



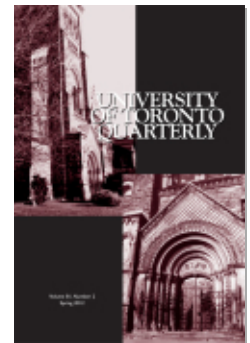
PROJECT MUSE®

Le motif du loup chez Rachilde: la règle de l'interdit

François Ouellet

University of Toronto Quarterly, Volume 81, Number 2, Spring 2012, pp.
208-218 (Article)

Published by University of Toronto Press
DOI: [10.1353/utq.2012.0023](https://doi.org/10.1353/utq.2012.0023)



➔ For additional information about this article

<https://muse.jhu.edu/article/475285>

FRANÇOIS OUELLET

Le motif du loup chez Rachilde: la règle de l'interdit

RÉSUMÉ

Cet article propose une lecture d'un roman de Rachilde, *Le meneur de louves* (1905), où le motif du loup sert à mettre en valeur la prédominance d'un imaginaire régulé par l'interdit de l'inceste. À l'encontre de la critique féministe pour laquelle Rachilde est une auteure qui prescrit un discours amoureux qui pervertit les rapports traditionnels entre l'homme et la femme, il s'agit ici de faire voir comment la volonté de « refaire l'amour » des personnages est imposée par un interdit qui dicte au texte sa lettre. Ce qui écrit le texte, c'est la règle de l'interdit, le discours féministe n'étant alors que le reflet idéologique d'un effet de texte que Rachilde n'a jamais voulu ni cautionné.

MOTS CLÉS: Rachilde, *Le meneur de louves*, Motif du loup, interdit, inceste.

À Hans-Jürgen Greif.

Nous sommes dans la maison de la honte.

Le meneur de louves, p. 21.

« Dans mes romans, on ne couche pas . . . » (1923: 208), écrivait Rachilde dans *Le parc du mystère*. Ce discours lapidaire, qui détermine l'intrigue de nombre de romans de l'auteure, tient à la vision particulière qu'elle se fait de l'amour. En effet, Rachilde établit une distinction irrévocable entre la sexualité et l'amour. Dans *Pourquoi je ne suis pas féministe*, elle affirmait sans détour: le « vulgaire attrait qu'un sexe a pour l'autre [. . .] n'a rien à voir avec l'amour » (1928a: 48). Cette vision des choses me semble fondamentale, car elle expliquerait en partie le malentendu qui existe entre l'œuvre de Rachilde et la critique féministe. On sait qu'après être tombée dans l'oubli, l'œuvre de Rachilde a connu un regain d'intérêt essentiellement grâce aux études féministes ; ce qui est un paradoxe, bien sûr, puisque Rachilde a explicitement témoigné de son rejet du féminisme à travers l'expression d'une misogynie sans équivoque. Un texte comme *Pourquoi je ne suis pas féministe* n'a pourtant pas suffi à prévenir contre elle un type de lecture dans lequel elle ne se serait jamais reconnue. Or, à mon avis, si chez Rachilde on ne couche pas et que l'amour et le sexe sont dissociés, c'est pour une raison qui n'a rien à voir avec une

volonté féministe de réformer les relations amoureuses et tout à voir avec le tabou de l'inceste. Alors que la critique féministe estime qu'on ne couche pas par refus de céder à une volonté de domination masculine, au profit de la prise en main par la femme du jeu de l'amour, le propos de Rachilde est complètement ailleurs: il s'agit tout simplement de réinventer l'amour, parce que l'amour, dans l'esprit de la romancière et du texte, ce n'est pas du sexe, *ce ne peut être du sexe*. La volonté de « refaire l'amour » en dehors de l'expression charnelle¹ souscrit à l'imaginaire d'un œdipe problématique, qui impose une fin de non-recevoir à la transgression. Au sujet d'une œuvre comme *La jongleuse*, Claude Dauphiné parlait de « roman à thèse » qui offre « une méthode pour mieux renverser et vaincre interdits, règles et tabous désuets » qui régulent les rapports traditionnels entre l'homme et la femme (Rachilde, 1982: 21); j'inverserais radicalement cette perspective et dirais que, chez Rachilde, c'est précisément en fonction d'une observance des interdits, règles et tabous que, à l'instar de presque tous les personnages de la romancière, l'héroïne de *La jongleuse* règle sa vie – et sa mort, puisqu'elle préfère se suicider plutôt que de « céder ». La volonté de réinventer l'amour voile la nécessité d'une obéissance à la lettre de l'interdit. Ce qui écrit le texte, c'est la règle de l'interdit; ce qui constitue l'histoire proprement dite, c'est le désir de *refaire l'amour*. Il faut savoir dépister, dans les histoires amoureuses de Rachilde, cette écriture de l'interdit qui se dissimule dans les volutes de la revendication chaste. C'est ce que je voudrais montrer en m'attardant au motif du loup dans son œuvre.

