



HAL
open science

L'écriture de la nature dans l'œuvre romanesque de Rachilde : pour une poétique de l'hybridation

Sarah Denis

► **To cite this version:**

Sarah Denis. L'écriture de la nature dans l'œuvre romanesque de Rachilde : pour une poétique de l'hybridation. Sciences de l'Homme et Société. 2023. dumas-04240173

HAL Id: dumas-04240173

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04240173>

Submitted on 13 Oct 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

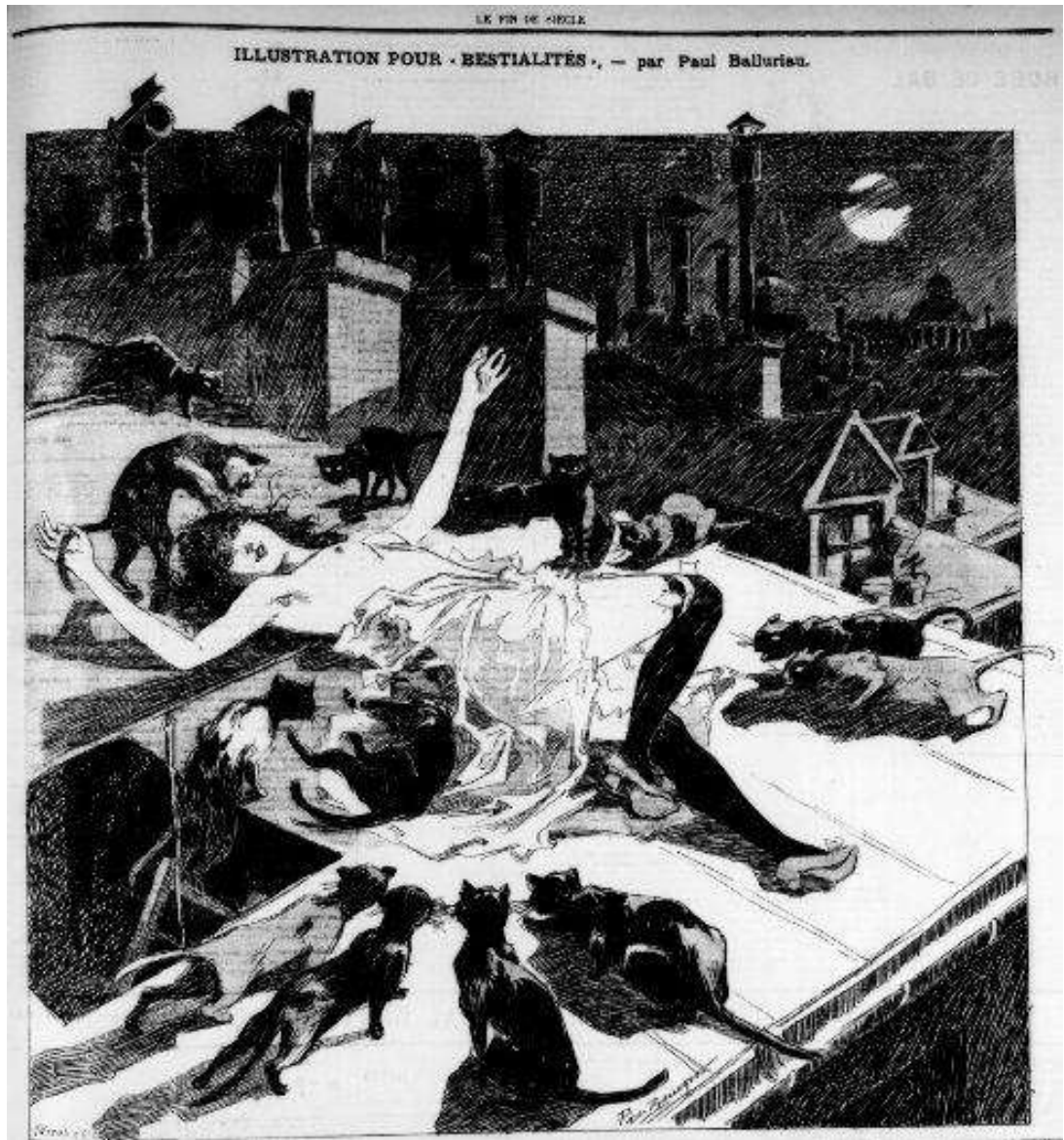
L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

L'ÉCRITURE DE LA NATURE DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE DE RACHILDE

Pour une poétique de l'hybridation



Sarah DENIS

Mémoire de recherche – Master 2 Lettres
Sous la direction de Mme Marie-Françoise MELMOUX-MONTAUBIN

ANNÉE UNIVERSITAIRE 2022-2023

*Mes plus sincères remerciements vont
à ma directrice de mémoire, Mme Montaubin,
pour ses conseils avisés et sa patience.*

SOMMAIRE

SOMMAIRE	1
INTRODUCTION	2
PREMIÈRE PARTIE – Les formes de la nature chez Rachilde : jardin et paysage	8
I. Le jardin : un espace clef du récit	8
<i>Hortus conclusus</i>	9
<i>Ordre et harmonie ?</i>	15
<i>De l'ordre à l'artifice</i>	21
II. Le paysage : une esthétique romantique ?	22
<i>L'infini et la quête de liberté</i>	22
<i>Chaos et force des éléments</i>	27
<i>Fascination pour la dimension mystérieuse de la nature</i>	35
III. Un paysage naturel ambivalent	36
SECONDE PARTIE – L'écriture de la nature... Une esthétique de l'hybridation ?	51
I. Une écriture du protéiforme : nature et hybridation	51
<i>Le motif de la greffe</i>	51
<i>De multiples phénomènes d'hybridation</i>	55
II. Un rapport hybride à la nature, entre fascination et répulsion	70
<i>La figure du monstre</i>	70
<i>Connivence et célébration de la nature</i>	78
<i>Mélancolie, décrépitude, évanescence</i>	84
III. Saisir l'éphémère : la nature comme miroir d'une écriture artiste	90
<i>L'art floral et les beaux-arts</i>	90
<i>Nature et « écriture-tableau »</i>	96
CONCLUSION	104
BIBLIOGRAPHIE	106

INTRODUCTION

En 1897, Rachilde (1860-1953), de son vrai nom Marguerite Eymery, publie *Les Hors Nature*¹, roman mettant en scène deux frères, Paul-Éric et Reutler de Fertzen, que leur obsession pour l'artifice pousse à fuir toujours plus la réalité et à rejeter la nature. Le synopsis du roman n'est pas sans rappeler le célèbre roman de Huysmans, *À Rebours*, dans lequel l'auteur écrivait déjà, en 1884 : « La Nature a fait son temps »². En effet, pour les auteurs de la fin du XIXe siècle, la nature est indubitablement du côté du monstre, « elle est tarée et répugnante »³, par opposition à l'Idéal. C'est ainsi que Mirbeau dans *Le Jardin des supplices*⁴ donne à voir une nature exubérante et monstrueuse, gorgée et nourrie du sang des suppliciés. Et pourtant, Mirbeau lui-même est un passionné de nature. Ainsi, en dépit de ce rejet initial, les décadents⁵ font de la nature un motif privilégié de leurs œuvres. La présence même de la nature dans les œuvres décadentes semble par conséquent relever d'un paradoxe. *Le Dictionnaire littéraire des fleurs et jardins* suggère

¹ RACHILDE, *Les Hors-nature* [1897], présentation de Jean de Palacio, Paris, Séguier, 1994.

² Joris-Karl HUYSMANS, *À Rebours* [1884], présentation, notes, dossier, chronologie, bibliogr. par Daniel Grojnowski, Paris, Flammarion, 2004, p.60 : « Comme il le disait, la nature a fait son temps ; elle a définitivement lassé, par la dégoûtante uniformité de ses paysages et de ses ciels, l'attentive patience des raffinés. Au fond, quelle platitude de spécialiste confinée dans sa partie, quelle petitesse de boutiquière tenant tel article à l'exclusion de tout autre, quel monotone magasin de prairies et d'arbres, quelle banale agence de montagnes et de mers !

Il n'est, d'ailleurs, aucune de ses inventions réputée si subtile ou si grandiose que le génie humain ne puisse créer ; aucune forêt de Fontainebleau, aucun clair de lune que des décors inondés de jets électriques ne produisent ; aucune cascade que l'hydraulique n'imité à s'y méprendre ; aucun roc que le carton-pâte ne s'assimile ; aucune fleur que de spécieux taffetas et de délicats papiers peints n'égalent !

À n'en pas douter, cette sempiternelle radoteuse a maintenant usé la débonnaire admiration des vrais artistes, et le moment est venu où il s'agit de la remplacer, autant que faire se pourra, par l'artifice. »

³ Maria Benedetta COLLINI, « Flore décadente, flore antinaturelle », in Pascale AURAIJ-JONCHÈRE (dir.), *Dictionnaire littéraire des fleurs et des jardins (XVIIIe et XIXe siècles)*, Paris, Honoré Champion, 2017, p.264.

⁴ Octave MIRBEAU, *Le Jardin des supplices* [1899] et autres romans, édition établie, présentée et annotée par Pierre Glaudes, Paris, Robert Laffont, Collection Bouquins, 2020.

⁵ L'objet de ce mémoire n'étant pas de discuter des problématiques de terminologie liées à la désignation des productions de la littérature fin-de-siècle, nous emploierons, y compris pour désigner Rachilde, le terme qui nous semble le plus communément admis, à savoir « décadent ». Pour de plus amples explications à ce sujet, voir l'ouvrage de Jean De Palacio, *La Décadence : le mot et la chose* (2011). Enfin, pour une recontextualisation de l'évolution de Rachilde dans ce contexte, nous renvoyons à l'ouvrage de Anita Starón sur l'écriture romanesque de Rachilde (2015), voir bibliographie.

l'idée d'un « dilemme entre tradition et nouveauté »⁶. Traditionnellement, la nature occupe en effet une place considérable dans la littérature et de manière plus générale dans la culture occidentale⁷. Cependant, tout en s'inscrivant dans cette tradition, les décadents portent un regard à la fois nouveau et méfiant sur la nature. Anita Starón écrit :

Les décadents tournent le dos à la nature, se réfugiant dans l'art et l'artifice. L'époque des extases devant la beauté d'un paysage naturel est passée, et s'ils puisent dans le romantisme, c'est pour en extraire les éléments artificiels, en accord avec les thèses de Théophile Gautier. Le culte de l'art, prôné également par ce romantique maître et ami de Baudelaire, éloigne aussi les décadents de la nature, vue désormais comme un élément monotone et imparfait. De plus, la nature représente les instincts primordiaux, qui effraient ces esthètes par leur brutalité et leur caractère irrévocable.⁸

Si la nature occupe également une place prépondérante dans l'œuvre de Rachilde, s'inscrivant ainsi dans le paradoxe que nous venons de poser, le regard porté sur la nature semble d'autant plus ambigu. En effet, au-delà de la présence d'un certain nombre de lieux communs de la littérature décadente⁹, il se dégage de l'œuvre de Rachilde une certaine tendresse pour la nature, en même temps qu'un récurrent sentiment d'exaltation, témoignant d'une connivence intime avec la nature. Quelles formes prend la nature chez Rachilde ? La nature, c'est d'abord le jardin et ses nombreuses variations (jardin, serre, jardin d'hiver, etc.) Le jardin, c'est en effet le lieu clos par excellence, un lieu entièrement aménagé par les soins de l'homme et donc par définition profondément artificiel. Le

⁶ Maria Benedetta COLLINI, « Flore décadente, flore antinaturelle », in Pascale AURAIX-JONCHÈRE (dir.), *Dictionnaire littéraire des fleurs et des jardins (XVIIIe et XIXe siècles)*, p.264.

⁷ Nous pensons, entre autres, au motif du jardin d'Eden (dont Morgane Leray montre l'importance dans la littérature décadente, voir « Des jardins originels aux parcs fin-de-siècle : exemple de mythographie décadentiste » In : *Les mythologies du jardin de l'antiquité à la fin du XIXe siècle*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006). Nous pensons également au thème de l'*hortus conclusus* et à celui du mille-fleurs, en art. Enfin en littérature, nous savons l'importance de la nature dans le genre de la pastorale mais également, au XIXe siècle, pour les romantiques.

⁸ Anita STARÓN, *Au carrefour des esthétiques Rachilde et son écriture romanesque 1880-1913*, édité par Uniwersytet Łódzki, Łódź, Pologne, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2015, p.157.

⁹ Tout ce qui peut rendre la nature bizarre, singulière, voir monstrueuse : « Les écrivains fin-de-siècle transforment donc dans leurs ouvrages une flore vivante et naturelle en une végétation monstrueuse, vénéneuse, bizarre, exotique, mourante, cruelle : en un mot, en une oxymorique végétation antinaturelle [...] » (Maria Benedetta COLLINI, « Flore décadente, flore antinaturelle », in Pascale AURAIX-JONCHÈRE (dir.), *Dictionnaire littéraire des fleurs et des jardins (XVIIIe et XIXe siècles)*, p.272). Parmi les motifs privilégiés de la nature décadente, l'on trouve ainsi la description de fleurs exotiques (description qui rejoint le motif très répandu de la serre, voir par exemple Maurice Maeterlinck avec *Serres chaudes* et Émile Zola avec *La Curée*), ainsi que la présence récurrente d'éléments symboliquement associés à la mort : les fleurs coupées, les fleurs fanées. D'après le *Dictionnaire littéraire des fleurs et jardins*, ce motif est d'ailleurs hérité du romantisme, voir p.269.

jardin fait encore signe vers la serre, dont on a dit plus haut qu'elle représente dans la littérature décadente l'écrin d'une végétation exotique jugée bizarre et monstrueuse. Et pourtant, nous trouvons en réalité chez Rachilde bien plus de roses que de plantes exotiques rares. Cela met en évidence l'existence d'un double paradoxe qui s'inscrit dans le constat posé par l'article « Flore décadente, flore antinaturelle » du *Dictionnaire littéraire des fleurs et jardins* :

Au bout de ce florilège du thème floral dans la littérature symboliste, même si limité et restreint, on ne peut manquer de remarquer un double paradoxe : face à une vision du monde qui exalte l'artifice à tout prix, et malgré toute tentative d'artificialisation, la production de la Décadence regorge de fleurs ; qui plus est, dans la plupart des cas il ne s'agit même pas de plantes bizarres ou exotiques ou cruelles, mais de lys et de roses.¹⁰

Si Rachilde s'inscrit tout à fait dans ce double paradoxe, qui définit la place de la nature dans la littérature décadente, il convient toutefois également de souligner son originalité. En effet, et c'est là précisément ce qui nous interpelle : au sein de l'œuvre de Rachilde se côtoient deux formes de nature bien différentes l'une de l'autre. D'une part, nous retrouvons tous les lieux communs de l'imaginaire naturel décadent, marqué, entre autres, par l'artifice. D'autre part se déploie un paysage radicalement différent, celui des grands espaces naturels, caractérisés par leur ouverture, leur caractère sauvage, soumis à la force des éléments. Un paysage naturel qu'on l'on pourrait finalement presque qualifier de romantique. La présence de ce second type de nature, ainsi que le fait qu'il semble l'emporter sur l'autre, nous paraît constituer l'une des marques distinctives de Rachilde.

L'œuvre de Rachilde est riche, et particulièrement son œuvre romanesque. Nous avons donc choisi, par souci de temps, de limiter notre étude à quatre romans : *Monsieur Vénus*¹¹ (1884), *La Marquise de Sade*¹² (1887), *L'Animale*¹³ (1893) et *La Tour d'Amour*¹⁴ (1899). Ces romans, il est vrai, sont parmi les plus connus de l'autrice. Leurs rééditions,

¹⁰ Maria Benedetta COLLINI, « Flore décadente, flore antinaturelle », in Pascale AURAIX-JONCHÈRE (dir.), *Dictionnaire littéraire des fleurs et des jardins (XVIIIe et XIXe siècles)*, p.274.

¹¹ RACHILDE, *Monsieur Vénus : roman matérialiste* [1884], Victoire Tuillon, Martine Reid éd., Paris, Gallimard, Collection L'imaginaire, 2022.

¹² RACHILDE, *La Marquise de Sade* [1887], préf. inédite d'Edith Silve, Paris, Gallimard, Collection L'imaginaire, 1996.

¹³ RACHILDE, *L'Animale* [1893], préf. d'Edith Silve, Paris, Mercure de France, 1993.

¹⁴ RACHILDE, *La Tour d'amour* [1899], préf. d'Edith Silve, Paris, Mercure de France, 1994.

dont certaines très récentes, ont permis de les rendre aisément accessibles, ce qui n'est malheureusement pas le cas pour beaucoup d'entre eux. Ces quatre romans ne représentent certes qu'un mince échantillon de l'œuvre de Rachilde mais il s'agit là d'un échantillon significatif au regard de l'objet d'étude qui nous occupe : l'écriture de la nature. Deux d'entre eux ont déjà constitué le support de notre mémoire de Master 1 consacré à l'imaginaire des jardins chez Rachilde : *Monsieur Vénus* et *La Marquise de Sade*. Dans ces deux romans, le jardin occupe une place centrale. *Monsieur Vénus* pose un motif, via le fleuriste, la serre ou encore les diverses comparaisons ou métaphores, tandis que *La Marquise de Sade* témoigne d'un plus vaste déploiement de ce motif. Par le biais de notre analyse de l'imaginaire des jardins, nous avons pu constater l'omniprésence de la nature, ou plus largement des éléments naturels, dans l'œuvre de Rachilde. Nous avons donc décidé d'élargir ce corpus à deux romans supplémentaires, de manière à enrichir les références. *L'Animale*, par le biais du personnage de Laure Lordès, femme-chat, oriente ostensiblement le récit vers un questionnement sur le naturel. Comme c'est le cas pour *La Marquise de Sade*, nous constatons que les jardins (réels ou métaphoriques) occupent une place prépondérante dans l'œuvre, de même que la nature de manière générale. Enfin, *La Tour d'amour*, roman le plus récent de notre corpus, offre la vision d'un espace naturel singulièrement différent : celui du phare d'Ar-Men perpétuellement assailli par les flots déchainés de la mer. Là où les trois romans précédemment cités présentent, dans l'ensemble, la vision d'une nature globalement marquée par l'artifice, via le motif du jardin, *La Tour d'amour* diffère plus franchement par la mise en scène de la violence des éléments, offrant un paysage dont on peut qualifier l'inspiration de romantique. Les quatre romans de notre corpus offrent ainsi un panorama relativement varié des espaces naturels dans l'œuvre de Rachilde, mettant l'accent sur l'aspect contrasté voire ambigu de cette nature.

Pour théoriser cette opposition, nous reprendrons la dichotomie « jardin » / « paysage » telle qu'elle est développée dans l'article « Beau et sublime » du *Dictionnaire littéraire des fleurs et jardins*¹⁵. Yvon Le Scanff y rappelle l'« opposition catégorielle » du paysage et du jardin. Cette opposition participerait d'une « dualité esthétique » où le jardin, « présence ancienne », marqué par la « clôture » et la « beauté », s'opposerait au paysage, « invention récente », caractérisé par une forme d'« ouverture » et de

¹⁵ Yvon LE SCANFF, « Beau et sublime », in Pascale AURAIJ-JONCHÈRE (dir.), *Dictionnaire littéraire des fleurs et des jardins (XVIIIe et XIXe siècles)*, p.54-57.

« sublimité ». La beauté formelle du jardin apparaît donc comme intrinsèquement liée à sa limitation, à la mesure que lui donne l'homme, là où le paysage, sublime, tend à l'informe. D'une part, *locus amoenus*, d'autre part, *locus horridus*.

En dépit de cette opposition théorique, ces deux types de nature, jardin et paysage, se retrouvent chez Rachilde étroitement mêlés. Mais sur quel mode ? S'agit-il d'une confrontation ? Ou bien plutôt d'une fusion harmonieuse ? Toujours est-il que le paysage naturel dessiné dans l'œuvre de Rachilde se démarque par sa complexité, voire par son caractère hybride. L'écriture de la nature chez Rachilde semble ainsi s'articuler autour d'une esthétique de l'hybridation¹⁶. Nous aurions pu éventuellement parler d'une esthétique de la métamorphose, mais il nous semble que le terme « hybridation » insiste davantage sur la notion de croisement. En effet, la métamorphose peut se définir par la transformation totale d'un être en un autre. Or, il est ici plutôt question d'un ensemble complexe de croisements, d'une forme de nature à l'autre. En outre, la notion d'hybridation présente l'intérêt d'être intrinsèquement liée au monde naturel. Enfin, le terme « hybridation » nous permet d'insister sur la dynamique d'action ou encore de mouvement. L'écriture de la nature chez Rachilde semble en effet se caractériser par une forme de fluidité, et le terme « hybridation » retranscrit assez bien l'idée d'un phénomène mouvant, toujours changeant et jamais véritablement achevé. Soulignons par ailleurs le lien particulier qui existe entre hybridation et artifice. Marie-Gersande Raoult rappelle à ce sujet que l'artifice « favorise le processus d'hybridation de la forme. »¹⁷ Elle ajoute que cet aspect se retrouve à la fin de *Monsieur Vénus*, où il est effectivement question de greffe et d'hybridation, à partir de certains éléments de la dépouille de Jacques.

Notre hypothèse est donc la suivante : l'écriture de la nature chez Rachilde est étroitement liée à une esthétique de l'hybridation qui elle-même se révèle constitutive de la poétique de notre autrice. Assez peu d'études ont été consacrées à l'œuvre de Rachilde¹⁸.

¹⁶ Il nous semble toutefois que les phénomènes d'hybridation chez Rachilde ne concernent pas exclusivement ce qui touche à l'écriture de la nature. Anita Starón fait ainsi état de l'hybridité générique de l'œuvre de Rachilde, qui se plaît par exemple à mélanger roman, fragments de lettres, poésie en prose, théâtre, etc. (voir *Au carrefour des esthétiques Rachilde et son écriture romanesque 1880-1913*, p.209-212). Ce qui nous semble intéressant cependant, c'est bien l'idée que l'hybridation est à l'origine un phénomène qui puise dans le naturel.

¹⁷ Marie-Gersande RAOULT, « Perversion et subversion dans les romans de Rachilde et de Jean Lorrain (1884-1906) : Une esthétique de la décadence », Thèse de doctorat, Université de Limoges, 2011, p.408.

¹⁸ Nous mentionnons toutefois la dernière publication de *La Revue des lettres modernes* : « Rachilde ou les aléas de la postérité : de l'oubli au renouveau » (*Revue des Lettres Modernes*, n°6, 2023, série mineures XIX-XX).

La plupart, assez récentes, sont orientées vers les « *gender studies* », mais presque aucune ne s'intéresse spécifiquement à la question de l'écriture de la nature, alors que cette dernière est centrale. En nous intéressant à l'écriture de la nature pratiquée par Rachilde, nous tenterons donc d'apporter un éclairage supplémentaire sur son œuvre et sa poétique.

La première partie de ce mémoire sera consacrée aux formes de la nature chez Rachilde. Il s'agira par-là de démontrer que la nature occupe effectivement une place prépondérante dans notre corpus. En adoptant une démarche descriptive, nous ferons une typologie des formes de la nature observées dans les romans qui nous occupent. Nous réfléchirons avant tout en termes d'espaces et de lieux, mais nous aborderons également les objets, images, métaphores, etc. qui participent de l'imagerie du naturel. Ainsi, nous verrons que l'écriture de la nature se déploie dans une multitude d'images, d'objets et de symboles. La description de ces deux formes de nature, à savoir jardin et paysage, et de la façon dont elles s'entremêlent et/ou s'excluent nous permettra de mettre en lumière l'idée d'une poétique de l'hybridation qui serait au cœur de l'écriture de Rachilde, et dont l'écriture de la nature rend particulièrement bien compte. La seconde partie de notre étude sera donc centrée sur les phénomènes d'hybridation chez Rachilde. Nous y montrerons que la nature est toujours placée sous le signe de l'hybridation, que ce soit par le biais des personnages ou des motifs, ou encore de la manière dont Rachilde elle-même travaille l'hybridation de son texte via son écriture qui est une écriture artiste. Nous partirons du motif de la greffe pour montrer que les phénomènes d'hybridation sont au cœur de l'écriture de la nature chez Rachilde et qu'ils sont en outre le support d'une réflexion sur le lien écriture-nature.

PREMIÈRE PARTIE – Les formes de la nature chez Rachilde : jardin et paysage

I. Le jardin¹⁹ : un espace clef du récit

Le jardin est un motif récurrent de la littérature décadente²⁰. C'est pourquoi nous commencerons par décrire cet espace qui est peut-être, chez Rachilde, plus attendu. De fait, les jardins sont omniprésents dans les romans qui nous occupent. Le second chapitre de *L'Animale* s'ouvre ainsi sur la longue description d'un jardin, le jardin de la maison familiale des Lordès, à Estérac. De même, le quatrième chapitre de *La Marquise de Sade* est consacré à un autre jardin emblématique, le jardin de M. Brifaut, situé au cœur de la Vallée des roses, où se réfugie régulièrement la jeune Mary Barbe. Le fait est que les jardins, comme nous l'allons montrer, occupent un rôle central dans la structure des récits. L'objet « jardin » désigne une pluralité de réalités, et notre analyse s'attachera à mettre en lumière la façon dont Rachilde exploite cette pluralité à travers la peinture de multiples jardins d'agrément, serres, jardins d'hiver, parcs, etc. Nous montrerons que les jardins chez Rachilde s'organisent autour de trois caractéristiques principales : ils sont des lieux clos, obéissants à une organisation relativement rigoureuse, et plus ou moins marqués par l'artifice.

¹⁹ Dans « Réalité et imaginaire des parcs et jardins dans la deuxième moitié du XIXe siècle » (*Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 31, No. 3/4, pp. 278-296, University of Nebraska Press), José Santos rappelle l'essor des parcs et jardins en France à cette époque ainsi que l'influence de cet essor sur la production littéraire (le réalisme et le naturalisme dans un premier temps, mais également la décadence et le symbolisme) : « Il faut donc croire qu'il existe une relation directe entre la réalité quotidienne et le fait qu'après 1850, et surtout entre 1880 et 1900, la littérature offre dans ses pages une place de choix au jardin sous toutes ses formes: parc, jardin public et privé, serre, certaines œuvres allant jusqu'à en faire le sujet central de l'ouvrage. » (p.278)

²⁰ Voir par exemple à ce sujet les articles de Geneviève Sicotte (« Le jardin dans la littérature fin-de-siècle, ou quand un motif narratif devient un objet esthétique », publié dans *Projets de paysage* le 18/01/2011) et de Maryline Cettou (« Jardins d'hiver et de papier : de quelques lectures et (ré)écritures fin-de-siècle », *A contrario*, 2009/1, n° 11, p. 99-117).

Hortus conclusus

En prenant comme point de départ la structure extérieure du jardin, nous constatons que les jardins chez Rachilde sont des lieux clos. Au début de *La Marquise de Sade*, sur le trajet de l'abattoir où se rendent la cousine Tulotte et Mary, en quête de sang frais pour soigner la mère phthisique de la jeune fille, nous traversons un chemin bordé de deux jardins : l'un est un potager, l'autre un cimetière. Ces deux espaces, présentés dans les toutes premières pages du roman, ont pour principales caractéristiques d'être des lieux clos, entourés de hautes murailles. Le cimetière se présente bien ici comme autre forme de jardin²¹. Le narrateur dans *La Marquise de Sade* évoque ainsi « les murs de deux grands jardins »²², accentuant le parallèle qui est fait entre les deux espaces. L'on comprend toutefois que ce parallèle est surtout permis par la focalisation sur le point de vue de l'enfant qui pense « jardin » car elle n'a pas connaissance du mot « cimetière » : « En réalité, les saules et les ifs dissimulaient des tombes, mais le mot cimetière lui paraissait [à Tulotte] difficile à prononcer devant une enfant de sept ans. » (p.24). La comparaison du jardin et du cimetière – qui n'est finalement qu'une autre forme de jardin – nous a permis de mettre en lumière l'une des caractéristiques fondamentales du jardin chez Rachilde : la clôture.

Dans la suite du roman, le jardin de M. Brifaut se définit lui aussi par sa clôture. La description du jardin met ainsi en lumière un espace clos, presque totalement hermétique : « Au bout du sentier, Mary s'arrêta devant un trou de haie ; une planche jetée sur le fossé permettait de passer par le trou, et l'on sautait chez un horticulteur, M. Brifaut [...] » (p.102). Jamais Mary ne pénètre dans le jardin par son entrée principale, cette dernière n'est d'ailleurs jamais mentionnée, comme si elle n'existait pas, comme si le « trou de haie » était finalement la seule entrée possible. En outre, le jardin est entouré « d'une triple haie de sureau formant un mur, et des treillages de fil de fer soigneusement peints en vert attrapaient les voleurs quand ils s'aventuraient. » (p.102) Tous les éléments de la phrase insistent sur la dimension impénétrable du jardin ; la « triple haie », les

²¹ Dans la nouvelle « Sur l'eau » (1888), Guy de Maupassant évoque le cimetière comme un « jardin où dorment les morts » (référence mentionnée dans le *Dictionnaire littéraire des fleurs et jardins*, p.92).

²² RACHILDE, *La Marquise de Sade*, p.24. La pagination des références issues des ouvrages de notre corpus primaire sera désormais indiquée directement en fin de citation.

« treillages de fil de fer », sans oublier l'emploi du mot « mur », qui donne encore plus de consistance à cette barrière végétale. Mais, paradoxalement, le fait que le jardin soit ainsi barricadé n'empêche en rien une certaine sensation de liberté : « M. Brifaut ne voulait point mettre ses roses dans une prison, il avait horreur des tessons de bouteilles et il lui semblait que l'air ne jouait jamais assez librement autour de ses plantations. »²³ (p.102). Ainsi, bien que clos, le jardin de M. Brifaut demeure un lieu aéré, pas totalement renfermé sur lui-même. De même dans *L'Animale*, le jardin de la maison d'enfance de Laure est situé dans une cour close (« Les terres des cours closes sont pleines de caprices [...] », p.27). Nous pouvons voir là en quelque sorte une reprise du motif de l'*hortus conclusus*. Cela est particulièrement manifeste dans *La Marquise de Sade* où le jardin de M. Brifaut constitue une réécriture métaphorique du jardin d'Eden et plus particulièrement de l'épisode de la Chute.

Du fait de son caractère clos, le jardin est régulièrement présenté comme un refuge pour les protagonistes, comme un véritable cocon, lieu par excellence de l'intime. Dans *La Marquise de Sade*, les jardins fréquentés par la jeune Mary sont d'abord les jardins des maisons où elle vit. Il s'agit de jardins familiaux, plus ou moins grands, plus ou moins boisés et fleuris, et relativement clos. Le jardin de la maison de Clermont, au tout début du roman, est bien un jardin de ce type :

À cause de la malade, le colonel Barbe louait une maison avec jardin, mais cette fois il avait eu la chance de trouver, à deux pas de son quartier, une place magnifique, la rase campagne et surtout la vue d'un cimetière dont les arbres lui semblaient une perspective charmante. [...] Le désespoir quotidien de madame Barbe était de ne pouvoir aller dans ce bosquet de crainte d'y rencontrer quelques os de mort. (p.34)

Tandis que pour la mère malade le jardin est synonyme de mort, et qu'il représente un espace putride et malsain, pour la jeune fille au contraire, le jardin apparaît comme un véritable cocon. Mary part régulièrement s'y réfugier quand ses parents se disputent,

²³ Ce qui ne l'empêche toutefois pas de surprotéger la greffe qu'il prépare en la couvrant d'un « sac de tulle » ou encore d'une « cloche de verre énorme » (p.105).

accompagnée de sa chatte Minoute. Si le jardin est un refuge pour Mary dans *La Marquise de Sade*, dans *L'Animale* l'enjeu est encore plus important : le jardin est en quelque sorte le point d'ancrage du récit, le lieu où est conçue Laure, là où elle grandit, métaphoriquement nourrie par les angéliques :

L'enfant n'était pas seulement avancée, elle était pourrie, d'une jolie pourriture de champignon blanc et brodé. Elle se montrait *naturellement* décomposée, comme les bulles qui s'arrondissent sur les ondes stagnantes, sur les mares où l'on a mis du chanvre à rouir, lesquelles bulles, très jolies, s'irisent de toutes les nuances de l'arc-en-ciel et n'en sont pas moins montées de l'infection. Née sous les angéliques, peut-être dans l'éclair de passion que la hauteur fabuleuse, la beauté inattendue, presque malsaine de ces plantes avait procuré à ses parents, conçue un jour d'orgueil, elle charriait dans ses veines (vertes sur sa peau blanche) des ferments terribles. Confite, elle serait une friandise d'amour ; à peine éclos, elle avait les hypocrisies des fleurs poussées tristement et qui détériorent des murs plus solides que des rocs. Nulle innocence ne pouvait, du reste, égaler la sienne, puisqu'elle était née avec le germe du mal. Elle était la faute même, et ce n'était pas sa faute. Ce notaire et sa femme qui végétaient réunirent tous leurs péchés en un seul rameau, qui leur jaillit brusquement au milieu de leur automne, après une fumure féroce. Tout d'un coup, leur jardin de fond de cour, moisi sous les épiluchures, les entrailles d'animaux et les eaux de vaisselle, lança des angéliques, et, l'imitant, ils conçurent un ange des ténèbres. (p.31-32)

Le jardin deviendra le théâtre des premières amours de Laure ; c'est en quelque sorte le noyau de son développement, la genèse du personnage. Les deux sont intrinsèquement liés, à tel point que Laure, ayant emménagé à Paris, verra dans le paysage de la ville une sorte de « bizarre jardin » (p.194), comme en écho au jardin de son enfance dont elle a été chassée.

