

Anita Staroń  
Université de Łódź  
anitastaron@wp.pl

**LES HORS NATURE ET LA JONGLEUSE DE RACHILDE :  
ENTRE LE RÉALISME DU « DONNER À VOIR »  
ET LA REPRÉSENTATION DE L'IMPOSSIBLE**

“*Les Hors nature* and *La Jongleuse* by Rachilde: Between Realism and the Representation of the *Impossible*”

**SUMMARY** – The style of Rachilde which abounds in picturesque comparison invites a reader to examine her use of hypotyposis. Two of her novels: *Les Hors Nature* and *La Jongleuse* offer particularly interesting examples of this figure, both of them mainly in erotically uninhibited scenes. Because of the bowdlerisation of the time, while impressing the reader's imagination with the power of images, Rachilde had to avoid clear wording and resort to suggestion. That's why many rhetorical figures: ellipses, circumlocutions, metaphors blur the clarity of description, which according to Yves Le Bozec makes one of the formal features of hypotypose. The aim of this paper is to analyse the construction of this figure in Rachilde's literary output. — On the other hand, the scenes in question were designed to illustrate the concept of ideal love – the impossible one – that the novelist develops in her works. Crossing the limits of the theoretical discourse, the protagonists direct their own performances, watched by the stunned and outraged viewers. This way of presentation enhances the hypotypotique effect. The reactions of eyewitnesses replace the phrases designed to encourage the audience to observe the scene. Such phrases are common in theatrical hypotyposis. This interweaving is designed to impress the reader deeply. — However, the question arises whether Rachilde, despite her primary axiological intention, did not succumb to the temptation to provoke the public with shocking images, and whether the strength of her hypotyposis does not remain, in the end, one of her major achievements.

**KEYWORDS** – hypotyposis, Rachilde, representation, novel

„*Les Hors nature* i *La Jongleuse* autorstwa Rachilde: między realistycznym przedstawieniem a zobrazowaniem niemożliwego”

**STRESZCZENIE** – Pelen obrazowych porównań styl Rachilde zachęca do przyjrzenia się występującym w jej powieściach hypotypozom. Ciekawe przykłady tej figury spotykamy w dwóch utworach: *Les Hors nature* i *La Jongleuse*. W obu przypadkach chodzi o sceny odważne erotycznie. Ze względu na cenzurę obyczajową Rachilde musi jednocześnie działać na wyobraźnię czytelnika siłą swoich obrazów, unikać jasnych sformułowań i uciekać się do sugestii. Liczne figury stylistyczne: elipsy, peryfrazy, metafory, zaburzają jasny przekaz, który, według Yves'a Le Bozeca, stanowi jeden ze składników hypotypozy. Artykuł stawia sobie zatem za cel omówienie budowy tej figury u Rachilde. — Z drugiej jednak strony wybrane sceny mają posłużyć jako demonstracja teorii miłości idealnej – *niemożliwej* – którą powieściopisarka zawarła w swoich powieściach. Wykraczając poza ramy teoretycznego dyskursu, bohaterowie reżyserują swoje wystąpienia na oczach zamarłych z oburzenia widzów. Ten rodzaj przedstawienia teatralnego wzmacnia efekt hypotypozy, a reakcje świadków *naocznych* zastępują zwroty zachęcające do przyjrzenia się scenie, częste w hypotypozach teatralnych. Tego rodzaju połączenie ma głęboko wstrząsnąć czytelnikiem. — Ostatecznie warto się zastanowić, czy Rachilde, niezależnie od pierwotnych zamierzeń aksjologicznych, nie

uległa pokusie prowokacji za pomocą szokujących obrazów i czy potęga stworzonych przez nią hypotypoz nie stanowi ostatecznie jednego z jej podstawowych osiągnięć.

SŁOWA KLUCZOWE – hypotypoza, Rachilde, przedstawienie, powieść

Lorsque Roland Barthes fait du fantasme le principe même de l'hypotypose<sup>1</sup>, il semble arrêter la carrière de cette figure au sein de la modernité. Ses observations s'appliquent, en effet, à l'hypotypose racinienne qui consiste à « 'mettre les choses sous les yeux de l'auditeur' non point de façon neutre, constative, mais en laissant à la représentation tout l'éclat du désir »<sup>2</sup>. La description réaliste, au contraire, s'appuierait sur « la pure rencontre d'un objet et de son expression »<sup>3</sup>, faite au nom du *vrai* succédant désormais au *vraisemblable* des anciens.

