

Espace et langage:
La Tour d'amour de Rachilde et la Tour de Babel

Pablo Justel

École Normale Supérieure de Lyon

pablo.justel@ens-lyon.fr

Résumé

Cet article se propose d'offrir une analyse des rapports entre l'espace et les personnages dans *La Tour d'amour*, roman de la Décadence dont l'auteur est Rachilde. En particulier, ce travail cherche à étudier comment l'espace a atrophié le langage et les capacités communicatives de l'un des personnages et, par réaction, en fera de même avec l'autre. À partir de l'utilisation des mythes par la romancière, des références à la divinité et, notamment, des nombreux exemples de la corruption du langage, on postulera que le phare où ils habitent peut être interprété comme une sorte de Tour de Babel décadente.

Mots clés: Rachilde. Décadence. Fin de siècle. Espace. Langage.

Abstract

In this article I analyze the relationships between space and the main characters in *La Tour d'amour*, by Rachilde. More specifically I focus on how space has already stunned one of the character's speech and communicative abilities and it is now in the process of impairing speech in the other. By analyzing the novelist's use of myths, references to the divinity and, especially, the many instances that offer evidence of widespread corruption in the characters' language, I show how the lighthouse in which the characters dwell can be interpreted as a decadent Tower of Babel.

Key words: Rachilde. Decadent movement. Fin de siècle. Space. language.

À Ana et Azucena

0. Introduction

Si Marguerite Eymery, dite Rachilde (1860-1953), est aujourd'hui considérée une auteure secondaire dans la composition du canon littéraire de la Décadence, derrière les figures de Jean Lorrain, Jean Moréas, ou Octave Mirabeau, entre autres, elle jouissait de son vivant d'une renommée remarquable, non seulement par sa facette de créatrice (romancière, écrivaine de nouvelles, poétesse et auteure de théâtre) mais aussi par ses articles de critique littéraire dans le *Mercur de France* (ce n'est pas un hasard si elle fut la femme d'Alfred Vallette, directeur de la revue de 1890 à 1935, date de sa mort). Depuis les années 1990, les travaux dédiés à Rachilde ont été abondants, qu'il s'agisse de brèves notices biographiques et littéraires (Ferlin, 1995: 83-112; Holmes, 1996: 63-82; Pivert, 2006) ou plus détaillées (Dauphiné, 2001; Hawthorne, 2001), ou encore d'analyses centrées sur un aspect particulier de l'auteure, à savoir, le sexe (Thivillier 1997; Bollhalder Mayer, 2002), l'image de l'homme (Sanchez 2010), ou le féminisme et la question du genre (Holmes 2001)¹. Néanmoins, malgré les efforts des critiques, les recherches se sont concentrées principalement sur une dizaine d'œuvres², ce qui ne constitue qu'une mince proportion de sa production globale.

Notre intention, cependant, ne vise pas à examiner ses ouvrages les moins connus. Au contraire, dans les pages suivantes nous nous proposons d'étudier l'un des romans qui a le plus attiré l'attention des chercheurs au cours des dernières années, et que Rachilde considérait, avec *Le Meneur de louves*, comme son roman préféré (Dauphiné, 2001: 96 et 334): *La Tour d'amour*, publié en 1899³. Parmi les diverses perspectives que l'on peut adopter pour l'étude de ce roman et de ses multiples aspects nous procéderons à une analyse littéraire de l'espace et, en particulier, du lien que Rachilde établit entre l'espace et la communication entre les deux personnages masculins. Avant d'entreprendre cette étude, il paraît cependant nécessaire de rappeler brièvement la trame, afin de contextualiser l'importance de ces deux aspects.

Jean Maleux est un jeune homme qui a été destiné au phare d'Ar-Men, situé à l'ouest de la Bretagne (plus précisément, à l'extrémité de la Chaussée de Sein), où il

¹ Nous nous bornons à mentionner quelques études fondamentales sans essayer d'offrir une bibliographie exhaustive de Rachilde ni d'aucune de ses œuvres.

² Notamment *Monsieur Vénus*, *La Marquise de Sade*, *L'Animale*, *Les hors nature*, *La Tour d'amour*, *La Jongleuse*, *Le Meneur de louves*, *Pourquoi je ne suis pas féministe*, et *Portraits d'hommes*.

³ L'estime de Rachilde pour ce roman contraste avec la critique parue dans le *Mercur de France* (juin 1899), qui se concluait comme suit: «Je crois que ce livre est curieux. Rien de plus, rien de moins. Et qu'il aille à l'oubli si c'est son destin! L'auteur eut, en l'écrivant, le plaisir un peu farouche de vaincre une difficulté! Cela lui suffit comme réalisation de gloire intime, la seule valable».

arrive pour remplacer un autre gardien et aider Mathurin Barnabas, le gardien-chef du phare. Les tâches qu'il doit mener à bien sont répétitives, parfois dures, et l'entente avec «le vieux» (comme il l'appelle) n'est pas facile. Quelques mois après son arrivée, un navire anglais (le *Dermond-Nestle*) fait naufrage, en laissant des épaves et des morts, ce qui terrifie le jeune gardien. En visite à Brest, il rencontre une jeune fille, Marie, avec laquelle il lie amitié; avant de se séparer, ils s'embrassent en se donnant rendez-vous une prochaine fois. De retour au phare, son espoir d'épouser Marie suscite les moqueries de Barnabas. Deux semaines après, il retourne à Brest, mais la jeune fille n'est plus chez elle, ce qui provoque une déception amoureuse. Un deuxième naufrage a lieu, celui du navire *Baleine*. Maleux découvre «l'endroit mystérieux»: une cachette qui abrite la tête d'une femme morte. Il revient de nouveau à Brest, pour la dernière fois, et dans un état d'ébriété avancée, il plante son couteau dans le ventre d'une femme. Pour finir, le roman confirme la nécrophilie du vieux Barnabas (Ziegler, 2005-2006; Raoult, 2011: 249-253) et raconte son décès; il se clôt avec l'aveu de Jean, qui affirme qu'il s'est mis à écrire son histoire «sur le grand livre du phare» (169).

En définitive, comme Dauphiné (2001: 319) l'affirme pour l'ensemble de la production rachildienne –constatation tout à fait valable pour notre roman–, «les névroses constituent son matériau littéraire de prédilection parce qu'elles contribuent, d'une part, à révéler l'être vrai, le moi profond et facilitent, d'autre part, la création d'atmosphères extraordinaires qui peuvent, mieux que des tableaux anodins, toucher le lecteur». Il s'agit bien d'un roman décadentiste, qui partage avec le naturalisme le goût pour le détail et la description des bas-fonds, mais qui ne suit pas pour autant ses doctrines expérimentales ni son déterminisme (*cf.* notamment Thorel-Cailleteau, 1994).

1. Les personnages

Dans ce paragraphe, nous n'entreprendrons pas une analyse exhaustive de tous les personnages du roman, mais nous focaliserons notre attention sur certains comportements de Maleux et de Barnabas qui nous paraissent les plus intéressants pour l'étude de la relation entre l'espace et la communication entre ces deux personnages.

Le vieux Barnabas est décrit par Jean avec une image qui n'est pas le fruit du hasard, ou une simple idée spontanée de Rachilde: «Mathurin Barnabas était grand, maigre et grand comme le phare, il ne se vouâtait que pour flairer les épaves» (157). L'assimilation de l'espace au personnage (ou plutôt aux personnages, car il se produit tout de même un rapprochement entre Jean et la tour), loin d'être innocente, constitue l'un des aspects fondamentaux du roman, puisque l'évolution psychologique des deux gardiens se comprend seulement comme conséquence de leur vie à l'intérieur du phare, ce qui a été étudié récemment par Alonso (2013: 175-180). L'insociabilité est

l'une des caractéristiques des personnages de la Décadence, et Rachilde n'est pas une exception (Sanchez 2010: 140-145). Celle du vieux est extrême. Elle se produit, comme nous le verrons (§ 3.1), à l'intérieur du phare envers son nouveau camarade, car l'extérieur n'est même pas envisagé, puisque depuis vingt ans qu'il travaille à Ar-Men, il n'a jamais touché la terre ferme. De tous les aspects qui se prêtent à une analyse de ce personnage, nous nous centrerons sur deux, qui d'ailleurs sont très liés: l'animalisation et la déficience communicative.

