

Université de Montréal

Désirées et meurtries. Les personnages féminins voués au sacrifice dans l'œuvre
romanesque de Barbey d'Aurevilly

par
Renée Lefebvre

Département d'études françaises
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en études françaises

décembre 2005

© Renée Lefebvre, 2005



PQ

35

U54

2006

v.019

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Désirées et meurtries. Les personnages féminins voués au sacrifice dans l'œuvre romanesque de
Barbey d'Aurevilly

présenté par :

Renée Lefebvre

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Élisabeth Nardout-Lafarge
président-rapporteur

Michel Pierssens
directeur de recherche

Catherine Mavrikakis
membre du jury

RÉSUMÉ

Léa de Saint-Séverin, Calixte Sombreval et Lasthénie de Ferjol, les objets de cette étude de personnages, figurent respectivement dans *Léa* (1832), *Un prêtre marié* (1865) et *Une histoire sans nom* (1882) de Jules Barbey d'Aurevilly. Ma réflexion porte sur la fonction de ces personnages dans les récits où ils figurent. Ma thèse est que chaque jeune fille est constituée à l'aune du désir impérieux et cruel qu'elle doit inspirer au héros de son histoire, en dépit du fait qu'elle est interdite à ce désir, vu la faiblesse de sa constitution et sa virginité. Ainsi, quand le héros, soumis à la tension de ce désir, précipite d'une manière ou d'une autre sa mort, il se fait en quelque sorte son sacrificateur.

Les trois premiers chapitres portent chacun sur l'un des personnages féminins, en vue d'une étude approfondie de leur composition et de la nature de leur vocation à mourir. Le fonctionnement du désir, quand la « beauté sacrifiée » des jeunes filles capte le regard des héros et qu'elle les incite à la violence, est l'objet du quatrième chapitre. En identifiant ensuite, lors du dernier chapitre, à qui profite la violence des héros, j'aurai trouvé qu'à l'origine du mouvement qui organise ces trois récits se trouve le lien magique du sang, par lequel la mère de chaque jeune fille demande à ce qu'on se souvienne de sa faiblesse envers les pulsions de la chair. Les jeunes filles sont, de cette manière, les victimes désignées d'un sacrifice qui vise la rédemption de leur mère.

Barbey d'Aurevilly ; critique et interprétation ; étude de personnages ; littérature du dix-neuvième siècle ; personnages féminins ; femmes dans la littérature ; jeunes filles.

ABSTRACT

Léa de Saint-Séverin, Calixte Sombreval and Lasthénie de Ferjol, from *Léa* (1832), *Un prêtre marié* (1865) and *Une histoire sans nom* (1882) by Jules Barbey d'Aurevilly, are the subjects of this characters analysis. My thought is upon the function of these maiden characters in their own stories. My argument is that each of them is made to be desired by the main character, while this desire is forbidden to her because of her illness and virginity. So, when the main character, in a state of nervous tension, causes her death, he becomes a kind of sacrificer.

Each of the first three chapters treats of one of these female characters, by a detailed study of their structure and their vocation to die. The working of desire, when the maiden's beauty captures the glance of the main character and incites him to violence, is the fourth chapter's object. In the last chapter, once having found whom the main character's violence benefits to, I will show that the ties of blood conduct the progress of the stories. Each maiden's mother begs pardon for her weakness towards her own sexuality. So the daughters are sacrificed for their mother's redemption.

Barbey d'Aurevilly ; characters analysis ; interpretation ; nineteenth century literature ; female characters ; women in literature ; maiden.

TABLES DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
<i>L'azur tendre des jeunes filles-fleurs</i>	6
Chapitre I : Léa	10
<i>Une pâleur profonde comme celle d'un marbre</i>	11
<i>La vie quotidienne de Léa et les phénomènes de sa conscience</i>	14
Chapitre II : Calixte	24
<i>L'ondine des eaux obscures</i>	26
<i>Cependant que Calixte soutient le rêve qu'elle porte</i>	31
<i>La vie quotidienne de Calixte et les ruses de son innocence</i>	36
Chapitre III : Lasthénie	45
<i>Le muguet des ombres et des ruisseaux</i>	47
<i>La vie quotidienne de Lasthénie et l'hygiène rédemptrice de son innocence</i>	50
Chapitre IV : Le désir impérieux et cruel du héros	62
<i>Comment la beauté investit le regard de son infinité langoureuse</i>	63
<i>La profanation d'une jeune fille dans la nuit noire</i>	69
<i>Mon désir de toi me fait mourir</i>	75
Chapitre V : La souffrance intime d'une mère	83
<i>Déjà le lien utérin attache la fille à la mère</i>	84
<i>Accoucher d'un ange rédempteur ou d'une victime expiatoire</i>	86
CONCLUSION	93

LISTE DES ABRÉVIATIONS

ROMANS

OC I, II.....*Œuvres romanesques complètes*, Textes présentés, établis et annotés par Jacques Petit, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964 et 1966, 2 vol.

INTRODUCTION

Jules Barbey d'Aurevilly se figurait son travail d'écrivain comme celui d'un peintre, en référence au travail d'observation qui le sous-tend et dont il se piquait grandement. Aussi s'était-il donné pour mission de peindre la nature humaine, soit « les choses que Dieu a faites et que l'homme fausse et bouleverse¹ ».

« Le spectacle de la mer et de ses tempêtes agissait fortement sur lui et il sentait, dans son âme, toutes les puissances de la passion, cette autre tempête qui parfois secoue les hommes² », écrit Élisabeth de Gramont (1875-1954). Ainsi la passion est-elle l'une de ces forces qui déterminent l'imagination aurevillienne, quand l'écrivain, tel un dieu tempête, fixe son grand œil sur les personnages qu'il compose. La plupart de ces personnages sont de ce fait dotés d'une nature plus ou moins maléfique, d'autant que Barbey d'Aurevilly s'intéresse davantage au crime qu'à la vertu. Pour s'en justifier, comme il se disait moraliste chrétien, il écrit qu'une « peinture est toujours assez morale quand elle est tragique et qu'elle donne l'horreur des choses qu'elle retrace³ ». L'écrivain, faisant de cette moralité le fondement de sa poétique, désigne alors pour victimes à ses personnages exaltés des jeunes filles ou des jeunes femmes d'un certain type.

Ce type de personnages féminins est pâle et constitué de sorte qu'il soit dépourvu d'initiative dramatique, que son corps et son esprit soient soumis à la volonté de ceux

¹ Préface d'*Une vieille maîtresse* (1865), OC I, p. 1308.

² Élisabeth de Gramont, *Barbey d'Aurevilly*, Paris, Grasset, 1946, p. 32. La duchesse de Clermont-Tonnerre entendait parler de Barbey d'Aurevilly chez une tante qui l'avait reçu durant les dernières années de sa vie.

³ Préface des *Diaboliques*, OC II, p. 1290. (Souligné par l'auteur.)

et celles qui récoltent la tempête aurevillienne. On le dit « céleste⁴ », cependant des noms différents le désignent dans les études aurevilliennes : asthénique, proie morbide, Sphinx, victime, sylphide, etc. Les principaux personnages que nous trouvons au sein de ce type, toutes variantes confondues, s'appellent Léa (*Léa*), Madame d'Anglure (*L'Amour impossible*), Hermangarde de Polastron, Madame de Mendoze et la blanche Caroline (*Une vieille maîtresse*), Aimée de Spens (*Le Chevalier des Touches*), Calixte Sombreval (*Un prêtre marié*), la comtesse de Savigny (« Le Bonheur dans le crime »), Herminie de Stasseville (« Le Dessous de cartes d'une partie de whist »), Lasthénie de Ferjol (*Une histoire sans nom*) et Camille (*Ce qui ne meurt pas*). Quelques illustrations, tirées des textes critiques et de l'œuvre de Barbey d'Aurevilly, permettront de préciser le portrait de la figure céleste que chaque personnage incarne à sa façon.

Dans le schéma actanciel de Pierre Tranouez⁵ se trouve « L'Asthénique », un archétype auquel correspondent Léa, la comtesse d'Anglure, la comtesse de Savigny, Herminie et Lasthénie. Il s'agit d'une « classe de personnage chez qui tous les signes dénotent une féminité exacerbée qui s'hypostasie en suavité saturnienne et/ou en morbidesse chlorotique et/ou en langueur pathologique vécue dans la tutelle et d'où toute sensualité paraît absente [...]»⁶. Les descriptions physiques, quand les métaphores s'entremêlent aux traits, « place[nt] les personnages sous le signe de la

⁴ Peu de critiques ont fait la typologie des personnages féminins aurevilliens. Malgré cela, la plupart de ceux qui abordent ces personnages les classent d'emblée dans deux catégories, soit les « diaboliques » et les « célestes ». Barbey d'Aurevilly fait lui-même cette bipartition lorsqu'il publie les *Diaboliques* et qu'il mentionne les « célestes » dans sa préface : « L'Art a deux lobes, comme le cerveau », affirme-t-il. (*OC II*, p. 1292.)

⁵ Pierre Tranouez, « L'Asthénique, l'Amazone et l'Androgyne », *La Revue des lettres modernes*, n° 491-497 (1977), p. 85-113.

⁶ *Ibid.*, p. 92.

blancheur, de la douceur, de la fragilité et de la flétrissure [...]»⁷. L'immanence, chez l'Asthénique, d'une contradiction entre sa féminité exacerbée et sa non-sensualité semble être le fondement de tout ce qui menace son innocence.

Pascale Auraix-Jonchière⁸ parle plutôt de la figure de la sylphide, qui cristallise en elle l'image particulière et féconde de l'air⁹ et dont le trait le plus caractéristique est la blancheur lumineuse qui en émane. Léa, Hermangarde, Madame de Mendoze, la blanche Caroline et Calixte correspondent à cette définition. L'auteure note que l'être aérien est essentiellement « duel, présent et absent à la fois, contenant en lui-même son anéantissement¹⁰ ». D'ailleurs, la métaphore florale¹¹, qui est appliquée couramment dans l'œuvre de Barbey d'Aurevilly, rend compte de la pureté, mais aussi de la destruction de la sylphide. La dualité de l'être aérien, comme la contradiction qui caractérise l'Asthénique, est à l'origine d'une tension qui menace la figure céleste. Elle nous indique par surcroît que cette menace ne porte pas seulement sur son innocence, mais sur son existence même.

Certaines jeunes filles des récits aurevilliens ont ce quelque chose d'entrouvert, de mystérieux et de charmant, caractéristique de la féminité idéale. La comtesse d'Anglure, par exemple, au moment de son arrivée à Paris :

Toutes les femmes de seize ans ont l'air jeune; mais ce qui attirait si vivement en elle n'était point cette floraison fugitive, cet entr'ouvrement mystérieux de

⁷ *Ibid.*, p. 90.

⁸ Pascale Auraix-Jonchière, *L'Unité impossible. Essai sur la mythologie de Barbey d'Aurevilly*, Clermont-Ferrand, Librairie A.-G. Nizet, 1997.

⁹ L'image de l'air, telle que Gaston Bachelard l'a étudiée. « Nous n'avons pas tort, croyons-nous, de caractériser les quatre éléments comme les hormones de l'imagination. Ils mettent en action des groupes d'images. Ils aident à l'assimilation intime du réel dispersé dans ses formes », écrit le philosophe dans *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement* (p. 19).

¹⁰ *Ibid.*, p. 78.

¹¹ Cette façon d'assimiler la femme à la nature, d'épurer ou d'érotiser sa chair, prolifère dans la littérature et les arts au dix-neuvième siècle. Les métaphores qui lient la féminité aux végétaux seront d'ailleurs toujours foisonnantes dans les œuvres littéraires et picturales des surréalistes.

rose blanche qui, sous la force de la vie, déchire l'enveloppe de son bouton, et qui s'épanouit au front de toutes les virginités pubères; c'était quelque chose de plus fraîchement idéal encore, quelque chose de supérieur à la beauté même, rayon impalpable et divin qui se jouait autour de cette forme déliée, mignonne et blanche [...]¹²

Hermangarde, elle, tient justement tout son charme de cet « entr'ouvrement » de fleur :

Mlle de Polastron avait en toute sa personne quelque chose d'entr'ouvert et de caché, d'enroulé, de mi-clos, dont l'effet était irrésistible et qui la faisait ressembler à une de ces créations de l'imagination indienne, à une de ces belles jeunes filles qui sortent du calice d'une fleur, sans qu'on sache bien où la fleur finit, où la femme commence¹³ !

Pour rendre compte de la destruction inhérente à la jeune fille-fleur, de la menace qui pèse sur son innocence et sur sa vie, l'écrivain utilise l'image de la déchirure du corps, présage du sadisme dont elle sera la victime. Dans *Léa*, l'image destinée à décrire la pâleur de la jeune fille porte une signification érotique évidente : « Ce n'était pas une pâleur ordinaire, mais une pâleur profonde comme celle d'un marbre : profonde, car le ciseau a beau s'enfoncer dans ce marbre qu'il *déchire*, il trouve toujours cette mate blancheur¹⁴ ! » L'image revient, suivant certaines nuances, à propos de Madame de Mendoze : « Pour l'observateur philosophe, il était certain que le premier malheur de la vie *déchirerait* cette organisation ténue et diaphane, comme le cuivre, auquel on l'accroche en passant, *déchire* une dentelle¹⁵ ». Elle est encore évoquée dans une phrase qui relie la beauté idéale et énigmatique d'Hermangarde à l'effet sur l'homme de sa contemplation : « C'était le charme qui rend le plus esclave

¹² OC I, p. 91.

¹³ OC I, p. 220.

¹⁴ OC I, p. 28. (Je souligne.)

¹⁵ OC I, p. 223. (Je souligne.)

et que la nature attacha à toutes les choses profondes qu'il faudrait *déchirer* pour voir¹⁶ ».

Les trois personnages que j'étudie, soit Léa de Saint-Séverin, Calixte Sombreal et Lasthénie de Ferjol¹⁷, sont formés, à l'instar des autres figures célestes, d'une enveloppe fragile, entrouverte sur un certain mystère qui contribue à les rendre désirables. Ces jeunes filles sont aussi d'une blancheur peu commune, qui évoque déjà la mort et l'ascension vers le ciel, car elles portent ce germe de mort autour duquel s'organisera leur destruction. Mais chacune est, dans son histoire, maintenue dans la dépendance d'un de ses parents. Et lorsque le héros apparaît dans leur vie, ils forment ensemble une triade de personnages entre lesquels sont distribués les rôles fondamentaux du récit. Contrairement aux autres figures célestes, Léa, Calixte et Lasthénie ne tombent pas amoureuses de celui qui se présente à leur porte ; elles ne meurent pas non plus du chagrin d'avoir été délaissées par lui au profit d'une autre, ce qui arrive à Madame d'Anglure, à Madame de Mendoze, à la comtesse de Savigny et à Herminie¹⁸. Chacune est constituée dans la mesure du désir impérieux et cruel qu'elle doit inspirer au héros ; cependant, elle est interdite à ce désir, vu sa faiblesse, sa virginité et sa morbidité. Ainsi quand le héros, soumis à la tension de ce désir, précipite d'une manière ou d'une autre la mort de la jeune fille, il se fait en quelque sorte son sacrificateur.

Au sein de la structure narrative qui unit les trois principaux personnages de chaque histoire, il semble que la destruction inhérente à la jeune fille-fleur soit organisée dans

¹⁶ OC I, p. 219. (Je souligne.)

¹⁷ Ces trois personnages figurent respectivement dans *Léa, Un prêtre marié* et *Une histoire sans nom*.

¹⁸ Les autres ne meurent pas (Hermangarde, Aimée, Camille), ou pas de la même façon (la blanche Caroline), mais elles auront beaucoup souffert.

le cadre d'une mise en scène sacrificielle du désir. Il s'agira alors, tout au long de ce mémoire, de rendre compte de cette vocation qui par nature définit et condamne ces trois personnages féminins. Les jeunes filles sont créées en fonction de l'organisation des récits, ainsi en tant qu'objets de désir, elles orientent la quête des héros de manière à ce que la passion les emporte dans sa tempête. L'érotisme, tel qu'il se manifeste chez les trois personnages masculins, est si violent qu'il fait d'elles des victimes. La souffrance et la mort de Léa, Calixte et Lasthénie ont une dimension sacrée, et l'organisation des récits ne saurait être achevée sans que le sacrifice ne profite à une tierce personne.

L'azur tendre des jeunes filles-fleurs

Léa, Calixte et Lasthénie ont des affinités avec les pâles créatures que les peintres préraphaélites¹⁹ et symbolistes ont façonnées à partir des prémisses de leur art et des spectres de leurs rêves. Elles sont du type de la femme que la Décadence oppose à la femme fatale, soit celle qui, à travers sa beauté malade, incarne l'innocence, si bien qu'elle doit mourir pour purger le monde de ses péchés²⁰. Les jeunes filles évoquent comme elle une foule de ces êtres dont elles portent les attributs, tels que les fleurs, les anges, les nymphes, les divinités et les saintes. Elles portent en outre, en tant que jeunes filles, la mémoire des contes de fées. Barbey d'Aurevilly leur donne la substance du rêve et du mystère ; de cette façon, elles ouvrent dans les récits une

¹⁹ Ces femmes sont inspirées à l'origine de la poésie de John Keats ou de Alfred Tennyson.

²⁰ Déjà au dix-huitième siècle, Samuel Richardson (1689-1761), avec *Paméla ou la Vertu récompensée* ou *Clarisse Harlowe*, idéalisait de la sorte la douleur et le sacrifice chez la femme. De même, la Justine du marquis de Sade (1740-1817), malgré tous ses malheurs, fait preuve d'une vertu indéniable et d'une capacité infinie à souffrir. Ainsi en 1900, comme le montre Bram Dijkstra dans *Les Idoles de la perversité*, on glorifiait déjà « la pureté salvatrice de la femme dans le mariage (p. 33) », et cette femme idéale était déjà pâle, vaguement absente et enfantine.

brèche par laquelle la vie obscure communique avec une réalité plus vaste, qui prolonge l'existence au-delà des frontières qu'on lui connaît ; elles permettent aux récits l'intrusion d'une certaine forme de surnaturel dans la vie quotidienne.

Dans les portraits que Barbey d'Aurevilly peint de ces trois personnages féminins, je voudrais parvenir à saisir le reflet de ce qui circule dans leur âme lorsqu'ils se trouvent projetés dans une histoire dont le terme est leur propre mort. Les traces des différents savoirs que je convoquerai, que ce soit les mythes grecs et romains, les contes de fées, la théorie des esprits élémentaires ou la symbolique chrétienne, seront mises en évidence pour montrer comment, à l'intérieur des récits, elles concourent à produire des impressions et à rendre significative la composition des personnages par l'écriture. Je chercherai aussi à Léa, Calixte et Lasthénie des correspondances et des affinités avec des personnages *étrangers*, issus des textes de quelques auteurs qui ont créé de même des personnages de jeune fille.

