherche à travers toutes les déceptions et tous les crimes d'amour, n'y aurait-il pas aussi le *pays frère*, sans lequel on ne vit pas heureux, on ne peut obtenir une fin paisible ?

Combien de touristes mélancoliques ont dit avec des regrets plein les yeux : « J'ai vu en passant le lieu que je voudrais habiter, et je ne me rappelle déjà plus dans quel coin de la terre il se trouve ! Je ne sais plus le nom du village... je ne vois plus la nuance du ciel... »

²¹⁸ adj. XVII^e siècle. Emprunté du latin chrétien *jaculatorius*, « jeté rapidement ». RELIG. *Oraison jaculatoire*, prière brève et fervente, traduisant l'élan de l'âme vers Dieu. Dictionnaire de l'Académie française.

[123] Combien d'explorateurs fameux se sont sentis soudainement attirés, par delà les mers et les déserts, vers un site mystérieux, une patrie faite pour eux seuls, dont ils possèdent en eux une image si effacée qu'elle leur paraît être le souvenir d'une ancienne estampe admirée trop longuement durant leur enfance !

Et il y a les lieux maudits, où l'on va parce qu'il faut qu'on y aille, où l'on rencontre la blessure qui vous est destinée depuis des siècles. Il y a la forêt qui vous hante, de loin, et où l'on se pend à l'arbre qu'on croit avoir déjà vu ailleurs, un arbre qui vous tendait ses branches derrière toutes les fenêtres crépusculaires. Il y a le lac perdu au fond du petit val sauvage, la mare verdâtre hérissée de broussailles noires, où l'on se jette avec la presque joie d'avoir enfin trouvé sa tombe *à soi*, et non pas la tombe, pareille à celle du voisin. De toute éternité, la place de nos pieds est probablement désignée, mais nous ne venons pas au jour selon notre gré : nos parents s'agitent, s'éloignent, vont, viennent inutilement, cherchent eux-mêmes leur définitive résidence, si bien qu'il faut des hasards multiples pour nous renseigner, nous fournir l'intuition solennelle et nous enlever, comme sur des ailes, jusqu'au pays qui garde, en un champ de blé ou en une rue dé-[124]serte, les racines mystiques de notre personne.

Souvent, aussi, extasiés devant ce pays, nous le voyons tout à coup reculer, se fondre, s'évanouir. Il nous fuit, nous abandonne, et pour une raison qui ne nous sera jamais donnée, car, sans doute, *elle est trop effrayante*, nous devinons que nous ne l'atteindrons pas, que cette terre promise nous sera éternellement dérobée.

Et voici ce que je veux raconter *bien sincèrement* au sujet d'un de ces pays de chimères, que j'ai *bien réellement* trouvé sur ma route :

C'était en Franche-Comté, en visitant, par une belle journée de soleil, une grande propriété triste située vers le village de Roquemont, dans le petit hameau de Suse. Nous avions gravi le sommet d'une colline qu'on dénommait aux environs la *Dent de l'Ours*, à cause de sa bizarre échancre et nous demeurions tous les trois étendus sur une herbe rousse, qui sentait la chevelure brûlée. La mère, Mme Téard, le fils, Albert Téard, et moi nous avions très chaud ; nous ne causions plus, ayant épuisé toutes les banales histoires parisiennes. À cette hauteur sur ce plateau que balayaient les brises sèches, la source des conversations vulgaires s'était tarie subitement en nous, et nous ne désirions plus qu'étouffer les échos des villes tou-[125]jours si détonnants dans le religieux silence d'une

montée de calvaire. Mes amis avaient d'abord tenu, gracieusement, à me faire juger la maison, le jardin, le vignoble ; de différents côtés, ils m'indiquaient les célébrités du pays : l'endroit où l'année dernière Albert Téard avait tué un lièvre énorme, le carrefour où se voyaient encore les vestiges des Prussiens, le sentier par où descendaient du bois, certains hivers, les loups voleurs ; puis, peu à peu saisis d'un respect pour la grandeur enveloppante du panorama, nous nous étions tus sans nous consulter, et nous regardions presque sans voir.

À l'horizon, pas trop loin pourtant, se dressait une énorme roche sur une autre colline, sœur de celle qui nous portait, et l'on apercevait très distinctement les ruines d'un château féodal faisant corps avec la roche sombre. Cela formait un arrière-plan de drame au tableau relativement gai que représentaient le village de Suse, tassé contre un clocher naïf arrondi en goupillon, et le vignoble, où s'éparpillaient des paysans en blouse et des femmes en jupes claires. Cela dominait d'un air malfaisant, impérieux, et il n'était pas possible de ne pas déclarer tout de suite que là se trouvait le seul endroit *curieux*, le point d'histoire ou le point de légende. Mais on n'en avait pas parlé en-[126]core. Albert Téard, d'un ton dolent, murmura :

— Il y a aussi des cavernes pleines d'ossements fossiles, de silex taillé ; nous vous y mènerons ; ensuite, vous aurez tout vu.

— Comment, tout vu ? dis-je, me redressant sur un coude ; et les ruines, là-bas ?

— Hein ? Quelles ruines ? demanda Mme Téard, étonnée.

J'avais les yeux fixes. J'étendis le bras, et Albert Téard se mit à rire.

— Ça, des ruines ! Peut-être que si, et plus sûr que non ! De chez nous, par un jour de pluie on dirait tout simplement une roche à pic, mais, par le soleil, avec des jeux de lumière tombant des nuages, on croit quelquefois qu'il s'agit d'un vieux château sans porte. Oh ! ne vous y fiez pas !...

— Vous plaisantez ?

Je regardais, fasciné, à m'en faire mal au cerveau.

— Non, c'est la roche qui plaisante, reprit Albert Téard. Il n'y a aucune description de ces ruines dans les annales franc-comtoises, et nos paysans, qui n'ont pas le temps de s'amuser, prétendent ne les avoir jamais distinguées, ni au soleil, ni à la pluie. Pour moi, je ne les aperçois plus que vaguement... *parce que je sais depuis longtemps à quoi m'en tenir.*

[127]— Moi, fit doucement Mme Téard, une exquise vieille femme raisonnable, j'ai souvent essayé de me figurer le château, et je n'ai pas pu découvrir la moindre tourelle !...

J'étais abasourdi. D'instant en instant le mirage s'accroissait, devenait formidable ; je voyais des croisillons, des ogives, des créneaux, et tous ces détails bleuâtres se fonçaient comme sous les coups d'un pinceau fantastique.

— Enfin, murmurai-je, on peut bien visiter cette roche ?

La mère de Téard souriait en inclinant son bon visage sur l'épaule gauche.

— Vous voulez donc risquer le saut du mauvais garnement ?

— Qu'est-ce que le mauvais garnement ? Une légende ?

— Non, une aventure très naturelle. C'est un conscrit qui avait parié de dénicher des œufs de buse, là-haut, avant d'aller au régiment, et, comme il était gris le matin où il tenta son ascension, il a dégringolé de votre fameux château jusqu'à sa chaumière. S'il n'a pas trouvé des œufs de buse, il a toujours trouvé de la salle de police en arrivant chez son capitaine, car il a fallu le soigner et il a manqué le premier appel, ce nigaud.

[128] Je restai en contemplation devant le château magique. Une brume entourait cette colline revêtue de grands genévriers et de taillis de hêtres. On y rêvait la fraîcheur d'une eau cachée dans les profondeurs *des donjons*, et la roche, à distance, paraissait luire comme une peau de reptile. À un pied du premier corps de bâtiment, une sorte de renflement taillé en chemin de ronde faisait exactement l'effet d'un travail humain, et il semblait tellement facile de se promener là-dessus que je ne comprenais pas le dédain de mes amis.

— Nous irons ! c'est entendu, décida Téard avec une grimace narquoise.

Nous y allâmes le lendemain. Mme Téard nous suivait, portant un panier copieusement garni, parce que, disait-elle, *c'était toujours plus loin qu'on ne le pensait*.

Au bout d'une heure de marche dans les blés et dans les vignes, nous arrivions sur la pente caillouteuse d'une colline creusée à son centre, endeuillant d'une ombre épaisse et froide un hameau de cinq ou six pauvres masures. De ci, de là, des gens taciturnes. Les hommes arrangeaient des tonneaux sans crier ni jurer. Les femmes, berçant des nourrissons, ne chantaient pas. Peut-être avais-je, moi tout seul, cette spéciale vision d'un village endormi, [129] puisque mes compagnons ne remarquèrent vraiment rien d'anormal en traversant ce coin de pays d'ombre. Cependant, Mme Téard, ayant voulu acheter un peu de lait, s'aperçut qu'on ne lui répondait même pas, et elle me dit d'une voix ennuyée :

— Ils sont comme ça, ici !

La vieille dame s'installa au bord d'un lavoir primitif où gargouillait une fontaine par des conduits de bois ; elle nous souhaita une heureuse escalade et se mit à plonger des bouteilles dans l'eau pour le coup du retour. J'avais beau me dire qu'il s'agissait maintenant d'une excursion agréable, non d'une conquête j'étais tout désespéré d'avance. Je ne distinguais plus la roche féodale derrière les rochers ordinaires, qui me la masquaient, le silence du hameau me poignait, j'étais nerveux. Ce mirage romantique de la veille se transformait en un guet-apens ridicule, et je vibraïis comme déjà victime d'une redoutable injustice. Téard, philosophiquement, me fit observer que nos guêtres étaient solides, me pria de m'armer de patience à cause des ronciers inextricables qu'il nous faudrait franchir :

— Vous l'aurez voulu ! appuya-t-il. Se diriger en droite ligne vers le *château* me paraissait un assaut enfantin ; mais, de minute en minute, cela devint tout un plan de bataille sérieuse. [130] On déviait, malgré soi. On reculait devant les fossés remplis de fange, d'épines, de pierrailles aiguës. On était bien obligé de tourner les difficultés s'enchevêtrant les unes dans les autres, et on finissait par tourner le dos à son but. Des rideaux d'églantiers et de ronces, des broussailles hautes à vous asseoir par terre, nous dissimulaient de plus les ruines, et quand une éclaircie, sous les branches, nous laissait les apercevoir, l'œil se heurtait à un mur énorme, un mur tout uni. Les donjons, les créneaux, le chemin de ronde s'étaient engloutis absolument dans cette muraille suintante d'humidité, et il ne demeurait debout qu'une façade muette aveugle, la menaçante façade par excellence, la façade hermétique... Nous nous assîmes, à mi-côte, tout essoufflés, sur un tronc d'arbre.

— Hein ? me dit Téard, s'épongeant le front, c'est agaçant !...

— Il faut couper au plus court, je veux toucher cette roche de mes deux mains.

Nous voilà repartis, le nez levé, les yeux inquiets. Téard était repris d'une fièvre, et il m'avoua qu'on ne savait pas bien le fin mot de cette satanée roche. Jadis, on aurait bien pu creuser des carrières dans la colline, peut-être avait-on essayé de bâtir quelque chose dans le roc même, et, sans doute, y [131] avait-on renoncé en présence de la dureté du granit. Seulement, s'il y avait *quelque chose*, comment était-on parvenu au sommet de l'édifice ? Comment avait-on franchi ce début de muraille, si lisse qu'elle en luisait ?...

— Avec des échelles ?

— Allons donc ! C'est l'aventure du conscrit ! Ce garçon avait traîné des cordes à nœuds et des crampons. Il a dressé des échelles, tantôt à l'est, tantôt à l'ouest ; on le voyait d'en bas se démener comme un diable, et il n'était pas plus ivre que moi. N'empêche que ça s'est terminé par une dégringolade folle. Un plongeon dans la fontaine, tête la première !... Non !... Faudrait un ballon !...

Lorsque nous fûmes sur les assises du *château*, les narines humant l'âcre parfum de la mousse verte qui les veloutait, nous étions beaucoup moins avancés qu'à mi-côte ; nous ne saisissions plus rien de l'ensemble, et les détails égaraient notre imagination au milieu des conjectures les plus stupides.

— Tournons ! m'écriai-je.

L'un vira vers l'ouest, l'autre vers l'est. Nous devions nous réunir sous ce que j'appelais le chemin de ronde. Pour marcher, je me suspendais aux arbustes, aux touffes d'herbe, le terrain était extrêmement glissant, des pierres s'éboulaient entre [132] mes jambes, allaient rouler jusqu'à la fontaine où rafraîchissait le vin de la collation : on les entendait bondir de fossés en fossés, frapper des rocs et choir ensuite dans le feuillage comme des oiseaux morts. La terre s'effondrait sous mes pas, bizarrement friable, ruisselait en ruisseaux lourds, pleins d'une quantité de paillettes brunes et brillantes ressemblant peut-être aux écailles d'un gigantesque poisson antédiluvien. Les verdure grasses vous laissaient à la main une sève gluante, et on respirait, tout près de la mousse, une odeur de pourri. Quand je relevais la tête, je retrouvais la ligne imposante de ce monument sans porte ni fenêtre, et mon regard, montant à pic désespérément, ne pouvait s'accrocher ni à une aspérité de la pierre, ni à une fleurette. La roche, toujours la roche, luisante, suintante, sans une fissure, sans un trou. Et là-haut, très haut, dans la lumière, planaient les buses aux ailes argentées, lentement, avec des allures de nageuses tranquilles qui s'abandonnent à l'onde calme d'un océan bleu. Il y a des heures où l'air pur vous grise, vous fait oublier le *terre à terre* des choses. Une seconde, il me parut presque simple d'avoir un ballon !...

Oh ! entrer dans le château que j'avais vu, et qui *existait* puisque *je l'avais vu* ! Pénétrer à l'intérieur [133] de la citadelle mystérieuse, où il me semblait *décidément* que quelqu'un m'attendait !... Oui, je devais y venir un jour ! Je devais toucher la colossale muraille de mes pauvres mains impuissantes, cogner du front le granit pour appeler des

gens que j'avais besoin de délivrer !... Et je prêtais l'oreille, je scrutais l'inexorable dureté de celte pyramide naturelle pour tâcher de surprendre quelque signal de reconnaissance !

Tous les sites sauvages vous donnent des hallucinations et d'instantanées monomanies de grandeurs. Quand on est seul sur une montagne, rien ne vous empêche de croire que vous êtes roi ! J'aurais pu effleurer, de ma guêtre, la cime d'un peuplier, et tout en bas j'apercevais Mme Téard dormant sous son ombrelle blanche doublée de rouge, Mme Téard grosse comme une coccinelle à tête rose !... Eh bien, alors ? Pourquoi n'abaissait-on pas le pont-levis ?... Enfin, le vertige me gagna, et, les yeux furieusement clos, je me remis à tourner.

Sous le chemin de ronde, Téard examinait une trace dans la pierre. Cela nous excita un moment. On eût dit la marque d'un anneau de fer, de ces anneaux que l'on plante sur les quais pour amarrer les navires. Durant un bon quart d'heure nous [134] nous entêtâmes là, pendus à la force de nos ongles au-dessus du gouffre, étudiant ce faible vestige d'humanité, et nous dûmes conclure qu'un caillou en sortant de son alvéole de grès comme un noyau sort d'un fruit mûr, avait probablement formé cette marque d'anneau. Il fallut redescendre. Nous nous éloignâmes, chacun très absorbé, avec la physionomie malheureuse d'individus qu'on n'a pas voulu recevoir parce qu'ils n'étaient pas assez bien mis. Tout le long de la descente nous eûmes des accidents terribles, je tombai dans un fossé bourré d'épines, et Téard posa le pied sur une vipère. En bas, Mme Téard, réveillée, nous guettait, la figure bouleversée, les bras en l'air : un chien errant avait dévalisé le panier aux provisions ; le vin, trop secoué par les remous de la fontaine, était perdu. Il nous restait du pain, mais du pain déjà rongé, couvert de bave... Téard, désappointé, riait rageusement. Sa mère se lamentait, moi je n'osais plus rien dire. Le soleil se couchait ; on rentra vite pour dîner.

Pendant le repas, comme la croisée était ouverte sur un merveilleux horizon de flammes et d'or, je poussai un véritable cri de colère en leur désignant de l'index la lointaine colline. Là-bas... là-bas, un jeu diabolique de lumières pourpres, d'ombres [135] violettes, faisait réapparaître les ruines du castel féodal. Je distinguais plus nettement que jamais les donjons, le chemin de ronde, les créneaux ; et, plus formidablement que jamais, se dressait, dans le sang du jour agonisant, le *Château hermétique*, la patrie inconnue qui attirait mon cœur !

PARADE IMPIE

À Remy de Gourmont.

[137] DÉCOR : La nuit dans une église.

PERSONNAGES : Rimes des choses et Raisons des gens.

LA LUNE (entrant par un vitrail). — Comme il fait noir dans ce puits !

LE CLOCHER (avec résignation). — Elle me prend pour un puits ! Si c'est ainsi qu'on écrit l'histoire, là-haut...

LA LUNE (ressortant, indifférente). — Et il y a d'énormes toiles d'araignées.

LE SAINT DU VITRAIL (se réveillant sans son linceul de poussière). — Oh ! qui va là ! j'ai vu passer une blonde. Elle a mêlé sa chevelure à mon nimbe. Ces créatures ne respectent rien. Heureusement que je suis en verre, aujourd'hui, et moins fragile qu'autrefois. (Il bâille.)

LA DERNIÈRE VIBRATION DE LA CLOCHE DU BAP-[138]TÊME. — Plus tard, *ils* comprendront la mélancolie des airs joyeux.

LA DERNIÈRE VIBRATION DE LA CLOCHE DE L'ENTERREMENT. — La bonne fête, et comme le sonneur a bu !

PREMIÈRE CHAUVE-SOURIS (tournoyant). — Ciel et terre ! je ne suis qu'un pauvre oiseau, mais tout cela me paraît bien ridicule.

SECONDE CHAUVE-SOURIS (tournoyant). — Terre et ciel ! je ne suis qu'une pauvre souris, mais tout cela me dérange.

LE GRAND CIERGE DE DROITE. — Ma cire a la blancheur des belles épousées.

LE GRAND CIERGE DE GAUCHE. — Ma cire a la blancheur des jolis enfants morts.

UNE BOUGIE DANS UN COIN. — Pureté des stéarines, vertu chimique.

PREMIÈRE LAMPE-VEILLEUSE. — Je suis un cœur de femme rempli de rubis roses.

SECONDE LAMPE-VEILLEUSE. — Je suis l'œil d'un amant qui a beaucoup pleuré.

UN MORT SOUS UNE DALLE. — Au secours ! Tirez-moi d'ici ! j'étouffe ! Ôtez la pierre, car mes ongles poussent en racines et s'allongent sans trouver aucune fente... Ôtez la pierre !

UNE MORTE SOUS UNE AUTRE DALLE. — Que ne [139] m'ont-ils plantée au bord d'un ruisseau ? Je porte dans mes yeux deux graines de myosotis.

UN CONFSSIONNAL. — Je suis une provision d'obscurité enfermée dans un placard.

LE TRONC POUR LES PAUVRES. — Ils m'ont rempli de rondelles de bronze, de rondelles d'argent, de rondelles d'or ; mais, au milieu de ces monnaies vulgaires, brille une pièce merveilleuse, unique sans doute. Elle est percée de quatre petits trous et s'orne, en exergue, de mots mystérieux. Ah ! celui qui l'a donnée était un homme vraiment charitable. Je voudrais le connaître.

UN PRIE-DIEU. — Ses genoux sont bien légers. Sa robe sentait bon, et je conserve des brins de soie parmi mes brins de paille.

UNE CHAISE. — Oh ! les rotondités des vieilles femmes !

UN TAPIS. — Tout frais encore, un pétale de lis était collé à son talon, et j'ai su qu'elle venait du jardin de son père.

LES MARCHES DE L'AUTEL. — C'est indigne ! le prêtre ne regarde jamais où il a posé les pieds avant d'entrer à l'église.

CHEUR DES TUYAUX D'ORGUE. — *Dies iræ ! Te Deum ! Alleluia ! De profundis !*

[140] UNE HIRONDELLE (se penchant du haut de la rosace). — Je crois qu'il fera beau demain !

UN ÉCHO. — Amen !

(Silence.)

Une porte matelassée s'ouvre lentement et retombe avec un bruit sourd. Entrent le MAUDIT, la PROSTITUÉE et le JUIF, qui se meuvent à tâtons.

LE MAUDIT (titubant un peu et se baissant pour allumer une lanterne). — Hein ! quand je vous le disais ! Personne ! Ces endroits-là sont toujours vides, la nuit... l'humanité ne s'occupant de Dieu que lorsqu'elle ne peut pas faire l'amour. (Il secoue ses guenilles en riant d'un rire triste.)

LA PROSTITUÉE (d'un ton énervé, serrant son châle de deuil sur sa robe de satin rouge). — Tais-toi ! Ce n'est pas le moment de plaisanter. Moi, je déteste les maisons dont les plafonds sont... au diable !

LE JUIF (ôtant son bonnet de peau de lièvre). — On doit toujours le respect, ça n'engage à rien.

LE MAUDIT (d'une voix navrée). — Vous êtes des animaux immondes, et pourtant vous êtes plus en sûreté que moi, ici : vous ne croyez pas.

(Tous les trois se dirigent vers l'autel et le MAUDIT place la lanterne sur la balustrade du chœur.)

LA PROSTITUÉE (soutenant le MAUDIT qui chancelle). — Parlons peu, parlons bien ; tu nous as promis des bijoux extraordinaires : où sont-ils ?

[141] LE MAUDIT (étendant le bras d'un geste raide et désignant le tabernacle). — Ils sont là.

LE JUIF (hochant le front). — Il est entendu que vous irez les chercher tout seul...

LA PROSTITUÉE. — Tout seul, puisque l'idée vient de lui. Moi, je n'aurais jamais songé à une pareille farce.

LE JUIF (railleur). — Moi non plus, c'est une idée géniale, et si simple !

LE MAUDIT (torturé). — Alors, si c'est si simple, allez-y.

LE JUIF (sortant de dessous son manteau une balance, des poids, une pince de fer). — Prêteur, acheteur, soit. Voleur, non ! je viens surtout pour complaire à Madame.

UN ÉCHO. — Dame !

LA PROSTITUÉE (furieuse). — Mon amant serait-il un capon !

LE MAUDIT (relevant la tête fièrement). — Quel capon oserait se mesurer avec Dieu ?... Oui, je veux le voler ; seulement, je tiens à le combattre. C'est ici la forêt où je détrousserai loyalement, après avoir exposé mes raisons. Je parlerai très haut, dussiez-vous ne pas m'écouter, vous, les brutes. (Il fait un bond et saute dans le chœur en passant par-dessus la balustrade. Machinalement la PROSTITUÉE s'agenouille pendant que le JUIF examine le fléau de ses balances. Le MAUDIT reprend d'un ton [142] grave en s'adressant au tabernacle.) Mon Dieu, je suis la proie que vous amènent les bêtes de proie ; mais, en galant homme qui désire égaliser les chances de ce duel fabuleux, je vais compter mes griefs ; de votre côté, préparez vos foudres, je ne vous violenterai pas en plein sommeil. Oh ! ma vie est bien nue, Rois des rois ! Si vous n'avez pas souvenir de mes misères, je vous les apporte. Jugez ! Maudit par mon père, abandonné par ma mère, j'ai roulé d'abîme en abîme. J'ai tué, j'ai triché au jeu et j'ai menti. Vous m'avez laissé marcher jusqu'à vous pour mieux m'anéantir, je pense, et voici venue l'heure de la suprême chute, du péché sans rémission, du sacrilège ; je n'hésite pas, j'essaie de me justifier. N'êtes-vous pas plus coupable que moi, dites, Dieu dont la droite est trop immobile, et ne pouvez-vous pas m'épargner comme complice ou me détruire soudainement ?... Je vous rends mon paradis, sinon arrachez-moi le cœur de la poitrine. Il est temps de vous décider. Je suis peut-être le dernier des croyants. Et regardez derrière moi cette femme avec sa robe rouge, ses épaules pâles comme des flocons de neige fondant sur un feu vif. Il lui faut des bijoux, je n'en possède point. Quand elle agite sa petite main,

Seigneur, vous qui voyez tout, vous avez bien dû vous en apercevoir, il semble que [143] tout à coup le bout d'une aile d'ange vous pousse, et l'on va éperdument jusqu'au grand crime. Dieu, ayez compassion ! Quel supplice inventerez-vous plus fort que son mépris ! J'ai parcouru des routes, j'ai eu faim et j'ai eu l'envie pressante de brouter l'herbe fleurie entre les jambes des bœufs. À l'extrémité du chemin, j'ai bu, comme les autres ; on m'a demandé de l'argent et j'ai mendié. J'ai même appris à faire le chien, à ramper, à tirer des sons rauques de ma gorge séchée par la soif. J'ai mordu... puis j'ai rencontré cette fille qui m'a caressé ; ma seule minute de joie, elle la détient dans les plis secrets de sa jupe de flamme, et mon pire tourment est encore de l'avoir connu ! Vous saisissez, Dieu très intelligent, j'ai besoin de vos diamants... C'est chez vous qu'on en voit le plus... (Il lève les bras.)

UN ÉCHO. — Plus !

LE MAUDIT. — Seigneur ! Il faut me les donner de bonne volonté. Vous n'en faites rien. (S'attendrissant.) Et elle, c'est un enfant qui ne peut rire sans un jouet. (Il s'impatiente.) Ma croyance en vous est toute ma fortune. Répondez-moi ! La bourse ou la mort ! Tuez le criminel avant le crime ou enrichissez-le, au nom de la foi. (Avec explosion.) Ah ! si j'avais le tonnerre à mes ordres...

LA PROSTITUÉE (bas au Juif). — Je lui ai versé des [144] liqueurs chaudes pour qu'il soit gentil. Un homme bavard finit toujours par retrouver son courage

LE JUIF (agacé). — Je crois que nous perdons un temps précieux et je n'aime guère les discours. (En réfléchissant.) — Après tout, les églises sont remplies d'ossements.

LE MAUDIT (désespéré). — M'entends-tu, Dieu mort et immortel, Dieu aveugle et clairvoyant, Dieu le maître et Dieu enchaîné ?... Je suis prêt, je m'approche ; constate que mes doigts se hérissent comme des pieuvres. Il me faut le soleil, de l'or, des étoiles, des perles, l'océan, des émeraudes, car mon univers à moi, c'est cette femme, et je n'aurai pas trop du tien pour parer l'étendue sombre de ses cheveux... (Silence.) Rien ! c'est à se briser le crâne contre la porte de ta prison, prisonnier impuissant qui te laisses insulter, toi qui demeures enfermé dans une coupe moins large que le sein de ma maîtresse. Et tu peux te délivrer, me délivrer ! (Il sanglote.) Seigneur, soyez bon ! je suis chétif, je ne vous brave que parce que j'ai peur ! Seigneur, ma mère m'a enseigné qu'il fallait vous demander le pain quotidien ; or, j'ai besoin de me nourrir de cette femme, et cette femme se nourrit de

joyaux ! Vous qui destinez, les brebis au loup, donnez-moi vos parures pour que j'en achète mon pain quotidien... (Silence.)

[145] LE JUIF (ricanant). — Jamais ivrogne ne s'est vu en face d'un pareil mur.

LA PROSTITUÉE (avec un geste d'ennui). — Il ne songe même pas que je suis décolletée. Il ne fait pas chaud ici...

LE MAUDIT (se rapprochant du tabernacle et délirant). — Toutes mes larmes pour vos pierreries, des siècles d'enfer pour un morceau de ce métal jaune qui vous est inutile ! Seigneur, l'aumône au gueux, votre serviteur en sacrilège, c'est-à-dire à celui qui croit encore en vous puisqu'il se donne la peine de vous outrager !

LE JUIF (bas à la Prostituée). — Vous avez bien remarqué ce ciboire ? Les curés font courir des légendes souvent...

LA PROSTITUÉE (vivement). — Je suis venue ce matin à la messe pour le contempler. Oh ! superbe ! Des cabochons tout autour, et au centre un diamant gros comme un œuf de colombe.

LE JUIF. — Je me défie des gros diamants. Ils ne sont généralement pas d'une belle eau.

LA PROSTITUÉE. — D'une belle eau ! Vous riez ! La seule chose pure de la terre c'est un diamant, mais vos sales imaginations troublent tout à l'avance.

LE JUIF (s'inclinant, moqueur). — La seule chose pure de la terre, c'est le regard d'une vierge, Madame.

[146] LE MAUDIT (criant). — Malheur ! Trois fois malheur ! Dieu veut ma damnation ! (Il va prendre la pince de fer sur la balustrade.) Je vais forcer la porte du ciel avec cela ! (Il brandit la pince et se met à rire d'un rire douloureux.) Et demain l'église banqueroutière n'aura plus d'hostie à tendre par le guichet de son bureau. Je vais ravir le trésor des élus. (Il frappe sur le tabernacle.) Quelle ironie ! Cette porte ressemble en effet au guichet d'une banque. (Il introduit la pince et fait sauter des lames de bois.) Tu l'as voulu, Madelon... Et maintenant, tombe la foudre !...

