

Violence et sacré dans *La Jongleuse* de Rachilde

Guri Ellen Barstad
Østfold University College

Violence et sang marquent tout l'univers romanesque de Rachilde. Dans *Monsieur Vénus* (1884), l'un de ses premiers romans, le personnage féminin fait tuer son amant dès qu'il devient incapable de combler ses désirs. Dans *La Marquise de Sade* (1889), la petite Mary, spectatrice choquée par l'abattage d'un bœuf, devient à l'âge adulte un monstre sanguinaire. *L'Animale* (1893) se termine sur une scène atroce – insupportable pour le lecteur – dépeignant avec force détails la mort sauvage de Laure par un chat jaloux et féroce. Dans *La Jongleuse*

(1900), l'expression de la violence se fait plus stylisée, plus retenue; mais après maintes allusions à la mort, ce roman mystérieux se termine par le suicide-choc de l'héroïne, Éliante Donalger, dans le « flot pourpre » (p. 255¹) du sang qui coule. Dans les œuvres de Rachilde, la violence se manifeste de diverses façons mais toujours en liaison avec l'amour et, en filigrane, avec l'art et ses côtés délicieusement et tragiquement sombres.

Cet article se concentre sur *La Jongleuse*, roman qui puise dans la mythologie gréco-romaine pour décrire un amour violent, terrible et mortel, un amour qui dépasse les limites humaines. En même temps, on perçoit dans ce roman l'esquisse d'une esthétique rachildienne tout aussi violente que les aventures des personnages présentés : le roman parle bien des caresses esthétiquement efficaces d'une « plume trempée dans du sang » (p. 120). Notre lecture de *La Jongleuse* va tenir compte de ces deux aspects (amour et esthétique), car leurs fils s'enchevêtrent, mais l'accent principal sera mis sur l'amour et sur la protagoniste, Éliante, grande amoureuse et grande artiste.

Dans ce roman, l'amour violent autant que l'art violent s'expriment par le biais de deux figures mythiques, Vénus et Pygmalion, qu'Éliante semble toutes deux incarner. Dans la description de son personnage, Rachilde semble jouer sur une conception répandue qui associe l'Antiquité à la cruauté, à la liberté et à la beauté, et nous garderons en mémoire que la déesse de l'amour comme Pygmalion, figure par excellence de l'artiste de génie, font partie des références courantes du XIX^e siècle. Le mythe de Pygmalion véhicule le désir de l'artiste de faire concurrence à Dieu en créant la vie; le mythe de Vénus

¹ Rachilde, *La Jongleuse*, Paris, Des femmes, 1982. Toutes les citations du roman sont tirées de cette édition.

fascine par son ambiguïté : la déesse de l'amour peut être bonne et céleste, ou chtonienne et cruelle. Le motif fait donc partie du contexte culturel du siècle et possède par là-même une force associative : les œuvres qui précèdent *La Jongleuse* influencent indirectement la réception du lecteur de ce roman. « La Vénus d'Ille » de Mérimée, précurseur très apprécié des Décadents, représente un exemple de ces œuvres. Mais la référence à l'Antiquité sert aussi un autre but : il s'agit d'une référence au sacré, à une dimension religieuse et spirituelle qui, pour les Décadents, pouvait se référer au spirituel de l'art.

La Jongleuse

Avant de poursuivre, résumons *La Jongleuse*. Léon Reille, 22 ans, étudiant en médecine, éprouve une forte fascination pour Éliante Donalger, une veuve mystérieuse de treize ans son aînée, décrite comme « emportant sa nuit, toute drapée d'une ombre épaisse, d'un mystère d'apparence impénétrable montant jusqu'au cou et lui serrant la gorge à l'étrangler » (p. 25-26). Éliante est énigmatique, tout à la fois femme fatale et femme moderne. Peu à peu, l'amoureux va découvrir, ébahi, les multiples facettes de sa dulcinée. Ses dons artistiques sont extraordinaires : elle jongle avec virtuosité et danse la *jota* avec une passion rare. Elle ose aussi, bravant toute règle de bienséance, se produire devant ses invités en jonglant avec des couteaux. L'amoureux parvient à se faire inviter chez elle et, sans toutefois réaliser la profondeur de son mystère, il découvre avec stupéfaction qu'à côté de sa vie bourgeoise « comme il faut » avec la famille de son défunt mari, Éliante mène une seconde vie, perverse et troublante, dans un espace

qui lui est propre, où elle révèle une passion amoureuse inattendue et étrange pour... une amphore grecque ! Comblée par son « amant » d'albâtre, elle maintient à distance son soupirant humain, tout en lui déclarant son amour. Tour à tour choqué et admiratif devant cette femme étrange, le jeune homme, fasciné, se montre cependant persévérant au point qu'à la fin du roman, Éliante pourra lui faire miroiter la possibilité d'une nuit qui le comblerait. Quand Léon croit son rêve enfin réalisé, le jour qui pointe lui révèle la véritable identité de sa compagne nocturne, ce n'était pas Éliante... mais sa nièce Missie ! Le scénario inattendu de cette nuit est une invention d'Éliante : elle savait sa jeune nièce amoureuse de Léon, mais n'avait pu le convaincre de l'épouser. Immédiatement après le réveil de Léon et la surprise de sa découverte, Éliante franchit le seuil de la chambre « nuptiale » et, dans une scène mélodramatique et sanglante, se donne la mort avec l'un des couteaux qui lui servent habituellement pour jongler :