LE MOTIF DU LOUP

On sait la place centrale que tient chez Rachilde l'univers animal. Il n'est pas nécessaire d'insister sur cet aspect, sinon pour rappeler que sa « vision animale des choses » (1923: 100) détermine profondément la dynamique textuelle de son œuvre et ouvre des pistes fécondes pour une lecture à un « second degré ». Dans *Le parc du mystère*, elle affirmait que ce n'était pas elle qui écrivait ses romans, mais « le plus détestable des esprits [. . .] un *vampire* ou un *loup-garou*, le mien quoi ! » (1923: 148). Cette écrivaine singulière, qui dans le récit autobiographique *Face à la peur* (1942) se décrivait tour à tour comme un « loup-garou », une « louve grise » ou une « femme-loup », écrivait encore: « Nous, les animaux, nous sommes les forces inconscientes ou conscientes de la matière et nous aurons le dernier mot comme nous avons eu le premier » (1923: 40).

Dans cet univers animal, le loup est le premier des signifiants en raison de la place et de l'importance que lui accorde l'écrivaine. Cette

¹ Selon la volonté d'Alain Montarès (Rachilde, 1928b).

représentation animale spécifique a notamment fait l'objet d'une certaine critique féministe, principalement chez Maryline Lukacher, qui affirme que la transformation de la femme en loup-garou est une manière pour Rachilde de « court-circuiter l'inévitable domination du sexe masculin sur le sexe féminin en échappant aux lois de la procréation » (1998: 115). Pour ma part, je voudrais montrer non seulement que le motif du loup échappe à cet angle féministe, mais comment en y échappant il nous introduit au cœur de la création littéraire de Rachilde.

Ce motif remonte aux ancêtres maternels. Dans *Face à la peur*, Rachilde explique que son arrière-grand-père, « chanoine honoraire de la cathédrale de Périgueux à la Révolution » (1942: 54), avait défrôqué pour se marier alors qu'il allait devenir évêque. Avec fierté, Rachilde se perçoit comme l'héritière de ce prêtre sacrilège, de cet ancêtre devenu dès lors un loup-garou, car « [j]usqu'à la cinquième génération, *il est admis* que les enfants d'un prêtre se changent en loup, les nuits de la Chandeleur » (1942: 55). C'est pourquoi sa mère disait de Rachilde, quand celle-ci était enfant, qu'elle était « la dernière des loups-garous » (1947: 53).

Si l'origine de la mythologie lycanthrope de la romancière vient de la branche maternelle, le motif du loup trouve largement son pendant du côté paternel. En effet, le père de Rachilde, Joseph Eymery, ancien officier décoré de l'armée d'Afrique, capitaine qui avait su tenir en respect les Allemands en 1870, avait été nommé Lieutenant de louveterie à l'époque où sa fille était encore une enfant. Évoquant ses souvenirs de jeunesse dans son dernier livre, *Quand j'étais jeune* (1947), Rachilde commentera: « Il [Joseph Eymery] n'a plus ni âge, ni grade, ni d'autre emploi que celui de tuer les loups [. . .] les loups qui, après tout, sont *nos frères*, à ma mère et à moi, selon la légende ! J'ai peur de mon père que j'aime » (1947: 75-76).

À la lumière de cette citation, je signalerai trois souvenirs de cette période. Dans *Le parc du mystère*, nous trouvons pour la première fois relaté un épisode dont Rachilde se souviendra dans *Face à la peur*, vingt ans plus tard. Elle raconte comment une nuit d'hiver, alors qu'elle n'avait que treize ans, elle avait été libérer dans le bois un loup que son père avait laissé mourant sur un banc auquel il était fixé par un lourd piquet entré dans la cuisse, selon la « coutume barbare » de cette chasse. Brave-ment, au clair de lune, Rachilde put s'approcher du loup et le délivrer, car il avait compris qu'elle était *une sœur* » (1923: 241). La morale de son histoire, car il y en a une, est qu'il faut toujours obéir à ses parents, mais qu'« on ne doit jamais en vouloir aux enfants prédestinés qui vont, dans la vie, enveloppés de l'ombre du loup mystérieux » (1923: 243).