LA PROSTITUÉE (poussant un cri de joie). — Donne !

LE JUIF (reculant). — Qu'allez-vous faire des hosties ? Moi, je refuse de m'en occuper.

LE MAUDIT (dressant le ciboire avec un mouvement d'horreur). — Vide ! Il est vide !

LA PROSTITUÉE. — Tant mieux ! Ça leur arrive quelquefois d'oublier de le remplir... et comme il n'y a pas de contrôle...

LE MAUDIT (roulant des yeux fous). — Personne, pas de Dieu, pas même un simulacre de Dieu !

LE JUIF. — C'était à deviner, puisqu'il ne vous répondait rien, mon cher garçon... Voyons toujours l'objet.

LE MAUDIT (le laissant s'emparer du ciboire). — Et la foudre ne tombera pas.

[147] LA PROSTITUÉE (haussant les épaules). — Tu nous ennues avec tes perpétuelles exagérations.

LE JUIF (retournant le ciboire aux lueurs louches de la lanterne).—Tiens ! Tiens ! je n'imaginai point si mal ! Oh ! les fameuses légendes. (Il se penche, prenant des airs apitoyés.)

LE MAUDIT (se tordant les mains). — Madelon ! Madelon ! Ni Dieu ni foudre ! Mon crime n'était donc pas encore assez grand... Moi qui espérais des preuves dans le châtement ! Je me noie, Madelon ! Une eau glacée monte à ma bouche ! Madelon ! Tu auras les bijoux, et en échange, moi, j'aurai le doute. En présence du doute effroyable toutes les misères ne sont que délices. Madelon, couvre-moi de ta robe, j'ai froid. (Il se jette aux pieds de la Prostituée.)

LA PROSTITUÉE (radieuse, s'appuyant sur lui pour mieux regarder le ciboire). — De l'or, des émeraudes, le gros diamant...

LE JUIF (lâchant le ciboire, qui tombe à terre, et remettant son bonnet). — De la fumée, Madame, de la fumée !... Il a voulu voler Dieu, et c'est Dieu qui le vole... Tout est faux.

UN ÉCHO (très loin). — Faux !

(Évanouissement du décor et des personnages.)

LES VENDANGES DE SODOME

À Maurice Maeterlinck.

[149] À cette aurore, la terre fumait comme une cave emplie d'un moût infernal, et la vigne, située au centre de l'immense plaine, rutilait sous un soleil levant déjà féroce, un soleil pourpre à chevelure de braise qui faisait fermenter d'avance les grappes énormes, dont les grains, d'une grosseur surnaturelle, prenaient des reflets d'yeux roulants, tout noirs jaillis de leurs orbites. Poussée du fond d'un abîme bouillant de bitume, cette vigne étalait ses feuillages d'or et de sang avec une abondance de monstrueuse richesse, et ses pampres fous couraient, se tordaient comme de précieux métaux en fusion autour de ses raisins qui s'entassaient à même la molle argile, argile blonde, terre charnelle extraordinairement rousse dégageant des parfums de sève fraîche mêlés à de pestilentiels buées chau-
[150]des. Pareille à la bête trop féconde, qu'aucun lien ne doit entraver aux heures douloureuses des parturitions multiples, elle se roulait sur le sol avec d'effrayantes convulsions, lançant des jets furieux de guirlandes, bras implorants qui se tendaient vers le soleil, semblant à la fois souffrir et délirer d'une joie coupable, mais paradisiaque, tandis que ses moelles surchauffées débordaient d'elle en l'inondant d'une rosée de larmes épaisses. Elle mettait bas n'importe où ces prodigieux fruits d'un brun lustré, velouté, mystérieuse éclosion du mortel bitume, le rappelant par leur nuance charbonneuse, leur nuance de sucre satanique distillé à travers des violences de volcan. Et de certaines grappes à demi pourries, aux grains crevant en d'écarlates fentes de lèvres, coulait une liqueur abominablement douce qui grisait les abeilles jusqu'à les tuer. Entre les nues, si rouges qu'on les eût dites incendiées, et la plaine, si jaune qu'on l'eût crue poudrée de safran, rien ne chantait, rien ne remuait ; seul un bourdonnement sourd d'insectes avides faisait trépider la vigne ainsi qu'une chaudière en ébullition. Au milieu de cette forêt de rameaux d'or dans le primitif pressoir (une auge colossale de granit brut percée d'un trou rond, comme l'autel des sacrifices humains), un lézard fabuleux, revêtu [151] d'écaillés d'un vert étincelant et dardant un singulier regard d'hyacinthe, s'allongeait énigmatique, son ventre argenté soulevé de temps en temps par une respiration haletante, ivre, lui aussi, jusqu'à mourir.

Peu à peu les nuées s'opalisèrent, blanchirent, se dépouillèrent de leurs allures de vapeurs d'incendie, se déchirèrent, s'évanouirent en blêmissant ; puis le ciel se condensa en un unique soleil, l'azur prit un éclat de fer bleui brûlant silencieusement et versa des torrents de chaleur limpide. À perte de vue s'étendit ce pays de Judée où les grêles figuiers n'arrivaient pas à faire flotter de légers voiles d'ombre. Quelques-uns de ces arbres chétifs, aux feuilles digitées et velues, se déformaient en des caprices de plantes mécontentes de leur sort, enlaçaient inextricablement leurs branches luisantes recouvertes de transparentes excroissances de gomme se cerclant de bracelets d'ambre ; et des tiges penchées par le feu d'en haut sur le feu d'en bas avaient des contours souples d'innocents accablés. Loin, tout à l'horizon, derrière le dernier bouquet d'arbustes, dominant la ligne vague d'un mur protégeant une ville, se dressait une tour de pierres ivoirines, d'une blancheur d'ossements, une tour géante qui fuyait en spirale vers les cieux profonds, vers les cieux [152] violets, chemin menant à l'infini et que faisait fuir davantage la spire d'un vol de grands oiseaux blancs cherchant à se poser à son sommet.

De la tour lointaine sortirent ceux de Sodome venant vers la vigne.

Ils étaient conduits par un vieillard deux fois centenaire, colosse funèbre les dépassant tous de sa tête osseuse éperdument branlante, sans cheveux, sans dents, sur laquelle retombait le bout d'une draperie de lin. Aux angles de ses membres roides s'accrochait cette draperie comme un linceul. Père, chef et patriarche, au-dessus de la troupe de sa postérité, sa tête avait l'aspect d'un astre oblong, brillant d'une clarté lunaire. Il faisait des signes à l'aide d'un bâton, ne parlant plus depuis bien longtemps. À ses côtés se pressaient ses fils aînés, hommes robustes aux larges barbes noires. L'un d'eux, qui se nommait Horeb, portait, suspendues à sa ceinture de cuir fauve, des coupes scintillantes qui s'entrechoquaient mélodieusement. Ensuite venait un groupe plus jeune composé de ceux que dirigeait Phaleg, un géant presque nu, sans poil, d'une chair unie comme un marbre veiné de rose, avec une barbe d'un roux brutal : celui-là portait sur sa tête une pyramide de corbeilles d'osier où l'on avait mis des gâteaux de froment. À une dis-[153]tance respectueuse, les adolescents se jouaient, vêtus de robes courtes, de ceintures ornées de broderies bizarres, et ils rejetaient leurs abondantes chevelures en arrière, leurs chevelures blondes comme des toisons de femmes. Le plus beau d'entre eux, un enfant à la bouche pourprée, aux prunelles violettes, d'une couleur dérobée au mystère des horizons, s'appelait

Sinéus, et naïvement il avait festonné de fleurs son étroite jupe de peau d'agneau. Quand il entra dans la vigne, des abeilles, se détachant des grappes, butinèrent sur son épaule, des abeilles qui, le prenant pour un rayon de miel, tant il était blond, essayèrent de puiser en sa chair vierge, sans lui faire de mal.

Après avoir chanté un hymne d'allégresse, les vendangeurs commencèrent à emplir les corbeilles. Les aînés, d'un mouvement lent, toujours le même, cueillaient les raisins lourds ; les plus jeunes se précipitaient, voraces, avec des cris. Un moment, le vieillard, assis au rebord de l'auge de granit, se levait, étendait son bâton, et tous arrivaient en foule pour vider les corbeilles pleines ; puis le vieillard se rasseyait, hochant le front, et la troupe repartait, emportant les corbeilles vides. Les uns s'éclaboussaient malgré eux les jambes de jus vermeil, les autres volontairement se barbouillaient la [154] poitrine. Sinéus piétinait rageusement la vendange, y mêlant des poignées de roses sauvages. Vers midi, tous étant fatigués, ils s'endormirent côte à côte, aux genoux du père, et le vieux patriarche, demeuré sur le bord de la cuve, en sa pose immobile de statue, paraissait, devant ces plantureux mâles ruisselants de vin, l'image souveraine de l'éternelle mort.

Alors, du plus prochain bouquet de figuiers surgit, à pas furtifs, une créature étrange : une femme. Elle était mince, pâle, nue, et si rousse, tellement duvetée, qu'elle semblait revêtue d'un lin immaculé brodé de fils d'or ; son front se détachait de l'azur du ciel, net et poli comme une lame de glaive éblouissant : ses cheveux balayaient la terre en ramenant autour des feuilles jaunies qui cliquetaient [sic] ; ses talons ronds, d'une rondeur de pêche, posaient à peine sur le sol, et elle marchait en sautant avec des allures d'animal gai : mais les deux boutons de ses seins étaient noirs, d'un noir brûlé qui faisait peur. Elle s'approcha de Sinéus endormi, mangea d'abord tous les raisins de sa corbeille, qu'il avait oublié de vider ; et, les grappes dévorées bestialement, elle se coucha près de lui, rampant comme une couleuvre. Bientôt l'enfant se réveilla, ayant senti que des doigts impurs s'appro- [155] priaient ses chairs ; il eut un gémissement lamentable, se leva, repoussa la femme, et à ses cris éplorés répondirent les rugissements de fureur de tous ses frères. Le vieillard se dressa, étendit son bâton contre l'intruse comme s'il avait pu voir de ses yeux de mort. Tous entourèrent la femme. C'était une de ces rôdeuses d'amour que les sages de Sodome venaient de chasser de leur ville. Dans une juste et formidable colère, des hommes de Dieu s'étaient réunis pour se débarrasser de ces démentes, qu'une fringale de passions mauvaises

hantait du crépuscule à l'aurore. Se condamnant virilement à une chasteté de plusieurs années pour ne pas donner le meilleur de leurs forces, durant le temps des récoltes, à ces gouffres de voluptés qu'étaient les filles de Sodome, ne gardant que les mères en gésine et les vieilles, ils avaient répudié jusqu'à leurs épouses, jusqu'à leurs sœurs. Et elles étaient sorties des carrefours, avaient fui des rues, meurtries de coups, les seins déchirés, sans vêtement. On les avait poursuivies comme des chiennes. Lancées à travers le désert, elles s'étaient ruées vers Gomorrhe à travers les sables brûlants. Beaucoup étaient mortes dans la fournaise de la plaine. Quelques-unes vivaient en pillant les vignobles. Pourtant aucune de ces maudites ne se repentait, car leur [156] corps, fouetté de désirs insensés, jouissait des flammes du soleil et possédait un sexe aussi ardent que les secrets dessous de la terre.

Or, voici qu'une de ces chiennes affirmait de nouveau ses appétits d'homme en s'attaquant à un enfant qui lui ressemblait.

— Qui es-tu ? lui demanda Horeb.

— Je suis Saraï !

Sinéus se voilait la face dans son coude replié.

— Que veux-tu ? dit Phaleg.

— J'ai soif !

Ah ! Elle avait soif ! Ils se consultèrent du regard, mais leur père, farouche, leva son bâton, et chacun se baissa pour se saisir d'une pierre.

La femme, ce soleil de peau blonde, étendit les bras comme deux rayonnements.

Elle cria, d'un accent si aigu qu'ils reculèrent :

— Malheur à vous !

— Oui, je te reconnais, dit Horeb, tu m'as dépouillé, une nuit, de mes plus belles coupes de métal.

— Et moi, dit Phaleg, tu m'as convié au péché le jour du Seigneur !

— Moi, cria Sinéus, des larmes au bord des paupières, je ne te connais point, n'ayant pas voulu te connaître !

[157] Le vieillard laissa tomber son bâton.

— Qu'elle soit lapidée ! rugirent-ils tous.

La femme n'eut pas le temps de fuir. Trente pierres volèrent sur elle.

Ses seins éclatèrent en gerbes rouges, et son front se couronna de bandelettes de pourpre. Bondissant, se tordant, elle brouillait ses cheveux avec les pampres qui la tenaient prisonnière ; puis elle se fit petite, toute petite, rampa, humblement serpentine, se glissa dans la cuve où fermentait le moût, et, ramenant sur elle des monceaux de grappes écrasées, elle demeura inerte, augmentant le sang du raisin de tout le vin exquis de ses veines. Comme elle agonisait encore, ils descendirent dans l'auge et la foulèrent aux pieds²¹⁹, tandis que jaillissaient, des prodigieuses graines noires à reflets d'yeux roulants, un regard de suprême malédiction.

Au soir, ayant terminé saintement leur tâche, les vendangeurs se partagèrent les gâteaux de froment, remplirent leur coupe. Dédaigneux de retirer le cadavre, tous ivres déjà, plus grisés par la tuerie que par la vendange, ils burent, en blasphémant la femme, l'horrible liqueur empoisonnée d'amour ; et cette nuit même, pendant que retentissaient au loin des hurlements de bêtes inconnues, que l'atmosphère se saturait d'une odeur de soufre, que la [158] tour géante prenait des pâleurs de squelette sous la morne clarté de la lune, ceux de Sodome commirent, pour la première fois, le péché contre nature en les bras de leur jeune frère Sinéus, dont l'épaule douce avait la saveur du miel.

²¹⁹ Soumettre à des pressions répétées avec les pieds, les mains, ou à l'aide d'un outil, d'une machine. Expression : *Fouler aux pieds*, piétiner avec un sentiment de mépris, de colère, dans un esprit de vengeance. Dictionnaire de l'Académie française.

LE RODEUR

À Camille Lemonnier.

[159] Une maison isolée, à la campagne. Nuit tombante. Dans une grande cuisine sombre, trois servantes, LA VIEILLE ANGÈLE, LA GROSSE MARTHE, et LA PETITE CÉLESTINE épluchent des fèves. Leur maîtresse, MADAME, entre et s'approche d'elles avec des gestes indécis.

LA VIEILLE ANGÈLE (plaisantant). — Est-ce que vous voulez nous aider, Madame ?...
Oh ! y a de l'ouvrage !

LA GROSSE MARTHE (bousculant le tas de fèves et l'étalant sur la table). — Voilà ! Nous en avons bien pour jusqu'à minuit, et une bonne ouvrière ne serait pas de trop.

LA PETITE CÉLESTINE (flairant la poignée de fèves qu'elle tient). — Si encore que les cosses ne sentaient point le pipi de rat... mais ça vient du grenier, et là-haut, ces sales bêtes ne se gênent guère ! (Elle rit.)

[160] MADAME (dolente). — Allumez donc la chandelle mes pauvres filles ; vous vous crevez les yeux là-dessus !

LA PETITE CÉLESTINE (se précipitant). — Oui, je le disais bien. Les jours ont raccourci. Le serein tombe joliment plus tôt. (Elle allume une haute chandelle qu'elle place sur la table.)

MADAME (s'asseyant sous l'auvent de la cheminée, derrière les servantes). — Si vous alliez fermer la porte-fenêtre de la salle à manger, Célestine.

LA PETITE CÉLESTINE (étonnée). — Pourquoi donc ça, Madame ? Il n'est pas encore neuf heures.

MADAME (se parlant à elle-même). — Nous sommes des femmes seules, après tout !

LA GROSSE MARTHE (cessant d'éplucher). — Est-ce que vous avez quelque chose, Madame ? Vous êtes toute drôle...

LA VIEILLE ANGÈLE (levant la tête et l'examinant). — Est-ce que votre dîner ne passerait pas ?

MADAME (s'agitant sur sa chaise). — Ah ! vous me trouvez pâle ? Non ! Non ! je n'ai rien... C'est probablement la route, elle est si blanche, au milieu de ces terres noires, elle est si longue... je l'aurai trop regardée... je voudrais bien que notre maison ne fût pas au bord d'une route.

LA PETITE CÉLESTINE. — Pour ce qui est de la route, [161]elle a un joli ruban de queue, ça, c'est la pure vérité. (Elle s'assied.)

LA VIEILLE ANGÈLE (hochant la tête). — Et si les voleurs venaient un soir, on aurait le temps de les voir arriver, da !

LA GROSSE MARTHE (sentencieuse). — Les voleurs, au jour d'aujourd'hui, ne viennent plus par les grandes routes ; i' prennent les petits chemins de traverse.

LA PETITE CÉLESTINE (riant, mais moins fort). — C'est-il que Madame s'inquiète des rôdeurs, qu'elle a la figure toute retournée ?

MADAME (sèchement). — Vous êtes une sotte ! Une femme de quarante ans n'a peur de rien. Non ! J'ai eu froid, là, tout d'un coup, entre les deux épaules...

LA VIEILLE ANGÈLE. — Faut mettre de la sauge à bouillir et en boire une bonne tasse avec du miel.

MADAME (se levant). — Ça m'a pris tout subitement pendant que je regardais la route, là-bas, du côté du gros noyer, et il m'a semblé...

LA PETITE CÉLESTINE (curieusement). — Quoi donc qu'i vous a semblé, Madame ?...

MADAME (lentement). — C'est pourtant quelquefois nécessaire d'avoir un homme chez soi.

LA GROSSE MARTHE (avec vivacité). — Là ! Je l'ai tou-[162]jours dit que Madame devrait se remarier... On ne peut pas vivre sans un homme, à la fin des fins !

LA VIEILLE ANGÈLE (larmoyant). — Oh ! si nos défunts n'étaient pas morts... ça irait mieux.

LA PETITE CÉLESTINE (aigrement). — Pour sûr ! Nous serions plus à notre aise ici, et Madame devrait bien se forcer un peu, quand ce serait que pour nous autres !

MADAME (rêvant). — Ou un chien... Un chien qui aboierait la nuit...

LA GROSSE MARTHE (bougonnant). — Puisque Madame dit que ça mange plus que ça ne vaut !

MADAME (tressaillant). — Non, non, pas de chien, il n'aurait qu'à aboyer la nuit... ce serait horrible ! (Elle arpente la cuisine.) Enfin, là, toutes quatre, que ferions-nous contre un rôdeur ?

LA PETITE CÉLESTINE. — I'paraît que chez les Claudin y a un mauvais garçon qui est entré par le grenier, il est descendu la nuit quand un chacun dormait, il a trouvé une porte ouverte et s'a ensauvé...

MADAME. — Sans faire de mal ?

LA PETITE CÉLESTINE. — Non !

MADAME. — Sans faire de bruit ?

LA PETITE CÉLESTINE. — Non plus ! Il avait pris ses souliers à ses mains.

[163] MADAME (très nerveuse). — Alors ! personne ne l'a vu ni entendu ?

LA PETITE CÉLESTINE (avec conviction). — Personne.

(Moment de silence.)

LA VIEILLE ANGÈLE (d'un ton sourd). — Dans mon temps, j'ai rencontré aussi un mauvais garçon. J'allais tirer de l'eau à un puits, tout au bout du village. Voilà qu'en tirant je sens que c'était lourd, lourd... y avait un homme dans le seau. I s'était caché là pour me faire peur... et quand je l'ai eu monté, i' m'a dit...

MADAME (l'interrompant). — Ecoutez ! Tout ça c'est des bêtises. Vous êtes trois et il y a trois portes à fermer chez nous. Courez chacune en fermer une. Tant pis s'il n'est pas neuf heures... Nous n'attendons rien ce soir... (Elle se promène fébrilement). — La porte-fenêtre de la salle à manger est remise en état... La porte du corridor a une grosse barre à cadenas... Et puis, en haut, celle de la galerie [est pleine de verrous... Un rôdeur ne pourrait démolir toutes ces portes. (Elle se tourne vers les servantes). — Voyons, allez vite...

LA GROSSE MARTHE (de mauvaise humeur). — Merci bien, je vas pas seule. Faut qu'on me tienne le battant pendant que je mets les barres.

(Toutes les trois jettent leurs fèves sur la table.)

[164] LA PETITE CÉLESTINE (frissonnant). — C'est tout de même vrai qu'il commence à faire froid.

MADAME. — Vous êtes joliment poltronnes ! allez-y donc ensemble, mais faites vite et n'oubliez pas de regarder du côté du gros noyer. Je vous attends ici.

(Elles sortent, après avoir allumé une lanterne.)

LA GROSSE MARTHE (haussant le ton pour entrer dans la salle manger). — Non ! ce qu'il fait noir dans cette sale baraque de maison !

LA VIEILLE ANGÈLE (élevant la lanterne d'une main tremblante). — Faut bien regarder. Mais, moi, je sors pas.

LA PETITE CÉLESTINE (se penchant en dehors de la porte-fenêtre). — Eh ben, quoi ? Ce gros noyer, il est toujours à sa place.

LA GROSSE MARTHE (fermant vivement les volets). — C'est bon ! Cause pas si fort. Les arbres sont des sournois.

(Elles reviennent en hâte dans la cuisine et se bousculent pour rentrer toutes trois de front.)

LA PETITE CÉLESTINE (fiévreuse). — J'ai regardé, Madame, je suis sortie, j'ai rien vu... Il peut venir, c'est bouclé.

MADAME (agacée). — Qui donc ça, *Il* ?

LA VIEILLE ANGÈLE. — Mais le rôdeur que Madame disait !

[165] MADAME (s'exaspérant). — Et la porte du corridor ? et la porte de la galerie ?

LA GROSSE MARTHE. — On y va ! On y va ! Laissez-nous souffler. (Elle s'essuie le front avec son tablier.)

MADAME (s'adressant à Célestine). — Enfin, tu n'as rien vu, toi ?

LA PETITE CÉLESTINE (haletante). — Non... c'est-à-dire si, j'ai vu le gros noyer...

MADAME (anxieuse). — Et puis ?

LA PETITE CÉLESTINE. — Et puis... Je crois tout de même que j'ai vu comme quelque chose qui se cachait.

MADAME (trionphante). — Là, entendez-vous ! Comme quelque chose qui se cacherait !... Moi aussi, j'ai cru voir ça. Sûrement, le rôdeur qui voudrait entrer chez nous ne commencerait pas par se montrer...

LES TROIS SERVANTES (ensemble). — Sûrement !

MADAME (avec autorité). — Allons, dépêchez-vous ! Les deux autres ! Il ne faut pas lui laisser le temps de pénétrer, pour qu'après ça nous l'enfermions ici.

(Les trois servantes se précipitent du côté opposé à la salle à manger dans un immense corridor, et tout d'un coup LA PETITE CÉLESTINE pousse un cri aigu.)

LA VIEILLE ANGÈLE. — Eh ben, quoi donc ? Sainte Vierge ! C'est-i' notre dernier jour ?

LA GROSSE MARTHE (relevant Célestine qui est tombée). — [166] T'as pas fini de faire ta dinde, toi ? (Elle la bourre.)

LA PETITE CÉLESTINE (affolée). — J'ai marché sur un crapaud... oui... j'ai bien senti... c'était mou !... (Elle pleure.)

LA VIEILLE ANGÈLE (cherchant avec la lanterne). — C'est pas un crapaud, c'est une cosse de fève.... En voilà des histoires pas naturelles, tout de même !... (Elle bougonne.)

(Toutes trois se lancent sur la porte. LA PETITE CÉLESTINE attrape la barre à tâtons ; LA GROSSE MARTHE pousse le battant ; LA VIEILLE ANGÈLE, très troublée, élève la lanterne du mauvais côté. On n'y voit plus.)

LA GROSSE MARTHE. — Qu'est-ce qui pousse par dehors ?

LA PETITE CÉLESTINE. — Ah ! mon Dieu, moi, je sens un bras qui me relève mes jupons en-dessous.

LA GROSSE MARTHE (hurlant). — Madame ! Madame ! on pousse la porte ! (À la vieille Angèle.) Mais éclairez-nous donc, vieille chouette !

(LA VIEILLE ANGÈLE retourne sa lanterne et alors LA PETITE CÉLESTINE s'aperçoit qu'elle a mis la barre entre les deux battants, ce qui les empêche de se rejoindre. Elle la retire sans oser rien expliquer.)

LA GROSSE MARTHE (d'un élan vigoureux). — Voilà, ça y est !... il s'a ensauvé !... (Elle cadenasse). — Pour sûr, y avait quelqu'un...

[167] (Toutes trois reviennent et s'engouffrent dans la cuisine, puis retombent sur leur chaise en blémissant.)

MADAME (défaillante). — Pourquoi criez-vous ? C'est épouvantable de vous entendre crier comme ça dans ce corridor ! J'irai avec vous jusqu'à la porte de la galerie. Je ne veux plus vous laisser seules, maintenant.

LA PETITE CÉLESTINE (songeuse). — C'est peut-être vrai qu'on poussait la porte...

LA GROSSE MARTHE. — Si c'est vrai... bon sang... J'en suis fourbue !...

LA VIEILLE ANGÈLE (grelottant). — En voilà une soirée de malheur !... Et n'y a plus d'huile dans notre lanterne...

MADAME (résolument s'empare de la chandelle). — Suivez-moi ! Ne perdons pas de temps. Il doit chercher une autre porte, s'il n'est pas déjà entré !

(Les quatre femmes se dirigent de nouveau vers le corridor, qu'elles traversent pour prendre à gauche un escalier vermoulu. LA VIEILLE ANGÈLE a tiré son chapelet. CÉLESTINE pleure, se frottant le genou. En haut, MADAME se penche sur la rampe, elle tend l'oreille.)

LA PETITE CÉLESTINE (d'une voix hoquetante). — On dirait qu'on monte...

LA GROSSE MARTHE. — C'est l'écho de la voûte. C'est rien ?

[168] LA VIEILLE ANGÈLE (chevrotant). — Oui, on monte ; moi qui suis un peu sourde, je l'entends, sûr comme parole d'évangile ! Sainte Vierge !... On monte à pas de loup !... Faudrait s'en aller d'ici tout à fait. Voyez-vous, Madame, on ne peut être en assurance que sous le ciel.

MADAME (levant le flambeau). — Nous n'avons pas besoin de redescendre, d'ailleurs. Allons sur la galerie, et, puisqu'elle a ses deux escaliers à ses deux bouts nous verrons bien...

(Elles traversent encore un corridor, puis se trouvent devant une porte grande ouverte sur une large galerie de bois. Il fait frais, la campagne est paisible, mais il n'y a pas de lune.)

MADAME. — En fermant cette porte, nous ne pourrons plus lui échapper, s'il est *dedans* ! (Elle écoute et regarde encore derrière elle.) Voyons, mes pauvres, du courage ! Tâchez d'entendre quelque chose, celles qui ont l'oreille fine !

LA GROSSE MARTHE (à voix basse). — J'ai entendu quelqu'un respirer !

LA VIEILLE ANGÈLE. — Moi aussi !

LA PETITE CÉLESTINE. — Moi aussi !

(Brusquement, les trois servantes s'élancent sur la galerie, LA GROSSE MARTHE et LA PETITE CÉLESTINE dévalent en tourbillon par un escalier pendant que LA VIEILLE ANGÈLE, par l'autre bout, descend aussi vite que le lui permettent ses jambes cagneuses. MADAME demeure un instant consternée, une [169] sueur froide lui coule des tempes. Enfin, n'y tenant plus, elle plante sa chandelle sur le seuil, se précipite à la suite de LA VIEILLE ANGÈLE. Et toutes ces femmes, les bras en l'air, les jupes bouffantes, se sauvent au hasard dans la campagne obscure, tandis que, ressemblant à un cierge funéraire, la chandelle continue à brûler sur le seuil béant de cette maison abandonnée.)

LA DENT

À Albert Samain.

[171] En passant par hasard dans la salle à manger, elle a vu, sur un dressoir, une douzaine de croquets aux pistaches, et, levant machinalement la main jusqu'au plat d'argent qui supporte l'appétissante pyramide, elle a choisi le plus sec, le plus glacé, avec une inexplicable gourmandise... puisqu'elle n'est pas gourmande. Tout à coup, en broyant ce gâteau, elle a senti un objet dur, un petit objet bien autrement dur que les pistaches, et à la même seconde une vibration a parcouru tout son corps, une étrange vibration qui s'en allait en spirale de ses gencives à ses talons. Quoi ? qu'est-ce que c'est ? Elle retire cela, du bout de ses deux ongles. Comment ! un caillou dans un croquet du bon faiseur ! Elle s'approche du vitrail vert pâle, derrière lequel s'étend une campagne de rêve, toute verte et toute pâle, puis elle examine le caillou de très près, avec [172] un léger souffle froid sur les cheveux. Cela, c'est une dent !