Marie Noël (1883-1967) sera évoquée, par exemple, parce que ses contes et certains de ses poèmes sont peuplés d'enfants qui se meurent, de cœurs fragilisés. Si Barbey d'Aurevilly connaît et sent la violence des passions humaines, Marie Noël, elle, a une parfaite conscience de la fragilité des êtres et des choses. Ses écrits reflètent la tristesse des âmes que seule la rédemption par l'amour de Notre-Seigneur peut consoler. La présence dans son œuvre de jeunes filles qu'il faut mettre à l'abri du bois où rôde le Malin, d'étangs aux eaux trompeuses, « Où quelque Ange en fuite et la Bête à ses trousses / Pleurent à voix double²¹ », de figures maternelles et bienveillantes, etc., fait retrouver dans l'étude de Léa, Calixte et Lasthénie un univers

²¹ Marie Noël, « Prières d'avant la vie, de pendant et d'après », *L'Œuvre poétique*, Paris, Librairie Stock, 1956, p. 212.

familier, quoique celui-ci s'inscrive difficilement et comme en creux dans l'univers de tels personnages, car leur intériorité est toujours plus ou moins voilée. Marie Noël plonge dans les profondeurs insondables des petites âmes féminines et prête son regard à cette vue introspective qui m'aidera à concevoir la vie intérieure des personnages que j'étudie, Calixte et Lasthénie notamment.

Mon étude consistera, dans un premier temps, à opérer sur chacun des trois personnages tous les décentrement nécessaires afin d'identifier la matière qui sert à leur élaboration et de saisir la nature des altérations et des transformations que la matière éprouve au sein de la dynamique des récits. Ainsi, les trois premiers chapitres porteront chacun sur l'un des personnages féminins. Je ferai la synthèse des ressources qui ont contribué à former leur corps et leur âme, considérant qu'ils utilisent les aptitudes qu'on leur attribue et que les objets du monde sensible sont les indices de la dimension invisible de leur réalité.

D'une manière générale, ma démarche n'est pas étrangère à celle de Georges Didi-Huberman dans *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, dans la mesure où elle vise à mettre en lumière une dialectique semblable à la sienne, opérant une synthèse entre la beauté²², le désir issu de la fascination et du rêve qu'elle engendre, puis la violence et la cruauté du geste qui veut « ouvrir » cette beauté. Selon Georges Didi-Huberman, la beauté cache une forme de « figurabilité », soit « un travail psychique où se déploie toute la subjectivation d'un monde fantasmatique²³ », qui serait à l'origine de la violence qu'on lui fait. L'activité du désir, lorsque les héros aurevilliens perçoivent à

²² Dans le cas de son étude, il s'agit de la beauté attachée à la nudité « céleste » et « quasi minérale » qui est regardée dans les toiles de Botticelli.

²³ Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, coll. « Le Temps des images », 1999, p. 30.

travers les jeunes filles cette forme de « figurabilité », sera l'objet du quatrième chapitre. Dans l'analyse de ce désir, je m'appuierai entre autres, comme le fait d'ailleurs Georges Didi-Huberman, sur certains propos de Georges Bataille.

C'est qu'il se trouve chez Barbey d'Aurevilly et Georges Bataille un même besoin de parler de l'être humain dans son entièreté. Barbey d'Aurevilly s'attache à peindre la nature humaine en ce qu'elle est soumise à la force des passions ; Georges Bataille, de son côté, affirme dans l'avant-propos de *L'Érotisme* : « J'ai tout sacrifié à la recherche d'un point de vue d'où je ressorte l'unité de l'esprit humain²⁴ ». Je trouve aussi de part et d'autre la même torsade de thèmes : le sacré et le sacrifice, la mort, le désir, la beauté, la violence et la cruauté, le sadisme, etc. Georges Bataille attribue à la vie intérieure de l'homme, quand celui-ci expérimente l'amour, une violence et une force de passion dignes d'un héros romantique. En cherchant à atteindre et à définir les mouvements « primitifs » du désir et de l'amour, il circonscrit cette matière brute qui s'impose au cœur et à la raison, mais qui doit trouver en chacun de nous d'autres ressources pour fonder l'érotisme. Il s'agira donc, lors du quatrième chapitre, de trouver ce qui chez Réginald de Beaugency, Néel de Néhou et le Père Riculf « fonde » l'érotisme, en considérant que les personnages féminins sont la manifestation visible de leur désir et qu'ils nous renseignent sur leur réalité intérieure. En identifiant ensuite, lors du dernier chapitre, à qui profitent les gestes destructeurs des héros, je parviendrai au cœur des récits, à cet *organe interne* qui leur insuffle la vie et les organise.

²⁴ Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 12.

CHAPITRE I

LÉA

Léa de Saint-Séverin, qui a seize ans, est parvenue « À cette heure où l'imagination d'une jeune fille commence à passionner son regard d'insolites rêveries et à faire étinceler autre chose que deux gouttes de lumière dans les étoiles bleues de ses yeux [...] ¹ ». C'est aussi l'heure où une jeune fille a besoin de l'épaule d'une autre femme pour y épancher « ces larmes oppressantes qui viennent on ne sait pas d'où... ² ». Or, pour Léa, l'éveil qu'entraîne l'adolescence survient dans la douleur physique, la dépendance, la solitude et l'isolement.

Ce mystère qu'elle recouvre est attribuable à la volonté de sa mère de la préserver de toute émotion, idée ou sentiment, par crainte de la tuer. Mme de Saint-Séverin surveille sa fille en la privant de son affection maternelle, mais aussi de bonheur, de culture et de poésie. Lorsqu'elle perçoit l'amour de Réginald pour Léa, elle lui parle du « travail » qu'elle a dû effectuer sur la jeune fille et qui consiste à restreindre son âme à l'intérieur de son corps : « Savez-vous qu'il ne faudrait qu'un mot, qu'une émotion, pour éveiller cette âme qui sommeille, et qu'à force de soins, et quels soins ! comme ils m'ont coûté ! j'ai tenue endormie afin qu'elle ne mît pas en pièces une vie si fragile ³ ? » Coupée de tout ce qui forme normalement la conscience, l'âme de Léa est devenue inaccessible : « Tout ce qu'il y avait de poésie au fond de cette âme devait

¹ OC I, p. 29.

² OC I, p. 29.

³ OC I, p. 35.

donc périr à l'état de germe, engloutie, abîmée, perdue dans les profondeurs d'une conscience sans écho⁴ ».

La dépendance de Léa par rapport à sa mère a une importance considérable dans la composition du personnage, car elle est à l'origine de son mystère intérieur. Or, c'est ce mystère qui accroche le regard amoureux du jeune héros et qui le conduit à commettre l'irréparable : « Cet état de l'âme fut pour Réginald un mystère... un problème... un rêve. Il aurait si bien voulu le pénétrer⁵ ». D'ailleurs, le regard de Réginald, qui est essentiellement celui d'un artiste, contribue à façonner, tout au long du récit, l'image que nous avons de Léa.

Une pâleur profonde comme celle d'un marbre

Léa correspond assez bien à l'idéal féminin de l'époque symboliste et décadente, au type de la belle invalide ou du sublime consomptif. Bram Dijkstra, citant Abba Goold Woolson, parle d'un « type caractérisé par "des formes atrophiées, un teint chlorotique et des joues affaissées, ainsi que par un air de langueur"⁶ ». Comme l'indique Mario Praz en citant *Léa*, ces « thèmes de beauté trouble » étaient déjà dans le goût général du temps à l'époque des romantiques : « On affectait alors, écrit-il, un véritable goût pour la beauté minée par la maladie ou même en décomposition⁷ ».

⁴ OC I, p. 30.

⁵ OC I, p. 30.

⁶ Abba Goold Woolson, *Woman in American Society* (1873) ; cité par Bram Dijkstra, *Les Idoles de la perversité. Figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*, traduit de l'américain par Josée Kamoun, Paris, Éditions du Seuil, 1992 (1986), p. 44. Muse des peintres symbolistes et des écrivains décadents de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, la belle invalide est le type même de la victime dont Ophélie est le parfait archétype, en opposition à Salomé, bourreau et femme fatale dont l'image est aussi très répandue à l'époque.

⁷ Mario Praz, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du 19^e siècle : le romantisme noir*, traduit de l'italien par Constance Thompson Pasquali, Paris, Denoël, 1977, p. 59.

La vie pour Léa est une mort à petit feu : « Un cercle plus large et plus noir autour de ses yeux, une taille plus abandonnée, une démarche plus traînante : voilà quelles étaient pour Léa les différences qu'à la veille apportait le lendemain⁸ ». Elle est mourante et son corps altéré, elle porte les cernes qui font les yeux d'outre-tombe. Elle a la beauté malade de celle qui va mourir et dont les traits témoignent de son passage imminent de l'autre côté. Elle est blanche, « plus blanche que la moire blanche des rideaux⁹ ». Ce sont donc sa « beauté ravagée » et sa « forme altérée¹⁰ » qui s'offrent à la vue du jeune héros et qui deviennent le matériau à partir duquel il va construire son rêve.

Au commencement du récit, Léa est pâle plutôt que blanche, et l'aspect de sa peau évoque la mort qui s'en vient. La jeune fille incarne la fatalité et ce détail constitue son germe de mort :

Ce n'était pas une pâleur ordinaire, mais une pâleur profonde comme celle d'un marbre : profonde, car le ciseau a beau s'enfoncer dans ce marbre qu'il déchire, il trouve toujours cette mate blancheur ! Ainsi, à la voir, cette inanimée jeune fille, vous auriez dit que sa pâleur n'était pas seulement à la surface, mais empreinte dans l'intérieur des chairs¹¹.

Elle a la pâleur d'un marbre, une matière qui apparaît chez Barbey d'Aurevilly comme un symbole du corps que la douleur travaille, la douleur « sculptant » les corps qu'elle accable, comme en témoigne le narrateur d'*Un prêtre marié* : « Ah ! le génie de la Douleur, ce grand artiste qui nous sculpte avec un amour si féroce

⁸ OC I, p. 31.

⁹ OC I, p. 34.

¹⁰ OC I, p. 28.

¹¹ OC I, p. 28.

[...] ¹² ». Le marbre nous indique en outre le type de pâleur lisse ou polie de Léa. Il renvoie à la profondeur opaque et mystérieuse qui la caractérise, d'où cette image du ciseau qui déchire le marbre pour *l'approfondir* ¹³, préfigurant le crime final.

Le marbre étant en quelque sorte la matière élémentaire qui donne sa substance au personnage, la métamorphose à laquelle le corps est destiné se fera nécessairement par la transformation de cette substance. Ainsi, près du dénouement du récit, quand sur la terrasse Réginald souffre du rêve de Léa, le corps de la jeune fille est à ses yeux « presque fondu comme de la cire aux rayons du soleil ¹⁴ ». Le marbre et la cire sont deux matériaux lisses, donc non-fêlés et homogènes. Ils forment une surface qui préserve Léa des infiltrations, protégeant le mystère qui la définit de l'intérieur.

La cire, que l'on utilise pour fabriquer des figurines, des poupées et des personnages grandeur nature, a aussi la propriété d'être malléable. Après avoir noté le « travail » de Mme de Saint-Séverin sur sa fille, il est intéressant d'appliquer à une jeune fille telle que Léa ce que Thésée dit à Hermia dans la pièce de Shakespeare, *Le songe d'une nuit d'été*, soit qu'Hermia n'est pour son père « qu'une image de cire pétrie par lui et dont il peut à son gré maintenir ou détruire la forme ¹⁵ ».

L'apparente absence de sang dans les chairs de Léa contribue à cette idée d'un ciseau qui déchire le marbre pour *l'approfondir*, considérant que dans la magie traditionnelle occidentale, le sang est ce qui renferme la personnalité profonde d'une personne ¹⁶. Or, nous le savons, la personnalité profonde de Léa est insaisissable de même que son

¹² OC I, p. 1202.

¹³ Dans le sens de *pénétrer plus avant dans la connaissance de quelque chose*.

¹⁴ OC I, p. 41.

¹⁵ William Shakespeare, *Œuvres complètes*, avant-propos d'André Gide, Introduction générale et textes de présentation d'Henri Fluchère, Librairie Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, vol. I, p. 1154.

¹⁶ Hans Bidermann, *Encyclopédie des symboles*, Édition française établie sous la direction de Michel Cazenave, Paris, Librairie Générale Française, coll. « La Pochothèque », 1996 (1989), p. 605.

sang. En fait, Réginald ne touche au sang de Léa qu'après l'avoir aspiré à la source du cœur où il semble qu'il se soit réfugié. Peut-être est-ce comme dans la *Bible*, où le cœur correspond à « l'être intérieur¹⁷ »...

La destruction à laquelle est vouée Léa s'organise à la surface de son corps : fermée sur elle-même par les soins de Mme de Saint-Séverin, elle semble protégée, mais le mystère qu'elle recouvre a un attrait irrésistible pour le jeune héros qui, voulant le pénétrer, provoquera sa mort. La jeune fille a sa pâleur de marbre pour carapace, mais celle-ci est fragile comme la coquille d'un œuf. De même, son cœur est un « cristal fêlé¹⁸ » toujours prêt d'éclater¹⁹.

La vie quotidienne de Léa et les phénomènes de sa conscience

La maladie de Léa est ce qui pousse sa mère à la maintenir comme endormie et à la garder à la maison, plutôt que de l'envoyer dans un pensionnat à Paris. La maison blanche « ceinte de la vigne aux bras d'amoureuse²⁰ » et le jardin forment un espace clos, duquel la jeune fille est condamnée à ne pas sortir et où elle mène une existence statique. Cet endroit, qui est le lieu d'une grande intimité entre les personnages, devrait la protéger de la contamination par le monde extérieur et préserver son innocence. Mais Réginald, au niveau des liens du sang, fait figure d'étranger et l'intimité familiale favorise l'éclosion de son sentiment amoureux.

¹⁷ Hans Bidermann, *op. cit.*, p.152.

¹⁸ *OC I*, p. 29.

¹⁹ Le cœur de Léa est le siège de sa maladie. La jeune fille est atteinte d'une affection cardio-vasculaire et menacée sans cesse d'une rupture d'anévrisme. C'est pourtant dans son cœur que se trouve tout ce que Léa ignore d'elle-même, car elle mourra sans savoir que « ce qui bouillonnait dans son cœur pût être autre chose que du sang ». (*OC I*, p. 28.)

²⁰ *OC I*, p. 25.

Léa cueille des fleurs le matin et les dispose sur la terrasse dans des vases de porcelaine ; elle brode un voile pour sa mère, assise dans l'embrasure d'une fenêtre ; elle regarde se coucher le soleil, couchée sur un des bancs de la terrasse... Ces activités demandent peu d'efforts physiques, elles demandent même une certaine immobilité. La consubstantialité de Léa avec les fleurs, comme sa dépendance par rapport à sa mère et sa malléabilité, est une indication de la vie « végétative » qui est la sienne, selon la description de la femme-fleur que fait Bram Dijkstra :

La femme « pure », la femme qui, soumise, passive, malléable, capable d'imiter et non de créer, semble partager avec les fleurs toutes les caractéristiques de la vie végétative, finit par être le plus souvent conçue comme une fleur, qu'il faudra cultiver tout à fait au même titre et de la même façon que les vraies si on veut les voir s'épanouir²¹.

Léa, dont les cheveux, lorsqu'elle avait treize ans, paraissaient « nuancés d'un duvet comme celui des fleurs²² », est devenue, à seize ans, aux yeux de celui qui l'aime :

[...] bouton de rose indéplié et flétri sous l'épais tissu de feuilles séchées sans un ouragan que l'on pût accuser ; fleur inutile que personne n'avait respirée ; avorton de fleur sous l'enveloppe fanée de laquelle l'haleine la plus avide, le souffle le plus brûlant, n'eût rien trouvé peut-être à aspirer²³.

La jeune fille est conçue comme une fleur, mais l'image est déformée et sa portée, inversée. Mme de Saint-Séverin « cultive » sa fille afin qu'elle ne s'épanouisse jamais. Si la fleur déchirait son enveloppe et tentait d'éclorre, elle en mourrait.

Cet état de la jeune fille-fleur qui, devenant femme et mûre pour le mariage, reste comme fermée sur elle-même et ne s'épanouit pas n'augure aucun bonheur à venir, dans la mesure où il lui fait échapper à la contrainte du mariage. C'est d'ailleurs ce que fait savoir Thésée à Hermia quand celle-ci songe à renoncer au mariage : « Mais

²¹ Bram Dijkstra, *Les Idoles de la perversité. Figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*, *op. cit.*, p. 31.

²² *OC I*, p. 25.

²³ *OC I*, p. 39.

le bonheur terrestre est à la rose qui se distille, lui dit-il, et non à celle qui, se flétrissant sur son épine vierge, croît, vit et meurt dans une solitaire béatitude²⁴ ». La rose, dont l'iconographie chrétienne fait le symbole de la virginité et de Marie, semble inutile si elle ne s'épanouit pas dans le cadre de la vie domestique et maritale. Thésée l'associe à la béatitude, bonheur réservé aux élus et d'une perfection plus céleste que terrestre.

Une simple émotion pourrait entraîner la mort de Léa en réveillant son « âme qui sommeille²⁵ » ; c'est ce qui arrive quand Réginald la touche et l'embrasse. D'ailleurs, on a écrit qu'il s'agissait là d'une inversion du motif féerique de la Belle au Bois Dormant²⁶. Dans ce cas, Barbey d'Aurevilly devance la prolifération de cette image dans les représentations picturales de la fin du dix-neuvième siècle. La Belle au Bois Dormant, que Bram Dijkstra présente comme un symbole du sommeil virginal, illustre la soumission de la femme au rapport de force qu'elle trouve inévitablement dans le mariage : « Après tout, l'époque considère que le lit d'une jeune fille doit devenir son lit nuptial – et qu'une vierge est immergée dans le sommeil de l'innocence jusqu'à ce que le chevalier de son choix vienne l'éveiller d'un baiser à ses précieux devoirs d'épouse²⁷ ». L'auteur poursuit en affirmant que si la jeune fille échappe au mariage, mourant « avant que la société rentabilise sa virginité, c'est-à-dire avant d'avoir sauvé un homme de la damnation, [elle] ne fait que passer du sommeil de l'innocence à celui de la mort²⁸ », comme il arrive à Léa.