La serre constitue un exemple particulier de jardin. C'est un espace dont la dimension close tend vers une forme de claustration. Au même titre que les parcs et jardins, qu'ils soient domestiques ou publics, la serre (ou son homologue le jardin d'hiver), constitue un lieu emblématique de la deuxième moitié du XIXe siècle²⁴, qui plus est privilégié comme *topos* littéraire de la rencontre des amants. En outre, la serre est un

²⁴ Nous renvoyons ici de nouveau à l'article de Maryline Cettou sur le jardin d'hiver fin-de-siècle, voir bibliographie.

espace récurrent dans la littérature décadente, comme en témoigne par exemple le recueil de Maurice Maeterlinck, *Serres chaudes* (1889). Dans *Monsieur Vénus*, la serre de Raoule de Vénérande est le seul véritable espace naturel qu'il nous est donné de voir. Elle apparaît à deux reprises dans le roman, d'abord au chapitre 4 à l'occasion d'une rencontre « galante » entre Raoule et le baron de Raittolbe, puis au chapitre 11 où Raoule projette d'en faire le décor privilégié – et original – du bal qu'elle organise :

Mlle de Vénérande daigna, en effet, surveiller et diriger les préparatifs. Elle déclara qu'on ouvrirait le salon du centre, ainsi que la pièce attenante à la serre où les fleurs exotiques, à l'éblouissante clarté du magnésium, apparaîtraient dans tout l'éclat de leurs véritables nuances. Raoule n'admettait pas qu'on pût donner un bal pour l'unique et monotone plaisir de réunir beaucoup de monde. Il lui fallait en plus l'attrait d'une originalité quelconque à offrir à ses invités.

En face de la serre, dans la galerie de tableaux, un buffet, monté sur colonnettes de cristal, offrirait aux sportmen les plus altérés par la poussière de Longchamp une inépuisable fontaine de Roederer. (p.127-128)

Le motif de la serre apparaît à nouveau dans *La Marquise de Sade*, mais dans une moindre mesure car le roman laisse une part bien plus importante aux jardins d'extérieur. Ainsi, au chapitre 6, à l'occasion d'un bal chez un négociant, propriétaire de la maison où logent les Barbe, le colonel est témoin d'une scène qui le surprend : deux enfants en deuil assistent à la fête discrètement retranchés dans une serre : « Le colonel fit volte-face. Derrière lui il y avait une fenêtre donnant sur une serre, et le long de l'ouverture, comme une loge grillée ; retombait un ample rideau de mousseline. » (p.170) Il s'interroge alors : « Pourquoi les met-on sous globe ? ». Il s'agit en réalité des enfants du médecin tué en duel par le colonel lui-même. La serre apparaît une seconde fois, brièvement, à la toute fin du roman. Elle est alors, comme auparavant dans *Monsieur Vénus*, le théâtre des rencontres entre les amants, mais de façon plus indirecte cette fois : « Ils avaient, au-dessus des serres, une pièce immense garnie de cretonne rose, avec un lit splendide en ébène massif. » (p.296) La serre est ici en outre un lieu de passage, comme une antichambre protégeant le cocon des amants : « il [Paul] se réveillait aussi, s'échappait par la porte des serres, n'ayant plus de remords. » (p.296) Dans *L'Animale*, le motif de la serre est encore exploité à plusieurs reprises, mais cette fois de manière métaphorique. En témoigne le recours récurrent à l'expression « serre chaude ». Dans *La Marquise de Sade*, le narrateur évoque ainsi, à propos de Mary, son « instruction développée en serre chaude » (p.203/204). De même dans *L'Animale*, Henri est décrit en ces termes :

« L'aspect correct et séduisant d'un pantin qu'on n'aurait pas voulu grotesque, il était le chef-d'œuvre de sa fin de siècle ! Une invention propre, une plante de serre chaude dont on a extirpé enfin tous les principes vénéneux ! » (p.169).

Le degré de claustration atteint son apogée dans la métaphore de la chambre comme jardin ou comme serre. Cette métaphore est assez récurrente dans les romans de notre corpus. Il semblerait en effet que la chambre constitue en quelque sorte une métaphore du jardin. Un jardin totalement artificiel, mais aussi hermétique, lieu par excellence de l'intimité. Dans le premier chapitre de *La Marquise de Sade*, la chambre de la mère de Mary fait face au jardin. C'est un espace clos, exigü, sombre, intime :

Le colonel [...] ouvrait les fenêtres espérant une réaction brutale du soleil.

— Daniel... veux-tu fermer ces persiennes... Le jour abîme la soie, mon ami.

— Tu aimes donc les caves ? Gronda celui-ci, en jetant son cigare à travers le jardin. (p.39)

La fenêtre donne sur le cimetière ; les persiennes protègent l'intérieur de la chambre bleue du soleil. Le jeu d'opposition est double : l'intérieur s'oppose à l'extérieur, l'ombre à la lumière. Nous pouvons établir un parallèle entre cette chambre et la chambre également bleue et murée de *Monsieur Vénus*, elle aussi soigneusement protégée de la lumière et de l'extérieur et fermée par une « portière de velours » (p.160). De même, dans *La Marquise de Sade*, il est écrit à propos de la mère qu'on lui « matelassait toutes ses portes afin que son repos ne pût être troublé [...] » (p.46). Comme dans *Monsieur Vénus*, la chambre prend des allures de chambre funéraire.

Espace clos, intime, la chambre se pare ainsi de végétation, sous la forme de motifs. Ainsi, au chapitre 14 de *Monsieur Vénus*, la chambre nuptiale aménagée par Raoule pour Jacques ressemble à un véritable jardin, comme le souligne plus particulièrement le tapis qui recouvre le sol de la pièce :

Un tapis, dessiné d'après les indications de Raoule, recouvrait le parquet de toutes les beautés de la flore orientale. Ce tapis, fait de laine épaisse, avait des couleurs tellement vives et des reliefs si accusés, qu'on aurait pu croire marcher dans quelque parterre enchanté. (p.160)

Via la richesse des décors du tapis, la chambre se métamorphose en une sorte de forêt, ou encore de serre. Dans « Des espaces autres »²⁵, Michel Foucault rappelle d'ailleurs qu'en Orient, les tapis étaient à l'origine des reproductions de jardins. Il écrit :

Le jardin, c'est un tapis où le monde tout entier vient accomplir sa perfection symbolique, et le tapis, c'est une sorte de jardin mobile à travers l'espace. Le jardin c'est, depuis le fond de l'antiquité, une sorte d'hétérotopie heureuse et universalisante (de là nos jardins zoologiques).
(p.17)

Dans *Monsieur Vénus* le tapis n'est pas mobile, il recouvre simplement le parquet de la chambre, mais on peut néanmoins l'assimiler à une hétérotopie dans la mesure où il recrée à lui seul un environnement naturel, plus vrai que nature, tellement plus vrai qu'il semble d'ailleurs irréel, merveilleux (« des couleurs tellement vives », « des reliefs si accusés ») : le narrateur évoque un « parterre enchanté », un décor « féérique » ou encore un « sanctuaire païen » (p.160). La description des fenêtres, « reconstruites en ogive et grillées comme les fenêtres de harems, derrière des vitraux de nuances adoucies » (p.160), insiste sur le caractère profondément intime de cette chambre dont la « vivifiante chaleur » (p.161) rappelle encore l'atmosphère de la serre.

La métaphore de la chambre comme serre est encore développée dans *L'Animale*. L'ancien atelier de photographe, qui fait office de chambre à Laure et à son amant, fait en effet métaphoriquement figure de serre : la pièce est décrite tantôt comme une « cage vitrée », tantôt comme une « serre chaude » : « Elle fit déjeuner le chat, et, agitée, attendit le moment de sortir. Elle prendrait une voiture, irait n'importe où, tâcherait de ne plus rentrer, afin de s'étourdir loin de cette serre chaude où elle gagnait des langueurs. » (p.181).

Le jardin comme espace clos chez Rachilde fait donc signe vers le thème de la claustration, un thème typique de la littérature décadente. Christian Berg le rappelle dans son article « Aristocratie, exil et décadence : Daudet, Bourges, Huysmans, Lorrain »²⁶, en

²⁵ Michel FOUCAULT, « Des espaces autres », *Empan*, 2004/2 (n°54), p.12-19.

²⁶ Christian BERG, *et al.*, *L'automne des idées symbolisme et décadence à la fin du XIXe siècle en France et en Belgique*, République des lettres, Louvain, Peeters, 2013, p.7-8.

insistant qui plus est sur l'importance de « l'imaginaire spatio-temporel » : « À l'image d'un temps vécu comme sénescence, correspondait tout naturellement celle d'un espace propice à la claustration, au repliement, à l'enfermement, à l'entropie. » Le jardin est lieu qui isole, de l'espace aussi bien que du temps. Dans *La Marquise de Sade*, le jardin semble bien un reflet de cette rupture dans la mesure où il est apparenté à un lieu isolé, hors du temps. De même à la fin de *Monsieur Vénus*, la chambre nuptiale²⁷ témoigne d'une volonté de se couper du monde, de se renfermer sur soi-même. Cette vision du jardin comme espace propre à l'isolement est à rapprocher de la notion d'hétérotopie développée par Michel Foucault²⁸. Dans « Réalité et imaginaire des parcs et des jardins dans la deuxième moitié du XIXe siècle »²⁹, José Santos analyse l'article de Michel Foucault en insistant sur la façon dont les principes énoncés par Foucault peuvent s'appliquer au jardin, et plus particulièrement au jardin de la deuxième moitié du XIXe siècle. À partir du constat de Michel Foucault (« l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel »³⁰), José Santos conclut :

C'est bien le cas dans cette deuxième moitié du siècle où les écrivains, se trouvant de plus en plus marginalisés dans une société rongée par le progrès et le profit, chercheront de plus en plus refuge dans des oasis de paix où laisser libre cours au rêve et à l'imagination.³¹

Ordre et harmonie ?

Par définition, le jardin est un lieu aménagé par l'homme. Il suppose une construction et doit par conséquent obéir à une certaine organisation. Chez Rachilde, le

²⁷ Dans la mesure où on peut assimiler la chambre de la fin de *Monsieur Vénus* à une sorte de jardin, via les motifs du tapis ; voir Foucault, p.17.

²⁸ Michel FOUCAULT, « Des espaces autres », p. 12-19 : l'hétérotopie, par opposition à l'utopie, désigne un lieu bien réel, mais dont la représentation se fait le reflet d'une multitude d'autres lieux. Michel Foucault les décrit comme des « sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. » (p.15)

²⁹ José SANTOS, « Réalité et imaginaire des parcs et des jardins », p. 278-296.

³⁰ Michel FOUCAULT, « Des espaces autres », p.17.

³¹ José SANTOS, « Réalité et imaginaire des parcs et des jardins », p.284.

jardin apparaît bien en effet comme un lieu qui répond à une organisation rigoureuse, mais selon différentes approches.

Dans *La Marquise de Sade*, le jardin potager est un espace dont Rachilde souligne l'organisation mais qui est toutefois dévalorisé pour sa dimension purement utilitaire. Si, contrairement au cimetière, le jardin apparaît comme un lieu plein de vie, la façon dont il est décrit ne le met pas particulièrement en valeur, en témoigne le jeu des adjectifs :

Plusieurs fois, Mary avait demandé pourquoi le propriétaire du jardin aux beaux grands arbres ne se montrait pas, tandis que l'on apercevait sans cesse un homme coiffé d'un épouvantable chapeau de paille, avec une bêche ou un arrosoir. (p.24)

La mention de la bêche ou encore de l'arrosoir fait écho à la dimension utilitaire du jardin potager, là où le cimetière ne se distingue que par sa beauté, sa majesté. Le contraste entre les deux jardins est ainsi frappant :

L'un, à gauche, était planté d'arbres énormes : des saules, des sapins, des ifs. L'autre, à droite, était très ratissé, avec peu d'ombrage et beaucoup de légumes en rangs interminables : des choux, des salades, des oignons, des melons, aussi quelques rosiers, du seringa, des pensées, des corbeilles et du thym. Dans le premier il y avait une maisonnette fort jolie, toute sculptée, surmontée d'une croix brillante. Dans le second se dressait une simple cahute de planches couverte de chaume moisi. (p.24)

L'image des « rangs interminables » de choux nous évoque d'ailleurs une description similaire dans *La Tour d'amour*, où il est question du jardin, ou plutôt de la cour, qui entoure la maison d'une jeune fille nommée Marie que Jean Maleux vient de rencontrer :

C'était une cour adossée au flanc de la falaise. Six mètres carrés de sable et de graviers entourés de palis de genêts avec un hangar sous lequel s'entassaient pêle-mêle des fagots, du varech, des instruments de jardinage, un monceau de choux. L'arbre, un arbuste tout au plus, s'épanouissait dans le coin nord, si on peut appeler s'épanouir pousser son feuillage gris et ses fleurs avortées comme quelqu'un pousserait une maladie de boutons. (p.92)

Ce jardin est, de la même manière que celui présenté dans l'extrait de *La Marquise de Sade*, marqué par une forme de rachitisme, de pauvreté. Le caractère plus ou moins utilitaire de ces jardins (le jardin de *La Tour d'amour* n'est pas un jardin potager à proprement parler, bien qu'il y soit question d'instruments de jardinage) est donc

synonyme d'une forme de rejet. Ce qui est beau, ce qui est noble, c'est ici plutôt au contraire le cimetière.

Si les jardins purement utilitaires tels que les jardins potagers sont mis à distance, qu'en est-il des jardins d'agrément ? *Monsieur Vénus* donne l'exemple d'un jardin dont la symétrie parfaite devient à son tour source d'une forme d'ironie... *Monsieur Vénus*, comme nous l'avons déjà mentionné, offre peu d'exemples d'espaces naturels. Le seul véritable jardin du roman est évoqué très brièvement dans le chapitre 2. Il s'agit du jardin de l'hôtel des Vénérande. Ce n'est pas un jardin vaste et luxuriant, comme peuvent l'être certains des jardins que nous venons d'évoquer, mais plutôt un jardin minimaliste, géométrique, où rien ne dépasse hors de l'espace qui lui est assigné. L'herbe est soigneusement taillée, et les quelques fleurs mentionnées sont contenues par les grilles des balcons :

Devant ces balcons s'étendait, coupée par la grille d'entrée, une mosaïque de plantes essentiellement parisiennes, de ces plantes aux verdure de tons neutres résistant à l'hiver, qui forment des bordures si justes, que l'œil le plus exercé ne saurait se heurter à un seul brin d'herbe dépassant. (p.39)

La description semble ici plutôt donner l'idée d'un jardin à la française dont la symétrie et le découpage parfait n'inspire que peu d'intérêt au narrateur. Les couleurs sont « neutres » et le choix de végétaux pensé pour être utile avant tout (« résistant à l'hiver »). Le jardin de l'hôtel des Vénérande ne sera d'ailleurs plus jamais évoqué dans la suite du récit. Cet aspect fait écho à la question du rejet de l'esthétique du jardin à la française et de son « paradigme purement architectural »³², évoqué dans *Le Dictionnaire littéraire des fleurs et jardins*. L'article « Beau et Sublime » mentionne à ce sujet les critiques de René-Louis de Girardin qui évoque la « froide symétrie » et la « monotone planimétrie » du jardin à la française.

³² Yvon LE SCANFF, « Beau et sublime », in Pascale AURAIX-JONCHÈRE (dir.), *Dictionnaire littéraire des fleurs et des jardins (XVIIIe et XIXe siècles)*, p.54.

Le jardin de M. Brifaut, dans *La Marquise de Sade*, offre un contrepoint intéressant. Au début du quatrième chapitre du roman, la famille Barbe emménage à Vienne. C'est là, au cœur de « la Vallée des roses », que Mary fait la découverte du magnifique jardin de M. Brifaut. C'est aussi là qu'elle rencontre son premier amoureux, l'aide-jardinier Siroco. Tout un pan de ce chapitre est consacré à la description du jardin ainsi qu'à la présentation de ses habitants : M. Brifaut, Siroco, et le chien Castor. L'épisode clef de ce chapitre repose sur la dévoration par Mary de la rose Émotion, véritable chef-d'œuvre botanique de M. Brifaut. Cet acte entraîne des conséquences gravissimes puisque Mary se retrouve chassée du jardin. Cet épisode, métaphore biblique, est fondateur dans la construction du personnage et revêt un aspect subversif.

Il est difficile de caractériser précisément ce jardin, mais il semblerait qu'il s'agisse *a priori* plutôt d'un jardin ornemental. En effet, le jardin se caractérise avant tout par sa beauté et sa luxuriance. Cependant, il s'agit bien également d'un jardin de botaniste. Ainsi, la description méthodique du jardin reflète l'organisation pointilleuse du jardinier et sa méthode de classement des rosiers : les roses les plus rares, les plus communes, les rosiers nains, etc. Cette façon de classer les espèces et les variétés procède d'un véritable travail de botaniste. Dans le cas de M. Brifaut, l'organisation de son jardin est encore une preuve de l'étendue de ses connaissances. Le père Brifaut est en effet un botaniste, mais également un créateur, tout consacré à sa passion et à la connaissance. C'est un savant réputé, qui possède de nombreux ouvrages de botanique, et qui dédit sa vie à la création de nouveaux hybrides. Le jardin de M. Brifaut n'est donc pas un pur jardin d'ornement, d'autant plus qu'il n'est *a priori* accessible qu'à un groupe restreint de personnes : le jardinier lui-même, Siroco et Mary.

Il faut souligner l'importance capitale du rôle de ce personnage en tant que jardinier, comme force créatrice qui ordonne et organise. Les personnages sont en effet tout aussi importants que les espaces qu'ils occupent et auxquels ils sont en général intimement liés. Dans *La Marquise de Sade*, la figure du jardinier intervient très tôt dans le roman, dès les premières pages, quand il est question du jardinier mort qui aurait dû s'occuper du cimetière. Néanmoins le jardinier qui est véritablement au cœur du roman est bien M. Brifaut. Au XIX^e siècle, le terme « jardinier » connaît une évolution de terminologie. Le jardinier est celui qui s'occupe des potagers et des vergers, tandis que

celui qui se charge des jardins d'agrément est nommé jardinier-fleuriste³³. M. Brifaut est quant à lui désigné sous le titre d'horticulteur, c'est donc avant tout un producteur. D'ailleurs, il jouit d'une certaine réputation : « M. Brifaut, médaillé à tous les concours, avait failli devenir le jardinier d'un prince de Bavière... » (p.106). Il représente en outre une forme d'érudition de la botanique, en témoigne par exemple sa bibliothèque « vermoulue », « où il serrait de gros manuels de jardinage. » (p.106) Le savoir de M. Brifaut ne se limite pas à la seule botanique, il est bien plus vaste : ainsi, au chapitre 5, Mary salue le savoir encyclopédique du jardinier en termes d'histoire naturelle :

C'était étonnant ce que ce diable d'homme savait à propos des papillons et des oiseaux. Il ne tarissait plus, tout en inspectant ses greffes, il récitait des livres complets, n'omettant ni un terme technique ni un numéro d'ordre. (p.153)

Cette érudition semble d'ailleurs faire écho à l'évolution concrète des pratiques et à la professionnalisation du métier de jardinier au XIXe siècle, via l'apprentissage, la publication de traités et d'ouvrages, etc. Nous nous référons de nouveau à l'article « Jardinier ; bouquetière ; bouquetier-décorateur » du *Dictionnaire littéraire des fleurs et jardins*, où il est expliqué que le jardinage devient un véritable modèle d'érudition pour certains³⁴, comme c'est justement ici le cas pour M. Brifaut.

Plus qu'un simple érudit, M. Brifaut fait figure de sage. En effet, dès son apparition au chapitre 4 de *La Marquise de Sade*, le vieux jardinier est dépeint comme une sorte de philosophe reclus hors du monde, dans l'espace confiné de son jardin : « un brave homme, espèce de philosophe qui, retiré du monde, greffait des rosiers pour en obtenir des produits miraculeux. » (p.102). Son apparence, celle d'un vieillard à l'attitude quasi mystique, contribue également à souligner son statut de sage :

Le père Brifaut avait bien soixante-dix ans, tout ratatiné, la barbe en broussaille, il portait une veste de laine décolorée par les averses ; son regard, très noyé, exprimait une béatitude quasi céleste, il rêvait d'on ne savait quoi en vous parlant, et haussait tout à coup les sourcils d'un air de visionnaire. (p.103)

³³ Christine VELUT, « Jardinier ; bouquetière ; bouquetier-décorateur », in Pascale AURAIX-JONCHÈRE (dir.), *Dictionnaire littéraire des fleurs et des jardins (XVIIIe et XIXe siècles)*, p.454.

³⁴ *Ibid.*, p.456.

Depuis l'Antiquité, le jardinier est une « représentation possible du sage », et le jardin un « espace de savoirs » :

Le contact avec la nature enseigne la patience, voire l'humilité, un art de la contemplation et, par là, de la méditation. Oscillant entre épicurisme et stoïcisme, le jardinier est celui qui observe la société de loin – ou qui, parfois, l'ignore –, mais aussi celui qui fait de la nature et du quotidien la clé d'une exploration de l'univers [...].³⁵

M. Brifaut chez Rachilde semble bien relever de cette catégorie. Cependant, son personnage se montre en réalité bien plus complexe et ambigu. Le jardinier est certes savant et sage, mais il fait également preuve d'une sensualité exacerbée, ce qui le rapproche en un sens du personnage de Jacques dans *Monsieur Vénus*. En effet, le père Brifaut semble éprouver pour ses roses une passion quasi charnelle : « Le vieillard s'empressa autour de ses bien-aimées [...] » (p.114), « Il arriva près du rosier, le cœur palpitant, l'œil attendri [...] » (p.114). Ces deux extraits suggèrent bien la sensualité du jardinier à l'égard de ses roses. Plus encore, il semblerait que la passion du jardinier soit marquée par une forme d'excès : « [...] son argent était à ses roses bien-aimées, il faisait pour elles des folies comme un Turc en fait pour son sérail. » (p.106-107) Ainsi, le personnage de M. Brifaut est marqué par un double paradoxe : à la fois sage, animé par une forme de béatitude et de contemplation, et passionnément sensuel. Cela fait écho à un autre aspect du jardin, évoqué toujours dans l'article « Jardinier fin-de-siècle » du *Dictionnaire littéraire des fleurs et jardins* : le jardin comme symbole de la tentation. Avec la « démocratisation du jardin » au XIXe siècle, le jardin serait devenu le motif par excellence du roman réaliste associé à la tentation : « [...] le jardinage devient l'expression d'un désir, substitut ou aveu de sensualité, ou signe d'une aspiration au pouvoir. » (p.450). Dans cette perspective, le sage devient alors « homme de pouvoir, celui qui ordonne, ou plutôt qui recompose (car il est toujours moins celui qui met un ordre, que celui qui impose une forme). » (p.450) M. Brifaut, en tant que figure de jardinier-démiurge, est bien celui qui donne forme à son jardin : la dichotomie entre ordre et chaos semble entièrement agencée par le jardinier. Cependant, cette figure créatrice et tutélaire peut aussi muter en une figure plus dominatrice voire inquiétante. C'est la double facette évoquée dans l'article « Jardinier fin-de-siècle » : le jardinier y est décrit comme un être

³⁵ *Ibid.*, « Jardinier fin-de-siècle », p.450.

potentiellement manipulateur qui peut posséder un véritable pouvoir sur le destin des personnages (p.450). Si M. Brifaut est loin d'être véritablement manipulateur, il n'en reste pas moins en possession d'un réel pouvoir, ce que souligne bien la métaphore de l'ange exterminateur au chapitre 4, lorsque Mary est chassée du « paradis des roses » pour avoir dévoré la rose *Émotion* : « Le vieux jardinier, pareil à l'ange exterminateur, levant son gourdin comme une épée flamboyante, désigna la grille du jardin à Mary. Celle-ci, très digne, se retira, contente après tout d'avoir fait courageusement son devoir. » (p.115)

Avec le personnage de M. Brifaut, nous voyons bien que la figure du jardinier joue un rôle central en tant que force créatrice et artistique. Par ses nombreuses connaissances et sa maîtrise de la botanique, le père Brifaut finit par s'apparenter à une figure divine ayant tout pouvoir, notamment celui d'organiser rigoureusement son monde, à savoir le jardin qu'il a créé. La dimension maîtrisée et contrôlée du jardin fait ici signe vers une valorisation de la création et de l'art.

De l'ordre à l'artifice

Par leur aspect rigoureusement organisé, les jardins chez Rachilde s'inscrivent parfaitement dans la théorie de Michel Foucault qui notait, à propos du jardin comme hétérotopie : « L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. »³⁶ Il prend l'exemple des jardins persans dont l'organisation même était censée représenter symboliquement la totalité du monde : « Le jardin, c'est la plus petite parcelle du monde et puis c'est la totalité du monde »³⁷. Cela rappelle justement la dimension profondément artificielle du jardin : un lieu, que l'on peut localiser, mais qui est une création, voire une « mise en scène », orientée dans un but précis. Nous pourrions prendre l'exemple du jardin d'hiver, dont Maryline Cettou montre qu'il est organisé selon un « parcours de lecture »³⁸ destiné à retranscrire une certaine vision du monde.

Cependant, tout cela procède d'un jeu avec le naturel, tandis que d'autre part on peut trouver dans certains passages une dimension nettement plus artificielle, avec les

³⁶ Michel FOUCAULT, « Des espaces autres », p.17.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Maryline CETTOU, « Jardins d'hiver et de papier : de quelques lectures et (ré)écritures fin-de-siècle », p.101.

fleurs factices de Jacques par exemple. Si l'on tire le fil de la question de l'organisation de ces espaces, l'on est donc conduit à s'interroger sur leur dimension profondément artificielle. En effet, tous les jardins que nous avons évoqués sont par nature des lieux dont l'organisation est artificielle, qu'il s'agisse de l'organisation scientifique du jardin de l'oncle Célestin Barbe, ou encore de l'organisation même du jardin de M. Brifaut. En effet, en tant qu'horticulteur, le père Brifaut s'intéresse tout particulièrement à la greffe et aux phénomènes d'hybridation. C'est en cela que sa pratique se rattache à une dimension relativement artificielle. Seulement relativement, car bien qu'il crée des fleurs uniques qui n'existent pas à l'état naturel, la pratique de M. Brifaut reste profondément ancrée dans le naturel. Son art, car il est bien en quelque sorte un artiste, procède d'un jeu avec le naturel et son détournement ; tout cela est bien différent de la pratique de Jacques Silvert dans *Monsieur Vénus* par exemple, qui est quant à elle entièrement tournée vers l'artificiel. Chez Jacques comme chez M. Brifaut, la nature se trouve transformée par l'art, mais dans le cas du jardinier, la métamorphose est rendue possible par la connaissance de la nature. Le rapport à l'artifice est donc moindre.

Ce premier point nous a permis de faire la synthèse de ce que sont les jardins dans l'œuvre de Rachilde. Dans *La Tour d'amour* se dessine cependant un espace naturel radicalement différent : celui d'une mer déchainée par les éléments. Cette autre vision, celle d'une nature plus « sauvage », qui échappe presque à tout contrôle, est également présente dans les autres romans du corpus, à des divers degrés. Face au motif du jardin se déploie donc un autre motif, celui d'une nature vaste, ouverte, plus proche du paysage.

II. Le paysage : une esthétique romantique ?

L'infini et la quête de liberté

Par opposition au jardin dont on a montré qu'il constitue la plupart du temps un lieu clos et relativement étroit, la mer dans *La Tour d'amour* est un espace ouvert, vaste,

presque sans bornes. *La Tour d'amour* met en scène le personnage de Jean Maleux, jeune marin qui, lassé par l'instabilité d'une vie passée autour du monde, décide de se fixer « *en mer ferme* » (p.10). Il se fait embaucher comme gardien sur le phare *d'Ar-Men*, situé au large de l'île de Sein. Le phare *d'Ar-Men* est un phare de pleine mer, ce que les gardiens avaient l'habitude de désigner sous le nom « Enfers ». Les conditions particulièrement hostiles à *Ar-Men* lui ont valu le sobriquet « Enfer des Enfers ». *La Tour d'amour* rend particulièrement bien compte de ces conditions, mettant en scène une nature déchainée et impitoyable.

Dans le roman, l'eau semble ainsi envahir chaque chose, faisant disparaître jusqu'à toute trace de l'horizon. Par le hublot de la soute du navire qui le conduit à *Ar-Men*, Jean Maleux ne voit « que l'eau » (p.12) Seule sa connaissance de la géographie locale lui permet de se repérer :

Par le hublot de la soute je ne voyais que l'eau, mais je connaissais les endroits de mémoire. On filait sur la pointe des *Capucins*, *Tévennec*, pour gagner *Ar-Men*, en passant devant *Sein* et *Pont-de-Sein*. (p.12)

Si ce point de vue particulier et exclusif sur l'eau s'explique par l'étroitesse du hublot, la vue depuis le phare n'offre rien de très différent. L'eau s'étend à perte de vue et, se confondant avec le ciel, fait presque disparaître l'horizon :

La nuit montait autour de nous.
Sur mer, la nuit ne vient jamais d'en haut, elle monte des vagues, et on dirait que l'eau devient les nuages, un ciel renversé. (p.21)

Si l'esthétique du paysage domine dans *La Tour d'amour*, elle n'est pas pour autant absence des autres romans de notre corpus. Ainsi, les jardins laissent régulièrement place à la description de vastes espaces naturels, surtout liés chez Rachilde au monde rural. Dans *La Marquise de Sade*, la première scène de tempête a lieu dans les environs de Sainte-Colombe, c'est-à-dire dans un cadre plutôt rural. Même dans *La Tour d'amour*, le paysage maritime appelle régulièrement la comparaison avec un paysage plus campagnard, en témoigne par exemple l'image de la mer comme grande prairie :

On ne voyait pas souvent les gros navires. Ils essayaient de nous brûler la politesse, rapport à un certain prolongement de récifs à fleur d'eau. On apercevait ça par les temps clairs, et ça ressemblait

à une ligne plus sombre de la vague, un endroit où il y aurait eu un sentier tracé dans la grande prairie, la grande prairie dont les herbes sont les cheveux des noyés. (p.50)

La Marquise de Sade met à l'honneur les paysages du Puy-de-Dôme. La description de ces paysages s'inscrit elle aussi dans une forme de nature d'inspiration « pittoresque »³⁹. En effet, bien qu'il s'agisse d'un espace moins étendu et moins ouvert que peut l'être la mer, la campagne évoquée dans *La Marquise de Sade* illustre une forme de fascination pour la nature comme force mais également comme mystère. Les espaces décrits sont des espaces très ouverts, qui tendent vers une forme d'infini. Ainsi, dès le premier chapitre de *La Marquise de Sade*, la nature est associée à l'inconnu, au mystère, à l'inquiétude. Il se dégage des descriptions faites du Puy-de-Dôme une sensation de vertige :

Au-dessus du hangar, il faisait toujours très bleu, et là-bas, là-bas, aux déclins presque violets de l'horizon, le mont du puy de Dôme portait toujours jusqu'aux seuils des secrets paradis ses chemins inconnus. (p.28)

Les expressions « au-dessus du hangar » et « là-bas » insistent sur la profondeur du décor. L'on part d'un lieu concret, bien visible (le hangar), puis le regard se perd en direction de quelque chose qu'on ne distingue même plus. Le paysage semble se poursuivre sans fin, au-delà de l'horizon, ce que souligne l'image des « secrets paradis » et de leur « chemins inconnus ». Notons l'usage intéressant de l'adverbe « là-bas », répété à deux reprises ; difficile de ne pas penser au roman de Huysmans, *Là-bas*, même si ce dernier ne sera publié que quelques années plus tard. Le même effet vertigineux est reproduit quelques pages plus loin :

³⁹ Dans *Ce qui a lieu : essai d'écopoétique* (Marseille, Éditions Wildproject, 2015), Pierre Schoentjes établit un panorama assez significatif nous permettant de mieux appréhender les différentes formes d'écriture de la nature. Il distingue ainsi quatre types de nature, à commencer par la nature sauvage. Il définit cette dernière à partir de la notion de *wilderness* chère aux États-Unis : une « nature dont l'homme est quasiment absent : déserts, forêts étendues, cours d'eau infranchissables, pics montagneux... » (p.29). De là, il aborde un autre type de nature, moins sauvage mais pas pour autant domestiquée, la nature « spectaculaire », ou « pittoresque » : « Cette nature spectaculaire était celle des romantiques, chez qui la vue d'un sommet de montagne enneigé ou d'une mer déchaînée pouvait provoquer des sentiments allant de l'effroi au sublime. Comparée à la nature sauvage, elle occupe moins d'espace, et s'il est possible de l'appréhender par la vue, en sortant de voiture, il faut néanmoins être disposé à fournir un certain effort physique pour en faire l'expérience de plus près. » (p.31) C'est à ce type de nature que nous nous référons ici pour évoquer les paysages naturels chez Rachilde.

Le gigantesque puy de Dôme arrivait, d'une course échevelée, vers sa microscopique personne, il répandait autour d'elle une ombre solennelle, sombre comme la nuit, elle roulait de trous en trous, s'accrochant aux chardons de la route, aux pâquerettes, aux liserons, le jardinier la repoussait d'un coup de bêche dans le cimetière et enfin elle dormait sans le souvenir du bruit, sans l'effroi de cet égorgement. (p.30-31)

Dans son imaginaire de petite fille impressionnée par la mise à mort de la bête, Mary refait le trajet jusqu'à l'abattoir en sens inverse, trajet qui la conduit tout droit au cimetière. L'accumulation des propositions ainsi que l'ampleur de la phrase contribuent à créer cet effet vertigineux.

Les variations sont nombreuses sur ce motif du paysage vaste et lointain. Pour n'en garder qu'un seul exemple, reprenons la scène de tempête du chapitre 5 de *La Marquise de Sade* (p.134-144) : dans cette scène, Mary observe à la fenêtre la tempête qui se déroule à l'extérieur. Le jardin, au premier plan, s'oppose au lointain menaçant : « les collines qui entouraient ce coin de campagne avaient des lointains si noirs que cela faisait peur » (p.144), « le tombeau de Ponce-Pilate, là-bas, dans un fond de route noire, se dressait tout menaçant et tout luisant de givre. » (p.144) Le narrateur insiste sur la couleur noire ainsi que sur les émotions que le décor est censé susciter : la peur, le sentiment de menace.

Contrairement aux grands espaces que nous venons d'évoquer, la campagne se situe davantage dans une espèce d'entre-deux, en offrant un angle de vu plus resserré sur la nature. Dès les premiers chapitres de *La Marquise de Sade*, le quotidien de la petite Mary s'inscrit ainsi dans la réalité du monde rural :

Derrière ce cimetière, s'étendait une plaine coupée par des sentiers poudreux : c'était la campagne, et des blés mûrs, ondulants, vous aveuglaient de leurs reflets dorés.

