Document généré le 25 avr. 2024 07:20

Moebius
Écritures / Littérature

mœbius

La femme, le mal, le rêve.

Agnès Hafez-Ergaut

Numéro 65, automne 1995

Le rêve

URI : https://id.erudit.org/iderudit/13847ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Éditions Triptyque

ISSN

0225-1582 (imprimé)
1920-9363 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Hafez-Ergaut, A. (1995). La femme, le mal, le rêve. *Moebius*, (65), 63–70.

Tous droits réservés © Éditions Triptyque, 1995

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

La femme, le mal, le rêve.

Agnès Hafez-Ergaut

La femme, que la fin du siècle dernier érige en entité maléfique, perverse et à la fois enceinte d'une ère nouvelle et régénérée. Le mal, que l'époque, fidèle à une longue tradition culturelle, considère comme une des possibilités de la connaissance humaine et dont se sert l'esthète de cette fin de siècle pour retrouver sa foi en l'imaginaire et l'irréel. Le rêve, dans lequel Freud découvre les ressorts et les pulsions primales de l'espèce humaine et duquel les Symbolistes puisent avec ferveur leur inspiration créatrice.

Voici trois notions dont résonnent les ultimes avatars du XIX^{e} siècle agonisant. Trois notions qui allient dans une même problématique les réflexions tourmentées d'une époque en bouleversement, aussi convaincue de sa décadence que de sa capacité de renouveau. Trois notions, enfin, qui incitent l'être pensant à une redéfinition de lui-même et du rapport qu'il entend entretenir avec le monde.

En peinture, Rops, Moreau, Redon, Puvis de Chavannes, Grasset et tous les autres tracent, en touches oniriques, mythiques ou cauchemardesques, l'emprise du sexe, de la mort et de l'imaginaire sur la vie humaine. Mais, en littérature, c'est Joris-Karl Huysmans, célibataire, esthète, écrivain et fonctionnaire de son état, qui, envoûté par l'esthétique décadente et désespéré de découvrir une métaphysique qui y réponde, transcrit, avec davantage d'acuité que tout autre, l'alliance incontournable de ce trio infernal.

Un roman, découvert au cœur des méandres sinueux de l'évolution spirituelle et personnelle de Huysmans, offre

à ces trois notions une illustration de choix. Il s'agit d'*En rade,* qu'il est temps de présenter.

En rade[1], comme son titre l'indique, représente une courte halte dans l'itinéraire littéraire – et personnel – de J.-K. Huysmans. Pré-publié en novembre 1886 dans la *Revue indépendante,* paraissant peu après *À rebours* (14 mai 1884) et juste avant un voyage en Allemagne, où le romancier admirera la Crucifixion de Grünewald, ce roman constitue le point final d'une quête, en l'occurrence celle de Des Esseintes, le héros d'*À rebours,* de s'isoler dans une retraite bénéfique et profane. En effet, le terme «rade» suggère à la fois la fin de la course, la mise à l'écart et l'abandon. *En rade* contient toutes ces prémisses.

Jacques Marles, successeur de Des Esseintes, tente de s'arracher à ses créanciers et à ses difficultés pécuniaires et de procurer à sa femme, Louise, malade des nerfs, la quiétude d'un séjour à la campagne chez un oncle régisseur. À la recherche d'un «abri, une rade, où ils pourraient jeter l'ancre et se concerter, pendant un passager armistice, avant que de rentrer à Paris pour commencer la lutte» (*ER*, p. 30), Jacques et Louise acceptent l'invitation de l'oncle de séjourner au château de Lourps. Ce château, désaffecté, insalubre, vide, livré aux intempéries et aux animaux lugubres et maléfiques (chats-huants, araignées et un chat moribond) campe le décor fantastique du roman. Lieu de frayeur et de cauchemar, ce prétendu refuge inspire la solitude et le plus profond ennui. D'emblée, Jacques, fidèle au pessimisme dévastateur de son auteur, comprend, comme Des Esseintes l'avait compris à Fontenay, qu'il faut renoncer à toute illusion: l'«inexprimable malaise» (*ER*) qui l'étreint dès son entrée dans la seule pièce salubre de cette bâtisse fantasmagorique suffit à l'en assurer.

