MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

La Tour d'Amour de Rachilde : l'hybris des sens, la démesure de l'écriture

Morgane Leray

10.58048/2263-7664/1135

Transgressions

Dans son roman de 1899, Rachilde transgresse les tabous sexuels (nécrophilie, fétichisme, meurtre passionnel) dans un délire génésique qui fait exploser les frontières entre micro- et macrocosme : l'univers entier devient la scène du combat des sens. Pulsions de vie et pulsions de mort s'enlacent dans une parade amoureuse insane, cristallisant l'écriture et l'imaginaire transgressifs de la littérature fin-de-siècle dans une hiérogamie poétique semblant retracer le combat éternel de l'humanité. Le sémantisme du titre de Rachilde, *La Tour d'amour*, concentre la signification du roman: symbole phallique et image de transcendance, le phare représente l'intrication douloureuse et conflictuelle des appels de la chair et du désir d'élévation dont l'homme est le champ de bataille. L'œuvre de Rachilde ressortit à la mythographie de la décadence qui structure la littérature fin-de-siècle, placée sous le sceau de la démesure.

La Tour d'amour de Rachilde, paru en 1899, relate l'huis-clos oppressant de deux gardiens de phare aux deux âges de la vie. Le récit se déroule dans l'une des sentinelles de la mer les plus redoutées : l'Ar-Men, au large de l'île de Sein. Au milieu des éléments déchaînés, l'apprenti découvre la vie périlleuse des gardiens et la folie qui guette ; le plus âgé, Mathurin, qui a passé toute sa vie en mer, manifeste un intérêt particulier pour les noyées que la Grande Dévoratrice lui abandonne, les lendemains de tempête. La verticalité du phare, la solitude des hommes et le danger qu'ils encourent régulièrement donnent lieu à une anamorphose de l'Ar-Men sous le sceau du sacré et du profane, qui invite à une lecture intertextuelle et allégorique. Le texte de Rachilde s'inscrit dans

l'univers palimpseste du Décadentisme, empreint de déréliction, de nihilisme, de subversion et de transgression, en même temps qu'il dévoile la richesse poétique et la puissance créatrice de l'écriture rachildienne, aspects bien souvent occultés au profit de la portée féministe que lui a accordée rétroactivement la critique universitaire. À travers l'étude de ce roman, nous aimerions rappeler l'intérêt et la beauté de l'œuvre de Rachilde, à la fois daguerréotype du tournant d'un siècle, où se joue l'émancipation du désir sous fond d'apocalypse, et miroir de notre contemporanéité. La double transgression du désir et de l'écriture guidera notre réflexion.

Mythographie fin-de-siècle

Le monde ne meurt pas : il joue la comédie de la mort. Il est la toile cosmique sur laquelle l'homme projette et scénarise sa propre disparition. Si la mort est la finitude factuelle d'un organisme vivant, elle est chez l'homme conscientisation de cette finitude. La fin du monde est la représentation objectivée et collective de la tragédie que vit chaque sujet mortel ; elle est une scénographie sacrée, un rite de communion, dans lesquels la souffrance des uns se concentre dans l'expression de tous. Or, parce que la conscience de la finitude est universelle et parce que le rite est symbole, l'imaginaire décadent procède d'un syncrétisme. Contraction des temporalités qui unit le passé et le présent dans la dilatation paroxystique qui précède la « crise », signifiant, rappelons-le, à la fois « manifestation » et « jugement », l'imaginaire syncrétique du Décadentisme est un mélange disparate de référents culturels, sacrés et profanes, antiques et bibliques, merveilleux et fantastiques : l'heure de la fin est celle du bilan, de la vision panoramique de l'histoire, quintessenciée dans un acmé qui ne peut être suivi que d'une chute, sens premier de « décadence ». L'apogée, « manifestation » de l'orgueil des hommes, de leur fatal et tragique *hybris*, doit être « jugée » et punie. Telle est la geste originelle, sempiternelle, que joue et rejoue Rachilde dans ses romans, creusets de différents imaginaires, lieux de rencontre entre le passé et le présent pour dire le monde dans son essence pérenne, non dans son existence éphémère : il s'agit de mythographier le monde afin d'en rendre sa *com*préhension possible. C'est ainsi que l'auteur poétise, au sens premier, le matériau muet du réel pour en extraire sa signifiance dérobée.