Cette scène troublante et mystérieuse, « à la fois si simple et si fantastique » (1942: 145), doit être mise en relation avec un épisode de *Quand j'étais jeune* qui poursuit la filiation symbolique. Un jour, Rachilde et son père firent « la découverte d'une bête humaine, prise par la jambe

dans un piège à loups » (1947: 111). Il s'agissait de Césarien, un braconnier âgé de vingt ans, qui avait les yeux de Rachilde, « des yeux de bête sauvage » (111). Son père lui ayant confié la surveillance du bandit pendant qu'il allait chercher la garde, Rachilde choisit de libérer Césarien. Sans doute en Césarien avait-elle aussi reconnu un frère et se devait-elle d'agir envers lui comme une *sœur-louve*. Curieusement, la suite des événements devait confirmer cette filiation animale, puisque, un an plus tard, Césarien vint demander de l'argent à Rachilde sous prétexte qu'il était son frère, c'est-à-dire l'enfant naturel de Joseph Eymery; ce discours troubla Rachilde, car une certaine rumeur voulait que son père, lui-même un bâtard doublé d'un « Don Juan de la pire espèce (l'espèce militaire) » (1928a: 15), ait reproduit le comportement de son propre père².

La reconnaissance par Rachilde de sa « disposition » animale a très tôt caractérisé sa personnalité et ses relations avec les autres. Lors des deux années de noviciat (entre quinze et dix-sept ans) que lui ont imposées ses parents, parce qu'elle refusait de se marier, ses consœurs la nommaient « la demoiselle *loup-garou* » (1942: 57). Ce surnom, Rachilde le revendiquait et le portait comme un insigne, comme l'emblème d'une force morale peu commune, car pour traverser l'épreuve du noviciat, les règles barbares et les humiliations qui la caractérisent, ainsi que « les menues souffrances que l'on doit offrir en sacrifice à celui qui endura le supplice de la croix » (56), il fallait, insiste-t-elle, la « santé de fer » du loup-garou (55). Or, le loup-garou sortira, de ces épreuves, mieux affermi dans sa voie animale, sera mieux armé pour la révolte contre les conventions sociales, les règles arbitraires et l'autorité abusive du fort contre le plus faible. Aussi conclut-elle de son passage au couvent qu'il n'est pas mauvais que, parfois, « on s'efforce de le plier [le loup-garou] à toutes les servitudes humaines ou animales car s'il échappe, indemne, à la torture, il y

2 Melanie C. Hawthorne a aussi établi ce rapprochement entre Rachilde et Césarien mais pour mieux qualifier la posture d'écriture de Rachilde en tant que femme: « The inclusion of this detail (why else mention it?) serves to remind the reader that it is when she writes that the adolescent Rachilde turns into a teenage were-wolf. If the nineteenth-century woman writer must "examine, assimilate, and transcend the extreme images of angel and monster which male authors have generated for her", as Sandra Gilbert and Susan Gubar suggested in the case of the British woman writer (*Madwoman in the Attic*), the werewolf served to express what Rachilde perceived as the monstrosity of her desire to write. Yet the reminder of that monstrous alter ego [Césarien] at this juncture of the narrative also explains why, despite her professions of disbelief, Rachilde was inclined to accept le Césarien as her brother and to give him a family heirloom in lieu of cash. [...] If Rachilde experienced some conflict about the fact that she idolized her father while he rejected her for not being the son he wanted (the son he had but did not want having turned out a bit sheepish in wolf's trappings), she expressed that conflict by becoming the very thing her father most despised: a writer / werewolf writing / howling under a full moon » (2001: 22-23).

aura forgé de telles armes naturelles qu'il en deviendra le plus redoutable des ennemis de l'injustice [. . .] *sinon des conventions sociales* » (58). Témoin de cette vocation animale l'intervention décisive de « la demoiselle loup-garou » qui, un soir, se dressa devant l'abbesse « comme la bête même dont parlait la légende » (57) afin qu'elle mît fin aux tortures que subissait une novice de douze ans.