La comparaison d'un personnage à un animal est sans doute un témoignage de sa dégradation. Si nous nous penchons sur l'œuvre de Rachilde, nous observons que cette caractéristique n'apparaît pas uniquement dans *La Tour d'amour*, et nous la trouvons également, par exemple, dans *La Marquise de Sade* (1887), lorsque la petite Marie, apprenant la mort de sa mère, a «la vision sanglante du bœuf qu'elle avait vu tuer un jour, au fond d'une espèce de cave, d'un coup, pour en tirer quelques gouttes de sang» (84). On la retrouve dans la nouvelle *Le Tueur de grenouilles* avec les mouvements du petit Toniote, âgé de dix ans, qui bouge précisément comme cet animal⁴. Mais c'est sans doute dans le roman *L'Animale* que l'auteure développe avec le plus grand nombre de références et de détails la transformation du comportement de Laure Lordès, qui agit comme un animal, face à l'attitude de Lion, le chat, qui a parfois des conduites propres d'un être humain. En vertu de l'animalisation de Laure et de l'humanisation de Lion, un rapprochement s'opère entre les deux personnages (conséquence de leur rapport sexuel)⁵. Dans *La Tour d'amour* les mentions montrant Barnabas comme un animal ou, pour mieux dire, comme plusieurs animaux, sont aussi nombreuses⁶. À d'autres moments, bien que Jean n'emploie pas directement un terme animal pour désigner Barnabas, le comportement du vieux qu'il décrit appartient à un monde sauvage⁷, et quand il monte à bord du *Saint-Christophe* lors de sa première sortie à Brest, il avoue que depuis son arrivée au phare, six mois auparavant,

⁴ Déjà dès le début du récit: «Petit, léger, posé en insecte d'eau sur son drap pâle» (81); «posé à quatre pattes, ses membres menus et maigres rigides comme des tigelles de blé, les cuisses longues» (81); etc.

⁵ Cette association apparaît dès les premières pages du roman, mais n'acquiert de consistance considérable qu'à partir de la deuxième moitié (en particulier, au chapitre X) et son zénith dans la lutte qu'ils livrent à la fin.

⁶ «Rien qu'un cochon» (27); «il marchait presque à quatre pattes. Il s'accrochait, tant des jambes que des bras, aux créneaux, et il filait comme un crabe, aussi à l'aise que ces bêtes le sont aux flancs des rochers» (32-33); «il grognait comme un cochon; il poussait un gloussement de poule qui s'étrangle» (37); «il leva une de ses pattes de crabe, traça des signes au plafond, continuant à faire le sourd» (38); «il avait mis ses longs cheveux blonds en oreilles de chien (...) et il roulait des yeux de tigre» (45); «sur les tempes, d'où pendaient les deux oreilles de chien blond, le rendait plus blafard, plus nu de figure qu'un cul de singe. Ses pommettes saillaient, toutes luisantes, d'un jaune de cire d'église, et ses prunelles roulaient vertes et vitreuses comme celles des poissons crevés» (61); «le vieux glissait sur mes talons, semblable à une bête guettant sa proie» (125); «ce vieux loup des tombes» (136); etc.

⁷ «Son habitude, la plus propre, d'aller, pour ses besoins, contre la porte, communiquait des odeurs à ce qu'on mangeait» (37).

il n'avait plus vu de «personnes humaines» (85). Le lecteur n'a point de doute. Bien au contraire, les constantes références au gardien-chef employant toutes sortes d'animaux entraînent une démesure dans la dégradation.

Mais le personnage dont on peut vraiment constater une évolution est Jean, ce qui s'explique par l'espace qu'il habite et par sa promiscuité avec Barnabas. Par rapport au premier, au fur et à mesure que le roman avance, Maleux se sent plus proche du phare que de la terre ferme. Ainsi, quand il arrive pour la première fois à Brest, il se met à «flâner, dépaysé complètement (...). Je marchais le front bas, les yeux cuisants, regardant avec stupeur mes pieds qui foulaients de la terre» (89). On a la sensation qu'en dehors du phare il se sent presque étranger, il ne sait plus où diriger ses pas. Le deuxième séjour sur la terre ferme est marqué par l'absence de Marie et, le troisième, par son assassinat d'une femme. Au-delà de la possibilité que cette femme soit Marie ou que s'y cache l'image de la mère de la romancière –en vertu de l'homophonie «mère»/«mer» qu'il exclame: «J'ai tué la mer!» (153)–, il convient de souligner que derrière cette mort se profile, d'une part, l'échec de Jean avec le beau sexe et, d'une autre part, sa volonté de ne plus avoir d'expériences amoureuses (ou tout simplement féminines) et, par conséquent, de s'enfermer dans le phare, espace complètement androgène: «Devant Dieu, s'il m'écoute, je jure de ne jamais revoir la terre» (167).

Dans son évolution, résultant de sa cohabitation avec Barnabas, Jean se voit contaminé par l'animalisation du vieux, si bien qu'il constate lui-même: «nous étions des bêtes. De surnaturelles bêtes, plus que des hommes» (138) et «deux ours en cage» (156). Tous les deux sont aussi célibataires, à l'instar de bien d'autres protagonistes de la littérature de la fin de siècle (Prince, 2002: 21-60). En effet, comme Sanchez (2000) l'a étudié, Rachilde établit des parallélismes entre les deux personnages et leurs rapports avec les femmes, que la romancière dévoile elle-même, toujours par la bouche de Jean: «Nous avons tué chacun une femme que nous aimions, étant ivres, ou d'amour ou de vin» (Sanchez, 2000: 163).

Le rapport établi entre Maleux et Barnabas est complexe. Suivant le narrateur homodiégétique, nous ne pouvons que relever les pensées de Jean à l'égard de son maître qui sont parfois contradictoires. S'il ressent à son égard une antipathie en raison de son attitude grossière et brutale, il se crée un lien qui va au-delà de la simple relation entre deux collègues de travail. Cependant, ce type de rapport n'est pas non plus bien défini, car si d'abord Jean affirme que le fait d'être «deux entre le ciel et le rocher, ça nous créait frères» (24), il déclare par la suite: «nous étions un joli ménage, le vieux et moi» (64); et lorsque Barnabas s'adresse à Maleux sur son lit de mort, il pense: «Ce fut comme si mon père, mon vrai père, me parlait» (159)⁸.

⁸ À un autre moment, Jean avoue à Barnabas: «Je n'ai guère que vous comme famille» (109).

Au fur et à mesure de l'avancée du roman, avec le temps qui passe, il se produit un rapprochement entre les deux personnages, une sorte de communion qui n'est pas exempte de conflits dus à l'atmosphère étouffante du phare, à la vie en commun avec le vieux et aux déceptions amoureuses de Jean hors de la «tour d'amour». En ce sens, on pourrait même considérer que nous ne sommes en présence que d'un seul personnage, dédoublé en deux étapes ou moments différents, de sorte que Jean est ce que Barnabas a été autrefois ou, en d'autres termes, ce qu'il est condamné à devenir. On assiste ainsi à une sorte d'expérience de l'espace qui amène les deux personnages à un processus de dégradation humaine. Tandis que celui de Barnabas est raconté *in medias res*, notamment quand nous apprenons sa désillusion avec une femme⁹ qui expliquerait son renfermement dans le phare, pour Jean ce même processus *ab ovo* est décrit par la romancière. En suivant le rapport symbolique du père-fils, ce dernier apparaît en quelque sorte comme l'héritier, et le jeune homme en est bien conscient¹⁰. Le roman peut donc être lu comme une espèce de rite initiatique selon lequel Jean a non seulement appris le métier du gardien du phare mais aussi une façon décadente de vivre. Cette initiation exige néanmoins un espace précis et un moyen très concret de transmission des enseignements, aspects que nous analysons dans les pages suivantes.

2. L'espace

Dans la littérature de la Décadence, l'espace joue un rôle fondamental, car il ne se limite pas à fournir un simple cadre contextuel, mais bien au contraire il est associé aux personnages qui l'habitent. L'un des spécialistes de la littérature de la fin de siècle, Jean de Palacio (2000: 228 et 234), a déterminé «trois critères essentiels du paysage décadent: c'est un paysage amorphe, un paysage malade et un paysage sexué», tout en soulignant qu'«il n'est pas de l'ordre de la description, mais de l'ordre de la parabole». De même, Natalie Prince (2004), en suivant Schopenhauer et Nietzsche, se fonde sur les images du hérisson et de l'araignée –de nouveau deux animaux– pour définir le comportement des protagonistes par rapport à l'espace. De cette façon, dans les textes de la fin de siècle on peut parler d'une psychologie de l'espace, où l'on assiste à un processus d'appropriation des lieux (Moles et Rohmer, 1978: 43). En effet, il se produit une symbiose entre les personnages et leur habitat, et comme Alonso (2012) l'a expliqué dans un travail récent, on y perçoit un «isolement spatial» du hé-

⁹ «–Ben quoi, je suis un brave homme... je ne contrarie ni les femmes, ni le règlement. Je m'avais marié dans le temps jadis, maintenant, personne, mon gars, ne peut plus me tromper. Elles sont meilleures filles que les autres et elles parlent pas... *c'est tout mieb*» (114; les italiques sont de l'auteure).