Le phare est dans un premier temps représenté sous la forme d'un monstre surgit de la mer :

> Juché sur une roche où on ne devait pas pouvoir mettre le pied, jadis, il tenait par miracle, si gros, si long, qu'on se sentait de l'orgueil pour la force de l'homme qui l'avait conçu. Trente-six ans de travail et une ration de cadavres ! Il en était gras, le monstre, d'avoir dévoré des ouvriers. Sa croupe, hors de l'eau, luisait comme enduite d'une viscosité ; son esplanade, lisse comme du marbre, présentait l'aspect d'un perron de préfecture, tant elle était blanche et jolie, mais, tout autour, quand la vague se recroquevillait sur elle-même, on découvrait des trous, des vieux trous de dents gâtées, et cela sentait la marée, âprement, avec un surgoût de sang pourri[1].

Les termes de « monstre », de « croupe […] comme enduite d'une viscosité », de « dents gâtées », un peu plus loin de « gosier », de « serpent[2] » et l'évocation de la dévoration d'ouvriers, d'une « ration de cadavres », ainsi que du sang, composent une personnification du phare inquiétante. L'effroi du jeune homme en découvrant son nouveau lieu de résidence, dont l'accès peut être fatal en cas de tempête, comme c'est le cas lors de leur « première rencontre », ajoute à l'effet oppressant. Le lecteur songe aux monstres marins de l'*Odyssée*, Charybde et Sylla, et à la description miltonienne d'une des filles incestueuses de Satan[3].

Cependant, comme en palimpseste à l'intertexte antique, Rachilde convoque un autre imaginaire tératologique, ancré dans la modernité. L'évocation des « ouvriers », des « trente-six ans de travail », de « la force de l'homme qui l'avait conçu » met en lumière la nature hétérogène, duale, du phare et renvoie aux avatars modernes du Minotaure tels que chez Zola[4] ; la figure du monstre constitue une allégorie des mines et autres chantiers que les hommes nourrirent de leur sang. Créature hybride, mi-organique mi-technique à l'instar de la créature de Frankenstein, le phare est autant fils de la mer que celui des hommes et, comme le monstre imaginé par Mary Shelley, l'engeance s'est retournée contre ses démiurges. Toutefois, associé au thème du sacré, le caractère hyperbolique de la construction humaine, déjà suggéré par la forme superlative « si gros, si long » ne laisse de faire songer à l'épisode biblique de la Tour de Babel :

> Le phare se dressait, énorme, tendu comme une menace vers les cieux, s'érigeait, colossal, dans la direction de cette gueule d'ombre, de cette noire fêlure de la clarté céleste, car il y était attiré par le suprême devoir d'être aussi grand que Dieu[5].

Au début de son récit, Malreux évoque la hauteur infinie du phare : « J'escaladais les nuages et puis, patatras, je cognai au plafond du bon Dieu ». Le phare incarne l'orgueil démesuré des hommes voulant rivaliser avec Dieu, comme les Titans, jadis, voulurent détrôner les dieux de l'Olympe : « nous luttions contre le ciel[6] », écrit le narrateur.

La figure du phare ressortit ainsi à un agrégat de mythèmes antiques et bibliques réimplantés dans un terreau moderne, *modus operandi* caractéristique de la réécriture décadentiste, habituée aux mosaïques baroques. Or la surimpression de l'épisode biblique tend à faire glisser la figure du phare de l'ennemi vers l'allié : il est l'auxiliaire de l'homme dans sa conquête du royaume céleste ; il s'avère même l'ultime allié contre un autre monstre marin, bien plus redoutable, puissant et infini que lui, l'océan :

> Des lames furieuses le saisissaient en travers et le coupaient à moitié de sa croupe, bavant toute leur écume qui retombait en neige sur les dalles du coin nord. On entendait gronder le canon de la vague donnant ses assauts, ébranlant tout l'édifice et le faisant vibrer comme une trompe de cuivre. Je comprenais maintenant pourquoi on attachait les chaises dans la salle à manger ! L'aspiration de l'eau était, en cas de tempête, tellement violente que cela vous attirait dehors tous les objets libres. Les chrétiens aussi, sans doute….
>
> Les nuits de grands souffles, on ne pouvait pas sortir. On se tenait droit, par habitude, mais on se sentait humer du fond qui s'ouvrait en spirale pour vous aider à mieux glisser jusqu'au ventre de la mer[7].