Le récit de ces épisodes témoigne de l'empreinte profonde de l'imaginaire du loup dans la jeunesse de Rachilde et de la formation d'un tracé symbolique où, en tant que femme loup-garou, elle se fait les dents et découvre sa vocation dans la désobéissance en général et, fidèle descendante du chanoine défroqué, dans une opposition en particulier à l'autorité ecclésiastique. C'est aussi manifestement à travers ce motif du loup qu'elle compose son roman familial ; il apparaît, en effet, qu'en lieu et place de la « mésalliance » conclue entre ses parents (comment Gabrielle, sa mère, « qui pouvait aspirer aux plus hautes destinées, entrer, par exemple, aux *Tuileries*, comme demoiselle d'honneur », avait-elle pu s'éprendre d'« un officier de fortune » sans naissance, se demande encore l'écrivain à quatre-vingt-sept ans (1947: 128)), l'imaginaire de Rachilde lui aura substitué une représentation animale fantastique mais plus cohérente, où le motif du loup établit une alliance naturelle entre la mère, descendante du prêtre loup-garou, et le père lieutenant de louveterie, donc chasseur de loups.

LE MENEUR DE LOUVES

De nombreux romans de Rachilde, comme l'avait noté Melanie C. Hawthorne, et en particulier *Minette* (1889)³, tireraient profit à être relus sous cet éclairage. À cet égard, le roman *Le meneur de louves*, publié en 1905, mérite une place centrale. Rachilde s'est très librement inspirée de *L'histoire ecclésiastique des Francs* de Grégoire de Tours pour raconter la relation que nouent Basine, une princesse mérovingienne, et Harog, un berger qui vit de chasse pour le comte Maccon de Poitiers. Dans le premier chapitre, Harog assiste en cachette, par une porte mal jointe, au viol collectif de Basine par les soldats du père de celle-ci, le roi Chilpéric. Harog est complètement médusé par le contraste entre l'acte barbare et l'absolue blancheur de la jeune fille, « si blanche que la lueur pâle de la lune ne semblait luire que sur elle » (1926: 17). Surtout, il est profondément indigné par le fait que le roi ne protège pas la pureté de sa fille.

3 Analysé par Melanie C. Hawthorne (2001: 23-27). Hawthorne mentionne aussi *L'amazone rouge* (1932), *Le meneur de louves* et une nouvelle, « La fille du louvetier » dans *L'imitation de la mort* (1903). Il faudrait encore citer *Refaire l'amour* ou *Madame Lydone, assassin* (1928), lequel roman met en relation Madame de Lydone et monsieur Louveret, que celle-ci préfère appeler Monsieur Loup.

Cet acte sauvage sera par la suite à l'origine de la révolte de Harog, laquelle déterminera le déroulement des événements. À travers le regard de Harog, qui est le véritable héros de ce roman (et non pas Basine, contrairement à ce qu'on a pu prétendre⁴, car le tout roman est écrit en fonction de son point de vue, au service duquel se place celui de la jeune fille), le roman pose d'emblée la véritable question qui orientera l'intrigue, à savoir la transgression d'un interdit. Dans cette scène initiale, le viol enfreint un interdit qui *compromet* le jeune berger: Harog n'aurait pas dû *voir*. Comme le lui dira plus tard Basine: « Et tu ne me verras plus jamais, de tes yeux déjà crevés par la lumière de mes yeux ! » (86). Tout le roman est contenu dans cette réplique: parce que Harog a vu, jamais il ne possédera Basine, comme si lui-même avait participé au sacrilège contre « [u]ne femme doublement sacrée, fille du Christ et fille de roi » (90).

Le lendemain de l'agression subie par Basine, Chilpéric confie sa fille à Harog et à Ragnacaire, fidèle compagnon du berger, en leur demandant de la conduire au monastère de Sainte-Croix, à Poitiers. Lors du trajet, Harog, qui dit avoir « vu des choses cette nuit qu'un berger ne doit pas savoir » (39), donne forme au sentiment d'indignation que lui a procuré le viol en proposant à Basine de la venger: « Je jurai haine et mort par mon couteau. Désires-tu que nous te vengions ? » (39) « Je ferai ce que tu ordonnes, Basine, fille de Chilpéric. Je n'appartiens pas à ton père » (41). C'est dans ce contexte que se trouve introduit le motif du loup. Si la pure Basine, aux yeux de Harog, a « la blancheur des agneaux », elle est cependant habitée par « la noirceur des louves » (43). Elle réclame vengeance et sang ; elle accepte de se laisser conduire au couvent, mais ajoute: « Quand la lune nouvelle viendra, je saurai hurler le vrai langage des louves » (45). Quant à Harog, il fait « le vœu de mener les louves en guerre quelque nuit de printemps semblable à celle-ci » (46). Bref, le motif du loup naît ici de la transgression d'un interdit et de la dissidence belliqueuse que celle-ci entraîne pour Harog et Basine.