¹⁰ «On l'avait muré là, et il portait le lourd flambeau de toute la dernière force de sa poitrine d'homme. Maintenant ma poitrine, plus jeune, allait remplacer la sienne, et je sentais déjà le fardeau m'accabler, sans d'ailleurs aucune idée de me soustraire à ce devoir» (160-161).

ros, une claustration voulue¹¹, et cet espace «concentre dans ses murs, dans ses objets et dans son mobilier les états d'âme du personnage, ses traits les plus distinctifs» (Alonso 2012: 167)¹².

Le traitement de l'espace de Rachilde dans *La Tour d'amour* est particulièrement intéressant, et nous oserions soutenir que dans l'ensemble de sa production littéraire, où l'espace joue un rôle important¹³, celui-ci n'est jamais aussi décisif que dans ce roman. L'espace se révèle de la sorte comme un personnage actif que l'on pourrait même considérer comme le protagoniste principal (le titre nous offre déjà un indice)¹⁴. L'étude des lieux dans ce roman nous mènerait à emprunter d'autres chemins et, pour cela, nous renvoyons au minutieux travail d'Alonso (2013). Nous voudrions tout de même souligner certains aspects pertinents qui nous permettront de mieux aborder l'analyse du langage des personnages. Dans ce *locus terribilis*, topique contraire au classique *locus amoenus* (cf. l'étude introductive de Muela, 2013), deux espaces acquièrent une importance particulière: la mer et le phare.

Le premier, la mer, est, comme le signale Édith Silve (1994: VI) dans sa préface au roman, «probablement l'expression métaphorique la plus accomplie, dans l'œuvre de Rachilde, des angoisses et des hallucinations de la jeune fille face à sa mère et à la maternité». La personnification de la mer dans *La Tour d'amour* contraste avec l'animalisation des deux gardiens. Or, les nombreuses –et toujours explicites– références à la mer en tant qu'agent féminin sont loin de montrer un personnage calme, agréable et paisible, mais bien au contraire c'est une complaisance dans la vengeance (69), une femme en colère¹⁵, une «épouse trahie» (104), une «femme dissolue» (128), en rut (134), une «gueuse» qui «s'enflait (...) comme un ventre, puis se creusait, s'aplatissait, s'ouvrait, écartant ses cuisses vertes» (136-137), lançant à Jean des «regards de pucelle» (145), etc. En définitive, la mer n'est qu'«un corps féminin dévorant» –pour reprendre l'expression de Jean de Palacio (1994: 54)–, qui engloutit le phare et les gardiens. Cette violence teinte d'une remarquable composante sexuelle

¹¹ En ce sens, l'affirmation de Jouve (1996: 110) peut s'appliquer à notre roman: «Il s'agit de se couper du monde extérieur considéré sous les trois espèces: la nature, jugée vulgaire dans son imperfection et sa brutalité; la civilisation, jugée stupide dans son orgueil positiviste et sa satisfaction bourgeoise; enfin la femme, incarnation parfaite de ces deux principes contradictoires que sont le comble de l'animalité et le comble de l'artifice».

¹² Ou, pour reprendre les mots de Bachelard (1974: 25) dans son étude déjà classique: «l'être abrité sensibilise les limites de son abri».

¹³ Jean de Palacio (1994: 29-30) l'a exprimé ainsi dans la présentation de *Les hors nature*: «La préférence donnée au contenant sur le contenu et à l'illusion sur la réalité est caractéristique du roman rachildien».

¹⁴ Geat (2009: 128) préfère limiter le protagonisme à la mer.

¹⁵ «Elle me reprochait ma fugue en me berçant avec des mots de colère» (104).

qui parcourt aussi tout le roman¹⁶ entraîne d'une part le jeune homme dans «la course à la folie» (55) et développe, d'autre part, un sentiment virulent: «Des idées formidables me tenaillaient le cerveau: faire la guerre à la mer, étrangler la mer, couper sa tête» (151).

La tour, «entourée de marais» –selon l'expression de Gide dans *Paludes*–, de la ville –la tour de l'église du Saint-Sulpice dans *Là-bas* de Huysmans– ou de la mer –dans notre roman– constitue un endroit idoine pour se couper du monde et des autres êtres humains: pour créer un microcosme qui résume «le chronotope de la décadence» (Bertrand, Biron, Dubois et Paque 1996: 111)¹⁷. Dans *La Tour d'amour*, le phare se présente comme un espace hostile, non seulement par la façon par laquelle Jean le décrit¹⁸, mais aussi par sa vulnérabilité comme conséquence de son emplacement, comme dans le passage suivant, entre autres: «On ne marchait pas, on tournait avec la mer, et, quand le vent soulevait l'eau à des hauteurs prodigieuses, il semblait soulever aussi le phare; on le sentait vibrer du haut en bas, il se balançait, il saluait, il valsait... jamais navire en perdition n'avait exécuté de danse pareille» (55).

À l'instar de la mer, le phare expérimente aussi un processus de personnification. L'identification symbolique est incontestable: si la mer représente la femme, le phare incarne l'homme et, en particulier, le phallus. Rachilde n'a pas laissé de place au doute:

Le phare tressaille, vibre, semble dérapier, d'abord tout doucement, selon que l'on regarde l'esplanade, ou très vite, selon que l'on regarde là-bas le dos de la *Baleine*. Ce récif noirâtre l'attire comme un aimant attire une grande aiguille de fer. Et la valse

¹⁶ Citons seulement trois passages: «Elle faisait ce travail d'ennemie devant vous, on ne pouvait se défendre; ni parapet vers son entrée, ni grille de fer pour lui briser les dents. Elle grimpait, mordait là, comme chez elle, mais un rempart invisible dominait sa colère» (26); «les vagues rugissent, le palan grince, il pleut du sel, il vente une brise chaude, une haleine dévoratrice. Je retombe dans l'enfer...» (124); «la mer délirante bavait, crachait, se roulait devant le phare, en se montrant toute nue jusqu'aux entrailles» (136).

¹⁷ Nous le lisons chez Rachilde dans un autre roman, *Les hors nature*, dans la proposition que Reutler fait à Jorgon sur Marie: «Je devais l'enfermer dans une maison hermétique, une tour d'or vierge ou d'ivoire que j'aurais murée sur nous deux, où personne, entends-tu, n'aurait pu l'atteindre, pas même le soleil!» (424).

¹⁸ «Ce géant de pierre» (25), «ce roc abandonné de Dieu» (25), «le phare avait l'aspect d'un mât de navire sombrant» (26), etc., où règne «une chaleur étouffante» (27) et la vie est à l'intérieur est représentée à plusieurs reprises comme «un enfer» (28, 94, 124 et 134). Le narrateur utilise abondamment le terme «monstre» pour faire référence au phare, et il est animalisé dans d'autres passages: «Je crois que je le porte et qu'il m'écrase, ce phare formidable tout un, sa coupe verte luisant hors des flots blancs d'écume. Il ouvre la gueule... rien qu'une gueule, sans aucun trou d'yeux. Il est aveugle, mais il m'avallera tout de même» (18); et sa face est qualifiée comme «pareille à une immense toile d'araignée» (14).

éternelle s'accélère; plus les vagues sautent, plus le phare tourne
(135).

Les deux amours du roman sont violents. Le premier a lieu entre la mer et le phare, dans cette lecture autant métaphorique qu'explicite, et le deuxième est protagonisé par Barnabas et la femme noyée. La dénomination «tour d'amour» semble nous rapprocher du *locus amœnus*. Cependant, au fur et à mesure que le roman progresse, le lecteur s'aperçoit qu'il s'agit bien au contraire d'un *locus terribilis*, mais il ne peut encore élucider la signification de la qualification «d'amour», qui ne se révélera que plus tard comme un amour monstrueux, pervers. Nous avons ici l'un des nombreux exemples de retard de la découverte du mystère que Rachilde sème tout au long du roman.