En se retournant sur le chemin des abattoirs, on voyait la ville de Clermont s'épandre jusqu'à Royat. Au-delà de Royat, dans un horizon brouillé, parce qu'il faisait chaud, s'élevait le puy de Dôme qui, le soir, devenait bleu, d'un bleu sombre à donner des terreurs vagues aux petits enfants.

[...]

Tout le merveilleux panorama de la ville disparut pour Mary comme une image qu'on lui aurait retirée des doigts, elle ne vit plus que les fossés de la route ; une campagne en miniature qu'elle connaissait trop avec ses chardons secs, ses flaques d'eau vaseuses et ses rares fleurettes de liserons pâlies sous la poussière. (p.25)

Cet extrait illustre bien le contraste entre les vastes paysages que nous venons d'évoquer, associés à une forme de beauté, de majesté, et la banalité de la campagne « en miniature », c'est-à-dire observée de près. Le changement de point de vue permet ici de souligner l'affrontement entre la banalité du quotidien et la façon dont la distance permet de transformer le monde, exaltant la soif d'exploration de l'enfant. La campagne devient ainsi dans *La Marquise de Sade* un lieu de vagabondage et de découverte :

Mary terminait ses devoirs très vite après son déjeuner, dégringolait l'escalier des galeries et se sauvait dans la campagne ; elle sortait par une porte du jardin donnant du côté du Rhône. Le sentier serpentait entre les jardins des villas avoisinantes, tout ombragé du sureau fleuri qui répandait une odeur violente le long de sa route. (p.102)

Notons que la campagne est ici intimement liée aux jardins. La mosaïque formée par ces derniers constitue comme une sorte de parcours à travers la campagne. Une ouverture progressive est ainsi formée, depuis l'espace restreint du jardin, jusqu'à la campagne et les villes ou villages voisins. L'excursion à Sainte-Colombe, que nous avons déjà évoquée, témoigne de cette ouverture et de cet esprit de vagabondage.

Tout comme Mary, Laure Lordès est à l'origine issue du monde rural. La présence de la campagne dans le roman se fait toutefois plus discrète que dans *La Marquise de Sade*. Un espace a cependant tout particulièrement attiré notre attention : la ferme. Au chapitre 4, la jeune Laure, atteinte de langueurs, est envoyée pour un bref séjour à la campagne, dans la ferme où travaille Marcou, sa première conquête :

Laure, toute remplie des troubles de l'âge ingrat, finit par s'aliter. Le médecin conseilla aux parents un changement d'air, et M. Lordès se rappela, très à-propos, que leur ferme, du côté du hameau de Pivasse, était située dans d'excellents pâturages.

On y mit la jeune cavale au vert. Et ce fut là que la fillette retrouva son premier joujou sérieux : Marcou Pauvinel, le gars de ses fermiers, Marcou, devenu vraiment, grâce à elle, une brute bien spéciale.

Un matin les adolescents se rencontrèrent dans le jardin potager de la ferme ; Marcou arrachait des mauvaises herbes, Laure savourait une tartine de beurre frais [...] (p.54-55)

Nous retrouvons ici le motif du jardin potager, mais il n'est plus associé, comme dans *La Marquise de Sade*, à une forme de banalité ou encore de laideur. Le jardin potager de la ferme offre au contraire un cadre assez plaisant. La description met l'accent sur la

dimension bénéfique de la campagne, associée au bon air, à la santé. Une forme de douceur et de paix règne dans ce lieu :

Ils n'osaient pas se rire encore, très gênés. Autour d'eux s'épanouissaient des roses, si fraîches qu'elles semblaient lancer chacune un rayon de leur cœur, et il pleuvait une lumière toute rose sur les salades. (p.55)

Une brise s'éleva qui répandit les parfums du jardinet. Laure sentait son front s'alourdir. La tête de Marcou attirait la sienne. Dans ce pur silence des roses, au milieu de ce petit Eden, elle jeta cette phrase épouvantable comme on jetterait une ordure sur un encensoir :

— Non, vois-tu, Marcou, j'ai peur d'avoir un enfant. (p.57)

La ferme est un motif qui revient régulièrement dans notre corpus. On le voit déjà en quelque sorte avec l'évocation du jardin potager dans *La Marquise de Sade*, mais le motif est à nouveau largement exploité dans *La Tour d'amour* via la ferme où vit la jeune Marie. Ici, le monde rural est à nouveau peu valorisé :

Nous gagnâmes le jeu de boules. La moitié du hangar était organisée en tonnelle (sans verdure aucune) possédant sa table rustique, ses deux bancs, et nous nous assîmes.

On regardait la muraille de la maison, en face, qui se moisissait sous l'averse. La belle nature, quoi ! (p.92)

La nature telle que nous la décrivons ici n'a que peu de chose à voir avec la puissance grandiose de la mer dans *La Tour d'amour*, cependant nous sommes également loin de l'atmosphère confinée des jardins. Le monde rural chez Rachilde semble donc se caractériser par son caractère profondément ouvert. Qu'ils soient exaltés ou au contraire placés sous le signe d'une apparente banalité, les décors de la campagne sont bien davantage ouverts sur le monde.

Chaos et force des éléments

La mer occupe un rôle capital dans *La Tour d'amour*. Elle n'est pas simplement là pour fixer un cadre (la Bretagne, la chaussée de Sein), mais agit bien comme une véritable force, comme un élément naturel redoutable et à craindre. À travers l'exemple de la mer dans *La Tour d'amour*, il s'agira de montrer que les éléments et leur force offrent

chez Rachilde un contrepoint puissant à l'idée d'un espace naturel tel que le jardin, clos, restreint, voire artificiel.

Isolé de tout par sa position avancée en pleine mer, le phare de *La Tour d'amour* est en outre particulièrement difficile d'accès. Le début du roman s'attache à décrire l'arrivée du nouveau gardien par bateau et le processus périlleux de son transfert par les airs, suspendu au-dessus d'une mer démontée :

À dix heures, on arriva sur *Ar-Men*. Je le sentis, car ça roulait beaucoup. Dans ces endroits, la mer est perpétuellement démontée. C'est comme un courant se brisant sur des piles de pont, seulement il n'y a pas de pont, et il faut veiller au moindre choc comme si on était sur un bateau de verre.

[...]

À pic, par le travers du *Saint-Christophe*, s'élevait le phare d'*Ar-Men*, tout entouré des crachats de l'Océan. Les vagues se révolutionnaient à sa base en hurlant et bavant avec la bonne envie de le démolir. Jamais je ne l'aurais cru si grand, si colosse. (p.13-14)

Ce processus pénible, qui doit avoir lieu à chaque nouveau ravitaillement, soit tous les quinze jours (en principe...), est rendu d'autant plus compliqué par la violence des conditions naturelles qui sévissent à *Ar-Men*. Ces conditions sont longuement décrites tout au long du roman : la violence des courants, le vent et ses hurlements, les pluies torrentielles, le brouillard, etc. L'extrait suivant issu du début du récit rend bien compte de cette ambiance particulière, en mettant l'accent sur l'impression de vertige suscitée par tant de déchainement :

Par la lucarne de ma chambre de guette, une vitre ovale, très épaisse, garnie d'un filet d'acier, on apercevait la grande mer mouvante qui roulait à vous tourner l'estomac. On avait l'air en ballon, tous les points d'appui vous manquaient à la fois. On était suspendu sur le vide qui se creusait, se creusait comme pour mieux vous engloutir, et le sacré vertige montait, vous serrait la gorge, vous chavirait des pieds à la tête. On ne marchait pas, on tournait avec la mer, et, quand le vent soulevait l'eau à des hauteurs prodigieuses, il semblait soulever aussi le phare ; on le sentait vibrer du haut en bas, il se balançait, il saluait, il valsait... jamais navire en perdition n'avait exécuté de danse pareille. C'était la danse éternelle, le supplice de ceux qui ont trop voyagé à fond de cale. Maintenant on restait immobile, mais la cervelle s'embarquait, bondissait, se perdait à travers des espaces inconnus... la course à la folie... (p.55)

La violence de l'ensemble est redoublée par l'isolement imposé par le phare. Les personnages se retrouvent pris dans un quasi huis clos. Ils sont isolés de la terre, et comme suspendus au-dessus de la mer par la hauteur du phare :

Le vieux, pendant que j'inspectais le taudis, ne regardait, lui, que le plancher, un plancher de pierre cimenté sur dix pieds de roc [...] (p.23)

Cet isolement ne fait qu'accroître le danger de leur situation ; ils sont « *loin de tous secours* » (p.22). Le danger pèse d'abord sur eux-mêmes, qui risquent à tout instant de se faire emporter par le vent ou par les flots :

Sur le balcon crénelé, le vent faisait rage et vous menaçait de la culbute finale tous les trois pas. Nous étions en automne, ça se gâterait. Malgré les observations *au doigt mouillé* du vieux Mathurin, ça ventait assez rudement ; pour du beau, c'était du beau variable. Une sarabande à ne pas croire ! Le lendemain, il n'eût pas fait bon venir chez nous pour nous apporter des confitures. On comprenait facilement l'ordre de la marine exigeant qu'on gardât des vivres pour *cinq mois*. J'eus l'idée imbécile d'enlever un carreau du vitrage : je reçus trente-six gifles salées, et il me fallut toute ma poigne pour repousser le carreau dans son ressort. Il paraît qu'une nuit l'ouragan avait enlevé la cage entière de la lampe. (p.29)

Mais plus encore, le danger menace sans cesse les navires au large, qui risquent de sombrer si jamais la lampe du phare venait à s'éteindre. La nature est ici synonyme de danger et de mort.

Au danger s'ajoute une dernière difficulté d'ordre psychologique. En effet, du fait de leur isolement, les personnages se retrouvent en proie à l'ennui. La question des distractions revient ainsi régulièrement. Jean Maleux tâchera d'égayer son quotidien avec une cage de serins, mais les pauvres oiseaux finiront livrés à l'océan. Le rêve, et par-delà le fantasme, occupent également une place importante dans son temps de loisir, en témoigne la photographie de la « petite mauresque » qu'il garde toujours près de son lit. Pour le père Barnabas c'est plus compliqué. Le temps passé dans l'isolement semble conduire à une perte généralisée des repères. Le vieil homme ne sait plus lire, et seule l'horloge de la salle à manger semble encore rattacher les deux hommes à la réalité, même si cette dernière reste liée au monde maritime :

L'heure de la marine de Paris vous dit le jour, le mois, l'année, l'époque des marées, toutes les barres d'équinoxe, les grands vents, et même que l'image d'un petit navire en perdition se met à sauter quand ça commence à *lever* sur le flot. (p.23)

Face à Jean Maleux et à Mathurin Barnabas, la mer semble presque constituer un personnage à part entière. En effet, elle incarne une véritable figure d'antagoniste. Omniprésente, c'est elle qui menace sans cesse les gardiens, et les navires. Elle est régulièrement personnifiée, sous les traits d'une femme sensuelle et terrible, ou encore d'une bête féroce bavant de l'écume. L'accent est mis sur sa cruauté et son impitoyable soif de meurtre. Le vocabulaire employé pour décrire ses attaques est le plus souvent guerrier et mêlé d'une forme de bestialité :

À cette heure du soir, ça devenait effrayant de voir deux pauvres bonshommes devant ce géant de pierre, sur ce roc abandonné de Dieu. Des lames furieuses le saisissaient en travers et le coupaient à moitié de sa croupe, bavant toute leur écume qui retombait en neige sur les dalles du coin nord. On entendait gronder le canon de la vague donnant ses assauts, ébranlant tout l'édifice et le faisant vibrer comme une trompe de cuivre. Je comprenais maintenant pourquoi on attachait les chaises dans la salle à manger ! L'aspiration de l'eau était, en cas de tempête, tellement violente que cela vous attirait dehors tous les objets libres. Les chrétiens aussi, sans doute...

[...]

La mer montait, escaladait, et s'arrêtait éternellement aux premières dalles, retombant, lasse, pour se redresser cinq secondes après, plus furieuse. Elle faisait ce travail d'ennemie devant vous, on ne pouvait se défendre ; ni parapet vers son entrée, ni grille de fer pour lui briser les dents. (p.25-26)

À force de vivre au contact de la mer, les protagonistes ont développé un rapport presque intime à cette dernière ; ils lui prêtent des sentiments, des intentions. Jean Maleux, après avoir échappé de peu à la noyade, estime ainsi devoir sa survie à la lassitude de la mer :

J'atteignis le bas de l'esplanade, et je fus roulé sur la pente, repris, relancé par l'eau qui jouait avec moi comme avec un bouchon.

Si la mer avait été plus violente, elle m'eût mis en morceaux, mais elle venait de faire la noce et elle semblait fatiguée de tuer du monde. (p.146)

Bien qu'imagée, cette formule met en lumière le rapport spécial qui unit les protagonistes à la mer. Cette dernière est une force naturelle puissante, mais elle devient dans *La Tour d'amour* un véritable personnage, une redoutable antagoniste.

Cette force naturelle symbolisée ici par la mer, nous la retrouvons en réalité à de multiples reprises dans les romans de notre corpus. Elle apparaît de manière ponctuelle, sous diverses formes, mais toujours associée à une forme de violence.

Il est manifeste que la nature telle qu'elle est décrite dans *La Tour d'amour* n'a pas grand-chose à voir avec la façon dont elle s'exprime dans les autres romans de notre corpus. Tout est très différent : le cadre, les personnages, les enjeux. Quoi de commun en effet entre la lutte de Jean Maleux et du père Barnabas pour protéger la lampe du phare et les aventures galantes d'une Raoule de Vénérande ou d'une Laure Lordès ? Cependant, il nous semble bien que nos œuvres laissent tout de même une place assez importante à l'idée de nature comme puissance.

Dans les autres romans qui nous occupent, *Monsieur Vénus* mis à part, la force des éléments paraît surtout à travers le motif de la tempête ou encore de l'orage. Dans *La Marquise de Sade*, une scène de tempête très importante a lieu au chapitre 4. C'est d'ailleurs le second événement marquant de ce chapitre, après l'épisode de la dévoration de la rose « Émotion » par Mary. Une procession doit avoir lieu à l'occasion de la foire de Sainte-Colombe, village voisin de Vienne, dans l'Isère. Mary, jalouse de son petit frère qu'on emmène seul à la procession, forme un projet de fugue en compagnie de Siroco. Il est intéressant de mettre ce passage en regard de celui du jardin. En effet, là où le jardin de M. Brifaut est un espace clos, totalement maîtrisé, y compris dans ce qu'il peut avoir de chaotique, la nature des alentours de Sainte-Colombe est soumise aux éléments. Nous pouvons ainsi constater l'opposition de deux espaces avec d'une part le jardin de M. Brifaut, placé sous le signe d'une forme d'artifice, et d'autre part la vaste étendue de la campagne, nature « sauvage », animée par la force des éléments. La violente tempête qui surprend les personnages illustre bien cette idée :

Devant eux roulaient en fureur les eaux du Rhône. Sur l'autre rive, la ville s'estompait dans l'ombre ; il faisait chaud, et on aurait dit que le soleil de la journée avait fait bouillir le paysage ; une vapeur s'échappait de la foire lointaine pour monter vers le ciel qu'elle rendait noir.

Un grondement sourd venait de l'horizon, où s'allumait une étoile si tremblotante qu'on croyait la voir s'éteindre à chaque seconde, comme la lueur d'une bougie.

[...]

Soudain, un tourbillon de poussière s'éleva jusqu'aux peupliers qui se courbèrent comme de simples épis, un hurlement gronda du Rhône et le vent brûlant dont la Méditerranée fouette le Midi arriva comme une trombe sur la campagne.

[...]

Ce vent rugissait en une espèce de beuglement de taureau, puissant et cependant point triste. Il était plein d'on ne savait quelle clameur joyeuse, joyeuse comme le cri de son filleul. Il y avait plus de peur que de mal dans sa façon étrange de bouleverser l'atmosphère, et très bonhomme, au fond, il ne cassait rien tout en menant le plus horrible bruit du monde. (p.127-128)

En dépit de son caractère impressionnant, aussi bien visuellement que sur le plan sonore, cette tempête ne se caractérise en réalité que par une violence toute relative. Son caractère débridé et démesuré permet surtout de souligner la proximité entre les personnages. Ainsi, le jeu d'opposition entre l'infiniment grand et l'infiniment petit met en lumière la sensation d'écrasement qui accompagne le déchainement des forces naturelles :

Il la prit dans ses bras, la porta sur le talus de la route, aux pieds d'un groupe de peupliers immenses. Ils se blottirent tout petits et tout légers, comme des passereaux, sous une roche enguirlandée de lierre qui se trouvait là. (p.127)

Ici, l'adjectif « immense » fait ressortir les adjectifs « petits » et « légers », eux-mêmes renforcés par l'adverbe « tout ». La préposition « sous » ainsi que l'adjectif « enguirlandée » suggèrent une sensation d'étouffement. En outre, les personnages donnent l'impression de se fondre dans la nature, ce que donne à penser la comparaison avec les passereaux. La scène rappelle par ailleurs Chateaubriand, dans *Atala*. Cette scène clef aboutira pourtant à la mort tragique du jeune Siroco trois semaines plus tard. La tempête prend alors une connotation plus négative : l'on passe de la célébration des amoureux à la mort tragique de l'enfant.

Une seconde scène de tempête a lieu au début du chapitre suivant, comme en écho à la mort de Siroco. Là où la scène précédente est davantage marquée par une forme de romantisme dans la description de la nature, cette scène est bien plus proche, en un sens, de ce que l'on peut lire dans *La Tour d'amour*. Le déchainement des forces naturelles, bien que considérablement moins puissant que celui de la mer dans *La Tour d'amour*, parvient tout de même à insuffler une forme d'angoisse :

Au dehors une aigre bise fouettait la galerie vitrée. [...] Au ciel des nuages couraient les uns après les autres, bousculés par les rafales et semblant se déchirer sur les étoiles comme une mousseline sur des pointes d'acier. Le chalet entier craquait. Le long de ses boiseries à jour, des doigts paraissaient s'accrocher qui le secouaient affreusement. (p.143-144)

L'image des doigts est particulièrement frappante en ce qu'elle a de terrifiant. Les verbes (fouetter, bousculer, se déchirer, craquer, secouer) retranscrivent bien la violence et le caractère à la fois ininterrompu et saccadé du vacarme causé par la tempête. Il y a presque déjà quelque chose de *La Tour d'amour* dans cet extrait ; l'on retrouve cette force, cette violence des éléments.

De même dans *L'Animale*, au chapitre 6, le jeune clerc de notaire Lucien Séchard avoue son amour à Laure pendant un orage. L'on voit déjà se dessiner un lien entre la nature du paysage et l'expression d'une certaine forme d'intimité. L'image de l'orage est d'ailleurs largement exploitée tout au long du roman dans un sens métaphorique :

[...] l'explosion de cet orage intime lui fournit de terribles arguments (p.17)

Une philosophie douce le retenait, maintenant, sur les pentes dangereuses ; il redoutait un nouvel orage [...] (p.53)

Pour en revenir au chapitre 6, il s'agit donc à nouveau d'une scène amoureuse. Le motif de l'orage est utilisé comme un miroir de la passion de Lucien pour Laure, passion dont la jeune femme se joue puisqu'elle utilise elle-même sciemment le prétexte de l'orage pour tourmenter Lucien. À plusieurs reprises, Laure rappelle ainsi l'imminence d'un l'orage, rendant l'atmosphère d'autant plus oppressante :

Elle ajouta familièrement :

— Non ! Ce qu'il fait chaud ! Nous aurons sûrement de l'orage. (p.59)

— Nous aurons donc encore un orage, monsieur Lucien ? dit-elle égalisant les plis de sa robe. Vous vous souvenez du dernier, hein ? ce qu'il a tonné ! Aujourd'hui, nous sommes au mois d'octobre, il fait moins chaud, n'est-ce pas ? (p.70)

En retour, Lucien Séchard lui aussi se saisit du prétexte de l'orage pour justifier son trouble ou pour approcher Laure :

Laure lui sourit. Il rebassa la tête, troua le papier transparent à la lettre u.

— Mais, sacré bon sang, cria-t-il, je ne fais que des sottises, aujourd'hui !

— Vous voulez trop perfectionner, riposta Laure.

— Non ! non ! C'est l'orage. Tenez ! je crois que je casserais tout. (p.60)

Laure tira son mouchoir pour s'éventer. Lucien suçait le bout de sa plume avec une sorte de gloussement. Tout d'un coup, le rayon de soleil prit une mauvaise nuance plombée, un des volets se rabattit furieux sur l'autre, tous les cartonniers tressaillirent. Laure sauta jusqu'au bureau du clerc :

— Vous n'avez pas peur, vous ? j'ai cru qu'on entraît par la fenêtre ! Alors... c'est que vous n'êtes pas nerveux, quoi que vous en disiez...

— Ça dépend !... j'ai seulement des impatiences dans les jambes. Oh ! ça s'annonce bien... nous aurons un fameux orage. (p.61)

Le parallèle entre l'orage et la passion amoureuse est rendu plus explicite par l'image des pleurs :

Dans la cour, des gouttes d'eau tombaient, larges, sur les angéliques, et crépitaient, pleurs de l'orage après les pleurs d'amour ; tout sanglotait, tout s'effondrait autour de lui, et il avait bien prévu que cela finirait ainsi ! Il faisait trop chaud dans sa tête. (p.65)

Contrairement à ce que l'on a pu voir dans *La Marquise de Sade*, l'orage se fait ici plus discret. Il apparaît peut-être davantage comme un écho au discours des amants que comme l'expression d'une force naturelle brute.

Le lien entre la nature et les émotions des personnages apparaît donc comme essentiel, ce que rappelle Anita Starón en insistant plus particulièrement sur le rôle des saisons :

De manière générale, la nature et le rythme des saisons sont très importants dans ce roman, qui réserve une large place à la représentation des paysages et des circonstances temporelles, presque toujours en lien avec les émotions et les sentiments des gens.⁴⁰

En tant que puissance, la nature semble reprendre progressivement ses droits, ce que nous voyons à travers l'exemple de la forêt et l'imaginaire de la ruine. Dans la continuité des paysages de plaines ou de vallées, la forêt occupe elle aussi une place importante. Au chapitre 11 de *La Marquise de Sade*, le « jardin » du séjour de la Caillotte, à Fontainebleau, offre un paysage naturel plus ouvert, notamment sur la forêt. Dans ce

⁴⁰ Anita STARÓN, *Au carrefour des esthétiques Rachilde et son écriture romanesque 1880-1913*, p.162.

décor, la nature semble revêtir une forme de beauté éloquente. Ce « jardin », car c'est le terme qui est employé pour décrire le séjour de la Caillotte, n'a pas de limite ; il s'ouvre directement sur la forêt qui entoure la maison. L'extrait dont il est question développe le motif de la ruine : plus aucune fleur, plus aucun artifice... la nature a repris ses droits. La maison y est ainsi envahie par la verdure, par les plantes sauvages :

La Caillotte était une petite villa que l'humidité de la forêt avait rendue toute verte. On ne la distinguait pas dans sa pelouse et ses bosquets, elle semblait faite de mousse comme une vieille tombe. Il n'y avait point de fleurs ; rien que des feuilles, myrtes, noisetiers, buis, les mille variétés des liserons, des pervenches, plantes sauvages de la ruine. (p.292)

Le séjour de la Caillotte se distingue ainsi considérablement des différents jardins visités au cours du roman : le chaos désorganisé du jardin de M. Brifaut, ou l'organisation méthodique du jardin botanique de l'oncle Célestin, laissent place à une nature qui n'est pas maîtrisée.

Fascination pour la dimension mystérieuse de la nature

De cette obsession pour les forces naturelles semble émaner une forme d'exaltation de la nature. Cette dernière est à relier plus explicitement à l'esthétique romantique, ce que souligne Alain Vaillant qui rappelle dans *Qu'est-ce que le romantisme ?* que « [...] l'exploration artistique des forces évanescences de la nature (la lumière, l'orage, l'énergie fluide de la mer, des volcans ou des fleuves) relève indiscutablement de l'obsession du romantisme pour les mystères de l'univers »⁴¹. Cet aspect est bien omniprésent chez Rachilde où l'écriture du paysage met effectivement l'accent sur la notion de mystère ou encore d'insondable. Les personnages sont alors confrontés à une nature qui les dépasse, les interroge et les fascine. Cela est manifeste dans *La Tour d'amour* où Jean Maleux est confronté aux puissances insondables de l'océan. De même, dans *La Marquise de Sade*, les descriptions du puy de Dôme mettent l'accent sur une certaine fascination pour l'inconnu et le lointain, même si ces derniers sont également sources de crainte et de terreur. Chez Rachilde, le paysage s'inscrit donc dans une certaine esthétique du sublime, ce qui est particulièrement manifeste dans *La Tour d'amour*.

⁴¹ VAILLANT, Alain, *Qu'est-ce que le romantisme ?*, Paris, CNRS éditions, Biblis, 2016, p.18.

Si jardin et paysage, par leurs caractéristiques formelles, se révèlent être deux espaces radicalement opposés, dans les faits, Rachilde ne cesse de les faire se rencontrer et se mêler. Ainsi, en dépit de leur opposition théorique, l'on peut dire que ces deux espaces composent chez Rachilde un paysage naturel ambivalent et hybride, assez proche, en un sens, du « jardin paysager » évoqué par Yvon le Scanff :

Pour autant, l'émergence du sublime n'a pas correspondu à la disparition du jardin cultivé au profit du seul intérêt pour le paysage naturel, mais bien plutôt à leur fusion au sein de ce qu'on a appelé le jardin paysager ou *landscape gardening*.⁴²

III. Un paysage naturel ambivalent

Tout d'abord, notons qu'il n'existe pas vraiment de délimitation stricte entre ces deux espaces, jardin et paysage, ce qui souligne l'idée d'une ouverture, d'une communication possible. Ainsi, bien que les jardins chez Rachilde constituent des lieux clos, une analyse plus attentive révèle un rapport plus complexe à l'espace, fondé sur une antithèse entre ouverture et fermeture, ce dont témoigne par exemple le jardin de M. Brifaut qui est certes un lieu clos, mais où l'on peut pénétrer, bien qu'*a priori* difficilement (Mary y pénètre par un trou dans une haie). Il en va de même pour le jardin de la maison de Clermont, lieu clos, fermé par une grille, mais qui laisse voir une partie de l'extérieur : « Elle [Mary] s'approcha de la grille du jardin qui lui fermait l'entrée de la place » (p.43). Ici, la grille qui ferme le jardin laisse pourtant voir une partie de l'extérieur. Elle est une ouverture sur le monde en même temps qu'une contrainte. C'est d'ailleurs ce sur quoi repose le cinquième principe des hétérotopies selon Michel Foucault.

⁴² Yvon LE SCANFF, « Beau et sublime », in Pascale AURAIJ-JONCHÈRE (dir.), *Dictionnaire littéraire des fleurs et des jardins (XVIIIe et XIXe siècles)*, p.55.

Selon lui, en effet, les hétérotopies « supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables. »⁴³

Toujours dans *La Marquise de Sade*, le caractère envahissant du cimetière tend à souligner l'absence d'une délimitation bien nette entre les espaces. Rappelons qu'au début du roman, la maison du domicile familial des Barbe, située à Clermont, jouxte un cimetière :

À cause de la malade, le colonel Barbe louait une maison avec jardin, mais cette fois il avait eu la chance de trouver, à deux pas de son quartier, une place magnifique, la rase campagne et surtout la vue d'un cimetière dont les arbres lui semblaient une perspective charmante. [...] La maison était vaste, bien aérée, son jardin se terminait par un bosquet de noisetiers ayant pour fond perdu la clôture même du cimetière toute recouverte de branches de saules et de lierre aux feuillages gras. (p.34)

Cette brève description réunit les principaux aspects du jardin évoqués précédemment : le jardin est pris entre « la rase campagne » d'une part et « la vue d'un cimetière » d'autre part. En outre, la délimitation de ces différents espaces est floue. Ainsi, la clôture du jardin tend à disparaître, située dans un « fond perdu » et envahie par la végétation du cimetière. Cette absence de délimitation est elle-même source d'ambiguïté : pour le père de Mary, il s'agit là d'une « perspective charmante », tandis que pour la mère la proximité du cimetière est une véritable source de terreur. Le jardin comme hétérotopie joue donc de la « dichotomie intérieur / extérieur »⁴⁴. Le paysage naturel chez Rachilde est essentiellement construit sur cette dichotomie, jardin et paysage devenant ainsi les lieux privilégiés d'une intimité mise à mal, ce que nous montrerons dans la deuxième partie de ce mémoire.

Au sein même du jardin ou du paysage, Rachilde fait se rencontrer des caractéristiques de l'un et l'autre espace, soit sur le mode de la confrontation, comme

⁴³ Michel FOUCAULT, « Des espaces autres », p.18.

⁴⁴ José SANTOS, « Réalité et imaginaire des parcs et des jardins », p.284.

dans *La Tour d'amour*, soit sur le mode de la fusion, ce que nous verrons avec l'exemple du jardin forêt vierge.

Dans *La Tour d'amour* pour commencer, jardin et paysage sont traités sur le mode de l'opposition. Tout d'abord, notons que dans *La Tour d'amour*, la présence des jardins est assez évanescence. Ces derniers ne semblent plus former partie intégrante du récit mais constituent davantage des éléments de décor, d'ailleurs plutôt rattachés à des environnements urbains. En effet, les jardins apparaissent comme un contrepoint au paysage hostile qu'est la mer, ce que souligne par exemple la brève évocation des jardins de Malte, que Jean Maleux revoit en souvenirs :

Malte ? Je ne voyais plus bien la ville et les jardins penchant le long des murailles blanches. La vieille forteresse fichait le camp, s'effondrant sur les maisons neuves, les belles maisons anglaises. Pif ! Paf ! Pouf ! Tout tombait l'un sur l'autre et s'abîmait dans le bleu de la mer. (p.40-42)

Autre brève évocation : les jardins des environs de Brest, où Jean Maleux imagine retrouver une forme de vie plus conventionnelle, loin de l'isolement et de la violence d'Ar-Men :

— Tu pourrais te balader hors de la ville, que m'insinua le camarade.

Il avait bien raison le camarade.

Une course en liberté, fouler de la terre ferme, voir de la verdure, renifler les parfums des jardins, rencontrer des hommes, peut-être des femmes. Nous sortîmes du cabaret. (p.88)

Dans *La Marquise de Sade* et dans *L'Animale*, le motif du jardin forêt vierge souligne encore l'idée d'une fusion entre jardin et paysage, avec d'une part l'aspect organisé et clos du jardin, et d'autre part la dimension plus ensauvagée et libre associée au paysage. Ainsi, le jardin de la maison de Clermont au début de *La Marquise de Sade* offre d'emblée un double aspect, à la fois organisé et plus chaotique :

Mary courut au bosquet de noisetiers, contre le mur du cimetière, un bout de décor délicieux fait de lierre et de lavandes sauvages. Les plantes poussaient là sans culture, le jardinier d'à côté n'y venait point et se contentait d'émonder les arbustes que le colonel voulait à l'alignement, le long des pelouses. Mais, dans ce coin, Mary était chez elle, le banc boiteux lui appartenait, le feuillage la dissimulait, les insectes la connaissaient. Elle y avait installé sa charrette aux herbes, son râteau, sa pelle et un vieux berceau de sa poupée, hors d'usage, contenant des jouets impossibles. (p.41)

La nature est ici clairement valorisée, pour sa beauté (« un décor délicieux ») ainsi que pour sa dimension accueillante : Mary s’y sent chez elle, comme en communion avec la nature et les bêtes. Par opposition, le reste du jardin semble taillé de façon quasi militaire (« à l’alignement, le long des pelouses »). C’est bien cependant la dimension sauvage de ce jardin qui domine l’ensemble, bien que Mary se l’approprie également en y incorporant divers objets, tels que ses jouets.

De même, au cœur du jardin de M. Brifaut, parfaitement ordonné et harmonieux, règne paradoxalement une forme de chaos, faisant du jardin un véritable labyrinthe. Ainsi, la nature y est marquée par le chaos, le désordre et le foisonnement des végétaux :

Les allées de sable fin, miroitant, couraient, capricieuses, sous les bosquets et les tonnelles. Il y avait des perspectives étranges de rosiers francs, alignés comme au port d’armes, puis des lointains de forêts vierges faites de branches de roses moussues, inextricablement enlacées dans un désordre fou, un écroulement de fleurs pesantes, tombant les unes sur les autres, ivres de rosée. Des coins d’ombre délicieux s’émaillant de taches pourpres comme si le sang de toutes ces fleurs finissait par couler. (p.104-105)

Cet extrait illustre bien la façon dont s’entremêlent ordre et chaos, notamment à travers la succession des éléments se référant à l’alignement (« allées », « perspectives », « alignés comme au port d’arme ») et des éléments se référant au pêle-mêle (« forêts vierges », « inextricablement », « désordre », etc.). Nous retrouvons bien ici la thématique du jardin « forêt vierge », évoquée par Jean Pierrot dans *L’Imaginaire décadent*⁴⁵, plus particulièrement à propos de Zola et du jardin du Paradou dans *La Faute de l’abbé Mouret*. En effet, la nature au cœur du Paradou est une nature effrayante, vivante, étouffante, en constante expansion... bref, une nature dévorante. Jean Pierrot rappelle encore le caractère labyrinthique de cette nature qui se propage au gré de son bon vouloir, faisant fi des créations humaines. Les végétaux y prennent la forme d’animaux monstrueux et les fleurs vénéneuses sont nombreuses.

Nous pouvons dès lors établir un parallèle entre le jardin de Clermont au début de *La Marquise de Sade* et le jardin de la maison d’Estérac dans *L’Animale*. En effet, les deux jardins se caractérisent par leur dimension relativement sauvage et par le fait qu’ils constituent un véritable refuge pour les protagonistes ; Mary Barbe d’une part, Laure

⁴⁵ Jean PIERROT, *L’Imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris, Publications des Universités de Rouen et du Havre DL, 2007, p.278.