La dimension fantasmatique des descriptions raciniennes relève, on le comprend, des règles mêmes du théâtre classique, qui interdisent la représentation des scènes choquantes, tout en autorisant leur récit. Occasion particulièrement favorable pour développer les splendeurs de la rhétorique et prouver la puissance de la parole qui « nommant gestes et impressions, assume seule le déploiement affectif de la représentation », comme l'observe Olivier Leplatre<sup>4</sup>. Lieu unique pour déployer des visions « dans toute la crudité de l'évidence », destinées à « toucher les sens et non la raison, [...] faire appel au plaisir et à l'épouvante », insiste Yves Le Bozec<sup>5</sup>. Exercice brillant qui vise à exprimer « l'indicible », voire « l'insoutenable » – termes que l'on retrouve chez les deux auteurs qui s'accordent à les rapprocher du divin<sup>6</sup>.

Il nous semble découvrir des raisons et des résultats pareils dans le cas de descriptions qui s'inscrivent dans l'esthétique réaliste. Tout en s'accrochant à la matérialité du référent, elles réservent cependant une place au fantasme, dans la mesure où elles sont destinées à exprimer le non-dit. La littérature du XIX<sup>e</sup> siècle cultive encore plusieurs tabous – celle de notre époque en serait-elle complètement libre ? – et les écrivains utilisent de nombreuses stratégies pour les contourner. La méthode de Rachilde semble offrir un cas particulièrement intéressant,

<sup>1</sup> Cf. R. Barthes, « L'Homme racinien », *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963, p. 28-34 ; et « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968, p. 84-89.

<sup>2</sup> R. Barthes, « L'effet de réel », *op. cit.*, p. 87.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>4</sup> O. Leplatre, « 'Ravi d'une si belle vue'. Le seuil du regard dans le théâtre de Racine », in : *Le Regard à l'œuvre. Lecteurs de l'image, spectateurs du texte*, sous la dir. de T. Orrechla-Havas, A. Surgers, M.-J. Tramuta, B. Villenave, J. Wolkenstein, Université de Caen, 2014, p. 39-40. URL : <http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/sites/default/files/public/node/docs/Regard%20%C3%A0%20l'oeuvre.pdf>. Accès le 24 juillet 2016.

<sup>5</sup> Y. Le Bozec, « L'hypotypose : un essai de définition formelle », *L'Information Grammaticale* n° 92, 2002, p. 5.

<sup>6</sup> Le Bozec parle de la « possible apparition [grâce à l'hypotypose] de l'insoutenable, autrement dit du divin » (*op. cit.*, p. 7) ; Leplatre souligne l'importance, pour le spectateur, d'« intériorise[r] le message de l'hypotypose, comme le vestige du divin que la parole fait venir sur scène » (*op. cit.*, p. 51).

puisqu'elle réunit, dans ses écrits, une imagination débridée et une observation réaliste. De plus, allant plus loin que juste représenter des scènes érotiquement osées, elle les pourvoit d'une base théorique qui, croyons-nous, permet le rapprochement avec le divin précédemment évoqué. La présence de témoins et le rôle qu'ils sont appelés à jouer constituent un autre aspect important pour la problématique de l'utilisation de l'hypotypose chez cette auteure.

## 1. La part du réalisme

Les deux scènes choisies proviennent de la deuxième phase dans la production romanesque de Rachilde<sup>7</sup> où elle subit l'influence du symbolisme. Elles se répondent, d'un roman à l'autre, par des similitudes de la thématique et de la construction. Dans *Les Hors nature*, le protagoniste, ravi par la beauté d'un morceau d'étoffe, le préfère à sa maîtresse pour un acte d'amour qu'il effectue sous les yeux scandalisés de la jeune femme. Pour les besoins de l'analyse, nous citerons ce passage sans presque rien y couper :

Rampant pour atteindre le damas qui se drapait, en hauteur sur un fauteuil [...], Paul le tira du bas à pleine poigne, le fit choir, et l'étoffe, se cassant, s'effondrant, eut un bruit doux, un jurément de bête frêle qu'on étrangle, se tordit, sous les nerveuses mains du jeune homme, en chose vivante qui se plaindrait.

– Ah ! conviens, Jane, que cela est d'une splendeur inouïe !

Paul, à genoux sur l'étoffe qu'il froissait, sans songer qu'on devait en faire une robe pour sa maîtresse, la contemplait, s'abîmant dans sa blancheur de roses blanches où se diluait un insaisissable reflet de chair. Il porta cette soierie à ses lèvres, la baisa et la mordit, avec de singuliers transports.

– Paul ! Qu'est-ce que tu fais ? cria Jane épouvantée.

– Laisse ! Tu ne comprends rien à la volupté, toi ! Cela, vois-tu c'est de la beauté artificielle, mais c'est réellement, suprêmement beau. Toute beauté naturelle a une tare. Il n'y a pas de teint de femme, d'épiderme de gorge ou d'épaule qui puissent me donner une pareille sensation à toucher. C'est un bien petit absolu, c'en est un, cependant. Et cela crie, entends-tu, cela proteste et s'affole comme une créature douée d'âme. Vraiment, cette étoffe a peur de mes caresses. Elle se sait belle et ne veut pas qu'on la pollue. Est-ce étrange que, vous autres femmes, vous aimiez cela pour vous en parer, alors que nous, nous aimons peut-être cela sur vous, sans vous voir... De l'étoffe ?... Regarde ! deux caresses l'ont faite personne vivante et frémissante. Je l'ai si bien empli de ma volonté que la reine est entrée dans cette jupe de reine !