L'horreur lui fauche les jambes ; elle tombe assise, les prunelles dilatées. Une dent ! La sienne. Non, non, c'est impossible ! Voyons, elle aurait déjà souffert, et elle n'a jamais eu mal aux dents. Elle est encore jeune, elle a un soin scrupuleux de sa bouche, tout en ayant, il faut bien l'avouer, le dégoût profond du dentiste. Elle tâte, là, sur le côté, un peu en arrière du sourire, et constate qu'il y a un trou. Elle bondit, frappe du front le vitrail, regarde à s'irriter les yeux ce petit objet qui luit d'une blancheur un peu jaunâtre. Oui, en effet, c'est sa dent ; elle est couronnée d'un liseré sombre à l'endroit de la cassure. Minée, mais depuis combien de temps ? Attaquée par quoi ? Cela ne lui a causé d'abord aucune souffrance, et maintenant elle se trouve plongée dans un de ces désespoirs qui, pour ne durer qu'un jour, n'en sont que plus terribles : elle a désormais une tare ! Une porte vient de s'ouvrir sur ses pensées, et elle ne saura plus garder certains mots qui jailliront, sans qu'elle le veuille, de sa bouche. Elle n'est pas vieille ; pourtant la Mort vient de lui administrer sa première chiquenaude.

Jetant les restes du croquet maudit sur le damier blanc et noir, le carrelage funéraire de la salle à [173] manger, elle se sauve comme si elle se savait à jamais poursuivie. Chez elle, tirant soigneusement sa portière, elle s'enferme et se penche sur le miroir. Pour une

dent !... Du calme ! Ce n'est pas si grave. Elle essaie de rire aux éclats, et elle se retourne épouvantée. Hein ? qui donc rit ainsi ? Qui donc rit avec une ombre entre les lèvres ? C'est elle ! Oh ! cette étoile noire au milieu de ce double éclair blanc ! Rien ne peut faire que cela ne soit point. Et c'est déjà tellement loin l'heure où elle riait de toutes ses dents. Une ride, ce serait une chose de *plus* ; un cheveu blanc, ce serait une chose *nouvelle*. La dent de moins, c'est l'irréparable catastrophe ; et si elle priait le dentiste de lui reposer sa propre dent, ce serait, malgré tout, la dent fausse ! Oh ! elle a bien senti, quand est tombé cela entre les morceaux du croquet, comme un petit cœur froid qui s'échappait d'elle. Elle vient d'expirer tout entière dans un minuscule détail de sa personne. Oh ! l'atroce réalité ! Allons ! allons ! du courage ! Elle est une femme raisonnable, elle ne pleurera pas, elle ne racontera rien, elle aura seulement cette exclamation intérieure, effroyablement désolée : « Seigneur ! Seigneur ! » car elle est pieuse et s'est fait un second époux de Dieu aux minutes suprêmes de l'accablement. Quand sa mère [174] est morte, elle a crié : « Seigneur ! » intérieurement aussi, de la même façon. Demain, elle doit s'approcher des sacrements, elle aura une plus grande ferveur, voilà tout, et n'y pensera plus.

Malheureusement, sa langue y pense encore ! Du bout de cette langue s'effilant, elle exécute des furetages insensés dans ce coin obscur de mâchoire. Elle y constate une brèche formidable, et elle a brusquement, la pauvre femme, la vision très absurde d'un château en ruines contemplé, autrefois, durant son voyage de noces. Oui... elle aperçoit la tour, là-bas, une tour qui porte à son sommet une couronne crénelée et qui met, dans des nuées d'orage, comme la mâchoire inégale d'une colossale vieille...

Ses tempes bourdonnent. Si son mari arrivait, elle lui dirait tout. D'ailleurs, il est si discret, si bon, qu'elle espère bien... tout lui cacher. Elle se promène, cherche à se calmer en fermant les yeux devant les glaces. Alors, c'est fini, elle ne rira plus. Elle n'ouvrira plus la bouche toute grande pour gober une huître. Soudain, elle s'arrête... Et l'amour ?... Oh ! quelle joie diabolique la saisit à songer qu'elle n'en est plus aux baisers éperdus de la lune de miel ! Et dire qu'il y a des femmes qui peuvent prendre des amants pour essayer de se souve-[175]nir de ces caresses-là !... Combien aujourd'hui la vertu lui semble préférable ! Elle se précipite vers un tiroir, cherche un petit écrin rond, en ôte la bague, puis, avec des soins presque maternels, toute remplie d'une frayeur superstitieuse, elle place sa dent sur le velours noir. Comme elle est blanche, la petite morte ! Qui l'a tuée ? Elle est encore si saine

en dépit du liseré brun. Mon Dieu ! C'est donc vrai ? Il faut s'en aller tous les jours un peu, et l'horrible, c'est qu'il n'y a d'autre cause à cet inexorable départ miette à miette que celle-ci : les gens bien portants doivent cependant mourir un jour. Oh ! tout de suite ! Un revolver ! Du poison !... Je veux m'en aller tout entière. Et une sorte d'écho intérieur lui répond : « Tu n'es plus entière ! »

La portière se relève, son mari entre gaîment :

— Vous faites vos méditations, Bichette ?

Quand elle doit communier le lendemain, il ne la tutoie plus, par délicatesse. C'est un mari sérieux, affectueux, plein de jolies attentions sans être amoureux le moins du monde. Elle a un *demi*-sourire.

— Oui, je méditais... Voyons, ne me taquine pas, dis ! — Il s'assied en face d'elle, se tapote la cuisse un moment ; il a envie de causer, de conter une histoire, ses yeux brillent. Il a rencontré le garde de monsieur de la Silve, de cet imbécile de la Silve... Et il parle [176] vite, pour avoir le temps de tout dire avant le congé poli. Il est en bisbille avec de la Silve, le propriétaire du domaine contigu, et il n'oublie jamais de dénigrer ses chiens, ses voitures, sa livrée. Rentrés à Paris, ce seront, de nouveau, d'excellents camarades à leur cercle, mais en villégiature ils ne peuvent pas se supporter, parce que l'un, le voisin, possède la plus belle faisanderie.

Debout, devant lui, elle se demande si, par humilité chrétienne, elle doit tout lui révéler. Mais pourquoi se détériorer à ses yeux ? Son confesseur ne l'y forcera pas. Et en l'écoutant elle se sent envelopper d'une atmosphère glaciale. Elle est deux et elle est seule. Il n'y a donc rien qui puisse vous emporter, mariés d'âme, au delà des corps ? Et soudain une phrase retentit comme un coup de feu à ses oreilles distraites. Son mari vient de lui dire, fort doucement du reste : — Vois-tu, Bichette ! je lui garde une dent à cet idiot de la Silve ! — Elle se renverse de toute sa hauteur sur sa chaise longue. Une crise de nerf la tord. — Bichette ! Qu'as-tu ? Sacrebleu !... — Elle ne répond rien. Il court au timbre, lequel ne vibre pas, pour une raison inconnue, mais, en courant, il a brisé un cornet de cristal et la femme de chambre surgit, effarée. À présent, on la délace, elle est seule ; il s'est retiré, ne [177] demandant pas d'explications, sachant qu'elle est toujours nerveuse à la veille de faire ses dévotions. Elle demeure seule, elle couchera seule. Oh ! si seule, avec ce secret ridicule !... Et le lendemain elle se réveille baignée de sueurs, elle a eu des cauchemars étranges : il

lui semblait qu'elle mâchait sa propre chair. Elle prie, elle s'habille, défend qu'on attelle, choisit une voilette épaisse, met l'écrin rond dans sa poche. Elle ne veut pas s'en séparer. Si on fouillait ses meubles ?... Elle sort du parc touffu par une issue dérobée, gagne l'église à pas furtifs. Le vieux curé, un prêtre de campagne, un homme lourd, croit devoir la saluer avant d'entamer sa messe. Enfin, il l'attend, l'hostie entre ses gros doigts levés ; elle murmure : — Mon Dieu, donnez-moi l'oubli de ces vanités ! — Et elle s'avance, paupières mi-closes, s'agenouille. Oh ! l'Oubli et la Consolation ! Tout son être se tend vers le pays de l'union mystique, où les baisers se rendent sans qu'il soit question du nombre des dents. Elle reçoit l'hostie, referme la bouche ; mais durant que sa langue, d'un mouvement onctueux et plein de respect, retourne doucement la tranche de pain divin, la plie en deux pour l'avalier plus vite, elle devine, elle *voit* que Dieu s'arrête... Il n'a pas encore l'habitude de ça, et se laisse retenir par un coin, du [178] côté de la petite brèche ! La pauvre femme appelle à son aide tout ce qu'elle possède de salive. Elle quitte affolée la Sainte Table, ayant l'envie sacrilège de cracher en dépit de sa ferveur. Quoi ! c'est ce Dieu de charité qui lui inflige une pareille humiliation ? Si c'était du pain *ordinaire*, elle comprendrait, mais *Lui* ! Alors, elle le détache d'un coup brutal de la langue, et la déglutition s'opère subitement ; Dieu disparaît, s'engouffre comme s'il avait eu peur, après avoir constaté. La face dans ses mains crispées, elle pleure. Cela finit par la soulager. En repassant par le sentier ombreux du parc, elle pleure encore, quoique moins désespérée. Une sorte d'étonnante sécheresse monte de son cœur à ses yeux. Il faut bien que la mort s'annonce de temps en temps, sinon les gens heureux n'y songeraient pas ; et elle contemple un lis qui se dresse là, sous un sapin aux branches traînantes, un lis dont la blancheur malade lui rappelle celle de sa dent défunte. Avec un profond soupir, elle se baisse, creuse le sol, enfonce le minuscule cercueil qui contient ce premier morceau d'elle. Dégantée, elle pèse de toutes les forces de ses mains nerveuses, ramène la mousse autour du lis, efface les traces de l'ensevelissement ; puis, les lèvres tremblantes, elle s'éloigne, un peu de terre au bout des ongles...

VOLUPTÉ²²⁰

À Camille Mauclair.

[179] Matinée de printemps. Une clairière dans un bois. Au milieu d'un épais tapis de mousse, une grande fontaine ronde, comme une énorme lune d'eau. Des nuages passent de temps en temps, moirant de reflets singuliers la paisible nappe unie et alors le jour semble sortir de terre tandis que l'ombre des arbres obscurcit le ciel. Autour de la fontaine bruissent des insectes diaprés, des mouches d'un vert étincelant, de très petits papillons bleus tigrés de noir. Exquises senteurs des violettes sauvages. Les deux amoureux, ELLE quatorze ans, LUI quinze ans, sont assis près de l'eau ; ils regardent fixement la mousse, n'osant plus trop se regarder eux-mêmes. Ils sont inquiets.

ELLE. — Ce sont des choses que nous ne comprendrons jamais, puisque nous ne pouvons pas interroger nos parents.

LUI. — Est-ce bien utile de comprendre ?

[180] ELLE. — Tu es bête ! Toi, un homme, tu devrais savoir.

LUI. — Je ne suis encore qu'un... garçon.

ELLE. — Tiens, je ne peux pas souffrir l'air que tu as ! (Elle fait un geste d'impatience.)

LUI (subitement en colère). — Et moi, j'ai horreur de ta manière de parler ! (Silence.)

ELLE (rêvant). — Non ! ce n'est pas naturel tout ce qui nous arrive. Dernièrement, en lisant dans mon livre de messe : « *Et Jésus, penchant la tête, rendit l'âme,* » j'ai frissonné de tout mon corps. Pourquoi ai-je tremblé ainsi ? je n'en sais rien, mais cela me faisait presque plaisir d'avoir mal et de plaindre le Bon Dieu. (Elle se tourne vers l'amoureux.) Veux-tu que je te dise tout ce qui me fait de la peine, depuis que nous nous connaissons ? Toi, tu me diras ce qui t'amuse ? Ce sera notre jeu d'aujourd'hui.

LUI (boudeur). — Je veux bien.

²²⁰ Scène jouée à la Comédie-Parisienne par M. Paul Franck et Mlle Fanny Zaessinger.

ELLE. — J'ai commencé, à ton tour.

LUI (soupirant). — Moi, je reste souvent planté devant une vitre de ma fenêtre en pensant à toi, qui ne le mérites guère, puis j'ai envie de passer mon ongle le long du verre pour le faire grincer, et rien que de songer à ça ma bouche se remplit de salive. Il faut que je fasse grincer mon ongle, c'est plus [181] fort que moi, il le faut ! Les vitres attirent mes ongles. (Il crache.)

ELLE. — Tu me dis là ce qui te fait de la peine. Je t'ai demandé ce qui te faisait plaisir.

LUI. — Mais, non, c'est un plaisir ! Je t'assure. Toi, tu me racontes bien que pleurer sur le Bon Dieu, ça t'amuse !

ELLE. — Oh ! j'ai des peines encore plus jolies, va ? Quand je me lave, je presse mon éponge au-dessus de ma nuque et je laisse couler tout doucement des gouttes. Elles roulent lentement, avec de petits froids détestables, puis elles finissent par me brûler, et je tombe en arrière dans un fauteuil, prise d'un fou rire ! Oh ! c'est une peine terrible, celle-là ! je n'ai jamais pu m'empêcher de me la donner...

LUI. — Ce n'est pas drôle, en effet ! J'ai un autre plaisir encore plus beau. Je mets mon index sous un rasoir, et je me dis : « Une ! Deux ! Trois !... Attention ! » Puis j'enlève tout de suite le rasoir quand je sens qu'il va couper. Je crois que je vois ruisseler mon sang par terre, et que mon doigt est tombé en gigotant comme un morceau de serpent rouge. Ah ! si on me voyait, on saurait que j'ai du courage. Chaque fois, du reste, je me fends l'épiderme un peu, un très petit peu.

[182] ELLE. — L'autre matin, j'ai cueilli un lis dans le jardin, un lis plein de rosée. J'ai d'abord jeté la rosée... à cause des oiseaux ; et je l'ai rempli de lait frais. Ça moussait ! ça moussait ! On aurait dit du champagne blanc, et ça sentait la fleur chaude. Malheureusement, mon lis s'est crevé au fond, et le lait s'est répandu sur ma robe. J'ai failli sangloter aussitôt en pensant que certains petits enfants n'ont pas toujours de bon lait à boire.

LUI (affectueusement). — Oui, cela, c'est bien de ta part, c'est une pensée charitable. (Avec curiosité.) Pourquoi as-tu jeté la rosée ? ce n'est pas sale, la rosée.

ELLE (très digne). — Veux-tu donc que je boive après toutes les fauvettes du pays ?

LUI (naïvement). — Mais le lait ? Tu l'as bu après le veau, puisque les vaches ont des veaux avant d'avoir du lait ?

ELLE (dédaignusement). — Non ! ce que tu es bête ! Comme si on avait besoin de parler de veau en ce moment.

LUI (confus). — Je ne trouve plus d'autre plaisir. Tant pis pour le jeu.

ELLE (péremptoirement). — Cherche.

LUI (faisant un effort). — J'aime bien le vin pur. Il me fait mal à la tête, mais j'en bois tout de même à plein verre.

[183] ELLE. — Quel plaisir stupide ! D'ailleurs, personne ne te le défend. Pour moi, quand je mange trop, je pense que je ne ressemble plus aux anges, et si j'étais libre je ne dînerais qu'avec des babas !

LUI (cherchant). — Attends un peu. Tu vas si vite, toi ! (Il bâille.) Ah ! j'en tiens un ! J'ai découvert l'autre jour une souris dans mon armoire, je l'ai saisie par la queue pour la tuer et elle s'est retournée pour me mordre, alors je l'ai lâchée, j'étais très content de la lâcher.

ELLE (riant). — Vilain sot ! se laisser mordre par une souris ! Il fallait venir trouver ma chatte aux yeux verts. Elle qui les aime tant ! D'un seul coup de patte elle leur enlève la peau de la tête, et on les voit courir dans tous les coins avec un petit bonnet de rubis !

LUI (très vite). — Et puis ! Et puis ! oh ! j'ai toutes sortes de beaux plaisirs encore... Quand je me couche, je mets ton portrait sous mon traversin, et je m'endors en t'appelant *ma petite femme*. Et puis !... (Il s'arrête embarrassé.) Décidément, non, ce ne sont pas de jolis plaisirs, et j'aime mieux ne pas te les raconter... Il y a des choses rien que pour moi.

ELLE. — Des fois, je joue sur mon piano ma valse la plus facile très rapidement, comme si je tournais et que le clavier fût en cercle autour de moi ; [184] et un passage où il y a une note aiguë, je le répète, durant des heures, j'arrive à ne frapper qu'un seul accord, que cette seule note aiguë, toujours, toujours, le poignet m'en cuit. Ça devient comme un bruit de cristal qu'on brise perpétuellement, c'est fin, fin, et cela me dit des choses extraordinaires. Ça entre dans mon oreille comme une plume frisée, une aigrette de diamant, un pinceau de velours. L'autre soir, si maman n'était pas venue au salon, j'allais tomber raide et je me serais cassée en deux morceaux... Ah ! Il y a la peine du satin. Je passe mes mains sur mon couvre-pied de satin pompadour, et... tu sais, on a des petites *envies*, des petites excoriations au bout des doigts, alors toute ma chair se hérissé tant ça me

fait mal de les accrocher dans cette étoffe trop douce. C'est comme le long des vitres, pour toi ! Je ne peux pas m'en empêcher !... Il y a la peine des groseilles pas mûres que je mange en cachette, ça pique la langue et c'est très mauvais... La peine de désirer avoir une chemise en tulle de voilette, brodée de gros pois dont deux s'arrêteraient sur chacun de mes seins... La peine de respirer des jacinthes ! Oh ! celle-là, mon chéri, tu ne saurais croire combien elle me fait plaisir ! Je vais m'étendre par terre tout contre une grosse jacinthe rose qui a poussé au bas du jardin, près d'une [185] charmille. On est dans l'ombre comme ici. Je jette ma robe par-dessus ma tête et j'entoure la fleur de mes bras pour que le parfum me, monte tout entier dans le nez, et je respire... je respire... Il me semble que je mange du miel pendant que des abeilles en s'envolant me frôlent les paupières de leurs ailes de sucre ! (Elle se pâme.) Tu ne peux rien y comprendre ! Mais c'est si délicieux que je t'en oublie !...

LUI (suçant une branchette qu'il vient d'arracher, au hasard). — Merci bien ! voilà une invention assez ridicule !

ELLE. — Sais-tu ce que ça sent, la jacinthe ?

LUI (ironique). — Ça sent la jacinthe, probablement.

ELLE. — Non, ça sent mon cœur !

LUI (agacé). — Tu as donc respiré déjà ton cœur !

ELLE. — Oui ! je suis sûre que c'est un sachet rempli de fleurs en clochettes.

LUI (riant). — Ce n'est pas possible ! Montre voir ?

ELLE (souponnant). — Oh ! non, tu ne le verras jamais.

(Silence.)

LUI (jettant sa branchette dans l'eau d'un mouvement rageur). — Tu es bien mauvaise pour moi, aujourd'hui. Nous n'avons que ces quelques heures de promenade à passer ensemble, et tu en profites pour m'accabler !...

(Les mouches étincelantes s'élèvent tumultueusement de la nappe d'eau tranquille et bourdonnent autour des deux adolescents.)

[186] ELLE (vivement intéressée). — Regarde les belles mouches. On dirait des émeraudes vivantes et en feu.

Lui (désirant la flatter). — Ou les yeux de ta chatte !

ELLE. — Elles viennent de se baigner, car elles luisent comme des gouttes d'eau verte ! Attrapes-en une, dis ?

LUI. — Et si elle me pique !

ELLE. — C'est vrai ! Ne les effarouche pas.

(Ils se rapprochent l'un de l'autre comme pour se défendre contre une attaque possible.)

LUI. — Je crois qu'elles ne sont pas méchantes. (Une mouche se pose sur la joue de l'amoureuse). Tiens ! Celle-ci qui te prend pour une plante. (Gracieusement.) Elle a senti ton cœur sans doute. Frrrrr... la voilà partie ! Elle n'a pas osé te faire de mal. (Ils se regardent attendris, et s'embrassent furtivement.) Faisons la paix ! Moi, je n'ai plus de plaisir à te dire.

ELLE. — Et moi, plus de peine à te conter. (À ce moment, la clarté de la fontaine s'éteint, le ciel s'assombrit.) Jouons à autre chose !

LUI (lui prenant les mains). — Laisse-moi dégrafer ton corsage pour aller respirer ton cœur, j'en ai la tentation !

ELLE (pudique). — Ce ne serait pas convenable.

(Elle se recule un peu et joue avec l'eau. On entend comme un bruit de perles remuées.)

[187] LUI (à genoux). — Je t'en supplie !... (Elle lui jette de l'eau à la figure.) Je le veux !

(Elle éclate de rire et se renverse en arrière, ses cheveux se déroulent sur l'eau.)

ELLE. — Non ! Non ! Pas cela, mais je te permets de caresser mes nattes.

LUI (se précipitant sur sa chevelure, déjà mouillée). — Est-ce qu'ils sentent la jacinthe aussi ? Donne-les-moi ! Donne-moi tes mains, tes petites coquilles de mains ! Donne-moi ta figure, donne-moi ta taille... Eh ! Donne-moi tout, puisque je n'aurai jamais ton cœur.

(Il sèche les cheveux sous ses baisers.)

ELLE. — Tu es insupportable !

LUI (la regardant avec passion). — J'ai soif ! Donne-moi de cette eau dans tes deux mains réunies en bénitier. C'est étrange, j'ai les lèvres qui brûlent. (Elle puise de l'eau et lui tend ses deux mains pleines ; il boit, éperdu.) On dirait du miel, on dirait du lait, on dirait du sang, on dirait du vin, on dirait de l'eau-de-vie. Ça embaume et ça grise. Oui, tes mains sentent la jacinthe ! Oh ! que je suis heureux ! (Il la contemple.) Écoute ! j'ai un moyen de te prendre malgré toi tout entière. Tu vas te pencher sur la fontaine et te mirer, puis tu me redonneras à boire de l'eau que tu prendras à la place où tu te seras vue. Ainsi je boirai ton portrait et tu seras en moi pour l'éternité ! (Anxieusement.) Cela te paraît-il assez convenable ?

[188] ELLE (souriant). — Oui, à la condition que je n'y mirerai que le haut de mon visage. (Elle se penche sur l'eau.) Je ne me vois pas bien ! Oh ! comme cette eau est profonde ! Je parie que cette fontaine traverse toute la terre, tant elle est noire ! Ah ! je me vois... je me vois... Tiens ! j'y retrempe mes nattes, tu auras le goût de mes cheveux, et puisque je suis très blonde, ce sera du miel tout à fait !

LUI (timide). — Tu me boiras à ton tour, dis ?

ELLE (avec dédain). — Je ne boirai pas dans les mains d'un garçon.

LUI (s'inclinant dévotement sur ses mains qu'elle a de nouveau remplies d'eau). — Oh ! je te remercie tout de même. Tu es si douce pour moi quand tu veux ! (Il hume l'eau et se redresse fièrement.) À présent, je t'emporterai partout.

(La fontaine s'éclaire peu à peu, les nuages passent, les mouches recommencent à bourdonner au soleil.)

ELLE. — C'était bon ?

LUI (enivré). — Comme le vin de la messe !

(Il se roule à ses pieds avec une joie de jeune chien.)

ELLE (sentencieusement). — Quand nos parents nous marieront, nous ferons bâtir ici notre maison de campagne. Ce n'est pas trop loin de la ville, et le boulanger pourra nous apporter du pain tendre [189] tous les jours. Moi, vois-tu, je ne vivrais pas sans pain tendre.

LUI (la contemplant de par terre avec ravissement). — Est-ce vrai que tu me trouves bête ?

ELLE (qui regarde dans l'eau distraitement). Oui ! Oui !... Nous aurons une belle basse-cour, et nous mangerons des poulets rôtis tous les jours, excepté le dimanche. Seulement, tu tueras les poulets, car j'ai peur du sang.

LUI. — Est-ce vrai que tu m'aimes ?

ELLE (de plus en plus distraite et se penchant de différents côtés). — Nous monterons à cheval tous les matins, j'aurai une amazone de drap gris... Tiens ! Qu'est-ce que j'aperçois là, au milieu de cette mare ?... Nous aurons une bonne qui saura me changer la forme de mes robes toutes les semaines, je suivrai les modes... Enfin ! qu'est-ce que je vois là-dedans ? C'est sombre, sombre ! Ça monte à la surface en faisant des bulles... (Elle se lève.)

LUI (toujours étendu sur le dos). — Moi, je t'adore !

ELLE. — Voyons ! Lève-toi ! Il faut que nous rentrions... Mon Dieu, que cette eau est limpide ! Elle est tellement bleue en ce moment qu'on croirait se pencher sur un ciel tombé dans la mousse...

(Elle s'approche encore et pousse un cri terrible qui éveille des échos lointains.)

[190] LUI (se relevant d'un bond). — Qu'as-tu donc, ma bien-aimée ?

ELLE (se retournant affolée). — N'avance pas, je te le défends !

(Elle fait quelques pas en chancelant, puis va tomber dans ses bras.)

LUI (désespéré). — Elle se trouve mal ! Mon Dieu ! Elle va mourir ! Au secours !

ELLE (d'une voix entrecoupée). — Ce n'est rien, chéri ! Allons-nous-en ! (Sa voix baisse de plus en plus.) Emporte-moi sans regarder l'eau, sans regarder l'eau... (Elle s'évanouit.)

(L'AMOUREUX, obéissant, l'emporte comme une morte dont les bras pendent inertes, tandis qu'un reflet de soleil éclaire l'autre morte, dont la bouche, ouverte toute grande, laisse voir les dents très blanches à travers l'eau pure.)

LE PIÈGE À REVENANT

À Karl Rosenval.

[191] On arriva devant cette maison par un jour très orageux. Le cheval qui nous y menait s'arrêtait à chaque instant et mettait sa tête entre ses jambes pour secouer des mouches en ayant l'air de nous dire : « Non ! Non ! Réfléchissez. N'avançons pas davantage... » Notre bonne, les mains croisées sur un gros panier plein, roulait des yeux inquiets. Ma mère questionnait le conducteur de la carriole d'une voix tremblante, et ce paysan répondait par des demi-mots durs. Mon père, tenant le paquet des cannes, des parapluies, ne disait rien, selon son habitude, mais il semblait fort préoccupé.

Quand on descendit, je courus vers la grille avec enthousiasme pour tirer la corde d'une cloche que je voyais serpenter le long de la muraille, et prendre ainsi possession de ce que j'appelais déjà la [192] *maison des vacances*. Je savais qu'il n'y avait personne puisque le vieux jardinier, son propriétaire, habitait la ville ; seulement, à douze ans, l'envie de tirer une corde est toujours irrésistible, n'est-ce pas ? et je sonnai furieusement. Alors sortit de derrière cette muraille, ornée de feuillage épais, un son grêle de clochette d'église, comme le rire aigu de quelqu'un tapi dans un arbre pour nous épouvanter. C'était à la fois si mesquin et si désagréable que j'en demeurai tout bête, les doigts crispés sur la baguette de mon cerceau, laquelle baguette j'avais la guerrière coutume de passer, en dague, à travers ma ceinture.

— Qui donc s'est mis à rire ? demanda ma mère.

— Qui donc a remué des chaînes ? s'écria la bonne.

Le paysan déchargea brutalement nos quatre malles, pêle-mêle, dans le chemin, puis il tourna bride sans vouloir nous écouter.

— Voilà une belle façon de nous introduire ici ! grommela mon père en examinant des clés rouillées.

Il essaya d'ouvrir, mais la grille ne céda pas tout de suite. Il fallut pousser ferme. Papa se fit aider d'abord par moi, et je me fis aider par notre bonne. Maman pâlisait sous sa

voilette, moi je [193] n'osais plus rire. Je sentais bien, maintenant, qu'il avait quelque chose dans l'air. Brusquement, la grille se détendit comme un ressort, et nous fûmes tous trois jetés à terre en entrant. Ma mère eut une peur nerveuse, elle déclara qu'il valait mieux ne pas aller plus loin. La bonne regardait autour d'elle avec des mines ahuries ; elle se frottait les genoux et répétait :

— Ça sent la mort ici, Madame, je vous jure que ça sent la mort !

— Vous êtes des folles ! dit mon père agacé, en traînant les malles.

— Non, Marie a raison, reprit ma mère, ce jardin ressemble à un cimetière.

— Enfin, c'est toi qui as voulu venir ! dit mon père un peu rouge. Tâchons de ne pas être ridicules. Ce qui est fait est fait.

Du reste, la maison avait un aspect bien ordinaire de maison mal entretenue. Elle présentait six grandes fenêtres à volets branlants et une porte à perron dont la marquise en zinc s'affaissait sur un côté, et ne possédait qu'un rez-de-chaussée. Au-dessus, le toit avançait comme les bords d'un chapeau sombre. Son jardin s'enguirlandait de liserons blancs qui festonnaient tous les arbustes et sautaient d'une allée à l'autre. Tant que le soleil [194] brillait, cela ne manquait pas de charme. Moi, je ne découvrais là qu'un espace en désordre très commode pour jouer. Je n'abîmerais ni les corbeilles, ni les plantes rares, puisqu'il n'y avait que de l'herbe et des fleurs sauvages. Si cela ressemblait à un cimetière, c'était toujours un cimetière gai. Mais le soleil se voila d'un nuage couleur de cuivre, la verdure prit une vilaine teinte, et au bout de deux ou trois courses dans les liserons, je fus de mauvaise humeur.