[Elle] tendit la gorge. Le couteau, plus lourd, venant de plus haut, se planta droit, et ses petits doigts puissants l'y enfoncèrent, appuyèrent de toutes leurs forces, crispés sur le manche d'ébène. La femme glissa en arrière. Un flot pourpre noya le masque pâle. (p. 254-255)

Après cette scène choc, une ellipse... puis nous apprenons que l'aventure se terminera par le mariage de Léon et de Missie et la naissance d'une petite fille.

Éliante – femme fatale ou divinité?

Le suicide-spectacle et spectaculaire qui termine *La Jongleuse* ne pourrait pas être qualifié de réveil idéal pour le jeune amant, Léon, qui, en outre, vient de découvrir qu'il a passé la nuit avec

une femme qui n'était pas l'objet de son désir. La réaction du couple n'a donc rien d'étonnant. Tous deux s'évanouissent mais se trouvent mystérieusement unis pour toujours : « Évanouis, bouche à bouche, les deux enfants étaient retombés dans leur lit nuptial, indissolublement unis, maintenant, par la même horreur sacrée. » (p. 255) L'expression « horreur sacrée » ouvre un gouffre loin du monde trivial et profane; elle nous introduit dans un monde transcendant, dans le sacré d'une autre époque, ni contemporaine ni chrétienne.

Qui est donc ce personnage qui inflige au jeune couple une scène aussi atroce? À maints égards, Éliante se comporte avec Léon en femme fatale classique : tantôt froide tantôt séduisante, elle est comparée à une sirène (elle s'entoure d'une « enveloppe de sirène » [p. 80] et elle a « l'aspect d'une sirène noire » [p. 78]); à un serpent (« On dirait que vous vivez dans une peau de serpent » [p. 41] et « Elle se colla toute entière contre lui [...], souple comme un serpent » [p. 147]); à un reptile (sa cheville a « une froideur de reptile » [p. 80]). Autant de métaphores habituelles pour une femme dangereuse et cynique. Éliante semble en outre pourvue de griffes (« la femme étir[ait] le bout de ses gants, ce qui lui ajoutait des griffes pointues » [p. 32]) et, dans la rue, il lui arrive même d'être prise pour une prostituée, car elle est outrageusement maquillée. Cependant, Éliante elle-même se présente à la fois comme « le frisson incarné » (p. 50) et comme « toute la fournaise » (p. 50), opposition du froid et du chaud qui représente l'un des mystères de ce personnage, tantôt statue tantôt brûlante de vie. Le frisson peut aussi avoir des connotations érotiques; Éliante se dit habitée par une divinité et elle brûle d'amour : « Je me meurs d'amour », dit-elle, « comme le phénix, je renais, après avoir brûlé, de l'amour! » (p. 50) Nous pouvons comprendre ces

réflexions d'une manière métaphorique mais nous pouvons aussi les prendre au sens propre, auquel cas Éliante ne serait pas seulement une femme fatale, mais l'Amour incarné, voire la déesse de l'amour en personne, une Vénus du XIX^e siècle.

Vénus au XIX^e siècle

Pour la fin de siècle, la déesse Vénus s'incarne en fait dans une femme fatale en chair et en os; il ne s'agit plus d'une Vénus bienveillante, amie des amoureux, mais de son autre face : d'une Vénus « noire », malveillante, « chtonienne ». À cette époque, écrit Sophie Jeddi, les dieux païens « en colère » sont « prêts à ressortir des tanières où le christianisme désormais vacillant les avait relégués du temps de sa gloire, pour reprendre leur place première et en découdre avec cette religion du péché » (p. 47). En 1853, dans « Les dieux en exil », Heinrich Heine disait déjà : « ces dieux ne sont pas morts; ce sont des êtres incréés, immortels, qui, après le triomphe du Christ, ont été forcés de se retirer dans les ténèbres souterraines » (p. 7). Mais ils n'ont pas l'intention d'y rester!