D'autre part, dans les premières pages de *La Tour d'amour*, Jean affirme: «l'on se sentait emporter à toute vitesse dans toutes les directions à la fois» (26). Si dans une interprétation littérale cette déclaration s'explique par la force que l'eau exerce sur le phare, il convient tout de même de la comprendre d'une façon métaphorique, de sorte que vivre dans la tour entraîne la «course à la folie» déjà mentionnée (55), c'est-à-dire qu'elle intègre également l'anéantissement des sens, car, si la construction ne peut pas échapper à l'agressivité de la mer, les habitants subissent aussi son action dévastatrice. De cette manière, ils n'arrivent pas à voir leurs propres mains comme conséquence de l'impact de l'oiseau-caillou, à cause d'«une fumée âcre, plus noire encore que la nuit» (66-67), qui s'y est créée. Juste avant, Jean avait expliqué le *délire du vent*, qui entrave l'audition pour ceux qui sont dans le phare (66). Cependant, il ne perd pas en principe pour autant la capacité auditive et nous lisons à d'autres moments: «une cloche sonnait vers le nord» (68); «ce son de la cloche tintait» (69); «la cloche tintait toujours» (70); et «j'entends sonner des cloches» (131). Mais ensuite, un coup de tonnerre les assourdit (140), et au début du chapitre XII le narrateur avoue: «Et des semaines, des semaines coulèrent, des mois. Noël, Pâques, l'Ascension, l'Assomption. Je n'entendais point leurs cloches» (155). Or, ce ne sont pas les seuls sens qui se voient diminués ou annulés. En effet, Jean a des difficultés à se tenir debout (17), il perd connaissance (18-19), il se sent «sans volonté, sans force, sans idée raisonnable» (64), sa notion du temps est altérée (35, 131), sa «mécanique de l'intelligence» est démontée (126), son jugement et sa capacité de réflexion sont atrophiés (124), et il n'agit pas selon son «plein consentement» (155). En somme, l'espace du phare et la violence –physique et sexuelle– de la mer agissent fortement sur les personnages. Maleux –tout comme Barnabas– ne vit plus mais se laisse vivre car c'est l'apathie qui prédomine en lui.

En définitive, cet espace fortement codifié possède des coordonnées exclusives, car il ne peut pas être défini ou assimilé à un autre emplacement ou point de repère, mode particulier du refus du monde et de la société. Mais le phare est un espace hybride, dans le pire sens du terme: il n'appartient ni à la mer ni à la terre; il est

mi-civilisé et mi-sauvage; il a été construit par la main de l'homme, mais c'est un territoire inhospitalier; si deux êtres humains y sont hébergés, c'est aussi un cimetière, car il abrite la femme noyée; Barnabas y meurt et Jean sait dès le début qu'il y finira ses jours¹⁹; enfin, si l'espace est à plusieurs reprises personnifié, il n'est pas pour autant humanisé. Nous avons observé que les personnages en subissent les conséquences. Nous allons montrer maintenant que l'un de ces effets a un impact sur le langage.

3. Espace et langage

La littérature de la fin de siècle revient à quelques mythes de l'Antiquité gréco-latine et de la Bible. Cependant, les auteurs décadents ne se limitent pas à maintenir les histoires telles que les textes anciens les racontent; au contraire, ils les transforment et les adaptent à leurs intérêts narratifs, non pas tant pour la trame des œuvres que pour leur accorder un registre et un ton nouveaux. L'un des mythes les plus féconds de cette époque est celui de Salomé (Palacio, 1981), que nous trouvons, par exemple, dans l'œuvre de Jean Lorrain (Ferrety, 2015) ou dans la tragédie d'Oscar Wilde écrite en français dans sa version originale (1891) et qui porte le titre de *Salomé*. Évidemment, dans *La Tour d'amour*, la tête de la femme trouvée par Maleux renvoie au même récit, mais comme Silve (1994: XII) l'a observé dans l'introduction du roman, «le mythe ainsi retourné est détruit et avec lui disparaît le pouvoir maléfique de la femme». Barnabas peut aussi être considéré comme un nouveau Charon, qui amène les âmes des morts en enfer (Jouille, 1999: 101), ou interprété comme un Ulysse qui est resté (volontairement) prisonnier. De même, Laporte (2003: 109-110) voit dans le roman le complexe de Jonas et de la castration, ainsi que la relation d'Œdipe avec sa mère qui rappellerait celle entre Maleux et le phare. Récemment, Leray (2014) a mentionné d'autres références classiques, comme les monstres marins de l'*Odyssee*, Charybde et Scylla, ou le Minotaure. Bien entendu, ce n'est pas le seul ouvrage où Rachilde procède à une inversion des mythes. Dans *Les hors nature*, en effet, on en trouve trois qui, comme Palacio (1994: 11-12) l'a souligné dans la présentation du roman, «dessinent le livre comme autant de lignes de force, où il est possible de déceler une convergence: mythes d'Hermaphrodite, de Pygmalion et de Byzance, où chaque fois s'affirme, sous une forme différente, l'ambiguïté des sexes».

Nous voudrions aussi ajouter un autre mythe à *La Tour d'amour* qui semble avoir échappé aux chercheurs jusqu'à maintenant, à savoir celui de la Tour de Babel²⁰,

¹⁹ «Je vais là pour rester, j'espère, ma vie durant» (13); et «je grimpai et me trouvai devant... *ma maison de retraite*» (13; les italiques sont de l'auteur).

²⁰ La raison pour laquelle Leray (2014) a mis en relation le phare avec la Tour de Babel n'est pas la même que la nôtre (l'atrophie du langage), mais la taille de la construction: «la forme superlative «si gros, si long» ne laisse de faire songer à l'épisode biblique de la Tour de Babel».

épisode biblique abondamment exploité par la littérature (cf. les différentes interprétations et les échantillons littéraires dans le parcours réalisé par Dauphiné, 1996), notamment à partir de 1830, par des auteurs tels que Hugo et Verlaine (Zumthor, 1997: 16-17), ou encore au XX^e siècle (Parizet, 1997) par de nombreux romanciers, dont Kafka, Joyce, Queneau, Borges ou, plus récemment, Umberto Eco.

Il convient de rappeler le texte biblique:

Tout le monde se servait d'une même langue et des mêmes mots. Comme les hommes se déplaçaient à l'orient, ils trouvèrent une vallée au pays de Shinéar, et ils s'y établirent. Ils se dirent l'un à l'autre: «Allons! Faisons des briques et cuisons-les au feu!». La brique leur servit de pierre et le bitume leur servit de mortier. Ils dirent: «Allons! Bâtissons-nous une ville et une tour dont le sommet pénètre les cieux! Faisons-nous un nom et ne soyons pas dispersés sur toute la terre».

Or Yahvé descendit pour voir la ville et la tour que les hommes avaient bâties. Et Yahvé dit: «Voici que tous font un seul peuple et parlent une seule langue, et tel est le début de leurs entreprises! Maintenant, aucun dessein ne sera irréalisable pour eux. Allons! Descendons! Et là, confondons leur langage pour qu'ils ne s'entendent plus les uns les autres». Yahvé les dispersa de là sur toute la face de la terre et ils cessèrent de bâtir la ville. Aussi la nomma-t-on Babel, car c'est là que Yahvé confondit le langage de tous les habitants de la terre et c'est de là qu'il les dispersa sur toute la face de la terre (*Genèse* 11, 1-9).

Avec un certain recul, on note que le passage suivant du roman reprend en quelque sorte le mythe babélien: «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» (128). Or, ce que nous proposons ici n'est pas une translation parfaite et exacte de l'histoire biblique à *La Tour d'amour* car, nous le savons, ce n'est pas ainsi que l'intertextualité fonctionne. Tout comme pour les autres mythes, la romancière a élaboré tout un processus de transformation, de renversement, voire d'inversion, c'est-à-dire qu'elle a adapté le récit de la Genèse à ses propres intérêts. De cette façon, nous devons retenir deux aspects qui se dégagent de la confrontation des deux récits: la présence de la divinité et la confusion par la multiplicité des langues.

En ce qui concerne le premier, il se produit un conflit entre les personnages et le ciel: «De surnaturelles bêtes, plus que des hommes: nous luttons contre le ciel, et moins que des esprits, car nous ne possédions plus la conscience de notre besogne» (138). Cette lutte doit être comprise à notre avis en termes météorologiques. Une autre interprétation est cependant aussi possible, à savoir celle de la confrontation de l'homme et d'un pouvoir supérieur ou, en d'autres termes, celle du désir de l'homme

(en l'occurrence, Barnabas) de prendre des décisions qui ne lui appartiennent point. Hormis la référence à la divinité dans la volonté du phare d'être «aussi grand que Dieu» (128) évoquée ci-dessus, la signification de la Tour de Babel est expliquée par Chevalier et Gheerbrant (1974: IV, 151) comme celle de «l'homme présomptueux [qui] s'élève démesurément, mais [à qui il] est impossible de dépasser sa condition humaine. Le manque d'équilibre entraîne la confusion sur les plans terrestre et divin».

En tenant compte du renversement du mythe dans notre roman, la conduite de Barnabas est assimilable à celle du diable pour trois raisons principalement: l'espace infernal qu'il habite, la description physique que Maleux en dresse –en plus de celles où le vieux est constamment animalisé– et qui conclut avec l'affirmation qu'«il incarnait probablement le diable» (114), et le fait de décider en éteignant le phare si l'équipage continuera à vivre, c'est-à-dire qu'il devient le maître du sort d'autres gens²¹. Mais, à la différence du récit biblique, dans le roman rachildien il n'y a pas de punition ni de justice divine. Or, si l'interprétation selon laquelle Barnabas symboliserait le diable ne peut expliquer que partiellement le parallélisme entre la Tour de Babel et notre roman, la dette envers le récit mythique s'apprécie plus clairement dans le deuxième aspect que nous voudrions analyser: l'atrophie du langage.