On rangea nos caisses à l'intérieur du vestibule. Marie ouvrit toutes les fenêtres, épousseta les meubles des chambres, et maman retrouva le calme. Pendant qu'on procédait à notre définitive installation, j'eus l'idée de me glisser derrière la maison en faisant le tour par le jardin, car il n'y avait pas de porte donnant sur l'autre moitié du *cimetière*. À mon grand étonnement, je me trouvai dans une obscurité presque complète. L'orage menaçant avait mangé le soleil, et il ne restait plus qu'un petit rayon livide éclairant la vitre ronde d'une lucarne de grenier. Ce reflet de gros œil malade dans ce mur tout gris, tout lézardé, me produisit un effet très singulier. Le jardin, la maison prenaient, de ce côté, une allure étrange et des couleurs de crapaud vert. Les liserons ne fleurissaient même plus sur les [195] arbustes. L'herbe était d'une grandeur et d'une sauvagerie troublantes. Trois buis,

taillés jadis en silhouettes de capucins, se dressaient de distance en distance, et le dernier, au fond, près de la haute muraille de clôture, avait un aspect d'homme sinistre planté le dos tourné. Puis cet œil de vitre, dardé sur ce coin de forêt vierge, pleurait on ne savait quelle désolation. Je me mis à courir, à crier féroce, tapant des pieds, pour essayer de réagir contre la secrète terreur qui m'envahissait, et tous les bruits expirèrent en échos plaintifs que les arbres se renvoyaient l'un à l'autre comme des mots d'ordre. Ma mère écarta un volet en m'entendant crier et m'adressa des signes impérieux. Je revins, bondissant, très heureux de me savoir surveillé, me donnant des airs vainqueurs, brandissant la baguette de mon cerceau :

— Il ne faut, pas crier ici ! me dit ma mère, la figure très effarée.

— Pourquoi, maman ? Tu as promis de me laisser m'amuser à tous les jeux dans la maison des vacances !

Elle ajouta, sans me répondre directement et comme se parlant à elle-même :

— Tu sais que nous n'avons loué cette maison rien que pour toi, mon enfant, c'est un sacrifice dont tu [196] devras nous tenir compte plus tard. Tu es trop jeune pour bien me comprendre ; mais si je t'entends crier, cela me portera sur les nerfs !

Un roulement de tonnerre gronda, et elle m'aida vite à escalader la fenêtre en murmurant :

— Hein ? Tu vois ! Il ne fallait pas crier ici !

Pas crier, pas courir, pas sonner, pas ouvrir la grille... et jusqu'à l'imbécile de cheval qui ne voulait pas avancer sur la route. Non ! Elle commençait à être moins drôle, la *maison des vacances* !... Toute la nuit l'orage secoua la toiture, et ce fut un vrai miracle si la marquise de zinc n'acheva pas de s'écrouler.

Au bout de huit jours, on n'était pas encore habitué à cette sale maison. Marie, la bonne, qui était vieille et impressionnable, se lamentait parce qu'elle trouvait des rats dans le panier au pain. Elle me priait de l'accompagner à la cave et au grenier, en me fourrant une bougie entre les doigts, bougie qui coulait le long de ma blouse. Un jour que je refusais d'aller au grenier avec elle, maman l'y suivit, et, le vent claquant la porte derrière leur dos, elles restèrent une heure enfermées au milieu des ténèbres, appelant au secours. Il devenait évident qu'elles avaient peur de quelque chose qu'elles connaissaient et que je ne connaissais pas.

Les meubles de cette habitation tombaient en [197] poussière, datant pour le moins de l'époque mérovingienne. Quand on les frottait, ils rendaient des sons lugubres, se disloquaient tout seuls ou partaient en éclats.

Puis, petites aventures vraiment inexplicables, et que maintenant encore je n'arrive point à m'expliquer, les menus objets, dans cette bizarre demeure, disparaissaient, escamotés tout d'un coup comme par enchantement. Ma mère s'absentait-elle une minute du salon pour aller donner un ordre à la cuisine ? quand elle revenait elle ne trouvait plus son dé. J'avais beau m'accroupir dans tous les angles et chercher pendant l'après-midi avec une lumière : c'était une affaire finie, le dé était perdu. Ainsi des ciseaux à broder, ainsi des pelotons de laine. Papa, espérant se délasser de ses grands travaux d'écriture, voulut jardiner, et, dès qu'il mania des bêches, des râteaux, des sécateurs, il les égara. Tantôt c'était une pioche qui se retrouvait, une heure après de patientes recherches, à une place où jamais personne ne l'avait mise, tantôt c'était une pelle qui se fondait dans les arbrisseaux et s'évaporait totalement. Mon père m'accusait de faire de mauvaises farce [sic]. Ma mère me défendait et répétait :

— Oh ! ici, rien ne m'étonne ! d'une voix basse, irritée contre cette chose que j'ignorais.

[198] Non, ces aventures ne s'expliquaient pas du tout.

Un matin, à déjeuner, au sujet de la salière qui venait de se répandre, maman eut une crise de nerfs ; Marie poussa des exclamations désolées.

— Voyons, dit papa impatienté, c'est bien simple : fichons le camp. D'ailleurs, moi, je ne voulais pas louer à cause de vos sacrés caractères. Vous n'êtes pas raisonnables !

Marie ramassa le sel silencieusement, devinant que cela se gâtait. Moi, je me mis à dessiner sur le beurre, avec une pointe de couteau.

— Une maison tout entière presque pour rien ! murmura maman.

— Pour rien, c'est généralement cher, déclara papa d'un ton sec.

La fenêtre était grande ouverte, les trois buis taillés en capucins montaient la garde. Maman étendit le bras.

— C'est comme ces fantômes-là. Crois-tu qu'ils sont rassurants ?

Papa essaya de la conciliation.

— Tiens ! Je vais les tailler aujourd'hui, Maurice m'aidera. Nous leur donnerons la forme de trois polichinelles. Des fantômes de polichinelles, ce sera une véritable récréation pour l'œil. Pas [sic], Maurice ?...

[199] Je m'écriai avec chaleur :

— Je crois bien, petit père !

Maman haussa les épaules.

— Allons donc ! Est-ce que ces arbres-là se laisseront tailler... Toi, un paperassier, tu voudrais

tailler des arbres, et avec un enfant, encore ?...

Il y eut une longue pause embarrassée.

Moi, je continuais à voir disparaître mes canifs, mes billes, mes ficelles, mes ficelles surtout. Dès que je fabriquais un fouet, le bâton que je tenais entre mes jambes pour l'attacher solidement finissait par s'évanouir à travers l'herbe drue, et la ficelle, si je tournais la tête, se sauvait n'importe où. Ça m'exaspérait. Je sentais que ce ne devait pas être *un voleur qui volait...* Et, à moins que nous ne fussions tous très étourdis, *quelque chose* nous harcelait dans cette maison des vacances, positivement. Une fois, Marie perdit du linge qu'elle avait mis à sécher sur une corde, et quand je lui en demandai la raison, elle me répondit, la physionomie grave :

— Vous êtes trop jeune. Madame a défendu qu'on vous parle de l'histoire.

Donc, il y avait une histoire. Oh ! oh ! Je passai les journées à me creuser l'esprit et à égarer mes ficelles. Mon cerveau se frappait peu à peu. Je ne [200] croyais pas beaucoup aux contes de nourrice, car j'allais au collège, où l'on apprend à ne plus craindre les coins noirs ; mais je voyais maman trembler dès que le crépuscule envahissait la chambre, papa était soucieux, Marie gémissait. Il fallait tirer tout cela au clair le plus tôt possible, et, s'il y avait un ennemi, en délivrer rapidement la famille. Je résolus de m'adresser à notre bonne pour obtenir une confession complète. Marie était naïve, moi j'étais rusé comme un Peau-Rouge ; nous verrions bien lequel de nous deux serait *trop jeune* !... Un soir, j'arrivai dans la cuisine en marchant sur la pointe du pied, ayant des allures très mystérieuses.

— Marie, dis-je, regardez par la fenêtre du côté du dernier buis !

La bonne lâcha une cafetière qu'elle remplissait d'eau et tourna les yeux vers la fenêtre sombre.

— Quoi, monsieur Maurice, qu'y a-t-il encore, Seigneur Dieu !

— J'ai vu quelque chose au fond du jardin, Marie.

— Ah ! vous avez vu... (Ses dents claquèrent). C'était tout blanc, n'est-ce pas ?...

— Oui, Marie. Tout blanc !

— Et long ? Et ça traînait ? Et ça s'étendait ? (Elle se rapprocha, très émue, colla son nez contre la [201] vitre, me tenant par l'épaule, si bien que son frisson se communiquait à tout mon corps).

— Et ça se tordait en l'air comme un linge qui s'envole ?

— Justement, Marie, c'était comme votre linge quand il s'est envolé. Oh ! ce que j'ai eu peur !...

— Ça vous avait des jupes de grande femme, pour sûr ?

— Oui, Marie, je crois que ça portait des jupes.

— Eh bien ! monsieur Maurice, vous avez vu le *revenant*, car c'est tout son portrait que vous me faites là !

— Le revenant, Marie ?...

J'étais un peu désappointé. J'aurais préféré une histoire de voleurs. J'avais, d'ailleurs, *fait son portrait* bien malgré moi !...

— Le revenant, monsieur Maurice, continua solennellement la bonne, c'est la dame qui est morte ici voilà une dizaine d'années. Elle vivait en compagnie d'un monsieur, sans le sacrement, et quand le monsieur l'a quittée, elle s'est pendue. Tout le pays connaît l'histoire, même que jamais encore on n'a osé relouer la maison avant votre mère.

Je restai abasourdi. La femme pendue revenant de l'autre monde pour me voler mes ficelles et dévorer des manches de pioche ! Certes, cela dépassait mon imagination ! Je savais ce que je voulais savoir, [202] mais je n'étais guère avancé ! Dans mon lit, j'eus des cauchemars, et je me pelotonnais contre le mur, essayant de me rendormir en me bouchant les oreilles. Des grandes personnes comme ma mère et ma bonne ayant peur du *revenant* ! Que fallait-il conclure ? À l'aurore, mes idées prirent un autre cours, je ne voulais plus admettre qu'une ancienne pendue, très moisie, sortît de sa tombe pour taquiner une cuisinière en lui dérobant des torchons. Non ! Le *revenant* devait être un animal d'espèce particulière, hantant les lieux mal clos, surtout les maisons désordonnées, et j'en vins à croire qu'on me parlait *d'une morte* pour ne pas m'épouvanter trop au sujet d'un danger

réal ! Elle avait tout avoué si facilement, cette vieille folle de Marie. Bientôt l'héroïque pensée de capturer *la bête* ! remplit ma cervelle, m'éblouit. J'étais fort, j'étais adroit, j'avais des données sur les mœurs des Indiens, et, une fois dans le sentier de la guerre, je ne reculerais pas. Quelle prouesse et quel honneur ! Ma mère pleurerait de joie comme le jour des prix, mon père m'appellerait : *fier lapin* ! et Marie pourrait se risquer à cueillir du persil au crépuscule. Décidément, je lutterais contre l'ennemi commun. Le plan était déjà tout tracé. Je creuserais une fosse que je recouvrais de divers branchages, selon le système [203] des trappeurs américains, et lorsque la bête rôderait durant ses *retours* diurnes ou nocturnes, elle ne manquerait pas de se laisser choir en plein trou. Ensuite, nous verrions à lui faire vomir les dés d'argent, les râteaux, les canifs et autres nourritures indigestes dont elle avait la déplorable coutume de s'engraisser. Je creusai donc une fosse assez profonde, du côté du dernier buis ; je la couvris de mottes de gazon et de brindilles vertes. La terre enlevée fut dispersée aux quatre coins du jardin. À la nuit close, j'achevai mon ténébreux travail, en faisant semblant de guetter des oiseaux pour donner le change à mes parents, car je redoutais leurs plaisanteries ou leurs défenses. Tant que le soleil avait lui, j'avais chanté à tue-tête, très heureux de ma chevaleresque idée, formant les projets les plus téméraires, plein de mépris vis-à-vis du *revenant*, qui, après tout, n'était qu'une bête quelconque, *ce qu'il fallait démontrer* ; mais, au soir, ce sacré jardin s'assombrit effroyablement, les buis capucins se vêtirent de teintes crapaud, et l'œil malade, la lucarne du grenier, me regarda, du haut de cette maison triste, avec une horrible expression de désespoir. Je lâchai mes outils, pioche, pelle et râteau, je m'enfuis brusquement sans pouvoir m'arrêter, comme talonné par le dernier buis, qui, main-[204]tenant, semblait relever son capuchon vert. Devant la maison, je soufflai un moment, très honteux de ma terreur. Voyons ! Est-ce que j'allais perdre mon beau courage ? « Es-tu un capon ? » me demandait ma conscience. Si je laissais là-bas les outils de jardinage, on dirait encore que je m'amusais à faire des farces. Un piège si bien conçu et si bien exécuté ! Je me retournai pour m'orienter. La fosse était là-bas, quelque part, entre le second et le troisième capucin... Chose étrange ! Dans ce crépuscule, je perdais aussi la notion des distances... La fosse était-elle plus à gauche ou plus à droite ? Hein ? Qu'est-ce que cela signifiait ?... Moi, un garçon rusé, ne m'y reconnaissais plus ! Les allées s'enfonçaient toutes noires, les arbustes entortillés de liserons ondulaient comme des panaches de fumée, les grands arbres se mêlaient aux nuages, et la

lune, se levant, prenait dans les feuilles des aspects d'œil jaune, tout à l'imitation de la lucarne du grenier. Soudainement, la pensée que *là-bas*, entre le second et le dernier buis, il se trouvait une *fosse creusée*, me fit dresser les cheveux sur le front. J'avais creusé une fosse, moi, une tombe, comme pour y enterrer un mort... Une tombe qui attendait la femme pendue, *le revenant* ! Est-ce qu'une bête a jamais eu la dimension d'une femme portant des [205] jupes traînantes ! Et puisque Marie l'avait vue !... Mon sang se glaçait dans mes veines, mes jambes flageolaient. « Iras-tu ! N'iras-tu pas ! Capon ! » me criait toujours ma conscience. Enfin, saisi de je ne sais quel vertige furieux, je hurlai : « Allons-y ! » Et je m'élançai en droite ligne. Je crois même que je galopais, les paupières closes, sans chercher davantage mon chemin, persuadé que si j'ouvrais les yeux je verrais sûrement la pendue au détour d'un massif. Ah ! il ne s'agissait plus d'une bête voleuse, je sentais bien que j'étais en puissance d'un personnage mystérieux, *d'un inconnu* qui m'attirait, m'attirait, me humait, me dévorait du fond de ce jardin-cimetière ! Et mon cœur battait à crever. Machinalement, je murmurais : « Je me baisserai, je saisirai la pioche, la pelle, une de chaque main, je serai bien armé s'il arrivait quelque chose... Oui ! La pioche est à côté d'un pied de cassis, et la pelle est restée sur une motte de gazon. Pourvu, mon Dieu, que ces outils ne soient pas déjà partis chez *elle* ! Voyons, tâchons de ne pas nous tromper... Une... deux... trois... je vais ouvrir les yeux, tant pis, je dois être à l'endroit juste ! » J'ouvris les yeux, et, avec un cri de détresse qui dut retentir cruellement dans la poitrine de ma mère, j'ouvris aussi les bras, mes jambes fléchirent, je [206] m'écroulai au fond de la fosse. La violence de ma chute fut telle que je m'évanouis...

Et l'on me trouva là-dedans, étendu comme un mort, pris à mon propre piège !

J'eus la fièvre durant un mois. Ma mère, dès que je pus quitter mon lit, ordonna d'emballer promptement nos affaires. Elle en avait assez de la *maison des vacances*, où les tombes se creusaient toutes seules pour engloutir les petits enfants, et elle ne voulut jamais croire à l'histoire de mon piège, car je ne pus jamais bien lui prouver que j'avais voulu attraper un *revenant* comme on attrape une vulgaire belette !... D'ailleurs, en y réfléchissant un peu... n'est-ce pas le *revenant* qui avait voulu m'attraper ?

SCIE

À Louis Dumur.

[207] Un homme va naître. L'ange gardien, dépêché auprès de son âme, lui permet d'hésiter avant d'éclorre. Il hésite... Les couches de sa mère deviennent laborieuses, et pendant ce temps l'âme de l'homme peut étudier les conditions de sa vie future.

L'ANGE. — Si tu nais, tu mourras. La vie est une maladie mortelle. Si tu vis beaucoup, tu souffriras beaucoup. Si tu meurs jeune, tu regretteras l'existence. Choisis !

L'HOMME. — Fichtre ! Comment faire ? Donnez-moi un corps solide, en attendant.

L'ANGE. — Si ton corps est vigoureux, sa propre force le portera à s'user. S'il s'use, il contractera [208] des infirmités effrayantes. S'il ne s'use pas, il aura confiance en sa solidité, et sa confiance le fera se jeter, tête baissée, dans le premier péril venu. S'il se fait assassin, il sera tué sur l'échafaud. S'il se fait manœuvre, il aura des querelles avec ses compagnons. S'il a des querelles, il voudra les vider... et à les vider, il trouvera un coup mortel.

L'HOMME. — Alors, je demande un corps très délicat.

L'ANGE. — Si tu es délicat, étant enfant, tu auras tous les malheurs. Tu tomberas et tu te feras des bosses. Si tu as des bosses, ça marquera. Si tu as une mauvaise nourrice, tu deviendras poitrinaire. Plus tard, si tu ne fais pas de gymnastique, tes camarades te rouleront à tous propos. Si tu ne ripostes pas, tu passeras pour lâche... et si tu ripostes tu seras roulé.

L'HOMME. — Assez ! Donnez-moi des rentes, c'est le point capital.

L'ANGE. — Non ! c'est seulement l'intérêt. Si tu as des rentes, tu auras envie de les dépenser. Si tu les dépenses mal, tu auras des remords. Si tu es avare, ce ne sera pas la peine d'en avoir. Si tu gères toi-même ta fortune, tu la risqueras sur un coup de bourse. Si tu la fais gérer, tes banquiers lève-[209]ront le pied. Si tu la confies à tes parents, ils voudront te faire épouser une héritière impossible et tu te brouilleras avec eux.

L'HOMME. — Faites-moi pauvre.

L'ANGE. — Si tu es pauvre, tu envieras les riches. Si tu les envies, tu travailleras pour les éгалer. Si tu travailles, tu voudras te reposer le dimanche. Si tu te reposes le dimanche, tu te griseras et tu deviendras fainéant. Si tu deviens fainéant, tu deviendras anarchiste, et si tu es anarchiste...

L'HOMME. — Je serai *socialiste*, je ferai de la politique honnête.

L'ANGE. — Si tu fais de la politique honnête, tu seras dupé... puis tu passeras pour un imbécile.

L'HOMME. — J'aime mieux passer pour un imbécile.

L'ANGE. — Si tu es un imbécile, ta femme te trompera, et tu auras...

L'HOMME. — Je n'aurai pas de femme !

L'ANGE. — Si tu n'as pas de femme, tu prendras des maîtresses. Si tu as des maîtresses, elles te ruineront la santé ou la bourse. Si tu ne les laisses pas te ruiner, elles te feront une réputation de *pingre*, tu seras mal reçu par la société, et tes do-[210]mestiques sortiront de chez toi en disant qu'ils y meurent de faim.

L'HOMME. — Je n'aurai pas de domestiques.

L'ANGE. — Si tu n'as pas de domestiques, il faudra tremper ta soupe et celle de tes enfants toi-même : tu seras ridicule.

L'HOMME. — Je n'aurai pas d'enfants.

L'ANGE. — Si tu n'as pas d'enfants, ta vieillesse sera très malheureuse, et tu mourras isolé.

L'HOMME. — Sacrebleu ! j'en aurai...

L'ANGE. — Si tu en as, la vieillesse sera malheureuse à cause de leurs folies, et tu auras la douleur de les déshériter.

L'HOMME. — C'est trop fort ! Ne peut-on pas épouser une femme stérile ?

L'ANGE. — Si tu épouses une femme stérile, elle se plaindra de toi devant les tribunaux en donnant des détails...

L'HOMME. — Je ne serai jamais amoureux.

L'ANGE. — Si tu n'es pas amoureux, tu perdras la moitié des jouissances terrestres, et, je te préviens, il n'y en a pas beaucoup.

L'HOMME. — Bon ! Je serai donc amoureux... le plus possible.

[211] L'ANGE. — Si tu l'es trop, tu commenceras de bonne heure. Si tu commences de

bonne heure, tu t'adresseras mal. Si tu manques ton premier cœur, le tien portera un crêpe éternel (vieux style). Si tu aimes une ingénue, elle aura un cousin au collège. Si elle a un cousin au collège, il en sortira... S'il en sort, il prendra le dessus, et s'il prend le dessus...

L'HOMME. — J'aimerai une ingénue mûre ou une jeune veuve.

L'ANGE. — Si elle est ingénue, elle sera bête ; si elle est mûre, elle sera laide. Si tu aimes une jeune veuve, elle aura de l'expérience. Si elle en a trop, tu n'en auras pas assez... elle te trouvera insuffisant, et si...

L'HOMME. — En tous les cas, je chercherai une jolie femme.

L'ANGE. — Si elle est jolie... tu ne seras pas le premier à le lui prouver.

L'HOMME. — Une jolie fille dévote, par exemple.

L'ANGE. — Si elle est dévote, elle ira à l'église. Si elle va à l'église, tu seras jaloux et tu ne dîneras jamais à la même heure. Si tu es jaloux et que tu ne manges pas régulièrement, tu lui feras des scènes, alors elle rentrera dans sa famille. Si elle [212] rentre dans sa famille, elle emportera sa dot...

L'HOMME. — Je réclamerai la dot...

L'ANGE. — Ta belle-mère, au contraire, te forcera à lui fournir une pension, et, de plus, elle t'appellera : *bourreau de sa fille* !...

L'HOMME. — Oh !... laissons ce sujet. J'aimerai donc le moins possible... j'épouserai une grosse campagnarde tranquille, et pour fuir les tentations je vivrai près d'un village.

L'ANGE. — Si tu habites à la campagne, tu feras de l'agriculture, tu planteras des vignes ; elles gèleront ou auront le phylloxéra. Si tu as des fermiers, ils ne paieront pas leurs fermages, parce que leurs moutons auront le *piétain*. S'ils ont des bœufs, ils se vendront mal. Tu auras des métayers la seconde année, quand tu verras que le fermage ne réussit pas : les métayers sont tous voleurs ou paresseux. Si tu trouves de braves gens, ils tomberont malades. Si tu n'as ni fermiers ni métayers, tes propriétés resteront *en friches*. Si elles restent *en friches*, tu seras accusé d'ineptie, on ne te nommera pas conseiller municipal. Si tu es bon propriétaire et qu'on te nomme conseiller municipal, tu voudras être maire. Si tu n'es pas maire, tu cabaleras. Si tu l'es, on cabalera. Si tu t'annonces comme bona-[213]partiste, les ouvriers te demanderont une augmentation de salaire. Si tu es républicain, le curé prêchera contre tes menées et les aristos te fermeront leurs portes. Si tu es tantôt l'un, tantôt l'autre, tu seras naturellement assis par terre le jour où chacun prendra

une chaise !...

L'HOMME. — On peut avoir une demeure modeste, à côté d'une ville, et ne pas mettre les pieds dans cette ville ; je ne tiens guère à la grande propriété.

L'ANGE. — Si tu es près d'une ville, des amis importuns viendront te voir, il faudra bien les inviter à dîner... S'ils dînent souvent, ça te coûtera cher !...

L'HOMME.— Eh ! mon Dieu ! je ne verrai personne, j'aurai un jardin clos de murs, un jardinier sourd, une cuisinière muette, et... je lirai les journaux pour me désennuyer.

L'ANGE. — Si tu ne vois personne, on pensera que tu as des raisons pour te cacher. Si ton jardin a des murailles, on y grimpera la nuit pour découvrir tes crimes... et prendre tes poires ; si ton jardinier est sourd, il n'entendra pas ; si ta cuisinière est muette, elle ne le dira pas. Si tu lis les journaux dans une pareille solitude, tu deviendras fou [214] au bout de six semaines. Tu apprendras que les maisons fermées et les jardins clos sont suspects, qu'on y réunit généralement des conspirateurs... ou des femmes. La fatalité voudra qu'un nouveau-né strangulé soit déposé dans le chemin creux longeant tes murailles : si on le trouve, on fera une descente de police chez toi. Le sourd et la muette t'accuseront, l'un par son incohérence, l'autre par des signes désespérés. Si tu te défends sérieusement, tu es très coupable. Si tu ne te défends pas, tu es abject. Ceux qui auront volé tes poires donneront des preuves certaines. Il arrivera tout à point une petite laitière farceuse dont tu auras oublié de prendre le menton, un matin qu'elle était disposée à t'accorder les dernières faveurs : pour se venger, elle déclarera une de ses 26 grossesses, et te fera fourrer dedans. Si tu t'es permis de suivre la *Gazette des Tribunaux* plus attentivement que la *Revue des Deux-Mondes*, on pensera que tu cherchais déjà ton système de défense. Il ne te restera plus qu'à te munir d'un bon avocat, qui te fera envoyer au bagne en plaidant les circonstances atténuantes ; et si tu vas au bagne, tu finiras par te croire criminel... tu y mourras en avouant des histoires fabuleuses.

L'HOMME. — Pourquoi ne cultiverais-je point les [215] beaux-arts, l'état de bourgeois n'ayant rien d'attrayant, à ce qu'il me semble ?

L'ANGE. — Si tu as du génie, tu seras méconnu. Mais si tu n'en as pas, tu seras inconnu. Si tu es pianiste, tu seras la désolation de tes voisins, et ils attacheront du lard à ton cordon de sonnette. Peintre, tu mettras vingt-cinq ans à te choisir une école, et, sur les vieux jours, te décidant pour la *tienne*, tu feras pouffer tes camarades, qui t'appelleront :

vieux bonze ! Acteur, tu seras sifflé ; si tu n'es pas sifflé, tu auras toutes les grandes dames sur les bras, et tous leurs maris ou leurs amants sur le dos. Écrivain, tu chercheras des éditeurs ; si tu n'en trouves pas, tu crèveras de faim ; si tu en trouves, ils te demanderont de *corser* la situation ; si tu la corses, on t'accusera de pornographie ; si tu tiens à tes idées et que tu refuses ce léger sacrifice à ton éditeur, il te traitera de *monsieur embêtant*. Tu ne seras jamais édité si tu écris en vers ; si tu écris en prose, les *journalistes* influents auront soin de *critiquer* tes livres pour les empêcher de plaire au public, à qui, certainement, ils auraient plu sans leurs bienveillantes critiques... J'ajoute que si tu es immoral, tu iras en prison, et que si tu es moral, tu assommeras tout le monde !...

L'HOMME, *avec explosion*. — Décidément, je ren-[216]tre dans le néant, mais... un mot encore : si j'étais savant et philosophe ?...

L'ANGE, *gravement*. — Si tu veux être savant et philosophe, près d'un siècle durant il te faudra t'abreuver de déceptions, t'armer de patience, aller de désagrément en désagrément, renier l'amour, renier l'amitié, renier la richesse, renier les plaisirs, renier jusqu'à Dieu, tout cela pour finir par conclure que : si tu n'étais pas né, tu n'aurais pas été malheureux...

L'HOMME. — Serviteur !

Les couches de la jeune femme sont de plus en plus laborieuses. Bientôt, le médecin roule un petit cadavre dans un linge, puis la pauvre mère exténuée s'endort, tandis que son médecin murmure : « Si on m'avait appelé hier !... »

LA PANTHÈRE²²¹

À Laurent Tailhade.

[217] Des souterrains du cirque monta lentement la cage, entraînant avec elle comme un épais morceau de nuit, et, quand s'en ouvrirent les grilles aux resplendissantes clartés des cieux, la bête, trouvant subitement sous ses pas le manteau d'or, taché de pourpre, du sable des arènes, s'exalta dans la lumière et se crut déesse. Jeune, vêtue du deuil royal des panthères noires, portant, le long de ses membres engainés si exactement, quelques énormes topazes disséminées, elle dardait l'œil pur et fixe de celles qui n'ont encore contemplé, au bord des grands fleuves déserts, que leur image de sinistre vierge. Ses pattes de chatte, puissantes et d'apparence puérile, semblaient se mouvoir sur des flocons [218] de duvet. En trois bonds légers elle atteignit le milieu du cirque. Là, s'asseyant, d'un mouvement grave et onduleux, toute autre affaire lui paraissant de moindre importance, y compris l'examen de la loge impériale, elle se lécha le sexe.