Les récits qui incluent la Vénus noire et diabolique sont d'une grande variété mais, en général, les événements racontés ont lieu le jour d'un mariage et deux ingrédients y sont récurrents : le don de l'anneau et l'emprisonnement². Dans « La Vénus d'Ille » de Mérimée, qui s'inspire d'une légende du Moyen Âge, le jeune fiancé passe un anneau au doigt de la statue de Vénus pour découvrir ensuite qu'il ne pourra plus l'en retirer, la statue ayant plié le doigt. Cela devait être son jour de mariage

² Pour une analyse détaillée, voir Jeddi (2001).

avec une jeune femme de la région, mais l'anneau enfilé au doigt de la statue scelle un autre mariage : voici donc qu'il a épousé la statue, dont la jalousie se révélera terrible et meurtrière. La fin de l'aventure est violente : la nuit suivante, la statue entre dans la chambre nuptiale, s'étend sur le jeune marié et l'écrase, laissant sous le choc la jeune mariée, elle-même Vénus céleste ou ouranienne, associée à la Vierge Marie. Quant au thème de l'emprisonnement, c'est un élément central de *Tannhäuser*, une autre légende médiévale : Vénus a fait prisonnier le chevalier de Tannhäuser et le tient enfermé dans une montagne enchantée. Il s'agit d'une union qui ne peut être rompue qu'avec l'aide du Pape et par le sacrifice de son amour. Il s'agit là d'une lutte entre la lumière et les ténèbres, entre le bien et le mal.

Dans *La Jongleuse*, nous pouvons déceler des traces ou des réminiscences de ces histoires, mais les détails repris ont subi une métamorphose. Celle-ci concerne peut-être aussi le sens profond des ingrédients. Il s'agit toujours de bien et de mal, de ténèbres et de lumière, mais les valeurs de ces termes peuvent avoir subi des changements. Toujours est-il que la protagoniste Éliante semble bien incarner cette Vénus chtonienne qui est, en même temps, une femme fatale et diabolique.

Éliante dans le rôle de Vénus

En suivant cette piste antique version fin-de-siècle, nous sommes confrontés à la peinture d'une dimension sacrée mal adaptée au monde moderne. La déesse de l'amour dans la version d'Éliante semble être en quête d'un amoureux capable d'endurer son amour jaloux ou son feu ardent. Elle croit un

moment percevoir en Léon le « dieu » qu'elle rêve de réveiller : « Je vous vois, dit-elle enfin, tel que vous serez, sinon tel que vous êtes, cher monsieur. Vous essayez vainement de résister au *dieu*³ qui vous mène. » (p. 38) Et plus loin : « Vous venez de la part du dieu. [...] Vous devriez être Éros lui-même. » (p. 86). Mais son espoir sera déçu : jusqu'au bout, Léon restera désespérément humain, bien ancré dans son époque rationnelle et scientifique où tout mystère s'explique par un diagnostic :

(Il examinait ce joli morceau de chair avec les yeux d'un expert en l'art de découvrir des tares physiques.) Oui, dit-il sérieusement, vous devez être souffrante, malade, ou chagrine, buveuse d'éther, morphinomane, ou... le cœur... (p. 34-35)

Une relation durable entre Éliante et Léon se révèle donc impossible, la déesse ne pouvant réaliser son vœu : « J'ai cru un moment que *j'élèverais* un homme dans le sentiment de mon genre de beauté. » (p. 168) Mais Léon n'est pas même en état de voir qui elle est *réellement*. « Vous êtes une pauvre exaltée » (p. 49), dit-il d'une manière hautaine tandis que la déesse, elle, doit constater sa solitude : « Les dieux sont seuls, et quand ils se promènent, par hasard, sur la terre, ce sont *des cas pathologiques* ou des *baladins*, des *histrions*... qu'on méprise! » (p. 168). Comme la Vénus antique, Éliante s'entoure de roses, et, comme elle, elle est associée à l'eau. Toutes deux ont dû épouser un mari difforme : « elle lui présenta une feuille de papier jauni où se reproduisait la même tête [...] tout à fait horrible. Cela ressemblait [...] à quelque macabre plaisanterie. » (p. 112) Et Éliante reçoit le vendredi, étymologiquement : le jour de Vénus... Suggérant sa différence avec les humains, elle remarque : « je ne suis peut-être pas une femme » (p. 122);

³ En italique dans le texte (il en est de même dans les deux citations suivantes).