La présence d'une humanité paysanne inepte, sale et cupide ajoute encore au sordide du tableau. Pour le jeune Parisien, le séjour à Lourps se révèle comme une plongée dans le néant. Alors que Des Esseintes, dernier héritier d'une lignée aristocratique et fortunée, peuple sa retraite d'un luxe décadent et consacre son existence à la jouissance de l'Art, Jacques, en revanche, dépossédé et inquiet pour sa femme et leur avenir, se voit contraint de s'ébattre dans un environnement humain et géographique incohérent. Antoine et Norine, les parents de Louise à l'âme étriquée et à l'hospitalité payante, le facteur sournois, alcoolique et bâfreur, l'épicière de Savin et sa fille demeurée, les bouseux

ignares réunis au café pour leur beuverie dominicale achèvent d'immerger le jeune homme dans sa « détresse d'âme » (p. 227). À Lourps, « Jacques s'abattit dans un affreux marasme, atteignit [...] le midi de son spleen » (p. 182).

Le décor qui sert de cadre aux affres de la solitude et de l'inquiétude de Jacques joue un rôle crucial dans l'évolution de son état d'esprit. Le château de Lourps, surgissant « au coude du chemin [...] à deux pas devant lui » (p. 34), tel un spectre sorti des nuées, offre au roman une vision fantastique et irréelle, dont l'écho médiéval et l'auréole rougeoyante que lui dresse « le couchant en feu » augmentent encore le caractère onirique et lugubre. La visite de l'intérieur du château, que les paysans soupçonnent hanté ainsi que ses caves, confirme l'effarement de Jacques. Le château de Lourps n'est que « glaciale solitude », « bain de tristesse », « glace du sépulcre » (p. 38-39).

Cette impression de cauchemar se manifeste, dès la première nuit, dans la terreur causée par la présence d'un chat-huant que Louise prend pour un rôdeur. « Terreur de nerfs exaspérés par des bruits inquiétants dans un désert noir », celle-ci se définit surtout par une « peur de l'inconnu » (p. 59), inspirée par le vide de l'endroit.

Trois rêves, d'ailleurs, ponctuent et charpentent le récit. Tous influencés par la peinture de Gustave Moreau – le premier, en particulier, rappelant sa représentation de Salomé –, de Félicien Rops, proche du satanisme et peintre de la femme dépravée et diabolique et d'Odilon Redon, le mystique qui explore le monde de l'inconscient et du subjectif, ces trois évasions oniriques jalonnent la trajectoire spirituelle de Jacques Marles : le premier rêve, mettant en scène Esther face au Roi, innommé et grandiose, dans un décor féerique, transporte le jeune homme alors « assommé par une fatigue spirituelle infinie, par un découragement sans borne » (p. 48) dans un passé plus mythique que biblique tant il est lointain, lyrique et fabuleux. Le second rêve projette un voyage onirique sur la lune que Jacques et sa femme découvrent pas à pas, en promeneurs. Cette vision sélénite, symboliste par excellence, procure à Jacques une nouvelle expression immédiate et tangible de l'interrogation qui le tenaille, celle de l'homme sur l'existence. Le rêve de la lune donne corps aux réflexions existentielles de Jacques, tourmenté par son avenir et par l'absurdité de la vie. Le troisième rêve allie lyrisme et grotesque, annonce le satanisme et *Là-bas*[2], ainsi que le suggère l'allusion aux

incubats et aux succubats, et transpose le rêveur dans une vision hors de l'espace et hors du temps. Son extravagance ébranle la raison et l'associe au surréalisme.