Près d'elle, des chrétiens écartelés pendaient à de hautes croix rouges de sang. Un éléphant mort barrait de sa masse grise, colossale muraille écroulée, tout un coin du ciel extraordinairement bleu. Aux lointains s'agitaient, en des cercles de gradins s'étagant, une buée de formes pâles d'où venaient des clameurs étranges, et la bête, ayant terminé son intime toilette, chercha un moment, le mufler à terre, la raison de ces cris de fureur, inexplicables pour elle dont les mœurs froides et méthodiques n'admettaient que l'utilité du meurtre sans en comprendre encore les différentes hystéries. De là-bas lui arrivaient le grondement sourd d'un flot battu par le vent, des plaintes de branches craquant sous la foudre. Elle eut un miaulement railleur qui défiait les orages, et, sans trop se presser, prise du caprice inconcevable de leur montrer la douceur des véritables bêtes féroces, elle fut s'attabler devant la savoureuse masse de l'éléphant, dédaignant les proies humaines. Elle but à loisir la liqueur fumante ruisselant du monstrueux cadavre, [219] se tailla un ample lambeau de chair, puis, le festin achevé, campée sur les restes de son repas, elle lustra sa patte gauche avec sollicitude. Deux jours avant sa délivrance, on avait semé, en l'obscurité

²²¹ Dite par M. de Max au théâtre Sarah Bernhardt, 4^{me} samedi Populaire de Poésie ancienne et moderne.

de sa prison, des viandes indignes assaisonnées de cumin, saupoudrées de safran, pour surexciter le feu dévorant de ses entrailles ; mais l'habile flaireuse s'était abstenue, ayant connu de plus longs jeûnes et de plus dangereuses tentations. Point ignorante, quoique vierge, elle savait déjà les soifs des midis brûlants de son pays, où les oiseaux pleurent de tristes mélopées en soupirant après la pluie ; elle savait les plantes vénéneuses des grandes forêts inextricables où essayaient de la fasciner des reptiles à langue fourchue distillant le poison ; elle savait la grosseur extrême de certains soleils, et la maigreur très ridicule de certaines victimes, les attentes anxieuses sous l'oeil mauvais de la lune qui vous lance perfidement à la poursuite d'une ombre de gibier toujours de plus en plus fuyante ! De ces chasses malheureuses, elle avait gardé un instinct de guerrier pauvre, et ne demandait qu'une part modeste pour ne pas éprouver de vertiges en cet autre monde béni où les carnassiers, devenus les frères de l'homme, semblaient conviés à des festins solennels. Elle choisissait son morceau sans [220] forfanterie, désireuse de se révéler bien élevée en présence d'appétits moins naturels que les siens.

Un chrétien nu et dérisoirement armé d'un fouet à boule de fer surgit au-dessus de la croupe de l'éléphant, poussé par des bourreaux qu'on ne voyait pas. Il glissa dans le sang caillé, roula le front en avant. Des huées le relevèrent. Il reprit son fouet, et un sourire crispa ses lèvres blêmes. Il ne voulait pas s'en servir, même contre la bête qui l'allait égorger. Il s'assit, ses prunelles claires fixées sur l'ennemie. Celle-ci eut le geste de jouer de la patte, un geste signifiant : « Je suis satisfaite !... » Et elle s'allongea, les yeux mi-clos, agitant la queue avec perplexité. Tranquille duel de regards curieux, le chrétien cherchant, malgré l'abandon voulu de son être, le secret des dompteurs de fauves, le pouvoir suprême de la seule volonté sur la brute, et la bête libre s'efforçant de démêler le genre de puissance de cette espèce quand elle est nue.

Une clameur formidable les éveilla de leur singulière songerie. Ils étaient maintenant le centre de la fête sanglante, et personne, vraiment, ne comprenait cette manière de s'amuser. Une soudaine colère envahissait tous les spectateurs. On appela des belluaires, des chevaux galopèrent vers l'éléphant dont on entraîna la lourde masse, et mis de [221]bout, face à face, les deux, adversaires continuèrent à se surveiller. Le chrétien refusait la lutte, la panthère ne se sentait pas le courage d'écharper, n'ayant plus faim. L'un des belluaires se précipita, les menaçant de son épée. D'un bond gracieux l'animal évita le

choc, et le chrétien conserva son sourire mélancolique. Alors des hurlements retentirent de tous les côtés. L'orage éclata, épouvantable. Les belluaires se ruèrent contre la bête, qui se déclarait capricieusement pour le plus faible. On alla poser les lances sur les brasiers, on apporta les dards enduits de poix et de plumes enflammées, on appela les chiens dressés à couper les jarrets des taureaux, on emplit des vases d'huile bouillante. Toutes les haines se tournèrent en un moment du côté où la jeune folle, se battant les flancs de sa queue indécise, se demandait ce que signifiaient ces préparatifs de guerre. Les belluaires ne lui laissèrent pas le temps de revenir à la raison. Ils fondirent sur elle, et ce furent des courses désordonnées dans la piste encombrée de mourants. La panthère fuyait, prise d'une terreur superstitieuse. Cela, c'était la fin du monde ! Pêle-mêle, poursuivie et poursuivants culbutaient les corps d'hommes et d'animaux sous l'immense risée du peuple, que cette bouffonnerie nouvelle finissait par détendre. De [222] toutes les places, on jetait à la bête éperdue des pierres, des fruits, des armes. Des patriciennes lancèrent des bijoux qui sifflèrent terriblement en traversant l'espace, et l'empereur, debout, la lapida lui-même avec des monnaies d'argent. D'un dernier bond désespéré, la panthère, ivre de rage, hérissée de flèches, entourée de flammes, se réfugia dans sa cage demeurée ouverte. On referma la grille, et le piège obscur redescendit aux souterrains.

Des jours, des nuits coulèrent, atroces. Elle avait de temps en temps un miaulement lugubre, un appel au soleil qu'elle ne devait plus revoir. Devenue la légende du cirque, on lui faisait subir tous les supplices. Lâche, disait-on, elle avait refusé le combat et ne pouvait plus prétendre au rang d'animal noble. Le gardien des fauves prisonniers, un esclave très vieux, sans pitié pour sa gueule élargie par la lame d'une épée qu'elle avait mordue, ne lui donnait que les rebuts des cages voisines, des os déjà rongés, des choses pourries, infectes, qu'on entassait chez elle comme en un cloaque. Sa fourrure, souillée d'immondices, se couvrait de plaies ; des jeunes garçons, pour se moquer, lui avaient cloué la queue au sol jusqu'à ce qu'elle l'eût, d'un effort douloureux, arrachée du clou en y laissant de sa peau. Le vieil esclave s'amusait à la braver, lui offrant [223] une main pendant que de l'autre il l'aveuglait d'une poignée de soufre. Il lui brûla complètement une oreille au feu crépitant d'une torche. Privée d'air, de lumière, la gueule toujours emplie d'une bave sanguinolente, elle hurlait lamentablement cherchant une issue, battant ses barreaux de son crâne, déchirant le sol de ses ongles, et au fond de ses entrailles naissait un mal mystérieux. Parce

qu'elle grondait d'une façon trop sinistre, l'ordre vint de la laisser crever de faim tout à fait. Les morts dignes : l'étranglement ou le coup de pique au cœur, n'étaient plus pour elle. On l'oublia et, simplement, le vieux gardien cessa de passer devant elle avec sa torche. La bête comprit. Elle se tut, se coucha dans une dernière attitude orgueilleuse, et, ramenant autour d'elle sa queue meurtrie, croisant ses pattes gangrenées, fermant ses yeux de feu, elle rêva en attendant son agonie. Oh ! les forêts qui craquent sous l'orage ! les soleils énormes, les lunes couleur de roses, les oiseaux pleurant la pluie, les verdure, les sources fraîches, les jeunes proies faciles dont on peut boire la vie d'une seule aspiration, les grands fleuves étalant leur miroir où les fauves penchés ont des auréoles d'étoiles... Peu à peu, le cerveau de la panthère expirante s'éblouissait des visions anciennes. Oh ! le bonheur, très [224] loin, la liberté ! Un mouvement de désespoir fou lui rappela son sort : elle revit aussi le champ d'or, taché de pourpre, du sable des arènes, la masse grise de l'éléphant éventré, le sourire dur du chrétien, et enfin les cris furieux des belluaires, les supplices, tous les supplices. Le mufler posé sur ses deux pattes fatalement croisées, elle semblait dormir... peut-être était-elle déjà morte. Tout à coup l'obscurité de sa prison se dissipa. Une trappe venait de glisser là-haut, et, descendant du ciel dans cet enfer où croupissait la bête damnée, une forme blanche, svelte, une femme apparut. Elle portait en un pan relevé de sa tunique un quartier de chevreau, et sur son épaule son bras droit soutenait un vase plein. La panthère se dressa. C'était, cette créature toute blanche, la fille du vieux gardien des fauves :

— Bête, dit-elle, tandis que derrière elle tourbillonnaient des clartés blondes comme sa chevelure, j'ai compassion de toi. Tu ne mourras point.

Détachant une chaîne, elle poussa la grille, fit tomber le quartier de chevreau sur le seuil de la cage, déposa doucement le vase plein avec des gestes calmes.

Alors, la panthère se ramassa sur ses reins demeurés souples, se fit toute petite pour ne pas [225] effrayer l'enfant, la guetta un instant de ses deux yeux phosphorescents, devenus profonds comme des gouffres, d'un bond lui sauta à la gorge et l'étrangla...

MADAME LA MORT

DRAME CÉRÉBRAL EN 3 ACTES

JOUÉ LE VENDREDI 20 MARS 1891

SUR LA SCÈNE DU THÉÂTRE D'ART

À Alfred Vallette.

PERSONNAGES

PAUL DARTIGNY
JACQUES DURAND
DOCTEUR GODIN
JEAN
LA FEMME VOILÉE
LUCIE

M. PAUL FRANCK.
ALBERT FÉLIX.
PRAD.
RICQMER.
MME CAMM.
SUZANNE GAY.

La scène se passe à Paris, de nos jours.

NOTE POUR SERVIR À LA COMPOSITION DES PERSONNAGES.

PAUL DARTIGNY est un jeune homme de vingt-cinq à trente ans, pâle, grand, mince, de physionomie fine et fatiguée. Ses yeux sont brillants, regardent toujours au-dessus de celui à qui s'adressent les paroles qu'il prononce. — Costume d'intérieur en étoffe noire, très ajusté : un gant plutôt qu'un costume. Au col, une cravate un peu féminine. — Paul Dartigny est un type d'exaspéré froid.

JACQUES DURAND est un bon jeune homme du même âge que Paul, son ami de collègue. Face épanouie, rose, ou radieuse ou boudeuse, sans transition. Il est vêtu d'un complet à la mode, point exagéré ; petit chapeau, monocle, canne. Affectation de grande bonhomie.

LUCIE, fille du genre « grue convenable ». Allures honnêtes devant témoins, se rapprochant de celles d'une femme du monde. Éléante toilette, ombrelle encombrante. Elle parle haut, d'une voix décidée, chute parfois dans une sorte de sensibilité de commande à laquelle elle se prend volontiers elle-même. Une fille sachant son homme-comme-il-faut.

LE DOCTEUR GODIN. Jeune, correct, familier de la mort, qui ne l'émeut point. Parle vite, d'une voix brève.

JEAN. Serviteur moderne, *sans rien de comique*. Tenue digne de l'*employé* de bureau et non physionomie niaise et cocasse du *larbin* qui fait sourire. S'exprime posément, correctement.

LA FEMME VOILÉE. Femme jeune, souple, entièrement voilée d'un voile gris poussière jeté sur une robe longue du même gris. Voix morne, mais nette et tranchante. Elle ne montre *jamais* ni ses pieds, ni ses mains, ni son visage : elle est une apparence. Elle marche, se tourne, se meut sans un bruit, comme ferait une ombre, mais gracieusement. *Elle n'a pas l'aspect d'un revenant* : elle ne revient pas, elle n'a jamais été : c'est une forme et non un être.

Au deuxième acte, le personnage symbolique de la Vie est joué par LUCIE en toilette de bal rose ; fleurs, diamants, éventail, coiffure vaguement dénouée.

ACTE PREMIER

La scène représente un fumoir très sombre, tendu de noir. À gauche, dans le fond, un divan noir face au public. À droite, un bureau encombré de papiers, de livres, boîte à cigares, allumettes. Au milieu, un guéridon couvert d'un tapis noir sur lequel est un coffret. Au fond, porte à deux battants. Touffe énorme de mimosas sur la cheminée, à gauche, devant une glace. Fauteuils et tapis noirs brochés de jaune.

SCÈNE PREMIERE

PAUL DARTIGNY.

(Debout, près du guéridon, tient une petite clef à la main et l'introduit dans la serrure du coffret. Il est seul, parle d'un ton fiévreux.) Est-ce pour aujourd'hui... J'ai les nerfs affreusement irrités par ce jeu cruel... Oh ! Madame, comme vous vous faites attendre !... Vous êtes bien une femme, puisque vous y mettez cette inutile coquetterie... Madame, ayez donc enfin pitié de moi... (Il plonge la main, en détournant la tête, comme s'il craignait de voir ce qu'il louche, dans le coffret. Il en retire un cigare qu'il examine attentivement, pensif, laisse retomber le couvercle. On entend parler derrière la porte du fond. Parait le domestique.)

JEAN.

Monsieur, je ne peux pas empêcher celui-là d'entrer...

PAUL DARTIGNY.

(Avec un mouvement d'impatience.) Qui, celui-là ?... Je vous ai déjà dit que je ne veux recevoir personne, personne !...

(Le domestique sort. Apparaît Jacques Durand sur le seuil de la porte.)

SCÈNE II

JACQUES DURAND.

Ah çà ! tu t'enfermes, à présent ?... Tu me laisses parler depuis une heure, et tu es seul !... (Il tourne autour de la pièce.) Quelques nouveaux papillons noirs, hein ?... C'est si gai, ici !... (Il s'arrête devant Paul qui a dissimulé le cigare qu'il tient à la main.) Mais j'arrive, et je m'installe, moi !... (Il s'assied, pose son chapeau et se tapote la cuisse d'un air suffisant.) Oui, tu peux

froncer les sourcils : je suis bien décidé à m'incruster dans ce fauteuil jusqu'à ce que tu me prennes par les épaules pour me pousser dehors. J'ai beaucoup de patience, tu sais...

PAUL DARTIGNY.

(Souriant et glissant son cigare dans la poche de son veston, sur sa poitrine.) Je sais.

JACQUES DURAND.

Voyons ! Qu'est-ce qu'il y a encore ?... N'as-tu pas honte de fuir la lumière comme un hibou ?... (Il se lève.) Ah ! mon cher, la belle après-midi ! Quel printemps ! Quel soleil ! On ne rencontre dans la rue que petites voitures de fleurs et grands chapeaux de femmes... Nous allons sortir tous les deux... Tu n'attends personne ?... D'ailleurs, j'ai à te dire des choses...

PAUL DARTIGNY.

Dis tout de suite.

JACQUES DURAND.

Donne-moi un cigare, d'abord.

PAUL DARTIGNY.

(Il va chercher une boîte sur son bureau, et la lui présente.) Choisis.

JACQUES DURAND.

(Examinant et faisant la moue.) On ne peut donc pas goûter aux autres... aux tiens, grand égoïste, à ceux que tu réserves pour ton usage particulier... qui sont là (Il désigne le coffret sur le guéridon.) dans ce coffret toujours fermé à clef, m'a dit ton domestique ?...

PAUL DARTIGNY.

(S'aperçoit qu'il a laissé la clef sur le coffret et se précipite ; il la relire et la met dans sa poche.)
Non !....

JACQUES DURAND.

On n'est pas plus gentil ! (Il se rassied.)

PAUL DARTIGNY.

(Rêvant.) T'envoyer à ma place et risquer de te rejoindre ?... Ce serait complet.

JACQUES DURAND.

(Étonné.) Tu sors ? Tu as un rendez-vous ? (Mouvement de joie.) Et que dira Lucie ?... Je t'accompagne jusqu'où tu voudras aller, moi !... (Il se lève.)

PAUL DARTIGNY.

(Froidement.) C'est loin.

JACQUES DURAND.

(Grommelant.) Encore une mystification, naturellement ! (Il se rassied.) Tu ne fumes plus, toi ? (Il allume son cigare.)

PAUL DARTIGNY.

Si, quand je suis seul... de mes cigares particuliers... tous les genres de fumée ne convenant pas au même individu. (Il s'assied en face de Jacques.) Tu voulais me dire des choses, Jacques ?

JACQUES DURAND.

Oh !... des choses qui ne te troubleront sans doute pas beaucoup. J'ai forcé ta porte parce... j'ai besoin de cinq cents francs : une bagatelle. Je te rendrai ça avec le reste, dans un mois ou deux.

PAUL DARTIGNY.

(Se lève pour aller à son bureau.) Pas la peine. (Il ouvre un tiroir.) Eh ! que ne le disais-tu en entrant, mon cher ? Donner occupe l'esprit. Il est bon de se croire généreux à de certains moments : je te remercie de me fournir cette dernière illusion... Tu veux ?... Combien ?... J'ai oublié le chiffre.

JACQUES DURAND.

(D'un air offensé.) Tu es heureux, toi, de ne pas compter !... Sept cents francs... Mais je te les rendrai : je n'ai qu'une parole. Seulement... (Il se lève successivement les doigts.) le tailleur,

le cercle, Nini, et une montre grosse comme la moitié d'une noisette, que j'ai offerte à ma chère petite soeur Angèle le jour de son anniversaire de naissance... Elle en avait tant envie, la mignonne !... Ne raille pas ! J'ai encore un esprit de famille, et j'estime que tout peut s'arranger : des brillants à Nini, soit !... mais une montre à la jeune fille chaste qui s'appelle ma sœur ! (Il secoue la cendre de son cigare avec un sourire suffisant.)

PAUL DARTIGNY.

(Tendant des billets de banque.) Voici tes sept cents francs, mon ami. Tu es plein de beaux sentiments qui font plaisir à voir, et je t'en félicite.

JACQUES DURAND.

(Plaçant les billets dans son portefeuille d'un air satisfait.) Merci. Ne ris pas, car tu es insupportable avec tes phrases ambiguës.

PAUL DARTIGNY.

(Gravement.) Je ne saurais rire. Il n'y a pas de quoi !

JACQUES DURAND.

Je crois bien, mais tu vous as [sic] l'aspect d'un homme qui rêve...

PAUL DARTIGNY.

Il faut m'excuser. (Souriant.) Le rêve est l'ascenseur du ciel : je suis très haut, très loin... je ne sais plus où je suis. (Il se rassied, la tête renversée.)

JACQUES DURAND.

Effet de printemps. Moi, tous mes beaux sentiments, comme tu dis, gonflent à la fois ma poitrine, et je voudrais trouver l'occasion d'en faire l'étalage.

PAUL DARTIGNY.

(Doucement.) La boutique à treize.

JACQUES DURAND.

(Lâchant de grosses bouffées de fumée.) J'ai donné tout à l'heure une pièce blanche à un pauvre : est-ce drôle, hein ?... Je vais payer mes dettes... probablement. (Il s'approche du fauteuil de Paul.) Et je voudrais te guérir de tes névroses, te conduire au soleil, aux femmes, au monde... Te secouer, m'entends-tu !... Tu as passé un hiver détestable : il faut réagir cet été, mon petit Paul. (Il lui frappe sur l'épaule, très fort.)

PAUL DARTIGNY.

(Baissant la tête et le regardant, étonné.) Je n'aime pas le soleil.

JACQUES DURAND.

(Se croisant les bras.) Tu n'aimes pas le soleil ! (Avec éclat.) Tu es un monstre, décidément !

PAUL DARTIGNY.

Bah ! C'est un bruit que les amateurs de soleil font courir, les lunatiques étant en minorité.

JACQUES DURAND.

(Furieux.) Tu n'aimes pas le soleil... Pourquoi, je te prie ?

PAUL DARTIGNY.

(Tranquillement.) Il éclaire des créatures bien agaçantes... et je ne puis supporter son air vainqueur devant des situations épouvantables. Il m'apparaît comme ces gens ivres qui, sortant d'une noce, prétendent vous forcer à boire avec eux à la santé d'une mariée... (Un temps.) qu'on ne connaît pas.

JACQUES DURAND.

(Riant.) Il n'y a qu'à presser le ressort, et le voilà parti ! (Il hausse les épaules.) Ne pas aimer la belle nature ! Ma parole, il faut être pourri, pourri tout à fait !

PAUL DARTIGNY.

(D'une voix continue.) Oh ! Jacques, Jacques, ne disputons plus ! C'est si vulgaire ces dissertations sur les goûts que tu as et ceux que je n'ai pas... Il vaut mieux demeurer chacun chez soi, je t'assure.

JACQUES DURAND.

(Se rasseyant.) Tu n'es guère aimable, toi !... Après m'avoir prêté de l'argent, ce n'est pas poli, mon cher.

PAUL DARTIGNY.

(Les yeux au plafond.) C'est vrai... Pardonne-moi, car je veux croire que... tu es de plus en plus gonflé de beaux sentiments. Pourtant... je te préférerais... dégonflé.

JACQUES DURAND.

T'es-tu encore morphiné, ces temps-ci ?

PAUL DARTIGNY.

Non. Je ne me droguerais pas davantage. Je n'aurai pas cette lâcheté de continuer à me servir de moyens artificiels : j'irai droit au but.

JACQUES DURAND.

Et ce but ?

PAUL DARTIGNY.

Tu es bien curieux, mon ami.

JACQUES DURAND.

(Jouant avec sa canne.) J'ai rencontré hier ce brave docteur Godin, qui m'a formellement déclaré que tu tournais mal.

PAUL DARTIGNY.

(Avec un mouvement d'intérêt.) Est-ce pour cela que tu venais, Jacques ?

JACQUES DURAND.

Pour ça et aussi pour... l'autre chose... dont j'avais besoin. Je t'avoue que ton état me vexe encore plus qu'il ne m'inquiète sérieusement. Ah ! si tu étais malade, une fièvre typhoïde par exemple, je serais capable de me coucher sur ce divan pour te veiller la nuit... Mais, là, entre nous, ton cas est plus bouffon que grave : c'est un mal imaginaire.

PAUL DARTIGNY.

Pourquoi une fièvre typhoïde serait-elle plus intéressante que le mal de mon imagination, cher ami ?

JACQUES DURAND.

Tu serais en danger de mort, tiens !

PAUL DARTIGNY.

(Ricanant.) Vous avez tous une peur de la mort, vous autres, qui ressemble presque à du respect.

JACQUES DURAND.

Mais, mon petit, je n'ai peur que de ça, moi ! (Il se lève.) De quoi pourrions-nous avoir peur, nous autres, sinon de ça ?

PAUL DARTIGNY.

(D'un ton calme.) La Mort est une femme. Je ne vois rien pour empêcher de plaisanter avec elle. Je te parle là en bon français.

JACQUES DURAND.

Tu parles en charabia. (S'animant.) Ou tu as quelque histoire d'amour en tête, ou tu n'es qu'un grand dédaigneux, qu'une bonne catastrophe, une bonne maladie véritable, guérira mieux que tous nos sermons. Vois-tu, mon pauvre Paul, au fond, tu es un égoïste : tu donnes parce que tu n'as besoin de rien, tu n'aimes plus les femmes parce que tu as eu des tas de femmes, tu n'aimes plus le monde parce que tu es allé dans le monde quand tu l'as voulu... Oui, un égoïste ! La preuve, tes cigares sous clef depuis quinze jours. Ça dégoûte jusqu'à ton domestique, ce procédé-là : tu as l'air de te méfier de lui... Tu voudrais nous

faire croire à d'immenses fumisteries. Ennuyé de l'existence ? Allons donc ! À ton âge ?... Je suis un vieux copain, moi : je vais te lâcher toute la vérité. (Un temps.) La vérité, c'est que tu as des blessures dans l'amour-propre. Tu as tâté successivement de toutes les sociétés, qui, toutes, t'ont fait la nique. (Il compte sur ses doigts.) Tu as fréquenté les artistes : tu n'as pas réussi ; tu as fréquenté les salons : tu ne sais même pas l'anglais ; tu as fréquenté les femmes : elles ne t'aiment pas... Après Lucie, tu peux faire la croix... Un malheur, mon petit, c'est de gaspiller sa fortune en voulant tout connaître, au lieu de vivre honnêtement... Le fameux pessimisme dont tu te sers pour nous jeter de la poudre aux yeux n'est que de la mauvaise éducation : ne pas vivre comme tout le monde est une impolitesse, on te l'a déjà dit... Vous, les blasés, les hypocondres, vous êtes des gens fort mal élevés... Quand je mange du bœuf, moi, ça me désoblige de voir mon voisin de table demander du veau !... Enfin, de quoi te plains-tu ?... Tu es riche, orphelin, libre, sans femme... et sans belle-mère.

PAUL DARTIGNY.

(Les regards au plafond, n'écoutant plus.) Mais qu'a-t-il donc à me parler ainsi de belle-mère ?... Ces mots sonnent à mes oreilles comme un glas... et j'ai maintenant la désolante idée qu'un glas peut être ridicule.

JACQUES DURAND.

(Lui secouant les bras.) J'exige que tu sois heureux de vivre, entends-tu !... Godin déclare que tu as dû lui voler du poison et que ça finira par du vilain. Puisque le médecin le dit, je l'admets. Tu ne vas pas nous jouer le mauvais tour de te suicider, hein ?... Et Lucie, cette jolie fille, ce trésor de grâce et de beauté, qui ne te coûte à garder pas aussi cher, j'en suis sûr, qu'une femme comme il faut, sais-tu seulement ce qu'elle fait loin de toi, quand tu t'enfermes toute une semaine avec tes chimères ?... Oh ! les sales bêtes de chimères, si je les tenais !... (Geste menaçant.)

PAUL DARTIGNY.

(Froidement.) Ce qu'elle fait ?... Je n'en sais rien. Tâche de ne pas me l'apprendre, je te prie... Ah ! tu m'injectes bien désagréablement le son de ta voix dans les nerfs, Jacques !... Vrai, je préfère encore ma seringue de Pravaz à ton accent.

JACQUES DURAND.

(Gravement.) As-tu réfléchi à une chose, Paul ?

PAUL DARTIGNY.

À laquelle, mon ami ?

JACQUES DURAND.

(Levant l'index, et sentencieusement.) Dans *dépravation*, il y a *Pravaz* ! (D'un air épanoui.)
Ce mot-là est digne du Cercle.

PAUL DARTIGNY.

(Il passe sa main sur son front, et se lève.) Et dans l'âme d'un bourgeois, il y a toujours... un
vieux chroniqueur qui sommeille.

JACQUES DURAND.

(S'exaspérant.) Dis donc !... Des bourgeois, nous en sommes tous : toi, moi, Lucie,
Godin, et l'épicier d'en face !

PAUL DARTIGNY.

Vous ferez même des petits, j'en ai peur.

JACQUES DURAND.

...Qui, espérons-le, ne te ressembleront pas, détraqué !

PAUL DARTIGNY.

(Philosophiquement.) Surtout ceux de Lucie.

JACQUES DURAND.

Non, je t'assure, Lucie t'est très attachée. C'est une bonne fille, sans malice.

PAUL DARTIGNY.

Comme toi : vous êtes faits pour vous comprendre ! (Ricanement sec.)

JACQUES DURAND.

(Mouvement d'inquiétude.) Tu ne vas pas me soupçonner, peut-être... Voyons, nous sommes seuls : combien la payes-tu ?

PAUL DARTIGNY.

(Geste de rage contenue.) Eh ! je ne sais pas ! Je la paye donc ?

JACQUES DURAND.

Elle est élégante !... Oh ! un chic... une pureté de lignes...

PAUL DARTIGNY.

C'est le lys de l'Écriture... Elle file quelquefois et amasse beaucoup... une fleur très ordinaire, en somme.

JACQUES DURAND.

Comment te les faut-il, alors ?... Tu mériterais que je lui fisse la cour devant toi, mon petit, pour la venger de tes sots dédains. Heureusement que je respecte encore mes amitiés.

PAUL DARTIGNY.

(D'une voix sourde.) Tout ce que je te demande, c'est de ne pas lui faire la cour... ou l'amour sous mes yeux... quand je regarde.

JACQUES DURAND.

(Éclatant.) Tu deviens grossier... Déjà tu étais impie !

PAUL DARTIGNY.

(Étonné.) Impie ?

JACQUES DURAND.

(Grave.) Tu as parlé de *bourgeois*, tout à l'heure... Or, les bourgeois, dont je suis, ont cela de fort bon qu'ils croient en Dieu... de temps en temps.

PAUL DARTIGNY.

Ce qui les différencie de la brute, je sais ! Tous mes compliments.

JACQUES DURAND.

(Allant et venant, très animé.) Bourgeois ! Il en a plein la bouche, de ce mot-là !... Qu'entends-tu par cette sorte d'injure, à la fin ?

PAUL DARTIGNY.