Lordès d'autre part. Ces éléments sont d'ailleurs exacerbés dans *L'Animale*, puisque le jardin, décrit bien plus en détail, est encore plus luxuriant et sauvage :

Derrière la maison, une cour où poussait le gazon, entre les pavés, s'enguirlandait de vignes dont les feuilles épaisses avaient une couleur si sombre qu'elle faisait peur ; ce n'était ni une vigne folle, ni une vigne vierge, et elle produisait, narquoisement, quelques grains de verjus ne mûrissant jamais. Dans un coin de la cour un plant d'angéliques s'épanouissait, d'une hauteur phénoménale. Les terres des cours closes sont pleines de caprices : on y sème du persil, et il vient de la ciguë. Elles secrètent à proximité des humains des sucres vénéneux, et les plantes les plus inoffensives y distillent souvent des poisons, qu'elles cachent sous une rare somptuosité de végétation. Le notaire d'Estérac avait semé dans ce coin de cour d'abord des fuchsias ; de son côté, une brise inconnue avait apporté une graine d'angélique ; les fuchsias, bien soignés, fumés, sarclés, arrosés, mis en pot l'hiver, étaient tous morts les uns après les autres ; mais, en revanche, la graine de hasard fit une tige, la tige une belle plante, et la belle plante devint bientôt un arbrisseau. (p.27-28)

Non seulement le jardin est assez sauvage, mais en outre il se refuse à toute tentative de domestication, en témoignent les échecs du père de Laure à y cultiver quoi que ce soit. La nature semble d'ailleurs d'autant plus prolifique qu'elle refuse de se soumettre à toute culture. Ainsi, il faut souligner la profusion végétale qui y règne, même si cette dernière se limite en réalité au pied d'angélique. Ce dernier est en effet si prolifique qu'il occupe presque tout l'espace par sa seule présence :

Puisque les angéliques réussissaient, le notaire se décida pour une platebande d'angéliques. Ce lui valut les plus douces jouissances de sa vie. Oh ! les angéliques énormes et vertes comme des parasols de fées ! Oh ! les angéliques aux feuilles retombantes comme des rideaux, les angéliques mêlant les saveurs de la sacristie aux saveurs de la confiture, les angéliques perverses dont les côtes sucrées sont mangées par les enfants et tuent les rats, disent les vieilles femmes ! Oh ! les angéliques perfides aimant les angles des murs où il fait noir, les chaleurs d'étuves et l'obscurité, qui dilatent les odeurs et les tournent en aphrodisiaques pour les sens des animaux ! [...] Quand elle [Laure] fit des pas toute seule, on la mena devant la forêt en miniature et cette merveille l'éblouit ; des témoins dignes de foi la virent battre des mains et l'entendirent s'exclamer de plaisir. Dès l'âge de raison, elle pénétra sous la voûte obscure que formait leur bosquet nain et s'accoutuma aux senteurs violentes qu'exhalaient ces larges feuilles. Saturée de ce parfum, nourrie des tiges confites, ombragées par leurs ombelles et fleurie de temps en temps d'une grappe de leurs fleurs blanches modestes, dites : *fleurs de religieuse*, il semblait que l'enfant fût, elle aussi, une sorte d'angélique destinée à étonner la ville. (p.28-30)

Ici, la forêt vierge devient « forêt en miniature », mais bien que miniature (car à l'échelle de petit jardin), elle demeure mystérieuse et chaotique. En témoigne notamment l'atmosphère chaude et sombre résultant de la « voûte obscure » et de ses « larges feuilles ».

Les jardins chez Rachilde semblent donc bien répondre à une organisation interne ambiguë, oscillant entre ordre et chaos. Cependant, en dépit de tout ce que ces espaces peuvent avoir d'ordonné et d'harmonieux, il nous semble que la dimension chaotique, celle du jardin « forêt vierge », tend à prendre le dessus, soulignant bien l'idée d'une fusion entre ces deux espaces aux caractéristiques si différentes. Cette vision de la nature rejoint ce qu'Yvon le Scanff écrit à propos de l'évolution de la représentation du paradis au XVIIIe siècle :

Le paradis n'est donc plus représenté comme un jardin d'agrément mais bien plutôt comme un fragment de la grande nature sauvage et sublime. C'est l'avènement du jardin paysager de l'homme sensible, ou même du *jardin naturel* des romantiques [...], qui devient alors l'expression artistique d'une certaine philosophie de la nature : il n'est plus construit dans un esprit subjectif, mais bien comme objectivation de la Nature sous la forme esthétique du Paysage [...].⁴⁶

Le regard porté sur la nature par les protagonistes joue un rôle considérable dans la transformation du paysage naturel, ce que souligne la métamorphose du jardin de l'oncle Célestin par le biais de l'imagination de Mary. Après la mort de son père, Mary a emménagé chez son oncle, le médecin Antoine-Célestin Barbe, à Paris. La maison de l'oncle Célestin présente l'avantage de posséder un jardin : « une tranquille maison de la rue Notre-Dame-des-Champs, entre cour et jardin. » (p.190) Il s'agit d'un jardin botanique, très différent de celui de M. Brifaut. Par ailleurs, la figure de l'oncle Célestin fait écho à celle du jardinier M. Brifaut, à quelques différences près. Tous deux sont de savants botanistes, mais là où M. Brifaut utilise la botanique à des fins quasi artistiques, Célestin Barbe quant à lui se comporte en scientifique. Son jardin obéit ainsi à une organisation davantage scientifique et méthodique qui exerce d'ailleurs une forme de

⁴⁶ Yvon LE SCANFF, « Beau et sublime », in Pascale AURAIJ-JONCHÈRE (dir.), *Dictionnaire littéraire des fleurs et des jardins (XVIIIe et XIXe siècles)*, p.56.

fascination sur la jeune Mary : « Le jardin, lui aussi, l'impressionnait singulièrement. » (p.193) L'adverbe « singulièrement » est intéressant ; il semble suggérer une forme d'étrangeté et, en effet, c'est bien un sentiment d'étrangeté qui nous saisit à la description du jardin de l'oncle Célestin. La description de ce jardin insiste plus particulièrement sur les différences avec le jardin de M. Brifaut. Si ce dernier était un jardin plein de vie, un jardin d'artiste (bien que savamment organisé), le jardin de Célestin Barbe est au contraire un jardin botanique dont l'organisation est dépourvue de toute imagination, et qui semble tout autant dépourvu de vie :

À part un bosquet de petits arbres à l'écorce noirâtre, aux feuillages maigres, le reste des plates-bandes était encombré de plantes fort bizarres, d'odeurs suspectes, toutes les herbes médicinales que le savant cultivait lui-même avec un soin jaloux. Il y en avait dans des pots, sous des châssis, en pépinière, en fossé, toutes ornées d'étiquettes latines qui troublaient l'imagination de Mary. (p.193)

Dans une certaine mesure, ce jardin ressemble à celui de M. Brifaut : il est très organisé tout en étant chaotique par certains aspects. Néanmoins, il est aussi très différent : les seuls arbres présents semblent morts, il n'y a pas de fleurs, pas d'animaux. Le jardin de M. Brifaut semblait n'avoir aucune autre fonction que celle de la beauté et du plaisir. Le jardin de l'oncle Célestin au contraire est un jardin botanique, dont la fonction est scientifique et médicinale. Une certaine ambiguïté règne autour de ce jardin qui semble dans un premier temps susciter la fascination de Mary. Le jardin est en effet décrit comme un « jardin de sorcier » (p.193) Mary est captivée par les étranges odeurs qui s'en dégagent, par les étiquettes affichant des noms latins. Dans le regard de la jeune fille, le jardin botanique prend une dimension merveilleuse, qui se limite cependant à une unique comparaison. Ainsi, en dépit de la fascination première qu'il semble susciter chez Mary, le jardin botanique de l'oncle Célestin est constamment rejeté. Célestin est montré sous un jour ridicule et son jardin n'a pas spécialement de valeur aux yeux de la jeune fille. D'ailleurs, devenue adulte, Mary va complètement transformer le jardin en y incorporant des rosiers. Le jardin ainsi métamorphosé semble une recreation du jardin des roses de M. Brifaut. Nous pouvons alors penser que, par cette métamorphose, l'approche scientifique de la nature est vivement rejetée pour une approche plus poétique et plus envoûtante, symbolisée par l'omniprésence des roses et leur caractère étouffant, voire porteur de mort.

L'imaginaire naturel se diffuse plus largement dans les romans de notre corpus par le biais des images et des métaphores. S'opère dès lors une sorte de fusion métaphorique : les objets, les vêtements, etc., deviennent le support du végétal qui semble envahir toute chose. Les objets jouent ainsi un rôle important dans la diffusion de l'imaginaire naturel. Le premier point que nous aborderons concerne les vêtements et les costumes. En effet, les fleurs factices que réalise Jacques Silvert sont plus spécialement destinées à garnir des robes de bal. C'est d'ailleurs pour cette raison que Raoule se rend chez Marie Silvert au début du roman :

— Voici, monsieur, il s'agit d'un bal costumé et j'ai pour habitude de porter des garnitures spécialement dessinées pour moi. Je serai en nymphe des eaux, costume Grévin, tunique de cachemire blanc pailleté de vert, avec des roseaux enroulés ; il faut donc un semé de plantes de rivière, des nymphéas, des sagittaires, lentilles, nénuphars... Vous sentez-vous capable d'exécuter cela en une semaine ? (p.32)

Les fleurs, qu'elles soient factices ou réelles, sous forme de motifs ou encore en volume, sont ainsi omniprésentes dans les vêtements des personnages. Dès le premier chapitre de *La Marquise de Sade*, un bouquet de pâquerettes orne la robe de la petite Mary (p.27). Au chapitre 6, à l'occasion du carrousel organisé à Joigny, c'est « un énorme bouquet de violettes qu'elle ficha au bout de sa lance [...] » (p.181). Mary est alors mise en scène dans un décor floral créé de toutes pièces : elle trône « sur un rocher de mousse étoilé de fleurs [...] » (p.181), son poney est lui-même « harnaché de violettes » (p.184), etc. Tout cela donne l'impression d'un décor de théâtre, ou encore de la composition d'un tableau. De même au chapitre 8, lors de la réception organisée par le docteur Célestin Barbe, des éléments naturels s'invitent dans la toilette de Mary : « le long des plis de la jupe, très collante, couraient des branches de feuillage de rosier sans fleurs, criblées de leurs épines. » (p.212) La robe apparaît comme une véritable création artistique ; les éléments naturels (ici les rosiers) y sont détournés à des fins esthétiques. La robe à elle seule suffit à composer le décor d'un paysage marécageux et inquiétant : « Mary aimait le vert, il éclairait son teint de brune et donnait à son regard voilé de cils épais un scintillement humide comme les regards de femme en ont au bord de l'eau. » (p.212) Cette description n'est d'ailleurs pas sans rappeler la robe de bal voulue par Raoule au début de *Monsieur Vénus*.

Le motif floral se diffuse en outre aux éléments de mobilier, le végétal envahissant ainsi, bien que de manière subtile, la quasi-totalité des espaces. Dans *La Marquise de Sade*, le tapis de la chambre de Mary est couvert d'un motif à « grosses fleurs » (p.46), de même que les draperies et autres papiers peints : « sous une draperie à fleurs de lys » (p.67), « papier perse à fleurs inouïes » (p.85), « portières en verdure flamandes » (p.196), etc. Les objets ne sont pas épargnés : dans *La Marquise de Sade*, « Un orgue aux tuyaux argentés faisait face à une crédence Louis-XVI laquée de vernis blanc, tout enguirlandée de roses d'or. (p.68) ; dans *Monsieur Vénus*, « Du milieu descendait un lustre en cristal de Carlsruhe, une girandole de liserons avec leurs feuilles lancéolées et irisées de couleurs naturelles » (p.40). Dans *L'Animale*, le végétal est ramené à son état le plus domestique, sous forme de plantes en pot :

Son logis était en ordre ; elle avait, pour se reposer de toutes ses émotions, rangé, nettoyé, mis des plantes vertes dans des jardinières et secoué les tentures, soufflé sur les atomes d'amour, sur la poussière des souvenirs coupables. (p.183)

Ici, la présence des plantes est synonyme d'une forme de purification de l'espace intérieur et intime. Dans *La Tour d'amour*, Jean Maleux tentera lui aussi d'égayer son quotidien et d'apaiser ses tourments en se tournant vers la nature. En témoigne le jardin miniature qu'il réalise à l'aide d'une simple caisse de bois :

Je n'y allais point, ayant trouvé une meilleure occupation.

Je me fabriquai un jardin.

Oh ! pas un jardin ordinaire !

Une petite caisse de bois, très étroite, que je remplis de la terre pieusement rapportée de mon dernier voyage, et je semai quelques graines, j'enfouis un oignon de plante des îles qu'on m'avait donné, jadis, et qui pousserait pourvu qu'elle eût de l'eau en quantité suffisante.

J'exposai le jardin sur le hublot de ma chambre.

Tous les matins, je venais contempler mon jardin, l'œil anxieux, me figurant que des pointes vertes...

Ah ! bien, oui, les pointes vertes !

C'était l'océan qui dressait des pointes vertes, l'océan furieux et toujours soulevé comme un sein de femme enragée d'amour. (p.126)

Le jardin, que nous avons déjà longuement évoqué, est ici d'autant plus artificiel qu'il est transformé en un objet, quelque chose que l'on peut transporter et qui est qui plus est

installé hors-sol, puisque dans les hauteurs du phare. À propos du phare, notons que ce dernier devient lui-même un objet dans *Monsieur Vénus* où il sert de lampe dans l'atelier où Raoule fait emménager Jacques :

L'horloge, représentant un phare, surmonté d'une boule lumineuse, sonna six heures, et brusquement la boule prit feu, un feu opalin qui permettait de tout voir dans une pénombre délicieuse. (p.48)

La présence du jardin de fortune dans *La Tour d'amour* (et l'échec de toute culture), aussi bien que la présence de la lampe-phare dans *Monsieur Vénus* (écho de la tourmente dans une atmosphère censée être voluptueuse), semble bien insister sur une forme d'interpénétration des espaces naturels.

Finalement, de manière extrêmement subtile, l'imaginaire de la nature se diffuse à l'ensemble du corpus via les motifs et les détails présents sur les vêtements ou les costumes des personnages, mais également dans l'architecture et le mobilier. L'omniprésence du naturel renforce l'idée d'une absence de délimitation entre les espaces. La nature, directement ou indirectement, est bien omniprésente dans l'œuvre de Rachilde. Pourtant, les personnages sont sans cesse appelés à fuir la campagne et le monde rural pour la ville... Paris, le plus souvent. Cette fuite perpétuelle vers la ville constitue-t-elle pour autant un rejet définitif de la nature ? En réalité, il semblerait que la nature s'infilte jusque dans les espaces les plus urbanisés. Se met alors en place une forme de confusion des espaces, ce que nous verrons avec l'exemple de la ville-forêt.

Quelle place pour la nature au sein de la ville ? Dans les espaces urbains, la nature se réduit souvent au jardin. Ainsi, dans *La Marquise de Sade*, les jardins sont toujours au cœur de la ville, bien qu'il s'agisse de jardins de moindre taille, ce que souligne le constat fait par Mary au chapitre 7 : « [...] quand le besoin de courir la prenait, elle descendait au jardin de l'hôtel, un jardin immense, étant donné les ressources de Paris, mais qu'elle trouvait beaucoup plus étroit que ceux des villes de province. » (p.192)

Il existe en fait un lien ténu entre le jardin et la ville. Le jardin constituerait en quelque sorte la porte d'entrée du naturel au cœur de la ville. *Le Dictionnaire littéraire*

des fleurs et jardins met en lumière ce lien qui existe entre le jardin et la ville au XIXe siècle :

Si la poésie romantique a consacré la nature sauvage comme l'espace privilégié d'un dialogue entre le moi et le monde, c'est la ville qui, dans la deuxième moitié du XIXe siècle, suscite l'attrance et les fantasmes des poètes et de la modernité.⁴⁷

Chez Rachilde, l'imaginaire du jardin urbain s'ouvre au déploiement d'une nature fantasmée et sauvage. En témoigne par exemple le rêve de Jean Maleux dans *La Tour d'amour*, rêve mettant en scène la nature exotique et idyllique de Malte. Mais le meilleur exemple que l'on puisse en donner se trouve dans *L'Animale* avec la métaphore de la ville-jardin ou encore de la ville-forêt... Laure Lordès y est montrée rêvant d'une nature primitive, sorte d'âge d'or où elle pourrait s'accomplir dans sa nature animale.

La deuxième moitié de *L'Animale* situe l'intrigue en plein cœur de Paris. Il n'est alors absolument plus question de jardins. Le paradis de la maison familiale des Lordès est en effet bel et bien perdu pour Laure qui en a été chassée. Elle vit désormais en appartement, dans un ancien studio de photographe loué par son amant, Henri Alban. Laure est au cœur de la ville, mais elle est aussi profondément hors de la ville, isolée, dans les hauteurs de ses appartements, de sorte que tout semble la séparer du monde extérieur, et donc de la nature. Elle tente pourtant de recréer artificiellement un ersatz de nature au sein même de sa chambre. L'on en revient donc à la métaphore de la chambre comme jardin. L'atmosphère des bois est suggérée par les couleurs et la lumière. Loin de la mise en scène d'une végétation exubérante, le décor est ici très épuré :

Laure préférait la douceur du toucher à l'éclat des teintes, ne s'informant jamais de la mode, et elle avait eu le caprice de ces soieries ivoirines semblables aux flocons chatoyants que l'on rencontre sur les mousses, dans les bois. Un ressort et un ruban permettaient de relever tous les stores d'un seul geste. Alors la cage vitrée resplendissait de lumière. On se trouvait suspendu en plein ciel, inondé de soleil, les jours de beau temps, comme à travers un lac, les jours de pluie, sans voisin, sans gêneur, dominant les maussades maisons de la rue et les lointains fumeux de la ville, transporté tout à coup en un coin de nature. Un tapis de laine unie revêtait le plancher. (p.120)

⁴⁷ Emmanuel FLORY, « Jardins urbains : Eden perdus », in Pascale AURAIJ-JONCHÈRE (dir.), *Dictionnaire littéraire des fleurs et des jardins (XVIIIe et XIXe siècles)*, p.384.

Si la mise en scène de la nature se révèle si efficace, c'est aussi parce qu'elle se fonde sur une complémentarité entre l'intérieur et l'extérieur. En effet, aux choix esthétiques de Laure semble répondre la nature elle-même, qui se manifeste de façon exacerbée tout autour de la « cage vitrée » qu'est la chambre de la jeune femme :

Sur cette toiture unie, on pouvait, à la saison, entendre sautiller les moineaux, les hirondelles. La moindre pluie faisait des ravages d'averse, et les dernières gouttes se défilant donnaient des notes d'harmonica qui vous coulaient au cerveau des mélancolies exquises. (p.19)

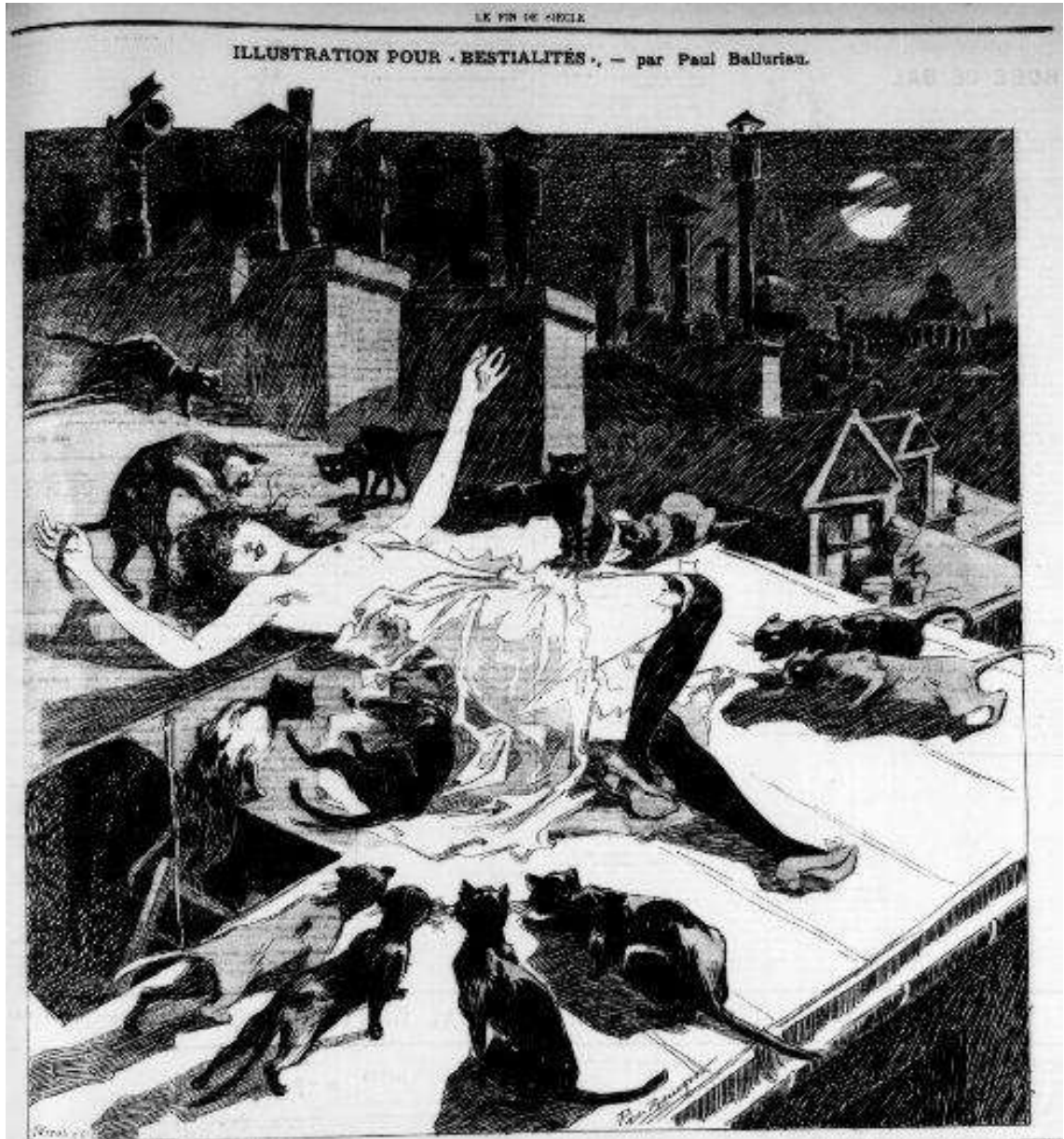
Par conséquent, nous pouvons dire que la métamorphose interne de la chambre est surtout rendue possible par la présence d'un paysage extérieur, visible depuis l'immense verrière du toit. La chambre, jardin métaphorique si l'on veut, est un observatoire. Sa transparence l'ouvre vers l'extérieur, vers Paris. Ce paysage urbain n'a rien de naturel : la description fait état d'un enchevêtrement de toits, de cheminées d'usine, etc., le tout sur fond de brume. Et pourtant, par l'écriture, la ville prend tantôt les traits d'un jardin, tantôt les traits d'une vaste forêt :

Laure, dès le mois d'avril, aux premières nuits tièdes, recommença ses vagabondages sur les toitures ; elle profitait du vertueux sommeil d'Henri pour se lever avec la lune, et allait courir dans ce qu'elle nommait son jardin. Bizarre jardin, planté de tuyaux de tôle, fleuri de girouettes, solitude effrayante où soufflait une bise enragée, désert de pierre dont les folles herbes étaient représentées par le hérissément de la ferraille et les rugosités des tuiles, formidable pays dont elle devenait la reine à l'heure des chevauchées félines. (p.194)

La dimension presque onirique de cette nature sauvage est renforcée par le caractère quelque peu incongru de la superposition des images, avec d'une part le milieu urbain, très industrialisé, et d'autre part l'imaginaire d'une forêt majestueuse et ancestrale, bien que menaçante et dangereuse. L'accent est mis sur l'importance du regard porté sur l'environnement, le regard de Laure en l'occurrence, qui permet une transformation du paysage par le rêve. Il est bien ici question d'une forme d'hybridation du paysage. C'est d'ailleurs précisément cette scène que choisit Paul Balluriau pour réaliser l'illustration

qui accompagne la publication en feuilleton du roman de Rachilde dans la revue *Fin de Siècle*, sous le titre « Bestialités »⁴⁸ :

Le premier feuilleton parut, accompagné d'un très grand dessin. On y voit une jeune fille légèrement vêtue, couchée sur un toit. Des chats arrivent de tous côtés, certains jouent avec ses cheveux. Deux robustes félins aux airs coquins se dirigent vers les jambes, légèrement entrouvertes de notre « chercheuse d'amour ». (*L'Animale*, préface d'Édith Silve, p.11)



⁴⁸ *Le Fin de Siècle*, n°68 du 24 octobre 1891, p.3. Illustration issue de *RetroNews*, <https://www.retronews.fr/journal/le-fin-de-siecle/24-octobre-1891/687/1826773/1>.

Ce qui attire plus particulièrement notre attention sur cette illustration, c'est la représentation des nombreuses cheminées qui composent le décor. Cela semble un détail, mais nous voyons bien dans la description qu'en donne Rachilde que les cheminées jouent ici métaphoriquement le rôle des arbres. Par conséquent, elles sont vectrices de l'hybridation du paysage comme ville-forêt ou comme ville-jardin. Leur présence sur l'illustration de Paul Balluriau n'est donc pas anodine. D'ailleurs, le motif des cheminées d'usine est également présent chez Huysmans qui écrit dans *L'Art moderne* que les tuyaux d'usine donnent au paysage « un accent plus pénétrant et plus vif »⁴⁹. Dans *L'Animale*, Rachilde donne ainsi à voir un paysage hybride, où nature et espace urbain fusionnent métaphoriquement, ce qui rappelle encore la propre vision de Huysmans : « L'interpénétration de la nature et de l'artefact humain constitue d'ailleurs, pour le critique de *L'Art moderne*, le véritable décor contemporain. »⁵⁰

Les romans de Rachilde apparaissent donc bel et bien comme des romans de la nature. Cependant, l'on constate aisément que cet univers naturel ne présente pas un visage uni. La première partie de ce mémoire nous a en effet permis de mettre en lumière la coexistence dans l'œuvre de Rachilde de deux univers naturels très différents, théoriquement opposés. D'une part, le jardin, espace clos, généralement marqué par l'artifice, lieu de l'intime et du repliement sur soi. D'autre part, le paysage, espace moins contraint, soumis à la force des éléments, et d'inspiration que l'on pourrait qualifier de romantique.

Toutefois, en dépit de cette opposition théorique, l'on remarque un certain nombre d'interpénétrations, de rapprochements possibles entre ces deux types de nature. De fait, chez Rachilde jardin et paysage sont régulièrement mis en rapport l'un avec l'autre, sur le mode de la confrontation ou de la fusion. L'exemple très parlant de la ville-forêt dans *L'Animale* semble nous orienter vers l'idée d'une écriture de l'hybridation fondée pour l'essentiel sur un jeu avec les images.

⁴⁹ Cité dans Christian BERG, *et al.*, *L'automne des idées symbolisme et décadence à la fin du XIXe siècle en France et en Belgique*, « Joris-Karl Huysmans et l'antiphysis », p.136.

⁵⁰ *Ibid.*, p.135.

La question est maintenant de savoir comment s'articulent précisément ces deux types de nature. Comment passe-t-on de l'un à l'autre ? Quels sont les enjeux de cette confrontation, ou de cette mise en présence ? Notre hypothèse, étant donné les éléments posés en première partie, est que l'écriture de la nature chez Rachilde se fonde sur des phénomènes de métamorphose, ou plus exactement sur une esthétique de l'hybridation.

SECONDE PARTIE – L’écriture de la nature... Une esthétique de l’hybridation ?

I. Une écriture du protéiforme : nature et hybridation

Le motif de la greffe

Un motif en particulier symbolise l’hybridation au cœur du récit : il s’agit du motif de la greffe. Ce dernier rappelle bien l’origine naturelle de l’hybridation, comme acte procédant d’un détournement du naturel. La greffe joue ainsi un rôle central dans *La Marquise de Sade* autour du personnage du jardinier-botaniste M. Brifaut. Ce dernier est certes un savant, mais il est aussi, à l’image de Jacques Silvert, un artiste. Le passage autour de la rose *Émotion* en est un bon exemple. Dans le roman, la rose *Émotion* est une rose que M. Brifaut a produite par greffe. Au chapitre 4, quand Mary découvre le jardin de M. Brifaut, la rose greffée est sur le point d’éclore. Un soin extrême a été porté à la greffe. M. Brifaut est aussi « minutieux » dans son travail que l’est Jacques avec ses végétaux factices :

L’Émotion, une nouvelle greffe, devait donner un produit extraordinaire et elle avait coûté tant de soins, tant de bêchage, d’arrosage, d’émondage, que l’on ne vivait plus depuis une semaine. Le bouton était couvert d’un sac de tulle chaque nuit, afin d’éviter les visites fortuites des gros papillons nocturnes. Quand il devait pleuvoir trop fort, on posait une cloche de verre énorme sur le rosier tout entier. Siroco se chargeait des chenilles, des fourmis, des pucerons. Jamais un plant ne leur avait fourni une *émotion* pareille ; aussi, le matin même, le père Brifaut l’avait baptisée de ce nom, s’attendant encore à quelque catastrophe. (p.105)

Le fait qu’il s’agisse d’un rosier greffé est particulièrement intéressant : si M. Brifaut ne crée pas, comme Jacques, des fleurs artificielles, il crée tout de même des fleurs uniques, qui n’existent pas à l’état naturel. En ce sens, lui aussi est un artiste, qui crée, qui expérimente. Chez Jacques comme chez M. Brifaut, la nature se trouve transformée par l’art, mais dans le cas du jardinier, la métamorphose est rendue possible par la

connaissance de la nature. Ici, la greffe apparaît donc comme une manifestation concrète de l'une des formes que peut prendre l'hybridation.

La description de la rose à peine éclose met en lumière le caractère indistinct des attributs du produit greffé :

Les poings sur ses cuisses, un peu penché en avant, le vieil horticulteur sentait la sueur perler à ses tempes. Le corset vert qui emprisonnait le bouton, un très gros bouton, on aurait pu dire un bouton gras, car il avait des rondeurs de bébé joufflu, craquait complètement, la fleur était à défriper, dans le moment précis où les roses se déploient avec des grâces de filles heureuses, elle allait témoigner franchement de sa nuance, exhaler son parfum.

[...]

— Ah ! c'est drôle, elle restera blanche ! Mais non, elle est rose, rose clair, ou plutôt chair striée de carmin, et cependant, vue de haut, elle tire sur le jaune... Je m'y perds !

À vrai dire, c'était une merveille aux nuances point suffisamment indiquées, dont la robe tout en chiffon ne se distendait plus. Elle semblait née sous une impression de stupeur ingénue qui la rendait comme tremblante avec des larmes plein ses feuilles. (p.105-106)

La rose est tantôt femme (« le corset vert », « des grâces de filles heureuses »), tantôt « bébé joufflu ». Sa couleur surtout paraît insaisissable, en témoigne les hésitations balbutiantes de Mary qui croit percevoir du blanc, puis différentes nuances de rose, et enfin du jaune. La nuance de la robe est indistincte et changeante : elle semble évoluer au fur et à mesure de l'éclosion, et varie encore selon l'angle depuis lequel on observe. Sa nature si subtile est ce qui la rend si merveilleuse, si parfaite. Par conséquent, l'on peut dire de la rose *Émotion* qu'elle est hybride à double titre : comme produit issu de la greffe, mais également, dans un sens plus métaphorique, par ses caractéristiques mêmes, indéterminées et changeantes.

Le motif de la greffe se décline par ailleurs à d'autres domaines que le naturel, imprégnant ainsi le récit dans ses moindres aspects. Les personnages, par exemple, deviennent eux-mêmes le support de diverses « greffes ». C'est ainsi que se conclut *Monsieur Vénus*. Après la mort de Jacques, Raoule entreprend de faire fabriquer un mannequin de cire à l'effigie de son amant. Sur le mannequin, objet inerte, sont greffés poils, dents et ongles... prélevés à même la dépouille de Jacques :

À l'hôtel de Vénérande, dans le pavillon gauche, dont les volets sont toujours clos, il y a une chambre murée.

Cette chambre est toute bleue comme un ciel sans nuage. Sur la couche en forme de conque, gardée par un Éros de marbre, repose un mannequin de cire revêtu d'un épiderme en caoutchouc transparent. Les cheveux roux, les cils blonds, le duvet d'or de la poitrine sont naturels ; les dents qui ornent la bouche, les ongles des mains et des pieds ont été arrachés à un cadavre. Les yeux en émail ont un adorable regard. (p.187)

Les reliquats du vivant, savamment greffés à un objet inerte, produisent paradoxalement un effet aussi saisissant qu'étrange⁵¹. Le mannequin semble d'autant plus vivant qu'il peut être animé par un ingénieux mécanisme :

Un ressort disposé à l'intérieur des flancs correspond à la bouche et l'anime en même temps qu'il fait s'écarter les cuisses. (p.188)

L'hybridation de Jacques apparaît aussi en quelque sorte comme une consécration. L'acte de Raoule traduit en effet un rapport compliqué à l'éphémère : en « greffant » Jacques, elle l'immortalise. Cet aspect est souligné par Martine Reid dans sa préface à la dernière édition de *Monsieur Vénus* :

Le chapitre final rejoint l'imagerie de l'homme-machine chère à un certain nombre de romans du temps et aux fantasmes qu'elle rend possibles : l'objet de désir est cette fois définitivement disponible. (p.21)

Le corps du fleuriste, qui était un véritable artiste, devient lui-même œuvre d'art. Nous pouvons d'ailleurs établir un parallèle entre la façon dont Jacques crée ses fleurs au début du roman et la façon dont Raoule prélève elle-même ses « greffons » :

Le soir de ce jour funèbre, Mme Silvert se penchait sur le lit du temple de l'Amour et, armée d'une pince en vermeil, d'un marteau recouvert de velours et d'un ciseau en argent massif, se livrait à un travail très minutieux... Par instants, elle essuyait ses doigts effilés avec un mouchoir de dentelle. (p.185-186)

⁵¹ Dans *À Rebours*, l'épisode de la tortue (au chapitre IV, p.78-88) fournit un autre exemple de greffe, mais selon un mécanisme contraire puisque ce sont les pierres précieuses qui sont greffées au vivant, c'est-à-dire à la tortue, qui finira d'ailleurs par mourir sous le poids de ses ornements.

Lorsque Raoule rencontre Jacques pour la première fois, ce dernier est en effet décrit dans des termes similaires : « un homme paraissant absorbé dans un travail très minutieux » (p.29).