quant à son regard, il peut avoir une lueur inquiétante et phosphorescente : « ses yeux noir s'illumin[ent] » de « flammes d'or » (p. 38). Mais c'est dans la scène avec l'amphore que l'identité mythique d'Éliante se précise. Sous ses caresses, l'amphore, « un admirable objet d'art placé sur un socle de peluche vieux rose, comme sur un autel » (p. 44), semble susciter la présence d'un « personnage insensible » (p. 50). Dans cette pièce qui se transforme en chapelle, Éliante se révèle « une artiste dépassant la limite du possible en art » (p. 51); la pierre n'est plus uniquement pierre mais une chair, « une chair de pierre » (p. 49). Sans le comprendre, Léon se trouve spectateur d'une réactivation du mythe de Pygmalion. Mais Éliante est-elle ici surtout Pygmalion, ou surtout Vénus? Dans le mythe antique, la déesse de l'amour a sa part dans le miracle : c'est elle qui donne vie à la statue; au XIX^e siècle, l'artiste lui-même, ce grand orgueilleux usurpant le pouvoir de Créateur, rêve de donner vie à son œuvre. Les personnages de Rachilde sont souvent multiples et hybrides et peuvent combiner des aspects apparemment incompatibles; Éliante est ainsi en même temps vivante et morte, être humain et statue. L'amphore posséderait-elle la même ambiguïté? Quel est le dynamisme entre Éliante et son objet? Elle semble vouloir faire comprendre à Léon (et au lecteur) que l'amphore est (aussi) autre chose qu'une amphore; elle l'humanise : le bel objet a « la hauteur d'un homme » (p. 44), « une apparence humaine » (p. 44), « la sincérité de la vie » (p. 46), et il est « une statue » (p. 48). On lui a fait violence : « Ce col s'évasant en corolle faisait songer à une tête absente, une tête coupée ou portée sur d'autres épaules que celles de l'amphore. » (p. 46) D'autres blessures, elle les a « fait *soigner...*, son ancienne blessure est invisible » (p. 47). « C'est à croire [...] qu'une âme l'habite, que brûle un cœur dans

cette urne d'albâtre » (p. 46), dit-elle. La statue devient complète grâce à Éliante, au moment où, penchant « le front en-dessus du col ouvert, et, en le respirant de toutes ses forces, elle parut, tout à coup, devenir la tête vivante de ce corps insensible » (p. 48). L'intensité monte : « La jeune femme, l'œil mi-clos, s'attacha davantage au col de l'amphore » (p. 49). Abandon érotique mais aussi acte de « complémentation » : Éliante semble maintenant fusionner avec son idole, les deux ne font qu'un seul corps : Éliante devient l'amphore, l'amphore devient Éliante. Voici alors que passé et présent, monde antique et monde moderne, se confondent. La vie qui se crée pendant ce moment d'amour brûlant concerne et l'amphore et Éliante. Ce phénomène de fusion est d'autant plus significatif qu'Éliante nous a elle-même été présentée comme une statue. En effet, au début du roman, nous la voyons entourée « d'autres » statues. Le narrateur parle de « la femme immobile, également statue » (p. 26) qu'est Éliante. L'amphore et cette femme sont donc de même « nature » : ce sont deux statues qui fusionnent et se mettent à vivre. Pourrait-on dire qu'ensemble, la femme et l'amphore forment le corps de la divinité, d'une divinité remontée à la surface de la terre?

Éliante, entre la Vénus d'Ille et la Vénus de Tannhäuser?

« Comment! On ne vous a pas conté, à Perpignan, comment M. de Peyrehorade avait trouvé une idole en terre? » Cette exclamation incrédule d'un antiquaire au début de la nouvelle de Mérimée dit l'importance de la trouvaille : « une Vénus d'une merveilleuse beauté » (p. 32), une statue qui semble susciter presque le même enthousiasme que l'amphore d'Éliante. Mais

dans la nouvelle de Mérimée comme dans *La Jongleuse*, son ancienne demeure souterraine est aussi significative que sa beauté. Après avoir passé des siècles sous la terre, l'amphore-statue, ce « vase miraculeux » (p.47) comme l'appelle sa propriétaire, a été retrouvée lors de fouilles archéologiques. Pendant ce long séjour *dans* la terre (demeure des dieux exilés de Heine), « qu'a-t-il vu, mon Dieu? Des choses effrayantes, sans doute, sous la terre, plongé dans l'obscurité, durant des siècles! Il ne les racontera pas, mais il sait... » (p. 47) « La radieuse Vénus antique, l'Aphrodite née de la blanche écume, n'a pas impunément traversé les horribles ténèbres du moyen âge », écrit Baudelaire dans « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris » : « Elle n'habite plus l'Olympe ni les rives d'un archipel parfumé. Elle est retirée au fond d'une caverne [...]. En descendant sous terre, Vénus s'est rapprochée de l'enfer ». De la même façon, Éliante vit dans une caverne, dans un « enfer ». Invité à entrer dans sa chambre à coucher, Léon s'exclame : « Nous sortons d'un petit jardin couleur d'espérance pour entrer dans une caverne où j'étouffe » (p.106). Cette « caverne » respire l'érotisme condensé et le fauve; sa décoration est susceptible de susciter des cauchemars :

Lions et panthères, ours bruns et ours noirs, alternaient, présentant chacun leur tête au centre du panneau, des têtes bien mortes [...], ne perdant pas leur expression naturelle à montrer les horribles crocs artificiels des descentes de lit pour rastaquouères.