Tu l'as expliqué toi-même : toi, moi, Lucie, Godin, et l'épicier d'en face... Ou encore (Appuyant sur les mots.) un homme dont les semelles sont de plomb, un homme plus solidement équilibré que les autres... Mais quand il patauge il écrase, et quand il tombe il ne se relève plus. Es-tu content ?

JACQUES DURAND.

(Mélancoliquement.) Je m'appelle Jacques Durand : c'est bourgeois, je le devine bien, va ! Une pareille étiquette vous classe pour toujours. Une de mes tantes voulait me baptiser *Gaëtano* ! Je regrette qu'on ne l'ait point écoutée : *Gaëtano*, c'est encore mieux que *Carolus*...

PAUL DARTIGNY.

(Souriant.) Gaëtano te manque.

JACQUES DURAND.

Ne ris pas, Paul ! Ta mère devait avoir de ces aspirations-là. Toutes nos mères étaient romanesques.

PAUL DARTIGNY.

(Assombri.) Ma mère... (Rêveur.) C'était une âme douce qui souffrait de tout... (Un temps.) et ne comprenait rien !... Lorsque enfant j'appuyais ma tête contre son cœur, je percevais le bruit de ses soupirs ainsi qu'on peut entendre, derrière un rideau de soie froissé, le vent qui gémit, au hasard, dans la nuit...

JACQUES DURAND.

Eh ! Eh ! la pauvre âme ne détestait pas les robes de soie, puisque son corsage bruissait de cette agréable façon... Et ton père ? (Il rallume son cigare.) C'était un bon vivant, ce me semble ?

PAUL DARTIGNY.

(Froidement.) Un monsieur très distingué : il débauchait nos femmes de chambre.

JACQUES DURAND.

Tais-toi ! mon cher, nos pères ont tous fait la même chose, et nous leur devons le respect !

(Entre le domestique Jean.)

SCÈNE III

JEAN.

Monsieur, voici le docteur Godin. Il est pressé.

PAUL DARTIGNY.

(Haussant les épaules.) Encore un !... Laissez-le venir, s'il est pressé... Je suis peut-être à l'article de la mort.

(Le docteur entre par la porte du fond, d'un pas vif. Il donne une poignée de main rapide à Jacques Durand, et lui parle à l'oreille.)

JACQUES DURAND.

(Tout haut.) Alors, vous y tenez, à votre idée ?... Je l'ai tâté sur toutes les coutures... Moi, je crois qu'il nous berne. Il n'a aucun poison, je vous assure, mon bon docteur.

GODIN.

(Très calme, pose son chapeau sur le guéridon et se plante en face de Paul.) Mon cher ami, pas de discours, car on m'attend ailleurs. On a pris sur l'étagère numéro 5 de mon cabinet une fiole portant le chiffre 9,698, un bouchon vert, et contenant un liquide brun. Or, primo, vous

avez la monomanie du suicide ; secundo, je n'ai guère confiance en la probité des fous de votre espèce, au moins en ce qui concerne les drogues dangereuses ; tertio, vous me rendrez ma fiole, parce que le *nerium oleander* est un poison coûteux. Conclusion : si j'avais une heure à perdre aujourd'hui, je vous dirais des sottises, quitte à échanger ensuite la traditionnelle paire de témoins... Ne mentez pas, mon cher : j'en suis sûr : vous avez un pli au milieu du front...

JACQUES DURAND.

(Enthousiasmé.) L'auscultation n'a pas traîné ! Godin, vous êtes un homme précieux.

PAUL DARTIGNY.

Je ne mentirai pas pour si peu... Oui, c'est exact, je vous ai dérobé ce poison. (Il va jusqu'à son secrétaire.) Combien vous dois-je ?

GODIN.

(Mouvement de colère) Sacredieu ! Qu'en avez-vous fait ?

JACQUES DURAND.

(Sautant en arrière.) Oh ! Ce n'est pas possible !... Qu'en as-tu fait, malheureux ?

(Moment de silence.)

PAUL DARTIGNY.

(D'un ton très doux.) Alors... décidément, vous ne voulez pas me laisser tranquille, ni les uns ni les autres ?

GODIN.

(Frappant sur son chapeau.) Mais, mon cher, vous vous moquez de moi ! Je suis pressé, et je ne puis pas vous vendre du poison, à cause de la police... Ils sont étonnants ces névrosés ! Vous me mettriez dans de jolis draps... si vous étiez mort !... Allons ! dépêchez-vous de me restituer ça... Je vous donne dix minutes.

PAUL DARTIGNY.

(Hautain.) Une suffira, mon cher Godin. (Il désigne le coffret, sur le guéridon.) J'ai jeté là un cigare empoisonné parmi trente londrès inoffensifs. Cherchez-le. Moi, je l'attends depuis

quinze jours. J'ai voulu me procurer la suprême jouissance d'un rendez-vous avec la Mort... Ma Dame n'est pas encore venue... Se faire désirer est du reste dans son rôle de femme...

GODIN.

(Il s'empare du coffret qu'il place sous son bras, pendant que Jacques pousse un hurlement et jette son cigare d'un mouvement instinctif.) Superbe !... Je retiens le suicide au cigare empoisonné pour un moraliste de l'*Écho de Paris* !... Ce qu'il va nous taquiner la fin du siècle, avec cette histoire !... Mâtin, monsieur l'amoureux de la Mort, vous vous étiez mis en frais !... Entre nous, je vous conseille de vous pendre, c'est plus drôle, car le *nerium oleander* rend un peu fou et a le goût passablement amer... Mon cher Dartigny, j'ai bien l'honneur de vous saluer.
Monsieur Durand...

(Il lui serre la main.)

JACQUES DURAND.

(Sautant sur sa canne.) Je vous suis, docteur !

PAUL DARTIGNY.

(Avec un ironique geste d'adieu.) Bon voyage ! (Il se dirige du côté opposé à celui où se trouvent Jacques Durand et Godin, puis allume le cigare qu'il a sorti de la poche de son veston.) Moi aussi je veux partir... Avec ce cigare, ils me laissent une dernière chance de salut... et l'occasion de leur prouver mon égoïsme... puisque je suis égoïste. (Il fume.)

(Le docteur et Jacques, déjà dans l'encadrement de la porte, rentrent à reculons pour laisser passer Lucie. Le docteur s'efface. Jacques s'incline cérémonieusement.)

JACQUES DURAND.

C'est plaisir de vous voir, mademoiselle. Vous avez des couleurs...

GODIN.

Dépêchons-nous, je vous en prie. Bonjour, madame.

(Ils sortent.)

JACQUES DURAND.

(Revient à la porte, et, du seuil, crie à Paul resté debout, le dos tourné.) J'accompagne le docteur et je ramène une victoria. Nous irons au Bois ensemble : ça nous distraira de l'aventure. Au revoir, mademoiselle.

SCÈNE IV

LUCIE.

(Ôtant sa voilette.) Quelle aventure ? (La porte se referme.)

PAUL DARTIGNY.

(Fumant et rêvant.) Viendra-t-elle ?

LUCIE.

(Étonnée.) Tu m'attendais, mon petit Paul ? (Elle va lui passer les bras autour du cou.) Tu m'attendais, dis ?... (Câlineries affectées.) Réponds-moi donc.

PAUL DARTIGNY.

Peut-être... J'attends une femme voilée. Pourquoi te dévoiles-tu ?

LUCIE.

(Impatentée.) Ne blague pas. Tu ne m'attends jamais !

PAUL DARTIGNY.

(Souriant.) Mon Dieu, pas plus que le printemps, et tu reviens toujours.

LUCIE.

(Lui tendant les lèvres.) Tu es bien ennuyeux avec tes phrases... Voyons, tâche de te montrer gentil.

PAUL DARTIGNY.

Cette fumée ne te gêne pas ?

LUCIE.

(Haussant les épaules.) Comme si je n'en avais pas l'habitude, chez vous autres ! (Elle l'embrasse.)

PAUL DARTIGNY.

(Poussant un cri et se rejetant en arrière. Mouvement de joie mêlée d'épouvante.) Ah ! ne m'embrasse plus... J'ai les lèvres amères... Enfin ! vous arrivez, Madame !... (Il recule encore.) Oh ! Lucie, n'as-tu pas vu flotter une écharpe grise... dans cette fumée... autour de nous ? C'est la femme inconnue qui passe !... Je l'ai vue comme je te vois... (Il se prend le front à deux mains.) Ah ! c'est affreux et divin !... Lucie ! je te jure que je l'ai vue comme je te vois... là, derrière toi... telle que je l'ai rêvée encore cette nuit...

LUCIE.

(S'emportant.) Tu t'es drogué, hein ? Tu as pris de la morphine, et tu vas dormir ou me débiter des folies... (Elle se jette dans un fauteuil.) Tu me fais une existence bien agréable !

PAUL DARTIGNY.

(Il s'approche d'elle l'air égaré.) Ne trouves-tu pas que l'on respire ici une odeur de rose fanée ?... (S'animant.) Où sont les roses ? où sont les roses ?... Dans ton corsage ou dans mon cœur ? (Il examine Lucie avec attention.)

LUCIE.

(Faisant danser son pied et tordant le manche de son ombrelle.) Moi ?... J'ai du parfum sur mon mouchoir, voilà tout.

PAUL DARTIGNY.

(Il se redresse et se remet à fumer.) Sans doute : le parfum sur le mouchoir est un luxe très vulgaire... (Il lutte contre un léger éblouissement.) Excusez-moi, Lucie, je suis un peu souffrant et je vous traite mal. J'ai les nerfs irrités... D'abord, l'accent de ce Jacques... Ensuite, le vôtre... qui me produit l'effet du grincement de vos diamants quand ils rayent les glaces des cabinets particuliers... (Il chancelle en croisant ses mains sur sa poitrine.) Ainsi vous avez rayé mon âme de tous vos ongles... (Il tombe dans un fauteuil.) Pensez-vous quelquefois à la mort, Lucie ?

LUCIE.

(D'une voix sifflante.) Toujours le mot pour rire !... Ah ! ce que j'ai envie de vous lâcher, vous !

PAUL DARTIGNY.

(Se relevant, éperdu.) Allez me chercher un verre d'eau, Lucie. J'ai la bouche remplie d'une horrible amertume...

LUCIE.

Eh ! je ne suis pas votre servante !... (Elle se lève et va se coiffer devant la glace ; Paul s'agenouille près d'elle sur un fauteuil.)

PAUL DARTIGNY.

Vous êtes cruelle, ma chère enfant... (Très doucement.) Vous êtes charmante... fraîche et fardée comme la Vie... Je vous ai couchée sur mon testament, vous savez... (Lucie se tourne en souriant.) Vous daignez sourire, vos yeux s'allument... Nous sommes tous mortels, ma chère petite... Les beaux yeux !... Oui, vos yeux sont un cristal posé sur un abîme, et moi qui me suis penché sur eux, j'ai entrevu la vérité... Je croyais vous aimer mieux que la Mort, et vous m'avez conduit au néant, au repos... Vous m'avez jeté dans ses bras. Je vous bénis. (Il lui baise les mains.)

LUCIE.

(Riant.) Ce qu'il vous a un chic pour vous raconter ça !... Un enterrement de première classe, quoi !

PAUL DARTIGNY.

(Fumant et parlant lentement.) Je suis inquiet, Lucie... Je souffre beaucoup et ne voudrais pas vous sembler importun ; mais... vous êtes venue en même temps qu'*Elle*. Ce n'est pas ma faute... Avez-vous besoin de moi, Lucie ?

LUCIE.

(Arrangeant sa toilette et très vite.) Mon cher, je veux déménager pour m'installer au parc Monceau. Total : trois mille francs.

PAUL DARTIGNY.

(Délirant.) Je remplirai ma tombe d'or et de pierres précieuses... Viens avec moi, si tu l'oses.

LUCIE.

(Dédaigneusement.) Où veux-tu me faire aller ?... À la campagne, comme l'automne dernier ?... Pas avant le Grand-Prix, tu sais !... Je les connais, tes tombes remplies d'or et de pierres précieuses... Une maison déserte, des lits immenses qui vous font froid jusqu'aux moelles, et il pleut toute la journée... Merci. On ne me repince pas à ce jeu-là !

PAUL DARTIGNY.

(S'affaissant sur les genoux.) Ah ! j'ai vu rouge... Est-ce que j'aurais peur !... (Il se cache un instant le visage dans la robe de Lucie.) Je me sens comme un petit enfant malade, et n'importe quelle femme doit être une mère pour celui qui souffre... Lucie, j'ai vu des étincelles jaillir de ce tapis ! Ayez de la compassion... (Il se traîne à ses pieds.) Je t'aimerais tant si tu voulais te taire !

LUCIE.

(Pouffant de rire.) Mais tu es ivre !... Ah ! elle est bien bonne !... Qu'est-ce que tu as bu ?... Tu es ivre, Paul !

PAUL DARTIGNY.

(Il se relève, exaspéré.) Qu'est-ce que j'ai bu ?... Malheureuse, j'ai bu le calice tout entier !... Je suis saoul de la vie !... Va-t'en !... Laisse-moi dormir...

LUCIE.

(Elle hoche la tête en le regardant.) Seule avec lui, ce n'est pas rassurant. Il devient fou... Voyons, Paul, parlons plus sérieusement... Ces trois mille francs, j'en ai besoin... Tu n'es pas drôle, je t'assure... Paul !... (Criant.) Paul !...

PAUL DARTIGNY.

(Il traverse la pièce, se tenant aux meubles. Arrivé devant le divan du fond, il parle d'un air égaré.) Qui m'appelle ?... Est-ce la bien-aimée ?... (Il s'affaisse sur le divan.)

LUCIE.

Ah ! j'en ai assez de tes histoires de femmes inconnues !

(Bruit derrière la porte. Entre le domestique.)

SCÈNE V

JEAN.

C'est encore monsieur Jacques Durand.

(Il sort.)

(Entre Jacques Durand.)

JACQUES DURAND.

(Il salue.) Je ne vous dérange pas ?

LUCIE.

(Explosion de rage.) Nous déranger !... Tenez, regardez-le : il s'endort devant moi. Il dort debout !... Oh ! il mériterait des claques !...

JACQUES DURAND.

(Souriant.) La morphine, à présent, pour nous consoler !... On fait ce qu'on peut, pas toujours ce qu'on veut... Godin est de votre avis, mademoiselle, on devrait le gronder... et vous ne saurez jamais jusqu'à quel point... (Contrarié.) Moi qui amenais une voiture !...

LUCIE.

(Elle s'approche, furieuse, du divan où est prostré Dartigny.) Une fois... deux fois... tu ne viens pas ?... Tu ne veux pas venir ?... (Un temps.) Eh bien, je vais au Bois avec lui !... Venez-vous, vous ?... (Elle prend le bras de Jacques.) Bonsoir !

JACQUES DURAND.

(S'inclinant.) Nous ne rentrerons que pour dîner.

(Ils sortent.)

SCÈNE VI

PAUL DARTIGNY.

(Essayant de se redresser.) Ne faites pas de bruit... Oh ! ne faites pas de bruit... Car on respire ici le parfum des roses fanées.

(Rideau.)

ACTE II

Le théâtre représente un jardin, par un jour de printemps, dans une lumière douce et trouble : massifs d'arbrisseaux clairs, buissons de roses. Dominant la scène, dans le fond brouillé par des vapeurs blanches et grises, un cyprès. Au centre, un banc de pierre d'une forme tombale.

SCÈNE PREMIERE

PAUL DARTIGNY.

(Il est étendu à terre dans une pose rigide, la tête appuyée sur le banc de pierre. Il est très pâle et semble dormir. Puis il se réveille, et murmure d'une voix éteinte.) ...Des roses fanées... (Il se redresse à demi.) Quel est ce pays ?... Pourquoi suis-je dans ce jardin étrange ?... (Il se relève tout à fait, passe la main sur son front.) Je me sens le cerveau léger et froid comme un flocon de neige, mais mon corps, en revanche, me paraît bien lourd... (Il fait quelques pas en chancelant, regarde autour de lui, puis sourit.) C'est absurde... et charmant...

VOIX DE LUCIE, lointaine.

Paul !... Paul !...

PAUL DARTIGNY.

(Il écoute.) Cette voix éplorée retentit jusqu'au fond de mes entrailles... Oui, j'habite le pays du dernier rêve... Ici, toutes les illusions funèbres vont m'assaillir... Ne suis-je qu'endormi, ou suis-je déjà mort ?... Ces parfums de fleurs ont des subtilités inquiétantes :

ils essayent de me dissuader, ils m'offrent leurs pieux mensonges, et pourtant... je respire en eux comme... une affreuse odeur de terre...

VOIX DE LUCIE, plus rapprochée.

Paul !... Paul !...

PAUL DARTIGNY.

Mon Dieu ! encore elle ! toujours elle !... (Il joint les mains au-dessus de sa tête.) Ah ! Madame, vous la grande bien-aimée, vous la consolatrice, vous l'Absolue, venez à mon secours !... Il va se passer une chose effroyable, je le devine : je dois assister à mon agonie... (Reculant.) Si je pouvais vous voir face à face !... Si je pouvais seulement vous toucher !... (Moment de silence.) Plus rien... On ne m'appelle plus... Je suis déjà fini... Oublié... (Il retombe assis sur le banc de pierre, et il examine le jardin.) Oh ! le ravissant pays !... L'air y est doux comme un miel... Je veux rester là, m'enivrer de la douceur épandue... puis dormir, car je suis bien fatigué... J'ai marché trente ans !...

VOIX DE LUCIE, toute proche, puis LUCIE.

Paul !... (Lucie sort d'un bosquet ; elle est en toilette de bal rose, drapée d'une façon floue ; collier de diamants, chevelure un peu dénouée ; un éventail.) Paul !...

(Paul Dartigny tressaille, se relève, les yeux fixes.)

SCÈNE II

LUCIE.

(Elle se précipite vers Paul, et se jette à ses pieds.) Tu veux me quitter, moi que tu nommais ta vie ?

PAUL DARTIGNY.

(Avec effort, et détournant la tête.) C'est vrai, je t'ai nommée... Je t'ai maudite aussi, t'en souviens-tu ? Alors, tu étais la maîtresse ; à présent, laisse donc l'enchantement suprême s'accomplir : tu n'es plus rien... ELLE est là, je la sens, à nos côtés... Ne lui dispute pas

mon corps, puisque tu n'as pas su garder mon âme... (Il essaye de la repousser.) Quel est le démon qui veut me montrer la Vie sous les traits d'une maîtresse... (Geste de colère.) qui m'abandonne ?

LUCIE.

(Toujours à genoux, s'accrochant aux mains de Paul.) Non. Tu m'appartiens ! (Avec feu.) Je m'attacherai à ta personne comme les branches du lierre s'attachent encore à l'arbre coupé dans ses racines... Je t'empêcherai de rouler aux abîmes... Va, je me suis trop nourrie de ta chair et de ton sang pour ne pas être la plus forte. Je t'aime !...

PAUL DARTIGNY.

(Tristement.) Oh ! les maladroitesses phrases !... C'est une comédie que vous avez dû jouer à tant d'autres !... Allons, retirez-vous ! (Brusquement.) Vous me faites mal...

LUCIE.

Pour te prouver mon amour, que ne ferais-je pas !

PAUL DARTIGNY.

Assez !... (Il s'éloigne dans la direction du fond, puis il recule avec un cri sourd : il vient d'apercevoir, debout contre le cyprès, une forme grise qu'entourent des volutes de vapeurs blanches.)

SCÈNE III

LUCIE.

(Toujours à genoux, et tendant les bras.) Reviens, Paul !... Je suis la maîtresse, je suis l'épouse, je suis la mère... Tu n'as pas le droit de me fuir... Je t'ordonne de rester ! (Apercevant la silhouette grise, elle se relève et s'élanche vers lui.) Oh ! la hideuse femme !... C'est là ma rivale, Paul !...

PAUL DARTIGNY.

(D'une voix brève.) Oui !

LUCIE.

(Avec rage.) Il est fou ! (Elle l'entoure de ses bras.)

PAUL DARTIGNY.

(Il continue à regarder la Femme voilée, qui s'avance lentement, lentement et comme sans marcher : glissante. Il parle d'un ton suppliant.) Délivrez-moi, Madame, si vous êtes Celle que j'attends !... Délivrez-moi, je vous en conjure !...

LA FEMME VOILÉE.

(De plus en plus proche, et se dégageant des vapeurs blanches.) Bientôt !

LUCIE.

(Hors d'elle.) Misérable fantôme qui bouleverses les plus saines imaginations et glaces les plus nobles cœurs, d'où sors-tu ?... Ah ! je le défendrai contre tes noires magies !... J'ai le courage des robustes amoureuses, moi, et les chairs que j'ai longtemps baisées se révoltent sûrement à ton contact...

LA FEMME VOILÉE.

(Glissant en avant la longueur d'un pas, tandis que Paul recule, toujours enlacé par Lucie.) Les chairs que tu as longtemps baisées se pourrissent plus vite.

PAUL DARTIGNY.

(Essayant de se dégager.) Je souffre le martyr... Madame, ayez pitié de ma pauvre existence... Hélas! c'est une courtisane qui s'étourdit avec des mots...

LUCIE.

(Resserrant son étreinte.) Ne crains pas que je t'abandonne, maintenant ! Je te tiens, nous ne faisons qu'un seul être... (Elle se tourne vers la Femme voilée.) Entre ta laideur et ma beauté, que crois-tu donc qu'il choisisse, vieille princesse errante ?

LA FEMME VOILÉE.

(Glissant en avant la longueur d'un pas.) Il n'a pas à choisir : tu es son corps, mais je suis son âme.

LUCIE.

(S'adressant à Paul et lui parlant avec passion.) Tu me trouvais jolie, autrefois... (Elle se fait admirer.) Regarde, j'ai tous mes diamants...

LA FEMME VOILÉE.

(Glissant en avant la longueur d'un pas.) En effet, toutes les larmes qu'il a versées depuis sa naissance scintillent sur ta gorge.

LUCIE.

(Câline.) Ma robe est rose : elle est tissée d'aurore...

LA FEMME VOILÉE.

Ta robe est faite de sa peau arrachée...

LUCIE.

(Elle s'évente.) Et je m'évente avec les souffles d'avril...

LA FEMME VOILÉE.

(Elle avance toujours vers Paul.) Ton éventail est l'aile de la fièvre.

LUCIE.

(S'appuyant sur l'épaule de Dartigny qui sanglote.) C'est moi qui d'un ongle délicat entrouvre la coquille des œufs d'oiseaux.

LA FEMME VOILÉE.

C'est elle qui ensanglante les forêts au temps du rut.

LUCIE.

(Plus pressante.) Rappelle-toi mes savantes voluptés. Une nuit, les étoiles s'enfuirent de notre ciel, n'osant plus nous contempler.

LA FEMME VOILÉE.

(Avançant toujours.) Et, vaincu par la fatigue, il s'endormit d'un sommeil pesant... comme mon bras. (Elle lève le bras droit.)

LUCIE.

Je ris toujours.

LA FEMME VOILÉE.

(Elle est alors tout près de Paul.) Tu ris bien devant moi !

LUCIE.

(Couvrant Paul de baisers.) Tu m'as tant aimée !

LA FEMME VOILÉE.

(S'interposant entre Paul et Lucie.) Tu l'as tant trahi !

PAUL DARTIGNY.

(Se tordant les bras.) Ayez pitié, Madame, abrégez mon supplice !... (Il sanglote.) Ses cheveux étaient si longs !... (Il désigne Lucie.)

LA FEMME VOILÉE.

(Elle enveloppe Paul de son voile.) Mon voile est encore plus long.

LUCIE.

(Elle recule à son tour, saisie de frayeur.) Paul, je t'aurais donné de beaux enfants.

LA FEMME VOILÉE.

(Avec un geste de mépris et se tenant appuyée sur l'épaule du jeune homme.) Malheureuse ! qui empoisonnes l'amour d'une idée de procréation, alors que l'amour est le seul de tes dieux qu'on ne puisse multiplier sans l'amoindrir ! Ridicule catin, qui échanges tes baisers contre la vile monnaie des souffrances ! Bestiale, qui fais choir le plaisir dans le fumier !... Toi, qui fais naître des enfants voués à moi dès leur berceau ; mère dénaturée, sans logique et

sans but, allant par le plein jour nier la pleine nuit : va-t'en ! Tu fus pour lui l'inutile servante qu'il a payée trop cher !

LUCIE.

(Elle recule jusqu'ou banc de pierre. Elle appelle d'une voix désespérée.) Paul !... Paul !... (D'une voix plus faible.) Paul !... Paul !... (D'une voix éteinte.) Paul !... (Elle disparaît derrière un massif.) Paul !...

SCÈNE IV

PAUL DARTIGNY.

(Un genou à terre, devant la Femme voilée.) Merci, ô ma souveraine et unique adorée ! Permets-moi de me prosterner humblement. Je n'étais que poussière : je retourne à la poussière. (Il baise le bas de son voile.) Te voici enfin, mystérieuse que j'attendais à chaque crépuscule... Je t'ai rêvée toute belle : ne te verrai-je point ?

LA FEMME VOILÉE.

(Doucement.) Non !

PAUL DARTIGNY.

(Timidement et amoureuxment.) La brise de ce pays est caressante... Elle balance les fleurs, Madame, et votre voile est bien léger...

LA FEMME VOILÉE.

Je n'arrête pas la brise : elle passe au travers de moi.

PAUL DARTIGNY.

(Geste d'horreur.) Ne répète pas cela, ma reine, tu glacerais mon sang.

LA FEMME VOILÉE.

Il est glacé déjà.

PAUL DARTIGNY.

(Il se levé, et, conduit par elle, il gagne le banc, où il s'assied. Elle demeure debout à ses cotés. Il lui prend les mains.) Chère !... Excuse-moi, j'ai la bouche encore amère des baisers de la Vie... Je suis impur : tu me purifieras.

LA FEMME VOILÉE.

En calcinant tes os.

PAUL DARTIGNY.

Que deviendra mon âme, cette âme qui est ton bien ?... Y a-t-il un Dieu ?

LA FEMME VOILÉE.

(Levant l'index dans la direction du ciel.) Regarde planer ces tourterelles : cherchent-elles autre chose ici que la douceur de l'air et le calme du temps ?

PAUL DARTIGNY.

(Avec un mouvement de tendresse.) Tu es femme, car tu équivoques, ma cruelle fiancée !... Mais y a-t-il un éternel amour ?

LA FEMME VOILÉE.

(Désignant un buisson de roses.) Vois s'effeuiller ces roses : elles sont plus longtemps à sécher... que les pleurs d'une femme.

PAUL DARTIGNY.

(Il se lève.) Est-il permis, au moins, dans ton séjour de connaître l'orgueil ?

LA FEMME VOILÉE.

Il n'y a pas de plus grand orgueil que le silence.

PAUL DARTIGNY.

Dois-je me taire ?

LA FEMME VOILÉE.

Tu crois parler.

PAUL DARTIGNY.

(Avec désespoir.) Oh ! le rêve atroce !... La sentir, la toucher, ne pas savoir si c'est Elle !... (Moment de silence.) Mais dans quel trouble exquis cette créature d'ombre me jette !... Vais-je expirer, ou respirer ? Vais-je découvrir le néant sous ce voile, ou l'impériale beauté ?... (Il se rapproche d'elle.) Dis, pourrai-je quelquefois, en me retournant dans notre sombre couche, presser ta forme sur ma poitrine, comme celle d'une femme... qui se refuserait ?...

LA FEMME VOILÉE.

Je représente l'oubli de ces vanités. Tu dormiras.

PAUL DARTIGNY.

Je dormirai profondément, ô joie !... Combien de siècles ?

LA FEMME VOILÉE.

Sais-tu toi-même le nombre des siècles depuis que tu m'as rencontrée ?... Le geste est aboli, et le temps n'existe plus.

PAUL DARTIGNY.

Enfin, peux-tu me dire qui tu es, toi, la Mort ?

LA FEMME VOILÉE.

(D'une voix très sourde.) Je ne sais pas.

PAUL DARTIGNY.

(Avec transport.) Va, je t'adore, et tu es ravissante, ma bien-aimée !... (Il pose sa tête sur le sein de la Femme voilée, et retombe à demi couché sur le banc.)

LA FEMME VOILÉE.

(Câline.) Allons, l'heure est venue, le lit nuptial est prêt : endors-toi, mon pauvre amant.

(Elle l'entoure de ses bras et de son voile.)

PAUL DARTIGNY.

(D'un accent faible.) Dormons... ensemble, n'est-ce pas... ensemble...

LA FEMME VOILÉE.

(D'une voix très douce, en étendant définitivement les plis de son voile.) Pour toujours.

(Rideau.)

ACTE III

Même décor qu'au premier acte. Paul Dartigny, mort, est étendu sur le divan du fond. Demi-obscurité quand le rideau se lève.

SCÈNE PREMIERE

JEAN.