De même dans *La Tour d'amour*, le vieux Mathurin Barnabas se coiffe, le soir venu, de lambeaux de cuir chevelu prélevés sur les corps des noyées qu'il profane. Lorsque Jean Maleux a pour la première fois l'occasion d'observer du plus près le couvre-chef de son aîné, celui-ci n'a pas les clefs pour comprendre de quoi il s'agit réellement :

Je contemplais la casquette. Je finis par la prendre, du bout des ongles, étonné de la voir si graisseuse : on aurait dit de la peau de phoque.

Des deux côtés des oreillettes en cuir, des mèches blondes pendaient, de belles mèches de soie brillantes, des cheveux jeunes pour sûr et des plus fins.

Tout en tournant la coiffure sens dessus dessous, je vis qu'ils tenaient aux oreillettes de cuir par une espèce de peau plus souple, plus pâle, et que tous adhéraient à cette peau-là cousue le long du cuir avec de la ficelle grasse.

— Quelle drôle d'invention ! Où diable l'ancien a-t-il trouvé ces ornements-là ?

Je dégageai un peu les cheveux, je les écartai de cette peau presque transparente, imitant le parchemin, et...

Un fracas épouvantable retentit. (p.67)

La description met pourtant l'accent sur le caractère hybride de la casquette du vieux gardien, ce que souligne notamment l'insistance sur sa matière : elle est en peau, mais on ne connaît pas au juste la nature de cette peau... La casquette elle-même est en cuir, mais les cheveux sont rattachés à « une espèce de peau plus souple » et « plus pâle ». Tout concourt à suggérer le caractère indéterminé de l'origine de cette peau (« une espèce de peau », « cette peau-là »), qui semble pourtant bien proche d'une peau humaine, comme le suggère la comparaison au parchemin. Les termes « invention » et « ornement » insistent d'ailleurs bien sur l'hybridité du couvre-chef : si l'on file la métaphore florale, l'on peut dire qu'il constitue en quelque sorte une variété hybride issue de la greffe. De la même manière que le ressort dans *Monsieur Vénus* permet d'actionner le mannequin de cire, la mention de la « ficelle grasse » témoigne ici des traces laissées par la greffe.

Il faut attendre la fin du roman pour que Mathurin Barnabas révèle l'origine exacte des mèches de cheveux qui sont greffées à sa casquette :

Elle est venue suivant une barque chavirée... morte à peine depuis deux jours, pas enflée, pas verdie, toute jeune la pauvre garce... et vierge... une demoiselle riche. Elle était accrochée par ses

cheveux au gouvernail de la barque... des cheveux plus blonds, plus épais... (je lui en ai pris deux touffes près des oreilles, je les aimais tant...). Ils avaient encore un parfum de fleur... des fleurs de la terre... je l'ai gardée une lune... puis j'ai coupé la tête... *pour mon dessert d'amour*. (p.164-165)

Ainsi, par le biais de son couvre-chef, le vieux gardien de phare devient métonymiquement lui-même objet de l'hybridation. Au début du roman, Jean Maleux évoque d'ailleurs à plusieurs reprises ses « oreilles de chien », mettant l'accent sur l'aspect animal de son aîné.

Le motif de la greffe, qui permet d'inscrire les phénomènes d'hybridation dans le naturel, fait donc également signe vers la question de l'hybridation des êtres. Nous le verrons, l'hybridation des êtres chez Rachilde procède notamment d'un jeu sur le détournement du naturel. L'omniprésence des phénomènes d'hybridation est ici à lier à l'importance de la métamorphose chez les décadents⁵².

De multiples phénomènes d'hybridation

Chez Rachilde, les personnages sont constamment en proie à la transformation. Il n'est cependant pas question d'une métamorphose littérale et achevée mais bien plutôt de multiples phénomènes d'hybridation. L'hybridation des êtres repose ainsi davantage sur le pouvoir de suggestion du langage et des images.

La principale source des phénomènes d'hybridation dans les romans qui nous occupent est la confusion des êtres et des éléments ou encore des règnes (végétal, minéral, animal). Dans *La Tour d'amour*, la mer est ainsi continuellement assimilée à une figure féminine :

C'était l'océan qui dressait des pointes vertes, l'océan furieux et toujours soulevé comme un sein de femme enragée d'amour. (p.126)

⁵² Voir à ce sujet *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, p.286 : Jean Pierrot souligne l'importance toute particulière de la métamorphose végétale dont il donne plusieurs exemples : le buisson ardent de gemmes au début d'*En Rade* (passage du végétal au minéral), la fleur à tête humaine de Redon et autres végétaux carnivores ou monstrueux (anthropomorphisation du végétal).

Malgré la précaution, on fut presque culbuté l'un sur l'autre. La mer délirante bavait, crachait, se roulait devant le phare, en se montrant toute nue jusqu'aux entrailles.

La gueuse s'enflait d'abord comme un ventre, puis se creusait, s'aplatissait, s'ouvrait, écartant ses cuisses vertes ; et, à la lueur de la lanterne, on apercevait des choses qui donnaient l'envie de détourner les yeux. Mais elle recommençait, s'échevelant, toute en convulsion d'amour ou de folie. Elle savait bien que ceux qui la regardaient lui appartenaient. On demeurait en famille, n'est-ce pas ? (p.136-137)

De fait, la figure féminine est régulièrement au cœur des phénomènes d'hybridation, en lien avec la nature, ce dont témoigne plus particulièrement le motif récurrent de la femme-fleur. Dans *La Marquise de Sade*, l'hybridation de Mary en femme-fleur se déploie progressivement tout au long du roman. Sa transformation trouve son point de départ dans le jardin de M. Brifaut, un jardin lui-même envahi par les roses. C'est après avoir été chassée du jardin que Mary débute sa métamorphose. Il s'agit d'une transformation très progressive. Dès le chapitre 5, un rapprochement est fait entre le cœur de Mary et les roses : « Et l'été s'acheva monotone, avec un vent presque continu qui secouait le cœur de Mary comme il secouait les rosiers de la vallée des roses. » (p.131) La comparaison permet ici d'assimiler le cœur de Mary à une rose, comme si la métamorphose de la jeune fille partait du cœur. Un autre passage similaire tend à associer le cœur à la rose : « celle-ci [Mary], assise tristement dans un coin de cette église glaciale, contemplait les saints immobiles, ou rêvait à des brises folles qui épanouissent le cœur au milieu d'une exquise senteur de rose. » (p.136) Ici, c'est plus indirectement que le cœur est assimilé aux roses : comme par un effet d'écho au passage précédent, c'est la brise qui permet de faire le lien. Le verbe « épanouir », qui s'appliquerait davantage à un végétal, s'applique ici au cœur. Le complément circonstanciel de lieu, « au milieu », suggère enfin la proximité du cœur avec les roses, dont on perçoit avant tout le parfum.

Bien plus tard dans le roman, l'apprentissage scientifique de Mary chez son oncle Célestin marque en quelque sorte une nouvelle étape de la métamorphose. La jeune Mary apparaît comme une enfant prodige : « Elle savait le difficile avant d'avoir appris le facile et il résultait, de cette instruction développée en serre chaude, les incidents les plus drôles. » (p.203-204) La mention de la serre chaude associe métaphoriquement la jeune Mary à une plante dont la croissance aurait été accélérée par l'atmosphère favorable de la serre, mais la serre contient également une dimension intime et sensuelle. D'ailleurs, le

Littre donne deux définitions pour l'expression figurée « en serre chaude »⁵³. La première correspond au cas de Mary : « Cela est venu en serre chaude, c'est un fruit de serre chaude, se dit de talents précoces dont on a hâté la maturité par un travail forcé ». La seconde définition peut quant à elle tout aussi bien convenir à la jeune Mary : « Être tenu en serre chaude, n'avoir aucune liberté d'action. » En effet, Mary est encore une enfant sous la tutelle de son oncle.

Le développement des parfums fait partie intégrante de la métamorphose : « Tout en la soulevant du sol jusqu'à ses lèvres, il s'aperçut qu'elle sentait le réséda d'une manière fugace et délicieuse, comme certaines brunes lorsqu'elles se portent bien. » (p.201) L'odeur de réséda qui entoure Mary est d'ailleurs mentionnée à plusieurs reprises dans le roman :

Cette fois-là, soit que l'atmosphère – on était au mois d'août – fût saturée d'électricité, soit que Mary répandit autour d'elle une véritable odeur de réséda, l'oncle Barbe devint nerveux. (p.207)

Il lui sembla que son cœur, écrasé depuis un siècle sous un glaçon, éclatait hors de sa poitrine et qu'une pluie d'un sang nouveau le rajeunissait, une pluie aux intimes parfums de réséda. (p.208)

Dans tous les cas, cette odeur est perçue par l'oncle Célestin et semble associée à une forme de sensualité qui le rend nerveux car il n'y est pas habitué. Cependant, cette odeur reste toujours subtile : soit elle est « fugace » (p.201), soit elle est attribuée de manière incertaine à l'atmosphère « saturée d'électricité » ou à l'odeur de Mary (« soit que // soit que », p.207). Enfin, dans le dernier exemple cité, c'est la pluie qui est porteuse des « intimes parfums de réséda » (p.208), et non directement Mary. Malgré tout, la sensualité se fait de plus en plus présente dans le roman via les roses qui envahissent peu à peu la demeure du docteur : « Durant la convalescence, il la promena dans le jardin où il planta des rosiers en fleurs, parce qu'elle répétait toujours qu'elle préférerait les roses à la plus belle herbe médicinale. » (p.204) Le parfum des roses à son tour semble prendre possession de la maison et de ses habitants. Les roses sont non seulement présentes dans le jardin mais leur parfum s'infiltré insidieusement dans la maison : « La croisée était ouverte, une bouffée de vent tiède pénétrait, tout parfumée de rose, jusqu'à ses papiers qu'il [Paul Richard] feuilletait. » (p.233) Les roses semblent ainsi avoir un pouvoir

⁵³ Émile LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, <https://www.littre.org/definition/serre>.

envoûtant, y compris sur Mary : « Elle avait des insomnies terribles et quand elle respirait les roses plantées pour elle, on la surprenait en de vagues rougeurs, les lèvres tremblantes. » (p.205) En outre, régulièrement, des éléments naturels s'invitent dans la toilette de Mary, ce que l'on constate par exemple lors de la scène du bal, au chapitre 8. La description de sa robe suggère alors très clairement la métamorphose de Mary en femme-rose : « le long des plis de la jupe, très collante, couraient des branches de feuillage de rosier sans fleurs, criblées de leurs épines. » (p.212) Soulignons en outre la dimension dangereuse et inquiétante de cette femme-fleur, ce que suggère l'expression « une robe couleur de souffrance » (p.212). Enfin, notons que la toilette de Mary évoque également des éléments aquatiques, ce qui suggère encore une nouvelle forme d'hybridation : « Mary aimait le vert, il éclairait son teint de brune et donnait à son regard voilé de cils épais un scintillement humide comme les regards de femme en ont au bord de l'eau. » (p.212) La métamorphose de Mary s'achève par sa « floraison ». Au chapitre 8, elle est explicitement comparée à une fleur : « depuis un an elle s'était épanouie en une floraison mystérieuse, et chaque visite chez le savant [le baron Louis de Caumont] l'avait rendu plus amoureux. » (p.219) L'usage du plus-que-parfait ainsi que du complément circonstanciel de temps suggère l'idée d'une métamorphose qui a été progressive mais qui a fini par s'accomplir pleinement, bien que toujours sur un plan métaphorique. Désormais, les odeurs associées à Mary sont plus franches. Par exemple, au chapitre 9, alors qu'elle prend le fiacre en compagnie de Paul, le parfum de réséda semble émaner directement d'elle-même : « mais elle rapprochait sa tête de son corsage un peu ouvert d'où sortait un parfum bizarre de fleurs chauffées, un parfum de réséda. » (p.249) De même, au chapitre 10 :

Ses cheveux lourds, plus en deuil que sa robe, avaient des senteurs délicates de ce réséda mystérieux qu'elle portait en son être, malgré la faute, malgré le crime, fleur de jeunesse au paroxysme de la passion, fleur d'amour provocante et toujours ingénue. (p.276)

À nouveau, le parfum de réséda semble émaner directement de Mary, ce que souligne l'expression « qu'elle portait en son être ». La métamorphose est ici exprimée de façon encore plus explicite puisque Mary est métaphoriquement qualifiée de fleur. Cette fleur revêt certaines caractéristiques bien précises : la jeunesse, la passion, mais également la provocation. Le baron de Caumont désigne ainsi sa femme sous le nom de « Mandragore » (p.284) : « Dès qu'on respirait l'air qui l'entourait on devenait

satyre [...] ». Cette image suggère là encore une forme de féminité dévorante qui, sous les traits d'une fleur ou d'une plante, corrompt les sens des hommes. De la même manière que dans *La Tour d'amour*, la femme est assimilée à une figure inquiétante qui s'inscrit tout à fait dans ce que Jean de Palacio désigne sous le nom de « féminité dévorante »⁵⁴. Dans le second chapitre de son ouvrage, Jean de Palacio insiste entre autres sur l'obsession des décadents pour la bouche de la femme, bouche souvent rouge et obscène⁵⁵. Rachilde dans *La Marquise de Sade* a elle-même recours à ces images pour décrire Mary Barbe. Jean de Palacio établit un lien entre la bouche et le thème floral à travers le motif de la fleur carnivore⁵⁶. Il reprend l'exemple des chapitres de la serre dans *La Curée* où la femme est assimilée aussi bien à une fleur qu'à un monstre, tandis que la serre figure les Enfers⁵⁷.

Non seulement le motif de la femme-fleur fait s'hybrider l'humain et le végétal, mais il s'inscrit également dans un plus vaste jeu de confusion des matières. Ainsi, la femme-fleur se mue régulièrement en femme-statue. De manière générale, les éléments sont continuellement mêlés les uns aux autres. L'articulation n'est possible que parce qu'il y a esthétique de l'hybridation. L'esthétique littéraire de Rachilde explore ainsi l'hybridation de toutes choses, des êtres comme des éléments : femme-fleur, femme-statue, fleurs artificielles, etc. Parmi toutes ces hybridations, l'une d'elles se détache plus particulièrement : celle qui concerne le règne animal.

Chez Rachilde, un lien ténu semble exister entre les protagonistes, la nature, et les bêtes. C'est vrai notamment des enfants (Mary, Laure), qui entretiennent une grande complicité avec leur environnement naturel. Le jardin apparaît ainsi régulièrement comme un refuge et comme un lieu particulièrement propice à l'expression du lien qui unit les enfants et les animaux. La vie animale est donc très importante au jardin. Dans *La Marquise de Sade*, elle reflète même dans une certaine mesure la propre animalité de

⁵⁴ Jean DE PALACIO, *Figures et formes de la décadence*, « La féminité dévorante, sur quelques images de manducation dans la littérature décadente », Paris, Séguier, 1994.

⁵⁵ *Ibid.*, p.56.

⁵⁶ *Ibid.*, p.59.

⁵⁷ *Ibid.*, p.63.

la petite Mary. Au chapitre 3 par exemple, la jeune fille et sa chatte Minoute passent un moment ensemble au jardin. Leurs activités sont mises en commun, comme s'il s'agissait en réalité de deux petites filles et non d'une petite fille et d'un chat : « On écrivait ses devoirs ensemble, on partageait les tartines de la collation et on enfouissait des choses mystérieuses derrière les fuchsias. » (p.78) Tandis que Minoute s'humanise, affublée des vêtements de sa maîtresse (Mary s'amuse en effet à la vêtir de son bonnet ainsi que du corsage de sa poupée), la petite fille au contraire tend progressivement à s'animaliser en se rêvant avec les attributs de son chat : « Oui ! Minoute, nous irons sur la grande montagne, nous aussi, tu auras un bonnet de dentelles et moi j'aurai ta queue de soie jaune !... » (p.44) Si la jeune fille est dans un premier temps victime des assauts de la bête, elle finit toutefois elle-même par avoir envie de griffer :

De là-haut nous verrons passer le régiment, les pantalons rouges qui feront la guerre. Oh ! si l'homme revient, nous le tuerons... parce qu'il a tué le bœuf... le bœuf du petit Jésus... tu le grifferas... nous le grifferons !... l'homme !... l'homme !... (p.44)

Le passage du « tu » au « nous » représente ici la métamorphose symbolique de Mary, une métamorphose déjà marquée par la violence. Le parallèle est assez frappant avec le personnage de Laure Lordès dans *L'Animale* dont Mary semble en quelque sorte une préfiguration.

De fait, dans les romans qui nous occupent, presque tous les personnages présentent une forme d'hybridité animale, à des degrés divers. Dans *La Tour d'amour*, Mathurin Barnabas est ainsi constamment présenté sous les traits d'un animal. Dès sa première apparition, au chapitre 2, sa façon de se tenir courbé est assimilée à une forme de bestialité : « Le vieux se courbait, plié en bête comme de naissance. » (p.23) Plus loin dans le récit, il est encore décrit comme ayant « l'air d'une bête défiante » (p.103). Jean Maleux ne cesse d'ailleurs de le comparer à diverses créatures, phoque, crabe, pieuvre... :

Il ne me montra rien, se roula en paquet, sans ôter son surcot garda même ses lourdes bottes en peau qui lui donnaient la figuration d'un phoque par les jambes, et il se rencogna contre la muraille, grognant je ne sais quoi de sa voix ânonnante. (p.26-27)

Seulement, pour lui, ce n'était guère malin de se tenir là-dessus, puisqu'il marchait presque à quatre pattes. Il s'accrochait, tant des jambes que des bras, aux créneaux, et il filait comme un crabe, aussi à l'aise que ces bêtes le sont aux flancs des rochers. » (p.32-33) / Il avait l'aspect d'un

crabe énorme. Son dos bombait, ses jambes raclaient la pierre, et les pinces de ses doigts tâtaient les endroits glissants. (p.137)

Il bougonna, selon son habitude, levant sa main droite en pieuvre. (p.56)

S'il s'agit le plus souvent d'animaux marins, ce qui est cohérent étant donné le statut de Mathurin Barnabas, Jean Maleux convoque en réalité un bestiaire bien plus vaste et varié : le vieux gardien émet tantôt des « grognement[s] de cochon » (p.27) en guise de salutation, tantôt des « gloussement[s] de poule qui s'étrangle » (p.37) lorsqu'il mange. Il est encore fréquemment décrit comme un chien, ou bien comme un « vieux loup » (p.56). Parfois, l'identité de la bête qui l'habite est beaucoup plus indistincte, comme en témoigne cet extrait : « Aux tournants de la vis, on n'apercevait plus que ses jambes, et il montait toujours, sans sa tête, d'un mouvement pesant et souple de grosse bête rampante, coupée en deux. » (p.112) Ici, la nature hybride du personnage est renforcée par l'angle de vue restreint imposé par la cage d'escalier, qui morcelle symboliquement le corps du vieux gardien. Le processus de la greffe est comme inversé : là où la casquette de Mathurin Barnabas affichait ostensiblement ses coutures, le champ de vision restreint de Jean Maleux produit ici l'effet inverse, en séparant les parties du corps de l'hybride.

Le caractère indéterminé et indistinct de la nature de Mathurin Barnabas est particulièrement visible lorsque plusieurs comparaisons se suivent, mettant en exergue des éléments tout à fait disparates, oreilles de chien, ailes déplumées, bras de pieuvre, etc. :

Sa casquette enfoncée sur les tempes, d'où pendaient les deux oreilles de chien blond, le rendait plus blafard, plus nu de figure qu'un cul de singe. Ses pommettes saillaient, toutes luisantes, d'un jaune de cire d'église, et ses prunelles roulaient vertes et vitreuses comme celles des poissons crevés. (p.62)

Il enfonçait sa casquette sur ses oreilles, se dirigeait, plié en deux, oiseau de proie dont les ailes déplumées pendaient le long des rocs, vers l'esplanade, et son harpon traînait derrière lui comme une grande queue sans poil. (p.82-83)

Ses yeux, aux lueurs vertes, n'étaient plus des yeux de poisson crevé, ils enveloppaient la casquette mouillée d'une chaude caresse et ses mains, ses poignes de pieuvre, l'essuyaient avec des tremblements passionnés.

Il remonta vers la grue en nouant précieusement son mouchoir sur ses oreilles de chien brun. (p.106-107)

Le vieux gardien est, de ce fait, un personnage à l'identité profondément hybride et changeante. De la même manière que la rose *Émotion* dans *La Marquise de Sade*, Mathurin Barnabas est d'autant plus hybride qu'il est impossible de trancher quant à sa véritable nature : il est toutes ces créatures à la fois, et il n'est véritablement aucune d'entre elles. Si la rose de M. Brifaut est une « merveille », le personnage de Mathurin Barnabas tend davantage vers la figure du monstre. Et pourtant, il n'est pas le seul objet du zoomorphisme. Jean Maleux lui-même est parfois rapproché d'une bête.

En réalité, la nature hybride de Jean Maleux ne se dévoile que progressivement. C'est au contact de son supérieur, et au fur et à mesure qu'il semble perdre la raison, que le Maleux acquiert lui aussi des traits animaliers. Au chapitre 10, il affirme ainsi :

Nous étions des bêtes.

De surnaturelles bêtes, plus que des hommes : nous luttions contre le ciel, et moins que des esprits, car nous ne possédions plus la conscience de notre besogne. (p.138)

Par l'emploi de la première personne du pluriel, il se met sur le même plan que Mathurin Barnabas. C'est à partir de cet instant que les comparaisons concernant Jean Maleux se font plus nombreuses. Ainsi, il dit de lui qu'il erre « comme un chien sans gîte » (p.149), ou bien qu'il baille « comme une gueule de loup féroce » (p.151). Vers la fin du roman, il dit encore de lui et du vieux gardien qu'ils sont comme « deux ours en cage » (p.156).

Dans *La Tour d'amour*, l'hybridité des personnages n'est suggérée que par le biais des images et des métaphores. Nous ne percevons ainsi Mathurin Barnabas qu'à travers le regard de Jean Maleux. C'est *L'Animale*, avec le personnage de Laure Lordès, qui offre l'exemple d'hybridation le plus abouti. La transformation de Laure dans *L'Animale* est très progressive. De la même manière que dans *La Tour d'amour*, son animalité est dans un premier temps simplement suggérée via différents détails d'ordre physique mais également psychologique. Ainsi, le chapitre 2 consacré à la petite enfance de Laure insiste sur le comportement animal de l'enfant :

Elle aimait à manger ses friandises lorsqu'elle était seule et qu'on ne la regardait plus. Souvent, elle se glissait à quatre pattes derrière un fauteuil ou dans un coin de la cour ; là, elle croquait,

mastiquait, flairait, goûtait en imitant les petits chiens qui dévorent, l'œil sournois et la queue entre les jambes, n'aimant pas les gêneurs. (p.37)

La psychologie de Laure est elle aussi orientée vers une forme d'animalité : « Elle avait remarqué, en jugeant avec sa logique de petit animal rusé, que tout ce qui était très bon s'accompagnait d'une sensation de mal faire. » (p.37). Ainsi, tout au long du roman, les détails moraux et physiques constituent autant de petites touches qui suggèrent la nature animale de Laure, même s'il n'est pas encore question de métamorphose ni d'hybridation. Les yeux, par exemple, dont le motif est largement exploité dans le récit, suggèrent assez explicitement l'apparente hybridité de la jeune fille :

Souvent, à travers les larges feuilles, derrière une branche, brillaient deux yeux, deux escarboucles.
— C'est Laure qui est là, disait M. Lordès.
— La gamine, ajoutait madame Lordès, est toujours fourrée là comme une sainte dans sa niche. (p.29)

Autre élément crucial : la tresse de Laure. En tant que coiffure, la tresse fait signe vers l'humanité, pourtant, dans le récit, elle est un symbole clair de la bestialité de Laure. Tantôt « énorme couleuvre » (p.30) ou encore « énorme serpent de plomb » (p.212), tantôt véritable queue de fauve, la tresse revêt un caractère aussi bien lascif et sensuel que menaçant et terrible :

Laure hocha doucement la tête ; la tresse de ses cheveux glissa de ses épaules sur le grillage du confessionnal, et le confesseur sentit leur parfum l'envelopper comme si la fourrure d'un grand fauve s'était abattue sur lui. (p.95)

L'animalité de Laure jouit donc d'un double aspect : danger et érotisme. L'image des dents est quant à elle davantage orientée du côté du danger, de la bestialité :

Elle s'interrompit pour sourire, et le prêtre vit ses dents briller, à travers le grillage, comme un reflet de couteau. (p.94)

Le long du fleuve, ils se disputèrent noblement, et enfin Laure céda, montrant ses dents de louve avec un sourire de mauvais augure. (p.228)

La frontière entre humanité et animalité est ainsi brouillée. C'est aussi ce que suggère le titre du roman, qui donne à voir la bête dans la femme, mais aussi la femme dans la bête. En dépit de son animalité, Laure reste humaine. Une scène clef marque le basculement de Laure dans sa nature animale : la scène de la danse des chats au clair de lune, représentée sur l'illustration de Paul Balluriau. Cette scène du premier chapitre constitue l'incipit du roman. Laure est à Paris depuis plusieurs mois, réfugiée dans un ancien atelier de photographe que son amant, Henri Alban, utilise par soucis de discrétion. Dans ce passage, Laure qui, comme toutes les nuits, ne parvient pas à trouver le sommeil, est interpellée par un bruit : « Le bruit léger d'un pas de bête lui fit tout à coup dresser le front. Au-dessus d'elle, venant du plafond, on percevait un trottement de pieds de velours. » (p.18-19). Comme attirée par ce bruit, Laure décide de passer sa tête par l'une des ouvertures de la verrière qui donne sur le toit. Là, elle fait la rencontre de plusieurs chats qui se mettent à jouer avec ses cheveux et à folâtrer autour d'elle. La scène est caractérisée par une grande sensualité, mais également par une forme de bestialité. Laure est grisée par la danse amoureuse des chats :

Ils juraient, imitant le bruit d'une lame posée une seconde sur la meule, s'arrêtaient pour se remettre à ramper avec des mines de panthères en furie, et tout d'un coup, bravant le précipice de la rue, se suspendaient au bord du toit, remontaient, glissaient vers la femme sur d'invisibles roulettes, ouvraient subitement des gueules héraldiques et crachaient du musc en tirant des langues recourbées, à leur extrémité, comme de rouges yatagans. (p.25)

Un climat de confusion se met alors en place : les chats semblent reconnaître en Laure une égale, ils semblent l'accepter comme faisant partie de leur race, ce que souligne le sous-entendu érotique :

La femme le caressa. Il avait une physionomie féroce, pourtant si énamourée qu'elle n'eut pas de répugnance à le serrer de nouveau contre elle ; mais, en reniflant l'odeur de ses cheveux qu'il prenait de plus en plus pour une fourrure, l'animal se trompa... (p.25)

Laure finit par rentrer, profondément marquée par ce qu'il vient de se passer. La dernière phrase du chapitre pointe un détail physique qui tend vers l'idée d'une possible transformation : « Et la jeune femme, les yeux dilatés par l'ombre, cherchant vainement le repos, se replongea en l'abîme de ses souvenirs. » (p.26). Le détail des yeux « dilatés par l'ombre » fait évidemment écho aux yeux des félins dont les pupilles sont davantage

dilatées la nuit. Cette dernière phrase, par la mention de la plongée dans les souvenirs, permet en outre d'ouvrir la première moitié du roman, consacrée à l'enfance de Laure jusqu'à l'échec de son mariage avec Henri Alban et sa fuite à Paris. La scène de la danse des chats est redoublée au milieu du roman, cette fois dans l'optique d'amener la seconde partie de l'intrigue, à savoir l'existence parisienne recluse de Laure :

Leur logis, un ancien atelier de photographe, devint une sorte de cage vitrée où il allait entendre chanter l'oiseau rare, l'oiseau des pays exotiques dont il ne comprenait pas la chanson ardente... Et Laure lui demeura fidèle, se crut heureuse toute une année, jusqu'à cette nuit de détraquement nerveux durant laquelle, sur un toit de cristal, elle vit danser des chats au clair de lune !... (p.141)

Cet extrait a pour autre effet de redoubler la révélation déjà amorcée dans l'incipit du roman. Il s'agit donc véritablement d'une scène clef dans l'hybridation du personnage.

Par conséquent, il est manifeste que la transformation finale du dernier chapitre est longuement préparée au cours du roman. Nous venons d'évoquer les caractéristiques félines de Laure, mais il faut préciser que ces caractéristiques prennent de plus en plus d'importance au fur et à mesure du déroulement de l'intrigue. Dans sa préface à *L'Animale*, Édith Silve écrit que la métamorphose est « rendue de plus en plus sensible à mesure que la jeune fille abandonne les repères sociaux : la famille, le mariage, la religion, la prostitution, son dernier refuge. » (p.12). L'adoption par Laure d'un chaton sauvage nommé Lion marque un jalon supplémentaire dans la progression vers son ultime métamorphose. En effet, la jeune femme devient plus animale au contact du chaton qu'elle considère comme son propre fils. Elle adopte inconsciemment une attitude mimétique :

À quatre pattes, la jeune femme le contemplait, vraiment tout émue d'une émotion pure, presque ravie dans les extases de la maternité. Isolée de tout ce qui pouvait lui donner les moyens de réagir, de se faire *une raison*, selon l'expression bourgeoise d'Henri Alban, elle s'était mise à aimer ce frêle animal d'un amour de femelle pour son petit, et elle passait de longues heures, accroupie sur des coussins, posée elle aussi comme une bête, ses mains se palmant, les doigts écartés, ses cheveux lui battant toujours les épaules en queue de panthère. (p.142)

La relation fusionnelle entre la femme et son chat est ainsi le point de départ d'une inversion :

Le petit chat, toujours se frottant contre son humanité complaisante, prenait des allures d'enfant, devenait humain, tandis que la jeune fille, plus bestiale à se frotter contre cette fourrure de bête, devenait féline, éprouvait des besoins de griffer, de hurler ses peines dans un miaulement de passion et d'angoisse. (p.175)

Cet extrait souligne bien, via le chiasme, la mutation d'un état à un autre par l'intermédiaire du contact. Édith Silve écrit d'ailleurs à ce sujet :

Sur ce schéma, désormais classique, qui fonde l'œuvre de Rachilde, Laure, l'héroïne, va découvrir peu à peu sa part obscure d'animalité tandis que Lion, le chat, parcourant le chemin inverse va aller en s'humanisant ; d'abord bébé-chaton adopté par Laure, le chat grandit et devient l'amant de sa mère adoptive. (p.12)

L'isolement de Laure, qui s'enferme de plus en plus dans ses pulsions animales, s'étend à sa perception du temps :

La pendule s'était arrêtée. Tant pis ! À quoi bon numérotter le moment présent ? On ne recevait plus le journal, on ne feuilletait jamais un livre, on ne fredonnait pas. Le temps s'écoulait à travers cette ignorance de la vie humaine et du bruit de la société, comme passe l'eau à travers un crible. (p.172)

Nous voyons ici que la jeune femme perd toute notion du temps. Elle se réfugie dans une sorte de présent éternel qui la rapproche d'autant plus d'une forme de conscience animale. En outre, l'abolition du temps fait signe vers l'issue tragique du roman et la mort de la jeune femme.

La scène finale du dernier chapitre donne à voir la transformation de Laure, une transformation extrêmement violente. À la fin du roman, abandonnée par son amant et ruinée, abandonnée même par son chat qui mourrait de faim, Laure se retrouve contrainte à la prostitution, mais elle est en quelque sorte sauvée par un homme à son image, tout aussi bestial qu'elle, qui lui promet la vie idéale à laquelle elle a toujours aspirée. Alors qu'ils s'apprêtent à fuir ensemble pour l'Afrique, Lion, le chat de Laure, fait son retour, complètement fou de rage. Dévoré par la jalousie, il se jette sur sa maîtresse. S'engage alors une lutte acharnée et d'une violence inouïe qui aboutira à la mort de Laure. Le corps de la jeune femme est lacéré, son visage défiguré :

D'un geste brusque, elle repoussa les draps, voulut le regarder encore ; c'était stupide d'avoir peur d'un malheureux chat qui miaulait... L'animal, à pas pénibles, saccadés, faisait le tour du lit, rôdait, son poil se hérissant sur son dos comme une crinière. Au moment où Laure se risquait hors des draps, il retrouva toute son élasticité, s'élança d'un bond sur la poitrine de sa maîtresse, et avant qu'elle ait eu la pensée de se garantir, il lui sauta à la figure, lui plantant ses quatre pattes armées d'ongles puissants dans les seins, ses crocs dans la gorge.

La morsure fut tellement prompte et tellement douloureuse que la jeune femme n'eut même pas la présence d'esprit de chercher à le saisir par la peau du cou, elle ne put que s'emparer de sa longue queue fouettante, et Lion, rendu plus furieux, se mit à lui lacérer les joues, le nez, la bouche, de ses griffes et de ses crocs, à lui labourer les épaules, les bras, arrachant des lambeaux de satin jaune quand il ne trouvait plus des lambeaux de chair. Le chat et la femme roulèrent pêle-mêle sur le tapis, dégringolant de ce lit ravagé, hurlant, glapissant, se débattant, comme tous deux possédés par une suprême rage de désespoir.

[...]