3.1. Relation et communication

Il convient de souligner le transfert entre la narration biblique et son usage chez Rachilde qui n'est pas non plus identique en ce qui concerne les difficultés communicatives entre les deux gardiens du phare. Parmi les différences à noter, il faut souligner le fait que si dans la Genèse il se produit une mutation des langues, les personnages de *La Tour d'amour* continuent d'employer la même. La romancière insiste cependant sur l'incapacité d'exprimer les pensées et de communiquer, c'est-à-dire le langage. Cette transformation du mythe biblique confère au roman une teinte décadente, car elle affecte la faculté humaine, ce qui fait naître chez le lecteur une angoisse presque comparable à celle de la *Métamorphose* de Kafka qui, comme l'a noté Cellier (1999: 24), préfigure le théâtre de l'absurde, dans la mesure où «la stratégie de la communication ne fonctionne plus». Comme nous l'avons noté dans les pages précédentes (§ 2), cet empêchement est lié à l'espace hostile qu'ils habitent, à savoir non seulement à l'action de la mer, qui usurpe la capacité de parler (Ziegler 1992: 163),

²¹ Bien entendu, si l'identification entre le vieux gardien du phare et le diable est évidente, cela s'inscrit aussi dans l'éthique et l'esthétique décadentes, où les références à l'Antéchrist sont nombreuses. Par exemple, sans s'éloigner de Rachilde, le narrateur dévoile les réflexions de Jacques dans *Monsieur Vénus*: «Il avait, sans explication possible, la sensation orgueilleuse de Satan qui, tombé du Paradis, domine pourtant la terre et a, en même temps, le front sous les pieds de Dieu, les pieds sur le front des hommes!» (76-77). Et dans *L'heure sexuelle*, Loulou répond à sa tante quand celle-ci lui demande si elle a une pensée sur Dieu: «–Non, ma tante, parce que je lui préfère l'Autre (...). Le diable, l'amour, ma tante. Au moins, lui ne nous leurre pas, il nous fournit son enfer tout de suite, et gratis» (177; les italiques sont de l'auteur).

mais aussi à l'enfermement dans le phare. Ce lieu a déjà atrophié le langage de Barnabas et, à cause du même *locus terribilis* et de sa cohabitation avec le vieux, Maleux subira une destinée semblable. Commençons par l'analyse du discours de Barnabas.

L'une des premières caractéristiques du vieux transmise par le narrateur est son élocution inhabituelle: «Sa voix chantait ou pleurait, on ne savait pas lequel, et il appuyait davantage sur les *a* en trémolant» (21). Sa voix sera définie plus tard comme «ànonnante» (27), «si malade, une voix si dolente, une voix qui vous fondait les entrailles» (30) et «de femme» (31, 50), lorsqu'il chante, «de vieille femme geignarde» (66), «de vieille geignarde agonisante» (71), et «de vieille sourde en enfance» (75), quoique déjà moribond, sa voix «s'adoucit» (163). Il s'agit donc d'un ton sans force, balbutiant, propre à quelqu'un qui trouve des difficultés à s'exprimer et à se faire comprendre.

Par contre, cette voix sans énergie contredit les nombreux moments où Barnabas s'adresse violemment au jeune gardien. En ce sens, l'affirmation de Sanchez (2010: 374), qui fait référence à l'ensemble de l'œuvre de Rachilde, est valable pour le personnage du vieux: «quel que soit le protagoniste, celui-ci se retrouve toujours dominé par ses nerfs, en proie à de fréquentes crises de violence qui l'empêchent de réagir aux événements et qui contribuent à l'isoler davantage». Les exemples de cette agressivité sont nombreux. Lorsque la grue d'arrimage se casse, Maleux la répare pendant que Barnabas lui «criait, du bas, des gros mots de vieille femme furieuse, gueulait comme la mouette à travers les tempêtes» (38). Il vocifère contre Jean pour le réveiller quand il est en train de rêver de Zuléma (45), quand il n'a pas allumé le phare (46), après le premier accident (70), etc. De même, il est intéressant de remarquer les verbes *dicendi* qui accompagnent les interventions orales de Barnabas et qui reflètent le ton qu'il emploie. Ainsi, outre «crier» et «gueuler», le vieux «gronde» (56, 147), «rumine» (73), «grogne» (109, 134, 157) et «ricane» (112, 114). Cette violence dans la façon de parler –reflet de l'impétuosité de la mer qui crie, en colère, comme si ce discours et celui de Barnabas n'en formaient qu'un²²– se manifeste aussi dans le mépris envers Maleux. Par exemple, quand celui-ci lui demande son avis sur le mariage, il se met à «glousser comme une poule» (108). Sa réponse à l'idée que Jean puisse se marier est cinglante: «–Tu seras cocu, mon garçon» (109) et après avoir été souffrant et la découverte du secret, Barnabas se moque de lui (147). Mais la perversité du discours du vieux atteint son point culminant lorsqu'il ose se moquer des victimes des deux accidents. Le contraste entre la réaction de Maleux et celle de Barnabas renforce la dépravation de ce dernier. Pour le premier naufrage, tandis que Jean est épouvanté, Barnabas plaisante (74, 76). Après le second sinistre, l'opposition entre

²² «Je demeurais assis sur le pont du *Saint-Christophe*, regardant stupidement la mer qui me hurlait des choses canailles» (15); «j'écoutais la mer, battant le pied du phare en me vomissant des flots d'injures» (35); «la mer se roulait, chantant son chant de mort» (47); et «elle me reprochait ma fugue en me berçant avec des mots de colère» (104).

leurs deux attitudes est accentuée par les mots des personnages et leurs verbes *dicendi*: «–La paix soit sur eux! Bégayai-je, me mordant les poings. –Et sur leurs femmes, ajouta Barnabas d’un ton cynique» (141).

La difficulté pour établir une communication régulière ou du moins entamer une conversation, s’explique aussi par le discours énigmatique que Barnabas emploie à certains moments, notamment quand il parle de son expérience avec les femmes, qu’elles soient vivantes ou mortes²³. Par rapport aux premières, quand Maleux lui demande s’il a jamais eu une femme, le vieux lui offre une réponse de Normand: «Peut-être ben que oui... peut-être ben que non» (110)²⁴. Mais ce discours obscur et confus devient beaucoup plus navrant lorsqu’il parle de femmes décédées, comme ce dialogue. «Il ricana: –Des femmes?... Je t’en guérirais, si je voulais, comme j’en ai guéri l’autre. J’eus un frisson malgré moi» (112).

La chanson éponyme du roman constitue un autre exemple de discours lié aux femmes mortes que l’on pourrait appeler «translucide», car il est tout d’abord opaque, incompréhensible, mais une fois que le roman avance le lecteur réussit à dévoiler le sens du refrain, qui de mystérieux devient transparent. Le ton de voix particulier et les adjectifs que le narrateur emploie pour décrire cette chanson –définie comme «diabolique» (52) et «de damné» (80)– intensifie le pathétisme et trouble le jeune gardien: «En s’enfonçant dans la vis il fredonnait son refrain lamentable; toujours sa petite chanson de pleureuse à porter le diable en terre, et, sur le mot: *amour*, il poussa un dernier cri de chouette: –Ou... ou... ou... our... ur! qui me fit dresser les poils (33; les italiques sont de l’auteure)».

Il est important de constater qu’après avoir entendu à plusieurs reprises la chanson, Maleux ne peut pas s’empêcher d’imiter Barnabas, et il chantonne le refrain (131, 150). On peut donc en déduire qu’à la fin du roman la transmission de la chanson a bien été effectuée. Cette espèce d’instruction condense le mode de vie du vieux et l’apprentissage du jeune.

Mais l’attitude qui complique certainement le plus la communication est le silence. Dans sa belle monographie consacrée à l’étude du silence sous sa forme écrite (le livre blanc, le vide de signes, les lacunes, la raréfaction de l’écriture, etc.), Jean de Palacio (2003: 215) conclut que «le Silence est beaucoup plus que la privation mécanique de la parole (...). Le Silence s’écrit et peut être un langage, où l’ineffable est toujours en danger de se confondre avec le néant». Ce langage particulier du silence

²³ Maleux affirme, après avoir eu une conversation avec lui: «Il parlait tellement son langage, ce vieux loup des tombes!» (136).

²⁴ Bien que la conversation continue, Barnabas ne fournit aucune information:

«–Y a si longtemps, ajouta-t-il d’une voix presque naturelle.