(Il entre par la porte du fond.) Monsieur !... Monsieur !... (Il s'approche du divan.) Bon, le voilà endormi !... Et les autres qui sont là, dans le salon, à... se bécoter sans doute... La chienne d'existence !... Avec ce toqué-là, on ne sait jamais sur quel pied danser... (Plus fort.) Monsieur !... (Il se penche sur le divan.) Tiens, il dort donc les yeux ouverts, à présent...(Geste d'inquiétude.) La drogue à la mode qui fait des siennes... C'est égal, Il vous a un drôle d'oeil, tout de même !... Monsieur!... (Il soulève son bras, qui retombe inerte.) Hein !... (Moment d'ahurissement.)

JACQUES DURAND.

(Derrière la porte du fond, et tambourinant avec ta canne.) Nous sommes là, mon cher, et mademoiselle Lucie (Éclat de rire étouffé.) a grand faim, je t'assure... (Enflant sa voix.) Si tu nous fais attendre, tu n'es qu'un lâche !... (Nouveau rire.)

JEAN.

(Levant les bras en l'air.) Nom de nom ! C'est trop fort ! (Geste significatif.) Je crois que ça y est : claqué !... Je suis sans place, et le commissaire va m'interroger !...

SCÈNE II

JACQUES DURAND.

(Il entre suivi de Lucie, qui porte une botte de fleurs.) Eh bien ?... Cette morphine, nous la cuvons toujours... (Il s'arrête devant le domestique, qui met un doigt sur sa bouche, l'air effaré, en lui désignant Lucie.) Quoi ?... Qu'est-ce que c'est, mon garçon ?... Il dort encore ?

JEAN.

(Hochant la tête.) Je crois que oui, Monsieur. (Il se dirige vers la porte.) Moi, je m'en vais... Si vous avez besoin de mes services... (Il sort.)

JACQUES DURAND.

(Étonné.) Ce Jean vous a une allure !...

LUCIE.

(Disposant ses fleurs dans une potiche.) Vous comprenez, mon petit Durand, ça n'est pas tenable !... Son domestique aussi en a plein le dos !

JACQUES DURAND.

(Suçant la pomme de sa canne.) Ma pauvre amie !... Alors, nous ne dînerons pas ensemble ?

LUCIE.

Non. J'aurais des scènes. (Elle ôte son chapeau.) Faut être raisonnable... (Elle va jusqu'au divan, et se penche sur le cadavre.) Dis donc, Paul, tu te moques de nous, décidément ?... J'ai faim, moi, il est l'heure de dîner !

JACQUES DURAND.

(Grommelant.) Ils doivent être amusants leurs tête-à-tête!... (Il baisse la voix.) Lucie !... Lucie !... (Elle s'approche.) Rappelez-vous notre promenade au Bois, quand... vous voudrez... vous offrir... un nouveau... (Il hésite.) camarade.

LUCIE.

(Elle sourit à Jacques. Appelant.) Jean !... Apportez-nous une lampe.

JEAN.

(Rentrant presque tout de suite, avec un candélabre garni de bougies allumées.) Voici, Madame. (Il pose le candélabre sur le guéridon.)

LUCIE.

(Agacée.) Je demandais une lampe, et non pas cette machine de reposoir !

(Jean se retire très vite, voyant Lucie retourner au divan. Elle examine Paul Dartigny, puis pousse un cri terrible, se sauve à l'autre extrémité de la pièce.)

JACQUES DURAND.

(Effrayé.) Qu'avez-vous, Lucie ?... Paul, que lui as-tu fait ?... (Il va se pencher à son tour sur le divan.) Ah ! mon Dieu, ces yeux fixes... cette pâleur... Mais... (Il recule.) Mais il est mort !... (Moment de silence. Lucie tombe à genoux et se cache la figure dans sa robe.) Du secours !... Oh ! ce n'est pas possible !... (Il se jette du côté de la porte.) Jean !... Un médecin !... Jean... (Le domestique entre immédiatement.)

JEAN.

(D'un ton respectueux.) Est-ce qu'il y a un malheur, monsieur Durand ?

JACQUES DURAND.

(Montrant le cadavre.) Il est mort !... Il est tué !

LUCIE.

(Se renverse sur le tapis, dans une attaque de nerfs.) Au secours !... Au secours !...

JEAN.

(Se précipitant vers le divan.) Ce sont les drogues !... Il en aura trop pris... Pauvre Monsieur ! Je crois bien que vous avez raison. Il a mauvaise mine.

JACQUES DURAND.

(Il tourne autour de la pièce pendant que Lucie se traîne en s'accrochant aux meubles.) C'est horrible... horrible !... Le pauvre ami !... Là, tout seul, et nous pensions l'avoir sauvé, aujourd'hui !... Jean, n'ébruitez rien : nous nous mettrions les voisins sur les bras... Mon Dieu ! Lucie, calmez-vous. (Il la relève et la place dans un fauteuil.) Du calme !... Ne crions pas, je vous en supplie... Jean, allez chercher le docteur Godin. Il sait à quoi s'en tenir, lui !... Paul doit s'être suicidé... D'ailleurs, je ne suis pas plus au courant que les autres, moi !... Essayez donc de faire quelque chose, Jean... Du vinaigre... des frictions... (Jean s'éloigne.) Au moins pour l'acquit de notre conscience !... Voyons, Lucie, voyons !... (Moment de silence. On n'entend que les sanglots de Lucie.) Vous l'aimiez tant que cela !...

(Jean rentre, rapportant un flacon, une serviette. Il va au cadavre et s'en occupe.)

LUCIE.

(Se tordant les mains.) Mon Dieu ! que j'ai peur !... (Elle respire.) Monsieur Durand, ne vous en allez pas !... Oh ! ces yeux, cette bouche... Le pauvre Paul !... Et ça devait finir comme ça ! Je le disais bien !... (Elle pleure.) Je suis trop malheureuse...

JACQUES DURAND.

Oui, nous sommes bien à plaindre.

JEAN.

(Se redressant, et à voix contenue.) Monsieur Jacques, il n'y a rien à faire : il est froid... Mais on pourrait fouiller les meubles : un suicidé, ça laisse toujours des explications.

JACQUES DURAND.

(N'osant plus se tourner du côté du divan.) J'ai les jambes cassées, mon garçon : fouillez si vous l'osez ; moi, je n'en peux plus... (Il s'adosse contre le fauteuil de Lucie.) Un mort dans une

chambre, ça me produit l'effet d'un coup de bâton... (Il frissonne.) Non, je n'en peux plus... J'étais son meilleur ami...

LUCIE.

(S'affolant et s'accrochant aux habits de Jacques.) Je vous défends de me quitter ! j'aurais trop peur... Est-ce qu'on ne pourrait pas nous accuser de l'avoir assassiné, dites ?

JACQUES DURAND.

(Suffoqué.) Vous perdez l'esprit !... Pourquoi l'aurions-nous tué ? (S'attendrissant.) Nous l'aimions tous, vous, moi, son domestique.

JEAN.

(Étendant une serviette sur la figure du mort.) Je vais chercher le docteur Godin, alors ?

JACQUES DURAND.

Allez vite, mon ami. Ramenez-le coûte que coûte : nous ne pouvons rester ici, Madame et moi... Il faut songer aux responsabilités... Un suicide est une chose grave, très grave... (Un temps.) Car ordinairement la police s'en mêle.

(Jean sort.)

LUCIE.

(Se tamponnant les yeux.) Qu'est-ce que je vais devenir ?

JACQUES DURAND.

Pauvre petite!... (Il lui serre les mains.) Du courage : les amis ne vous manqueront pas... (Il baisse la voix.) Dartigny avait-il l'habitude de parler d'un... testament, au milieu de ses accès de tristesse ?

LUCIE.

(Passant ses doigts sur son front.) Oui, je pense qu'il en a fait un... Attendez donc, il m'en parlait cette après-midi... (Elle se lève.) Là, dans le bureau... le tiroir de gauche. (Elle se tourne du côté du divan.) On lui a couvert la figure. J'aime mieux ça. (Elle essaye de faire quelques pas.)

Oh ! Ce que j'ai eu peur !... J'ai cru qu'il me riait tranquillement au nez... (Geste de frayeur.) et il était mort !... (Elle s'appuie sur l'épaule de Jacques, et va au bureau.)

JACQUES DURAND.

Soyez prudente... On ne sait pas de quoi on peut nous accuser... Les circonstances sont terribles.

LUCIE.

(Fouillant dans le tiroir.) Tenez, voici une lettre pour moi... Ah ! tant pis, je la décachette... Ce n'est pas le testament, mais elle en parle peut-être. En tous les cas, c'est à mon adresse.

(Elle lit.)

« Ma chère enfant,

« Je vous ai pris plusieurs sourires, et en
 « vous léguant le reste de ma fortune je
 « demeure votre obligé. J'espère que mon
 « suicide ne vous causera aucune peine. Je
 « vous supplie de ne rien déposer sur ma
 « tombe : que cela ne vous semble pas
 « ironique, ma chère enfant, dans six mois
 « vous serez de mon avis.
 « Votre respectueux serviteur,

« Paul Dartigny.

« *Post-Scriptum.* — Mon testament est chez M^e Varin, notaire, quai de Béthune, 23. »

(Elle éclate en sanglots.) Le pauvre garçon !... Le pauvre fou !

JACQUES DURAND.

(Pensif.) Un véritable fou, en effet... Quand la vie est si belle !

LUCIE.

(S'asseyant devant le bureau, la tête sur sa main.) On ne pourra pas m'accuser de l'avoir ruiné : je ne lui demandais jamais rien.

JACQUES DURAND.

(À mi-voix.) Il vous lègue alors sa petite propriété du côté de Fécamp ?... Car c'est tout ce qui lui reste, paraît-il...

LUCIE.

(Douloureusement.) Comment voulez-vous que je sache, moi ? Là-bas, c'est une bicoque, une simple vue sur la mer, et des chambres sombres, froides... Enfin, je vais partir... (Elle recommence à pleurer.) Qui m'aurait dit que je partirais avant le Grand-Prix, sans ce pauvre Paul !

JACQUES DURAND.

Ce que c'est que de nous !... (Il lui caresse les cheveux machinalement.) Voyons, ma chère mignonne, il faut vous calmer, être décente... Le docteur Godin va venir, la justice peut-être... Et puis, vous seriez gênée dans votre chagrin par des questions... Ces gens-là ne respectent guère les grandes douleurs... Il faut se faire une raison, que diable ! Si vous étiez sa veuve, encore... (Elle fait un geste de protestation.) Sans doute, vous allez me dire que l'amour illégitime a, comme l'autre, ses devoirs... (D'un air préoccupé.) Pourvu que ce fou ait fait un testament régulier...

LUCIE.

(Vivement.) Je verrai bien tout de suite : je m'y connais, j'ai eu un notaire !

JACQUES DURAND.

Bah !... (Moment de silence. Ils se tourment, effrayés, du côté du mort.)

LUCIE.

Comme il avait la bouche contractée !... Demain matin, il sera bien laid, le malheureux... Il a pris du poison, n'est-ce pas ?

JACQUES DURAND.

Il vaudrait mieux vous retirer, Lucie, quand Godin arrivera, je vous assure.

LUCIE.

(Dignement.) Mon devoir avant tout : il croyait que je l'aimais, je resterai.

JACQUES DURAND.

Je vous ai offensée, ma petite amie ?... Pardonnez-moi, ma tête se fend devant une pareille catastrophe... Et ce médecin qui tarde... Ce silence autour de nous... Tenez, causons, ça vaudra mieux... (Il se rapproche d'elle.) Vous me laisserez vous accompagner là-bas, Lucie ?

LUCIE.

(Se redressant.) Comme ça, tout de suite, dès son enterrement ?... Oh ! monsieur Durand, vous vous trompez sur mon compte : j'ai pu faire causer, je suis une honnête fille.

JACQUES DURAND.

(Vivement.) Loin de moi, Lucie, toute mauvaise pensée. Ce n'est ni un protecteur ni un consolateur que je vous offre : c'est un ami... (Un temps.) Celui de Paul plus qu'aucun autre a le droit de vous assister dans cette épreuve... D'ailleurs, je vous le disais aujourd'hui, j'ai pour vous une affection de frère aîné... (Il hésite.) Si je vous l'ai dit en vous serrant d'un peu près, je vous fais ici, devant ce cadavre (Il étend le bras.), toutes mes excuses.

LUCIE.

(Lui prenant la main.) Vous êtes bon... (Ils regardent le mort tous les deux par-dessus leur épaule.) Comme il avait le regard brillant !...

JACQUES DURAND.

(Avec une moue.) Vitreux, vous voulez dire...

LUCIE.

Ce médecin ne viendra donc pas !

JACQUES DURAND.

(D'un air empressé.) J'ai envie d'aller en chercher un second.

LUCIE.

(Se levant et se jetant a son cou.) Me laisser seule, devant ce mort... Oh ! Jacques, Jacques !...

JACQUES DURAND.

(La serrant contre lui.) Merci. Je sens que je ne vous suis pas indifférent. Et si quelque chose pouvait me consoler de la perte d'un ami intime...

(Ils regardent encore le cadavre.)

LUCIE.

C'est fini de rire avec lui !... Cher Paul ! Il était bien toqué : car il n'y a plus à nous mentir, il était même ridicule... Il tournait tout tellement au noir !... Et des manies, un égoïsme...

JACQUES DURAND.

(Avec vivacité.) Pour ça, d'accord... Jusqu'à se tuer sans me laisser un mot, à moi qui l'aimais et le prenais en pitié...

LUCIE.

C'est vrai. Tiens, il vous a oublié... Mais... (Elle hésite.) il a dû vous prêter de l'argent : il en prêtait à tout le monde, par manière de blague.

JACQUES DURAND.

(Balbutiant.) Non... Ce qu'il m'a prêté jadis, je le lui ai rendu... (On entend du bruit derrière la porte, Lucie pousse une exclamation de terreur. Jacques soupire, visiblement satisfait.) C'est le médecin.

(Entre Jean suivi du docteur Godin, qui pose son chapeau sur le guéridon, puis va au mort.)

SCÈNE III

GODIN.

(Ôtant ses gants.) Il avait gardé un cigare : le bon. Nous ne pouvions pas prévoir ce cas-là... Du reste, moi, je n'avais pas le temps de le questionner... Une affaire bien désagréable, en somme... (Il aperçoit Lucie, s'incline légèrement.) Madame... croyez que je prends part à votre chagrin... Je ne vous voyais pas... (Il va enlever la serviette qui couvre le visage du mort.) Pauvre garçon, comme si c'était très malin d'avoir fait ça !... (Lucie appuie sa tête sur l'épaule de Jacques, et Jacques la soutient par la taille.) Il a encore le bout de son cigare entre l'index et le médium de la main droite... (Il examine le cigare et le flaire.) Parbleu !...

JEAN.

(Désignant Jacques et Lucie.) Monsieur et Madame pourront témoigner que ce sont eux qui l'ont trouvé mort... Je croyais qu'il dormait... (Tristement.) Ah ! c'était un maître fantasque...

GODIN.

(Palpant le cadavre.) Un homme bâti pour vivre cent ans, parole d'honneur... Ils sont enragés, ces névrosés... (Il se redresse.) Dartigny a procédé selon la formule : mon *nerium oleander* a été introduit, à l'aide d'une seringue de Pravaz, par l'extrémité pointue du cigare... L'alcool s'est évaporé, et le poison, bien répandu dans les feuilles du tabac, est demeuré en conservant toute sa puissance... La salive du fumeur l'a dissous... (D'un ton doctoral) La dose toxique est de dix gouttes, vingt gouttes seraient une dose presque foudroyante... Pas de cris, pas de douleurs, pas de vomissements, pas de grands fracas... D'abord, légère période d'excitation caractérisée par de l'agitation, de l'inquiétude, des constriction du thorax, de l'angoisse, puis des hallucinations de la vue et de l'ouïe... Ensuite les sens s'obnubilent, la vue se trouble, les oreilles bourdonnent, les membres

faiblissent, le malade s'affaïsse, quelques spasmes se produisent, et une syncope termine la scène... Mort propre. Il a choisi un suicide distingué... (S'adressant à Jaques Durand.) Pas de famille, hein ?

JACQUES DURAND.

(D'une voix respectueuse et un peu ahurie.) Orphelin, docteur : pas même une arrière-cousine.

GODIN.

Cela va simplifier l'histoire... Ce sont les hôpitaux qui héritent ?... Puisque vous entriez dans l'intimité de sa vie, vous devez connaître ses idées là-dessus...

JACQUES DURAND.

Non, c'est mademoiselle.

(Lucie met son chapeau.)

GODIN.

(S'inclinant.) Naturellement.

LUCIE.

(D'une voix tremblante.) Est-ce que je puis m'en aller ?

JACQUES DURAND.

Vous comprenez, docteur, elle a besoin de se remettre un peu... Et je demande à l'accompagner, car je tombe d'inanition. Nous reviendrons après les cérémonies d'usage... (Accentuant.) Mademoiselle ne doit pas veiller ce mort. Un juste sentiment des convenances l'oblige à s'éloigner... (D'un ton plus haut.) Je l'approuve.

GODIN.

(Indifférent.) Un domestique suffira pour les formalités. D'ailleurs... (Avec philosophie.) puisqu'il n'y a plus personne... (Il salue Jacques et Lucie qui sortent rapidement.)

SCÈNE IV

JEAN.

(Très anxieux.) Monsieur le docteur pense-t-il qu'on va m'interroger ?

GODIN.

(Enfermant avec soin le bout de cigare dans son portefeuille.) Je ne le pense pas, mon ami...
(Après un moment de réflexion.) Donnez-moi donc de quoi me laver les mains.

(Rideau.)

LE VENDEUR DE SOLEIL

PIÈCE EN 1 ACTE

À Charles Morice.

PERSONNAGES

LE CAMELOT.

PREMIER MONSIEUR BIEN MIS.

DEUXIÈME MONSIEUR BIEN MIS.

TROIS JEUNES FEMMES ÉLÉGANTES (toilettes claires).

PREMIER GARDIEN DE LA PAIX.

DEUXIÈME GARDIEN DE LA PAIX.

UN RASSEMBLEMENT ET DES VOIX DANS LA FOULE.

DES PASSANTS.

La scène se passe à Paris, sur le pont des Arts, vers la fin d'une belle après-midi d'automne. — Superbe coucher de soleil. — Continu va-et-vient de passants.

NOTE POUR SERVIR À COMPOSER LE PERSONNAGE DU CAMELOT.

Trente-deux ans. Intellectuel déchu, a subi tous les avatars de la pire bohème, et, sur le point de crever de misère, s'est fait camelot. Il a une figure longue, de très grands yeux caves, une bouche ardente d'homme qui boit volontiers, sans être un ivrogne ; son teint hâve dénote qu'il meurt de faim ; il est brun, ses cheveux non taillés s'embroussaillent, une barbe de plusieurs jours salit son menton et ses joues creuses. Un vieux veston noir serre sa taille maigre, et un foulard de couleur déteint, soigneusement enroulé autour de son cou, donne à penser qu'il est sans chemise ; ses jambes ballottent dans un pantalon de coutil blanc maculé, où s'aperçoivent des accrocs et des pièces ; chaussure en mauvais état, chapeau de feutre quelconque passablement roussi. — Et dans cet accoutrement, néanmoins, *de la tenue*, un restant de l'élégance de jadis, que manifestent la grâce et la précision de certains gestes étrangers aux classes ouvrières, le *distingué* de certaines poses.

SCÈNE UNIQUE

LE CAMELOT.

(Il s'avance le front baissé, les mains dans ses poches ; il marche d'un pied lent qui traîne, comme s'il cherchait par terre. Il s'arrête sous un bec de gaz, s'adosse à la grille du pont, tournant le dos au coucher de soleil. Des gens passent de l'autre côté, assez loin de lui, très vite, avec des airs indifférents.) Allons ! ce sera pour demain... ou la semaine prochaine... (Il a un geste découragé.) ou pour jamais ! Est-ce qu'on peut savoir ? Serre-toi le ventre, en attendant ! (Il regarde autour de lui.) Si ça ne fait pas pitié, ce monde-là : ils ne voient rien !... Et ils ont tous de l'argent, oui, tous, du bon argent que je flaire à travers leurs poches... Ça ne s'arrêterait pas le temps de vous glisser deux sous... Où vont-ils donc, ces gens ? Est-ce que je vais quelque part, moi ? (Ricanant.) Je suis chez moi, j'y reste : ce pont des Arts, c'est mon domicile... (Il désigne les passants.) et eux se promènent dans ma maison. Faudrait pourtant me payer une entrée !... Mais non ! il n'y a que les aveugles qui réussissent, ici ! (Après une pause, d'un ton rêveur.) C'est que les aveugles s'entendent entre eux sans doute. (Il avise un monsieur bien mis.) Monsieur... Monsieur... (D'un air un peu confus, très naturel.) Monsieur, j'ai faim... Voudriez-vous me faire la charité ?...

PREMIER MONSIEUR BIEN MIS.

Encore ? Mais je vous ai déjà donné !

(Il passe.)

LE CAMELOT.

(Après deux secondes d'ahurissement.) Oui, je le connais, le refrain... Ils m'ont toujours donné ; seulement, alors, je m'appelais Pierre, et maintenant c'est Paul que je suis : de sorte que je n'ai rien reçu, moi !... (Réfléchissant.) Aussi, nous sommes nombreux... (Ironiquement, avec une pointe d'humeur.) Et puis après, quand nous serions dix mille sur ce pont ? Ce qui m'occupe, c'est mon estomac : voilà deux jours que je ne mange rien... Si j'avais un petit verre, encore, à me ficher dans le gosier... du rhum... ou du kirsch : c'est plus fort, le kirsch... ou bien de l'absinthe, c'est meilleur... Ah ! j'en ai bu autrefois, de l'absinthe... quand je n'avais pas faim !... La chienne de vie !... Mais, bon Dieu, de bon Dieu, pourquoi racontent-ils dans les journaux que le monde est charitable ?... (Il avise une jeune femme en

toilette claire.) Madame... Madame... (Plus haut, d'une voix apitoyante.) Ayez pitié d'un pauvre ouvrier sans travail qui n'a pas mangé depuis deux jours... (La jeune femme élégante passe en faisant un joli signe de dénégation. - Le camelot a un geste de colère.) Hè ! va donc, poseuse !... (Il la regarde s'éloigner, sourit tristement.) Elle est gentille, tout de même... Ça ne connaît pas la faim, ces oiseaux-là... Ça n'a qu'à ouvrir le bec, et les graines tombent ; ça se lisse les plumes et ça s'envole... Moi, je reste là, crevant ! (Rageur.) Mais, nom de nom, je ne peux pas chanter, je ne sais pas, je perds la mémoire tout de suite !... Et tous ces passants qui ne me voient pas... Si j'avais quelque chose qui les attire... Mais, en vérité, je crois que je les effraie. Pourvu, encore, que je ne me fasse pas pincer !... Non, je n'ai plus rien dans la cervelle, pas la moindre invention, et ça me tiraille dans l'estomac, ça me gratte... comme une légion de rats trottant dans un égout !... Camelot sans camelote : en voilà un métier !... C'est que, du pain, ça ne me suffirait plus, je le sens... Me faudrait (Ses regards s'allument de convoitise.) un beau rôti de boeuf, des tranches saignantes, une bouteille de vieux bordeaux... (Amèrement.) Avec deux sous, cette misère, je n'aurai seulement pas un pain d'une livre. (S'animant.) Ah ! s'ils savaient, tous ces gens, ce qu'il me faut de courage pour ne pas leur sauter dessus... vraiment ils me donneraient deux sous pour ma peine... (Passe un sergent de ville, l'air indifférent.) Aïe ! un sergot ! (Le camelot s'accoude à la grille du pont dans une attitude très calme, regarde le ciel en flâneur.) Beau temps, ce soir. (Il se retourne.) C'est qu'il n'aurait eu qu'à remarquer ma figure pour me mettre en fourrière !... Mâtin ! quel coucher de soleil ! J'en vois encore trente-six chandelles ! (Geste méprisant.) Un coucher de soleil, c'est un luxe interdit à tous ces crétins-là, qui ne voient rien... (Il prend sa tête dans ses mains.) Mon Dieu, que j'ai faim !... C'est fâcheux, tout de même, cette maladie-là, quand on est si bien portant... Car je me porte bien, moi ! Pourquoi faut-il donc que je crève ?... (Il regarde la Seine.) J'ai envie de me jeter à l'eau pour en finir d'un coup... (Mouvement de recul.) Non, ce serait bête, et j'ai eu trop d'esprit jadis... Ah ! jadis, jadis, qui m'eût dit que j'en arriverais là ?... Quand on se jette à l'eau, c'est qu'on es sale ; moi, je suis pauvre, mais j'ai encore de la tenue. (Il s'examine.) J'ai dégringolé tout naturellement, logiquement, sans doute parce que c'était écrit... Pas de métier, pas de rentes, et trop d'idées, quoi !... (D'un accent rêveur.) Ah ! des idées drôles... Et j'ai bu quelquefois : ça console... (Repasse le premier monsieur bien mis, portant un bouquet enveloppé de papier blanc. Le camelot tend la main.) Monsieur... Monsieur... Mon bon monsieur... Je vous assure, je suis malade, je n'ai rien mangé depuis deux jours, figurez-

vous, monsieur... (Il l'accompagne en lui parlant d'un ton très humble.) Monsieur, je vous en prie, écoutez-moi... Là, bien vrai, je ne vous dis pas de blagues... (Piteusement.) Secourez-moi, je ne vous demande que le morceau de pain...

PREMIER MONSIEUR BIEN MIS.

(Doucement.) Voyons, l'ami, laissez-moi tranquille. (Plus fort.) À votre âge, que diable ! on doit travailler !

LE CAMELOT.

Vous avez bien raison, monsieur, mais dites-moi ce qu'il faut faire... Je ne trouve rien.

PREMIER MONSIEUR BIEN MIS.

(Se débarrassant, d'un geste fatigué.) Je suis pressé, mon ami, adressez-vous à d'autres.

LE CAMELOT.

(S'obstinant, d'une voix suppliante.) Votre bouquet, monsieur... le bouquet... Voulez-vous que je le lui porte ?... Donnez-le-moi, je le porterai pour dix sous, pour cinq sous... pour deux sous.

PREMIER MONSIEUR BIEN MIS.

(Avec un soupir.) Paris devient inhabitable, décidément ! (Il disparaît.)

LE CAMELOT.

(D'une voix pitoyable.) Ayez pitié d'un pauvre ouvrier sans travail qui n'a pas mangé depuis deux jours... (Enflant la voix.) Messieurs et mesdames, ayez pitié d'un pauvre ouvrier sans travail qui n'a rien mangé depuis huit jours. (Passe une jeune femme élégante, qui rit.) Eh bien, qu'est-ce qui la prend ? Ah ! tiens, c'est vrai, je me suis trompé. (Il suit la jeune femme, la rattrape.) Madame... Madame... Oh ! madame, soyez charitable... Vous êtes si jolie... Faut être plus tendre pour le pauvre monde... Vous ne voudriez pas me voir voler... Donnez-moi quelque chose... Madame... Je vous en supplie...

LA JEUNE FEMME ÉLÉGANTE.

(Effrayée par cette instance.) Laissez-moi. Laissez-moi donc, ou j'appelle un agent. (Elle disparaît.)

LE CAMELOT.