²⁴ William Shakespeare, *op. cit.*, p. 1154.

²⁵ *OC I*, p. 35.

²⁶ Philippe Berthier, *Barbey d'Aurevilly et l'imagination*, Genève, Librairie Droz, 1978, p. 141. L'auteur rappelle à ce propos l'étude de B.G. Rogers, *Two short stories by Barbey d'Aurevilly*.

²⁷ Bram Dijkstra, *op. cit.*, p. 77.

²⁸ *Ibid.*, p. 77.

Le récit suggère cependant que Léa soit sujette à quelques phénomènes de conscience, que son âme ne soit pas si lointaine. Il semble que son éveil survienne progressivement, avant le baiser et la mort, par la fréquentation, entre autres, de celui qui sera responsable des deux événements :

Depuis le jour où Léa avait été témoin du désespoir de Réginald, que s'était-il passé en elle ? Son air était moins vague qu'à l'ordinaire, et dans ses paupières, plus souvent abaissées, on aurait cru du recueillement ; car on baisse les yeux quand on regarde en soi : est-ce pour mieux voir ou bien parce que l'on a vu ? Une intuition de femme lui aurait-elle révélé ce que Réginald n'avait trahi qu'à moitié ? Dans l'obscurité de son âme, aurait-elle trouvé une seule de ses impressions ignées qui s'étendent d'abord d'un point imperceptible à l'être humain tout entier²⁹ ?

Le narrateur de l'histoire, par le biais de phrases interrogatives, nous indique qu'une certaine expression émerge de l'âme de la jeune fille, comme si elle voyait en elle-même. En demandant à ses lectrices si elles croient « qu'alors Léa eût soupçonné l'amour³⁰ », il insinue que la jeune fille se situe peut-être dans le scénario de désir auquel elle participe en tant qu'objet.

En fait, ces phrases interrogatives et fort suggestives qu'insère le narrateur dans ses descriptions constituent le dernier accès à la vérité de l'âme et de la personnalité de Léa avant le mystère absolu. Par ce procédé, Barbey d'Aurevilly renonce à donner à son lecteur l'accès à la subjectivité de son personnage. Émile Zola fit exactement le contraire dans *Le Rêve*, quelques cinquante années plus tard. Dans l'*Ébauche* de son roman, Zola songe à la manière d'aborder son personnage de jeune fille : « Je pourrais étudier en elle le rêve de la vie, ce qu'elle rêve de la vie, soit d'après des lectures, soit

²⁹ OC I, p. 38.

³⁰ OC I, p. 38.

d'après ce qu'elle voit³¹ ». *Le Rêve* est un conte bleu dont l'héroïne, Angélique, est une jeune fille du même âge que Léa. Angélique, comme Léa, reste à la maison et elle est ignorante de la vie : « De l'ignorance naît le rêve, c'est mon sujet³² », écrit Zola. La jeune héroïne zolienne meurt d'une mort heureuse, soit de consommation et de langueur amoureuse, alors qu'elle épouse son prince charmant. En fait, comme Léa, elle disparaît dans le souffle d'un ultime baiser. Même si les déterminations des deux destinées diffèrent, la parenté qui se trouve entre elles nous permet de mieux comprendre l'âme de Léa, car comme les interrogations du narrateur, elle suggère que Léa a peut-être ce qu'ont toutes les jeunes filles de son âge, soit des rêves et des pensées amoureuses, « autre chose que deux gouttes de lumière dans les étoiles bleues de ces yeux³³ ».

D'autres indices de la présence d'esprit de Léa se trouvent dans la façon dont elle occupe l'espace où elle mourra. Tous les soirs, Léa regarde se coucher le soleil, allongée sur un des bancs de la terrasse. Sous la forme d'une autre phrase interrogative, le narrateur nous dévoile que c'est là qu'elle va mourir et donc que c'est à ce moment de la journée que cela va se produire. En fait, il se demande ce qui motive Léa à vouloir fréquenter cet endroit tous les soirs :

Était-ce un instinct de mourant ou une admiration secrète qui lui faisait demander à sa mère de venir là chaque soir ? On l'ignore. Jamais elle ne dit à Réginald, en face de ce coucher de soleil qui a l'air d'un mort : « Que cela est triste ! » car elle savait plus triste : c'était elle mourant aussi, mais sans avoir eu de rayons autour de la tête, astre charmant éteint bien des heures avant l'heure du soir³⁴ !

³¹ Émile Zola, *Ébauche* ; cité par Colette Becker, « Le rêve d'Angélique », *Les Cahiers naturalistes*, n°76 (2002), p. 12.

³² *Ibid.*, p. 20.

³³ *OC I*, p. 29.

³⁴ *OC I*, p. 38-39.

Ainsi Léa va chaque jour au-devant de son Destin et il semble qu'elle soit déçue de s'éteindre « sans avoir eu de rayons autour de la tête ». Il est difficile de savoir si la jeune fille fréquente consciemment l'endroit où elle deviendra la victime de Réginald et si c'est sa propre mort qu'elle contemple dans celle du soleil, comme dans un miroir enchanté. Le corps de Léa paraît comprendre ce qui lui arrive, et ce qui va arriver, car il est sûrement à l'origine de cet « instinct de mourant » dont il est question dans l'extrait. Léa, dans sa passivité idéale de belle endormie, est amenée par son corps à se rendre.

La jeune fille exprime d'autre part un certain mysticisme en contemplant quotidiennement, à la manière d'un rituel, le coucher du soleil. Est-ce à cela que pense le narrateur lorsqu'il parle d'une « admiration secrète » ? Les « rayons autour de la tête » sont utilisés dans l'iconographie chrétienne pour représenter la relation symbolique de Dieu et de la lumière³⁵. La déception de Léa de ne pas en avoir fait croire qu'elle les souhaitait et qu'elle les recherchait peut-être lors de la pratique d'une autre de ses activités, la broderie.

Il y a une raison pratique pour s'asseoir dans l'embrasure d'une fenêtre pour broder. C'est une image des folklores et des terroirs largement répandue. Mais dans le cadre d'une interprétation plus symbolique de l'occupation de l'espace, la fenêtre devient une ouverture qui laisse passer la lumière surnaturelle ou divine jusqu'à Léa : « La lumière bleue et sereine décollait sur son cou penché³⁶ ». La fenêtre est en outre le symbole de Marie éclairée par la lumière de Dieu. Dans *Le Rêve* de Zola, Angélique brode également, c'est même son métier. Tout en brodant près de la fenêtre, qui est

³⁵ Hans Bidermann, *op. cit.*, p. 377.

³⁶ *OCI*, p. 32.

ouverte sur le printemps, le soleil et les parfums des fleurs, Angélique rêve d'un amour pur et noble avec un prince. Rien de tel en ce qui concerne Léa, mais c'est en brochant qu'elle se rapproche de Réginald et qu'elle apprend qu'il souffre lui aussi du cœur.

Nous trouvons tout de même dans *Léa* l'idée d'un amour pur lorsque le narrateur questionne l'état de l'âme de la jeune fille, un état énigmatique, qui tient du surnaturel :

Manquent les mots pour parler de cet état de l'âme. On l'imagine sans pouvoir le peindre : l'imagination est la seule faculté qui ne trouve pas sur son chemin la borne de l'incompréhensible. N'y a-t-il pas pour elle un Dieu ? Une couleur de plus dans le prisme ? Des amours purs et éternels³⁷ ?

Cette description donne de Léa l'image d'un être apparenté aux anges. Ainsi, une âme qui n'a pas été formée est une âme pure et qui même dans l'ignorance de Dieu, a accès peut-être au concept divin de l'Amour, dans sa forme la plus noble et la plus élevée, et à une perception des choses plus étendue et plus lumineuse. En outre Léa regarde « comme les étoiles regardent³⁸ » et elle est comparée à un « astre charmant³⁹ ». Si vraiment elle a accès à un monde surnaturel et à un amour purement spirituel, il est probable qu'elle ait un regard sur les choses qui soit plus lucide qu'il ne le paraît et que sa résignation à mourir soit plus lourde de sens.

Le dernier soir, Léa adopte parmi les siens une pose qui concourt à isoler sa blancheur, à lui donner l'air d'une morte. Non seulement elle s'abandonne à son sort, mais on aurait dit qu'elle s'y était préparée, comme pour une mise en scène de sa propre mort :

³⁷ OC I, p. 30.

³⁸ OC I, p. 34.

³⁹ OC I, p. 39.

Le banc [...] était entouré et surmonté de beaux jasmins. Léa aimait à plonger sa tête dans l'épaisseur de leurs branches souples et verdoyantes ; c'était comme un moelleux oreiller de couleur foncée sur lequel tranchait cette tête si pâle et si blonde. Les boucles du devant de la coiffure de Léa lui tombaient toutes défrisées le long des joues ; elle avait détaché son peigne et jeté sur les nattes de ses cheveux son mouchoir de mousseline brodée qu'elle avait noué sous le menton. Ainsi faite de défrisures, de pâleur, d'agonie, qu'elle était touchante ! Sa pose, quoique un peu affaissée, était des plus gracieuses. Un grand châle de couleur cerise enveloppait sa taille, qui n'était plus même svelte et qu'on eût craint de rompre à la serrer. On eût dit une blanche morte dans un suaire de pourpre⁴⁰.

Léa choisit personnellement sa coiffure et son habillement, qui sont ce soir-là inhabituels. Le grand châle couleur cerise me fait penser à un autre motif féerique, ou encore « sadique », soit celui du Petit Chaperon rouge : cette jeune fille vêtue de rouge qui sera dévorée par un loup. On a souvent interprété la couleur du chaperon comme un signe de la puberté du personnage. D'une manière ou d'une autre, tous auront remarqué les « implications menaçantes » de la couleur du vêtement, selon l'expression d'Angela Carter. Dans la version féminisée qu'elle a écrite du conte, *La Compagnie des loups*, Angela Carter fait porter à la jeune fille un châle rouge, brillant « comme du sang sur la neige⁴¹ ». Ce que l'auteure évoque quant à l'innocence de l'héroïne éveille ici certaines résonances :

Elle se tient et se déplace à l'intérieur du pentacle invisible de sa propre virginité. Elle est un œuf intact, elle est un vaisseau scellé ; elle possède à l'intérieur d'elle-même un espace magique dont l'entrée est hermétiquement close d'un bouchon membraneux, elle est un système fermé, elle ne sait pas frissonner⁴².

La couleur du châle que porte Léa et qui lui fait comme un suaire est un présage du sang qui s'écoulera de son cœur à sa bouche et des taches accusatrices sur les lèvres

⁴⁰ OC I, p. 40.

⁴¹ Angela Carter, *La Compagnie des loups et autres nouvelles*, traduit de l'anglais par Jacqueline Huet, Paris, Éditions du Seuil, 1985 (1979), p. 64.

⁴² *Ibid.*, p. 64.

de Réginald. À la lumière du Petit Chaperon rouge, l'érotisme qui sous-tend la nouvelle de Barbey d'Aurevilly ressort, et sous le désir du jeune héros pour la chair malade de Léa transparait son désir de sa virginité.

Toujours dans le cours de cette dernière soirée, Léa plonge dans les branches des jasmins, de telle sorte que sa pâleur ressorte, sa tête coiffée de son mouchoir de mousseline brodée. Parmi les arbustes, il y a tous les bouquets de fleurs qu'elle a disposés dans des vases de porcelaine, le matin, avant de s'occuper de broderie durant la journée. Ainsi les activités quotidiennes de Léa, la cueillette des fleurs, la broderie et le spectacle du coucher du soleil, participent à la mise en scène de sa mort dans un étrange mélange de routine domestique et de rituel, l'aspect quotidien et l'aspect surnaturel de sa vie apparaissant comme les deux facettes d'une même réalité.

Le « travail » de Mme de Saint-Séverin sur l'âme de Léa, celui de la maladie sur son corps, le regard posé sur elle par Réginald et les suggestions du narrateur sont des voies détournées de nous la faire connaître. La présence physique de la jeune fille, son corps languissant et comme offert, symbole de fatalité dont la pâleur protectrice engendrera la mort, est en contradiction avec son âme, lointaine, voire absente. Cette épaisseur muette qui la caractérise pose problème au jeune artiste et engendre sa fascination, sa volonté de savoir et de « pénétrer » le mystère. Réginald se représente l'invisible avec des pensées qui sont marquées par son désir et que j'analyserai au quatrième chapitre.

Les quelques activités de la vie quotidienne de Léa sont significatives à l'intérieur du lieu fermé de l'intimité, limité par la maison blanche et son jardin. La lecture symbolique de l'écriture qui la compose et lui insuffle la vie et son appartenance au

type de la jeune fille nous permettent de dégager un sens au plus secret du personnage. Bien qu'il lui attribue une « conscience sans écho », le narrateur suggère que Léa est capable d'avoir certaines *vues* de l'intérieur de sa pâle carapace : une vue introspective, les paupières abaissées, une intuition peut-être du sentiment dont elle est l'objet ; une vue sur sa propre mort, à la fois instinctive et mystique, physiologique et spirituelle ; et peut-être une vue sur le monde surnaturel, un accès possible au divin. Il me semble donc que Léa a malgré tout un caractère et qu'avec des facultés qui restent pour nous secrètes, elle vit un rêve qui n'est pas sans liens avec son mysticisme. Ne serait-il pas possible que Léa, sachant qu'elle va mourir, aspire de même que la rose « se flétrissant sur son épine vierge » à la béatitude dont parle Thésée ?

CHAPITRE II

CALIXTE

Lorsqu'elle vient au monde, la *fille au prêtre* est marquée d'une croix sur son front, signe du repentir de sa mère pour le crime involontaire qu'elle a commis en épousant un prêtre et en ayant un enfant de lui. À l'insu du père, et peu avant que la femme ne meure, l'abbé Hugon baptise l'enfant et la nomme « du nom triste et presque macéré de Calixte, qui avait plu à la mourante, et dans lequel il y a comme de la piété et du repentir¹ ». Par ce geste, l'abbé Hugon scelle la destinée de Calixte et lui inculque sa vocation.

L'enfant grandit à la lumière de sa fatalité intérieure, aussi est-elle « prédisposée à la foi, et sa tête conformée pour croire tout aussi bien que pour comprendre² ». Sa précocité lui permet de recevoir tôt cette idée qui a été funeste à sa mère et qui, sous la forme d'une névrose, fera s'accroître sa maladie jusqu'à la mort. Calixte a douze ans lorsqu'elle revoit l'abbé Hugon. Celui-ci la trouve « presque adolescente, trop grande pour son âge, épuisée de précocité³ ». Ce jour-là, l'abbé apprend à sa filleule l'existence de Dieu, puis le jour où elle boit « le sang de l'Agneau et partag[e] la force divine⁴ », il lui apprend l'ignominie de sa naissance et se fait l'inspirateur de sa consécration au Seigneur.

Lorsqu'elle meurt, Calixte a dix-neuf ans et est toujours une adolescente. En attendant de mourir pour le rachat de l'âme de son père, et puisqu'il n'est pas question de

¹ OC I, p. 894.

² OC I, p. 898.

³ OC I, p. 897.

⁴ OC I, p. 901. Il s'agit du jour de sa première communion.

mariage, elle ne peut être considérée autrement. Le médecin qui est appelé à son chevet au terme de sa vie dit qu'elle est « dans un de ces moments où les jeunes filles sont plus exposées à des révolutions soudaines⁵ ».

Sombreval est à l'origine du mystère couvé par Calixte en son âme comme Mme de Saint-Séverin était à l'origine de celui de Léa. Le mystère de Calixte est lié à l'ardeur de ses sentiments religieux, or celle-ci est à la mesure des péchés de Sombreval et destinée clairement à les racheter. Ce sont d'ailleurs sa sainteté, sa tristesse et sa chasteté qui donnent à Calixte cette beauté angélique et irradiante qui émeut tant Néel de Néhou et le fait rêver du bonheur domestique avec elle.

Le portrait de Calixte, enchâssé dans un médaillon monté en broche, exerce sur le narrateur un charme qui entraîne la transmission de l'histoire. C'est que sa beauté chimérique, en captivant le regard, provoque la fascination et la rêverie. Mais en dépit de son charme, Calixte subit, comme Léa avant elle, les événements du récit dans lequel elle figure, même si en tant qu'objet de désir pour le héros, elle est celle qui les oriente. Les personnages masculins, animés par ce qu'ils envisagent pour elle, sont donc à l'origine de l'action. Leur subjectivité transparait dans certaines descriptions de Calixte et les contours idéalisés dont ils l'enveloppent sont dans l'ensemble les mieux définis.

Cependant, à travers la brume du rêve, elle nous apparaît parfois plus simplement, telle une adolescente invalide, seule dans l'histoire dont elle rêve, ramassée au fond de son âme. Cachée à l'intérieur de la coquille où se joue le prélude de sa mort, la jeune fille ne semble se reconnaître que dans cette souffrance qui petit à petit la transforme.

⁵ OC I, p. 1187.

L'ondine des eaux obscures

Aux yeux de son père, Calixte est une perle malade, « car la beauté de la perle vient, dit-on, d'une maladie⁶ ». Il arrive aussi que Sombreval la compare à un « cristal de roche de pureté⁷ ». Calixte lui semble ainsi transparente « comme une eau de source dont on verrait la profondeur⁸ ». Pourtant, il est athée, matérialiste et profondément entêté, si bien qu'il dénie tout ce qu'il y a de sublime dans la foi de sa fille. Il ignore qu'elle est carmélite, car comme la perle enfermée dans son coquillage, Calixte lui cache l'enseignement christique qu'elle symbolise⁹. D'ailleurs, lorsqu'elle tombe en catalepsie, elle lui semble davantage comme « une mer morte dont le fond lui serait inconnu¹⁰ », un phénomène que recoupe Gaston Bachelard lorsqu'il affirme que « Le passé de notre âme est une eau profonde¹¹ ».

Sombreval organise le milieu dans lequel vit Calixte en l'associant à l'élément aquatique. Il impose à sa fille sa coquetterie et un goût du luxe qu'il feint dans l'espoir de le lui transmettre. Il installe sa perle malade dans une coquille, tapissée en dedans de la couleur transparente du vert d'eau et décorée de volutes doublées « de nacre, d'opale et d'outremer¹² ». L'idée est fantaisiste : « Il avait voulu réaliser autour de sa fille un conte des Mille et une Nuits ; donner pour cloche à sa rose pâle une

⁶ OC I, p. 948. La perle est l'objet d'un symbolisme riche et varié, qui par ses vertus féminines, lunaire et aquatique sied bien à la jeune fille. Voir Hans Bidermann, *Encyclopédie des symboles, op. cit.*, p. 518-520.