À cet égard, il semble que le texte ait investi la figure du berger de traits empruntés à l'histoire paternelle et à la mythologie lycanthrope de Rachilde. Voici quelques exemples qui rapprochent le berger de Joseph Eymery, selon ce que l'écrivaine raconte dans ses récits autobiographiques. Harog est un enfant naturel, comme l'a été le père de Rachilde. Physiquement, ils se rangent sous le signe du loup: alors que Harog a « [d]es lèvres duvetées d'un poil de brun louveteau⁵ » (38),

4 Par exemple Claude Dauphiné écrit que, dans *Le meneur de louves*, « Rachilde s'intéresse à un cas: comment faire naître l'amour dans le cœur d'une jeune femme violée ? Sujet féministe, un de plus pour celle qui écrivit pourtant un pamphlet au titre dépourvu de toute ambiguïté: *Pourquoi je ne suis pas féministe* » (1991: 101).

5 Mais plus tard, à la faveur de la révolte, Harog se transforme et devient un homme-loup dominant: « le brun duvet de louveteau était remplacé sur ses lèvres par une plus mâle moustache, le sacrant chef de bande » (197).

Joseph Eymery a « des dents [pointues] de loup » (1947: 164). À l'instar de Joseph Eymery, Harog chasse le loup avec une meute de sept chiens, comme le veut sans doute ce genre de chasse. À la suite de l'épisode de la chasse au loup dans Poitiers, Harog ajoute au titre de meneur de louves celui de « tueur de loups » ; ce qui n'est pas sans rappeler, suivant une citation précédente, le titre que Rachilde donne à son père, à qui il ne restait que cette distinction de « tueur de loups⁶ ». Quant à la louve Basine, il va de soi qu'elle rappelle sous plusieurs aspects la femme-loup qu'est Rachilde ; du reste, l'air grave avec ses dents « pointues comme celles des loups⁷ » (1926: 42), Basine devient en quelque sorte la fille de Joseph Eymery.

C'est ainsi que le texte arrive à poser une sorte d'équivalence biographique (mais une biographie fortement fictionnalisée par Rachilde) qui place Basine et Harog dans une posture symbolique de fille et de père. Cette infiltration du biographique dans les marges du texte, par le biais du motif du loup, fait ainsi reposer sur l'écriture un interdit redoutable, situe l'intrigue dans les méandres de la menace incestueuse. Toute redevable qu'elle puisse être au récit de Grégoire de Tours, la romancière prend une liberté qui se rapporte précisément à un enjeu symbolique qui soumet le récit historique au roman familial. On comprend dès lors que si le roman est d'abord l'histoire d'une transgression (le viol) qui appelle vengeance et réparation, et plus encore, par la suite, l'histoire d'un interdit à respecter, car la vengeance promise par Harog commande nécessairement le respect absolu de la jeune fille⁸, c'est foncièrement en raison d'un interdit qui, plus profondément, interpelle la figure paternelle.

Ainsi, devenu meneur de louves, Harog « n'était plus le berger qui dirigeait un troupeau de moutons ou de chiens, il avait l'aspect d'un jeune prêtre repoussant une tentation et ses paupières ne voulaient pas se déclore en face de la maudite » (38). Outre qu'il est lui-même devenu un loup, Harog s'apparente à un soldat qui partirait en croisade pour la défense d'un dieu ou d'un objet sacré qui lui serait interdit. C'est-à-dire que sa posture guerrière (de loup) est marquée par une menace implacable: il ne faut pas regarder, car le regard suscite la convoitise et la possession.

6 Un peu de la même façon que cette distinction efface tout le passé du père, le « tueur de loups » que devient Harog répare en quelque sorte sa naissance d'enfant trouvé: alors que les hommes qu'il a recrutés pour constituer une petite armée se méfient de lui parce qu'il est « le fils de la nuit impure », Harog réplique: « Je suis Harog, le tueur de loups ! » (1926: 165).