Non ! ce métier-là me dégoûte, à la fin !... Quand on leur vend quelque chose, au moins, on peut leur flanquer des sottises. (Passe un second gardien de la paix, indifférent. Le camelot se retourne et s'accoude à la grille du pont.) Je vais me faire pincer... (Mélancoliquement.) Quand je songe à ce que j'étais... Aujourd'hui, je comprends qu'on s'éloigne de moi : je suis honteux de ma laideur... Je pue la misère d'une lieue, et je m'empeste moi-même. C'est vrai, pourtant, qu'il me semble n'avoir pas mangé depuis huit jours... Petite folle que ça fait rire !... Ah ! je leur pardonne, je les comprends... Les hommes sont pressés, les femmes ont des nerfs, et moi je suis là dans leurs jambes... (Avec fureur.) Mais où veulent-ils que j'aïlle ? Je n'ai plus ni cahiers de papier à lettres, ni crayons, ni jouets d'enfants, plus rien !... Je n'ai que mon temps à leur offrir, et ils n'en ont pas besoin... Oh ! je crèverai quelqu'un, c'est sûr. (Il fait le mouvement de se retenir au parapet, chancelle, puis se remet d'aplomb.) Toutes ces canailles qui passent... (Une pause.) ce sont de braves gens, cependant !... Mais ils ne voient rien, pas plus ma pauvreté que ce ciel... (Il chancelle de nouveau.) Ah ! je vais tomber... J'y vois rouge... C'est ce sacré soleil, que j'aurai trop regardé... On dirait que j'ai bu... Oui, c'est le soleil, cette boule jaune, rouge, ces nuages flamboyants... J'ai comme du sang dans les yeux, et j'entends bouillir ma cervelle... (Il respire fortement, ôte et remet son chapeau, s'éponge le front de sa manche.) Ça se passe un peu... C'était un éblouissement... Je vais mieux, et je sens moins la faim... L'atroce chose que d'avoir faim, et la belle chose que le soleil !... Autrefois... mais qu'est-ce que j'ai donc ?... Autrefois je l'appelais le Dieu des pauvres, comme si les pauvres le voyaient !... (Désignant les passants.) Et ceux-ci, donc ! Dire qu'ils ne voient rien, eux, que personne ne voit rien !... Ah ! je les plains de tout mon cœur... (Il fait soudain des gestes d'illumination, puis se cramponne à la grille du pont, se hausse, se transfigure extatiquement.) On jurerait qu'un doigt de braise s'est posé sur mon crâne... (Son visage exprime une joie folle.) Toc ! et ça y est !... Ah ! c'est une fière idée que j'ai là ! (Il part d'un rire strident.) Et le spectacle en vaut un autre, ma foi... (Les passants sont plus nombreux : on l'évite, on le bouscule. — Il étend tout à coup les bras, jette son chapeau par terre, et se campe dans l'attitude d'un camelot qui va débiter son boniment ; mais, outre le ton gouailleur requis, sa voix dénote une ironie sombre : il a l'air de parler dans une ivresse ou dans une folie.) Mesdames et messieurs !... Je n'ai pas de papier à lettres à vous vendre, ni de crayons, ni de montres à remontoir : mieux que ça !... Je n'ai pas l'anneau-brisé-la-sûreté-des-clefs : mieux que ça !... Mesdames et messieurs ! Je n'ai pas la pastille-du-sérail-pour-boudoir-parfumez-vos-appartements-mes-petites-mères, ni le papillon-tournant-la-joie-des-

enfants-la-tranquillité-des-parents : mieux que ça !... Ni le ballon-rouge-qui-n'éclate-jamais-à-moins-d'accidents-imprévus : mieux que ça !... Messieurs et dames, approchez-vous !... Non, je n'ai pas la bonne-aventure-lisez-votre-avenir-ce-qui-doit-vous-arriver-dans-le-futur-le-présent-et-le-passé ! Non ! mieux que ça, vous dis-je !... Serrez les rangs, mesdames et messieurs ! Pour voir et pour ne pas toucher, ça ne vous coûtera rien !... Tenez, je commence !... Approchez-vous, car je ne mords ni ne brûle !... (Il s'interrompt pour tracer par terre les trois grands poissons entrelacés.) Approchez-vous, mesdames et messieurs !... (Des passants s'arrêtent, hésitent, puis forment le cercle : au premier rang, le traditionnel garçon pâtissier avec sa manne sur la tête. La foule grossit d'instant en instant, et viennent s'y joindre, n'apercevant que la tête du camelot par-dessus les têtes, un *deuxième monsieur bien mis* et une *troisième jeune femme élégante*, en toilette claire.) Allons, approchez-vous et ne craignez rien : on ne paye pas sa place encore !... Les dames à droite, les hommes à gauche, c'est le même prix, égalité sur les deux colonnes !... Faut voir l'industriel à l'œuvre ! Faut juger de sa manière d'exécuter l'article !... Attention ! Car y en a pour tous, oui, sans vous mentir ni vous tromper, et ce ne sera pas cher, ni difficile à emporter chez soi... Approchez donc, voici le moment ! Voici l'instant ! (Roulement de langue.) Y en aura pour les bonnes d'enfant, y en aura pour les militaires ! Et pour les mères de famille, y compris les célibataires, les hommes mariés, les veuves et les veufs !... Approchez, mesdames et messieurs ! Plus près, encore plus près... Ce que je vends est une marchandise extraordinaire, qui n'a pas sa pareille dans le monde entier, un article *unique*, UNIQUE !... Et y en aura pour tous et pour toutes, je vous l'affirme, je vous en donne ma parole d'honneur, seriez-vous là cent mille !... (Il fait semblant d'écouter à droite et à gauche, et reprend avec plus de force.) J'en entends qui disent : « Oui, toujours de la camelote, des poils de lapin roulés dans de la farine ! » (Ricanant.) Eh bien, non, messieurs ! Ce que je vends, comme j'ai eu l'honneur de vous le dire, est un article UNIQUE... en son genre ! C'est un objet incomparable, et je vous le prouverai tout à l'heure... (Rumeur de la foule.)

UNE VOIX DANS LA FOULE.

Ah ! là là ! quel boniment ! Mais sors-la donc ta camelote !

LE CAMELOT.

Ce n'est pas du papier à lettres pour les amoureux, mieux que ça : c'est l'amour lui-même !... Ce n'est pas non plus le crayon porte-plume incassable, mieux que ça : des flèches à pointes de flamme qui écrivent en encre grenat plus clairement que dans les livres !...

UNE VOIX DANS LA FOULE.

Des flèches qui écrivent ?

LE CAMELOT.

Ce n'est pas le remontoir de nickel, le vulgaire remontoir à trente sous : c'est la grande montre, celle qui règle le cadran de la Bourse !... Ce n'est pas l'anneau-brisé-la-sûreté-des-clefs : c'est la clef qui ouvre toutes les portes, et malgré les verroux !... Ce n'est pas la pastille du sérail : c'est tous les parfums de l'Orient !... Ce n'est pas le papillon tournant, mais c'est ce qui le fait tourner et chatoyer !... C'est le seul ballon rouge énorme qui n'éclate pas, qui n'éclatera jamais !... Holà ! qu'on se le dise !... (Roulement de langue.) Y en aura pour tout le monde : je l'ai juré !... Non, ce n'est pas la bonne aventure : c'est le futur, le présent, le passé, la terre et le ciel, le malheur et le bonheur, la pierre philosophale, enfin !...

UNE VOIX DANS LA FOULE.

Quoi que c'est que ça ?

LE CAMELOT.

Approchez-vous, serrez les rangs ! Vous donnerez ce qu'il vous plaira pour la surprise !... Approchez-vous, mesdames et messieurs !... Je suis le seul marchand, et ma maison n'est pas au coin du quai : elle est ici, en pleint [sic] vent, sous les nuages ; c'est moi le seul vendeur, et je vous vends... comprenez bien... JE VOUS VENDS LE SOLEIL! (Pendant qu'il désigne le ciel, tumulte, cris, éclats de rire.)

VOIX DIVERSES.

- Tiens ! tiens !
- Quelle blague, messeigneurs !
- Mais il a raison. C'est épatant !
- Enlevez-le !
- À la porte le fumiste !
- Voyons, assez causé : exhibe-nous ta petite bête.

LE CAMELOT.

(Il étend le bras, d'un nouveau geste plus ample, dans la direction du coucher de soleil ; son attitude est digne, et sa voix sa fait plus vibrante.) Loin de moi, messieurs, la pensée de douter de votre intelligence... (Il sourit légèrement du persiflage.) Mais il est certainement des personnes qui n'ont pas compris... Ne faut-il pas expliquer le spectacle à ceux qui ne comprennent point ?... C'est mon métier de montrer si celui de certaines gens est de ne rien voir !... Voyez donc ! Voyez, mesdames et messieurs, comme il est tranquille : je l'ai dompté !... Je l'ai saisi par ses grandes cornes jaunes, et il se couche !... Ne craignez pas de regarder : c'est un monstre très caressant, et, s'il souffle du feu par la gueule, il n'a jamais dévoré que des fleurs !... Hommes qui rêvez la fortune, voici de l'or ! (Il s'exalte.) Femmes qui rêvez la beauté, voici le miroir de tous les reflets éblouissants !... Et vous, petits enfants pleurards, voici des roses pour vous barbouiller les joues !... Amoureux, voici l'ardeur ! Amoureuses, voici l'orgueil ! Poètes pauvres, voici les rimes vermeilles ! Soldats, voici tous les drapeaux du triomphe !... Et vous, innombrables meurt-de-faim, voici l'universel banquet des viandes rouges !... Voyez, je ne vous ai pas menti : il en tombe de l'or et des bijoux dorés !... Cascadez, les pièces de vingt francs ! Éclatez, les rubis en fusées de fêtes [nationales]²²² ! Ruisselez, les flots de vins ambrés de la vendange pourpre ! Saute, Champagne céleste !... Voici l'ivresse des hommes dans le sang des dieux !... Et vous qui pleurez, honteux ou criminels, voici les larmes de diamant pur, voici la rosée des perles fines, voici les gouttes de miel !... Regardez tous ! Je suis généreux : ceux qui ne voudront pas payer, je ne leur vends pas, je leur donne le Soleil !... (Il remet son chapeau et reste les yeux fixés sur le soleil lointain. — Nouvelle rumeur, applaudissements, cris d'animaux, disputes. Des sous s'abattent aux pieds du camelot.)

VOIX DIVERSES.

- Tout ça, c'est de la blague !
- Pas malin de gagner des sous comme ça !
- Moi, au contraire, je trouve qu'il ne les a pas volés !

(Les deux gardiens de la paix apparaissent, cherchent à voir le camelot à travers l'attroupement.)

²²² « nationales » dans le texte d'origine.

PREMIER GARDIEN DE LA PAIX.

Circulez, messieurs, circulez !... Vous empêchez de passer le monde !... Sacré camelot !

DEUXIÈME GARDIEN DE LA PAIX.

Quand y en a plus, y en a encore !... Qu'est-ce qu'il vend, celui-là ?

DEUXIÈME MONSIEUR BIEN MIS.

Rien du tout... Il doit avoir bu.

TROISIÈME JEUNE FEMME ÉLÉGANTE.

Il prétend qu'il vend un soleil, mais il ne nous l'a pas montré : c'est sans doute quelque petite curiosité égyptienne qu'il appelle ainsi. (Elle se hausse sur les pointes pour regarder.) Non, je ne peux pas voir. (Les gardiens de la paix fendent la foule.) Oh ! il ne faut pas l'arrêter, n'est-ce pas ?

(Les gardiens de la paix lui sourient.)

LE CAMELOT.

(A part.) Ah ! les sergots !...

PREMIER GARDIEN DE LA PAIX.

Qu'est-ce que vous fichez ici, vous ?

LE CAMELOT.

(Il ramasse les sous.) Je vous en prie, messieurs, laissez-moi ramasser mes sous... Il y en a tant...

DEUXIÈME GARDIEN DE LA PAIX.

Et cette camelote, où est-elle ?... Qu'est-ce que vous leur racontiez là ?

PREMIER GARDIEN DE LA PAIX.

Il mendiait, parbleu !... Allons, décampez... et vivement... ou on vous coffre !

LE CAMELOT.

(Il le relève, un peu étonné d'en être quitte à si bon compte ; puis il se tourne vers le soleil et se découvre.) Bonsoir et merci, mon vieux ! (Il s'éloigne.)

(La foule le disperse, et seules quatre ou cinq personnes demeurent, des jeunes gens, les yeux rêveusement fixés sur le soleil.)

PREMIER GARDIEN DE LA PAIX.

Allons, circulez, circulez ! (Les jeunes gens s'en vont.) Qu'est-ce qu'ils ont à bayer en regardant là-bas ? (Il regarde aussi un moment ; son collègue l'imité.) Est-ce que tu vois quelque chose, toi ?

DEUXIÈME GARDIEN DE LA PAIX.

Non, rien.

PREMIER GARDIEN DE LA PAIX.

(Se tournant dans la direction où a disparu le camelot.) Nous avons peut-être eu tort de ne pas l'emballer, ce pierrot-là !

LA VOIX DU SANG

PIÈCE EN 1 ACTE

CETTE PIÈCE A ÉTÉ JOUÉE LE MERCREDI 10 NOVEMBRE 1890
SUR LA SCÈNE DU THÉÂTRE D'ART

À Paul Fort,

Directeur du « Théâtre d'Art »

PERSONNAGES

LE MARI	M. Clément David
LA FEMME	M ^{me} Dénac.
LE FILS	M. Huot.
LA BONNE	M ^{lle} Maréchal.
LE CONCIERGE	M. Albert Félix.

La scène se passe à Paris, dans un appartement situé au quatrième étage d'une maison donnant sur une rue paisible.

SCÈNE PREMIÈRE

Le théâtre représente un petit salon bourgeois, meublé confortablement. À droite, cheminée où flambe un bon feu, guéridon supportant une lampe voilée d'un abat-jour discret, un ouvrage en tricot en laine, des pelotons, un journal. À gauche, dans la pénombre, fenêtre avec store de mousseline sous les grands rideaux. Porte au fond.

LE MARI

(Il est au coin de la cheminée, tes jambes étendues, et laisse pendre ses mains le long de son fauteuil.)
Là !... je crois que mon dîner passera bien, ce soir... Quelle heure est-il donc, ma petite Henriette ?

LA FEMME.

(Elle est assise à l'autre coin de la cheminée. Elle regarde la pendule.) Il n'est pas encore dix heures, mon ami. Attends d'avoir fini ta digestion, pour chanter victoire.

LE MARI.

(Grave.) Tu as raison. (Il prend le journal sur le guéridon et le parcourt. La femme prend le tricot et travaille. Moment silence.)

LA FEMME.

Quoi de neuf ?

LE MARI.

Heu ! Pas grand'chose... Rien que de la littérature... Vraiment, on ne fait pas assez de place aux informations, dans les journaux. Ils sont tous remplis d'histoires pour les petits enfants. Ils me semble qu'on ne cherche pas assez ce qui intéresserait l'abonné... Ainsi, moi, j'ai beau être retiré des affaires, le commerce m'occupera toujours l'esprit, et je ne vois pas pourquoi le supplément du *Figaro* ne me donnerait pas, de temps en temps, le compte rendu d'une faillite célèbre... Je me moque bien de leurs nouvelles et de leurs fariboles ! Ça ne développera jamais le cœur, ces machines-là !... Les jeunes gens ne lisent ça qu'au café, où l'on remue trop autour d'eux pour qu'ils puissent saisir toutes les intentions de l'auteur ;

et les vieux pères, comme moi, ne tiennent plus aux intrigues d'amour... Dis-moi, Henriette, si nous demandions une tasse de thé ?

LA FEMME.

(Finement.) Tu te croyais sauvé, tout à l'heure.

LE MARI.

(Posant son journal.) Ça prouve une fois de plus la sagesse du Bonhomme : il ne faut pas vendre la peau de l'ours avant de l'avoir tué... Oui, je sens que ce salmis de bécassines me pèse.

LA FEMME.

(Sentencieusement.) Je t'avais prévenu. Tu en as mangé deux fois : tu n'es pas raisonnable... Thé ou tilleul ?

LE MARI.

Je crains le tilleul, à cause des sueurs nocturnes. Et toi, ma bonne, qu'en dis-tu ?

LA FEMME.

Moi, je préfère le thé. Nous allons le faire nous-mêmes. Très léger, n'est-ce pas ?

LE MARI.

Oui, et dans notre joli tête-à-tête en argent, hein, ma fille ?

LA FEMME.

(Elle sonne.) Marie va nous apporter la bouilloire, et ensuite je l'enverrai se coucher, car cette femme se plaint de manquer de sommeil depuis quelques jours.

LE MARI.

(Haussant les épaules.) Est-ce que les domestiques ne se plaignent pas de tout ? Tu as de la bonté de reste, toi !

LA FEMME.

Que veux-tu, c'est si difficile de trouver chaussure à son pied ! Je tiens cette cuisinière depuis trois ans et je la garderai, parce qu'elle est au courant de nos habitudes. Elle est

vieille — pour notre fils, il est prudent de ne pas en avoir de jeune — et elle n'a pas encore d'infirmité.

LE MARI.

Elle parlait cependant d'une jambe qui s'engourdissait, hier ?

LA FEMME.

Oh ! nous avons le temps... d'ici au premier rhumatisme. (Elle se lève et va chercher des tasses, un plateau d'argent, dans un meuble à vitrine.)

LE MARI.

(S'épanouissant d'aise dans son fauteuil.) Il est très bon. Ce feu me réjouit l'âme. Quand j'aurai bu mon thé, je serai le plus heureux des mortels... Avoue qu'à toi aussi ce salmis pèse un peu... là... voyons... Il était poivré en diable.

LA FEMME.

(Souriant.) Je n'en ai mangé qu'une fois...

LE MARI.

Tu pourrais m'appeler gros gourmand, pendant que tu y es !

LA FEMME.

(Indulgente.) Nous n'avons pas souvent de bécassines, et je connais ton faible. (La bonne entre par la porte du fond.)

LA BONNE.

Madame ?

LA FEMME.

(D'un ton un peu raide.) Apportez-nous de l'eau bouillante et la boîte à thé.

LE MARI.

(L'air important.) Surtout, que l'eau bouille, je vous prie, car avec le froid qu'il fait dans le corridor...

LA FEMME.

Oui, de l'eau qui bouille bien, Marie.

LA BONNE.

(D'une voix inquiète.) Est-ce que vous allez veiller tard ? (Elle se reprend vivement.) Je ne demande pas ça à Madame pour me coucher, mais...

LE MARI.

(Avec humeur.) C'est sans doute pour avoir le plaisir de veiller aussi ?

LA FEMME.

Vous irez vous coucher si vous voulez.

LA BONNE.

Merci, Madame. (Elle se dirige vers la porte.) Oh ! je n'ai justement pas sommeil, ce soir.

(Elle sort.)

LE MARI.

Qu'est-ce qu'elle a donc, avec son air ahuri ?

LA FEMME.

Elle dormait sur la table de sa cuisine, probablement.

LE MARI.

C'est étonnant comme ces gens-là sont mous. Son service n'est pas terrible, enfin !

LA FEMME.

Oh ! si on les écoutait !... Quand j'étais jeune fille, chez ma mère, les bonnes nettoyaient leurs cuivres toute la nuit du samedi, et personne ne songeait à se plaindre. On les payait moins cher, cependant.

LE MARI.

(Approuvant de la tête.) Quelquefois, on ne les payait pas du tout : elles servaient par dévouement.

LA FEMME.

Autre chanson aujourd'hui : ou elles sont coureuses, ou elles sont voleuses.

LE MARI.

Turlututu !... On bénit le progrès, et moi je dis que le progrès c'est l'envers de la civilisation. (Une pause.) Dis donc, si nous faisons une surprise au fils : si nous l'invitions ?

LA FEMME.

Ça ne l'amuserait guère. Et puis, il prétendait ce soir qu'il avait mal à la tête. Il doit dormir. Je crois qu'il a besoin de sommeil, ce garçon : il travaille beaucoup.

LE MARI.

(Pensif.) Bah ! il pioche encore, peut-être. As-tu remarqué comme il vous prend un air réfléchi ? Il est tout en dedans ; il n'a pas notre tempérament expansif, et on ne sait jamais ce qu'il médite. (Contrefaisant une voix jeune.) « Oui, papa », « non, maman » : on ne tire pas autre chose de lui.

LA FEMME.

Les jeunes gens ont des secrets qui sont des enfantillages. Ça n'intéresserait pas les vieux, mon ami, s'ils les leur racontaient.

LE MARI.

(Rêveur.) Gaston a dix-huit ans bientôt... Et pas d'amourette, tu crois ?... Voyons, là, entre nous, ce serait un miracle. Je ne l'espère pas.

LA FEMME.

Je ne m'occupe guère de ses affaires de cœur, mais s'il tient de moi... (Une pause.) ce sera un honnête homme.

LE MARI.

(Ingénument et sans se douter de l'impertinence.) S'il me ressemble, il n'aura jamais de grande passion, celui-là.

(La bonne entre, apportant la bouilloire et la boîte à thé.)

LA BONNE.

L'eau bout, madame.

LA FEMME.

(Aigrement.) Prenez garde ! Vous en renversez sur le tapis.

LA BONNE.

(Elle dépose la bouilloire devant le feu et le thé sur le guéridon.) Je vais chercher le sucre... Vous ne l'aviez pas demandé.

LA FEMME.

(Impatentée.) Eh ! ne pouviez-vous donc apporter tout à la fois ? À présent, l'eau va cesser de bouillir. (Elle approche du feu la bouilloire.)

LE MARI.

Invitons-nous le fils ?

LA BONNE.

(Qui est presque arrivée à la porte, a un mouvement d'inquiétude. Elle s'arrête et se retourne.) Monsieur ?

LA FEMME.

(Très agacée.) Mais c'est à moi que Monsieur s'adresse !

LE MARI.

(Insistant.) Y a-t-il de la lumière dans la chambre de monsieur Gaston ?

LA BONNE.

(Vivement, et comme effrayée.) Oh ! non, bien sûr, Monsieur... Il est couché... Je l'ai entendu qui donnait son tour de clef, comme d'habitude.

LA FEMME.

(D'un ton tranquille.) Avez-vous garni son coffre à bois, Marie ?

LA BONNE.

(Avec empressement.) Je l'ai rempli, oui, Madame... des plus grosses bûches que j'ai pu trouver.

(Elle sort.)

LE MARI.

(Soupirant.) Qu'il dorme donc en paix, le gaillard. (Il se rapproche du guéridon pendant que sa femme verse l'eau dans la théière.) Très léger, très léger...

LA FEMME.

N'aie pas peur. Je n'ai pas envie de nous agiter.

(Rentre la bonne apportant le sucrier, qu'elle dépose sur le guéridon.)

LA BONNE.

Vous n'avez plus besoin de rien ?

LA FEMME.

(Sèchement.) Non !

(La bonne sort. Un silence.)

LA FEMME.

(Tournant sa cuiller dans sa tasse.) Vois-tu, Gaston a l'esprit positif. Il est joliment plus sérieux depuis qu'il habite avec nous : le collègue ne vaut rien pour les fils de famille... Le gamin est réfléchi : il s'est dit qu'il aurait plus d'argent de poche en restant chez nous, bien sage, qu'en courant les cafés et les mauvais lieux... Il est économe... Il thésaurise déjà !... Il rêve d'acheter un mobilier de fumoir. Je lui céderai la petite chambre de débarras, derrière l'office, on fera percer la cloison, et avec des nattes chinoises, un tapis, une suspension, des rideaux de reps vert, je me charge de lui organiser ça... Il faut bien leur passer quelques fantaisies, pour les récompenser de leur bonne conduite.

LE MARI.

Mais, fille, tu n'espères pas le garder toujours dans tes jupes, comme un petit Jésus ?

LA FEMME.

(D'un ton décidé.) Pourquoi pas ? S'il se trouve bien ici !... (Moment de silence. Elle regarde la pendule.) Et ces bécassines, Charles ?

LE MARI.

Elles vont, ma bonne, elles vont !

LA FEMME.

Encore une petite tasse ?

LE MARI.

Volontiers.

(Bruit confus de voix dans la rue.)

LA FEMME.

(Tranquillement.) Tiens ! entends-tu ? On se dispute en bas.

LE MARI.

Des ivrognes... Nous sommes en carnaval !

LA FEMME.

(Prêtant l'oreille.) Par ce froid, il n'y a pas beaucoup d'ivrognes dans notre rue, où il ne passe jamais personne après dix heures... Et c'est étonnant qu'on entende parler si fort de notre quatrième.

LE MARI.

(Se renversant avec béatitude dans son fauteuil.) Oui, il fait un froid de loup, cette nuit.

LA FEMME.

(Elle bâille.) Si nous allions nous coucher, nous autres ?

(Une voix lamentable, très affaiblie, crie dans la rue : « Au voleur ! à l'assassin ! à l'assassin ! » — Le mari et la femme se lèvent, se regardent. Moment de silence.)

LE MARI.

Quelques sales voyous.

LA FEMME.

(S'apitoyant.) Peut-être un crime...

LE MARI.

Il n'y a jamais un agent, par ici !

(Dans la rue, la voix, de plus en plus affaiblie, reprend : « Au secours !... Au secours !.. »)

LA FEMME.

(S'approchant de la fenêtre.) Il a reçu quelque vilain coup, celui-là !... Comme on l'entend bien !

LE MARI.

(Doctoralement.) Un phénomène dû à l'intensité du froid.

LA FEMME.

S'il ne gelait pas tant, j'ouvrirais pour voir...

LE MARI.

(Avec vivacité.) Par exemple ! Ah ! par exemple ! Ouvrir parce qu'on crie dans une rue !... Voilà bien les femmes et leurs satanées imaginations !... Heureusement que les chambres des domestiques donnent sur la cour, sans quoi nous verrions toutes les bonnes en l'air pour une batterie de pochards !... Viens donc. J'ai sommeil, moi !

LA FEMME.

(Toujours attentive, après une pause.) On n'entend plus rien.

LE MARI.

(Riant.) Te voilà punie de ta curiosité : tu voulais un drame, tu n'en auras pas !

LA FEMME.

(Elle cesse d'écouter, éloigne de la cheminée le guéridon, remonte la lampe et arrange le feu.) J'ai toujours peur des étincelles. Laisse-moi verser le reste de la bouilloire sur le feu... Là, tout est éteint.

(Moment de silence. — Le mari arpente le salon pour se dégourdir les jambes, il se frotte les paumes. La voix râle de nouveau, longuement.)

LE MARI.

(Hochant la tête.) Ça me fait l'effet d'un vrai meurtre... Une histoire entre souteneurs.
(Mouvement de dégoût.) Nous lirons ça demain, tu verras.

LA FEMME.

(Avec un restant de pitié, ingénument.) Pourtant, si on voulait, dans une maison comme la nôtre, où l'on est bien vingt-cinq locataires... en sortant tous à la fois... on pourrait défendre un malheureux contre son assassin...

LE MARI.

(Avec un geste gai.) Tu es impayable, toi, avec tes idées ! Nous vois-tu, tous les hommes d'ici, opérant une sortie en bannière ? (Il fait claquer ses doigts.) Ce serait d'un drôle... (D'un ton grave.) Non, chacun pour soi, ma bonne, et la police pour tous... quand elle n'a pas l'oreille trop dure ! Allons nous coucher. Moi, je tombe de sommeil... Et ce thé m'a fait un plaisir...

(Coup sourd qui ébranle la maison.)

LA FEMME.

On referme la grande porte... Le concierge aura voulu savoir... (Elle écoute.)

LE MARI.

(Écoutant aussi.) Ça m'étonnerait, car notre concierge est un personnage sérieux — qui ne s'amuse pas aux bagatelles de la porte ! (Il sourit de son mot.)

LA FEMME.

C'est plutôt un locataire qui revient du théâtre.

LE MARI.

Madame Sacquier ou monsieur Lévy... Je parierais pour monsieur Lévy, et il aura des nouvelles du meurtre à nous donner.

LA FEMME.

Demain, j'enverrai Marie aux racontars.

LE MARI.

Si c'est madame Sacquier, inutile de l'interroger. Elle n'est pas de notre monde, tu sais... et je n'ai pas une opinion suffisante de cette créature, toujours habillée comme une princesse des boulevards...

LA FEMME.

(Elle s'approche de la fenêtre et soulève le store de mousseline.) Il fait une nuit !... une gelée !... Les étoiles brillent derrière les vitres... Mon Dieu ! qu'on est donc bien chez soi, d'un temps pareil !

LE MARI.

Tant pis pour ceux qui se promènent dans les rues ! (Il écoute.) Non... Rien... C'est fini.

LA FEMME.

Je ne peux pas voir. Il faudrait ouvrir, se pencher... (Elle frissonne.) Merci ! Attraper une fluxion de poitrine !... (Elle regarde la pendule.) Il est bien près de minuit. Nous avons fait une petite débauche !

LE MARI.

(Guilleret.) Lucullus recevant chez Lucullus²²³ !...
(Il rit et recommence à se frotter les paumes.)

LA FEMME.

Nous n'en dormirons que mieux.

(La porte du fond s'ouvre brusquement. La bonne paraît.)

SCÈNE II**LA BONNE.**

(Elle a les bras levés, la figure bouleversée par l'épouvante, les yeux élargis, et elle parle d'une voix désespérée.) Ah ! Madame!... Ah! Madame !... (Elle se retourne aussitôt et vient à reculons jusqu'au milieu du salon, les bras toujours levés, semblant fascinée à la fois et terrorisée par ce qu'elle voit dans le trou

²²³ Lucius Licinius Lucullus (115 av. J.-C. - 57 av. J.-C.) Homme d'État et général romain reconnu pour le faste de sa table.

noir de la porte restée ouverte.)

LA FEMME.

(Se précipitant vers elle.) Eh bien, quoi ? Devenez-vous folle ?

LE MARI.

(Balbutiant.) Comment?... Qu'est-ce que c'est ?... Vous n'êtes pas encore couchée ?

(Apparaît, soutenu par le concierge, le fils en tenue de soirée, les deux mains crispées sur le plastron de sa chemise. Sa blonde tête est renversée en arrière, il est très pâle et ouvre parfois la bouche comme pour s'efforcer à respirer. Arrive au milieu du salon, il laisse tomber ses bras, et on aperçoit une large tache rouge sur sa chemise.)

LA FEMME.

Gaston ! (Elle se précipite.)

LE MARI.

Mon fils ! (Il reste immobile, frappé de stupeur.)

(Pendant que la Femme, affolée, fait sauter fébrilement les boutons du plastron, le Fils a un mouvement de lèvres comme s'il allait parler. Puis sa tête s'incline sur sa poitrine, et il demeure inerte aux bras du concierge, qui l'étend sur le parquet.)

LA BONNE.

(S'agenouillant.) Ah ! Madame ! quel malheur !... Le pauvre garçon !...il sortait tous les soirs, et moi je n'osais pas vous le dire !...

(Rideau.)