⁷ OC I, p. 1085.

⁸ OC I, p. 949.

⁹ Voir Hans Bidermann, *loc. cit.*, p. 518-520.

¹⁰ OC I, p. 1021.

¹¹ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1942, p. 74.

¹² OC I, p. 949.

merveilleuse bulle de savon, étincelante, aérienne et solide, soufflée artistement du fuseau des fées par l'Amour¹³ ».

L'aménagement d'un espace clos manifeste de la part du père une volonté de protéger sa fille en l'enfermant, voire en la submergeant, comme si baignant dans une sorte de liquide amniotique qui la préserverait des attaques de la maladie, Calixte ne mourrait jamais. À l'instar de Mme de Saint-Séverin, Jean Sombreval aime son enfant d'un amour maternel et anxieux, aussi travaille-t-il sur elle afin de la garder auprès de lui le plus longtemps possible : « Il partagea son temps entre elle et la chimie, et il parvint à élever... est-ce élever qu'il faut dire ? non ! mais à faire durer, à conserver, et par combien de soins, une enfant victime des circonstances [...]»¹⁴ ». Sa chimie, Sombreval l'utilise sur le corps de sa fille en lui prescrivant les philtres et élixirs qu'il compose. Il tend de cette manière à devenir lui-même ce liquide amniotique qui la baigne, si bien que dans son sommeil, Calixte est amenée, par l'entremise de l'étang du Quesnay, dans le monde ténébreux de son père, dans l'enceinte d'une forteresse qui constitue son purgatoire.

Ainsi le vrai décor dans lequel Sombreval installe Calixte est celui du Quesnay, au cœur duquel se trouve le vaste étang. « Dans bien des récits, écrit Gaston Bachelard, les lieux maudits ont en leur centre un lac de ténèbres et d'horreur¹⁵ ». Dans les mythes grecs et romains par exemple, certains lacs communiquent avec les demeures

¹³ OC I, p. 949.

¹⁴ OC I, p. 895. Nous retrouvons d'ailleurs ici la même notion de « soins » que nous trouvions déjà dans le discours de Mme de Saint-Séverin.

¹⁵ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 138. Selon Pierre Leberruyer et Jacques Petit, c'est autour de l'étang que s'organise tout le récit, à partir de la rêverie qu'il engendre chez l'auteur. Voir Pierre Leberruyer et Jacques Petit, « Les eaux-mortes », *La Revue des lettres modernes*, n° 137-140 (1966), p. 25-33.

infernales, dissimulant dans leur profondeur l'entrée des Enfers¹⁶. L'étang du Quesnay, cette espèce de lac à la physionomie particulière, rempli d'une eau mystérieuse, fatale et silencieuse, est bel et bien au centre d'un lieu maudit. Le Quesnay, vestige d'une famille noble déchue, est maudit par les gens du voisinage qui promettent mépris et humiliations à son prochain occupant. Le domaine est voué en outre à la colère divine par l'intermédiaire de Sombreal, qui à la fin du récit se réfugie dans l'étang et disparaît pour l'éternité, comme absorbé par quelque puissance chtonienne.

Bien plus que le décor artificiel et nacré du coquillage, la présence de l'étang du Quesnay confère au récit une bonne part de son climat poétique. Dès le commencement de son histoire, Rollon Langrune est conduit par son souvenir de l'étang à une rêverie sur les morts mystérieuses qui y sont survenues. En fait, comme le montrent Pierre Leberruyer et Jacques Petit¹⁷, l'image des eaux-mortes est liée, chez Barbey d'Aurevilly, à celle de la mort ou à son pressentiment.

Dans la veille comme dans le rêve, Calixte est menée plusieurs fois jusqu'à l'étang. Elle accepte une fois de s'y promener en chaloupe et exprime le désir d'aller jusqu'à son extrémité. Durant cette promenade, elle prend l'aspect des esprits aquatiques féminins : « Calixte [...] semblait l'ondine de ces eaux engourdies, qui lui communiquaient leur placidité et leur somnolence¹⁸ ». Selon la Malgaigne, qui assiste à la scène, Calixte a la pâleur des milleloraines, des fées lavandières¹⁹. C'est l'étang

¹⁶ Voir P. Commelin, *Nouvelle mythologie grecque et romaine*, Paris, Librairie Garnier frères, 1942 (1929), p. 164-165.

¹⁷ Pierre Leberruyer et Jacques Petit, *loc. cit.*, p. 26.

¹⁸ *OC I*, p. 952.

¹⁹ Calixte partage cette caractéristique avec la blanche Caroline qui est « haute et blanche comme une Mille-Lorraine des lavoirs de Fierville ». (*OC I*, p. 443.) Jacques Petit dit des Mille-Lorraines, une superstition du pays, qu'elles sont « des femmes-fées ».

qui lui donne ce teint étrange : « Son reflet, mêlé à celui des arbres des rives, ombrait la pâleur de Calixte de teintes mollement vertes, et lui donnait quelque chose de surnaturel [...]»²⁰ ». Il semble que l'étang forme une sorte d'anti-monde dont le reflet cherche une surface où s'établir, qu'il se reflète sur la jeune fille de manière à ce qu'une étrange inversion fasse d'elle son miroir. L'image étant liée à son modèle, Calixte devient comme l'étang porteuse de mort²¹. Les vies des autres personnages présents sur les lieux, y compris celle de la Malgaigne, sont intimement liées à la sienne : quand elle mourra, ils mourront aussi.

Pendant l'une de ses crises de somnambulisme, quand les gens de Sombreval la voient « s'élever droite comme un Esprit²² » et descendre au jardin, c'est au bord de l'étang que la jeune fille se réfugie, marchant pieds nus sur le sable et se blessant cruellement. Mais parce qu'elle est dans un état « où la mort présente tous les caractères de la vie, et même d'une vie supérieure²³ », elle est insensible à ses blessures. Avec ses yeux blancs, retournés vers l'intérieur, elle suit du château à l'étang un sentier qu'elle trouve par introspection, à moins qu'on ne la guide, ou qu'une voix ne l'appelle... Rendue au bord de l'eau, elle s'affaisse à la manière d'un végétal, « comme si on lui eût fauché les deux pieds d'un revers de faux²⁴ ! » Déracinée, elle perd tout lien avec le monde terrestre. On remarque bientôt que ses membres se sont « comme fondus et liquéfiés sous elle²⁵ ». Ainsi son corps s'efface, comme la mousseline de son peignoir dans le brouillard éternel. Par une espèce de

²⁰ OC I, p. 961. Les arbres des rives sont des saules, symboles eux-mêmes de mélancolie et de mort.

²¹ D'ailleurs, les esprits élémentaires tels que les ondines sont des créatures fascinantes et porteuses de mort pour les hommes.

²² OC I, p. 1018.

²³ OC I, p. 1120.

²⁴ OC I, p. 1019.

²⁵ OC I, p. 1019.

transmutation, son corps se mêle à la substance de l'étang et la jeune fille tombe en catalepsie, cet état mystérieux et impénétrable qui comme l'étang lui-même figure la mort. Elle pose alors le pied sur le tapis de mousse d'un lieu que je me plais à imaginer comme étant la zone originelle du remords paternel.

Comme Léa, qui fréquente tous les soirs la terrasse où elle va mourir, Calixte fréquente un des lieux où transitera son cadavre, lieu particulier au sein de l'espace qu'elle parcourt tous les jours. C'est que Sombreval enlève le corps de sa fille du cimetière où, à son insu, on l'avait enseveli. Il déterre la défunte et plonge avec elle dans l'étang du Quesnay, rappelant la fable orphique dans laquelle Pluton enlève Proserpine²⁶ et la conduit sur la mer où ils disparaissent au milieu des ondes²⁷.

La chambrette de Calixte, ce « sanctuaire virginal » qu'elle ouvre une fois à Néel afin de lui présenter son époux, reste dans la description des lieux l'endroit le mieux disposé à nous renseigner sur elle, vu sa simplicité. En jetant un coup d'œil à l'intérieur de cette « chambre étroite et plus que simple où tout était gravement triste comme la pénitence²⁸ », on découvre le crucifix colossal acheté par Sombreval en Italie et la tenture d'un violet profond, couleur de la spiritualité dans sa relation avec le sang du sacrifice²⁹. L'aménagement de la pièce témoigne de cette manière de la vie que son Ordre impose à Calixte, de même que de sa consécration au Seigneur³⁰. La chambre est un lieu de pénitence, d'expiation et de recueillement, elle est « le

²⁶ Les Grecs appelaient Proserpine (ou Perséphone) *Kορη*, ce qui signifie « jeune fille ». Cette divinité est comme Calixte une adolescente encore au moment de son enlèvement.

²⁷ Mais le cadavre de Calixte remonte à la surface de l'eau. Avant qu'elle ne soit ramenée au cimetière, elle ressemble à « La Jeune Martyre » peinte à l'époque (1855) par Paul Delaroche et qui, enveloppée dans son suaire blanc, flotte à la surface de l'eau, dans l'ombre sinistre de la mort.

²⁸ *OC I*, p. 993.

²⁹ Hans Bidermann, *op. cit.*, p. 723.

³⁰ D'ailleurs, après sa première communion, la jeune fille avait déjà fait de sa chambre une cellule de religieuse.

mystérieux et chaste abri où cet oiseau du paradis, blessé par la vie, cach[e] d'indicibles douleurs³¹ ».

Alors Calixte est comparée à l'oiseau qui vivant dans le ciel symbolise les états supérieurs de l'être en voie de se rapprocher des sphères spirituelles³². L'oiseau est comme les anges le messager des dieux. Dans la tradition chrétienne, cet animal est un signe de pureté, car il ne sort pas nu de sa mère, mais enveloppé d'une coquille. Selon la phénoménologie de l'imagination, telle qu'élaborée par Gaston Bachelard, l'oiseau est un signe de l'imagination aérienne, c'est-à-dire que comme la sylphide à laquelle Calixte s'apparente physiquement³³, il est la manifestation d'un désir de sublimation. Calixte est bel et bien remplie d'une telle aspiration. Son désir est d'ailleurs ce qui la garde d'être noyée dans les remous de l'âme tourmentée de son père ; son désir est un rêve dans lequel elle s'emmure avec Dieu.

Cependant que Calixte soutient le rêve qu'elle porte

Lorsque Calixte répond à la déclaration d'amour de Néel, elle s'associe, en se référant au stigmaté qui marque son front, à l'animal voué au sacrifice: « Vous rappelez-vous ces pauvres brebis qu'ils marquaient l'autre jour dans le fossé des Longs-Champs pour la tonte et pour la boucherie ? Je ressemble à ces brebis-là, Néel. Je suis marquée pour la mort et pour le rachat de l'âme de mon père³⁴ ». Sa beauté surnaturelle et rayonnante, mais aussi blafarde parfois, est la manifestation extérieure de cette conviction qu'elle couve et par laquelle elle se définit. Fidèle à la mission que lui

³¹ OC I, p. 993.

³² Hans Bidermann, *op. cit.*, p. 472.

³³ Cela du fait qu'elle est blanche, diaphane et opalescente, pure tel un lis et d'une beauté angélique. Voir à ce propos l'ouvrage de Pascale Auraix-Jonchière, *L'Unité impossible, Essai sur la mythologie de Barbey d'Aurevilly*, au chapitre 2, « La Rêverie élémentaire », p. 74 et suivantes.

³⁴ OC I, p. 992.

confie l'Église sur terre, voulant reconquérir « l'âme perdue dont le plus grand crime a été de [lui] donner la vie³⁵ », Calixte fait le vœu de souffrir et de mourir, elle fait de sa vie son martyre.

Aux yeux de Néel, et dès les premiers instants, Calixte tient davantage du rêve que de la réalité. Le jeune héros est ravi par cette femme-vision, par « cette tête de Sainte, aux paupières baissées, sublime de tristesse calme et de chasteté³⁶ ». La jeune fille est si belle, les paupières mi-closes sur son rêve, qu'elle prend sur elle les caractéristiques des créatures qui brillent dans le ciel.

La figure de l'ange est évoquée dans les descriptions de Calixte pour exprimer sa pureté, son innocence et son inaccessibilité. Lorsque grâce au mensonge de son père, la jeune fille jouit d'un peu de bonheur, c'est le caractère angélique de sa personnalité qui se transforme à travers elle : « d'Ange résigné passée Archange triomphant, elle montait d'un degré de plus dans l'éther de la vie et dans les hiérarchies du ciel³⁷ ». Dans l'esprit de Néel, où elle est la plus persistante, l'image de l'ange s'anime selon la situation et les sentiments qui y sont rattachés. Alors quand Calixte lui révèle qu'elle est l'épouse de Jésus-Christ, il se dit que : « L'ange auquel il l'avait toujours comparée montait de plus en plus dans son inaccessible éther, sur ses ailes invulnérables, et par conséquent s'éloignait de lui davantage³⁸ ».

³⁵ OC I, p. 995.

³⁶ OC I, p. 920.

³⁷ OC I, p. 1154.

³⁸ OC I, p. 997.

Néel a une idée de la beauté qui lui vient de l'œuvre de Swedenborg³⁹ et dont le modèle parfait était sa mère, belle telle « la splendeur d'une aurore boréale dans les immensités de neige⁴⁰ ». Calixte a le même type de beauté éthérée, digne des êtres surnaturels dont parle le théosophe suédois, elle a « la diaphanéité de certaines substances nacrées et la grâce mélancoliques des eiders⁴¹ ». La diaphanéité de la jeune fille et l'irisation de sa peau sont évoquées à plusieurs reprises dans le roman, notamment dans les petits détails qui la caractérisent, telles ses boucles d'or, légères et diaphanes comme des plumes, et ses joues d'opale, rosées par la pudeur ou par un sursaut de santé. Elle ressemble de cette manière à l'ange Éloa, c'est-à-dire qu'elle est « Une rose aux lueurs de l'aube matinale⁴² ».

La figure du lis, symbole de l'amour pur et virginal, se mêle aussi à l'image de Calixte. Néel observe cet entremêlement qui forme la matière de la beauté :

[...] Calixte avait ôté sa capote de voyage pour faire prendre un bain d'air à sa tête souffrante, qui s'était relevée comme la tige d'un beau lis, au soir. Avec sa blancheur, en effet, l'élancement de ses formes sveltes, le long châle de laine blanche, sans bordure, qui l'enveloppait tout entière comme une draperie mouillée enveloppe une statue, elle ressemblait à cette fleur, emblème des âmes pures, que les Vierges portent dans le ciel, comme le calice d'albâtre de leur sacrifice⁴³.

Le calice du lis est une sorte de cocon que la jeune fille tisse, comme les Vierges avant elle, et dont elle s'habille. Les sépales enveloppent le « bouton floral », puis le lis se fait le vase sacré où s'opère l'épreuve de la consécration. Sans son vêtement, Calixte dévoile son corps qui se meurt et qui, telle une chrysalide sortie trop tôt de son

³⁹ Jacques Petit note que la lecture du roman de Balzac, *Seraphita*, et celle de Swedenborg ont toutes deux influencé Barbey d'Aurevilly. (Voir *OC I*, p. 1455.)

⁴⁰ *OC I*, p. 1003.

⁴¹ *OC I*, p. 1003.

⁴² Alfred de Vigny, « Éloa, ou la Sœur des anges », *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, vol. I, p. 12.

⁴³ *OC I*, p. 920.

enveloppe, est l'expression des conditions nécessaires à son sacrifice. Son air lillial soutient donc aux yeux des êtres qu'elle côtoie toute la beauté de son rêve, mais aussi son issue prochaine. C'est à croire que la Mort lui dit, comme elle le dit à la petite Lise dans le conte de Marie Noël, « Lise changée en lis » : « Ferme les yeux et change. Change comme l'eau qui devient nuage, comme la terre qui devient herbe, comme le ver dans son cocon qui devient ailes. Serait-ce moi qu'ils appellent Mort ? Dors et change⁴⁴ ».

Une fois complètement assoupie, Calixte apparaît comme une « forme d'albâtre dont on ne voyait plus les veines, tant la pâleur semblait avoir, en la pénétrant, changé la nature de cette chair⁴⁵ ! » Comme la mort s'installe, sa blancheur s'opacifie jusqu'à ce qu'elle se fasse de marbre : « Statue effrayante qui craquait dans son marbre et suintait comme les marbres suintent dans les églises par les temps humides⁴⁶ ! » L'abbé Méautis se questionne sur cet état de l'âme qui semble avoir quitté le corps. Un peu comme le narrateur de *Léa*, « il pensait qu'il pourrait être vrai que cette cloison, cette impénétrable cloison d'un corps qui ressemblait à un cadavre, cachât une vie plus intense et plus lucide que la vie réelle [...]»⁴⁷. L'abbé, qui tend vers la mysticité, admet assez facilement qu'il puisse y avoir « une vie sous la vie, quand la première semblait disparaître⁴⁸ ». Mais jusqu'à la dernière goutte de la vie de Calixte, il est impossible de répondre à cette question : « Mystère impénétrable ! Rien ne transpira plus d'elle à ceux qui la voyaient, expirante et captive dans une telle étreinte,

⁴⁴ Marie Noël, *Le Voyage de Noël et autres contes*, Paris, Éditions Stock, Delamain et Boutelleau, 1949, p. 155.

⁴⁵ OC I, p. 1021.

⁴⁶ OC I, p. 1201.

⁴⁷ OC I, p. 1135.

⁴⁸ OC I, p. 1136.

et qui ne pouvait l'en délivrer⁴⁹ ! » Cependant, la scène à laquelle assistent l'abbé et Néel, quand Calixte se meut et parle à l'intérieur de sa vision, montre bien que le sommeil, comme le dit Néel, est l'une des formes de la vie.

Le monde du rêve est pour la jeune fille comme la Maison du Miroir⁵⁰ pour Alice, c'est-à-dire qu'il constitue une réalité semblable mais inversée. Là-bas, le secret est un aveu, le mensonge est démasqué. Ce jour-là, lorsque le monde du rêve s'ouvre à elle, Calixte sourit. Regardant ses pieds nus de ses yeux sans regard, elle se met à parler : « Les voilà comme je les aime ! – dit-elle. Ce sont mes vrais pieds, mes pieds de carmélite⁵¹ ». Enfin elle peut marcher pieds nus, sans se cacher, selon la règle de son Ordre. Enfin elle peut exprimer la douleur qu'elle a ressentie lorsque son père l'a quittée, car, dit-elle, « Il a fallu le cacher comme mes pieds... Il faut tout cacher dans la vie⁵² ». Ainsi, dans la vie *réelle*, Calixte est composée de ces morceaux de silence qui sont des mots dans son sommeil. La Mort viendra d'ailleurs éterniser son mutisme, comme elle le fit pour Lise avant qu'elle ne se change en lis, en tissant « tout autour d'elle une merveilleuse toile de silence⁵³ ».