La mer apparaît comme l'ennemi de tous les instants ; son apaisement n'est que celui, temporaire, de la digestion des noyés absorbés dans son ventre insatiable. La métaphore militaire suggère le caractère intense et implacable du combat auquel se livrent le phare et la mer ; celle-ci est personnifiée en une divinité ancienne, figure païenne gourmande

de chrétiens, à l'indifférence manifeste de Dieu.

La déréliction de Malreux est sensible. Comparant l'Ar-Men à « un cierge d'église », il observe tristement la solitude des gardiens de phares et la fraternité qui en découle : « nous n'étions que deux entre le ciel et le rocher, ça nous créait frères[8] ». Cela ne suffit toutefois pas à combler le sentiment d'isolement du jeune homme, en proie à la mélancolie : « J'étais donc tout chaviré dans l'amertume, et je me sentais très seul, malgré la présence du vieux. ». Si la présence de Mathurin ne comble pas le vide ressenti par Malreux, c'est que celui-ci est plus essentiel que cela et touche à l'existence de Dieu. Or, à l'instar d'autres récits décadentistes[9], le ciel est muet, obscur, voire à son tour menaçant, comme le suggère l'épisode de l'oiseau caillou, projeté violemment dans la lampe du phare, « lancé par la fronde de Dieu[10] » . Dieu serait-il hostile envers ses ouailles ? Encore faudrait-il que Dieu existe. C'est un Ciel comme dévasté par une terrible guerre qui est représenté sous la plume de Rachilde, qui évoque « des embruns glacés, des avalanches de pluie mêlées de grêle à croire que les nuages croulaient en petits morceaux ! » ou encore « une trombe de neige, de sel, de pluie contemplée par des étoiles chassieuses passant par les trous d'un ciel tout en haillons ». Moribond, le ciel n'émet plus aucune lumière : les étoiles sont « chassieuses[11] », parfois elles ne se montrent même pas et seul « un ton de cuivre rouge » illumine le ciel, ne laissant de faire songer à l'écoulement du sang qui s'échappe d'une plaie fatale. L'obscurité est oppressante : « Le ciel était lourd, vous tombant sur le crâne en capuchon. La nuit, plus épaisse, vous mettait ses griffes de velours dans les yeux » et la profondeur des ténèbres évoque le deuil de toute transcendance : « pas de couleur, pas de reflet, tout était noir, d'un noir intense[12] ». Les deux hommes demeurent seuls, éprouvant les affres de l'abandon devant l'immensité hostile de l'univers : « À cette heure du soir, ça devenait effrayant de voir deux pauvres bonshommes devant ce géant de pierre, sur ce roc abandonné de Dieu ». La détresse spirituelle est imagée en une métaphore éculée de la littérature patristique, mais qui, en contexte, prend une vigueur nouvelle : « le phare avait l'aspect d'un mât de navire sombrant, et l'on se sentait emporté à toute vitesse dans toutes les directions à la fois[13] ». La resémantisation de la métaphore du navire abandonné aux flots tempétueux traduit avec une force renouvelée l'angoisse de la mort et le sentiment d'impuissance qui étreignent le narrateur, en pleine crise spirituelle ; le point d'orgue sonne, de la bouche de Mathurin, comme un sinistre glas : « Dieu… il est

mort, répliqua-t-il durement, et il me tourna le dos ». L'apodose assigne définitivement le narrateur à la solitude.