7 Ailleurs: « Basine riait de toutes ses dents de louve blonde » (1926: 97).

8 Rappelons que, dans la légende familiale, c'est lors des nuits de la Chandeleur que les enfants se changent en loup. Or, nous savons que la Chandeleur célèbre la purification de la Vierge. Bref, Basine devenant louve, c'est la virginité trahie réclamant réparation.

Dans ces conditions, le refus de l'amour, chez Rachilde, ou si on préfère la volonté de « refaire l'amour », viendrait de la crainte de l'inceste, au premier titre paternel. Cette crainte, à peu près généralisée dans l'ensemble de l'œuvre, peut se lire de diverses façons⁹, mais elle semble se dire de manière particulièrement insistante à travers le motif du loup. Contrairement au motif du chien, qui figurerait chez Rachilde la « déchéance » sexuelle¹⁰, le motif du loup est l'insigne par excellence de l'expression incestueuse. Cet insigne maître canalise, dans sa représentation fictionnelle et imaginaire, la lutte contradictoire du désir. Du côté du père, on tue les loups pour éviter d'en être un ; du côté de la fille, on est une louve vengeresse pénétrée d'un vœu de chasteté et dont le « corps est marqué pour l'éternelle pénitence » (1926: 225) afin de prévenir l'irréparable. Vu ainsi, le viol de Basine, tout cruel qu'il fût, sert une bonne cause: il est le pré-texte qui permet pour toujours de tenir l'inceste à l'écart.

C'est pourquoi le véritable propos du roman, en marge de la révolte menée par Basine et quelques louves couventines inspirée par le récit mérovingien (encore qu'il serait facile de voir à l'origine de l'histoire l'expérience du noviciat de Rachilde), c'est l'amour impossible entre Harog et la jeune fille, propos inféodé à l'interdit qui dicte à l'imaginaire du texte sa règle. Harog se plaint à plusieurs reprises de l'attitude cruelle de Basine, mais jamais celle-ci ne cède ; du reste, malgré son désir et ses

9 Notamment dans les rapports des personnages artistes avec leurs modèles, comme c'est le cas du héros de *Refaire l'amour*, le peintre Alain Montarès, qui n'arrive pas à coucher avec son modèle Bouchette mais dont il élèvera pourtant l'enfant, comme s'il ne pouvait être père qu'en évitant toute relation sexuelle. En outre, cet enfant lui ressemble comme s'il en était le géniteur: « J'ai donc refait cet amour à mon image par la puissance de mon désir ? » se demande-t-il (1928b: 259). La question est la même dans *La virginité de Diane*, que Michael R. Finn a commenté comme suit: « There, the sculptor father of the heroine, Féa Carlier, has her pose nude for him, and when he leaves her alone momentarily, a stranger enters the room and rapes her, rendering her forever a frigid statue » (2009: 89).

10 Dans *Face à la peur*, Rachilde appelle les chiens les « descendants dégénérés » du loup (1942: 84), précisant encore: « Nerveusement parlant, moi j'ai peur des chiens, grands ou petits, parce qu'ils sont brutaux, de mœurs scandaleuses et surtout d'une saleté qui les rend vraiment intolérables » (50). Au sujet des mœurs des chiens dégénérés, on songera tout particulièrement à une scène de *Refaire l'amour*, où Alain Montarès est sollicité par une femme complètement nue tandis qu'il se promène au Bois; l'ayant invité à se joindre à elle et à ses deux compagnons, Montarès délègue son chien à la place: « je suppose qu'on peut en obtenir tout ce qu'on désire, en sachant lui en intimer l'ordre par des caresses appropriées » (1928b: 172), explique-t-il. Autrement dit, alors que le loup est symbole de chasteté, le chien est symbole de débauche. Cet antagonisme explique, dans *Le meneur de louves*, la conversation suivante entre Harog et Basine au sujet de la chienne Méréra: « Harog soupira: "Elle t'aime comme je t'aime et te servira comme je te servirai". La bizarre princesse eut un sourire de dédain. "Je récompenserai ta chienne par mes caresses, Harog". Il leva les cils, douloureusement blessé. "Faut-il que je regrette de n'être pas un chien, Basine ?" » (1926: 201). Harog ajoutera ensuite: « Tu es pire que les louves dans ta cruauté de femme ! » (204).

plaintes, Harog n'oserait jamais la prendre de force. Il explique: « Quand on a été le témoin de ce que j'ai vu chez un roi parricide, on est incapable du crime de viol » (274). On voit bien ici comment le texte incrimine la figure paternelle, origine du mal et de l'interdit, que cette figure s'incarne dans celle du roi parricide sur le plan événementiel ou dans celle du « témoin » (celui qui a vu), Harog, sur le plan fantasmatique.