En deux gestes savants, à la fois gestes de sculpteur et gestes d'amoureux, Paul avait creusé et arrondi la mollesse du damas, le serrant au milieu comme une taille et le déroulant de chaque côté comme une robe longue à plis bouffants...

– Paul, supplia Jane Monvel, finis donc !

– Chère illusion d'une illusion, murmura Paul ne l'écoutant plus et se berçant dans la soie, [...] je t'adore...

– Relève-toi, Paul, ordonna Jane scandalisée, je te défends de te moquer ainsi de moi, devant moi ! Où as-tu l'esprit, mon Dieu ?

<sup>7</sup> Selon la classification que nous avons proposée dans *Au carrefour des esthétiques. Rachilde et son écriture romanesque. 1880-1913*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2015.

Elle pleurait, et, n'essayant pas de retenir ses larmes, elle les laissait couler de ses joues, toutes pourpres de révolte, sur l'étoffe immaculée dans laquelle lui se pâmait, oubliant complètement sa présence *humaine*.

– Non, c'est ignoble ! déclara-t-elle se cachant la face.

Pris au piège qu'il s'était tendu, Paul sombra jusqu'au spasme en pleine illusion, et la superbe soierie eut comme un râle sourd. Jane sanglotait éperdument.

– Eh bien ! fit le jeune homme revenant enfin du pays des mauvais songes les yeux cernés, les lèvres pâlies, nous choisirons la moire aux ramages de perles, puisque tu la préfères ! Moi, maintenant, ça m'est égal ! [...]

Il se releva, s'étira et partit d'un éclat de rire nerveux.

Jane pleurait toujours.

Entre eux demeurait étendue la belle étoffe ravagée, froissée, ressemblant assez aux vêtements, désormais inutiles, d'une beauté morte.

– Non, dit Jane hoquetant, c'est cette soie que je veux !

Pour en prendre possession à son tour, elle marcha dessus, d'un mouvement de fureur jalouse.

– Tiens ! Tu n'es qu'une femme ! gronda le jeune homme en lui tournant le dos<sup>8</sup>.

On retrouve la même idée, sous une forme à peine changée, dans cette autre description, provenant de *La Jongleuse*. Cette fois-ci, le passage est bien trop long pour le citer *in extenso*, aussi n'en repreneons-nous que le moment culminant :

Éliante, à présent dressée au-dessus du col de l'amphore blanche, se tendit comme un arc de la nuque aux talons. Elle ne s'offrait point à l'homme ; elle se donnait au vase d'albâtre, le personnage insensible de la pièce. Sans un geste indécent, les bras chastement croisés sur cette forme svelte, ni fille ni garçon, elle crispa un peu ses doigts, demeurant silencieuse, puis, l'homme vit ses paupières closes se disjoindre, ses lèvres s'entr'ouvrirent, et il lui sembla que des clartés d'étoiles tombaient du blanc de ses yeux, de l'émail de ses dents ; un léger frisson courut le long de son corps, – ce fut plutôt une risée plissant l'onde mystérieuse de sa robe de soie – et elle eut un petit râle de joie imperceptible, le souffle même du spasme<sup>9</sup>.

Le témoin, non moins scandalisé que Jane, de cette scène, est Léon, nouvel admirateur d'Éliante.

La grande puissance évocatrice des deux descriptions vient indubitablement de ce que le lecteur arrive, grâce à l'art de la romancière, à se représenter les situations « aussi vivement que s'il les avait sous les yeux ». La description minutieuse des appartements de Paul-Éric et d'Éliante, effectuée auparavant, assure une base visuelle pour le déroulement de l'action ; mais au cours des deux épisodes apparaissent d'autres détails qui aident l'actualisation. Il faut également préciser que le passage de *La Jongleuse* se situe après une longue évocation de l'amphore, d'un anthropomorphisme prononcé. La description fournit plusieurs détails qui reviendront hanter l'imagination du lecteur au cours de l'image

<sup>8</sup> Rachilde, *Les Hors nature. Mœurs contemporaines*, Paris, [Mercure de France, 1897], Éditions Robert Laffont, 1999 (*Romans fin-de-siècle. 1890-1900*, Jean Bertheroy, Jean Lorrain, Louis Dumur, Catulle Mendès, Georges Eekhoud, Rachilde, Camille Mauclair, Jean de Tinan. Textes établis, présentés et annotés par Guy Ducrey), p. 681-682.