C'est « d'en bas » que semble sourdre la vie et en l'occurrence de la mer, qui « rec[èle] une flamme intérieure, un feu sombre qui la faisait plus pure que le jais ». L'océan a-t-il gagné la bataille et vaincu le ciel ? « Sur mer, la nuit ne vient jamais d'en haut, elle monte des vagues, et on dirait que l'eau devient les nuages, un ciel renversé[14] ». Personnifiée en une créature belliqueuse et insatiable, la mer se pose en maîtresse d'un monde dépourvu de toute instance transcendante : elle se déchaîne librement. La métaphore filée militaire suggère, dans cette apocalypse de sel et d'écume, une croisade de la mer contre les représentants, semble-t-il ultimes, de la religion monothéiste. Les ténèbres pesantes du ciel évoquent le catafalque mortuaire d'un roi défunt sur un champ de bataille. Amours défuntes, ciel muet, corps de naufragés : la mort, le néant[15] encerclent les hommes. Le seul élément vivide reste la mer, celle-là même qui donne la mort.

La mer ne supplante pas Dieu dans une reviviscence panthéiste, comme celle qui traverse les écrits de Ruskin et de Pater : elle figure l'inconscient, et notamment l'inconscient sexuel. Les figures de la grande dévoratrice, celle qui dispense la vie comme la mort, celle du vagin denté qui fascine, *vagina dentata*, attire, séduit par sa gorge profonde et ses mouvements chaloupés, campent la mer en figure de vamp, en femelle fin-de-siècle. Le narrateur écrit dans son journal de bord : « la mer […] me hurlait des choses canailles » ; lorsqu'il évoque les « neuf jours traditionnels » durant lesquels la mer rejette les naufragés engloutis, il est frappé de la similitude avec une autre durée symbolique : « C'est le temps de ses relevailles à cette expulseuse d'hommes », tandis que l'océan hurle son désir dans des contorsions d'écume : « C'était l'océan qui dressait des pointes vertes, l'océan furieux et toujours soulevé comme un sein de femme enragé d'amour[16] ».

La Gigantomachie du désir[17]

Le désir sourd de toute l'œuvre de Rachilde ; il structure l'espace et conditionne les relations entre les personnages. Dans *La Tour d'amour*, le phare est au cœur d'un riche et complexe système de significations à la fois sexuelles et métaphysiques ; il apparaît

comme une sorte de canal de communication entre les forces telluriques et célestes, entre le corps et l'esprit. Nous retrouvons l'imaginaire de Huysmans, jusque dans l'escalier spiroïdal du phare : « le pas éternellement las et mesuré de ceux qui girent dans la spirale intérieure depuis de longues années[18]. ». L'épithète « intérieure » suggère qu'il s'agit de la projection macrocosmique d'un conflit microcosmique divisant l'esprit humain ; or, au cœur de cette scission symbolique, se trouve le désir de Malreux pour Marie, si bridé que la tension accumulée semble déborder dans un mouvement hybristique :

> Une nuit, veillant, à mon heure de garde, près de ma fenêtre, je fus halluciné par d'étranges fantômes.
>
> La lune inondait les vagues d'une clarté pure et froide.
>
> Le phare, lançant des rayons roses autour de lui, s'efforçait d'attraper la lune dans ses bras vigoureux.
>
> C'était un curieux combat entre Elle, la grande vierge, et Lui, le monstre issu des ténèbres.
>
> Elle avançait, la face pâle, très calme, refoulant le brouillard d'or qui essayait de la rejoindre pour lui faire perdre sa raison d'éclairer.
>
> Peu à peu, elle le mangeait, en formait sa propre lumière.
>
> On devinait parfaitement ce travail de bête, ou de femme dissolue, à sa bouche d'ombre fendant le bas de son visage. Là, elle porte une blessure, une cicatrice, des lèvres, certainement, qui aspirent, se rouvrant tous les mois, les volontés et les lueurs de bon sens des pauvres hommes.
>
> Le phare se dressait, énorme, tendu comme une menace vers les cieux, s'érigeait, colossal, dans la direction de cette gueule d'ombre, de cette noire fêlure de la clarté céleste, car il y était attiré par le suprême devoir d'être

aussi grand que Dieu.