Cette situation explique le curieux revirement opéré par la fiction à la fin. En effet, la volonté de pureté du texte impose vis-à-vis de la figure maternelle de l'abbesse, Leubovère, un interdit semblable à celui auquel sont soumis Basine et Harog. Alors que les révoltées se réjouissent de la défaite humiliante de l'abbesse, Harog choisit, sans qu'aucune raison puisse justifier cet acte sur le plan de l'intrigue, de sauver celle que dorénavant il appellera « ma mère ». Ayant appris que Boson-le-Boucher prévoit tuer l'abbesse pendant la nuit, Harog s'interpose et plante son couteau dans le cœur de Boson. Or, Harog découvre peu après qu'il a tué par erreur son ami Ragnacaire et non Boson. Cet épisode nous ramène au mythe œdipien qui traverse tout le roman. Au début du *Meneur de louves*, Harog fait au roi le serment de ne pas lever les yeux sur sa fille. Basine s'étonnant ensuite de l'attitude du berger, demande à Ragnacaire: « Est-ce que ton frère est aveugle ? », ce à quoi il réplique: « Il y voit la nuit mieux qu'un oiseau de proie » (39). Comment dès lors expliquer que, malgré « la pâle lueur que projetaient les étoiles » (280) dans l'oratoire où il tue son ami, Harog ait confondu celui-ci avec Boson-le-Boucher, si ce n'est précisément parce que le texte obéit *intégralement*, autant en ce qui a trait à la mère qu'au père, à une morale de l'interdit ? Autrement dit, il ne *fallait pas* que Ragnacaire tue la mère abbesse, pas plus qu'il n'est possible à Harog de coucher avec Basine. Chez Sophocle, on tue son père et on couche avec sa mère. Chez Rachilde, on ne tue pas sa mère et on ne couche pas avec son père.

C'est bien *pourquoi* il faut réinventer l'amour, c'est-à-dire non pas parce que Rachilde cherche à dénoncer dans son œuvre un rapport de force inique entre les hommes et les femmes, mais fondamentalement parce qu'il y a chez elle une posture désirante complètement paralysée par la crainte de tout manquement à un interdit inflexible. Dans *Le meneur de louves*, ce discours est activé par le motif du loup. Aussi l'idée de « refaire l'amour », dans ces conditions, appelle-t-elle non pas une « action » mais une « résistance ». Le motif du loup est donc psychologiquement marqué, si je puis dire, plutôt qu'idéologiquement marqué, comme le voudrait la critique féministe¹¹. L'interdit dicte au texte sa

11 Pour Maryline Lukacher, le motif du loup-garou fait état d'une volonté « généalogique » qui compenserait la misogynie de *Pourquoi je ne suis pas féministe*. Ainsi conclut-elle le chapitre qu'elle consacre au *Meneur de louves* dans *Maternal Fictions*: « The Werewolf myth is expressive of her longing for an impossible genealogy and of her need to believe

lettre, le discours féministe n'étant au mieux que le reflet idéologique d'un effet de texte que Rachilde n'a jamais voulu ni cautionné.

D'où l'in vraisemblable fin de ce faux roman historique, où le *mea culpa* de Harog ne sert qu'à donner le change à un discours d'avance dévoué à la reconnaissance virginale: « Maintenant, dit-il [à Basine], le sort en est jeté. Harog le tueur de loups va s'amender, le front dans la poussière, et il me convient que tu sois témoin de son humiliation, toi que j'ai trop hardiment sollicitée d'amour » (288). Ayant délivré Leubovère, Harog lui demande donc sa bénédiction pour ses péchés. Puis l'abbesse pardonne à Basine. Alors Harog fait le serment de vivre désormais pour servir Dieu et de ne plus jamais livrer son corps au plaisir charnel, donc d'imiter Basine, tandis que l'abbesse pleure de joie devant ceux qui sont pour elle comme des « enfants ».