<sup>9</sup> Rachilde, *La Jongleuse*, Paris, [Mercure de France, 1900], Des femmes, 1982, présentation de C. Dauphiné, p. 51.

centrale : le vase est « de la hauteur d'un homme », il possède des « hanches d'éphèbe », un pied qui atteint « à mi-corps, les dimensions de deux belles jeunes cuisses hermétiquement jointes » et « dans le creux de la gorge, un bourrelet d'albâtre luisant comme un pli de chair grasse ». Le tout est couronné par un col « faisai[n]t songer à une tête absente, une tête coupée ou portée sur d'autres épaules que celles de l'amphore »<sup>10</sup>. Ainsi annoncée, la scène d'amour avec le vase n'a besoin que de quelques notations sommaires : la pose d'Éliante, les mouvements de ses doigts, lèvres et paupières, le frisson qui la traverse – pour produire un effet profondément réaliste.

Pareil pour l'épisode de l'étoffe qui naît d'un contexte bien banal dans sa matérialité. En effet, il s'agit de choisir le tissu pour la robe de Jane. Dès le début de leur conversation, Paul s'érige en véritable connaisseur. Ses remarques expertes évoluent bientôt vers une admiration effrénée, et ses paroles s'accompagnent de poses suggestives : « vautré sur des pièces d'étoffe », « roulé [...] en serpent tentateur », il désespère Jane qui lui reproche d'accorder plus d'attention aux draperies qu'à elle-même. L'hypotypose qui se développe après leur dialogue profite de cette tension, tout en veillant au réalisme du tableau : les gestes du jeune homme, les formes qu'il donne au tissu, les sons produits par l'étoffe qu'il manipule.

En dépit de légères différences (l'hypotypose de *La Jongleuse*, moins développée, n'offre pas tant de détails), les deux hypotyposes puisent leur force dans le réalisme de la description, ce qui éveille l'imagination du lecteur et fait indubitablement appel à ses sens.

## 2. Puissance de la suggestion

Le réalisme n'est cependant qu'une partie de la figure. Le caractère érotique des deux scènes, comme il a déjà été précisé, les place dans la sphère de tabou. L'évocation directe de l'orgasme étant interdite, Rachilde devait recourir à la suggestion. Le lecteur de l'époque, peut-être plus qu'un lecteur moderne<sup>11</sup>, était sensible aux images allusives, aux euphémismes, comparaisons et métaphores dont les deux textes sont parsemés. D'abord, les objets d'adoration sont comme dotés de vie : l'étoffe, au début rapprochée d'un animal ou d'une « chose vivante », devient progressivement « créature douée d'âme » et « personne vivante et frémissante », à laquelle Paul s'adresse comme à une femme<sup>12</sup>. La description

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 45-46.

<sup>11</sup> Notre expérience de lecture avec des groupes d'étudiants prouve qu'aujourd'hui les allusions de Rachilde sont devenues opaques.

<sup>12</sup> « – Chère illusion d'une illusion, murmura Paul [...] se berçant dans la soie, forme vague de l'impératrice qui est mieux que l'impératrice, apparence de femme mille fois meilleure que la femme, très pure courtisane dont les froids enlacements donnent le vertige à la courtisane, amante des amantes qui n'as pas de bouche pour dire leurs noms et qui les appelle de si loin, traîtresse qui

anthropomorphique du vase s'enrichit des remarques d'Éliante qui en parle comme d'un homme<sup>13</sup>. La description des transports de Mme Donalger se doit d'être plus nuancée, puisqu'elle concerne une femme. Ainsi la romancière prend soin de préciser la chasteté des poses et gestes de la protagoniste, et le silence qu'elle garde jusqu'au spasme final, lui-même juste un « petit râle de joie imperceptible ». Cependant, même à travers ces subtilités perce la volupté<sup>14</sup>, soulignée par le choix du vocabulaire : le corps tendu « comme un arc », les doigts crispés, les lèvres entr'ouvertes, enfin le frisson et le spasme, loin de tout dire, en suggèrent assez.

L'épisode de l'étoffe est, de ce point de vue, beaucoup plus riche. D'abord, la gestuelle de Paul permet de saisir la totalité de la scène qui ressemble à un véritable viol. Les mouvements brusques du jeune homme, imposant sa volonté à l'étoffe qui lui résiste et qui proteste, refusant d'être « pollu[ée] », et qui pourtant se trouve « creusé[e] et arrondi[e] » à l'image du corps féminin, avant d'être « ravagée, froissée », et laissée pour « morte », les poses équivoques de Paul (« vautré », « à genoux sur l'étoffe qu'il froissait »), enfin les mots évocateurs de son état : « de singuliers transports », « s'abîmant », « se berçant », « se pâmail », « sombra » conduisent inévitablement à ce que Rachilde choisit de traduire par un euphémisme de « piège », essayant peut-être de protéger ainsi quelque peu la vertu de son personnage. Quoi qu'il en soit, la phrase suivante ne laisse aucun doute sur le caractère du « piège » : « les yeux cernés » et « les lèvres pâlies » sont un signe certain de l'onanisme, cette habitude honnie entre toutes, qui enfin tua Charlot, après l'avoir amusé.