Il y avait un lion dormant sur ses deux pattes croisées, ses paupières noires baissées, qui devait être terrible, vu au crépuscule, car il ne paraissait vraiment qu'endormi. Des armes se croisaient au-dessus ou au-dessous de ces têtes mortes, des armes sauvages, curieuses.

Par terre un tapis de Smyrne rouge, d'un rouge groseille, vineux, aux dessins violâtres, presque noirs, étalait une mare de

sang ou de vendange qu'on foulait avec une certaine appréhension des rejaillissements possibles. (p. 105)

Léon y fait aussi connaissance avec un « monde infernal » (p. 121) composé de petites figurines chinoises aux postures érotiques et obscènes. Ces idoles ont été sculptées par le mari d'Éliante (artiste lui aussi, Pygmalion sculptant ses Galatée), et c'est elle qui est représentée. La description d'une de ces figurines est significative : « D'un côté la divinité, de l'autre le corps, la chair d'une mortelle » (p. 117). C'est cette dualité qui caractérise Éliante : femme et divinité. D'une manière indirecte, elle semble ici révéler son identité véritable. Léon ne comprend toujours pas mais il ressent le côté inquiétant de cette femme : au moment où il sort de cette caverne, « Éliante Donalger ne lui apparaissait plus qu'en beau fantôme, un vampire au ventre argenté glissant, ondulant... » (p. 125), vision diabolique et effrayante. Les profondeurs de son mystère lui échappent, et tout en décelant en elle un vampire, il ne réalise sans doute pas à quel point le goût du sang fait partie de sa nature.

On trouve souvent chez Rachilde un rapport de miroir entre les personnages et leur chambre. La chambre d'Éliante avec ses couleurs sombres – le brun, le noir et le rouge sont explicitement mentionnés – indiquerait au lecteur l'imminence d'un malheur mais aussi son attirance pour la mort et le sang. De fait, Éliante dort déjà dans une « mare de sang ou de vendange » d'où les « rejaillissements » sont toujours possibles, image brutale qui, d'un coup, pourrait faire basculer le récit dans la cruauté d'un conte byzantin ou encore, par le biais de la référence à la vendange, qui dénote le vin, au « Saint Sacrifice » de la messe catholique, ou à la transsubstantiation, point sur lequel je reviendrai, et en fin de compte au sacrifice final de l'héroïne. Toutefois, avant même son ultime mise en scène,

l'héroïne offre diverses « performances », toujours spectaculaires, où le sang est prêt à jaillir. Ainsi, quand elle jongle devant ses invités, elle a l'habitude de terminer le spectacle d'une manière qui fait crier d'horreur un Léon non averti : « elle retira vivement la tête et reçut le dernier couteau en pleine poitrine. Il s'enfonça [...]. » Puis, contente de l'effet produit, la jongleuse ôta le couteau, veillant à ce que « le mouchoir se teignit de rouge » (p. 144). Cette « mort » stylisée se transforme en jaillissement vers la fin du roman lorsque, devant Léon, Missie et la pianiste, M^{lle} Fréhel, Éliante danse toute absorbée « dans un enfer qu'elle connaissait bien » (p. 241) et proclame à son public qui la regarde avec une admiration mêlée d'effroi : « Nous allons tuer la danseuse » et offre encore une fois le spectacle d'un suicide fictif :

Elle tenait un pot de fard, qu'elle avait répandu tout entier sur le devant de son costume. Cela formait une écharpe torrentielle d'un rouge obscur partant de la ceinture jusqu'aux franges en chenilles, et de ses deux doigts trempés au fond du pot elle creusa sa gorge, les promena sur son sein nu et traça le chemin du sang qui jaillit à flot. (p. 246)

Ce torrent de sang jaillissant « à flot » préfigure le suicide final et bien réel d'Éliante. Si la Vénus de Rachilde porte les marques de la Vénus de ses précurseurs, elle est aussi la déesse qui se complaît dans une mare de sang.

Science et sacré

En dansant avec l'amphore, Éliante a fusionné avec elle et ressuscité la divinité; ce vase sacré repose dans son sanctuaire, « une chapelle trop moderne » où, dans son rôle de prêtresse, Éliante l'honore de son mieux :

J'y verse des essences rares, des feuilles de roses, j'y ai jeté une bague. Quelquefois je m'amuse à le parer de mes diamants ou à le cercler d'une chaîne de violettes fraîches... et je l'embrasse, je le crois heureux. Peut-être est-il offensé? Comprenez-vous ce que je veux vous dire? (p. 48)

Non, Léon ne comprend certainement pas; s'il admire la perfection de l'amphore, il réagit en homme moderne, fin-de-siècle, pour qui aucun mystère ne subsiste, pour qui seule compte la science :

— Laissez donc cela, lui dit-il doucement, vous êtes une pauvre exaltée, vous adorant vous-même dans une manière assez vile, en somme. L'albâtre est un produit de la terre qui, sans les hommes qui l'ont sculpté, resterait... de la terre. (p. 49)

Sans le savoir, Léon, qui a assimilé Éliante et l'amphore, vient d'exprimer une vérité : Éliante s'adorerait elle-même. Léon se pose en bon naturaliste et diagnostique en Éliante une « pauvre exaltée ». Pour lui, les anciens dieux sont morts, ils ne sont plus rien, n'ont plus aucun pouvoir, ils sont uniquement des produits de la terre (poussière retournée à la poussière, ils étaient mortels, constructions de l'esprit, affabulations, et n'avaient de divin que ce que les hommes leur avaient conféré).