La tentation incestueuse finit donc par céder à une morale de la chasteté et de la prière qui est sans doute tout à fait inattendue par rapport à l'intrigue – puisque tout le roman est occupé par la révolte contre le couvent et qu'il s'agit d'un mouvement de haine et d'insurrection qui paraît implacable –, mais qui est ordonnée par la logique selon laquelle dans les romans de Rachilde « on ne couche pas ». C'est dans cette optique que s'inscrit l'échec *apparent* des histoires de Rachilde¹² (échec d'autant mieux réalisé ici que, tout à la fin, Harog meurt à son tour assassiné par Boson et que Basine se résigne à retourner au couvent): de la même manière qu'un acte manqué est toujours, dans un sens, un acte réussi, l'échec des protagonistes du *Meneur de louves* masque la réussite de l'interdit, appuyée ici par l'Église. Si, du point de vue de Basine, Harog est un loup faux berger¹³, il est, du point de vue de l'Église, un vrai berger, celui qui tue les loups¹⁴. À ce dernier point de vue se range la jeune fille à la fin. Si l'Église triomphe, ce n'est pas parce que Rachilde est pieuse. Au contraire, on ne saurait être plus athée et matérialiste qu'elle¹⁵. L'Église est victorieuse parce que c'est dans cet ordre symbolique que s'exprime ici l'interdit. Rien de plus. Mais rien de moins surtout, à ce point précisément où Rachilde, « créature maudite

in her own genealogical superiority » (1994: 150). Ce point de vue pour le moins contestable est d'autant plus curieux que Lukacher reconnaît l'échec de la révolte de Basine: « the reign of the mothers continues unimpeded » (149).

12 Diana Holmes, ayant noté la ressemblance entre Joseph Eymery et certains héros « virils » de la romancière, concluait: « Perhaps the element of filial love in these portrayals contributes to the consistent way in which the relationships end in disaster: there is no happy ending for the Oedipal drama in Rachilde's vision of the world, apart from in a few light, playful texts where fantasy reigns » (2001: 146-147).

13 Elle lui dit au moment où ils préparent la révolte: « Écoute donc notre recluse, au lieu de faire luire tes yeux de loup, faux berger ! » (79).

14 Discours soutenu par l'évêque Marovée: « Je savais bien que l'ordre naturel est le meilleur. Celui qui tue les loups est toujours le bon berger » (298).

15 Voir en particulier ses lettres à Francis Homem-Christo dans *Le parc du mystère*.

par l'Église puis qu'elle provient d'un sacrilège, un *loup-garou* » (1942: 55), n'hésite pas à faire triompher ce qu'elle exècre (l'Église), car devant la menace incestueuse, tout refuge est bon.

OUVRAGES CITÉS

- Dauphiné, Claude (1991), *Rachilde*, Paris, Mercure de France.
- Finn, Michael R. (2009), *Hysteria, Hypnotism, the Spirits, and Pornography. Fin-de-Siècle Cultural Discourses in the Decadent Rachilde*, Newark, University of Delaware Press.
- Hawthorne, Melanie C. (2001), *Rachilde and French Women's authorship. From Decadence to Modernism*, Lincoln/London, University of Nebraska Press.
- Homem-Christo, Francis de et Rachilde, *Le parc du mystère*, Paris: Flammarion, 1923.
- Holmes, Diana (2001), *Rachilde. Decadence, Gender and the Woman Writer*, Oxford/New York, Berg.
- Lukacher, Maryline (1998), « La vampirisation du biographique: Rachilde, *Le-grand Saigneur* », *Romantic Review*, vol. 89, n° 1, January.
- Lukacher, Maryline (1994), *Maternal Fictions. Stendhal, Sand, Rachilde, and Bataille*, Durham/London, Duke University Press.
- Rachilde (1926), *Le meneur de louves*. Paris: Crès.
- Rachilde (1928a), *Pourquoi je ne suis pas féministe*, Paris, Éditions de France, coll. « Leurs raisons »
- Rachilde (1928b), *Refaire l'amour*, Paris, Ferenczi et fils.
- Rachilde (1942), *Face à la peur*. Paris: Mercure de France.
- Rachilde (1947), *Quand j'étais jeune*. Paris: Mercure de France.
- Rachilde (1982), *La jongleuse, préface de Claude Dauphiné*. Paris: Des Femmes.