Remarquons dès maintenant que les deux descriptions partagent un certain nombre de vocables : « volupté », « spasme » et « râle » (ce dernier émis chaque fois par l'élément féminin : Éliante ou la soierie), ce qui renforce le lien qui les unit et sur lequel nous aurons à revenir.

### 3. Questions formelles

On arrive ainsi à un certain paradoxe : le réalisme indubitable des descriptions n'est pas uniquement responsable de la force avec laquelle elles parlent au lecteur ; la crudité et le caractère osé des deux scènes sont peut-être davantage liés à la puissance suggestive des figures microstructurales : euphémismes,

---

fuis les doigts et les envenime, peau de panthère blanche qui aurait l'odeur de la neige si la neige pouvait embaumer, je t'adore... » (p. 681).

<sup>13</sup> « – N'est-ce pas que c'est beau ! N'est-ce pas *qu'il* est beau, reprit Éliante fiévreusement. [...] Comprenez-vous, je l'aime ! » (p. 46-47).

<sup>14</sup> Le mot apparaît plus tôt dans le texte : « C'est de l'amour en puissance dans une matière inconnue, la folie de la volupté muette. [...] la volupté vous fait pâlir. Ce vase miraculeux est pâle de la volupté d'être lui-même ! » (*ibid.*).

périphrases, métaphores ou comparaisons<sup>15</sup>, qui permettent au lecteur de s'imaginer les situations sans qu'il ait besoin de formules nettes. Or, à lire Yves Le Bozec, la clarté de la vision appartient aux traits formels les plus importants de l'hypotypose. Pour l'obtenir, il faut réduire le nombre de figures de style qui risqueraient d'introduire le point de vue subjectif du locuteur<sup>16</sup> et – avant tout – utiliser un vocabulaire dont la « propriété [...] va de pair avec la sobriété »<sup>17</sup>. Il en trouve la confirmation dans ce passage d'Hermogène : « il ne faut pas rechercher [...] une richesse qui masque l'évidence de la chose et dont l'emploi produise un étalage intempestif, tout en détruisant la portée du texte »<sup>18</sup>. De ce point de vue, les hypotyposes rachildiennes pêcheraient par un manque de pureté formelle. En effet, masquer l'évidence de la chose constitue le cœur de nos exemples. La présence des tropes y contribue également. Devrions-nous alors réviser notre point de vue initial ?

Il nous semble d'abord que même si l'on y découvrait des imperfections formelles, elles seraient largement contrebalancées par d'autres éléments qui s'inscrivent parfaitement dans la définition de l'hypotypose. Le Bozec souligne par exemple l'importance de « l'aspect détachable du tableau »<sup>19</sup> que devrait prendre la figure : dans les deux cas analysés, cet aspect ne fait pas de doute. L'hypotypose serait également destinée à la « description d'actions »<sup>20</sup> – le dynamisme des deux passages n'est pas contestable. Les deux font appel aux sens, non à la raison du lecteur et le confrontent ainsi à ce qu'il est possible de caractériser, du moins selon les standards de l'époque, comme « l'insoutenable »<sup>21</sup>. Enfin, la situation de l'instance narrative, neutralisée afin de mettre en évidence l'objet de la description, relève aussi de la définition de l'hypotypose proposée par le chercheur.

Cependant, nous serions plutôt portée à nuancer la rigidité de la position de Le Bozec. D'autres analystes ne sont pas aussi catégoriques quant à l'emploi des tropes. Dupriez accorde à l'hypotypose toute la puissance de la métaphore et permet l'usage de plusieurs figures microstructurales à son intérieur ; Morier insiste sur les « grands traits hyperboliques » de l'hypotypose dans *La Chanson de Roland* et sur « la couleur locale d'esprit romantique »<sup>22</sup> (éléments expressément

<sup>15</sup> Ajoutons aux exemples précédemment analysés ces formules plus construites, comme « l'onde mystérieuse de sa robe », « des clartés d'étoiles », le « pays des mauvais songes », enfin une suite d'apostrophes dans le monologue poétique de Paul, cité *supra*, note 12.

<sup>16</sup> Selon Le Bozec, du moment que le locuteur ne peut pas intervenir dans l'hypotypose, tout lyrisme en est exclu et « les marqueurs de subjectivité sont rejetés à l'extérieur de la figure » ; *op. cit.*, p. 4-5.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>18</sup> Hermogène, *L'Art rhétorique*, éd. et trad. de M. Patillon, Paris, L'Âge d'homme, 1997, p. 514, cité d'après Y. Le Bozec, *op. cit.*, p. 7.