C'est le dernier rêve d'*En rade* qui, offrant à notre propos deux éléments dont nous discuterons : la symbolique du puits et la question de la monstruosité, attire plus particulièrement notre attention. Le puits, présent dans ce roman situé à la campagne, a un double emploi. Il procure à Louise et à Jacques, lorsque celui-ci réussit à en tirer quoi que ce soit, leurs besoins d'eau ; il sert également à alimenter une symbolique qui, par le jeu de comparaisons, parcourt tout l'ouvrage. La première intrusion du puits dans le roman est auditive : « un vacarme de chaînes rouillées, de roues criant sans cambouis, un grincement de grincheuse poulie rompaient la nuit muette » (p. 40). « Vacarme », « criant », « grincement », « grincheuse », ces termes concourent à décrire un bruit non seulement disgracieux mais encore agressif puisqu'il déchire la nuit. L'explication de Louise renforce le caractère douloureux de la chose : « c'est le bruit de la corde qui scie le treuil ». L'extraction de l'eau s'opère avec peine ; d'autant plus qu'il s'agit d'« un gigantesque puits ». Tout, dans cette description du puits, annonce ainsi l'épreuve.

Épreuve physique pour celui qui remonte le seau ; épreuve morale pour Jacques, éperdu d'inquiétude et subjugué par l'immensité et le silence de la nuit de Lourps. Le jeune Parisien, bientôt, voit la lune comme « un puits béant descendant jusqu'au fond des abîmes » (p. 106). Cette vision, qui préfigure le songe sélénite, le second songe d'*En rade,* associe donc la lune et le puits. Or, on sait que le rêve de la lune inspire à Jacques une réflexion existentielle. Sa tentative de sonder l'obscurité inondant les alentours du château lui en fournit l'intuition. Cet effort désespéré de percer ce qui reste inaccessible à l'œil et à l'esprit humains le fait chanceler. Saisi d'un malaise physique, « cette défaillance de tout le corps qu'entraîne le vertige des yeux perdus dans l'espace » (p. 105), se sentant « accablé par cette sensation d'inconnu, de vide, devant laquelle l'âme suffoquée, s'effare » (p. 106), il bat en retraite et rentre au château, cette « rade », prévue pour l'abriter. Le puits, tel un gouffre où l'on perd pied, sert de révélateur aux craintes de Jacques. La symbolique du puits, dans ce passage, revêt donc son caractère habituel : le puits symbolise l'inconnu, l'insondable, et tous les possibles qu'ils contiennent.

Cette symbolique se trouve, dans le dernier rêve d'*En rade,* à la fois confirmée et sophistiquée. Ce rêve met en scène de nombreuses figures monstrueuses et grotesques : l'homme « au crâne piriforme » (p. 202) semant « les menstrues de la terre » annonçant le satanisme de *Là-bas* ; le « champ de fesses mongoles, [le] potager de derrières appartenant à la race jaune » inspirant à Huysmans « une curiosité infâme » (p. 204) qu'il illustrera plus tard dans *En route* ; le « cul-de-jatte, coiffé d'un bassin de malade » (p. 206), qui n'est pas sans rappeler Bosch, et cette femme suppliciée d'abord apparue dans toute sa beauté et soudain transformée « en guenipe sordide » « sur le rebord de l'une des tours de Saint-Sulpice » (p. 210). Tous ces personnages, qui dénoncent la préoccupation sexuelle de notre auteur et que la critique a considérés comme la première manifestation de l'intérêt de Huysmans pour le satanisme, peuplent le cauchemar de Jacques dans lequel le puits ne cesse d'être présent. Jacques, en effet, effaré, s'enfuit, d'une « pièce immense » (p. 201) « au fond d'un puits bouché à son sommet » (p. 203) avant de se retrouver dans « la tour, au bas de la cloche » (p. 205), dont il « parvint à se persuader qu'[elle] était un puits, un puits se dressant en l'air au lieu de s'enfoncer dans le sol, mais enfin un puits » (p. 211). Cette omniprésence du puits, sa particularité – « se dressant en l'air au lieu de s'enfoncer dans le sol » – révèlent, en corrélation avec le symbole phallique, l'expérience de la conscience déchue. Dans cet abîme, en effet, rampent l'anomalie et le mal, ces « monstres en quête de cratères nubiles, [ces] pâles et mystérieux incubes, au sperme froid » (p. 205).