Et le brouillard d'or montait, descendait, en reflétant du sang, aspiré ou refoulé par l'astre au masque d'apparence impénétrable.

… Comme elle était belle cette lune pure, perle tombée, tête coupée, luisante du plaisir d'un autre, mais n'en disant jamais rien…

Et le phare, sous le vent hurleur sonnant des épousailles diaboliques, sous le vent qui pleurait de joie ou chantait de terreur, le phare semblait se tendre de plus en plus, exaspéré dans l'irradiation de l'impossible.

S'éteindre ?

Le droit est de briller, de vivre…

Flamber plus haut ?

La destinée humaine est de brûler sur place.

… Et la lune, perle tombée, tête coupée, fière de l'absence de son corps, s'en allait, s'en allait pudiquement, chaste et lointaine, inaccessible, emportant le mystère d'une bouche muette qui, peut-être, n'existe pas[19]…

La dimension cosmique de la hiérogamie avortée, de la gigantomachie orchestrée dans le roman, sublime le désir empêché de Malreux. Le substitut phallique est tantôt assailli par la goule océane, figure de la femme vampire, femelle hystérisée, tantôt assaillant de la vierge frigide, emblématisée par la lune. À cette première tension, s'ajoute le paradoxe de la figure lunaire ; si celle-ci ressortit à la traditionnelle représentation artémisienne de la chasteté (« la grande vierge »), elle convoque aussi la fascination contemporaine pour le désir féminin, dévorateur et impérieux (« femme dissolue »). La lune aguiche, mais refuse de se donner. Ou elle se donne à un autre (« toute luisant du désir d'un autre »). Il est piquant de noter que l'objet de l'amour chaste de Malreux se

prénomme Marie, alors qu'elle est de mœurs bien légères. L'ambivalence de l'astre rachildien fait écho à celle des lunes de Laforgue : la femme suscite le désir, s'en joue, puis s'en va et se laisse aimer par un autre. Laforgue a assez chanté l'infidélité féminine [20]. Nous retrouvons également une figure dérivée du vampire femelle qui traverse toute l'œuvre de Huysmans : celle de la femme qui aspire l'énergie créatrice, en ce qu'elle hante les pensées de l'homme, tout à son désir d'elle. Ainsi du thème de la lumière menacée par l'astre nocturne. Or cette figuration ductile de la femme, fuyant à toute compréhension, se montrant puis se cachant comme la lune, se mêle à une autre constellation littéraire, filée autour de la figure de Salomé : la « tête coupée » évoque Jean-Baptiste. Ce déplacement des attributs topiques attire l'attention : la décollation qui hante l'imaginaire fin-de-siècle signifie la perte du contrôle de l'esprit sur le physiologique, le fait de « perdre la tête », quand le désir prend l'homme[21]. Salomé, exemplification de la femme, de son désir et de celui qu'elle suscite, représente la menace de voir ressurgir l'animalité[22].

Eu égard à ses personnages féminins, ainsi qu'aux allusions sexuelles qui entourent la lune de *La Tour d'amour* (notamment celles des menstrues) et celles véhiculées dans le langage familier, il est loisible de penser que l'auteur à laquelle se sont intéressées les études féministes américaines[23] représente une femme de tête autant que de corps, là où l'homme, lui, se laisse dominer par ses pulsions. Le désir féminin est au moins aussi puissant que celui de l'homme, mais la femme sait garder le contrôle, elle ne perd pas la tête, elle ne se donne qu'après réflexion. La femme est la réelle *Domina* ; elle détourne l'homme de ses aspirations transcendantes, néo-platoniciennes, en le dupant, en lui faisant croire que par l'amour il atteindra cet au-delà auquel il tend, vers lequel son corps, comme son âme, s'érige. Elle lui laisse croire qu'il peut « être aussi grand que Dieu », elle l'oblige à l'*hybris* et reste la seule maîtresse. Maîtresse du ciel, « noire fêlure de la clarté céleste », symbole de l'esprit par opposition au corps ; maîtresse des corps, demeurant « impénétrable » au « brouillard d'or », référence mythologique à Léda et à la métamorphose de Zeus en pluie d'or ; maîtresse des esprits, elle qui se nourrit de la lumière de l'autre, symbole de l'intelligence ; l'emblématique lune dit l'impossible : l'impossible réconciliation des corps, du corps et de l'esprit, du physique et du métaphysique, de l'espérance enfin. Malreux observe que « la destinée humaine [est] de brûler sur place », avant d'ajouter : « et je suis fou, car je n'espère plus rien, je n'attends

plus rien[24] ».