<sup>19</sup> Y. Le Bozec, *op. cit.*, p. 4.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> Expression que nous reprenons encore à Le Bozec, *op. cit.*, p. 5.

<sup>22</sup> H. Morier, *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, Paris, PUF, 1998, p. 542.

bannis de la figure par Le Bozec) ; et Molinié admet son utilisation pervertie, qui irait jusqu'à induire le lecteur en erreur<sup>23</sup>. Et du moment que la qualité essentielle de cette figure est de « mettre sous les yeux », les techniques utilisées par Rachilde – même si elles relèvent du camouflage – semblent de la plus haute efficacité.

Il faut enfin revenir au fantasme dont Barthes fait l'essence de l'hypotypose. Il trouve sa définition parfaite chez Bernard Lamy pour qui, dans cette figure, « l'image tient lieu de la chose »<sup>24</sup>. C'est précisément au confluent du réel et de l'irréel que se situent les « vues imageantes »<sup>25</sup> de Rachilde. Et, au-delà de la scène présentée, elles sont censées servir sa conception de l'amour idéal.

#### 4. L'impossible

Fidèle à la pensée de l'époque, nourrie de l'esthétique symboliste et de Baudelaire<sup>26</sup>, Rachilde ne croit pas à l'amour « ordinaire », entre un homme et une femme ; l'incompréhension éternelle des sexes exclut le bonheur qui n'est à trouver que dans la sphère de l'impossible. Ses personnages, des êtres d'exception, souvent des artistes, lient la satisfaction amoureuse à la perfection, impossible à découvrir chez un autre être humain. Tout acte d'amour physique est dégradant, car impur. La beauté immaculée des objets artistiques peut seule garantir un bonheur noble. Il n'y a de perfection que dans l'artifice. Cette théorie est presque une constante des romans de Rachilde, à commencer par *Monsieur Vénus*<sup>27</sup>. Mais tandis que ce roman (et quelques autres à sa suite) la présentait sous forme de longs exposés (Raoule de Vénérande raisonnant devant le baron de Raittolbe, Marcelle Désambres instruisant Louis Bartau...<sup>28</sup>), les ouvrages dont nous nous occupons ici doublent le discours théorique d'une démonstration

<sup>23</sup> G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, 1997, p. 168-169.

<sup>24</sup> B. Lamy, *La Rhétorique ou l'Art de parler*, 1675, cité d'après R. Barthes, « L'Homme racinien », *Sur Racine, op. cit.*, p. 29. Selon Barthes, « on ne peut mieux définir le fantasme » (*ibid.*).

<sup>25</sup> L'expression forgée par Bérengère Voisin à l'occasion du colloque *Fiction et vues imageantes : typologie et fonctionnalités*. Publication sous la direction de B. Voisin, *Studia Romanica Tartuensia VII*, Tartu, Université de Tartu / Centre d'Études Francophones Robert Schuman, 2008. La formule, inspirée des réflexions de Wolfgang Iser sur le rapport image-lecteur, nous paraît adéquate au procédé utilisé par Rachilde, dans la mesure où ses descriptions font naître, chez le lecteur, des images mentales correspondant aux objets et aux scènes représentés, sans qu'il existe derrière un référent autre qu'imaginaire. Rappelons, en vue des analyses qui vont suivre, qu'Iser n'attend pas du texte un message construit et complet, mais il en confie la concrétisation au lecteur, admettant une pluralité d'interprétations. Voir W. Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* [1976], trad. E. Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985.

<sup>26</sup> Il faut signaler également l'influence directe d'Oscar Wilde, lors de ses visites au salon de Rachilde (cf. M. C. Hawthorne, *Rachilde and French Women's Authorship. From Decadence to Modernism*, Lincoln and London, Nebraska University Press, 2001, p. 177).

<sup>27</sup> Paru en 1884, ce roman a lancé la carrière de Rachilde, tout en la plaçant sous le signe du scandale.

<sup>28</sup> Rachilde, *Mme Adonis*, Paris, É. Monnier, 1888.

qui prend la forme d'une véritable mise en scène. En effet, les deux épisodes sont précédés d'une explication des principes du culte de l'*impossible*. Les scènes d'amour qui suivent doivent apporter les exemples de cette union idéale que le discours exposait. Les protagonistes sont à la fois auteurs et acteurs de ces scènes, présentées devant des observateurs passifs, qui subissent toute la force de l'image. La présence de ces témoins *oculaires* rapproche les hypotyposes rachildiennes de celles développées au théâtre classique, notamment chez Racine. Même s'ils ne relatent pas eux-mêmes ces scènes, ils y apportent des réactions émotionnelles : ils sont pétrifiés, indignés, fascinés ; en même temps, on pourrait traiter ces réactions comme équivalentes des formules d'injonction à voir, fréquentes dans les hypotyposes raciniennes. Le caractère théâtral de l'ensemble renforce l'effet hypotypotique. « L'hypotypose est autant une scène à regarder qu'une scène des regards », dit Leplatre<sup>29</sup>.