Un moment, le front levé dans la direction des toitures, du côté du vasistas, elle jeta des appels aigus, cria *au secours* ; et elle se souvint aussitôt qu'elle était enfermée, prisonnière de cet homme inconnu qui allait revenir trop tard, peut-être ne reviendrait jamais !... Le chat étouffa ses cris en dévorant cette bouche grande ouverte ; cela l'irritait, lui, de l'entendre se plaindre ; il lui fendit la lèvre inférieure, troua davantage la fossette charmante de son menton, cracha sa bave empoisonnée d'une fétide odeur de musc entre ses dents blanches, sur ses gencives roses, sur sa langue pourpre. Comme une boule hérissée de dards, la bête frappait partout à la fois, rien qu'en virant sur elle-même. Après ses lèvres, ce fut le sein gauche dont il enleva l'une des extrémités, la fleur en bouton, ce fut le ventre qu'il couvrit de sillons capricieusement enchevêtrés comme un dessin de broderies grenat dans un satin de nuance laiteuse ; il lui arracha une paupière, et presque à la même seconde il lui sabrait la cuisse d'un formidable coup de griffe. (p.265-266)

Le combat qui précède la mort de Laure rappelle d'ailleurs la façon dont la petite Mary dans *La Marquise de Sade* se faisait déjà elle-même griffer au visage par son propre chat :

Ah ! oui !... la chatte se dressait tout d'un coup lui sautait à la figure et lui labourait les yeux ou le nez. Pourtant, cette bête maligne, peut-être au fond s'amusant de la chose, ne s'en allait pas... (p.42)

Dans la préface du roman, Édith Silve écrit au sujet de la fin de Laure :

Finalement, celle qui a envie de « se vêtir d'une peau de loup », qui a « un rictus de tigresse », « une idée vague de mordre », qui sent « son sexe se troubler à ces appels déchirants d'un autre sexe » [...] régresse jusqu'à devenir l'image inverse d'Eve. L'héroïne en est réduite dans une scène finale d'une rare violence, à une sorte « d'accouplement instinctif des bêtes ». Contrairement aux

héroïnes triomphantes qui « régénèrent l'espèce humaine » par le « vice », Laure est condamnée à se changer en bête, n'ayant pu, dans l'amour pur, retrouver sa virginité. (p.7)

Cet « accouplement instinctif des bêtes » désigne en réalité la métamorphose de Laure, marquée dans sa chair par les coups de griffes acharnés du chat. La transformation se révèle paradoxalement plus concrète car résultant d'une mutilation. Mais si elle est plus concrète, elle se révèle aussi impossible. En effet, si la métamorphose de Laure est la plus aboutie, elle se constitue toutefois un échec conduisant à la mort du personnage :

En haut de l'échelle, poussant une clameur chevrotante, comme une plainte hurlée en miaulement, elle s'arrêta, pleurant sa beauté perdue ; et la femme métamorphosée en bête, rampant toujours, passa par l'ouverture du vasistas, laissant entre le fer et le verre des morceaux de sa peau tailladée, mais portant encore son mâle féroce qui s'agrippait à sa nuque.

Ensemble les deux bêtes enragées se roulèrent le long du toit de cristal ; toutes les deux soudainement dressées dans l'azur, auréolées du soleil printanier et ruisselantes de pourpre, luttèrent une dernière fois au rebord de la gouttière, puis du même élan se précipitèrent à l'abîme. (p.268-269)

La scène joue de l'ambivalence entre métamorphose et hybridation. Si Rachilde insiste sur l'idée de métamorphose en mettant sur un même plan la femme et son chat (« la femme métamorphosée en bête », « ensemble les deux bêtes enragées se roulèrent le long du toit de cristal », etc.), il s'agit bien plutôt en réalité d'une hybridation. En effet, la scène donne à voir la façon dont le chat, tout en mutilant Laure, vient se greffer à elle. Ce ne sont pas deux bêtes que nous donne à voir la scène, mais bien une unique créature... Tantôt femme et chat se retrouvent « pêle-mêle », tantôt le chat est décrit comme « incrusté dans ses propres morsures ». Soulignons d'ailleurs la métaphore du mamelon comme « fleur en bouton », qui rappelle d'autant plus explicitement l'univers végétal de la greffe. L'image finale, celle du reflet monstrueux que Laure découvre dans son miroir, souligne encore plus nettement l'idée d'hybridation :

Elle vit, en face d'elle, prêt à bondir, un félin diabolique, un monstre inconnu, effroyable... Une bête, le museau rongé au ras des dents, le nez coupé, camard, exhibant deux ovales noirâtres, une bête sans paupières, les yeux couleur de rubis, une bête aux mamelles pendantes et fendues, aux larges pattes palmées, toutes rouges, l'échine aplatie sous une toison splendide, une fourrure brune que le chat prolongeait et qui se terminait en queue jaune annelée de velours.

À travers son voile de sang, Laure s'était vue dans la glace. (p.268)

Le jeu de reflet dans le miroir, ainsi que la chute, qui rend l'image d'autant plus saisissante, insistent sur la confusion des corps : le corps féminin disparaît, complètement transformé. Ne reste que le corps monstrueux de la bête, où est greffé le propre corps du chat, ce que souligne le choix des verbes qui met en exergue une forme de continuité entre les membres du corps de la créature (« se prolongeait », « se terminait »). L'hybridation apparaît dès lors comme la conséquence d'une métamorphose impossible conduisant à la figure du monstre... Notons l'emploi de l'adjectif « inconnu » qui sert ici à qualifier le monstre. La question de l'hybridité monstrueuse fait donc signe vers le travail de la négation. La mort semble être la seule issue à leur impossible nature :

Ensemble les deux bêtes enragées se roulèrent le long du toit de cristal ; toutes les deux soudainement dressées dans l'azur, auréolées du soleil printanier et ruisselantes de pourpre, luttèrent une dernière fois au rebord de la gouttière, puis du même élan se précipitèrent à l'abîme. (p.223)

La fiction aboutit ainsi à une forme d'aporie. La défaite de Laure, c'est-à-dire sa mort, permet un rétablissement de l'ordre, mais chez Rachilde, le dénouement de l'intrigue reste suspendu dans le mouvement de la clef dans la serrure :

Pendant que le corps de la femme s'écrasait sur le pavé de la rue, l'homme, avec des précautions infinies, pour la réveiller plus doucement, tournait la clef de la serrure... (p.223)

À la fin de *L'Animale*, Laure se transforme donc en une créature hybride monstrueuse et impossible, sorte de monstre mythique. Cette transformation finale concrétise la dimension monstrueuse du personnage mais elle ne la définit pas. En effet, Laure a toujours été présentée comme monstrueuse. De fait, le questionnement sur la figure du monstre occupe une place toute particulière dans notre étude de l'œuvre de Rachilde. Le monstre, on le voit avec l'exemple de Laure dans *L'Animale*, est la conséquence directe des phénomènes d'hybridation dans le récit, mais il constitue également le point de départ d'une réflexion sur le rapport ambivalent qu'entretiennent les protagonistes avec la nature et avec la société.

II. Un rapport hybride à la nature, entre fascination et répulsion

La figure du monstre

Qu'est-ce que le monstre chez Rachilde ?⁵⁸ C'est, d'une part, une entité qui entre en opposition avec l'ordre naturel. Ainsi, dès le début de *L'Animale*, la petite Laure est décrite comme une sorte d'aberration de la nature. Ses parents ne parvenaient pas à concevoir et ils ont eu recours à diverses drogues et procédés douteux :

Ce notaire et sa femme qui végétaient réunirent tous leurs péchés en un seul rameau, qui leur jaillit brusquement au milieu de leur automne, après une fumure féroce. Tout d'un coup, leur jardin de fond de cour, moisi sous les épiluchures, les entrailles d'animaux et les eaux de vaisselle, lança des angéliques, et, l'imitant, ils conçurent un ange des ténèbres. (p.31-32)

Malheureusement, ni l'amour ni la nature ne bénirent le résultat. (p.33)

La double négation semble ici souligner l'aspect monstrueux de Laure qui apparaît comme un personnage entièrement négatif. Mary Barbe dans *La Marquise de Sade* est pareillement « monstrueuse » en ce qu'elle refuse d'agir en accord avec ce que la société attend d'elle, notamment devenir mère. Anita Starón écrit au sujet des héroïnes de Rachilde qu'elles « s'éloignent de la nature par leur style de vie, par leur éducation, par le refus d'avoir des enfants [...] »⁵⁹ :

En refusant la maternité, les héroïnes rachildiennes s'opposent consciemment à l'ordre naturel. Mary Barbe est sur ce point catégorique : « La maternité que le Créateur enseigne à chaque fille qui se livre à l'époux, moi, j'épuise son immensité de tendresse à cette minute sacrée qui nous laisse encore libre de ne pas procréer, libre de ne pas donner la mort en donnant la vie, libre d'exclure de la fange et du désespoir celui qui n'a rien fait pour y tomber. Je vous dis

⁵⁸ Au sujet de la figure du monstre chez Rachilde, nous nous appuyons essentiellement sur les analyses de Vicky Gauthier et de Anita Starón, voir bibliographie.

⁵⁹ Anita STARÓN, *Au carrefour des esthétiques Rachilde et son écriture romanesque 1880-1913*, p.158.

cyniquement ; je ne veux pas être mère, d'abord parce que je ne veux pas souffrir, ensuite parce que je ne veux pas faire souffrir. »⁶⁰

D'après Anita Starón, le monstre, c'est encore celui qui cherche à dominer la nature, comme c'est le cas de Raoule dans *Monsieur Vénus* :

Raoule veut donc dominer la nature et lui imposer sa volonté. Cette ambition la met en dehors de la société, sinon de l'humanité. Au cours du roman, elle est qualifiée de démon ou de monstre. C'est le sort qu'avait prévu pour elle un médecin dans son adolescence : « Un cas spécial, monsieur. Quelques années encore, et cette jolie créature [...] aura, sans les aimer jamais, connu autant d'hommes qu'il y a de grains au rosaire de sa tante. Pas de milieu ! Ou nonne, ou monstre ! Le sein de Dieu ou celui de la volupté ! »⁶¹

En s'opposant à la nature, les protagonistes se mettent ainsi également en porte-à-faux avec la société. Ils se trouvent dès lors considérablement marginalisés, mis au ban de cette même société. De fait, il ne nous semble que le monstre fait signe vers la figure du marginal. Dans *L'Animale*, la sensualité dévorante de Laure, qui la pousse à séduire le curé du village en même temps que le jeune clerc employé par son père, la conduit à sa perte. Le jeune clerc finit par se suicider et Laure, dont la perversité est comme mise à nu, est chassée par ses parents et abandonnée par Henri Alban, qui devait devenir son mari. La façon dont elle est chassée la rapproche de la bête :

Ils ne se souvenaient plus de la belle et fière angélique tant désirée, si bien cultivée ! Ça, ce n'était plus ni la *petite*, ni Laure, ni mademoiselle Lordès ! C'était une chienne que les chiens viendraient flairer sous leur toit, une prostituée dont les vices éclataient subitement comme un feu infernal... (p.108)

Notons l'usage intéressant du pronom « ça », qui a ici une forte valeur dépréciative : il retire son humanité à Laure pour la pousser du côté de la bête. La métaphore de la chienne est filée dans l'image de la bête traquée :

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*, p.159-160.

Alors, mademoiselle Lordès, trouvant l'église au bout d'une course folle de bête traquée par la meute, s'y était jetée, la tête baissée, imitant la chute furieuse de Lucien Séchard dans l'abîme. (p.108)

La métaphore animale contribue ici paradoxalement à rapprocher Laure de la bête alors même que cette dernière est chassée de la nature, puisque contrainte à quitter son jardin pour la ville. Déjà marginalisée par sa nature même de créature sensuelle, Laure est condamnée à l'errance. Sa fuite la conduit à Paris, où elle espère que celui qui était son fiancé voudra bien la reprendre, non pas comme épouse mais comme amante. Dans cette ville inconnue, Laure se retrouve plus seule et marginalisée que jamais. Henri Alban l'accepte auprès de lui, mais comme une créature uniquement destinée au plaisir et qu'il faut cacher sous peine de nuire à son image de « garçon rangé », de « monsieur estimable » (p.141). Il installe Laure dans un ancien atelier de photographe, la fameuse « cage vitrée » où Laure est exposée comme un oiseau exotique et rare. Laure n'est pas retenue prisonnière ; elle est libre de sortir comme bon lui semble mais elle ne le fait pas, souhaitant se consacrer tout entière à son amant. Elle se retrouve alors confinée dans ses appartements dont elle ne sort presque jamais. Elle n'a aucune fréquentation en dehors de son amant et a complètement coupé les ponts avec sa famille qui l'a reniée. Le rôle central de la mansarde dans la marginalisation du personnage fait signe vers la question de l'espace⁶². Dans *L'Animale* en effet, la notion d'espace joue un rôle clef. Dans la première moitié du roman, l'enfance de Laure se déroule presque exclusivement dans un lieu clos, le jardin de la maison familiale. De même, à Paris, la mansarde dans laquelle Laure est logée par son amant fait figure de cage aussi bien que de refuge. Le mot « cage » apparaît d'ailleurs à plusieurs reprises : « cage vitrée », « cage de cristal », etc.

Nous renvoyons ici plus particulièrement à l'étude de Vicky Gautier sur le monstrueux moral dans l'œuvre de Rachilde. Vicky Gautier y relie la question du monstrueux moral à la problématique de la marginalisation des protagonistes :

[...] chez Rachilde, ses monstres de papier contreviennent à l'ordre établi non seulement par leur existence hors normes (ou hors nature, pour reprendre le titre d'une des œuvres de l'écrivaine), mais aussi par leur volonté de ne pas adhérer ni aux lois naturelles ni aux préceptes sociaux (notamment l'institution du mariage, l'amour, la famille, les rapports homme/femme), voire de

⁶² Vicky Gauthier consacre un chapitre de sa thèse à la question de « l'espace monstre » chez Rachilde (p.166-223). Elle étudie le lien intime qui relie la figure du célibataire marginal à sa demeure.

réformer la société – ou du moins l’individu s’y conformant (dans une relation contagieuse potentiellement mortifère).⁶³

Cette marginalité traduit un rapport complexe à la société, ce dernier étant plutôt caractérisé par un mépris de l’espèce humaine. Anita Starón⁶⁴ rappelle ainsi la haine de Mary pour l’homme, haine qui lui vaut le titre de « monstre », ainsi que la façon dont cette haine se mue en mépris de la toute la civilisation moderne. Cette dernière est en effet marquée par une violence extrême qui s’exprime notamment à l’encontre de la nature et plus particulièrement des animaux. Le roman est en effet le cadre de nombreux meurtres d’animaux, à commencer par le cruel sacrifice du bœuf qui ouvre le roman, entachant ainsi l’innocence de Mary, la souillant de sang : « — Elle est bougrement jolie, la petite colonelle ! Déclara-t-il, attendri par la capote et le bouquet de fleurettes qu’il souillait de sang. » (p.32) :

Au cours du roman seront également tués – toujours par des hommes insensibles – les petits de Minoute, un agneau et même un papillon sorti du cocon du ver à soie, que Mary s’apprêtait à élever. Perplexe devant un monde dont elle ne peut pas comprendre la cruauté, l’enfant se replie sur son malheur : « ces sortes de peines prenaient dans le cerveau de la petite fille des proportions terrifiantes ». ⁶⁵

Si la violence commise à l’encontre des animaux est particulièrement exacerbée dans *La Marquise de Sade*, les autres romans de notre corpus ne sont pas en reste. Nous pensons plus particulièrement à la façon dont Jean Maleux se débarrasse de ses canaris, qui laisse craindre pour les autres « créatures » qu’il envisage d’adopter... :

Un matin que les serins se battaient comme plâtre dans leur cage, la patience m’échappant, je les avais pris d’un geste fou et je les avais envoyés au large voir si la laitue y poussait. Leurs deux petites boules jaunes devinrent grises en tombant de cette hauteur dans le brouillard, puis tourbillonnèrent un instant, furent avalés par une lame.

Bonsoir les oiseaux !

J’aurais, maintenant, un singe, un chien, ou... une femme. (p.72)

⁶³ Vicky GAUTHIER, « Le roman monstre ou la poétique du fantastique du monstrueux moral chez Rachilde », Thèse de doctorat, Université du Québec à Chicoutimi, 2018, p.24.

⁶⁴ Anita STARÓN, *Au carrefour des esthétiques Rachilde et son écriture romanesque 1880-1913*, p.161.

⁶⁵ *Ibid.*, p.164.

Nous pouvons encore penser à la façon, *a priori* insignifiante, dont le baron de Raittolbe s'en prend à une plante dans la serre de Raoule : « — Vous permettez ? ajouta-t-elle en s'adressant au hussard qui cassait une plante du Japon en petits morceaux pour tâcher d'écouler sa rage. » (p.60). L'une des scènes de *La Marquise de Sade* fait écho au passage que nous venons d'évoquer, il s'agit de la scène où Mary s'en prend à une sensitive, allant jusqu'à la tuer. L'analyse d'Anita Starón nous semble très pertinente dans la façon qu'elle a de montrer que la torture est en réalité adressée à l'homme :

Un autre épisode semble également significatif : Mary tue une sensitive, à force de toucher constamment ses feuilles. On apprend que les nervures de la plante lui rappelaient les nerfs du cerveau humain – cette torture était donc destinée encore à un homme.⁶⁶

S'opère dès lors un renversement : ce n'est plus la nature qui apparaît comme monstrueuse, ni les protagonistes, mais bien la société moderne. D'après Anita Starón, ce rejet de la société n'est pas pour autant synonyme d'un retour à la nature. Elle écrit ainsi à propos de Mary :

Le mépris pour l'espèce humaine ne décide pas Mary à choisir le côté de la nature. Trop corrompue pour cela, elle préfère se venger sur la civilisation sans quitter ses rangs. Vers la fin du roman, elle emmène son mari (qu'elle a rendu maniaque sexuel par ses potions aphrodisiaques) dans une maison de campagne où elle veut le tuer. Cet épisode fournit à Rachilde l'occasion de montrer un contraste entre la nature et la pourriture de la civilisation : "A l'ombre des frondaisons parfumées, dans les senteurs saines de cette forêt majestueuse, il débitait ces histoires malpropres, creusant les situations, répétant les mots crus. Les amours des femmes entre elles le hantaient". Mary écoute son mari tout en songeant "aux ruts puissants et pourtant pudiques des carnassiers au fond des bois. Un loup, c'eût été bien beau devant l'homme de ce siècle des plaisirs élégants". On peut donc affirmer que, sans son éducation pervertie, Mary aurait pu s'unir au monde de la nature qu'elle vénère.⁶⁷

En ne quittant pas la société, Mary emprunte un chemin contraire à celui de Laure qui cherche quant à elle à s'en isoler le plus possible, aspirant à retrouver une nature primitive qu'elle n'a jamais vraiment connue mais qu'elle vénère, tout comme Mary. Plus qu'un

⁶⁶ *Ibid.*, p.161.

⁶⁷ *Ibid.*

simple souvenir de tendresse, la nature est régulièrement célébrée : « La nature demeure, dans l'univers romanesque de Rachilde, un facteur positif opposé à la corruption de la civilisation. Ceux qui s'en éloignent, et rejoignent l'artifice, seront punis. »⁶⁸

Dans *L'Animale*, les reproches de Laure à son amant soulignent cette condamnation de la fausseté et de la corruption de la société :

Il était le garçon rangé, le monsieur estimable, l'homme juste milieu, et il sortait d'une famille moderne qui les lance à la société par ballots pour essayer de réagir ou contre les névrosés, ou contre les brutes. Ah ! celui-là ne connaissait point les emportements des sens, pas plus que les folies de l'imagination ! (p.169)

Dans son article « Huysmans et l'antiphysis », Christian Berg rappelle la nostalgie chez les décadents d'un « état naturel préservé, non contaminé »⁶⁹. Il reprend chez Huysmans l'exemple du parfum des vraies fleurs, impossible à reproduire exactement par l'artifice. Il évoque ainsi la nostalgie d'un « état naturel, solide, pur et sain, état primitif et “ancien” par rapport à un état présent où tout est faux, frelaté, trafiqué, “américanisé”, détraqué et corrompu »⁷⁰.

Figure de marginalité, Laure est en quête de liberté mais elle peine à trouver sa place dans la société de son temps. En effet, la jeune femme apparaît en rupture totale avec cette société, en témoigne sa relation avec son amant. Henri Alban est tout ce que Laure abhorre : le parangon de l'homme rangé, le produit parfait de cette société de la fin du XIXe siècle. Loin de toute forme de rationalisme, Laure est entièrement tournée du côté des sens et de l'émotion, mais également de l'imaginaire. L'univers auquel elle aspire est un univers de mythes et de fantasmes. Elle semble l'incarnation d'une figure animale primitive et originelle, presque divine :

C'était simple et naturel. Une halte méritée entre la vie de mensonges qu'elle avait menée chez elle et la vie de passions libres qu'elle mènerait là-bas

⁶⁸ *Ibid.*, p.158 : Anita Starón nuance cependant cette dernière affirmation en soulignant le fait que Raoule n'est pas punie puisqu'elle accède à la pérennisation de son plaisir, bien que cette dernière ne soit possible qu'au prix de la mort de Jacques.

⁶⁹ Christian BERG, *et al.*, *L'automne des idées symbolisme et décadence à la fin du XIXe siècle en France et en Belgique*, « Huysmans et l'antiphysis », p.136-137.

⁷⁰ *Ibid.*, p.137-138.

. Elle était l'animal roi, la bête maudite et caressée, la bête qui gîte où elle peut et se fait un nid douillet du plus affreux désordre. Elle trônait pardessus les prières, car elle était innocemment féroce – comme Dieu. D'ailleurs, si Dieu n'était pas content de la rivalité, il pouvait parler... Et elle interrogeait le mystérieux silence de l'église, qui ne répondait rien. (p.134-135)

Cette soif de vérité est doublée d'une conscience d'elle-même qui la fait presque sortir du genre humain : « Elle se sentait seule, en dehors de toute la société, mise au-dessus des filles gaies, au-dessous des femmes respectables, dans une sorte de dépendance domestique, et libre cependant d'aller n'importe où se chercher une nouvelle cage. » (p.151) L'on retrouve ici le motif de la cage qui met en valeur la tension entre le social et la liberté : la cage est un moyen d'isoler ce dont on ne veut pas, mais Laure se l'approprie comme étant son domaine privilégié et le moyen d'expression de sa liberté. La véritable cage, ça n'est pas la cage mais la vie elle-même, dans laquelle Laure se débat :

Elle se tournait et se retournait dans sa vie pour essayer d'en briser les parois, la trouvant déjà trop étroite. Ainsi font les jeunes fauves dans la cage, se tournant et se retournant pour découvrir une issue à quelques vilains coups de leur part. (p.40)

Comme le souligne Cristian Berg à propos de Huysmans, la condamnation de la société s'exprime dans la quête d'un lieu clos, sorte de refuge. La chambre de Laure semble remplir cette fonction dans *L'Animale*, de même que le jardin dans *La Marquise de Sade...* :

La condamnation du monde contemporain au profit d'une patrie perdue, d'un ailleurs préservé, voué à la solidité et à l'ordre, détermine chez Huysmans, comme l'a montré Jean-Pierre Vilcot, non seulement la quête du lieu clos et l'obsession de la clôture, mais aussi celle d'un abri moral, d'une rade philosophique et religieuse.⁷¹

Face à l'échec de l'entreprise de Des Esseintes, Christian Berg fait le constat de l'« impossibilité de concevoir une *antiphysis* qui évacuerait complètement la nature et couperait définitivement toutes les amarres avec elle. »⁷² Il insiste en fait sur l'idée qu'en dépit d'un refuge dans l'artifice, la nature reste le seul véritable modèle :

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

Le rôle de la *pseudophysis* d'*A Rebours* est de suppléer aux déficiences de la *physis*, de restaurer artificiellement une nature en voie de perdition. C'est ce que Clément Rosset appelle une « pratique naturaliste » de l'artifice [...]. Cette prise en écharpe du discours décadent par ce qu'on pourrait appeler le discours « naturaliste » - si l'on veut bien entendre par là un discours qui s'articulerait à partir d'une conception de la nature vécue comme ordre et nécessité, référent imaginaire auquel on ne cesserait, obstinément, de renvoyer - est plus fréquent qu'on ne le croit dans la littérature décadente. Une analyse des œuvres de l'époque dans cette perspective pourrait réserver, à mon avis, bien des surprises.⁷³

Christian Berg cite justement l'exemple de *Monsieur Vénus*, paru la même année que *A Rebours*. Il met en lumière la « mécanique perversante »⁷⁴ utilisée par Raoule et qui vise à susciter l'*antiphysis*. En parallèle, il souligne le fait que cette *antiphysis* est constamment remise en question. En effet, Raoule exprime régulièrement des doutes et des remords quant à ses actions. En outre, plusieurs personnages agissent comme des représentants de la « nature outragée » et tentent de ramener Raoule sur le droit chemin : sa tante notamment, mais également le baron de Raittolbe. Cristian Berg met ainsi en lumière le contraste entre deux systèmes de valeurs, entre deux visions possibles de la nature :

Monsieur Vénus représente une sorte d'état brut, quasi archétypal de la mise en œuvre du discours décadent (basé ici franchement sur l'*antiphysis*) confronté au discours « naturaliste ». L'opposition est claire et bien tranchée, sans nuances : d'un côté, la nature (les lois de la « sainte nature », l'ordre de la société, une normalité sexuelle donnée comme « naturelle », l'Église et le salut métaphysique), d'autre part l'*antiphysis* et son cortège d'antivaleurs traditionnelles (la perversion sexuelle, le rejet de l'ordre bourgeois, l'esthétisme, la beauté du mal, le satanisme, la damnation). Ici aussi, le côté moralisateur de ce soi-disant roman « scandaleux » est très apparent : car la toile de fond, constituée par le discours naturaliste, ne sert pas uniquement à suggérer les forces qui s'opposent au projet de Raoule de Vénérande. Elle se charge de culpabiliser et de condamner l'héroïne décadente dont la tentative ne peut déboucher que sur la mort.⁷⁵

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*, p.138.

⁷⁵ *Ibid.*, p.139.

Connivence et célébration de la nature

En dépit du rapport ambigu qu'entretient la figure du monstre avec la nature, cette dernière est continuellement célébrée. Tout d'abord, notons que de manière générale les espaces naturels sont particulièrement valorisés. Dans *La Marquise de Sade*, lorsque la famille déménage à Vienne au chapitre 4, la ville apparaît pleine de charme justement grâce à son cadre naturel : « cette station se trouvait charmante ; [...] pleine de soleil, de l'eau bleue du Rhône et de fleurs merveilleuses. » (p.101) Cela crée un contraste frappant avec la triste maison de Dôle. La description de Joigny est similaire : « Le quartier était bien placé en face d'une rivière charmante et d'une promenade sous les arbres de laquelle il fait nuit en plein jour. » (p.173) Ces descriptions montrent l'importance de la nature pour nos personnages.

Non seulement la nature est accueillante, mais elle offre en outre un véritable refuge, ce dont témoigne tout particulièrement l'exemple du jardin. Ainsi, dans *La Marquise de Sade*, chaque fois que Mary est contrariée, elle part se réfugier au jardin. C'est le cas par exemple au chapitre 1, mais également au chapitre 5 : « Dégoûtée, elle se sauva au fond du jardin, où elle demeura jusqu'au soir sans qu'on vînt la chercher. » (p.148) Cette idée de la nature comme refuge contribue à refléter le lien qui unit la nature au « Moi », c'est-à-dire à l'intériorité des personnages. La nature semble ainsi profondément liée aux émotions des protagonistes. Elle apparaît comme une métaphore du jardin intérieur ; l'on pourrait encore parler de « paysage état d'âme ». Ainsi, à la fin de *Monsieur Vénus*, lors du duel entre Jacques et de Raittolbe, la nature semble se faire le reflet des émotions de Jacques :

On était au mois de mars, il faisait un temps gris mais très tiède. Il avait plu la veille et les bourgeons naissants des arbres étincelaient de mille gouttelettes brillantes. En levant le front, Jacques ne put s'empêcher de sourire de son sourire vague qui était chez lui toute la spiritualité de sa molle matière. À quoi souriait-t-il ? Mon Dieu, il l'ignorait ; seulement, ces gouttes d'eau lui avaient fait l'effet de regards limpides abaissés tendrement sur sa destinée, et il en ressentait de la joie au cœur !

Quand il voyait la campagne, ayant Raoule à son bras, le corps de cette terrible créature, maître du sien, obstruait tout devant lui.

[...]

Il ramena son regard sur la terre. Des violettes perçaient çà et là le gazon. Alors, de même que les gouttes de pluie avaient semé des paillettes dans son obscur cerveau, de même les petits yeux

sombres des fleurs à demi voilées mélancoliquement par les brins d'herbe comme par des cils, le rendirent plus obscur encore.

Il vit la terre maussade, fangeuse, et il frémit à la pensée d'être un matin couché là, pour ne jamais se relever. (p.181-182)

Les adverbes « tendrement » et « mélancoliquement », qui personnifient les violettes, donnent l'idée d'une forme d'une complicité entre le personnage qui s'apprête à mourir et la nature. D'après Anita Starón⁷⁶, cette sensibilité retrouvée à la nature est le résultat direct de l'absence de Raoule. Cette dernière en effet, par sa volonté de dominer la nature, se situe bien en rupture avec cette dernière. En envoyant Jacques à la mort, Raoule le soustrait à sa propre emprise.

D'après Édith Silve, il se dégage de *La Marquise de Sade* une forme de « rude tendresse », de « bonheur de vivre » (Préface de *La Marquise de Sade*, p.16). Édith Silve cite justement à ce propos la scène où Mary et Siroco s'éveillent à l'amour au sein du jardin : « Une odeur suffocante se dégageait de ces milliers de pétales et grisait leurs cerveaux d'enfants [...] » (p.110). Cette scène peut faire écho aux amours de Serge Mouret et d'Albine au cœur du jardin du Paradou⁷⁷... Le jardin, c'est ainsi le lieu de l'enfance, un lieu de douceur où il fait bon vivre. Dès le chapitre 2 de *La Marquise de Sade*, le jardin est associé à l'enfance. C'est en effet dans le jardin que sont rassemblés les enfants conviés au bal : « Pour les mamans, on avait installé une tente sur la terrasse, derrière l'hôtel, d'où elles pouvaient surveiller les jeux du jardin. » (p.54-55). Le jardin est donc avant tout un lieu de jeu. Cependant, rappelons-le, c'est aussi un lieu qui révèle la violence qui sommeille en Mary depuis l'incident de l'abattoir, ce dont témoigne la métamorphose du jardin en un véritable « champ de bataille » : « Le jardin fut transformé en champ de bataille, le général tonnait du haut de la terrasse avec l'état-major des mères. » (p.55) Cette idée du jardin comme espace de jeu se retrouve encore au chapitre 3 dans l'évocation de la maison des Corcette : « Elle possédait un jardin, des tonnelles, une balançoire, un jeu de boules, un jeu de grenouilles, une mare... Un vrai paradis ! » (p.85) Le jardin est ici assimilé à « un vrai paradis » : au sens figuré, un paradis pour les enfants. Mais, cette idée du jardin comme paradis, exprimée très tôt dans le roman, peut amorcer le chapitre 4 et sa métaphore du jardin comme jardin d'Éden. Au chapitre 4, c'est

⁷⁶ Anita STARÓN, *Au carrefour des esthétiques : Rachilde et son écriture romanesque, 1880-1913*, p.159.

⁷⁷ Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret* [1875], préf., dossier et notes de Sophie Guermès, Paris, Librairie générale française, Collection Classiques de poche, 1998.

la maison louée par le colonel Barbe qui devient métaphoriquement un « jouet d'enfant », posé au centre du jardin : « Hors la ville, le colonel Barbe avait pu louer un chalet tout découpé légèrement, avec des galeries de bois, posé au milieu d'un jardin comme un jouet d'enfant. » (p.101) Ici, le monde apparaît comme déformé par le regard enfantin de Mary. L'extrait suggère encore cette idée du jardin comme terrain de jeu. Le jardin est aussi le lieu qui marque le passage de l'enfance à l'âge adulte, et avec lui la naissance de l'amour et du désir. Dans *La Marquise de Sade*, le jardin et les fleurs constituent un intermédiaire pour la rencontre et le rapprochement des êtres, ce qui était déjà le cas dans *Sonyeuse*⁷⁸ où l'amitié entre le père du narrateur et le vieux jardinier se nouait autour d'échanges de boutures. Ici néanmoins il s'agit de la rencontre amoureuse entre Mary et Siroco :

Ils avaient fait connaissance à l'occasion d'un bouquet que M. Barbe était venu acheter pour madame Corcette. [...] Après deux tours dans le jardin des roses, ils s'étaient compris [...]. (p.108)

L'achat du bouquet de fleur amorce la liaison amoureuse entre le colonel Barbe et Madame Corcette ; de la même manière, il permet la rencontre entre Mary et Siroco. Par ailleurs, la « compréhension » qui s'installe entre les deux jeunes gens semble être une conséquence directe des « deux tours » effectués dans le jardin, ce que suggère la préposition « après ». Les amours de Mary et de Siroco sont donc placées sous l'égide des roses du jardin. Cependant, une rupture marque le récit après la mort de Siroco. À la chaleur et au parfum envoûtant des roses laisse place la monotonie de la fin de l'été :

[...] celle-ci [Mary], assise tristement dans un coin de cette église glaciale, contemplait les saints immobiles, ou rêvait à des brises folles qui épanouissent le cœur au milieu d'une exquise senteur de rose. (p.136)

Le jeu d'opposition entre les adjectifs fait ressortir le vide engendré par la perte de Siroco et du jardin. Soulignons d'ailleurs, à propos de Siroco, le lien explicite qu'il entretient avec la nature. Le personnage de Siroco représente ainsi, ce que suggère son nom, les forces naturelles brutes. Le jeune homme est assimilé au vent, il prend d'ailleurs part à de nombreuses scènes de tempêtes. Si le vent est pour Siroco assimilé à un familier, il est aussi celui qui causera sa perte.

⁷⁸ Jean LORRAIN, *Sonyeuse* [1891], présentation de Jean de Palacio, Paris, Séguier, 1993.