Un Questionnement ontologique

La couleur cosmique des descriptions, l'étymologie du nom « désir[25] », le traitement hyperbolique et l'intertexte sacré élèvent le sexe à une dimension métaphysique et révèlent le caractère obsédant de la sexualité qui traverse l'ontologie fin-de-siècle. Le thème de l'enfermement, des limites consubstantielles à la nature humaine, apparaît dans toute la force de la gigantomachie qui oppose le phare à l'océan et au ciel. L'homme se heurte violemment à la prison de son corps ; ses aspirations d'envolées, de dépassement, de libération sont sans cesse entravées par sa corporéité. En amplifiant la puissance de la nature, Rachilde propose une variante du *topos* de l'artifice ou *antiphysis* . C'est parce que la nature déborde l'homme qu'elle doit être contrôlée, domestiquée ; c'est parce qu'elle incarne, objective les désirs physiologiques qui dévorent l'homme qu'elle est maltraitée, morbide : elle est à l'image des passions, despotes qui emprisonnent l'être humain dans le monde matériel, monde par définition des limites, de la temporalité, de la mort donc, réelle ou symbolique. L'*antiphysis* procède de la volonté de se détacher du carcan des désirs génésiques, de cette nature qui dit l'impossible accomplissement du surhomme nietzschéen, comme Claudel le mit en scène dans *Tête d'Or*.

La portée allégorique de la gigantomachie ne dévoile toutefois pas seulement l'anthropologie d'une époque, mais le drame de l'histoire humaine telle que la conçoit Rachilde. Dans *Éros décadent. Sexe et identité chez Rachilde*[26], Regina Bollhalder Mayer propose une interprétation des rapports conflictuels entre hommes et femmes dans les romans rachildiens. Selon elle, la représentation sexuelle est informée par une relecture du mythe de l'androgyne sous forme de guerre des sexes, développée déjà par Jules Bois :

> Et le poing s'abat, frappe le doux ventre […]. Un flot de sang jaillit là où songent les générations, là où la volupté infinie est enclose. La blessure a été creusée, le sang du premier crime a coulé, l'intarissable stigmate, que les atavismes têtus transmettent à travers les millénaires, le sceau de l'homme

> furieux sur la femme plus faible [...] Maintenant quelque chose d'irréparable est entre elle et lui. Le coup de poing a fendu le couple[27].

De là, la ménorragie, « fontaine de vie d'où ruisselle mensuellement la mort ». Or, tous les couples rachildiens sont caractérisés par des rapports de force, une lutte de pouvoir dans laquelle la femme prend enfin le dessus. La guerre des sexes peut prendre des allures psychologiques. Ainsi de *La Marquise de Sade*, dans lequel l'héroïne, entravée dans son désir d'émancipation parce que femme, se venge en manipulant les hommes qui l'aiment jusqu'à la folie et la mort. Le conflit se manifeste encore dans les rapports charnels ; « les vierges impures de Rachilde[28] » se caractérisent par une volonté farouche de disposer de leur corps à leur guise ; Raoule de Vénérande choisit ainsi de rester pure, dans la mesure où son corps ne sera pas pénétré, de façon à rompre la malédiction qui impose à la femme de subir les assauts de l'homme :

> L'honnête épouse, au moment où elle se livre à son honnête époux, est dans la même position que la prostituée au moment où elle se livre à son amant.
>
> La nature les a faites nues, ces victimes, et la société n'a institué pour elles que le vêtement. Sans vêtement plus de distances, il n'y a que la différence de beauté corporelle ; alors, quelque fois, c'est la prostituée qui l'emporte[29].

C'est elle qui possèdera Silvert et aussi violemment qu'un homme peut prendre une femme[30].