L'impossible, l'idéal – mots dont la romancière fait des piliers de sa théorie. On n'est pas loin du « divin » qui se cache derrière l'hypotypose classique. Chez Rachilde, sa présence se rend sensible à travers les « spasmes » des protagonistes qui, de cette manière, frôlent l'idéal désiré. Le réel côtoie ici le fantasme, dans la mesure où ce dernier constitue à la fois le point de départ et d'arrivée, tandis que l'accomplissement physique, bien que décrit allusivement, s'ancre sans conteste dans la réalité.

## 5. Triomphe et échec de l'hypotypose

On pourrait se demander si les réactions outrées des témoins ne sont pas destinées à protéger l'auteure des accusations d'immoralisme. Il semble toutefois que si tel avait été son but, elle aurait mieux choisi ses messagers. La maîtresse de Paul-Éric et l'amant *in spe* d'Éliante sont des personnages médiocres sans appel. Réduits au rôle de spectateurs, jamais de joueurs<sup>30</sup>, ils se sentent humiliés par cette mise à l'écart. Toute la théorie que leurs maîtres à penser veulent bien leur transmettre, leur échappe complètement. Ils sont insensibles à la beauté du spectacle, de même qu'à son sens caché. Il faut donc présumer que leur présence doit assurer un contraste entre le caractère exceptionnel des deux artistes et la banalité des représentants de la société.

Qu'en est-il cependant des lecteurs ? Le message, appuyé d'une démonstration, leur était certes destiné. Ont-ils su le déceler ? Les critiques de l'époque relèvent presque unanimement la puissance de l'imagination et le don de l'observation réaliste qui caractérisent Rachilde. Plusieurs d'entre eux parlent d'offense

<sup>29</sup> O. Leplatre, *op. cit.*, p. 46.

<sup>30</sup> Les deux romans y insistent : Jane ambitionne une carrière d'actrice, mais n'a pas de talent ; elle périra dans un accident le soir même de sa première. Léon admire Mme Donalger au cours de ses représentations, mais il est incapable de l'y rejoindre. Il épousera la très banale nièce d'Éliante.

aux bonnes mœurs, d'outrances thématiques, de « perversité »<sup>31</sup>. Des commentaires sur la portée idéologique de ses romans sont quasiment absents, et s'ils apparaissent, ils ne sont pas très flatteurs. Il n'y a pas lieu ici de discuter la justesse de ces jugements. Il en résulte cependant que le style imagé de l'écrivaine et sa tendance à provoquer par des scènes osées ont oblitéré le sens plus profond de ses ouvrages. En ce qui concerne l'efficacité de ses hypotyposes, elle s'en trouve ainsi confirmée. On se rappelle à cette occasion un autre effet visé par cette figure, censée laisser l'observateur pétrifié au point de lui rendre impossible toute analyse rationnelle de la situation : « l'hypotypose séduit, à en perdre la raison », dit encore Le Bozec<sup>32</sup>. La représentation de l'impossible s'avère donc un véritable défi : à une époque où règne la censure, « donner à voir » ne peut être que fragmentaire ; et le discours théorique qui l'accompagne ne parvient pas forcément au lecteur, concentré qu'il est sur l'image étalée sous ses yeux.

Les deux scènes analysées répètent le même schéma. D'une représentation fidèle de gestes et de poses, on en arrive à la suggestion d'une vision fantasque, voire d'une utopie. L'hypotypose y conserve toute son utilité, permettant d'accéder à « l'extraordinaire » et au « non-humain »<sup>33</sup> avec une fin visiblement persuasive. Si, au théâtre classique, l'hypotypose servait à dire ce qu'on ne pouvait pas montrer, ici, elle sert à dire ce qu'on ne peut pas dire et, en dernière instance, à montrer ce qu'on n'arrive pas à dire. Le premier pari est gagné : le pouvoir des mots à construire des images reste énorme et leur force ébahit le lecteur. Quant à l'autre objectif visé par Rachilde – se servir d'hypotyposes pour faire passer un message – il faudrait plutôt conclure à son échec.