D'une certaine façon, Éliante semble d'accord avec Léon quand elle parle avec regret de « ce charmant corps où la vie a été remplacée par du parfum, du vin... ou du sang!... » (p. 47) Mais juste avant, elle avait parlé de ce « vase miraculeux », un terme qui, dans ce contexte, est loin d'être innocent. Si « amphore » rappelle le corps humain, « vase » ouvre d'autres dimensions. La vie y a été remplacée par le parfum connotant le spirituel; le vin et le sang connotent le sang du Christ, grand vainqueur des dieux anciens et cause de leur exil. Avec l'introduction du christianisme, l'amphore antique, « vase

miraculeux » et païen, a été remplacée par un autre vase miraculeux, un vase sacré : le Saint Graal, voire le calice de la Consécration dans l'Église catholique. L'amour robuste et vital de l'antiquité a été remplacé par l'amour pâle et exsangue de l'ère chrétienne, personnifié dans la Vierge Marie. « Quelle passion aujourd'hui qualifiée vice ou monstruosité ne fut pas alors chantée, encensée, déifiée » (p. 93), s'exclame Raoule dans *Monsieur Vénus*. Rachilde communique, à sa façon, avec d'autres textes traitant plus directement de ce thème, qui s'inspirent de cet amour diabolique venant des « profondeurs de la terre » (Baudelaire) et qui, même s'il n'a pas sa place dans un monde chrétien, ne cesse de tenter sa chance chez les humains. Comme Tannhäuser se retrouvant prisonnier dans la montagne de Vénus, nous avons vu que Léon a été invité dans l'enfer de la chambre-caverne d'Éliante-Vénus. S'il en ressort, c'est uniquement parce que son hôtesse le veut bien. Le danger menace aussi lorsqu'Éliante le fait entrer dans sa salle à manger, tout aquatique et étouffante, apparemment sans issue :

Il faisait chaud; des tentures de soie verte ruisselaient en plis ondulés du plafond comme des feuillages de saule, des étagères dressaient des cristalleries nuancées, et fluides, on ne voyait ni porte, ni fenêtre et un tapis épais, d'une mollesse de gazon, emprisonnaient les chevilles. On eût dit un bout de jardin l'été, au crépuscule, un coin de jardin tiède, tout argenté par des reflets de lune. (p. 36)

Le jeune homme est bien emprisonné mais d'une autre façon que Tannhäuser, plutôt comme le futur marié de « La Vénus d'Ille ». Comme chez Mérimée, le mariage est l'un des fils conducteurs de *La Jongleuse*. Traditionnellement, c'est Vénus qui éveille à l'amour et peut conduire au mariage d'inclination. Or Éliante veut que Léon épouse Missie; il s'y refuse mais finira par lui être marié « de force ». Le don de l'anneau, central dans

« La Vénus d'Ille », se retrouve dans la bague qu'Éliante a jetée au fond de l'amphore, en gage de fidélité à Vénus, de fidélité à elle-même. La présence de la mort dans la chambre nuptiale est un trait commun aux deux récits mais, dans *La Jongleuse*, c'est la déesse elle-même qui se sacrifie. Et si Léon a la vie sauve, il est lui aussi sacrifié. D'une manière aussi imprudente que le jeune marié de Mérimée, Léon a laissé à Éliante une médaille bénite, une médaille de la Vierge, cadeau de sa mère (p. 145). Le jeune marié de « La Vénus d'Ille » joue au jeu de paume avant le mariage et s'énerve :

M. Alphonse jeta sa raquette à terre avec fureur. « C'est cette maudite bague, s'écria-t-il, qui me serre le doigt, et me fait manquer une balle sûre! » Il ôta, non sans peine, sa bague de diamants : je m'approchais pour la recevoir; mais il me prévint, courut à la Vénus, lui passa la bague au doigt annulaire, et reprit son poste à la tête des Illois. (p. 59)

C'est également la colère qui fait agir Léon après la performance « éhontée » et brillante de la jongleuse Éliante :