D'après Anita Starón, la nature dans l'œuvre de Rachilde est marquée par une forme de pureté et d'innocence, ce que l'on remarque notamment à propos des animaux qui tiennent une place très importante chez Rachilde, et pas seulement dans les romans qui nous occupent :

Les animaux tiennent une place considérable dans ses ouvrages, non seulement de l'époque qui nous occupe à présent, mais tout au long de sa création. *Le Théâtre des bêtes*, de 1926, est une des preuves, pas la dernière, de l'amour que l'écrivaine portait à tous les représentants du règne animal, chiens et chats bien sûr, mais aussi éperviers, canards et oies, jusqu'aux serpents, souris et rats.⁷⁹

La violence dont les animaux sont victimes, que nous avons déjà évoquée, est source d'une grande compassion. Or, cette compassion met en valeur le lien puissant qui existe entre des personnages tels que Mary ou encore Laure, et la nature. Anita Starón souligne toutefois que, si la nature est valorisée, elle n'est pas nécessairement idéalisée. En effet, la nature elle-même est empreinte de violence, mais cette violence-là fait partie d'elle :

Rachilde n'idéalise pas le monde des animaux – elle les connaît trop bien pour le faire. Elle accepte les lois implacables de la nature qui font les uns tuer les autres. Elle s'oppose toutefois à l'irruption de l'homme dans ce monde – car il apporte avec lui la cruauté et l'inutilité du crime. C'est le message développé avec une grande conséquence dans *La Marquise de Sade*.⁸⁰

Ainsi, la violence du monde naturel n'est pas incompatible avec sa beauté et avec sa célébration. C'est aussi ce dont témoignent les paysages de *La Tour d'amour*, qui sont parfois décrits comme beaux et majestueux, bien que marqués par la violence : « La mer était belle, la mer dansait au soleil couchant, et relevait sur les marches de l'escalier du phare ses franges d'écume comme une fille exhibe son linge. » (p.161)

Si la nature telle qu'elle est présentée n'est pas idéalisée, Laure et Mary rêvent pourtant d'une sorte de nature primitive et ancestrale. Cette quête n'a de sens que dans la mesure où les protagonistes sont dans une position de rupture totale avec la société. Dans *La Marquise de Sade*, Mary est ainsi animée par un certain esprit de vagabondage qui la pousse à rêver qu'elle s'aventure dans ce qui s'apparente à une jungle. L'environnement

⁷⁹ Anita STARÓN, *Au carrefour des esthétiques : Rachilde et son écriture romanesque, 1880-1913*, p.163-164.

⁸⁰ *Ibid.*, p.164.

imaginaire décrit est marqué par l'exotisme et la violence, mais aussi par une certaine forme de tendresse et de douceur. Ainsi, à l'énumération fantasque des dangers que Mary s' imagine rencontrer dans la jungle succède une scène apaisante de douceur entre deux amants :

[...] on tremblait la main dans la main, prêts à mourir, puis tout à coup un bosquet de roses, des ruisseaux de miel, un chat savant qui exécutait les saluts cérémonieux ; on s'étendait dans l'herbe et on se jurait de ne jamais se séparer. (p.154)

La syntaxe de ce long paragraphe suggère l'enchaînement des actions, la rapidité, le danger. Cela rend également compte du fonctionnement de la pensée de la jeune fille qui divague rapidement d'une idée à une autre, d'un danger à un autre. L'adverbe « puis », suivi de la locution adverbiale « tout à coup », souligne la brutalité du changement ; au danger de mort succède un décor pittoresque, sorte de *locus amoenus*. De même dans *L'Animale*, Laure aspire à retourner vivre dans la forêt mythique de ses origines fantasmées :

Laure arrivait d'on ne savait quelle forêt, tout imprégnée du parfum des verdure magiques, et lui descendait d'un établissement d'hydrothérapie où l'on douche les jeunes hommes qui ne sont même plus fous, et où on les gratte joliment à la pierre ponce pour leur ôter toutes les rugosités de mâle ! (p.149)

La jeune femme évoque encore, métaphoriquement, « la grande forêt de [ses] rêves » :

— Une fois mon cœur sorti de toi, je n'y verrai pas clair et je retournerai dans la grande forêt de mes rêves... Henri, je m'imagine que cette existence des songes est comme la vie des animaux. On ne pense plus, et des choses vous arrivent tout naturellement, sans qu'elles vous causent la moindre stupeur. Les bêtes sont toujours au milieu de la nuit, et se heurtent contre des objets qu'elles ne discernent pas. Mais aussi, quelle tranquillité pour elles qui n'ont ni besoin de pleurer leur mère, ni besoin de pleurer leur faute, et qui ne s'occupent pas de l'heure de la pendule ou des opinions des gens ! Rôder la nuit à la poursuite d'une caresse, boire, manger, dormir le jour !... Non, je n'ai pas envie de porter le deuil, j'ai envie de me vêtir d'une peau de loup... (p.160)

Le caractère indéterminé de cette forêt (« on ne savait quelle forêt ») ainsi que sa dimension féérique et fantasmée (les verdure y sont qualifiée de « magiques ») font signe vers l'idée d'une sorte d'âge d'or. Cependant pour Laure, cet idéal naturel est inaccessible.

La ville fait dès lors pour elle office de refuge. Il est intéressant de souligner la façon dont le motif de la ville s'inscrit ici dans une certaine conception propre à la deuxième moitié du XIXe siècle. Dans le *Dictionnaire littéraire des fleurs et jardins*, Emmanuel Flory rappelle ainsi qu'avec les politiques hygiénistes dans les années 1850 et l'aménagement de nombreux parcs et jardins publics, la ville devient une sorte de refuge, « à la fois asile et paradis »⁸¹. Le jardin au cœur de la ville est à son tour pensé comme un refuge, une sorte d'Eden : « Les poètes de la modernité ne vont pas manquer d'y être sensibles et vont y chercher les traces d'une idylle originelle pour tenter de se protéger d'un univers urbain de plus en plus oppressant. »⁸² C'est bien cette « idylle originelle » que recherche Laure dans *L'Animale*, et qu'elle essaiera de reconstituer à travers le paysage de la ville, que nous avons déjà évoqué en première partie. La quête de Laure se solde pourtant par un échec. La « grande forêt de [ses] rêves » ne la sauve que temporairement, ce qui souligne l'échec de l'espace urbain :

Le jardin urbain ne joue donc pas le rôle protecteur qu'il promettait *a priori* et, si le modèle de l'Eden premier est bien invoqué, c'est pour rappeler que l'espace domestiqué par l'homme n'est qu'une pâle copie de la création divine, incapable d'apporter aux citadins le réconfort qu'ils demandent.⁸³

Enfin, la promesse de son nouvel amour, celle de l'emmener avec lui en Afrique, ne pourra elle non plus jamais se réaliser :

— Oh ! tais-toi donc ! Allons ! nous serions bien sots de nous séparer, puisque *nous nous retrouvons*. Dis-moi, ma chérie, me suivrais-tu au diable si je voulais t'emporter ? Je suis obligé de partir pour un vilain pays brûlant où rugissent tes sœurs, les lionnes ! Te déplairait-il d'aller en Afrique avec moi ?

— Dans un désert, avec vous ?... avec toi !... Ce serait un rêve trop charmant, et je ne suis plus digne d'aucun amour. (p.259)

La nature chez Rachilde est donc finalement placée sous le signe du désenchantement. Nous retrouvons par exemple cette idée chez Baudelaire où le jardin public devient un

⁸¹ Emmanuel FLORY, « Jardins urbain : édens perdus », in Pascale AURAIX-JONCHÈRE (dir.), *Dictionnaire littéraire des fleurs et des jardins (XVIIIe et XIXe siècles)*, p.384.

⁸² *Ibid.*, p.385.

⁸³ *Ibid.*, p.387.

espace d'accueil pour « les malheureux et les exclus »⁸⁴, tout en ne leur offrant aucune consolation possible.

Si la nature est célébrée, notamment dans son opposition avec une société jugée criminelle, elle se révèle également le plus souvent inaccessible. En effet, le monde naturel est toujours perdu ou sur le point d'être perdu, quand il ne relève pas d'un pur fantasme. Ainsi, joie et célébration sont également souvent teintées de mélancolie. Cette autre forme d'hybridation fait plonger les textes dans un registre bien davantage romantique.

Mélancolie, décrépitude, évanescence

L'écriture de la nature chez Rachilde est donc marquée par l'imaginaire de la perte, caractéristique de la mélancolie, et également de l'imaginaire romantique⁸⁵. Dans *La Chair, la mort et le diable*, Mario Praz souligne d'ailleurs la filiation entre l'adjectif « romantique » et la question du paysage :

Dans ce second sens, l'adjectif perd petit à petit sa connexion avec le genre littéraire dont il est tiré, pour exprimer de plus en plus l'amour alors grandissant pour les aspects sauvages et mélancoliques de la nature.⁸⁶

Dans *La Marquise de Sade*, l'atmosphère du jardin exerce ainsi une influence considérable sur les personnages qui y évoluent. La jeune Mary semble s'éveiller à la mélancolie à force de fréquenter le jardin et surtout le personnage du jardinier M. Brifaut. Au chapitre 5, le temps passé au jardin avec M. Brifaut plonge Mary dans un état d'âme mélancolique :

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Dans « Réalité et imaginaire des parcs et des jardins », José Santos souligne le fait que cet intérêt pour la mélancolie fait écho aux préoccupations des romantiques. En effet, ces derniers ont rejeté les jardins pour la « vraie » nature. Dans les textes romantiques, José Santos remarque que le jardin apparaît souvent comme un lieu abandonné, « d'où se dégage une nostalgie d'un temps irrémédiablement perdu » (p.285).

⁸⁶ Mario PRAZ, Constance THOMPSON PASQUALI, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle : le romantisme noir*, Paris, Gallimard, 1998, p.35

Mary était trop jeune pour savoir ce qui l'attirait chez M. Brifaut, cependant elle s'asseyait durant des heures sous les roses moussues, ressassant des souvenirs en compagnie d'un vieil homme et elle en rapportait une joie mélancolique l'aidant à finir toute une semaine d'études. (p.153)

À force de fréquenter M. Brifaut, Mary semble elle-même plus âgée. C'est comme si, petit à petit, elle se détachait elle aussi du monde pour devenir une sorte de créature hors du temps, comme le vieux jardinier. Notons que la mélancolie est ici paradoxalement associée à une forme de joie, de douceur.

Le passé semble ainsi revêtir une forme de beauté éloquente, en témoigne la description du séjour de la Caillotte au chapitre 10 qui met en valeur le thème de la ruine et la façon dont ce dernier s'inscrit dans l'imaginaire du végétal. Dans *L'Imaginaire décadent*⁸⁷, Jean Pierrot souligne l'idée que la nature sauvage est créatrice de ruines. Il reprend l'exemple du roman *En Rade*, dans lequel Huysmans installe son héros dans le château en ruine de Lourps. La ruine est le décor par excellence du rêve et de la mélancolie. Dans *La Marquise de Sade*, bien que la scène se déroule au printemps, le caractère lugubre du lieu peut rappeler l'automne⁸⁸ : « l'ombre de ses bois l'enveloppait d'un reflet reposant, mais bien lugubre aux heures du crépuscule. » (p.292) D'ailleurs, l'endroit est explicitement qualifié de « coin d'Éden mélancolique » (p.292), la mélancolie résultant de l'imaginaire de la ruine tout aussi bien que de l'atmosphère lugubre de l'endroit. La ruine semble bien en quelque sorte un symbole concret du temps qui passe, de la décadence, ce que suggère ici par exemple l'image de la grille rouillée : « Le baron [...] n'eut pas la force de retenir la grille à moitié rongée par la rouille, et elle lui dégringola sur les reins. » (p.292) Cette image de la grille rouillée, nous la retrouvons évoquée chez Jean de Palacio⁸⁹ à propos du décor décadent. Il évoque des « lieux anciens et surannés, tous frappés de vétusté et de silence. », « [...] un univers vide, assoupi, uniquement tourné vers le passé, sous le signe de l'accompli et du révolu. Salon, chambre, château, parc, grille, fauteuil, missel, coffret, tout est ici vieux [...] : cadres ternis, clavecin

⁸⁷ Jean PIERROT, *L'Imaginaire décadent*, p.277.

⁸⁸ Dans « Réalité et imaginaire des parcs et des jardins », José Santos rappelle que « [l]e thème de la mélancolie et de la nostalgie – ici d'un temps définitivement révolu, qui se manifeste de nouveau – se retrouvent de manière obsédante dans la plupart des jardins fin-de-siècle, spécialement lorsqu'ils sont associés à l'automne, saison décadente par excellence. » (p.291)

⁸⁹ Jean DE PALACIO, *La Décadence : le mot et la chose*, Paris, Les Belles lettres, 2011, p.162-163.

poudreux, planches vermoulées, grille rouillée, humidité des ans, relents d'odeurs fortes. » : « Tout, dans cet univers, dit le poids du passé sur le présent, la gloire disparue, la nostalgie des *anciennes époques*, la grandeur mortifère. » Dans « Burying the Dead » (cité dans SANTOS, 2003), Jean Starobinski insiste sur le lien qui existe entre le jardin et la nostalgie : le jardin serait la tentative de retrouver une harmonie perdue, de retourner à l'époque de l'âge d'or où l'homme ne faisait qu'un avec la nature. Or, il précise cela est inconcevable à la fin du XIXe siècle à cause des thèses pessimistes de Schopenhauer et de la certitude que le monde européen touche à sa fin. Le jardin apparaîtrait alors comme un « catalyseur » de cette nostalgie pour des périodes antérieures, un espace d'expression des regrets.

La thématique de la nostalgie laisse une large place à l'imaginaire de la mort et à une certaine angoisse l'éphémère, ce dont témoigne plus particulièrement le motif des fleurs fanées que l'on retrouve surtout dans *La Marquise de Sade*. Le *Dictionnaire littéraire des fleurs et jardins*⁹⁰ rappelle l'importance de la fleur dans l'élégie chez les romantiques, comme symbole du temps qui passe et comme symbole de la précarité de la condition humaine, le motif romantique de la fleur faisant ainsi office de *memento mori*. Les fleurs fanées se trouvent être particulièrement nombreuses dans notre corpus. Il ne s'agit d'ailleurs pas simplement de fleurs fanées, mais bien de fleurs en proie à la pourriture, à la décomposition.

La décomposition des végétaux est favorisée par l'atmosphère chaude et suffocante qui semble inhérente à la nature dans l'œuvre de Rachilde. Cette atmosphère est très souvent présente dans les textes décadents et fait notamment écho à l'atmosphère de la serre⁹¹, ou encore à l'imaginaire du jardin forêt vierge. Dans *La Marquise de Sade*, la phrase qui ouvre le roman comporte déjà cette idée : « La petite fille se faisait tirer par le bras, car la chaleur de ce mois de juillet était vraiment suffocante. » (p.23) Le chapitre 4, qui accorde une large place au jardin de M. Brifaut, permet aussi le développement de cette atmosphère, notamment via le motif de la chute des pétales :

⁹⁰ Nicolas COURTINAT, « Élégie », in Pascale AURAIX-JONCHIERE (dir.), *Dictionnaire littéraire des fleurs et des jardins (XVIIIe et XIXe siècles)*, p.183.

⁹¹ Voir Maurice Maeterlinck, *Serres chaudes*, mais également Émile Zola avec *La Curée*.

Des feuilles de roses tombant de la voûte s'éparpillèrent sur les deux enfants, ils levèrent les yeux, souriant ; c'était une fleur qui se fanait ; elles tombaient ainsi toutes les unes après les autres sur le gazon, formant des couches odorantes que l'on balayait quand on avait le temps. (p.109)

Ils s'embrassèrent avec des rires très doux, tandis que Castor, pris de langueur sur son lit de fleurs fanées, s'allongeait avec des bâillements nerveux. (p.110)

Toutes les fleurs ouvertes tombèrent, ce fut une pluie. Une odeur suffocante se dégageait de ces milliers de pétales et grisait leurs cerveaux d'enfants, les dilatant d'une manière surprenante, ils avaient la sensation de grandes personnes qui ont bu des liqueurs fortes. (p.110)

L'atmosphère du jardin est ici marquée par la décomposition des pétales qui se fanent avant de tomber au sol. Cette décomposition démultiplie la puissance des odeurs, ce qui a un impact sur les personnages : la nature a sur eux un effet semblable à l'alcool, elle suscite la griserie. Succombant à cette atmosphère lourde, quasi pesante, les personnages finissent par s'entrelacer, imprimant en quelque sorte le propre mouvement des végétaux : « Ils finirent par s'endormir dans l'ombre asphyxiante des rosiers moussus, enlacés d'une étreinte folle. » (p.113) La dimension sensuelle de ce passage rappelle encore le rôle des fleurs dans l'élégie « érotique »⁹². On retrouve un peu cette dimension chez Rachilde dans la métaphore de la femme-fleur ou encore de la femme-jardin. Dans *Monsieur Vénus*, une réplique de l'architecte Martin Durand à Jacques Silvert au chapitre 12 souligne avec humour le caractère asphyxiant des fleurs :

— Témoins, s'écriait-il, les faix de roses, les charretées de violettes, les tas de tulipes qui ornent vos lambris. Ah ! mon cher, trop de fleurs ! Je me sens asphyxié, rien qu'en les regardant !

Là-dessus, il allumait un cigare pour combattre l'odeur imaginaire des bouquets peints. (p.137)

Ici, l'odeur réelle des fleurs se trouve paradoxalement renforcée par leur caractère imaginaire, l'accumulation des éléments donnant presque à sentir, de manière synesthésique, l'odeur des fleurs réelles.

⁹² Nicolas COURTINAT, « Élégie », in Pascale AURAIJX-JONCHÈRE (dir.), *Dictionnaire littéraire des fleurs et des jardins (XVIIIe et XIXe siècles)*, p.184-185.

Le motif de la fleur, qu'elle soit ou non fanée, permet ainsi d'articuler la thématique de la beauté à celle de la mort. Là encore, il s'agit d'un trait caractéristique du romantisme, ce que souligne Mario Praz dans *La Chair, la mort et le diable* :

Pour les romantiques, la beauté est mise en valeur par les choses mêmes qui sembleraient la contrarier : par les objets d'horreur ; plus la beauté est triste et souffrante, plus elle a de saveur.⁹³

Le motif du cimetière dans *La Marquise de Sade* témoigne particulièrement bien de ce lien entre mort et beauté, entre décrépitude et poésie. Le cimetière s'inscrit d'ailleurs directement dans l'héritage romantique, ce que souligne le *Dictionnaire littéraire des fleurs et jardins*⁹⁴ qui rappelle qu'au XIXe siècle, le *topos* de la visite au défunt comme prétexte au *memento mori* connaît un véritable basculement et devient la « manifestation d'une réflexion intime et ontologique révélatrice d'une évolution des mentalités » : « En effet, l'époque romantique a exalté le sentiment mélancolique de la disparition de l'être et développé une fascination pour la mort, source d'inspiration privilégiée pour les artistes. » Si les romans qui nous occupent ne mettent pas en scène des artistes ni des esthètes tel que Des Esseintes (peut-être à l'exception de Raoule de Vénérande), la fascination pour la mort est bien présente, et régulièrement perçue comme une source d'inspiration. Le cimetière est le lieu du souvenir mais aussi le lieu de l'oubli. Il est en ce sens très lié à l'imaginaire de la ruine :

La végétation se développe dans cet 'asile funèbre' et l'on discerne à peine des traces de l'ancienne destination du site. Le cimetière n'offre plus alors l'image d'une nature domestiquée, mais de la nature dans toute son exubérance et sa force, qui se nourrit de la chair décomposée pour offrir un renouveau.⁹⁵

Le lieu clos et aménagé qu'est le cimetière, et par extension le jardin, au début de *La Marquise de Sade*, ouvre ainsi, dans la façon qu'il a de mêler la vie et la mort, à un autre

⁹³ Mario PRAZ, Constance THOMPSON PASQUALI, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle : le romantisme noir*, « La beauté de Méduse », p.44 : si Mario Praz souligne que l'appréciation de ce genre de beauté ne naît en réalité pas avec le romantisme, il insiste tout de même sur le fait que ce courant lui accorde une place toute particulière. Il évoque ainsi l'« union inséparable du beau et du triste » et met l'accent sur l'idée d'une « suprême beauté qui est une beauté maudite » (p.48).

⁹⁴ Christine GIRODIAS-MAJEUNE, « Cimetières et jardins », in Pascale AURAIX-JONCHIERE (dir.), *Dictionnaire littéraire des fleurs et des jardins (XVIIIe et XIXe siècles)*, p.92.

⁹⁵ *Ibid.*, p.95.

type de nature, celle du paysage. À lui seul, par sa dimension bucolique, le cimetière illustre ce que le *Dictionnaire littéraire des fleurs et jardins* désigne sous le nom de « beauté sauvage de la nature » :

La littérature du XIXe siècle contient de multiples descriptions d'espaces ensauvagés au sein d'espaces ordonnés [...]. Il arrive même que « les vastes jardins de la mort » se transforment en vastes jardins de la vie où le désordre naturel devient une règle. La mort nourrit la vie, et les forces vitales l'emportent dans une apothéose végétale [...].⁹⁶

On retrouve d'ailleurs déjà cette idée chez Zola au tout début de *La Fortune des Rougon* lors de la description de l'aire de Saint-Mittre dont « la terre, que l'on gorgeait de cadavres depuis plus d'un siècle, suait la mort. »⁹⁷

De cette fascination pour la mort et la dégradation de toute chose, une problématique ressort plus particulièrement : la question de l'éphémère. Cette dernière est au cœur de l'écriture de Rachilde, en lien avec la nature, et elle est très liée aux phénomènes d'hybridation. Nous pensons en effet que l'hybridation, des choses comme des êtres, est utilisée par Rachilde comme un moyen de saisir des phénomènes fugaces. Le récit est ainsi construit autour de transformations successives. En témoigne, entre autres, le personnage de Mathurin Barnabas, qui est toujours saisi selon un aspect différent de sa personne. Ces phénomènes d'hybridation successifs rendent compte d'une tentative de figer, même pour un court laps de temps, l'éphémère.

À partir de la figure du monstre, être hybride par excellence, nous avons donc montré que la nature est chez Rachilde l'objet d'un rapport lui-même profondément ambivalent, entre répulsion et célébration du monde naturel, sur fond de l'expression d'un rejet de la société contemporaine. Cette approche paradoxale met finalement à l'honneur une esthétique de la décrépitude où la nature, le plus souvent inaccessible, est marquée par la mélancolie. Cette décrépitude généralisée apparaît comme inéluctable et sans issue, de sorte que la mort semble finir par l'emporter.

⁹⁶ *Ibid.*, p.94.

⁹⁷ Émile ZOLA, *La Fortune des Rougon* [1871], Vanves, Hachette, 2022.

Si les phénomènes d'hybridation en tant que tels opèrent une forme de séduction, ils se révèlent donc également marqués par l'échec. La fin de *L'Animale* met ainsi en avant une forme d'impossibilité : Laure est plus proche de la bête que de l'être humain, mais au bout du compte, elle reste une femme. Sa transformation n'est jamais totale et elle aboutit même à la mort. De la même manière, Mathurin Barnabas finit par mourir dans des conditions terribles. On comprend d'ailleurs que Jean Maleux emprunte le même chemin...

Les phénomènes d'hybridation dans le récit posent donc problème, en ce qu'ils semblent conduire à l'aporie. Cependant, ils sont aussi à l'origine d'une forme de renouveau. Ce qui reflète le mieux cet aspect est finalement la façon dont la nature se fait le support d'une écriture artiste, où l'art permet de saisir le caractère éphémère de chaque chose. L'hybridation, appliquée non plus aux phénomènes mais à l'écriture même de Rachilde, témoigne alors de la mise en œuvre d'une écriture du protéiforme où l'hybridation du matériau littéraire et du matériau pictural permet de saisir l'imprévu, l'éphémère, le détail.

III. Saisir l'éphémère : la nature comme miroir d'une écriture artiste

L'art floral et les beaux-arts

En sa qualité d'artisan fleuriste, Jacques Silvert réalise des fleurs factices. Bien que très présentes également dans *La Marquise de Sade* par exemple, les fleurs factices occupent une place toute particulière dans *Monsieur Vénus*. Dans le premier chapitre du roman, lors de la rencontre entre Raoule et Jacques, Rachilde insiste sur l'aspect factice du travail du jeune homme, comme en témoigne par exemple l'usage assez récurrent du verbe « faire » : « —Vous faites des fleurs ? Vous les faites comme une vraie fleuriste ! » (p.30) Ou encore : « Est-ce drôle, un homme qui fait des fleurs... » (p.33)

Étymologiquement, le verbe « faire » se rattache au fait de créer⁹⁸. Les fleurs « faites » par Jacques apparaissent donc bel et bien comme des créations factices, supposées durer dans le temps, par opposition aux fleurs naturelles dont a montré qu'elles étaient du côté de l'éphémère et du périssable.

Jacques est particulièrement habile dans son art et semble posséder de nombreuses compétences qui lui permettent de figurer le végétal à partir de l'assemblage d'éléments hétéroclites (pierreries, tissus, etc.) :

Autour de son torse, sur sa blouse flottante, courait en spirale une guirlande de roses ; des roses fort larges de satin chair velouté de grenat, qui lui passaient entre les jambes, filaient jusqu'aux épaules et venaient s'enrouler au col. À sa droite se dressait une gerbe de giroflées des murailles, et, à sa gauche, une touffe de violettes. (p.29-30)

Il est intéressant de noter que le travail de Jacques, que Rachilde désigne sous le nom de « fleuriste », fait aussi écho à une réalité très concrète. D'après l'article « Jardinier, bouquetière ; bouquetier-décorateur » du *Dictionnaire littéraire des fleurs et jardins*, Jacques Silvert est en réalité plus précisément un « bouquetier-décorateur ». Ce dernier, contrairement à la bouquetière qui manipule exclusivement des fleurs naturelles, se consacre quant à lui aux fleurs artificielles. Le métier se décline en plusieurs « branches », même si la frontière entre lesdites branches demeure floue : les passementiers-boutonniers « qui font “toutes sortes de bouquets après le naturel, des guirlandes, [...], nœuds, roses, ceintures”, etc. [...] ; les rubaniers capables de réaliser des fleurs qui “représentent le naturel jusqu'à tromper les yeux des plus habiles connaisseurs” [...] ; les agrémentistes qui travaillent la soie pour l'ornement de la parure des dames et imitent aussi les fleurs naturelles [...] »⁹⁹ L'on voit bien par-là que le terme « artisan fleuriste » est un terme relativement générique qui cache en réalité une importante diversité de professions et de compétences. Ce terme présente l'avantage de d'emblée mettre l'accent sur la fonction de Jacques comme faiseur de fleurs.

Par ailleurs, cette activité hautement artificielle est aussi particulièrement valorisée. En effet, Jacques est décrit comme « absorbé dans un travail très minutieux »

⁹⁸ GAFFIOT Félix, STORA Ghislaine, *Le Gaffiot de poche : dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 2001, p.292 : *facere* en latin, « faire, créer, produire ».

⁹⁹ Christine VELUT, « Jardinier, bouquetière ; bouquetier-décorateur », in Pascale AURAIX-JONCHÈRE (dir.), *Dictionnaire littéraire des fleurs et des jardins (XVIIIe et XIXe siècles)*, p.458.

(p.29). Le narrateur souligne encore son « habileté » dans la création de végétaux factices, la capacité qu'a Jacques de « pincer juste » :

Machinalement, Silvert ramassa une queue de pâquerette, il la roulait dans ses doigts et mettait, sans y prendre garde, une habileté de femme du métier à pincer juste le brin d'étoffe, pour lui donner l'apparence d'un brin d'herbe. (p.34)

C'est d'abord au sujet de la sœur que Raoule parle de « travail d'artiste » ; et encore, il s'agit *a priori* de paroles rapportées : « — On m'a donné, répondit Raoule, l'adresse de votre sœur en me la recommandant comme une véritable artiste. » (p.31) Pourtant, indirectement, l'expression se répercute sur le travail de Jacques : ce sont bien les merveilles réalisées par Jacques qui sont associées à une forme de création artistique. Raoule finira d'ailleurs par avouer à Jacques : « — Vous avez du talent, beaucoup de talent ! » (p.31) Cette admiration pour le talent des artisans fleuristes, pour garder ce terme plus générique, est d'ailleurs soulignée dans le *Dictionnaire littéraire des fleurs et jardins* :

En revanche tous s'accordent sur le degré de perfection et de raffinement atteint par ces artisans qui parviennent à une « imitation de ce que les plus belles saisons de l'année produisent de plus agréable et [rendent] parfaitement bien les fleurs les plus fragiles de tous les temps et de tous les pays. » (Jaubert, article « Fleuriste artificiel »).¹⁰⁰

Le talent de Jacques pour imiter la nature souligne l'importance du rôle de l'artifice dans le récit et la façon dont celui-ci permet de sublimer le naturel, voire de le surpasser en lui ôtant son caractère éphémère.¹⁰¹

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.459.

¹⁰¹ Cependant, si nature et artifice sont constamment mêlés, la nature reste le modèle premier. Nous nous référons au constat posé par Christian Berg au sujet de Huysmans, que nous avons déjà évoqué : « C'est ce que Clément Rosset appelle une "pratique naturaliste" de l'artifice : "Il y a là comme une trahison interne de l'artifice, qui ne consent à entrer en action qu'à la condition secrète de ne se reconnaître d'autre maître que la nature qui commande, en quelque sorte de l'extérieur, le sens et la valeur des réalisations artificielles : il apparaît comme un refuge pour la naturalité, face à une existence considérée comme insuffisamment naturelle." » (p.137-138)

Dans *Monsieur Vénus*, l'art floral est régulièrement confronté aux beaux-arts. Cette idée est visible dès le premier chapitre du roman où l'on apprend que Jacques Silvert est à la fois fleuriste et peintre. Une nette distinction est alors marquée entre ces différentes formes d'art. Jacques affirme : « moi, je sais peindre, mais je me suis dit qu'en travaillant à sa place [à la place de sa sœur], je gagnerais mieux ma vie qu'à dessiner des animaux ou copier des photographies. » (p.30) Ici, la création artistique que représente l'art floral est mise en valeur tandis qu'une forme de dénigrement est exprimée vis-à-vis de ce qui est associé à un vulgaire travail de copie¹⁰². Cette idée est illustrée par la description d'un tableau peint par Jacques et vivement moqué par Raoule :

D'un coup d'œil rapide, Raoule embrassa un paysage sans air, où rageusement cinq ou six moutons ankylosés paissaient du vert tendre, avec un tel respect des lois de la perspective, que, par voie d'emprunt, deux d'entre eux paraissaient posséder cinq pattes. (p.34)

Le paysage décrit est placé sous le signe de la négation. L'ironie du narrateur est manifeste. Les termes « rageusement » et « ankylosés » soulignent le caractère ridicule de la scène représentée, tellement respectueuse « des lois de la perspective » qu'elle en devient absurde. La critique du tableau peint par Jacques indique assez clairement un rejet de l'académisme et de ses règles. Ce sont les arts d'imitation qui sont ici visés, mais la critique de l'art académique se traduit également par un rejet des arts « durables », tels que l'architecture. Au chapitre 12 de *Monsieur Vénus*, le personnage de l'architecte Martin Durand contribue ainsi, par son caractère ridicule, à mettre à distance le culte de la pierre et de l'utile :

Après une heure de causerie avec Jacques Silvert, il l'avait pris sous sa protection et tutoyé. Selon lui, le compas seul pourrait mener loin. Les fleurs, si merveilleusement qu'elles pussent être exécutées, n'avaient qu'une valeur de bibelots inutiles qu'on paie une fois très cher à l'artiste qu'elles ruinent par leur amoncellement. Le reste de l'année on bâtit toujours des palais, mais on n'a pas toujours besoin de fleurs.

¹⁰² Dans son ouvrage, Anita Starón évoque un passage du compte rendu de *La Tour d'amour*, dans lequel Rachilde adresse une critique à l'encontre des techniques d'écriture se fondant sur l'imitation du réel : « Selon elle, ceux qui optent pour l'ordinaire dans le roman, le font "par la raison", car présenter des personnages banals, en utilisant des procédés quasi photographiques, est beaucoup plus facile que s'efforcer à un "petit travail d'imagination [...] beaucoup plus pénible qu'on le pense généralement". C'est cependant une telle attitude qui lui semble "un devoir vis-à-vis de [l]a conscience d'artiste et une loyauté vis-à-vis du lecteur". » (p.137)

— Témoins, s'écriait-il, les faix de roses, les charretées de violettes, les tas de tulipes qui ornent vos lambris. Ah! mon cher, trop de fleurs! Je me sens asphyxié, rien qu'en les regardant ! (p.137)

L'architecte juge l'art floral sans valeur car purement décoratif et ne répondant qu'à des besoins ponctuels, en témoignent les termes au ton méprisant qui sont employés : « les faix de roses, les charretées de violettes, les tas de tulipes ». Martin Durand défend au contraire la supériorité de l'architecture, art « utile ». Notons cependant que le personnage de l'architecte est passablement ridicule ; c'est un homme suffisant, obsédé par le profit et par la popularité. Par conséquent, nous pouvons supposer que Rachilde donne plus d'importance à la thèse portée par Jacques, qui met en relief la valeur purement esthétique de l'art, et qui contribue aussi à valoriser la représentation de l'éphémère, traditionnellement rejetée par l'art académique. Raoule, qui maîtrise pourtant cet art à la perfection, selon ses propres dires, n'en donne pas une vision beaucoup plus positive :

— Monsieur Silvert, continua-t-elle, imitant son débit théâtral, vous êtes un polichinelle, c'est mon avis... Vous ne me devez rien du tout... mais vous n'avez pas l'ombre de sens commun, et vous serez condamné, j'en ai peur, aux petits moutons trop raides sur des prairies trop tendres. J'ai un an de plus que vous, je brosse une académie présentable dans l'espace de temps qu'il vous faut pour tortiller une pivoine. Je peux donc me permettre une virulente critique de vos œuvres. (p.50)

La peinture académique est ici traitée avec une forme de dédain, comme une chose banale et sans grand intérêt.