Il reste à se demander – sans pouvoir trancher – si Rachilde, en dépit de ses visées axiologiques, n'a pas succombé à la tentation de provoquer le public par des images choquantes, et si la force de ses hypotyposes ne demeure pas, en définitive, l'un de ses accomplissements majeurs. Une réponse possible se cache peut-être dans la fin que la romancière a réservée à ses personnages. Les deux protagonistes meurent conformément à leur existence : d'une manière très théâtrale. Éliante, la Jongleuse, exécute une dernière danse, avant de plonger un couteau dans son cœur, toujours sous les yeux de Léon. Paul périt dans un incendie dont la description constitue, par ailleurs, une très belle hypotypose – et il regrette qu'il n'y ait personne pour le regarder. Une telle fin pourrait signifier, outre l'impossibilité d'atteindre l'idéal rêvé, l'échec d'un artiste incompris du public. La carrière de Rachilde, qui n'est pas libre d'un certain exhibitionnisme, et dont les critiques et le public de l'époque ont surtout retenu l'aspect provocateur, semble

<sup>31</sup> Le mot apparaît, entre autres, chez Francisque Sarcey, Maurice Barrès et Georges Casella, et fait objet d'une intéressante analyse de Louis Dumur (« Rachilde », *La Plume*, 15 mai 1893, p. 217-218). Nous présentons la position des critiques face à l'écriture de Rachilde dans le chapitre I de *Au carrefour des esthétiques...*, *op. cit.*

<sup>32</sup> Y. Le Bozec, *op. cit.*, p. 5.

<sup>33</sup> Pour citer encore Le Bozec, dans son autre texte, « Les frontières de l'hypotypose : le songe d'Athalie et la prophétie de Joad », *L'Information Grammaticale*, n° 100, 2004, p. 26.

se conformer à celle de ses personnages : artistes amoureux de l'art, mais incapables de communiquer cette ardeur, se consumant dans des gestes trop voyants. Il a fallu et il faut toujours de véritables amateurs pour découvrir, sous un décor parfois surfait, de véritables beautés de style – dont l'hypotypose constitue, à notre sens, un bon exemple.

### Bibliographie

- Barthes, Roland, « L'Homme racinien », *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963, p. 28-34
- Barthes, Roland, « L'Effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968, p. 84-89
- Hawthorne, Melanie C., *Rachilde and French Women's Authorship. From Decadence to Modernism*, Lincoln and London, Nebraska University Press, 2001
- Iser, Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* [1976], trad. par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985
- Le Bozec, Yves, « L'hypotypose : un essai de définition formelle », *L'Information Grammaticale*, n° 92, 2002, p. 3-7
- Le Bozec, Yves, « Les frontières de l'hypotypose : le songe d'Athalie et la prophétie de Joad », *L'Information Grammaticale*, n° 100, 2004, p. 26-30
- Leplatre, Olivier, « 'Ravi d'une si belle vue'. Le seuil du regard dans le théâtre de Racine », in : *Le Regard à l'œuvre. Lecteurs de l'image, spectateurs du texte*, sous la dir. de Teresa Orzechla-Havas, Anne Surgers, Marie-José Tramuta, Baptiste Villenave, Julie Wolkenstein, Université de Caen, 2014, p. 39-51
- Molinié, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, 1997
- Morier, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1998
- Rachilde, *Les Hors nature. Mœurs contemporaines*, Paris, [Mercure de France, 1897], Éditions Robert Laffont, 1999 (*Romans fin-de-siècle. 1890-1900*, Jean Bertheroy, Jean Lorrain, Louis Dumur, Catulle Mendès, Georges Eekhoud, Rachilde, Camille Mauclair, Jean de Tinan. Textes établis, présentés et annotés par Guy Ducrey)
- Rachilde, *La Jongleuse*, Paris, [Mercure de France, 1900], Des femmes, 1982, présentation de Claude Dauphiné
- Rachilde, *Mme Adonis*, Paris, É. Monnier, 1888
- Staroń, Anita, *Au carrefour des esthétiques. Rachilde et son écriture romanesque. 1880-1913*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2015
- Voisin, Bérangère (dir.), *Fiction et vues imageantes : typologie et fonctionnalités*, Studia Romanica Tartuensia VII, Tartu, Université de Tartu / Centre d'Études Francophones Robert Schuman, 2008

### Anita Staroń

Anita Staroń est professeur de littérature française à l'Institut de Philologie Romane de l'Université de Łódź, Pologne. Elle est membre de plusieurs sociétés scientifiques polonaises et étrangères, dont la « Société Octave Mirbeau ». Elle se spécialise dans l'art romanesque de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle, sur lequel elle a publié de nombreux articles. Elle a consacré sa thèse de doctorat à la poétique des romans d'Octave Mirbeau (parue sous le titre *L'Art romanesque d'Octave Mirbeau. Thèmes et techniques*, Łódź, WUŁ, 2013). Sa thèse d'habilitation (*Au carrefour des esthétiques. Rachilde et son écriture romanesque. 1880-1913*, WUŁ, 2015) permet de redécouvrir Rachilde, tout en suivant son évolution esthétique du décadentisme au roman d'aventures.