Calixte endormie, son âme, mue par sa fatalité intérieure, vagabonde de l'autre côté de la vie. Le narrateur avait remarqué que Calixte, alors qu'elle venait à peine de sortir du ventre de sa mère, paraissait être née pour mourir. C'est que Calixte tient de sa mère un gène létal qui est son germe de mort à elle. Quoiqu'elle soit pratiquement absente du récit et que Barbey d'Aurevilly ne l'ait pas nommée, la mère de Calixte

⁴⁹ OC I, p. 1202.

⁵⁰ Je me réfère à l'œuvre de Lewis Carroll (1832-1898), *Through the looking-glass and what Alice found there* (1871).

⁵¹ OC I, p. 1138.

⁵² OC I, p. 1139.

⁵³ Marie Noël, *loc. cit.*, p. 155-156.

veille, à la manière d'un ange gardien, tandis que sa fille traverse ce monde intermédiaire et tourmenté où elle se complaît, « car cette souffre-douleur chrétienne adhère à son martyr et ne désire pas l'abrèger⁵⁴ ».

La vie quotidienne de Calixte et les ruses de son innocence

Parce que sa quiétude est étroitement rattachée à la progression de sa maladie, Calixte doit vivre retirée du monde. Elle est maintenue par son père dans un profond isolement, limité par le château du Quesnay, le jardin et les environs :

Calixte, qui était malade et asservie au traitement que lui prescrivait son père, ne prenait l'air et le soleil qu'à doses prudentes et surveillées, le long des espaliers du jardin, fermé de murs énormes et où l'on n'aurait pu l'apercevoir que du côté de l'étang, si l'étang n'avait appartenu exclusivement à Sombreval⁵⁵.

Sombreval la protège contre les regards indiscrets et les injures comme celle que prononce Julie la Gamase avant qu'il ne l'empoisonne. Ainsi le Quesnay, au cœur de « cette verte solitude, étoffée de ses bois moirés⁵⁶ », est garant de l'innocence de Calixte. Il favorise la préservation de sa pureté, comme il sied à tous les murs qui entourent les petites filles qui deviennent grandes. Dans l'intimité quotidienne du château, la jeune fille, contrainte du fait de sa faiblesse à l'immobilité des végétaux, est soumise à divers « soins » en vue de son épanouissement. Mais lorsqu'un étranger se présente et que Sombreval lui ouvre grande la porte de son château, la présence intrusive, comme un courant d'air vicié, précipite plutôt le dépérissement de la jeune fille-fleur, de ce côté-ci de la vie du moins.

⁵⁴ OC I, p. 986.

⁵⁵ OC I, p. 925.

⁵⁶ OC I, p. 982.

Les journées de Calixte se déroulent comme celles de Léa chez sa mère, c'est-à-dire dans une sorte d'engourdissement qu'on aurait dit causé par l'atmosphère de stagnation du lieu :

Elle allait de sa chambre au salon et passait les jours à l'embrasement de la fenêtre, d'où elle pouvait voir l'étang monotone et la barre lointaine des élavares, blanchissant d'écume. C'était éternellement à cette place que Néel la trouvait, lisant dans quelque livre de piété ou travaillant de son aiguille quand les nerfs le lui permettaient [...]⁵⁷.

Si la jeune fille n'a pas la force de lire ou de travailler de son aiguille, elle demeure oisive, sujette à la somnolence que lui causent les douleurs névralgiques. Il arrive alors qu'elle contemple par la fenêtre l'étang avec lequel elle a quelques affinités, de telle sorte, peut-être, qu'il lui renvoie sans fin, comme un miroir enchanté, l'image de sa mort prochaine... La fragilité de la jeune héroïne se compare à celle d'une tige, et elle semble bien, à l'instar de Léa, « partager avec les fleurs toutes les caractéristiques de la vie végétative⁵⁸ », selon la formule déjà énoncée de Bram Dijkstra. Les effluves florales sont pour elle une source enchantée de vie, c'est pourquoi lorsqu'elle se promenait au bras de son père, « les brises de la fin du jour, chargées de senteurs végétales, apportaient des vagues de vie à sa faiblesse⁵⁹ ». Elle possède en outre la douceur et la flexibilité d'un lis, et sa chair est celle d'un magnolia, si bien que l'amour se répand dans l'âme du jeune héros à la manière d'un parfum. Aussi le narrateur parle-t-il de « cet amour qui avait commencé, comme ils commencent tous dans nos âmes, par les fleurs enivrantes de l'illusion [...]⁶⁰ ».

⁵⁷ OC I, p. 984.

⁵⁸ Bram Dijkstra, *Les Idoles de la perversité. Figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*, *op. cit.*, p. 31.

⁵⁹ OC I, p. 920.

⁶⁰ OC I, p. 985.

C'est en ayant accès à l'intimité du château et à l'isolement de sa châtelaine que Néel va faire s'exalter son amour, car jamais le charme de Calixte n'opère tant sur son esprit que lorsqu'elle se meut au quotidien, au sein de ce décor aquatique et merveilleux qui est le sien malgré elle. Avant qu'il n'y ait mis les pieds, le Quesnay lui apparaît tel un lieu sacré, comme si Calixte, en déployant dans l'air ses couleurs et sa magie, avait imposé cet endroit à son imaginaire : « Néel resta, le temps de respirer, à voir flotter le châte blanc et briller le bandeau rouge de cette fille de prêtre, qui vraiment avait, en montant le perron du Quesnay, la majesté d'une prêtresse qui monte à l'autel⁶¹ ». Il lui est impossible de ne pas revenir ensuite, car c'est dans ce décor qu'il situe son rêve : « Son rêve, c'était la vie intime, la vie du mariage avec elle⁶² ».

Calixte alors est telle que toute une époque la rêve : femme idéale, à la fois sainte et enfant, selon une perfection qu'elle acquiert dans le cloisonnement des différentes enceintes que l'on ferme sur elle. Elle correspond parfaitement au type féminin que Bram Dijkstra nomme « la prêtresse domestique ». La femme de ce type est garante de la vertu de l'âme de son époux. Elle est pure et dévote et son devoir est de faire de la demeure familiale un lieu sacré. Le désir de Néel envers Calixte s'accorde avec celui dont parle l'auteur, soit ce « désir tout contemporain de faire de la femme le modèle d'abnégation chanté à plaisir par les écrivains, [...] la cassette précieuse où déposer son âme, au cœur du jardin clos qu'est la demeure familiale⁶³ ». De ce fait, lorsque le regard avide de Néel se pose sur Calixte, celle-ci, avec sa pureté salvatrice, assure déjà pleinement son rôle envers lui, nettoyant son âme de ses soucis :

⁶¹ OC I, p. 922. Le blanc et le rouge ; le sang sur la neige. Voir le premier chapitre, p. 21.

⁶² OC I, p. 1117.

⁶³ Bram Dijkstra, *op. cit.*, p. 28.

Et cette vie qu'évoquait à ses yeux de la voir ainsi, devant lui, son plateau à la main, dans ce divin service de l'amour et de la femme qui apporte à son époux, avec la flamme d'un vin généreux, le soulagement, le réconfort, la fortitude, *lui effaça d'un seul trait tous les souvenirs et toutes les inquiétudes de la journée*⁶⁴.

Calixte, en recevant son ami chez elle, est appelée à suivre la destinée des épousées, à mettre son angélisme au service de celui qui désire être son époux.

D'ailleurs, selon Sombreval, le mariage pourrait la guérir de sa maladie⁶⁵, c'est pourquoi il encourage le désir de Néel et qu'ils mettent « en commun leur désir de la voir rentrer dans la santé et dans la vie par le mariage et par l'amour⁶⁶ ». Calixte, qui a fait le vœu de mourir pour sauver l'âme de son père, tiendra-t-elle sa promesse à Dieu si pour résister à son père, elle doit aussi résister à l'amour d'un jeune homme épris d'elle ? Telle est la question que Sombreval semble se poser tandis que du haut du grenier où il a installé son laboratoire, il tire de sa grosse patte velue les ficelles de son petit monde. Alors au fur et à mesure que Calixte s'immerge dans la maladie, une série de motifs féeriques, propres à charmer les jeunes filles de son âge, se déploient tout autour d'elle et forment l'enchantement devant lequel elle doit refuser d'abjurer sa foi et mourir.

Après que cette fille de paysan et de prêtre eût « passé son enfance solitaire dans l'intimité sérieuse de son père et de son aïeul⁶⁷ », elle voit venir à elle un jeune homme dont les ancêtres sont d'une grande noblesse. Il a hérité de la beauté polonaise de sa mère et il est mu par un tempérament viril et poétique. Il s'éprend d'elle à la

⁶⁴ OC I, p. 1117. (Je souligne.)

⁶⁵ C'est en fait une idée courante au dix-neuvième siècle, celle du mariage comme un « remède » contre les maladies nerveuses des jeunes filles. Elle renvoie à cette autre idée qui veut que la jeune fille ne soit pas « complète » tant qu'elle n'est pas mariée. Nous verrons en parlant de Lasthénie de Ferjol que toute une imagerie est liée à cette incomplétude dans l'imagerie fin-de-siècle.

⁶⁶ OC I, p. 1043.

⁶⁷ OC I, p. 1040. Nous savons que Calixte est orpheline de mère, comme c'est le cas de Cendrillon, de Blanche-Neige, de Peau d'Âne, etc.

folie et s'inscrit dans sa vie comme le prince charmant auquel elle aurait pu rêver, installée par les soins de son père comme une princesse dans sa tour⁶⁸. Ce prince lui offre des bijoux qui sont des merveilles de fées et qu'elle seule peut enfiler. Comme le pied de Cendrillon dans la pantoufle de verre, seul le bras fin de Calixte peut entrer dans le bracelet qui avait appartenu jadis à la belle Gaétane-Casimir, soit cette « dentelle d'or, semis d'étoiles en pierreries, chef-d'œuvre d'un orfèvre polonais du dix-huitième siècle⁶⁹ ». Il est aisé de comprendre la curiosité de Calixte lorsque Néel a ouvert devant elle la petite boîte en galuchat qui contenait les topazes sibériennes et l'opale arlequine, puis l'écrin qui renfermait les parures maternelles. Elle a fait têt cependant de les refuser comme elle avait refusé tous les bijoux dont son père avait rempli ses coffrets.

Calixte est associée par le narrateur à la « Rose mystique qui allait saigner sous un souffle, au lieu de s'épanouir⁷⁰ ». Ainsi comme Léa, elle rejoint cet état de la jeune fille-fleur qui, étant mûre pour le mariage, reste comme fermée sur elle-même. En manière de protection contre un enfermement dont elle n'est pas responsable, elle fait du Quesnay un cloître où elle peut agir secrètement. Sa physionomie angélique, dont nous savons qu'elle lui vient du rayonnement de son rêve, forme autour d'elle une sorte d'écran invisible, une carapace de verre qui empêche Néel de l'atteindre, mais

⁶⁸ Le motif de la tour servant de prison apparaît souvent dans les légendes et dans les contes de fées. Il apparaît en outre dans l'histoire de Sainte Barbe ou Barbara, qui aurait vécu au milieu du III^e siècle à Nicomédie, en Asie Mineure. Pour protéger sa virginité, son père Dioscore, un riche païen, l'a enfermée dans une tour où elle a été baptisée en cachette par un prêtre déguisé en médecin. Pour avoir refusé d'abjurer sa foi, elle a été décapitée par son père. Son patronage s'étend aux corporations liées au feu, car elle a triomphé du feu lors de ses supplices. Pour la même raison, elle est l'une des patronnes des Alchimistes. Elle a avec Calixte plus d'une caractéristique en commun : la virginité, l'enfermement, le baptême reçu en secret (à l'insu du père), l'opposition du père à leur foi, une certaine relation avec le feu et le martyr. Dioscore aussi destinait sa fille au mariage, ainsi le refus de Barbara de s'y soumettre, comme celui de Calixte, est l'une des raisons de son martyre.

⁶⁹ OC I, p. 1045.

⁷⁰ OC I, p. 991.

qui laisse cependant sa féminité transparente, comme le cercueil de verre dans lequel les sept nains ont mis Blanche-Neige endormie, cercueil dont la transparence permet à la jeune fille dans sa chrysalide d'être l'objet d'un désir qui fera d'elle une femme. Face à la beauté surnaturelle de la jeune fille qu'il fréquente et qu'il pourrait toucher, mais qui demeure néanmoins inaccessible, Néel se trouve sans cesse soumis à cette tension psychique du désir.

La destruction à laquelle est vouée Calixte s'organise donc à la surface de son corps : fermée sur elle-même par les vœux qu'elle a prononcés, elle semble protégée, mais la poésie et la beauté virginale qu'elle en tire ont un attrait irrésistible pour le jeune héros qui, fou de désir, brusquera sa mort. Sa pureté, son innocence et sa vertu sont le trésor fondamental de son existence, un contrepoids à l'impiété de son père. Comme la Justine de Sade, la Calixte de Barbey d'Aurevilly porte le flambeau d'une vertu indéniable, elle n'est pas maîtresse de sa destinée. Il semble néanmoins qu'elle effectue une manœuvre souterraine et masochiste, comme une ruse de son innocence, qui favorise la réalisation de son rêve, à commencer par la souffrance et la mort qui sont nécessaires à sa transformation. Bien que jamais elle ne cède à un geste ou à une parole qui eût insinué à l'égard de Néel davantage que l'amour d'une sœur pour son frère, Calixte, par son attitude dans l'âtre intime du château où elle reçoit le jeune homme, maintient cette tension menaçante du désir et « avec la grâce d'une séductrice du ciel, restée femme⁷¹ », elle l'attise : « La musique de cette voix où la séduction de la femme se mêlait au charme sans égal de la sainte tordait les nerfs de Néel⁷² ». Se voyant comme cet objet de désir qu'elle est devenue, dévoilant sous son châle « cette

⁷¹ OC I, p. 998.

⁷² OC I, p. 1190.

taille longue et brisée de jeune fille malade, qui mêle aux désirs tous les frissons de la terreur⁷³ », la jeune fille se rend physiquement plus vulnérable encore, ce qui augmentera sa douleur quand la tension va se rompre.

La souffrance à laquelle Calixte s'expose est une partie intégrante du martyre dont elle rêve. Elle meurt précipitamment pour avoir résisté au conte de fées qu'on organisait pour elle, pour ne pas avoir cédé son corps de jeune fille à l'homme qui voulait faire d'elle une femme. Plongée pendant plusieurs jours dans un profond sommeil, Calixte cache « *le secret de ses pleurs*⁷⁴ ». À son réveil, près de mourir, elle parvient à convertir sa souffrance en une libération flamboyante de son âme, juste au moment où elle communique pour la dernière fois.

Tandis que l'hostie opère sa transsubstantiation, Calixte opère la sienne :

Le visage de Calixte devint positivement céleste. Ses grands yeux agrandis jetèrent une lumière inconnue. Ses cheveux rayonnèrent comme une auréole. La croix de son front étincela, et sa pâleur, diaphane comme l'éther, et comme si son âme, de par-dedans, l'avait éclairée, transsuda un vague effluve d'or... Son corps fulgura tout entier... vision prodigieuse ! qui ne pouvait durer et qui changea pour un instant les conditions ordinaires du corps, de la lumière et de l'espace⁷⁵ !

Sa propre sainteté la divinise aux yeux de ceux qui la veillent, puis elle se rétracte :

Ses longues paupières se déplièrent sur les globes de ses yeux disparus. Priait-elle ?... Était-elle concentrée dans le point de son être où elle sentait physiquement son Dieu ? L'Extase, cette tension surhumaine, n'était-elle plus qu'intérieure ? La jeune fille était immobile et inerte⁷⁶.

Les questions que pose le narrateur suggèrent que le transport de Calixte hors d'elle-même et du monde sensible se fasse par en dedans, ce que suggèrent également l'enfoncement de ses yeux, l'opacité et la contraction qui correspondent au

⁷³ OC I, p. 951

⁷⁴ OC I, p. 1135. (Souligné par l'auteur.)

⁷⁵ OC I, p. 1198-1199.

⁷⁶ OC I, p. 1199.

développement physiologique de sa mystérieuse maladie. Rien n'indique qu'elle soit parvenue à intégrer l'univers céleste auquel elle aspirait, mais ce qui paraît évident maintenant, c'est que sa mort offre le spectacle désespéré d'une fuite.

Par la prière et la contemplation, Calixte rêve sans cesse et son rêve est en même temps sa forme. Ce rêve est ouvert au regard de Dieu, mais fermé aux yeux de tous les autres qui ne perçoivent que sa lumière. Calixte emprunte aux yeux de ceux qu'elle côtoie dans l'intimité du château des formes qui révèlent sa subjectivité, mais Sombreval et Néel refusent son sacrifice. Nous verrons au quatrième chapitre que le processus du désir qui attache Néel à Calixte fonctionne sur le ravissement qu'occasionne l'apparition de cet être céleste. La beauté angélique de la jeune fille émeut son âme poétique, mais son inaccessibilité déchaîne toute la violence virile qui caractérise la nature de sa race, comme nous avons commencé de le voir.

C'est dans sa vie quotidienne que se déroule l'histoire sainte devant laquelle Calixte se met en scène, c'est là qu'est enracinée la tige qui l'élèvera jusqu'au monde où elle veut entrer. Sa résistance au mariage glorifie au regard de Dieu la résistance qu'elle oppose aux manœuvres du prêtre apostat, car c'est devant cette épreuve qu'elle refuse d'abjurer sa foi. Son seul tort est d'avoir tiré de cet amour qui enveloppait sa vie la douceur nécessaire à l'incubation de son rêve : « Il venait au Quesnay tous les jours », disait-elle à ceux qui entouraient son lit de mort, « Il enveloppait ma vie dans la sienne, et je trouvais cela doux⁷⁷ ».