Je repris courage.

Racontez-moi cette histoire-là... père Mathurin.

–Pas la peine, tu la sauras bien à ton tour» (110).

est employé par Barnabas tout au long du roman²⁵, créant ainsi une tension chez Jean («lorsqu'il ne causait pas, j'en avais peur», 110). Il faut souligner également qu'à de nombreuses reprises ce silence s'accompagne d'une animalisation du vieux, car dans notre roman il équivaut effectivement à la déshumanisation de ce personnage. Les passages suivants en constituent de bons exemples:

Lui, ni bonjour ni bonsoir, rien qu'un grognement de cochon (27).

Je lui racontais mes séjours en escale, des histoires de Chine, et bien des choses qui ne m'étaient jamais arrivées; il hochait la tête, entre deux bouchées de pain, il poussait un gloussement de poule qui s'étrangle, crachait des petits morceaux de croûte ou des petits bouts de lard, puis s'absorbait dans la contemplation du sol (36-37).

Le vieux, son harpon toujours dressé, ne disait trop rien, selon son habitude, mais ses yeux de poisson pourri s'illuminaient à se fixer sur l'endroit fatal (72).

Il mangea ma soupe goulûment, but un verre de son tafia, puis s'alla coucher, muet comme poisson (81).

En définitive, l'attitude de Barnabas envers Maleux est loin de favoriser la communication, ou de se rapprocher du jeune. L'atrophie de la communication du vieux se manifeste de plusieurs manières: par sa voix hors du commun, la violence avec laquelle il s'adresse à Jean, ses moqueries contre ce dernier et les noyés, son discours parfois confus et, notamment, son silence. Tout cela contribue, dans une plus ou moins large mesure, à la distorsion du langage.

Face à toutes ces barrières qui ont comme conséquence l'isolement de Barnabas et son apathie à l'égard de Maleux, il convient de préciser que ce dernier parle parfois tout seul, ce qui ne le gêne pas (135), mais son manque d'habitude provoque des difficultés quand il essaie d'articuler sa voix: «Ces mois d'hivernage m'avait rouillé la langue» (88). De plus, il constate que sa façon de parler se rapproche de celle de Barnabas: «Je me surprénais à traîner les syllabes, imitant presque le trémolo du vieux» (88). Et, de même, son discours peut s'accélérer dans une espèce de monologue intérieur, de sorte qu'il répète des phrases qu'il a prononcées et d'autres énoncées par Barnabas, comme si elles étaient des revenantes:

—Est-ce qu'il fera beau demain? Si je m'achetais du savon? *Ce qu'elle doit s'embêter derrière la vitre, la tête de la mer!...* Pas moyen de grimper... mais quelle noce quand on la descendra!

²⁵ «Il restait silencieux, la prune dans la vague, grognant entre chaque bouchée, peut-être parce que ça ne passait pas vite ou qu'il avait mal aux dents» (39); «il me fit luire une paire de chandelles sous ses paupières baissées, mais il ne répliqua rien» (111); «seulement les longues journées passées immobile devant la mer qui danse, muet devant le flot qui hurle, l'ont rendu maniaque» (132); «—Peut-être ben que oui! Peut-être ben que non! m'aurait-il répondu, s'il avait su encore parler» (157).

Mazette! Y se met bien le vieux! Des demoiselles blondes dans la prison de la marine... que le diable en prendrait les armes! J'en aurai le cœur net... faudra voir... Jean Maleux, marche droit! Je te le dis, t'es né sous la chance (150; les italiques sont de l'auteure).

Or, la plupart du temps le jeune gardien se confine dans son silence. Nous ne pensons pas seulement au passage où se produit l'accident du Dermond-Nestle quand il voit passer les corps des noyés et reste «la gorge serrée» (75), ou au moment où il arrive pour la première fois à Brest et décide de ne rien dire sur le naufrage (87), voire quand il reste silencieux devant Marie (97), mais plutôt à son quotidien avec Barnabas. Les exemples à ce propos sont abondants:

Ici, rien... le silence; c'est-à-dire qu'on n'entendait plus que le vacarme de la mer (36).

On serait des hommes si on se causait comme tout le monde, mais on est comme des galériens, ici (39).

Nous fumions nos pipes sous la pluie, n'échangeant point nos pensées, car nous n'en possédions guère de nouvelles (73).

Nous aussi nous étions fatigués de garder nos secrets (108).

J'étais trop loin du monde, trop loin de la vraie vie marchante, parlante, rigoleuse ou coléreuse (125).

Nous préférons, généralement, rentrer chacun dans notre trou, lui en bas, près de la soute au pétrole, moi en haut, près du foyer des lampes.

Qu'est-ce qu'on se dirait? (132).

Nos conversations se traînent des semaines à raison d'une syllabe par repas, laissant mûrir nos réflexions (134).

L'orage éclaterait-il ce soir, demain soir, dans un mois, dans un an? Et on ne se disait rien, pensant des choses terribles (104).

Cependant, cette situation d'incommunication entre eux les plonge dans un silence qui, paradoxalement, peut se transformer en moyen de communication. En effet, lorsque les deux gardiens taciturnes ne prononcent aucun mot, il leur arrive de se comprendre, comme dans les exemples suivants:

Nous demeurions l'un en face de l'autre, plus pâles que tous les morts charriés par la mer.

Nous nous étions enfin compris... (84).

Nous ne causons plus davantage, nous nous comprenons mieux, endurant les mêmes misères sans trop savoir pourquoi (132).

On ne se parle guère... mais on se comprend, mon pauvre vieux (159).

Ces passages nous font penser aux personnages de *La Vie secrète*, roman de Camille Lemonnier: «le silence, pour ces deux êtres prédestinés à rester l'un pour l'autre silencieux, fut si bien la condition même de leur vie qu'ils ne s'entendirent vraiment qu'à travers le silence» (1898: 25). De même, le narrateur d'un autre roman de Rachilde, *Mon étrange plaisir*, affirme: «En silence, on se rencontre» (77). Après tout ce temps que Barnabas et Maleux, enfermés dans le phare et en eux-mêmes, ont passé ensemble, il s'est créé une communion entre eux et à la fin une compassion de Jean envers le vieux²⁶. La dernière citation de *La Tour d'amour* appartient à la fin du roman. Si le jeune imite la façon de parler du Barnabas, il en fait de même avec le silence. Il s'est donc opéré une sorte de rite initiatique reposant sur la communication, tantôt matérialisée par le biais d'un langage particulier, tantôt à travers le silence.

3.2. Lecture et écriture

L'atrophie du langage se manifeste aussi au niveau de la lecture et de l'écriture. L'analphabétisme de Barnabas était en quelque sorte annoncé ou, du moins, implicite dans les nombreux exemples d'animalisation que le narrateur avait semé dans le texte. Le constat de l'illettrisme n'a pas de signification en soi, si ce n'est qu'avant d'entrer dans le phare il savait lire. Il s'agit donc d'un autre témoignage de l'atrophie du langage provoqué par l'espace, qui étouffe cette faculté propre de l'être humain. Cependant, le vieux ne s'avoue pas vaincu, et il essaie de réapprendre à lire, en commençant par l'*Alphabet*, ce qui provoque une réflexion de Jean: «Pourquoi que cela me donna la chair de poule, au lieu de m'amuser? J'en demeurai muet d'horreur» (62). Pourrait-on penser que le jeune gardien craint d'avoir une fin similaire?

Puisque Barnabas ne sait pas écrire, c'est Maleux qui, dans un carnet de bord, rend compte des navires qui passent et d'autres événements susceptibles d'avoir un certain intérêt (28). Néanmoins, cela ne l'empêche pas de connaître lui-même des difficultés à écrire: «Je tortillais ma plume. Elle n'allait pas fort, l'écriture, avec moi» (49). Mais si ce carnet de bord renferme au début une fonction informative, l'écriture devient à la fin un moyen de survie, pour ne pas finir comme Barnabas et oublier l'alphabet. C'est ce que Jean avoue dans la dernière page du roman:

Alors, comme j'ai peur, moi aussi, d'oublier l'alphabet, je me suis mis à écrire mon histoire sur le grand livre du phare. Je mentionne les navires perdus, les barques de pêche, passant le ventre en l'air, et, un à un, tous mes souvenirs d'amour qui s'obscurcissent dans l'éternelle tristesse (169).

²⁶ Quand Barnabas est moribond et proche de décéder, le cœur de Jean «crevait avec lui» (160), au point qu'il excuse son comportement et son caractère: «Ce n'était pas sa faute s'il était si sale. Ce n'était pas sa faute s'il était si méchant» (160).