C'est ici qu'il convient d'évoquer la question de la monstruosité, chère à Huysmans et présente dans nombre de ses œuvres. La monstruosité est une nouvelle fois illustrée. Cette fois, sous la forme d'une femme apparaissant « dans une sorte de puisard » dont le mur se mue en une « immense paroi de verre » (p. 208). Cette créature rassemble les canons de beauté que Huysmans apprécie chez la femme – « des seins menus, aux boutons rigides, [...] un torse ferme un peu fripé sous le flanc, [...] un ventre aux chairs lisses, encore épargnées par les dégâts des couches » (p. 208). Cette apparition, déjà ambivalente, juxtapose « une beauté solennelle et tragique, altière et douce » et « une souffrance indicible, une torture silencieuse, résolue » (p. 209). Tour à tour, « créature splendide » puis « effroyable » (p. 209), elle fait alterner attirance et répulsion et

rappelle la malédiction qui pèse sur la femme en tant qu'instrument de l'amour.

Cette mouvance, cependant, bascule tout à coup lorsque cette femme atteint le sommet de l'«une des tours de Saint-Sulpice» (p. 210). De «beauté», elle devient «guenipe sordide», «torchon», «la gueule gâchée, dépeuplée sur l'avant, cariée sur l'arrière, barrée comme celle d'un clown, de deux traits de sang». Le «doux visage» cède la place à un portrait grotesque et morbide, ainsi que l'allusion au clown et aux «deux traits de sang» le fait pressentir. Nous voici en face d'une gargouille monstrueuse dont le Moyen-Âge aimait orner ses églises. Le corps, obscène et repoussant, achève le tableau: il tient de «la fille à soldats et de la rempailleuse», tendant «les besaces de ses vieux seins, les volets mal clos de sa bedaine, les outres rugueuses de ses vastes cuisses entre lesquelles s'épanouissait la touffe sèche d'un varech à matelas ignoble!» (p. 210). Huysmans qui ne renie pas, ici, son goût de la démesure et son cynisme, emprunte à Bosch son sens du graphisme et de la composition. Il fait revivre également les iconographies traditionnelles chrétiennes offrant le péché aux fourches du Diable. Comme Baudelaire, enfin, il appose à l'identification de la conscience la conscience du mal.

Car cette «guenipe sordide», n'est-elle pas la Vérité à laquelle le narrateur nous introduit alors que Jacques se persuade «que cette tour était un puits»? Si «cette abominable gaupe, c'était la Vérité» (p. 211), c'est que, comme le souligne Pierre Cogny[3], la Vérité sort du puits. La dialectique huysmansienne trouve ainsi son appui dans la sexualité. Per Buvik[4] appose à cette affirmation une interprétation personnelle. «N'y a-t-il pas, interroge-t-il, entre "Vérité" et "Vérolé", une redoutable allitération?» Voici qui corrobore, en termes pathologiques, l'association de la femme et du mal. Mais celle-ci ne se limite pas à cette perspective. Car la laideur de la créature ne reflète que la hideur du mal. L'on ne peut s'empêcher, en effet, de se souvenir des vers de «L'Irrémédiable»[5]:

Tête-à-tête sombre et limpide
Qu'un cœur devenu son miroir!
Puits de vérité, clair et noir
Où tremble une étoile livide,
Un phare ironique, infernal,
Flambeau de grâces sataniques,
Soulagement et gloire uniques,
– La conscience dans le Mal!

Ces vers accolent «miroir» et «Puits de vérité», c'est-à-dire le reflet de soi dans le péché. Or, cette Vérité, Huysmans la qualifie de «Roulure de l'esprit», de «Traînée de l'âme» et la représente en prostituée, possédant et possédée par chacun, sans distinction de classe et de rang. «Elle caressait chacun, suivant son tempérament, suivant ses illusions et ses manies, suivant son âge, s'offrait à sa concupiscence de certitude, dans toutes les postures, sur toutes les faces, au choix.» (p. 211) La Vérité s'adonne à elle-même : la vérité de la luxure et de la concupiscence, la vérité du mal.