Sous la blancheur opaque de son corps, à l'intérieur du calice d'un lis ou du marbre d'une statue, Calixte accède au monde bifide du surnaturel. Lorsqu'elle est

⁷⁷ OC I, p. 1196.

somnambule ou que la catalepsie la tient captive dans un sommeil profond, l'étang du Quesnay, attaché au remords paternel, l'attire et tente de l'absorber. Mais Calixte rêve d'être l'objet du sacrifice pour lequel sa mère l'a désignée⁷⁸. Elle désire la mort comme une opération purificatrice, son rêve est un désir de sublimation. Le mysticisme avec lequel elle soutient son rêve la conduit dans le monde céleste et éthéré où vit sa mère auprès de Dieu, soit le monde des anges et des oiseaux du paradis. Peu à peu, il semble que son corps se fonde dans la matière du monde où elle veut entrer. Lorsqu'elle prie dans l'église de Néhou, Calixte emprunte la substance de la « Vapeur de l'encensoir qui se détachait de la terre et montait vers Dieu⁷⁹ ! »

Ainsi la jeune mystique « dors et change » : eau, elle devient nuage et c'est sous cette forme sublimée qu'elle visite une dernière fois la Malgaigne, pâlisant comme la lune et s'évanouissant dans la blancheur du ciel matinal. Elle est muette à ce moment-là, car détachée des paroles qu'elle prononçait quand elle était vivante encore mais qui la laissaient seule, elle retrouve la matière silencieuse dont elle était vraiment composée.

⁷⁸ Nous verrons au cinquième chapitre que sous cette histoire dont le terme est la mort de Calixte pour le rachat de l'âme de son père se trouve la trame plus fine du drame maternel. Calixte, en résistant au mariage, résiste à l'amour et au désir et venge ainsi l'offense qu'a fait Sombreval à sa mère quand elle lui a cédé.

⁷⁹ OC I, p. 935.

CHAPITRE III

LASTHÉNIE

Lasthénie de Ferjol, qui a seize ans, « arriv[e] à la vie sensible, à l'épanouissement des facultés qui dorment encore, mais qui vont s'éveiller¹ ». Elle ressent une souffrance mystérieuse, mais ignore que l'origine de sa peine se trouve dans son ventre. Bien que son mal n'échappe pas à Agathe Thousard, la vieille servante des dames de Ferjol, elle commence par le nier : « Mais c'est l'histoire de toutes les jeunes filles, ces douces stoïques, de répondre qu'elles ne souffrent pas, quand elles souffrent...² », explique le narrateur. Le médecin qu'on fait venir dissimule son inquiétude quant à l'état de Lasthénie : « Il parla d'un de ces dérangements de santé si communs dans les jeunes personnes de l'âge de Lasthénie, quand leurs organes, ébranlés par la crise qui les fait femmes, n'ont pas encore repris leur équilibre, et il prescrivit, pour le rétablir, une hygiène plus qu'une médication³. »

Son mystère est attribuable à sa mère qui « pensait que son mérite devant Dieu, à elle, était de contenir le flot d'une tendresse qui ne demandait que trop à déborder⁴ ». Privée de « cet oreiller de l'épaule d'une mère, si bon aux filles pour s'y dégonfler le front, les yeux et le cœur⁵ », la jeune fille se retranche au fond d'elle-même. Sa mélancolie, d'où elle tire « d'inexprimables rêves », fait d'elle un être dont la personnalité profonde est inaccessible. « L'ascendant irrésistible » de Mme de Ferjol sur sa fille a une importance considérable dans la composition du personnage de

¹ OC II, p. 280.

² OC II, p. 297.

³ OC II, p. 302.

⁴ OC II, p. 279.

⁵ OC II, p. 282.

Lasthénie, car l'attitude rêveuse et triste de celle-ci, sa démarche langoureuse et l'essence végétale de sa beauté contribuent à ce charme divin qui entraîne le Père Riculf à la violer durant son sommeil.

Mme de Ferjol, plus épouse que mère, ne comprend le mal intérieur de Lasthénie qu'en y projetant sa propre histoire, si bien qu'elle voit dans la grossesse de sa fille le produit de l'amour. La jeune fille est de ce fait jugée coupable et condamnée : « C'était son péché, pensait-elle, et la coupable ne devait mourir que de son péché⁶. » Tous les silences de Lasthénie sont interprétés à l'aune de cette pensée dont Mme de Ferjol ne peut démordre, ce sont des mensonges, une comédie qu'elle joue, cachée derrière ce masque qui la trahit.

Chez Lasthénie, l'éveil qu'entraîne l'adolescence, cet âge mystérieux pour elle comme pour les autres, survient dans la douleur physique, l'isolement, l'incompréhension et le silence. À aucun autre moment de sa vie, elle n'aurait pu ressentir une telle désolation, parvenir à un tel dépérissement. Victime d'un aveu dont l'objet lui échappe, humiliée et tourmentée par sa mère, elle verse toutes les larmes de son corps et se mutile le cœur, cet organe que « Le coup déshonorant de l'incrédulité de sa mère à son innocence et l' inexplicabilité de sa grossesse⁷ » blessent d'une manière irrémédiable. Ainsi elle se retire et se libère peu à peu d'elle-même, laissant son corps se faner et mourir.

⁶ OC II, p. 345.

⁷ OC II, p. 338.

Le muguet des ombres et des ruisseaux

Pour atteindre la petite bourgade du Forez, qui est un creux autour duquel des montagnes forment un cercle, il faut descendre par un chemin en tire-bouchon. Là-bas, la nature est essentiellement dominée par deux éléments, soit les ombres et les eaux ruisselantes, qui ensemble entraînent la bourgade dans le tourbillon de leur mélancolie. Lasthénie est née dans cet abîme qu'elle n'a jamais quitté au moment où commence l'histoire, si bien qu'il semble qu'elle ait été engendrée par cet environnement et qu'elle ait crû par un processus de floraison :

Elle avait vécu, sans la quitter un seul jour, dans cette petite bourgade du Forez, comme une violette au pied de ces montagnes dont les flancs d'un vert glauque ruissellent de mille petits filets d'eaux plaintives. Elle était le muguet de cette ombre humide ; car le muguet aime l'ombre : il croît mieux dans les coins des murs de nos jardins où le soleil ne filtre jamais. Lasthénie de Ferjol avait la blancheur de cette fleur pudique de l'obscurité et elle en avait le mystère⁸.

L'assimilation de la jeune fille avec la violette et le muguet lui confère l'innocence virginale, la pudeur et le mystère qui sont essentiels à son personnage. De surcroît, la *végétalisation* qui préside à sa composition permet d'établir l'hérédité, la filiation qui unit son *milieu intérieur* au milieu naturel extérieur.

La bourgade, « ce pays plein de soupirs⁹ », diffuse la mélancolie de ses ombres et la mélancolie de ses eaux. Lasthénie, qui est aux prises avec l'épanchement intérieur de sa *source de sentiments*, capte ces réalités cosmiques de manière à devenir elle-même une issue naturelle, une sorte de fontaine qui canalise les sources de tristesse environnantes et les diffuse à son tour en les mêlant aux siennes. Ainsi « Lasthénie

⁸ OC II, p. 277. Dans l'imagination médiévale, le muguet représente l'humilité et la douceur de la Vierge. Il fleurit au moment de l'Annonciation, soit le message de l'Archange Gabriel à la Vierge pour lui annoncer sa conception miraculeuse, événement que l'on fête généralement pendant le Carême. Le symbolisme du muguet traduit bien la cruauté inhérente à la destinée de Lasthénie, la formation d'un nouvel être dans son utérus n'étant *pas* miraculeuse...

⁹ OC II, p. 269.

s'était accoutumée à la tristesse de son enfance solitaire, comme à la tristesse de ce pays où elle est née [...], –comme elle s'était accoutumée à la triste solitude de la maison maternelle [...] ¹⁰ ».

À l'entour de la jeune fille, le visible et l'invisible se superposent :

[...] [elle] vivait dans la sobre lumière qui tombait sur elle, en ce fond de coupe dont les bords étaient des montagnes ; mais elle y vivait plus encore dans ses pensées, comme dans d'autres montagnes, et dans celles-ci –comme dans les autres– il n'y avait pas de chemins en spirale par lesquels on eût pu descendre... ¹¹

En rêvant, la violette-fontaine engendre des pensées qui s'écoulent et s'éparpillent tels « mille petits filets d'eaux plaintives » dans le monde parallèle de ces « autres montagnes » qui sont comme plaquées sur les parois internes des montagnes *réelles* qui encerclent la bourgade. Mais partout les ombres dissimulatrices s'étaient étalées et Lasthénie ne peut descendre voir ce qu'il y a au fond de cet abîme qu'elle constitue et qui n'est pas elle, –qu'elle contient et qui la contient. Le fond de l'abîme est tout aussi mystérieux qu'un rêve qu'on a oublié mais qu'on sent toujours à l'intérieur de soi, et sa noirceur sans cesse évoque le néant de la mort.

Outre la violette et le muguet, le saule apparaît dans les descriptions de la jeune fille, dans la peinture de ses yeux notamment :

Les yeux de cette tête cendrée, encadrés dans la blancheur mate du muguet, qui ressemble à de la porcelaine, apparaissaient grands et brillants comme de fantastiques miroirs, et leur éclat verdâtre rappelait celui de certaines glaces à reflets étranges, dus peut-être à la profondeur de leur pureté. Ces yeux vert-gris-pâle, qui est la nuance de la feuille du saule, l'ami des eaux ! se voilaient de longs cils d'or bruni [...] ¹²

¹⁰ OC II, p. 280.

¹¹ OC II, p. 278-279.

¹² OC II, p. 278.

Familiers des miroirs et des glaces, les yeux de Lasthénie sont le reflet de la nature environnante. Pierre Leberruyer et Jacques Petit affirment que « Les miroirs, comme les eaux dormantes, appartiennent au monde fantastique et menaçant¹³ », c'est-à-dire qu'ils ne sont pas sans liens avec la mort, dont ils sont souvent un présage. Cette appartenance de mauvais augure rejoint d'ailleurs le symbolisme du saule pleureur qui est considéré comme un symbole de mort à cause de ses branches qui pendent mélancoliquement¹⁴. Un front gros de rêves, « aussi pur qu'un lac mélancolique¹⁵ », se trouve au-dessus des yeux de Lasthénie. Mais suite à son viol et au retournement de sa mère contre elle, son front et ses yeux s'animent et changent. Selon la réciprocité matérielle de l'eau et du miroir, son front, dont la surface est devenue un miroir enchanté, reflète une espèce d'horreur secrète et éternelle, puis ses yeux, d'abord solides et brillants, fondent et s'écoulent en torrents de larmes. « Et ils sont restés morts, ces yeux si beaux, couleur des saules [...]»¹⁶, après la « nuit funeste » durant laquelle Lasthénie vit sa mère se frapper le visage avec son crucifix, une vision horrible qui faillit la rendre folle.

Comme si le côté noir de la nature l'avait envahie afin de reprendre ses droits sur elle, Lasthénie amorce, à la manière d'un végétal, sa décomposition. Quand la baronne de Ferjol et sa fille s'occupent à plier leur linge, le narrateur décrit cette dernière comme

¹³ Pierre Leberruyer et Jacques Petit, « Les eaux-mortes », *La Revue des lettres modernes*, n° 137-140 (1966), p. 33.

¹⁴ En Chine, le saule était un symbole érotique du printemps. On désignait de son nom la taille de la femme et on appelait la jeune fille « saule fragile, fleur fraîche ». Voir Hans Bidermann, *Encyclopédie des symboles*, *op. cit.*, p. 612. Le symbolisme chinois du saule met en lumière tout l'érotisme qui sous-tend la composition du personnage de Lasthénie, à cause de sa chasteté mélancolique et son innocence d'une part, sa taille de femme accomplie et son charme alangui d'autre part.

¹⁵ *OC II*, p. 295.

¹⁶ *OC II*, p. 311.

étant « délicieuse dans sa robe d'un vert sombre qui faisait autour d'elle comme les feuilles dont son visage blanc était la fleur¹⁷ ». Cependant à l'intérieur de son corps la « graine diabolique » est déjà semée, et dans les jours qui suivent, sa beauté s'altère : « Ses yeux se cernaient. Le muguet de son teint avait des meurtrissures, et le pli de ses sourcils sur son front d'opale n'était pas seulement le sillage d'une rêverie qui passe...¹⁸ ». Elle s'altère ainsi jusqu'à ce que son visage ne soit plus qu'une « fleur broyée ». Le miroir limpide de son front se voile et jamais plus sa beauté ne refléurit. La jeune fille, dont la chair imbibée « s'amollissait, se macérait et pourrissait dans les larmes¹⁹ », est une fleur effectivement, une fleur coupée qui dans son vase rempli d'eau se fane petit à petit.

La vie quotidienne de Lasthénie et l'hygiène rédemptrice de son innocence

Au commencement du récit, Mme et Mlle de Ferjol apparaissent si près l'une de l'autre qu'elles forment une seule entité. C'est d'ailleurs parce qu'elle ne veut pas se séparer de sa fille que la baronne décide de ne pas l'envoyer au couvent de la ville voisine. L'isolement du pays garantit la sûreté de la jeune fille et il n'y a pas, aux alentours, de parti digne de sa caste. Mais suivant leur intérêt pour « le charme de l'inconnu et le parfum de lointain que les âmes isolées aiment à respirer²⁰ », les dames de Ferjol reçoivent à chaque année le prédicateur venu prêcher le Carême. Ainsi une brèche s'ouvre dans leur petit univers, permettant au Père Riculf de s'y introduire. Une fois à l'intérieur de la maison, le capucin partage l'intimité de ces dames, ce qui favorise l'éclosion de son désir pour Lasthénie, dont le potentiel érotique est patent.

¹⁷ OC II, p. 291.

¹⁸ OC II, p. 297.

¹⁹ OC II, p. 317.

²⁰ OC II, p. 270.

« Il me faisait, cet homme, une peur que je n'aurais jamais dominée », dit Lasthénie, une fois le capucin envolé. C'est que Riculf est pour elle « ce que les jeunes filles appellent leur "cauchemar"²¹ ». Il est en fait un cauchemar *fécond*, qui s'incarne et croît de ce côté-ci du monde.

Les journées de Lasthénie auprès de sa mère se déroulent dans « cette monotone routine de tous les jours qui était pour elles l'existence, l'immobile existence²² » :

C'était toujours la même routine d'occupations domestiques, les mêmes travaux à l'aiguille dans l'embrasure de la même fenêtre, les mêmes visites à l'église avec sa mère, et, avec sa mère encore, quelques promenades le long de ces montagnes, aux pentes vertes, sur lesquelles tressaillent ces ruisseaux qui se gonflent ou se dégonflent, selon les saisons, mais ne cessent jamais d'en descendre²³.

Prise et isolée dans le tournoiement du quotidien, la jeune fille étouffe en son âme. Cependant il existe un endroit qui lui donne le moyen de s'abstraire de la vie végétative et statique du muguet. Sans amies qui puissent jouer avec elle, Lasthénie passe une partie de son enfance à rêvasser dans le grandiose escalier de la maison. En fait, comme Léa sur le banc de la terrasse et Calixte sur le bord de l'étang du Quesnay, la jeune héroïne fréquente, dans le cadre de sa vie quotidienne, l'espace où elle va « mourir ». Mue par un certain masochisme, elle va au-devant de son Destin :

La rêveuse naissante sentait-elle mieux dans le vide de cet immense escalier l'autre vide d'une existence que la tendresse de sa mère aurait dû combler, et, comme les âmes prédestinées au malheur, qui aiment à se faire mal à elles-mêmes, en attendant qu'il arrive, aimait-elle à mettre sur son cœur l'accablant espace de ce large escalier, par-dessus l'accablement écrasant de sa solitude²⁴ ?

²¹ OC II, p. 295.

²² OC II, p. 314.

²³ OC II, p. 297-298.

²⁴ OC II, p. 283-284.

Le narrateur suggère, sur ce mode interrogatif qui le retient de définir la personnalité profonde de son personnage, qu'en s'imprégnant du vide de l'escalier, Lasthénie intègre son propre vide. L'attitude qu'elle adopte, « cette attitude fatale et familière à tout ce qui est triste²⁵ », lui permet de voir son Destin monter et descendre l'escalier, et de sympathiser avec lui, étant donné qu'il est un spectre aussi triste qu'elle. Ainsi sa naissance au monde du rêve est révélatrice de sa véritable nature, dont l'essence, à l'instar d'une fleur, est d'être éphémère. Et lorsque sa vie se change en supplice, il semble que la mélancolie devienne pour Lasthénie une forme d'ascèse qu'elle s'impose afin de s'affranchir de sa vie malheureuse, de son corps souillé et de son innocence bafouée. Alors ses rêves s'incarnent en larmes et s'écoulent comme la sève s'écoule de certains végétaux. Lasthénie se fait fontaine, l'eau pure donnant à sa tristesse sa vocation purificatrice.

Le désir de la purification se retrouve dans certains contes de Marie Noël, où l'eau et les fontaines sont personnifiées. « La conversion de Petite-Eau », par exemple, raconte l'histoire d'un ermite qui, avec l'aide de Notre-Seigneur et de Notre-Dame, convertit, après l'avoir aperçue dans l'eau d'une fontaine, une petite sauvageonne dont les « yeux étaient remplis d'azur tendre jusqu'au fond d'elle-même qu'on ne voyait pas²⁶ ». Mais c'est « La rédemption de la fontaine » qui présente la plus grande affinité avec l'histoire de Lasthénie, une affinité étonnante, qui sous-tend les deux histoires comme une même trame. En comparant Lasthénie et cette fontaine « transparente comme le matin et si profonde que personne ne pouvait voir dedans la

²⁵ OC II, p. 284.

²⁶ Marie Noël, « La conversion de Petite-Eau », *Le Voyage de Noël et autres contes*, Paris, Éditions Stock, Delamai et Boutelleau, 1949, p. 114. Petite-Eau porte tout son trésor au Seigneur, soit l'eau recueillie de sa fontaine.

racine de l'eau²⁷ », nous éclairons dans la psychologie de la jeune fille ce recoin obscur où se forme son désir de rédemption.

La fontaine du conte mène une vie paisible, semblable à celle d'une jeune fille : « Elle n'avait rien d'utile à faire. Si retirée en solitude, nul ne savait qu'elle était là et ne venait y puiser. Limpide, elle regardait le ciel et le ciel la regardait²⁸ ». Limpide, Lasthénie l'est aussi, vu qu'elle ne croit pas avoir besoin de cacher les rêves qu'elle fait. Elle est solitaire et pieuse, elle est une fontaine à laquelle personne ne puise :

Elle était cachée, mais pourtant elle était ingénue. Seulement, l'ingénuité, chez elle, il aurait fallu la chercher au fond de son âme et l'en faire jaillir comme on fait jaillir du fond d'une eau pure la perle d'écume qui ne monte, en bouillonnant à la surface, que quand on y plonge un vase ou la main... Personne n'avait songé à plonger dans l'âme de Lasthénie²⁹.