Cette écriture qui, comme l'a signalé Marchetti (1998: 192), est «l'écriture de la négation», peut être interprétée comme une sorte de testament, car Jean est voué à la mort. Le roman, qui avec l'histoire de Barnabas commence *in medias res*, nous montre comment l'espace s'est emparé du vieux, et l'a dépouillé de ses capacités de lire et d'écrire. On peut donc penser que si Maleux décide de mettre par écrit les événements relatifs aux navires et ses souvenirs d'amour, c'est aussi pour éviter l'atrophie du langage et l'animalisation subies par Barnabas. En d'autres termes, l'écriture devient un moyen pour lutter contre la déshumanisation du personnage. Cependant, le roman ne se présente pas sous un aspect aussi manichéen, et il convient de mettre l'accent sur plusieurs aspects liés à l'écriture de Jean.

Celle-ci est au centre du roman, pas seulement comme son point de départ (car c'est que nous lisons n'est rien d'autre que le journal de bord de Maleux), mais aussi comme son centre architectural, si nous pensons au plan de la mer et du phare. Les pages du carnet de bord vont donc au-delà de la simple surface et, comme Ziegler (2005-2006: 136) l'a souligné, elles pourraient être interprétées comme l'océan duquel émergent les cadavres. Certains chercheurs (en particulier, Hawthorne, 1992 et 2001: 191-192 et 195) ont expliqué cette confession finale de l'écriture en termes autobiographiques. Il est vrai que le goût pour la lecture était fort accentué chez la jeune Marguerite Eymery, qui eut accès à la riche bibliothèque de son grand-père (Sanchez 2010: 37), et il ne faudrait pas non plus négliger le fait qu'elle dut affronter la volonté de ses parents (notamment de sa mère) qui lui interdisait d'écrire. Il n'y a cependant nul besoin de recourir à des épisodes de la vie de l'auteure pour expliquer le dénouement du roman. Nous pouvons notamment établir les trois éléments sur lesquels pivote *La Tour d'amour*: l'espace, les femmes et l'écriture. À leur tour, les deux derniers constituants fonctionnent selon une logique binaire fondée sur leur rapport avec la paire dedans/dehors, ce qui peut être résumée dans ce tableau:

	Dehors	Dedans
Femme	Vivante	Morte
Écriture/lecture	Possible	Impossible?

L'écriture de Jean (soulignée dans le tableau) vient donc altérer ce raisonnement ou, en d'autres termes, le protagoniste lutte contre l'impossibilité de l'écriture (et de la lecture) et tout ce que cela entraîne: l'animalisation, la barbarie, la perte du langage. Tout comme la bibliothèque du phare n'a pas la richesse de celle de des Esseintes, décrite à plusieurs reprises dans *À rebours* (chapitres III, XII et XIV), et qu'elle abrite notamment des œuvres liées à l'isolement et «des histoires d'amour pas trop brûlantes» (62), Maleux est aux antipodes de l'écrivain des romans décadents. En ce sens, le récit de Jean, tel qu'il l'envisage, est aussi mécanique que ses tâches comme

gardien du phare²⁷. Par conséquent, s'il est vrai que l'écriture du carnet de bord lui permettra de ne pas oublier l'alphabet, cela ne l'empêchera pas de pratiquer une écriture réduite à l'automatisme.

Natalie Prince (2002: 182) a affirmé que le journal «ne serait pas simplement ce moyen adéquat de témoigner, et aurait pour tâche plus essentielle d'atteindre un *autre*» (l'italique est de l'auteure). Or, la particularité du journal de Maleux est qu'il s'agit d'un récit centripète. Ce sont précisément l'absence d'intention communicative et la mécanicité du récit qui font de ce carnet de bord une déformation de l'écriture. Cette espèce de Nimrod qui, comme dans *l'Enfer* de Dante (XXXI, vv. 76-81), est resté seul car personne ne le comprend, n'est rien qu'un prisonnier, comme Jean l'avait lui-même reconnu à plusieurs occasions (40, 103, 126). Son écriture dans cette sorte de Tour de Babel décadente apparaît ainsi comme un défi face aux condamnations du phare, aux enseignements du vieux, comme une résistance pour prévenir la perte du langage, ce qui ne l'empêche néanmoins pas, comme il l'avoue clairement, de se trouver au «début de la folie» (169). Le narrateur ne nous renseigne pas sur l'éventuelle venue d'un autre gardien au phare, sur leurs activités, leur relation, ni sur les rapports que Maleux pourrait avoir avec d'autres femmes noyées. Grâce au vieux, il a appris à demeurer silencieux.

4. Conclusion

Dans les pages précédentes nous avons essayé de montrer comment dans *La Tour d'amour* l'espace (notamment la mer et le phare) prend la forme d'un personnage actif qui, au fur et à mesure de la progression de l'œuvre, modifie le comportement du jeune tout comme il l'avait fait avec le vieux. Parmi les actions de l'espace sur les deux gardiens, nous avons voulu souligner l'animalisation et, liée à celle-ci, l'atrophie du langage. Pourtant, cette animalisation, et particulièrement celle de Barnabas, que Maleux expérimente au fil du temps, n'est qu'une conséquence de l'animalisation de l'espace lui-même. À Brest, Jean entra «dans une maison dont la porte, grande ouverte, bâillait comme une gueule de loup féroce» et, ensuite «dans plus de cinq maisons qui, toutes, ouvraient des grandes gueules rouges pour me happer» (151). Cette image est aussi appliquée au phare («il ouvre la gueule», 18). Cette «coquille» (53, 138) où ils habitent fait penser à la coquille de Quasimodo dans *Notre Dame de Paris* (IV, III, 148), personnage mi-humain, mi-monstre.

Dans *L'état d'ébauche*, Noël Arnaud avait énoncé: «Je suis l'espace où je suis». Le microcosme qu'ils habitent, plutôt que de les définir, les dénature. Le lieu appauvrit, pourrit, atrophie leurs capacités communicatives. L'esthétique de la déca-

²⁷ «Le jour, tout marchait normalement: on déjeunait, on fumait une pipe, on astiquait le mobilier ou les ustensiles de service, on dînait, on fumait une pipe, et, le soir venu, on allumait celles du phare» (35); «les jours coulent, coulent, tous pareils» (131); «on mange, on boit, le phare s'allume, le phare s'éteint» (131).

dence s'apprécie non seulement dans les décors ou le comportement des personnages, mais aussi dans la façon avec laquelle ils s'expriment. On pourrait ainsi adapter la célèbre citation de Wittgenstein et, au lieu d'affirmer «les frontières de mon langage sont les frontières de mon monde» (1993: 5, 6), certifier que, dans *La Tour d'amour*, les frontières du monde entraînent les frontières du langage. De ce fait, le discours de Barnabas devient obscur, confus, et ses silences constants semblent constituer un obstacle pour que la communication entre les deux personnages ne soit pas possible. Or, en vertu de leur progressif rapprochement, ces silences deviennent une autre façon de se comprendre. Car Maleux est bien l'héritier de Barnabas, non seulement dans le milieu professionnel mais surtout dans son mode de vie, et ceci comprend aussi la perturbation du langage, aussi bien la façon de parler²⁸ que le silence.

Cette atrophie du langage se manifeste évidemment aussi au niveau de l'écrit. Le carnet de bord de Maleux ne se présente donc pas seulement comme un produit avec sa fonction et son esthétique littéraires. Si l'écriture est pour le nouveau gardien chef un remède pour ne pas oublier l'alphabet, un antidote pour éviter de finir comme le vieux, elle n'a pas pour autant une fonction cathartique, ne le libère pas de la mécanicité de l'écriture (comme conséquence de la mécanicité de ses travaux), et ne l'empêche pas non plus de continuer à être renfermé en soi-même. Si dans un entretien une Rachilde âgée a pu répondre à la question «Pourquoi écriviez-vous?» par «Pour me perdre»²⁹, Jean le fait pour ne pas en arriver là.

En définitive, l'efficacité de l'écriture de Rachilde, concept fondamental qui caractérise son œuvre (Dauphiné, 2001: 360), passe (entre autres procédés) par l'amalgame des mythes gréco-latins et bibliques, transformés par rapport à leurs narrations originelles. Si le récit de la Tour de Babel ne constitue qu'un exemple de cette technique, il acquiert une importance considérable et constitue le nœud du roman, car c'est l'espace, le phare (ou la Tour de Babel décadente), qui a atrophié chez les deux gardiens cette faculté humaine qu'est le langage.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ALONSO, Ana (2012): «*L'horreur à domicile*. Le rétrécissement de l'espace dans les récits de la Décadence», in Espernza Bermejo Larrea (éd.), *Regards sur le «locus horribilis»*. *Manifestations littéraires des espaces hostiles*. Saragosse, Prensas Universitarias de Zaragoza, 161-174.