«Il y a deux mystères inexplicables, écrit Joris-Karl dans son *Carnet vert*[6] avant un long développement sur l'argent, sinon par la théologie, le diabolisme. L'amour...» L'amour, en effet, que Huysmans intitule «la crise juponnière» (*En ménage*), tant il le substitue à la femme et à la pratique sexuelle; l'amour, «[ce district] de l'âme où se ramifient les végétations monstrueuses de la pensée», comme disait Baudelaire, constitue l'une des interrogations irrésolues de l'existence humaine en général et de celle du célibataire en particulier. L'amour, en effet, conduit aux portes du mal. Ce mal, que Des Esseintes pratique en dilettante, que Durtal dans *Là-bas* considère du fond de ses songeries moyenâgeuses et qu'il fuit, penaud, la chemise en bannière et l'esprit épouvanté, après une messe noire et une piteuse séance érotico-diabolique initiée par la drôlesse Chantelouve (Borie), ne retient que sa curiosité. Pas son âme : «Le spiritisme, écrit Huysmans dans une lettre à Arij Prins, qui est une ordure, mais une ordure réelle. J'ai assisté à beaucoup d'expériences. C'est très-bête et très-sale, si l'on franchit le seuil, c'est terrifiant si l'on va plus loin [...] cela trouble affreusement l'âme et le peu de joies terrestres que l'on goûtait encore, disparaissent dans tout cela[7].» «Le mal, pour le célibataire, conclut J. Borie[8], c'est tout au plus une excursion.» C'est que Huysmans, à la suite d'Alfred Jarry, en a l'intuition : «Les femmes ne meurent pas de ces aventures-là[9].» «La découverte de la femme», chez Huysmans, n'excède pas, si ce n'est en rêve ou en fantasme, les limites au-delà desquelles s'enlise le masculin.

Une des dernières études de Huysmans, consacrée aux gravures de Félicien Rops et publiée dans *Certains*[10], offre à cette interprétation un ultime témoignage. Ce que révèlent les visions sabbatiques d'excès et de débauche reproduites par Rops n'est autre que la manifestation d'une possession. Le fantasme sexuel, en effet, réprouvé, s'aiguise, se meut

en perversion, se vicie ; alors surgit « un élan vers l'extra-naturel de la salauderie, une postulation vers les crises échappées de la chair, bondies dans l'au-delà des spasmes[11] ». La femme, en procurant au mal l'instrument de son accomplissement, symbolise l'impasse spirituelle que découvre celui qui s'engage dans sa voie. Elle confirme ainsi son emprise maléfique sur l'existence humaine et projette une vision profanatrice du sexuel.

Aussi faut-il la fuir. « Puisque la femme, ou son fantôme, est le signe et le moyen de ce basculement dans l'immonde, soutient J. Borie[12], c'est en résistant au féminin, c'est en se virilisant – mais par la recherche d'une virilité autre que celle du pseudo-séducteur – qu'on se libérera de l'ignoble, qu'on s'affirmera un homme complet. » Sujet de rêveries sataniques et objet du désir, l'instance féminine, culbutée dans l'abjection, inaugure ainsi la quête identitaire du héros moderne.

Notes

[1] *En rade,* Union Générale d'Éditions, 1976. (*ER*)

[2] *Là-bas,* Librairie Générale Française, 1988. (*LB*)

[3] J.-K. Huysmans : *De l'écriture à l'Écriture,* Téqui, 1987, p. 121.

[4] *La luxure et la pureté,* Solum Forlag A/S, Oslo, 1989, p. 275.

[5] *Les fleurs du mal* et autres poèmes, Garnier-Flammarion, 1964, p. 101.

[6] Manus Lambert 75, *Le carnet vert,* Abbaye-aux-Bois, 1886-1906, p. 83 (ff.78).

[7] Lettres à Arij Prins (Manus Lambert 41, bibliothèque de l'Arsenal).

[8] Huysmans : *Le diable, le célibataire et Dieu,* Grasset, 1991, p. 257.

[9] *Le surmâle,* Fasquelle, 1945, p. 145.

[10] *Certains,* Tresse & Stock, 1889, (C).

[11] *Certains,* Tresse & Stock, 1970, p. 80.

[12] *Op. cit.,* p. 217.