Par opposition, le travail de Jacques comme fleuriste se rapproche davantage du travail d'un artiste : il parvient à donner l'illusion du végétal à partir d'éléments qui ne le sont pas, en l'occurrence des tissus ou des pierreries. Au cours de la scène, Raoule se saisit d'une rose et observe son cœur, « que le fleuriste avait mouillé d'une goutte de cristal » (p.31) Ce détail est frappant : il s'agit d'une pierre (donc un élément minéral) qui a été poli, travaillé pour avoir la forme d'une goutte, et qui prend l'apparence de la rosée grâce à l'usage du verbe « mouiller »¹⁰³. L'omniprésence des pierreries témoigne encore

¹⁰³ Il y a quelque chose de Huysmans dans la description de ces fleurs, voir ce passage d'*À Rebours* : « Il possédait ainsi une merveilleuse collection de plantes des Tropiques, ouvrées par les doigts de profonds artistes, suivant la nature pas à pas, la créant à nouveau, prenant la fleur dès sa naissance, la menant à maturité, la simulant jusqu'à son déclin ; [...] jetant sur ses corolles matineuses des gouttes de rosée en gomme ; la façonnant, en pleine floraison, alors que les branches se courbent sous le poids de la sève, ou élançant sa tige sèche, sa cupule racornie, quand les calices se dépouillent et quand les feuilles tombent. » (chapitre VIII, p.123-124)

de la possibilité qu'offre l'art de pérenniser le caractère éphémère de l'existence des végétaux. Le dur, le stable, vient servir l'éphémère, le périssable. « Cette fusion permet d'unir l'éphémère et le permanent »¹⁰⁴, nous rappelle Maria Benedetta Collini au sujet de l'hybridation de la thématique naturelle et du motif des pierres précieuses. En outre, le décor où prend vie la végétation créée par Jacques n'a lui-même rien de naturel puisqu'il s'agit de l'intérieur d'un logement, qui plus est exigü et crasseux. Pourtant, la description donne l'illusion d'un décor naturel, voire plus vrai que nature :

Autour de son torse, sur sa blouse flottante, courait en spirale une guirlande de roses, des roses fort larges de satin chair velouté de grenat, qui lui passaient entre les jambes, filaient jusqu'aux épaules et venaient s'enrouler au col. À sa droite se dressait une gerbe de giroflées des murailles, et, à sa gauche, une touffe de violettes (p.29-30)

Les verbes de mouvement (« courait », « passaient », « filaient », « s'enrouler ») suggèrent l'idée d'une nature vivante et dynamique tandis que le verbe « se dressait » insiste sur l'aspect naturel des fleurs qui semblent directement sortir du sol. Il s'agit pourtant bel et bien de végétaux factices, les créations de Jacques. Ainsi, l'extrait met en valeur l'art, et plus particulièrement la possibilité qu'offre l'art de faire jouer le naturel et l'artificiel pour surpasser la nature.

De tout cela il ressort que Rachilde met en valeur un « art » de l'éphémère. La pratique de Jacques, en tant qu'artisan fleuriste, peut encore être rapprochée de celle de Des Esseintes dans *À Rebours*. Nous pensons plus particulièrement au passage consacré à la création de parfums¹⁰⁵, création qui relève elle aussi d'un certain art de l'éphémère. Si *Monsieur Vénus* est le seul roman de notre corpus mettant explicitement en scène cette confrontation entre l'art floral et les beaux-arts, notons que dans *La Marquise de Sade*, la pratique créatrice du jardinier M. Brifaut semble également valorisée. L'art de l'hybridation des roses est lui aussi placé sous le signe de l'éphémère, en témoigne par exemple la fin prématurée de la rose *Émotion*, dévorée par Mary.

¹⁰⁴ Maria Benedetta COLLINI, « Flore décadente, flore antinaturelle », in Pascale AURAIJX-JONCHIERE (dir.), *Dictionnaire littéraire des fleurs et des jardins (XVIIIe et XIXe siècles)*, p.265.

¹⁰⁵ Joris-Karl HUYSMANS, *À Rebours* [1884], chapitre X, p.145-157.

En dépit de ce rejet manifeste de l'art académique, l'art occupe une place de choix dans l'œuvre de Rachilde, et ici plus particulièrement dans *Monsieur Vénus*. En réalité, il nous semble que Rachilde propose une autre approche par laquelle l'éphémère trouve ses titres de noblesse. Une approche fondée sur de nouvelles hybridations, cette fois-ci entre le matériau littéraire et le matériau pictural. C'est en ce sens que nous aborderons les formes de la description chez Rachilde, et la manière dont elle joue avec ces matériaux, les mêlant et les détournant. En montrant Jacques Silvert comme un piètre peintre, Rachilde met en valeur sa propre pratique de la « peinture » littéraire.

Nature et « écriture-tableau »

L'écriture-tableau chez Rachilde relève donc d'une esthétique de l'hybridation. C'est une écriture organique qui prend ses modèles dans le naturel et qui se construit autour de l'idée d'un jeu entre le matériau littéraire et le matériau pictural. Rachilde en effet semble appréhender son écriture de façon très picturale, comme un tableau. Non pas un tableau académique, mais plutôt en quelque sorte un tableau impressionniste, ce que souligne l'importance accordée à tous les effets fugaces comme la lumière, la perception des formes, les matières, les images, etc.

Commençons tout d'abord par souligner le rôle important que joue le vocabulaire de l'art et de la peinture dans le récit. Nous pensons plus particulièrement à la scène de la description de la nuit parisienne dans *L'Animale*, où le lexique de l'art permet de souligner l'hybridation du paysage urbain au paysage naturel¹⁰⁶ :

Il faisait une jolie nuit, une des premières nuits tièdes du printemps. À cette hauteur une brise folle courait, et quelques nuages reflétant les *ors* de la lune semblaient monter des rues avec les grondements sourds – qu'on ne s'expliquait pas bien – des voitures attardées. Ce toit de verre dominant la maison était bordé d'un minuscule mur de briques *vernies* l'isolant des mansardes voisines. Les cheminées environnantes, comme les arbres d'une forêt, se pressaient autour de la surface plane, si *unie*, si *laiteuse*, si toujours balayée par tous les vents, lavée par toutes les ondées, *qu'on eût dit une glace de ce stuc blanc de nacre dont les Chinois ont le secret et dont ils revêtent certaines pagodes*. Et, pour compléter la *chinoiserie*, le ciel d'un *bleu paon* s'irisait de *nébuleuses*,

¹⁰⁶ Les termes ou fragments qui nous intéressent sont indiqués en italique dans la citation.

imitant les miroitis de la laque, se parait d'une énorme lune couleur d'or neuf, d'un genre absolument faux. (p.20-21)

L'écriture tableau pratiquée par Rachilde repose en outre sur un certain art de la composition. Il nous faut alors souligner l'importance du motif de la fenêtre. La fenêtre en effet constitue souvent le cadre à travers lequel on observe la nature, à travers lequel la nature fait tableau. La scène du premier bal mondain de Mary, au chapitre 2, en est un bon exemple :

Les croisées en portiques étaient ouvertes et des suspensions de fleurs retombaient au centre de chaque portique, et le bleu éblouissant du ciel formait un fond infini comme un rêve à ces tableaux merveilleux. Une trentaine d'enfants polkaient dans des jonchées de roses [...]. (p.53-54)

La fenêtre sert ici de cadre au tableau formé par les suspensions de fleurs. L'adjectif « infini », qui qualifie indirectement le ciel, approfondit la perspective du tableau. Notons par ailleurs que le terme « tableau » est textuellement employé. L'ensemble, avec la mention de la danse des enfants, évoque une scène champêtre. De la même manière, au chapitre 5 (p.143-144), la tempête est perçue par le cadre restreint de la fenêtre : la nature y apparaît dans le prolongement du jardin comme un tableau. La fenêtre au premier plan (« Au dehors une aigre bise fouettait la galerie vitrée ») donne sur les arbres sans feuilles du jardin (« le feuillage du jardin étant mort »). Puis le regard s'ouvre plus loin, vers le fleuve sur le point de déborder, la Vallée des roses, les étoiles, les collines... Le regard enfin se perd dans « des lointains si noirs que cela faisait peur », « dans un fond de route noire ». L'insistance sur la noirceur de l'arrière-plan, outre mettre en exergue le caractère inquiétant de la nature, confère à la scène une profondeur conséquente, ce qui renforce sa dimension picturale. Dans une moindre mesure, l'on peut observer un phénomène similaire dans *Monsieur Vénus*. Au chapitre 2, le jardin de la demeure des Vénérande est observé par l'intermédiaire d'une fenêtre :

Les fenêtres, à croisillons étroits, descendaient toutes jusqu'au parquet, montrant, derrière la légèreté des mousselines et des guipures, d'énormes balcons de fer forgé agrémentés d'arabesques bizarres. Devant ces balcons s'étendait, coupée par la grille d'entrée, une mosaïque de plantes essentiellement parisiennes, de ces plantes aux verdure de tons neutres résistant à l'hiver, qui forment des bordures si justes, que l'œil le plus exercé ne saurait se heurter à un seul brin d'herbe dépassant. (p.39)

La superposition des différents plans et éléments (les croisillons, les rideaux, les balcons et leurs arabesques) fait ressortir l'aspect géométrique du jardin et donne l'impression d'une sorte de mosaïque. D'ailleurs, ce passage fait fortement écho au chapitre 2 de *La Marquise de Sade* :

Toujours des grilles aux fenêtres et toujours des fuchsias derrière ces grilles. Les carreaux de vitre étaient larges d'une main, avec des teintes vertes qui faisaient des transparents aux petits rideaux de guipure. (p.62)

On retrouve ici, à peu de chose près, la même superposition des éléments (les rideaux de guipure, les fenêtres, les fleurs, les grilles), si ce n'est qu'un intérêt tout particulier est porté à la lumière via la transparence et la couleur des carreaux de vitre. L'image formée évoque alors un vitrail. Soulignons par ailleurs l'importance de la couleur verte, que l'on retrouve dans *La Tour d'amour*, où elle est à nouveau mise en valeur par le biais d'une étroite fenêtre :

Je posai ma lampe et j'introduisis la clé.

Ça s'ouvrit très doucement.

... De la poussière, un peu de sable, de ce sable fin qui pénètre partout, si blanc, si fluide. Pas de femme ! Aucun cadavre, aucun squelette ; seulement, sur l'appui de la fenêtre, juste devant la loupe de verre, voilée d'une buée verte, une étrange plante dans un pot de cristal, un large pot où l'on met des gros fruits à confire... et les poisons, chez les pharmaciens.

Cette plante s'étalait autour du pot en luxuriants rameaux blonds, était onctueuse au toucher, très pareille à des cheveux.

Retournant le bocal, je vis *la tête* osciller légèrement, et ses yeux vides s'emplirent de lueurs, s'irisant à travers l'alcool. (p.164)

Cela nous amène à aborder la question de l'intérêt pour la lumière et les couleurs au cœur de l'écriture de Rachilde, qu'il s'agisse de la lumière du soleil, de la lune, ou encore d'une lumière artificielle.

Les descriptions, en effet, mettent régulièrement l'accent sur la lumière, et plus précisément sur la façon dont un éclat de lumière saisi dans un instant précis permet de donner un accent particulier à une scène. Prenons par exemple la scène de la mort de Jacques au chapitre 16 de *Monsieur Vénus* :

On était au mois de mars, il faisait un temps gris, mais très tiède. Il avait plu la veille et les bourgeons naissants des arbres étincelaient de mille gouttelettes brillantes.

[...]

Il ramena son regard sur la terre. Des violettes perçaient çà et là le gazon. Alors, de même que les gouttes de pluie avaient semé des paillettes dans son obscur cerveau, de même les petits yeux sombres des fleurs à demi voilées mélancoliquement par les brins d'herbe comme par des cils, le rendirent plus obscur encore.

[...]

À ce moment, l'aurore déchira la nue grise. Un rayon glissa jusqu'aux combattants. Jacques fut illuminé et, sa chemise s'entr'ouvrant au creux de sa poitrine, l'on put apercevoir sur une peau fine comme la peau d'un enfant, des frisons d'or qui formaient à peine une estompe à la chair. (p.181-183)

Ici, les éléments naturels ont un effet significatif sur l'imagination de Jacques. Les fleurs sont personnifiées : les gouttes de rosée confèrent aux violettes un étrange regard humide et les brins d'herbe qui les recouvrent en partie leur font comme des cils. En outre, un intérêt tout particulier est accordé à la lumière à partir d'un jeu de contrastes entre la lumière vive de l'aurore et le gris de l'environnement. Le soleil illumine Jacques, mettant ainsi en valeur la blondeur des poils de son torse. L'emploi des verbes « déchirer » et « glisser » fait ressortir la dimension picturale de la scène. Un véritable tableau vivant semble ainsi se composer autour de Jacques, scellant la dimension tragique du moment qui précède sa mort. Plus tôt dans le roman, lors de la scène du bal organisé par Raoule, la lumière artificielle qui éclaire la serre et le salon est presque personnifiée :

Le soir du Grand Prix, dès dix heures le salon du centre et la serre aux plantes exotiques s'inondèrent des jets éblouissants de la lumière de magnésium, lumière blanche, fluide, plus claire et cependant moins aveuglante que celle de l'électricité et à laquelle ressortaient tout le relief des statues, tous les plis des draperies, comme si le jour lui-même eût voulu prendre part à la fête des Vénérande. (p.139)

Remarquons la façon dont la lumière permet d'intensifier les contrastes en faisant ressortir les reliefs. La lumière est ici un outil dont l'usage sert la dimension picturale de la scène. Cette lumière est cependant fluide, ce qui semble indiquer qu'elle ne contribue en aucun cas à figer le décor. Au contraire, elle le rend d'autant plus vivant. Cette fluidité de l'image, permise par les jeux de lumière, est tout particulièrement valorisée, là où le caractère rigide des peintures de Jacques est moqué par Raoule :

Raoule se leva pour corriger l'esquisse du bouquet bleu.

[...]

— Tiens, nigaud, dit-elle le souffletant de ses gants lacérés, tâche de faire vivre tes malheureux myosotis ! Tu te souviens trop de ton ancien métier ! Tu me peins des fleurs en bois !

— Je recommencerais, Mademoiselle, car je les destine à votre tante.

— Ma foi, du moment que c'est pour ma tante, tu peux les faire en marbre, si tu veux ! (p.84-85)

La description chez Rachilde permet ainsi de saisir, de figer des éclats de lumière fugitifs, comme des touches de lumière sur une peinture. En ce sens, un intérêt tout particulier est accordé aux reflets et aux rayons de lumière, comme dans cet extrait issu de *L'Animale*, au sujet des lumières nocturnes de la ville :

Des panaches de fumée se tordaient autour des cheminées, couvrant les clartés de Paris d'un voile et auréolant les sommets d'édifices d'un nimbe de brumes où rayonnaient des flèches rouges. De-ci, de-là, sous des pans d'ombres funèbres, s'ouvraient les brasiers infernaux des grands boulevards, filtraient les jets d'argent des globes électriques, et la forêt des cheminées de tôle, ces arbres noirs d'un éternel hiver, luisait, par instants, d'un reflet vif quand la lune se perchait, en passant, sur leur cime. (p.175-176)

Plusieurs autres exemples témoignent de cet intérêt pour les éclats fugitifs de la lumière, ce que suggère plus particulièrement l'image frappante des lames de couteaux, toujours dans *L'Animale* :

Lucien Séchard se cacha le visage dans ses cheveux dénoués. Les éclairs se succédaient, brillant entre les persiennes comme des reflets de lames aiguës. (p.80)

Elle s'interrompit pour sourire, et le prêtre vit ses dents briller, à travers le grillage, comme un reflet de couteau. (p.94)

Le cadre naturel et littéraire devient alors le support d'une écriture organique qui trouve une plus grande fluidité encore dans l'exploration de phénomènes plus évanescents. Cet intérêt pour la matérialité de la couleur et de la lumière est typiquement impressionniste. Dans *Qu'est-ce que le romantisme ?*, Alain Vaillant rappelle ainsi l'influence de la lumière et de la couleur chez les impressionnistes. Il souligne en outre

l'intérêt particulier du romantisme pour la « matérialité picturale »¹⁰⁷. Cette remarque nous intéresse d'autant plus que nous avons tâché d'insister sur l'inspiration romantique de Rachilde. Le rôle de la lumière dans les descriptions de la nature évoque ainsi l'art du paysage romantique (pictural ou littéraire), à propos duquel Alain Vaillant écrit :

Car la beauté du paysage romantique ne réside plus dans les formes matérielles ou le décor concret qui le composent, mais naît de son pouvoir à suggérer l'intensité de la lumière, la violence de l'océan, l'immensité écrasante des montagnes, les forces telluriques qu'on devine seulement à l'œuvre dans la nature et, davantage encore, l'intensité des émotions que le paysage suscite dans l'esprit de l'artiste qui le contemple ou l'imagine. Si bien que le miracle artistique que réalise le paysage romantique est de parvenir à faire voir ce qui, justement, ne s'offre pas au regard.¹⁰⁸

Nous pourrions parler, au sujet de Rachilde, d'une forme d'impressionnisme littéraire¹⁰⁹, sur le modèle de l'impressionnisme pictural, au sujet duquel Max Saunders écrit d'ailleurs qu'il est « clairement l'affaire des dernières années du dix-neuvième siècle et de la période appelée fin de siècle. »¹¹⁰ Son article insiste d'ailleurs sur un aspect qui est en l'occurrence très présent chez Rachilde, à savoir l'idée de multiplicité des images (et des reflets). Max Saunders cite Ford Madox Ford au sujet de la notion d'impressionnisme littéraire :

Les deux extraits suivants offrent les meilleures définitions de l'impressionnisme fordien classique : « Je suppose que l'impressionnisme existe afin de rendre les effets insolites de la vraie vie, des effets qui ressemblent à la multiplicité d'images perçues à travers une vitre d'une transparence éclatante : une vitre si lucide que, tout en distinguant clairement le paysage ou le jardin, vous êtes conscient du reflet dans la vitre du visage de la personne qui est debout derrière vous. Car la vie est ainsi faite. Nous avons beau occuper un espace-temps déterminé dans l'univers phénoménal, nos esprits, dans le même temps, nous situent ailleurs. »¹¹¹

¹⁰⁷ Alain VAILLANT, *Qu'est-ce que le romantisme ?*, p.18.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.87-90.

¹⁰⁹ Voir Max SAUNDERS, « De l'impressionnisme littéraire », *Modèles linguistiques XXXVIII*, n° 75 (29 décembre 2017).

¹¹⁰ *Ibid.*, p.3.

¹¹¹ *Ibid.*, p.6.

Les paysages chez Rachilde laissent ainsi une large place à la superposition des images et des perspectives, notamment par le biais de l'imaginaire, ce dont témoigne la scène hallucinatoire du chapitre 5 de *Monsieur Vénus* : « Un panneau représentait Henri III distribuant des fleurs à ses mignons. Près de Raoule se dressait le buste d'un Antinoüs couronné de pampres, ayant des yeux d'émail luisants de désirs. » (p.73) Ici, les éléments naturels sont omniprésents à l'intérieur de la demeure via les œuvres d'art (le tableau, la statue). L'ivresse de Jacques altère sa perception de la réalité : les œuvres d'art « prennent vie » et se confondent dans le réel : « Tout à coup, les fumées du champagne aidant, il lui sembla voir Raoule, vêtue du pourpoint de Henri III, offrant une rose à l'Antinoüs. » (p.79) Par la superposition des images, il semble que, se confondant avec le tableau, la scène devienne à son tour tableau. De même dans *L'Animale*, la scène de la « métamorphose » de Laure donne à voir le moment précis où la jeune femme perd sa conscience humaine par le biais de la superposition de ses yeux aux yeux du chat :

Un délire étrange lui faisait voir des océans de flammes vertes et rubis dans lesquelles son corps meurtri nageait en recevant des coups de couteau ; elle voyait des yeux en tas, des yeux d'escarboucles, et elle se ruait dans le flot des pierres précieuses, dans tous ces yeux de chat qui s'amoncelaient autour d'elle, fulgurant contre ses pauvres nudités, lui dardant des jets d'étincelles. Les yeux des chats pénétraient derrière sa tête, glissaient à ses orbites vides ; ils s'installaient chez elle comme chez eux ; c'était elle qui avait des prunelles phosphorescentes, et elle voyait avec un regard trouble, et les objets changeaient peu à peu de forme ! Au fond de son hallucination, une seule pensée *humaine* subsistait... (p.267-268)

Ici, le caractère incongru des images, ainsi que leur superposition et leur multiplicité, font signe vers une écriture peut-être plus proche du symbolisme. À ce sujet, Anita Starón souligne les phénomènes de synesthésie et de « correspondance » chez Rachilde : « Les analogies au niveau des sens ne sont qu'une possibilité d'élargir le champ de sa perception. »¹¹² Les paysages sont ainsi assimilés à des tableaux animés et pleins de vie, eux-mêmes pris dans une continuelle dynamique de métamorphose et de transformation.

La rose offerte à l'Antinoüs, les yeux des chats... Tout cela semble suggérer un intérêt tout particulier pour le détail et la miniature. C'est en effet souvent à partir de détails que s'articulent le déploiement et la transformation du paysage. Au chapitre 3 de *La Marquise de Sade*, la description de la nature qui environne le jardin de la maison des

¹¹² Anita STARÓN, *Au carrefour des esthétiques Rachilde et son écriture romanesque 1880-1913*, p.192.

Corcette rend bien compte de cette idée : « Au carrefour de trois routes, elle avait la vue d'une campagne fort accidentée, une montagne couverte de rochers de laquelle glissaient de petites cascades en miniature [...] » (p.85) Ici, la progression de la phrase crée un effet de perspective et de relief : le regard part du carrefour, puis la vue s'élargit à la campagne avant de se perdre dans la montagne. La mention d'un détail, les « petites cascades », mis en valeur par le complément circonstanciel « en miniature », confère au paysage dépeint la profondeur d'un tableau particulièrement bien exécuté. La finesse dans la peinture des décors du roman est encore visible au chapitre 4 où le chalet loué par le colonel Barbe semble se détacher du jardin par la délicatesse de ses galeries de bois : « Hors la ville, le colonel Barbe avait pu louer un chalet tout découpé légèrement, avec des galeries de bois, posé au milieu d'un jardin comme un jouet d'enfant » (p.101). Ces quelques exemples soulignent l'importance du détail dans la description. L'intérêt pour le détail, aussi bien que l'intérêt pour l'éphémère, rejoint cette conception d'un art de l'intime en opposition avec les grandes peintures académiques. Dans *Qu'est-ce que le romantisme ?*, Alain Vaillant souligne d'ailleurs au sujet de la peinture au XIXe siècle une « explosion de la consommation privée, qui fait pénétrer les tableaux dans les intérieurs, substitue à la vénérable peinture d'histoire – réservée à la commande publique – le foisonnement des “petits genres” (le paysage, le portrait, la scène de genre...), et fait ainsi basculer le plaisir artistique dans la sphère des émotions intimes. »¹¹³

L'intérêt pour l'éphémère est alors à relier à la question d'un certain ancrage dans le présent. Affirmer cela peut sembler paradoxal étant donné la part considérable de la nostalgie dans les romans qui nous occupent, cependant les phénomènes d'hybridation font bien signe vers une tentative de figer l'éphémère. Nous citerons pour la dernière fois Alain Vaillant, à propos de Baudelaire et du *Peintre de la vie moderne* (1863) :

Contre la nostalgie artistique du passé (de tous les passés : l'Antiquité, le Moyen Âge, la Renaissance), il commence par faire l'éloge du présent ; non pas du présent de 1863 ou de quelque autre présent, mais de tout présent, puisqu'il est le temps toujours actuel, et le réel même : « Le plaisir que nous retirons de la représentation du présent tient non seulement à la beauté dont il peut être revêtu, mais aussi à sa qualité essentielle de présent » : il n'est pas indifférent, bien sûr, que *Le Peintre de la vie moderne* soit consacré, non pas justement à un peintre, mais à un simple illustrateur de presse, Constantin Guys, dont le métier est de figer fugitivement l'éphémère.¹¹⁴

¹¹³ Alain VAILLANT, *Qu'est-ce que le romantisme ?*, p.39.

¹¹⁴ *Ibid.*, p.143.

CONCLUSION

Nous avons ouvert notre introduction sur un rapprochement entre *Les Hors Nature* et le constat posé par Huysmans dans *À Rebours* : « La Nature a fait son temps ». Pourtant, étant donné la place de la nature dans l'œuvre de Rachilde¹¹⁵, il semblerait bien que cette dernière ne s'inscrive pas dans la même démarche. Nous citerons, pour appuyer notre constat, les remarques d'Anita Starón :

Il est évident que Rachilde se concentre davantage sur la peinture d'un monde factice et pervers que sur la présentation des descriptions de la nature. Mais lorsqu'elle le fait, elle laisse entendre son admiration pour les œuvres de la nature et son mépris de la civilisation. Dans une plus grande mesure que le fragment, cité plus haut, de *La Marquise de Sade*, le passage situé au chapitre II de *Madame Adonis* est ici révélateur. S'adressant à la Nature, le narrateur confronte les deux univers et arrive à des conclusions totalement opposées à celles du fameux passage d'*À rebours* où des Esseintes (Huysmans) dénonçait la monotonie de la nature et vantait les conquêtes de la civilisation : « Pierres taillées par la main des hommes, mondaines puissances, qu'êtes-vous devant les souples verdure ? Qu'importe la grandeur de l'humanité ? Les montagnes sont plus hautes ! Qu'importe les dynasties ? Les sources, éternellement limpides, coulent et ne remontent pas ! Qu'importe l'ambition ? La nichée de l'aigle est inattaquable ! Qu'importe la science ? Les insectes, hier soir, ont rentré leurs œufs avant l'orage ! Qu'importent les arts ? Il y a sur le bord des routes des liserons qui contiennent en leur calice le palais des coccinelles ! Qu'importe la poésie ? L'abeille a inventé le miel ! Qu'importent les richesses ? Voici l'amour universel aux franches libertés du vent ! »¹¹⁶

Non seulement Rachilde décrit la nature et « laisse entendre son admiration » pour cette dernière, mais elle le fait qui plus est très régulièrement. C'est ce que nous avons tâché de montrer en décrivant les formes de la nature présentes dans les romans de notre corpus et en insistant sur la grande variété de ces formes, qui se partagent entre deux espaces opposés mais continuellement mêlés : jardin et paysage. Si notre étude s'est limitée à quatre romans, nous savons par ailleurs que la nature est également très présente dans de nombreuses autres œuvres de Rachilde, y compris parmi celles datant du début du XXe

¹¹⁵ Y compris dans *Les Hors Nature*.

¹¹⁶ Anita STARÓN, *Au carrefour des esthétiques Rachilde et son écriture romanesque 1880-1913*, p.162.

siècle, nous pensons par exemple au *Meneur de louves* (1905) ou encore au roman *Le Dessous* (1904)¹¹⁷.

En tant qu'entité vivante, organique et changeante, la nature est particulièrement propice à l'exploration d'une esthétique du protéiforme où tout semble continuellement en mouvement. Cela se traduit par une écriture marquée par la figure de l'antithèse qui tente de résoudre ses contradictions par le biais de nombreux phénomènes d'hybridation. Ces derniers s'inscrivent notamment dans un processus de détournement du naturel. L'on pourrait penser qu'en faisant cela, Rachilde cherche à s'éloigner de la nature. Mais en réalité, ce n'est pas si évident que cela, et ça l'est d'autant moins que la frontière entre nature et artifice se révèle, du fait des nombreux phénomènes d'hybridation que nous avons décrits, extrêmement perméable. En dépit de toute tentative d'artificialisation, la nature reste toujours le point de mire, comme un repère ou un pivot :

L'artifice règne dans l'univers romanesque de Rachilde, mais la nature est loin d'en être exclue. Elle fonctionne comme un repère dans la vie désordonnée de ses personnages, qui, tout en violant ses lois, ont la pleine conscience de leur existence.¹¹⁸

Si l'hybridation comme esthétique peut fonctionner, c'est donc aussi parce qu'elle se fonde sur un élément « stable », en l'occurrence la nature. La nature est l'élément à partir duquel Rachilde peut se permettre de jouer. Son écriture de la nature, si elle est une écriture de l'hybridation et de la transformation, est aussi une écriture qui vise à s'inscrire dans le présent. C'est ce que peut suggérer l'expression de « pleine conscience » utilisée par Anita Starón. La question de l'hybridation tend ainsi davantage à souligner une réelle inscription au sein de la nature plutôt qu'un rejet de cette dernière.

En mettant l'hybridation au cœur son écriture, Rachilde fait de la nature plus qu'un simple sujet. Son écriture, caractérisée par une grande souplesse, par une grande capacité de transformation, joue avec la complexité des phénomènes naturels pour mieux se les approprier, pour mieux en saisir la richesse. L'écriture de Rachilde est donc véritablement une écriture de la nature, qui cherche à saisir le réel dans toute sa beauté, mais également dans toute son horreur.

¹¹⁷ Anita Starón propose une analyse du roman *Le Dessous*, roman dans lequel la nature tient encore une place centrale, cette fois autour de questionnements de nature écologiste.

¹¹⁸ *Ibid.*, p.165.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE PRIMAIRE

❖ **Corpus (éditions les plus récentes dans l'ordre chronologique) :**

RACHILDE, *Monsieur Vénus : roman matérialiste* [1884], Victoire Tuillon, Martine Reid éd., Paris, Gallimard, Collection L'imaginaire, 2022.

RACHILDE, *La Marquise de Sade* [1887], préf. inédite d'Edith Silve, Paris, Gallimard, Collection L'imaginaire, 1996.

RACHILDE, *L'Animale* [1893], préf. d'Edith Silve, Paris, Mercure de France, 1993.

RACHILDE, *La Tour d'amour* [1899], préf. d'Edith Silve, Paris, Mercure de France, 1994.

❖ **Autres œuvres citées :**

De Rachilde :

RACHILDE, *Les Hors Nature* [1897], présentation de Jean de Palacio, Paris, Séguier, 1994.

Œuvres contemporaines :

HUYSMANS, Joris-Karl, *À Rebours* [1884], présentation, notes, dossier, chronologie, bibliogr. par Daniel Grojnowski, Paris, Flammarion, Collection G.F., 2004.

HUYSMANS, Joris-Karl, *Là-bas* [1891], édition établie et présentée par Yves Hersant, Paris, Gallimard, Collection Folio, 1985.

LORRAIN, Jean, *Sonyeuse* [1891], présentation de Jean de Palacio, Paris, Séguier, Collection Bibliothèque décadente, 1993.

LORRAIN, Jean, *Les Noronsoff* [1902], préf. de Thibaut d'Anthonay, Paris, la Table ronde, Collection La petite vermillon, 2002.

MAETERLINCK, Maurice, *Serres chaudes* suivies de *Quinze chansons* [1889], Bruxelles, Paul Lacomblez, 1912.

MIRBEAU, Octave, *Le Jardin des supplices* [1899] et autres romans, édition établie, présentée et annotée par Pierre Glaudes, Paris, Robert Laffont, Collection Bouquins, 2020.

ZOLA, Émile, *La Fortune des Rougon* [1871], Vanves, Hachette, 2022.

ZOLA, Émile, *La Curée* [1871], Paris, Gallimard, 1976.

ZOLA, Émile, *La Faute de l'abbé Mouret* [1875], préf., dossier et notes de Sophie Guermès, Paris, Librairie générale française, Collection Classiques de poche, 1998.

BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE

❖ Sur Rachilde et son œuvre :

GAUTHIER, Vicky, « Le roman monstre ou la poétique du fantastique du monstrueux moral chez Rachilde », Thèse de doctorat, Université du Québec à Chicoutimi, 2018. Disponible en ligne : <https://constellation.uqac.ca/id/eprint/4721/> — consulté le 20/06/2023.

RAOULT, Marie-Gersande, « Perversion et subversion dans les romans de Rachilde et de Jean Lorrain (1884-1906) : Une esthétique de la décadence », Thèse de doctorat, Université de Limoges, 2011. Disponible en ligne : <http://aurore.unilim.fr/ori-oai-search/notice/view/unilim-ori-28383> — consulté le 20/06/2023.

STARÓN, Anita, *Au carrefour des esthétiques Rachilde et son écriture romanesque 1880-1913*, édité par Uniwersytet łódzki, Łódź, Pologne, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2015.

❖ **Sur la littérature fin-de-siècle :**

BERG, Christian, *et al.*, *L'automne des idées symbolisme et décadence à la fin du XIXe siècle en France et en Belgique*, République des lettres, Louvain, Peeters, 2013.

DE PALACIO, Jean, *Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, 1994.

DE PALACIO, Jean, *La Décadence : le mot et la chose*, Paris, Les Belles lettres, 2011.

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

PRAZ, Mario, THOMPSON PASQUALI Constance, *La Chair; la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle : le romantisme noir*, Paris, Gallimard, 1998.

❖ **Sur le motif du jardin, au XIXe siècle et dans la littérature décadente :**

CETTOU, Maryline, « Jardins d'hiver et de papier : de quelques lectures et (ré)écritures fin-de-siècle », *A contrario*, 2009/1 (n° 11), p. 99-117. DOI : <https://doi.org/10.3917/aco.061.0099>. URL : <https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2009-1-page-99.htm>. — consulté le 20/06/2023.

LERAY, Morgane, « Des jardins originels aux parcs fin-de-siècle : exemple de mythographie décadentiste » In : *Les mythologies du jardin de l'antiquité à la fin du XIXe siècle*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006 (généré le 29 novembre 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pu-b/27441>>. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pub.27441>. — consulté le 20/06/2023.

SANTOS, José, « Réalité et imaginaire des parcs et des jardins dans la deuxième moitié du XIXe siècle », *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 31, No. 3/4 (SPRING SUMMER 2003), p. 278-296 (19 pages), published by University of Nebraska Press. URL : <https://www.jstor.org/stable/23537815> — consulté le 20/06/2023.

SICOTTE, Geneviève, « Le jardin dans la littérature fin-de-siècle, ou quand un motif narratif devient un objet esthétique », publié dans *Projets de paysage* le 18/01/2011. DOI : <https://doi.org/10.4000/paysage.21093>. URL : <http://journals.openedition.org/paysage/21093>. — consulté le 20/06/2023.

❖ **Sur la nature en littérature :**

AURAX-JONCHÈRE, Pascale, *et al.*, *Dictionnaire littéraire des fleurs et des jardins (XVIIIe et XIXe siècles)*, Paris, Honoré Champion, 2017.

SCHOENTJES, Pierre, *Ce qui a lieu : essai d'écopoétique*, Marseille, Éditions Wildproject, 2015.

❖ **Histoire littéraire & philosophie :**

FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », *Empan*, 2004/2 (n°54), p. 12-19. DOI 10.3917/empa.054.0012. URL : <https://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm> — consulté le 20/06/2023.

SAUNDERS, Max, « De l'impressionnisme littéraire », *Modèles linguistiques* XXXVIII, n° 75 (29 décembre 2017) : 155-70. <https://doi.org/10.4000/ml.4346> — consulté le 20/06/2023.

VAILLANT, Alain, *Qu'est-ce que le romantisme ?* Paris, CNRS éditions, Biblis, 2016.

AUTRES SOURCES :

❖ **Documents iconographiques :**

« Le Fin de siècle », *RetroNews*, 24 octobre 1891. <https://www.retronews.fr/journal/le-fin-de-siecle/24-octobre-1891/687/1826773/1>.

❖ **Dictionnaires & encyclopédies :**

GAFFIOT, Félix, STORA, Ghislaine, *Le Gaffiot de poche : dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 2001.

LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1873-1874, version électronique créée par François Gannaz, <https://www.littre.org>.