²⁸ «Je me surprénais à fredonner, moi aussi, des refrains sans queue ni tête. Car le jeune fou qui aime est semblable au vieux fou qui se souvient» (106).

²⁹ Accessible sur Internet: <http://www.franceculture.fr/emission-une-vie-une-oeuvre-marguerite-eymery-dite-rachilde-homme-de-lettres-1860-1953-rediffusion-d> (48' 35").

- ALONSO, Ana (2013): «L'enfer des enfers». Approche de l'espace dans *La Tour d'amour* de Rachilde», in Julián Muela (éd.), *Le locus terribilis. Topique et expérience de l'horrible*. Berne, Peter Lang, 161-186.
- BACHELARD, Gaston (1974): *La poétique de l'espace*. Paris, Presses universitaires de France (1^{ère} éd.: 1957).
- BERTRAND, Jean-Pierre, Michel BIRON, Jacques DUBOIS et Jeannine PAQUE (1996): *Le roman célibataire. D'À rebours à Paludes*. Paris, José Corti.
- Bible de Jérusalem*. Paris, Les Éditions du Cerf, 2007.
- BOLLHALDER MAYER, Regina (2002): *Éros décadent: sexe et identité chez Rachilde*. Paris, Honoré Champion.
- CELLIER, Isabelle (1999): *Artifice, factice, «hors nature»: une représentation littéraire dans l'œuvre de Rachilde*. Mémoire de maîtrise, Université Lumière-Lyon.
- CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT (1974): *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Seghers, 4 vol. (1^{ère} éd.: 1969).
- DAUPHINÉ, Claude (2001): *Rachilde*. Paris, Mercure de France.
- DAUPHINÉ, James (1996): «Le mythe de Babel». *Babel. Littératures plurielles* 1, 163-173.
- FERLIN, Patricia (1995): *Femmes d'encrier*. Étrépilly, C. de Bartillat.
- FERRETY, Victoria (2015), «Salomé et la figure féminine chez Jean Lorrain», *Çédille, revista de estudios franceses* 11, 183-200. En ligne: <http://cedille.webs.ull.es/11-DEF/10-ferrety.pdf>.
- GEAT, Marina (2009): «Rachilde: la révolution de l'écriture féminine entre Symbolisme et Futurisme». *Intercambio* 2 (2^{ème} série), 122-132.
- HAWTHORNE, Melanie C. (1992): «To the Lighthouse: Fictions of Masculine Identity in Rachilde's *La Tour d'amour*». *L'Esprit créateur* 32/4, 41-52.
- HAWTHORNE, Melanie C. (2001): *Rachilde and French women's authorship*. Lincoln-Londres, University of Nebraska Press.
- HOLMES, Diana (1996): *French Women's Writing, 1948-1994*. Londres, Athlone.
- HOLMES, Diana (2001): *Rachilde. Decadence, Gender and the Woman Writer*. Oxford-New York, Berg.
- HOMOLLE PARIZET, Sylvie (1997): *Le mythe de Babel dans la littérature du vingtième siècle*. Thèse de doctorat sous la direction de Pierre Brunel, Université Paris-Sorbonne.
- HUGO, Victor (1975): *Notre Dame de Paris, 1482*. Paris, Gallimard (1^{ère} éd. 1831).
- JOUILLE, Ariane (1999): *L'amour en décadence ou le malheur d'aimer: tentation, perversion et désillusion dans le roman fin de siècle dans «L'Homme en amour» de Lemonnier et «La Tour d'amour» de Rachilde*. Mémoire de maîtrise sous la direction de René-Pierre Collin, Université Lumière-Lyon.
- JOUVE, Séverine (1996): *Obsessions & perversions dans la littérature et les demeures à la fin du dix-neuvième siècle*. Paris, Hermann, Éditeurs des sciences et des arts.

- LAPORTE, Dominique (2003): «*La Tour d'amour* de Rachilde, ou le discours réaliste en délire. Du lisible au scriptible dans le roman de la décadence». *Les Cahiers naturalistes* 49, 105-113.
- LEMONNIER, Camille (1898): *La Vie secrète*. Paris, Ollendorff.
- LERAY, Morgane (2014): «*La Tour d'amour* de Rachilde: l'hybris des sens, la démesure de l'écriture». *MaLiCE* 4, en ligne: <http://cielam.univ-amu.fr/node/1135>.
- MARCHETTI, Marilia (1998): «Rachilde. Séduction et haine du désir», in Claude Benoit et Elena Real (éd.), *El arte de la seducción en los siglos XIX y XX*. Valence, Universitat de València, 179-192.
- MOLES, Abraham A., et Élisabeth ROHMER (1978): *Psychologie de l'espace*. Tournai, Casterman.
- MUELA, Julián (2013): «Préface», in Julián Muela (éd.), *Le locus terribilis. Topique et expérience de l'horrible*. Berne, Peter Lang.
- PALACIO, Jean de (1981): «Messaline décadente, ou la figure du sang». *Romantisme* 31, 209-228.
- PALACIO, Jean de (1994): *Figures et formes de la Décadence*. Paris, Séguier.
- PALACIO, Jean de (2000): *Figures et formes de la Décadence. Deuxième série*. Paris, Séguier.
- PALACIO, Jean de (2003): *Le silence du texte. Poétique de la Décadence*. Louvain, Peeters.
- PIVERT, Benoît (2006): «Madame Rachilde: homme de lettres et reine des décadents». *Revue d'art et de littérature, musique* 10, en ligne: <http://www.lechasseurabstrait.com/revue/spip.php?article874>.
- PRINCE, Natalie (2002): *Les célibataires du fantastique. Essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIX^{ème} siècle*. Paris, L'Harmattan.
- PRINCE, Natalie (2004): «Poétique et fantastique des lieux célibataires à la fin du XIX^e siècle: le hérisson et l'araignée», in Pascale Auraix-Jonchière et Alain Montandon (éd.), *Poétique des lieux*. Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal-Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines.
- RACHILDE (1922): *Contes et Nouvelles, suivis du Théâtre*. Paris, Mercure de France (1^{ère} éd.: 1900).
- RACHILDE (1933): *L'heure sexuelle*. Paris, Baudinière (1^{ère} éd.: 1898).
- RACHILDE (1977): *Monsieur Vénus*. Paris, Flammarion (1^{ère} éd.: 1884).
- RACHILDE (1993): *L'Animale*. Préface d'Édith Silve. Paris, Mercure de France (1^{ère} éd.: 1893).
- RACHILDE (1993): *Mon étrange plaisir*. Préface d'Édith Silve. Paris, Joelle Losfeld (1^{ère} éd.: 1834).
- RACHILDE (1994): *La Tour d'amour*. Préface d'Édith Silve. Paris, Mercure de France (1^{ère} éd.: 1899).
- RACHILDE (1994): *Les hors nature*. Présentation de Jean de Palacio. Paris, Séguier (1^{ère} éd.: 1897).

- RACHILDE (1996): *La Marquise de Sade*. Préface d'Édith Silve. Paris, Gallimard (1^{ère} éd.: 1887).
- RAOULT, Marie-Gersande (2011): *Perversion et Subversion dans les romans de Rachilde et de Jean Lorrain (1884-1906): Une esthétique de la Décadence*. Thèse de doctorat sous la direction de de Jacques Migozzi, Université de Limoges.
- SANCHEZ, Nelly (2000): «D'amour, de rêve et de mort: le rivage dans *La Tour d'amour* de Rachilde», in *Colloque international à l'occasion de l'inauguration du C.R.I.*, mai 2000, Université de Haïfa, Israël.
- SANCHEZ, Nelly (2010): *Images de l'Homme dans les romans de Rachilde et de Colette*. Sarrebruck, Éditions universitaires européennes.
- THIVILLIER, Patrice (1997): *L'ambiguïté sexuelle dans quatre romans de Rachilde: «Monsieur Vénus», «Les Hors-nature», «La Tour d'amour», «La Jongleuse»*. Mémoire de maîtrise sous la direction de René-Pierre Collin, Université Lumière-Lyon.
- THOREL-CAILLETEAU, Sylvie (1994): *La Tentation du livre sur rien. Naturalisme et décadence*. Mont-de-Marsan, Éditions Interuniversitaires.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1993): *Tractatus logico-philosophicus*. Traduction, préambule et notes de Gilles-Gaston Granger. Paris, Gallimard (1^{ère} éd.: 1922).
- ZIEGLER, Robert (1992): «The Message from the Lighthouse: Rachilde's *La Tour d'amour*». *Romance Quarterly* 39/2, 159-165.
- ZIEGLER, Robert (2005-2006): «Necrophilia and Authorship in Rachilde's *La Tour d'amour*». *Nineteenth-Century French Studies* 34, 134-145.
- ZUMTHOR, Paul (1997): *Babel ou l'inachèvement*. Paris, Seuil.