En attendant l'événement qui fera d'elle une femme, et en vue duquel sa mère lui prépare un trousseau superbe, Lasthénie laisse voir une beauté inutile et incomplète :

Elle ressemblait au verdissant feuillage qui attend le chêne auquel il doit s'enlacer...
Que de jeunes filles qui, dans la vie, rampent sur le sol comme des guirlandes tombées, et qui, plus tard, s'élancent et se tordent autour du tronc aimé et prennent alors leur vraie beauté de lianes ou de guirlandes, qui ont besoin de se suspendre à un arbre humain dont elles seront, un jour, la parure et l'orgueil³⁰ !

N'étant pas encore mariée, la jeune fille est composée de telle sorte qu'il lui manque quelque chose, comme une partie d'elle-même. Elle est une Hamadryade sans le chêne avec lequel elle doit s'unir et dont son destin dépendra. Les nymphes protectrices des forêts et des bois³¹ sont d'ailleurs des figures souvent représentées dans l'imagerie de la culture fin-de-siècle. Elles ont des corps de femme et elles sont

²⁷ Marie Noël, « La rédemption de la fontaine », *op. cit.*, p. 231.

²⁸ *Ibid.*, p. 231.

²⁹ *OC II*, p. 279.

³⁰ *OC II*, p. 277-278.

³¹ Le nom de ces nymphes, « Dryades », vient du mot grec *δρῦς*, qui signifie « chêne ».

nues, s'enroulant autour des branches des arbres ou jonchant le sol parmi les feuilles, complètement alanguies et passives³². Selon Bram Dijkstra, ces créatures « satisfont un fantasme agressif latent³³ » :

Puisque la femme est incapable d'agir de son propre chef, puisque c'est une créature de la terre tout juste bonne à se prélasser en attendant l'homme mais d'autant plus avide de lui que son attente se prolonge, précisément, puisque aussi bien tout son corps tendu comme un arc invite au viol, il n'est que naturel de la prendre de force³⁴.

Dans l'intimité du quotidien, la langueur sensuelle de la démarche de Lasthénie, qui rappelle celle d'une *céleste* boiteuse, offre à l'imaginaire de Riculf le spectacle d'une fantasmagorie :

Lasthénie ne boitait pas, mais elle avait l'air de boiter. Elle avait ce mouvement charmant des femmes qui boitent légèrement et qui impriment à leur robe, ô magie! De si adorables ondulations. Elle respirait enfin, dans tout son être, cette faiblesse divine devant laquelle les hommes forts et généreux – et plus ils sont mâles– s'agenouilleront toujours³⁵.

Munie du charme *divin* de sa faiblesse et de sa condition de nymphe, comment Lasthénie pourrait-elle ne pas appeler de tout son être cette présence qui lui manque ? Son corps peine à traîner ce germe de mort qui organise la destruction qui lui est inhérente de manière à ce que la profanation soit le corollaire du désir qu'elle provoque. Aussi le capucin est-il ce mâle fort et généreux qui s'agenouille devant la jeune fille qu'il veut soumettre. Angela Carter, dans son essai *La Femme sadienne*, dit au sujet de ce qu'elle nomme la « position sacerdotale » que « Pour bien prouver son

³² Je me réfère ici aux tableaux dont parle Bram Dijkstra dans *Les Idoles de la perversité*, *op. cit.*, chapitre IV, « La fille de l'air, la nymphe cambrée et le mythe du viol thérapeutique ».

³³ *Ibid.*, p. 115.

³⁴ *Ibid.*, p. 115.

³⁵ *OC II*, p. 278.

humilité avant l'érection, l'homme se doit d'approcher la femme à genoux, comme l'on vient s'incliner devant Dieu³⁶ ».

Lorsque Riculf voit la jeune fille assise et endormie dans le grand escalier, il ressent peut-être, comme les artistes de la fin du dix-neuvième siècle, « un intérêt nécrophile pour le potentiel érotique d'une femme dont la passivité est pratiquement garantie³⁷ ».

Le sommeil de la jeune fille est une sorte de mort dans la vie, rappelant celui de la Belle au Bois Dormant. En approchant Lasthénie, Riculf revêt la peau du prince qui, avançant vers la haie épineuse qui protège la princesse en son profond sommeil de cent ans, « ne trouva rien que de belles et grandes fleurs qui s'ouvrirent d'elles-mêmes, le laissèrent passer sans dommage et se refermèrent en formant une haie derrière lui³⁸ ».

De même, dans le conte de Marie Noël, un chasseur qui avait peut-être, à l'instar de Riculf, « une incroyable et inquiétante audace³⁹ » dans l'arc de sa bouche vient boire à la fontaine. Celle-ci lui donne son cœur d'eau⁴⁰ et en retour, le chasseur y fait tomber un mensonge qui la souille. Après lui avoir dérobé la pureté de son eau, sa fraîcheur, il ne revient jamais, car « Il n'avait pas coutume de boire deux fois à la même eau⁴¹ ». Ainsi fraîcheur et passivité sont ce qui désigne la fontaine au désir et à l'agression.

³⁶ Angela Carter, *La Femme sadienne*, traduit de l'anglais par Françoise Cartano, Paris, Henry Veyrier, 1979, p. 16.

³⁷ Bram Dijkstra, *op. cit.*, p. 74.

³⁸ Jacob et Wilhelm Grimm, « La Belle au Bois Dormant », *Märchen Contes*, Choix de contes traduits de l'allemand, préfacés et annotés par Marthe Robert, Paris, Gallimard, 1976, p. 137.

³⁹ *OC II*, p. 272.

⁴⁰ Lasthénie a peut-être donné, elle aussi, son « cœur d'eau » (son émeraude) à l'homme qui la souillait. Le Père Augustin ignore si Riculf lui a dérobé sa bague : « Les somnambules *donnent* quelquefois des bagues, dit-il, et cela ne *prouve* rien ». (*OC II*, p. 360.) À cause de sa couleur verte, l'émeraude est le symbole actif de l'eau et de la pluie fécondante. (Hans Bidermann, *op. cit.*, p. 225.)

⁴¹ Marie Noël, *loc. cit.*, p. 233. De la même manière, Riculf est un religieux errant, une « hirondelle de Carême ».

La Néréide Aréthuse, alors qu'elle était poursuivie amoureusement par le dieu-fleuve Alphée, a été sauvée par Artémis qui l'a changée en source. Mais Alphée a traversé la mer afin d'aller mêler ses eaux à celles de la nymphe-fontaine qui, comme l'eau en tant que substance, n'a pu résister au mélange. En fait, « l'eau est la substance qui *s'offre* le mieux aux mélanges⁴² », dit Gaston Bachelard. La fontaine de Marie Noël n'a éprouvé d'abord aucun mal de cela :

Le mensonge descendait en elle, tiède comme un oiseau qui plonge, une douceur de Paradis. Mais quand il se fut répandu, à elle mêlé goutte à goutte, elle se remplit peu à peu et déborda de peine étrange.

Que lui était-il arrivé ? Elle n'était plus la même qu'avant... Qui était-elle désormais ?... Troublée, elle regarda le ciel. Mais le ciel ferma les yeux sans lui rendre son regard. Elle avait perdu l'azur. Et elle pleura.

Nuit et jour pleura la fontaine⁴³.

Le débordement « de peine étrange », la perte d'identité, le mutisme du ciel⁴⁴ et les pleurs continuels sont les conséquences du mélange auquel la fontaine et Lasthénie se sont prêtées malgré elles. Ces conséquences sont d'une manière générale ce qui menace toute jeune fille qui perd sa virginité en dehors des liens sacrés du mariage.

La nuit de la naissance de Jésus, la Vierge Marie vient à la fontaine afin de laver les langes de l'Enfant. Après avoir questionné la fontaine au sujet de sa tristesse, la Sainte Vierge lui dit : « Je vois le remède à ton mal. Mais il sera dur : souffrir⁴⁴ ». Il s'agit pour la fontaine de se tenir « immobile comme une pierre » et « silencieuse

⁴² Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, op. cit., p. 137. (Je souligne.)

⁴³ Marie Noël, *loc. cit.*, p. 233.

⁴⁴ Humiliée par les accusations de sa mère, Lasthénie invoque les anges : « Anges du ciel, prenez pitié de moi! Vous savez, vous, ce que je suis! » (*OC II*, p. 310.) Elle croit peut-être avoir « perdu l'azur », mais plusieurs années après sa mort, le Père Augustin dit qu'au moins un d'entre eux était là pour l'entendre : « l'Ange invisible que Dieu a mis à nos côtés, l'Ange gardien de sa vie, a pu toujours rester aux siens et la regarder de ses yeux purs et immortels ». (*OC II*, p. 359.)

⁴⁴ Marie Noël, *loc. cit.*, p. 236.

comme une morte⁴⁵... ». La Vierge lui dit encore : « C'est la parole qui t'a troublée. Le silence te purifiera. » Comme si on lui avait prescrit le même remède, Lasthénie s'immobilise et s'enferme dans son silence : « Était-ce un parti désespéré pris par elle, la certitude qu'elle ne pourrait convaincre sa mère de son innocence devant le signe visible de sa grossesse⁴⁶ ? », questionne le narrateur. Il semble plutôt qu'elle se soumette à une sorte d'hygiène purificatrice, qu'elle adopte une attitude qui favorise sa tristesse et par le fait même, son affranchissement, en vue de la restitution de son innocence.

La scène où, pendant la nuit, Mme de Ferjol entreprend de vérifier ses soupçons au sujet du mal de sa fille, pourrait très bien figurer dans *Carrie au bal du diable*⁴⁷, un film d'horreur des années soixante-dix qui raconte l'humiliation et la vengeance d'une jeune fille dont la mère est obsédée par le péché. Malgré l'horreur qu'inspire le fanatisme religieux de leur mère respective, c'est l'humiliation qu'elles subissent qui affecte le plus les deux adolescentes. Face aux accusations, Lasthénie est dégradée, « insultée dans son innocence et dans toutes ses pudeurs⁴⁸ ». Elle ne développe pas de dons télékinésiques⁴⁹, mais elle se révolte et développe un désir de vengeance qu'elle ne prend pas la peine de dissimuler à sa mère : « " Comme vous vous repentirez un

⁴⁵ *Ibid.*, p. 236.

⁴⁶ *OC II*, p. 320.

⁴⁷ Ce film de Brian de Palma (1976) a été réalisé d'après un roman de Stephen King. *Carrie*, dont la puberté est tardive, a ses règles pour la première fois dans le vestiaire du collège. Sa panique et son incompréhension face au sang qui s'écoule lui valent les moqueries des autres filles. Sa mère, qui n'avait jamais instruit sa fille sur ce phénomène, y voit le signe que Carrie a péché. Elle l'enferme dans un garde-robe et la force à prier pour son pardon, bien que Carrie se dise innocente. Dans sa révolte, l'adolescente développe des dons de télékinésie. Ce sont ces dons qu'elle utilise pour tuer tout le monde quand, au bal de fin d'année, elle subit une nouvelle –et terrible– humiliation.

⁴⁸ *OC II*, p. 309.

⁴⁹ Lasthénie manifeste une énergie négative qui s'apparente un peu à celle de Carrie lorsqu'elle démontre auprès de sa mère une malignité qui, en ce qu'elle s'oppose à Dieu, a quelque chose de diabolique : « Mais Lasthénie ne priait plus, ne parlait pas plus à Dieu qu'à sa mère, et même souriait d'un mauvais sourire, vaguement méprisant, en la regardant, quand elle la voyait prier au bord de son lit, agenouillée ». (*OC II*, p. 333.)

jour de m'avoir fait tant souffrir, ma mère !" lui disait-elle avec la douceur d'un agneau qui se laisse égorger⁵⁰ ». Ainsi dès son éclosion, ce désir qu'a Lasthénie d'être vengée est couplé à la nécessité de sa mort. Se pourrait-il qu'étant prisonnière, mélancolique et mal-aimée elle trouve dans la nécessité d'être vengée l'occasion de mourir ? « Il est plus heureux que moi », murmure-t-elle quand Mme de Ferjol lui montre le cadavre de son enfant.

Marie demande à la fontaine de la suivre, mais le sentier est long et le temps est rude : « Et la fontaine, derrière elle, coulait lourdement, coulait, le cœur de plus en plus serré⁵¹ ». Une fois revenue à l'Étable, Marie se retourne vers la fontaine, mais celle-ci a disparu. Reste une vaste et silencieuse étendue de neige, « immobile comme une grande morte, plus blanche que jamais blancheur, plus pure que jamais eau pure⁵² ».

Le corps de Lasthénie est en proie à une grosseur inexplicable et humiliante. Son ventre grossit et l'enfant bouge. Devant ces signes révélateurs d'un outrage à son innocence, elle entreprend de se libérer de ce corps qu'on a irrémédiablement brisé. Ainsi avant qu'elle ne meure, Lasthénie, « le cœur de plus en plus serré », maintient longtemps cet état où il semble qu'elle ne soit rien d'autre qu'une coquille vide : « Elle se mourait comme elle avait vécu, sans parler... Avait-elle encore conscience d'elle-même⁵³ ? », demande le narrateur. Les larmes ne s'écoulaient plus de ses yeux, mais celles qui ont été versées suivent leur cours, emportant avec elles la personnalité profonde de la jeune fille là où sont allés tous ses rêves. Rien ne change « dans

⁵⁰ OC II, p. 311.

⁵¹ Marie Noël, *loc. cit.*, p. 238.

⁵² *Ibid.*, p. 238.

⁵³ OC II, p. 346.

l'égarément de ses yeux, de la couleur de la feuille des saules, —et des saules-pleureurs, car elle en avait été un qui avait assez pleuré de larmes! [...]»⁵⁴.

Lasthénie se fiche dans le cœur des épingles figurant les échos envahissants des paroles *piquantes* et acharnées de sa mère, lesquels étant retenus par l'organe comme dans une boîte à musique. L'écoulement silencieux de son être intérieur hors d'elle-même et son immobilité dans la fuite permettent à la mort de l'envahir, celle-ci étant le gage de sa rédemption. La mort, comme une eau pure mais noire, nettoie Lasthénie de sa souillure. Elle lui rend sa pureté de vierge, surtout dans cet imaginaire décadent où l'idéal n'existe que dans la mort et où la femme morte est une femme sanctifiée. Lorsque Mme de Ferjol atteint son cœur et qu'elle ouvre la boîte à musique, elle doit réentendre ses propres paroles et les interpréter à la lumière de la mort de sa fille, et avec son sang pur sur ses doigts. Lasthénie est vengée quand la baronne comprend, un quart de siècle plus tard, qu'elle est la meurtrière de sa fille, quand les tourments envahissent son âme et la haine, son cœur.

Lasthénie est une fleur de muguet, une fontaine mélancolique, en elle affluent des rêves qui proviennent du milieu où elle vit, soit des ombres et des eaux qui l'ont engendrée et qui ont donné pour poudre à ses cheveux blonds « la cendre naturelle du plumage de la tourterelle, à la fauve mélancolie⁵⁵ ». Mme de Ferjol fait par la contrainte se retrancher l'âme de la jeune fille à l'intérieur d'elle-même, si bien que sa vie intérieure n'est perceptible qu'à travers le mystère qui en émane.

⁵⁴ OC II, p. 347.

⁵⁵ OC II, p. 278.

L'attitude de Mme de Ferjol envers sa fille, son affection qu'elle retient, son attachement à ce gouffre où elles sont prisonnières, « travaille » Lasthénie. Elle lui donne sa forme et la fatalité dont celle-ci est empreinte, faisant d'elle une « Fille charmante, mais débile, ayant comme la fatalité de sa faiblesse [...] »⁵⁶. Ainsi la jeune fille est faible et paraît boiter, à la manière d'un esprit dans un corps qui n'est pas à sa taille. La beauté végétale de Lasthénie, divinisée par sa faiblesse, et sa condition de nymphe créent chez le Père Riculf un fantasme érotico-religieux que la passivité sensuelle dans laquelle il la trouve lors d'une certaine nuit encourage à réaliser. La vie quotidienne dont sa rêverie lui permettait de s'abstraire rattrape Lasthénie et s'encastre dans sa chair. L'enfant à naître se fait le révélateur du manque de confiance de sa mère envers elle. Il est en outre l'instigateur de son supplice, sa grossesse, comme un souvenir qui puisse témoigner du viol, poussant Mme de Ferjol à achever le crime que Riculf avait commencé.

« Le corps en sait parfois plus long que la pensée⁵⁷ ! », dit le narrateur. C'est pourquoi il tremble comme une feuille devant ses futurs bourreaux et laisse tomber de ses doigts le lourd chapelet d'ébène du capucin. Une nuit, mu par l'obscur consentement qu'il accorde au Destin, il se dirige automatiquement dans le terrible escalier où, immobile, il semble s'offrir ou se rendre. Lasthénie n'a plus qu'à s'effacer devant le récit qu'on a d'avance écrit pour elle, seul moyen dont elle dispose pour réchapper son innocence. Captive de ce corps façonné de manière à ce qu'on le profane, elle entreprend de le faire mourir de sa main. Elle intègre ainsi pleinement son corps et s'en octroie la maîtrise ; elle détourne le cours de son existence et met fin

⁵⁶ OC II, p. 295.

⁵⁷ OC II, p. 292.

à sa triste destinée. Son cœur vidé, Dieu qui y regarde n'y pourra trouver rien de plus lourd qu'une plume de tourterelle.

Lasthénie devient une fontaine qui pleure et se vide, une fontaine qui se meurt. Le silence qu'elle oppose aux mots accusateurs et aux questions acharnées de sa mère, sa folie triste, son anéantissement et son suicide sont les procédés par lesquels elle se libère peu à peu de ce corps qui ne semble pas lui appartenir. Sa révolte lui permet d'agir par en dedans, de s'abstraire du drame domestique de sa vie quotidienne, d'accéder, par la voie des profondeurs, à un monde qui lui importe davantage et où son innocence est encore intacte. Se sacrifiant tout entière à sa rédemption, la jeune fille démontre une certaine force morale, ce que le narrateur appelle « l'entêtement sublime de l'innocence »⁵⁸.

⁵⁸ Dans notre réalité cependant, cette force apparaît comme un état pathologique, c'est pourquoi on lui donne le nom de Lasthénie. Le *Syndrome de Lasthénie de Ferjol* est défini pour la première fois dans la *Presse médicale* du 14 octobre 1967. Les médecins nomment ainsi des hémorragies artificielles et artificieuses délibérément provoquées et dissimulées par des femmes essentiellement, dociles en apparence, qui travaillent souvent dans le domaine médical. Cette conduite auto-mutilatrice est proche d'une conduite suicidaire, mais elle l'est rarement. Le masochisme, la revendication affective et la dissimulation sont les traits les plus caractéristiques de cette maladie, quoique les modes de saignements et les structures de personnalité des patientes varient.