La perversion sexuelle de Raoule, au sens de détournement de l'ordre naturel, ne laisse de faire songer à Sade et à ses héroïnes affublées de phallus postiches, permettant de pénétrer à leur tour femmes mais aussi hommes. L'inversion est un *topos* fondamental de l'imaginaire décadentiste, en tant que symptôme de chaos, mais elle revêt une tonalité particulière chez Rachilde. Plus qu'un lieu commun, elle révèle la frustration d'une femme contrainte par les structures sociales à tenir le sempiternel rôle de la dominée. Le renversement des identités sexuelles est chez Rachilde un espace d'insurrection non des femmes, elle qui dénigra le féminisme[31], mais d'une femme, Marguerite Eymery, opprimée dans ses désirs de liberté par une société ne concevant le sexe faible que dans le rôle d'une vertueuse matrone ou d'une femelle insatiable. Il n'est

pas étonnant que la société contemporaine se soit tant intéressée à la fin-de-siècle[32] : des décennies après la libération sexuelle, les femmes se révoltent encore sous l'étendard « ni putes ni soumises ». « Rien de nouveau sous le soleil », pour reprendre une antienne décadentiste.

Dans son roman de 1899, Rachilde transgresse les tabous sexuels (nécrophilie, fétichisme, meurtre passionnel) dans un délire génésique qui fait exploser les frontières entre micro- et macrocosme : l'univers entier devient la scène du combat des sens. Pulsions de vie et pulsions de mort s'enlacent dans une parade amoureuse insane, cristallisant l'écriture et l'imaginaire transgressifs de la littérature fin-de-siècle dans une hiérogamie poétique semblant retracer le combat éternel de l'humanité. Le sémantisme du titre de Rachilde concentre la signification du roman : symbole phallique et image de transcendance, le phare représente l'intrication douloureuse et conflictuelle des appels de la chair et du désir d'élévation dont l'homme est le champ de bataille. La projection cosmique confère au dilemme transgressif des individus une puissance titanesque en même temps qu'une valeur universelle : l'allégorie au cœur de *La Tour d'Amour* participe d'une mythographie de la décadence de l'humanité et dit le désir irréfragable de l'homme de briser ses limites. Ces questions, anciennes, taraudent encore l'humanité : quelle place pour le corps dans notre vie et dans notre société? Quel équilibre entre l'orgueil qui engendre la déchéance de l'environnement de l'homme et l'humilité qui ne lui aurait jamais permis de construire sa formidable odyssée ? Quel rôle donner à l'homme et lequel donner à la femme, dans une société renouvelée qui n'a pas encore trouvé la place à donner à chacun ? Sans doute vaudrait-il mieux chercher les clefs de notre monde et de son futur dans l'herméneutique de l'eschatologie fin-de-siècle et de ses sœurs anciennes plutôt que dans les glyphes incas et ainsi anticiper le *jugement* censé suivre les *manifestations* apocalyptiques qui traversent les représentations actuelles de notre monde en *crise*.

1 Rachilde, *La Tour d'amour*, édition établie par Édith Silve, Mercure de France, 1994, p. 14.

2 *Ibid.*, p. 15.

3 John Milton, *Le Paradis perdu*, traduction de Chateaubriand, Gallimard, « Poésie », 1995.

4 Voir par exemple Jean Borie, *Zola et les mythes, ou de la nausée au Salut*, Seuil, 1971.

5 Rachilde*, op. cit.*, p. 129.

6 *Ibid.*, p. 16 et 138.

7 *Ibid.*, p. 25.

8 *Ibid.*, p. 17 et p. 24.

9 Voir par exemple Laforgue, *Complaintes*, et Huysmans, *En rade*.

10 Rachilde, *op. cit.*, p. 21 et 30.

11 *Ibid.*, p. 69, 26, 58.

12 *Ibid.*, p. 47, 58. Pour les similitudes avec Huysmans, voir *En rade*, édition de Jean Borie, Gallimard, 1984, p. 113 sqq.

13 *Ibid.*, p. 25, 26.

14 *Ibid.*, p. 66, 59, 25.