Machinalement, il tira son porte-monnaie, y découvrit, parmi des pièces d'or, une plus mince, une médaille bénite que sa mère lui avait donnée et qu'il n'osait perdre parce que cela lui aurait attiré des scènes [...]. Il la jeta sur l'éventail. Éliante la ramassa. – Tiens! Une médaille de la vierge! Merci, monsieur... je vous revaudrai cela. (p. 145-146)

Ni M. Alphonse ni Léon ne se rendent compte que leur « don » équivaut à un acte fatal, à un mariage. Vénus, en possession de l'anneau, est aussi en possession de son « mari »; elle a désormais pouvoir sur lui. La réaction énigmatique d'Éliante au « cadeau » de Léon est donc plus inquiétante que l'on ne pourrait croire. Lorsque le jeune homme – qui, tout comme Alphonse, n'avait pas eu l'intention de s'en séparer *ad*

vitam æternam – veut récupérer sa médaille, Éliante souhaite la garder et, mystérieusement, elle lui dit :

je suis vieille... aussi vieille que l'amour [...]. Tu veux m'épouser? Tu es mon fiancé? Je te promets de te donner une vierge en récompense! Ce sera la monnaie de ta médaille... Allons, ton bras... (p. 151)

Cette vierge sera Missie, dont le nom véritable est Marie et dont la virginité est soulignée. En lui abandonnant cette médaille, en lui en faisant don, Léon a, sans le savoir, conclu un pacte avec la « divinité », et celle-ci lui délivre un message pour le moins confus. Mais elle tiendra sa promesse, et c'est ainsi qu'un beau matin, Léon (qui a eu sa vierge) deviendra le spectateur horrifié et incrédule du suicide de sa bien-aimée.

Par sa référence au sacré, le texte suggère qu'il s'agit ici non pas d'un suicide « banal » mais bien d'un véritable sacrifice humain qui fait office de sacrement; ce suicide-sacrifice sacralise l'union charnelle que viennent de connaître Missie et Léon, la transformant en « sacrement » de mariage; l'« horreur sacrée » unit le couple à tout jamais. Le sacrifice humain n'a rien d'inhabituel dans les récits impliquant la Vénus chtonienne, mais la Vénus de *La Jongleuse* se révèle différente en se faisant elle-même l'objet de la violence. Éliante a déjà proclamé qu'elle ne voulait plus tuer, ajoutant : « Mon mari est mort de moi » (p. 149), formule ambiguë pouvant se référer à un meurtre comme au danger que l'on court à évoluer dans l'intimité d'une fournaise. Dans cette optique, l'abnégation d'Éliante renonçant au jeune homme est bien un sacrifice qui, en rendant tout espoir impossible à Léon, lui sauve la vie.

Ce sacrifice peut, en même temps, révéler une prise de conscience douloureuse chez Éliante : les anciens dieux

n'auraient plus leur place dans une société moderne, incroyante et scientifique. Avec Missie, Vierge ouranienne du XIX^e siècle, Léon se retrouve avec une épouse qu'il pourra comprendre et qui pourra le comprendre, car Missie est comme lui étudiante en médecine et n'entend rien au langage de sa tante. Éliante dit bien de sa nièce qu'elle « ne sera qu'un singe savant » (p. 70) à qui elle ne pourra jamais transmettre son mystère : « Je lui parlais d'une religion en mystique, elle me répondait en... étudiant en médecine. » (p. 89)

Mais si les anciens dieux doivent continuer à se cacher, si la religion n'a plus sa place dans ce monde..., le mystère est-il vraiment mort? Chez les écrivains de l'époque moderne, l'art n'hésite pas à prendre la place de Dieu ou des dieux. Le mystère de l'art, cette nouvelle religion, a dans les artistes ses propres prêtres et prêtresses. Et comme les anciens dieux, ceux-ci semblent avoir leur propre relation avec le monde souterrain et les ténèbres.

La violence de l'art

La mise en scène sanglante, qui est l'œuvre d'Éliante, ouvre un gouffre effrayant mais elle est en même temps retenue et stylisée comme une œuvre d'art. Si, dans *La Jongleuse*, Rachilde communique avec les diverses représentations de Vénus connues dans les arts du XIX^e siècle, elle dialogue aussi avec la Vénus jalouse et terrible de son propre roman, *Monsieur Vénus*. Pour posséder éternellement son amant, cette Vénus fin-de-siècle arrache à sa dépouille ses cheveux, ses cils, le duvet de sa poitrine, ses dents et ses ongles, et elle fait fabriquer un mannequin de cire « revêtu d'un épiderme en caoutchouc

transparent » (p. 209). Elle le cache ensuite dans une « chapelle », « une chambre murée » dont la porte est dissimulée « dans la tenture d'un cabinet de toilette » (p. 210), et comme Éliante avec son amphore, elle le traite à la fois en œuvre d'art et en objet érotique. Comparée à la crudité grotesque de *Monsieur Vénus*, la violence de *La Jongleuse* semble généralement plus subtile, plus voilée, plus mystérieuse. Mais par le biais des mythes de Pygmalion et de la Vénus souterraine, les deux romans semblent réfléchir sur le rapport mystérieux qui existe entre violence et art. Pygmalion représente l'artiste rêvant de devenir l'égal d'un dieu créateur; la Vénus chtonienne représente l'artiste dans sa descente nécessaire dans les ténèbres où, comme l'amphore, il (ou elle) risque de voir « des choses effrayantes ». Ces choses effrayantes, Rachilde semble les avoir affrontées avant de revenir de son « voyage souterrain », les valises pleines d'atrocités et de souffrance qu'elle partage généreusement avec son lecteur : ce sont les griffes qui déchirent le corps (*Monsieur Vénus*), le couteau qui s'enfonce dans la chair (*La Jongleuse*), le poison qui tue lentement, les enfants maltraités, les envies meurtrières (*La Marquise de Sade*). Tout, dans l'œuvre rachildienne, parle de la cruauté de la vie. L'image de cette amphore-Vénus – laissée sans tête tant qu'Éliante dans le rôle de Pygmalion ne consent pas à l'animer – présente, certes, une image cruelle; mais elle est aussi une garantie de la maîtrise de Pygmalion confronté aux forces chtoniennes : il peut les réveiller et il peut les rendormir! La virtuosité avec laquelle Rachilde décrit certaines scènes violentes est toujours troublante, parfois insupportable. Mais de même que l'amphore est maîtrisée par Éliante, la violence qui inspire l'œuvre d'art est dominée par la forme. Le choc passé, le spectateur ou le

lecteur est libre de goûter en connaisseur la beauté de l'œuvre. Un passage de *La Jongleuse* nous semble exprimer précisément cette réalité : nous voyons un Léon, de prime abord choqué, contempler et peut-être finalement admirer les figurines érotiques « chinoises » représentant Éliante. Le narrateur fait la réflexion suivante :

Ces nombreuses petites poupées de cire étaient modelées avec un art charmant, retouchées au pinceau, délicatement avivées de carmin, comme caressées par une plume trempée dans du sang. Elles étaient si jolies que celui qui les contemplait avait suivi leurs évolutions libertines, d'un œil un peu scandalisé, souriait, maintenant, tout ému de les trouver si pures de forme. (p. 120)

Voilà toute une esthétique, voilà toute une description qui pourrait fort bien s'appliquer aux meilleures œuvres de Rachilde, une auteure dont la plume semble effectivement « trempée dans du sang ».

Bibliographie

- BAUDELAIRE, Charles. (1861), « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris »,
<https://fr.wikisource.org/wiki/Richard_Wagner_et_Tannh%C3%A4user_%C3%A0_Paris>.
- HEINE, Heinrich. (1853), « Les Dieux en exil »,
<http://fr.wikisource.org/wiki/Les_Dieux_en_exil>.
- JEDDI, Sophie. (2001), «Vénus pervertie : variations autour de l'anneau de Vénus, ou de l'émergence d'une Vénus chrétienne », dans Alain Montandon (dir.), *Mythes de la décadence*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, p. 47-58.

MÉRIMÉE, Prosper. (1999 [1850]), « La Vénus d'Ille », dans *La Vénus d'Ille*, Paris, Hachette.

RACHILDE. (2004 [1884]), *Monsieur Vénus*, New York, The Modern Language Association of America.

—. (1981 [1887]), *La Marquise de Sade*, Paris, Mercure de France.

—. (1993 [1893]), *L'Animale*, Paris, Mercure de France.

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

Résumé

Cet article se propose de réfléchir sur la violence, la mort et le sang dans *La Jongleuse* (1900) de Rachilde et sur le rapport de ces motifs avec l'amour, le sacré et l'art. Il montre que, dans ce roman, la double face de la déesse de l'amour (chthonienne et cruelle ou céleste et bienveillante) sert à illustrer la nature ambiguë de l'art et de l'artiste tiraillé entre vie et mort, entre le débordement de la violence créative et les restraints formelles. Cette ambiguïté s'exprime dans une passion brûlante qui dépasse les limites humaines et qui célèbre la mort et la violence au détriment non seulement d'une vie médiocre mais aussi de la vie humaine en général.

Abstract

This article proposes to decipher the motifs of violence, death and blood in Rachilde's novel *La Jongleuse* (The Juggler) (1900) aiming to discern how they may be related to love, the sacred and art. In our reading, the two faces of the goddess of love, sometimes chthonic and cruel, sometimes celestial and indulgent, illustrates the ambivalent nature of Art. It also

connotes the ambiguous nature of the Artist, torn between life and death, between formal restraint and the overflowing violence of creative impulses. Such ambivalence expresses itself in a burning passion, which transcends human limitations, and celebrates death and violence at the expense not only of a mediocre life but also of human life in general.