15 « L'ombre du phare s'étendait […] et le doigt libre s'en va, droit comme une flèche, indiquer la grande route du néant », *ibid.*, p. 59.

16 *Ibid.*, p. 15, 58, 126.

17 Sur l'érotisme transgressif dans l'imaginaire décadent, se reporter à notre étude sur Lorrain, sous l'éclairage croisé de Baudelaire et Bataille : « Gemmes de sang et fleurs de péché : la sublimation à la renverse dans l'œuvre de Jean Lorrain », Eidôlon, *La Souillure*, N°92, 2e trimestre 2011, p. 49-62.

18 Rachilde, *op. cit.*, p. 32. Cf. Huysmans, *Là-bas*, édition d'Yves Hersant, Gallimard, « Folio classique »,1985, p. 52 sq.

19 Rachilde, *op. cit.*, p. 128-129 (nous soulignons).

20 Laforgue, *Oeuvres complètes*, trois volumes, L'Age d'homme, 2000.

21 Voir notre étude : Morgane Leray, « Orphée fin-de-siècle : un chant du *signe* ? » (Lorrain, Redon, Moreau*),* colloque international *Orphée entre soleil et ombre* organisé les 16 et 17 novembre 2007 à l'Institut catholique de Toulouse, *in Inter-lignes*, Numéro spécial, « Orphée entre soleil et ombre », mars 2008, p. 125-136.

22 Le verbe "décager" revient à plusieurs reprises sous la plume de Huysmans.

23 Diana Holmes*, Rachilde: Decadence, Gender and the Woman Writer*, Christian Berg, 2001 ; Mélanie Hawthorne, *Rachilde and French Women's Authorship: From Decadence to Modernism*, University of Nebraska Press, 2002.

24 Rachilde, *op. cit.*, p. 169.

25 Le substantif viendrait du verbe latin *desiderare,* lui-même dérivé du nom *sidera*, « étoile ». Dans le langage des augures, *desiderare* signifiait regretter l'absence de l'astre, du signe favorable de la destinée. Le désir implique donc une attente qui doit être satisfaite. Tout désir est la nostalgie d'une étoile (source : *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Le Robert, 1998). Cf. la belle définition de Roland Barthes, « désir », *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, « Tel Quel », 1977.

26 Regina Bollhalder Mayer, *Éros décadent. Sexe et identité chez Rachilde*, Champion, 2002

27 Jules Bois, « La Guerre des sexes », *La Revue blanche*, 1896, t. XI, p. 363-368.

28 Camille Lemonnier, préface à *La sanglante Ironie*, Rachilde, L. Genonceaux, 1891, p. IV.

29 Rachilde, *Monsieur Vénus*, édition établie par Mélanie Hawthorne et Liz Constable, MLA, « Texts and Translations », 2004, p. 108-109.

30 « De Raittolbe, l'être que vous avez frappé comme le plus vil des animaux, lorsque vous le saviez lâche et sans vigueur, moi je l'ai déchiré de mes propres ongles, j'ai tellement torturé ses malheureux membres, où chacun de vos coups creusaient leur meurtrissure, qu'il a crié… […]. Jacques n'est plus qu'une plaie […] », *Monsieur Vénus*, *op. cit*., p. 143.

31 Rachilde, *Pourquoi je ne suis pas féministe*, éd. de France, 1928.

32 Citons de manière non exhaustive : Collectif, *Fin de siècle : 19th and 20th century comparisons and perspectives*, edited by Jürgen Kleist & Bruce A. Butterfield, Peter Lang, 1996 ; Collectif, *Fin(s) de siècle(s)*, actes du colloque tenu le 26 mars 1998 à l'Université Jean Moulin-Lyon 3, textes réunis par François Piquet, Didier Erudition, 1999 ; Collectif, *Fins de siècle*, actes du colloque de Tours, 4-6 juin 1985, Presses universitaires de Bordeaux, 1990 ; Collectifs, *Fins de siècle, terme - évolution - révolution ?*, Congrès de la société française de littérature générale et comparée, Toulouse, 1987, Presses universitaires du Mirail, 1989.