CHAPITRE IV

LE DÉSIR IMPÉRIEUX ET CRUEL DU HÉROS

Veille; ta forme veille, et mes yeux sont ouverts.

Paul Valéry¹

Régnald de Beaugency, Néel de Néhou et le Père Riculf sont chacun dans leur histoire accueillis dans l'intimité d'une maison où ils côtoient une jeune fille dont la beauté, tel le miroir de leurs désirs, s'adresse précisément à ce qu'ils sont au plus profond de leur être. « En effet, dit Georges Bataille, la beauté est, dans l'objet, ce qui le désigne au désir² ». Léa, Calixte et Lasthénie ont une constitution fragile et blanche, à la fois faite de chair et de sang et consubstantielle des éléments, des végétaux, de l'ombre et de la lumière ; elles ont une matérialité sensible, qui offre à celui qui la perçoit l'« entr'ouvrement » de la fleur sur le mystère qui la rend désirable. Ainsi c'est dans le dévoilement irrationnel de l'invisible que se trouve l'origine du désir. La beauté des jeunes filles est une torsade de pensées en germe, de mystère et de mort ; à la manière d'un poème, elle pénètre la conscience des héros et les possède, leur imposant la mise en scène secrète de son symbolisme. Vu la particularité de leur nature respective, chacun des héros subit un charme germinatif unique, composé de manière à ce qu'il passe du monde *réel* au monde de l'idée de l'amour. Le désir s'émeut de sa propre existence et rend esclave celui qui l'éprouve. Et quand le héros tente de l'extérioriser, il devient ce qui permet la transposition dans la réalité du roman de la réalité du sacrifice qui doit y avoir lieu.

¹ Paul Valéry, « La Dormeuse », *Poésies*, Paris, Éditions Gallimard, 1958 (1929), p. 61.

² Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 141.

Comment la beauté investit le regard de son infinité langoureuse

Lorsqu'il aborde l'érotisme, Georges Bataille tient à parler « d'un trouble élémentaire, de ce dont l'essence est un renversement qui chavire³ ». C'est que l'érotisme transite chez le sujet à partir d'images qui l'impressionnent. Ainsi l'image de Léa trouve-t-elle son chemin dans l'âme de Réginald et modifie-t-elle sa perception de la beauté :

Réginald surtout, Réginald, qui sentait et observait en artiste, contemplait avec un intérêt immense de pitié cette fille de seize ans qu'un mal indomptable avait flétrie [...]. Il était humilié comme artiste. Jamais la beauté d'une femme, quelque resplendissante qu'elle fût, n'avait parlé un plus inspirant langage à son imagination que cette forme altérée et qui bientôt serait détruite. Involontairement, il se demandait s'il y a donc plus de poésie dans l'horrible travail de la mort que dans le déploiement riche et varié de l'existence⁴.

Georges Didi-Huberman parle de la beauté comme d'une impureté, disant qu'elle est un principe composite. Selon lui, il n'y a pas de beauté dans une nature simple, « pas de beauté sans un rapport de choses en conflit⁵ ». Barbey d'Aurevilly formule à sa manière cette idée qu'il applique, dans *Une vieille maîtresse*, à Mme de Mendoza :

Cette délicatesse exceptionnelle, qui n'est pas la beauté, —car la beauté a la force d'une harmonie et, au contraire, cette délicatesse exquise, incomparable, vient peut-être d'un trouble, d'un élément céleste de trop dans la composition de l'être humain, —s'élevait en Mme de Mendoza jusqu'au phénomène⁶.

La fine particularité de cette « délicatesse exceptionnelle », de cette beauté imparfaite, fait croire à une intervention divine : « Elle ravissait le regard comme un miracle accompli, et elle l'effrayait comme une catastrophe qui menace⁷. » De ce fait, l'humiliation que ressent Réginald dans sa contemplation le dispose à l'idolâtrie, et si bien que Léa, sans même être belle à ses yeux, devient une espèce de fétiche dont son

³ *Ibid.*, p. 19.

⁴ *OC I*, p. 28.

⁵ Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, *op. cit.*, p. 44.

⁶ *OC I*, p. 222.

⁷ *OC I*, p. 222.

désir se remplit. Du coup, l'artiste intègre à son amour pour la jeune fille l'altérabilité de sa chair : « Mais si ! si ! ma Léa, tu es belle, tu es la plus belle des créatures ! Je ne te donnerais pas, toi, tes yeux battus, ta pâleur, ton corps malade, je ne te donnerais pas pour la beauté des anges dans le ciel⁸. »

Réginald s'est promis de ne jamais être qu'un artiste. Son regard et sa sensibilité sont soumis à cette vocation qui, en impliquant une tension continuelle entre la passion et la pensée, apparaît comme un présage de violence et de souffrance :

Tout le temps qu'il était entraîné vers les jouissances matérielles, on eût dit qu'il entrevoyait, au fond de ces frénétiques plaisirs, comme par une révélation sublime, quelque chose de grand et de divin, tant il les étreignait contre lui d'une main acharnée ; mais cette illusion finissait par du déboire, et l'intelligence revenait avec ses implacables mépris⁹.

Cette phrase, une forme de mise en abyme, résume l'histoire qui la contient et dont l'action reste à venir. À ce titre, Léa fait partie des « jouissances matérielles » et des « frénétiques plaisirs » dont il est question ; elle est la forme au fond de laquelle Réginald entrevoit cette grande illusion de l'idéal et du sublime. De l'être aimé semble transparaître une grande vérité, celle de l'être, celle de l'univers, selon un phénomène qui s'apparente à la beauté dont parle Ronsard et que Julia Kristeva lit de cette façon : « la beauté, c'est l'âme devenue pleinement visible, comme une fleur dans la lumière de l'été¹⁰ ». De même, Léa offre au regard de Réginald l'émanation lumineuse de son mystère : « Elle, millier de perceptions mystérieuses pour les autres, et lumineuses pour lui, que l'amour versait à plein dans son intelligence, comme les

⁸ OC I, p. 32.

⁹ OC I, p. 24-25.

¹⁰ Julia Kristeva, « Des madones aux nus : une représentation de la beauté féminine », *L'Infini*, n° 70 (été 2000), p. 23. Léa, d'ailleurs, meurt comme une fleur à la fin de l'été.

molécules transparentes d'un jour d'Italie dans un regard [...]»¹¹. Le mystère, qui s'articule de manière à écarter l'âme de la jeune fille du corps qu'elle habite, creuse cet abîme vers lequel le désir est irrémédiablement attiré. La vie intérieure de Léa, qu'on lui soustrait au profit d'une « conscience sans écho », évoque ce sentiment de l'infini que l'artiste voudrait tant pénétrer : « C'était quelque chose de mystérieux, de vague et pourtant d'immense, semblable au sentiment de l'infini, comme nous croyons l'avoir éprouvé à une époque de notre vie avant de savoir que ce sentiment se nommât ainsi¹². » Nathanaël, principal personnage du conte d'Hoffmann, « L'Homme au sable », éprouve un sentiment semblable dans sa relation avec l'automate Olimpia, comme en témoigne le discours qu'il se tient :

Elle ne se livre pas, comme les esprits superficiels, à des conversations vulgaires ; elle prononce peu de mots, il est vrai ; mais ce peu de mots, c'est comme l'hiéroglyphe du monde invisible, monde plein d'amour et de connaissance de la vie intellectuelle en contemplation de l'éternité¹³.

L'invisible agit comme une sensation esthétique et stimule l'imagination de Réginald à former des rêves avec lesquels il compose la personnalité de sa bien-aimée, des rêves qui contribuent à intensifier de jour en jour sa fièvre sensuelle. Sur la jeune fille est opéré une espèce de transfert, une partie intégrante de son charme. Ce phénomène est particulièrement sensible chez Nathanaël la première fois qu'il contemple Olimpia :

Les yeux seuls lui semblaient singulièrement fixes et comme morts : mais plus il regardait à travers la lunette, plus il semblait que les yeux d'Olimpia s'animassent de rayons humides. C'était comme si le point visuel se fût allumé subitement, et ses regards devenaient à chaque instant plus vivaces et plus

¹¹ OC I, p. 39.

¹² OC I, p. 30.

¹³ E.T.A Hoffmann, « L'Homme au sable », *Contes fantastiques II*, Traduction de Loève-Weimars, Paris, Garnier-Flammarion, 1980, (1816), p. 247.

brillants. Nathanaël, perdu dans la contemplation de la céleste Olimpia, était enchaîné près de la fenêtre, comme par un charme¹⁴.

Aussi Réginald, enchaîné à Léa par son imagination, la crée-t-il tout aimante, fouguese et passionnée, allant jusqu'à lui mettre ces mots dans sa bouche de poupée : « Oh ! si c'est ton amour qui me tue, que je suis heureuse de mourir¹⁵ ! »

Le processus du désir qui unit Néel à Calixte diffère en apparence de celui qui unit Réginald à Léa. Néel est de race militaire, il porte en lui la violence du guerrier, l'impétuosité d'un torrent. Il est en outre poète par nature. Lorsqu'il voit la jeune fille pour la première fois, il subit un ravissement qui s'apparente à celui dont parle Balzac par la bouche de Swedenborg :

Et, dit Swedenborg, l'innocence des cieux fait une telle impression sur l'âme, que ceux qu'elle affecte en gardent un ravissement qui dure toute leur vie, comme je l'ai moi-même éprouvé. Il suffit peut-être, dit-il encore, d'en avoir une minime perception pour être à jamais changé, pour vouloir aller aux cieux et entrer ainsi dans la sphère de l'espérance¹⁶.

Après avoir reçu un coup sur la tête, Néel, qui sort de son évanouissement, tend son front à la fille du Démon, une sorte d'ange à « l'innocence des cieux » : « Jamais il n'avait éprouvé rien de pareil à ce rêve vivant, car ce qu'il voyait ne ressemblait pas à la vie, du moins à la vie ordinaire. La femme qu'il avait devant lui et qui lui touchait sa blessure tenait elle-même bien plus du rêve que de la réalité¹⁷ ». Alors le jeune homme reçoit Calixte tout entière à l'intérieur de lui : « La vie de Calixte m'est entrée dans ces veines-là par ma blessure [...] »¹⁸, dit-il par après. Néel attribue à sa bien-aimée la faculté des esprits dont parle M. Becker quand il affirme que « Les esprits

¹⁴ *Ibid.*, p. 241.

¹⁵ *OC I*, p. 32.

¹⁶ Honoré de Balzac, *Séraphita*, Paris, Les Éditions du Carrousel, 1999, p. 104. (Souligné par l'auteur.)

¹⁷ *OC I*, p. 920.

¹⁸ *OC I*, p. 992.

sont dans le secret de l'harmonie des créations entre elles¹⁹ ». Le jeune héros, cherchant à rassasier ses regards de celle qu'il voit « ainsi que Marguerite, la première fois qu'elle rencontra Faust²⁰ », est à même de constater que « Tout d'elle aux choses et des choses à elle était paix, pureté, mélodie, sainte tristesse des élues qui sourient à la terre avec leur bonté céleste [...]»²¹ ».

Cependant, lorsqu'elle enlève son long châle de laine blanche, Calixte dévoile aux yeux de Néel « cette taille longue et brisée de jeune fille malade, qui mêle aux désirs tous les frissons de la terreur²² », comme quoi Néel, à l'instar de Réginald, intègre à son imagination désirante, à la poésie de son amour, la chair malade de la jeune fille et nourrit son désir de sa morbidité. Jamais l'étoile de Calixte ne pâlit, si bien qu'au lendemain d'une crise, Néel la voit « plus belle que jamais et plus touchante, avec ses yeux meurtris de la veille²³ ». En fait, la beauté angélique de Calixte émeut si profondément le jeune homme, tant dans sa virilité que dans sa disposition à la poésie, qu'il forme le rêve d'un bonheur conjugal avec elle : « toute poésie est grosse d'un rêve²⁴ », explique le narrateur. Néel rêve de faire de cet ange du ciel un ange domestique, de sorte que ses vertus lui profitent comme à un époux, en purgeant son âme de ses tourments. Il semble d'ailleurs que ce soit une attitude répandue à l'époque où écrit Barbey d'Aurevilly :

¹⁹ Honoré de Balzac, *op. cit.*, p. 103.

²⁰ OC I, p. 936.

²¹ OC I, p. 936.

²² OC I, p. 951.

²³ OC I, p. 1144.

²⁴ OC I, p. 1117.

Ainsi donc, l'image de l'ange de la maison, sur le point de devenir un ange du Bon Dieu, fait palpiter les cœurs masculins à la fin du siècle – car il est rassurant de penser qu'une servante séraphique sera envoyée au ciel en éclairieuse, pour y réserver un siège de choix à son maître, dans ce que celui-ci se représente la grande bourse spirituelle des jardins du Très-Haut²⁵.

Mais comme ce privilège est sans cesse refusé à Néel, son désir, qui va croissant, le pervertit petit à petit.

Du moment que la maladie, la virginité et l'isolement des jeunes filles les excluent de la sexualité, celles-ci sont admises dans la sphère du sacré où elles deviennent des créatures innocentes, des êtres qui paraissent venus d'ailleurs. Le divin est toujours ce par quoi la beauté est idéalisée et l'effet de cette idéalisation contraint l'homme à s'agenouiller. Ainsi lorsque Néel lui déclare son amour, Calixte est « tellement sainte, dans sa beauté troublée, qu'il tomba à genoux devant elle... comme ceux qui ont la foi tomberaient devant Dieu²⁶ ». Dans *Une histoire sans nom*, le narrateur attribue le même effet à la faiblesse divine de Lasthénie, précisant que son intensité augmente avec la virilité de l'homme²⁷.

La faiblesse divine de Lasthénie est pour le Père Riculf ce que l'infinité de Léa est pour Réginald et ce que l'angélisme de Calixte est pour Néel, c'est-à-dire qu'elle est ce qui, dans la beauté de la jeune fille, lui fait entrevoir la possibilité dont parle Georges Bataille d'une continuité au-delà de l'être fini. Cela d'autant plus que la faiblesse de Lasthénie, de par son caractère langoureux et sensuel, est une évocation de sa sexualité. La situation du capucin est de cette manière révélatrice de la coexistence chez les héros d'une attirance physique et/ou amoureuse et d'une volonté

²⁵ Bram Dijkstra, *Les Idoles de la perversité. Figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*, *op. cit.*, p. 39.

²⁶ *OC I*, p. 991.

²⁷ Voir le troisième chapitre, p. 54.

de prendre possession, par la « communion » avec l'objet de leur désir, d'une force qui les dépasse. Dans la pensée de Georges Bataille, la religion et le sadisme sont complémentaires, ainsi le sacrifice religieux et l'érotisme correspondent à un même mouvement :

Cette action violente, privant la victime de son caractère limité et lui donnant l'illimité, l'infini qui appartient à la sphère du sacré, est voulue dans sa conséquence profonde. Elle est voulue comme l'action de celui qui dénude sa victime, qu'il désire et veut pénétrer²⁸.

En victime innocente et consciente de l'être, la Justine de Sade serait, selon Angela Carter, « l'incarnation de la pornographie inspirée précisément de cette situation²⁹ ». Sa beauté et sa soumission sont les sources de son obscénité ; ses qualités sont autant d'incitations à la violence. Le charme irrésistible des jeunes filles de ce type ne viendrait donc pas de la beauté comme telle, aussi complexe et fascinante soit-elle, mais de ce qui, dans cette beauté, exige sa destruction. Le charme irrésistible de Léa, Calixte et Lasthénie viendrait de même de la « beauté sacrifiée », c'est-à-dire de « la beauté vouée au sacrifice³⁰ ». Ainsi Riculf est-il confronté à un interdit qui le fascine, et lorsqu'il le transgresse, l'objet de son désir devient la victime de son sacrifice.

La profanation d'une jeune fille dans la nuit noire

L'asthénie, la langueur, la catalepsie, les douleurs névralgiques, le sommeil, le somnambulisme et la mort sont des états de fermeture du corps, suivant qu'ils favorisent le retranchement de l'âme à l'intérieur de sa coquille. « Nous croyons

²⁸ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 91.

²⁹ Angela Carter, *La Femme sadienne (The Sadian Women)*, *op. cit.*, p. 104. L'auteure dit de Justine qu'elle « fait figure d'ancêtre par rapport à toute une génération d'héroïnes de romans populaires, larmoyantes à souhait et gémissant sous le poids de leurs tourments, le cœur brisé par les vicissitudes de la vie [...] ». (*Ibid.*, p. 103.)

³⁰ Selon les expressions de Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 97.

savoir aujourd'hui que le plaisir de voir serait le propre de l'homme et plus encore du mâle – sujet phallique au regard pénétrant³¹ », écrit Julia Kristeva. L'homme ainsi contemple la jeune endormie et sent à travers sa chair l'infini de son âme. Il perçoit le corps pubère, qui est mûr pour le mariage et abandonné par ses forces, comme un corps offert et engageant le toucher ; il pourrait dire, à l'instar de Paul Valéry dans « La dormeuse » : « Ton repos redoutable est chargé de tels dons³² ». Dans ces conditions, le prince des contes de fées, lorsqu'il parvient à la Belle au Bois Dormant, prend simplement ce qu'elle lui donne : « Elle était là, si jolie qu'il ne pouvait détacher d'elle ses regards, et se baissant il lui donna un baiser³³ ». Mais, malgré leur passivité idéale de belle endormie, Léa, Calixte et Lasthénie demeurent inaccessibles et comme frappées d'interdit, vu leur caractère sacré. La tension psychique qui résulte de cet état permet de déceler la transformation du désir en agression, car « le mouvement de l'amour, porté à l'extrême, est un mouvement de mort³⁴ ». En effet, « Toute la mise en œuvre érotique a pour principe une destruction de la structure de l'être fermé qu'est à l'état normal un partenaire de jeu³⁵ », dit Georges Bataille.

Au sein de l'intimité quotidienne, la présence et l'abandon de Léa, sa maladie et sa fragilité, vont jusqu'à la faire assimiler à un souffle qu'un baiser de Réginald aspirerait « comme une flamme et comme une rosée ». D'ailleurs, d'aucuns auront

³¹ Julia Kristeva, *loc. cit.*, p. 23.

³² Paul Valéry, « La Dormeuse », *Poésies*, Paris, Éditions Gallimard, 1958 (1929), p. 61

³³ Jacob et Wilhelm Grimm, « La Belle au Bois Dormant », *Märchen Contes*, Choix de contes traduits de l'allemand préfacés et annotés par Marthe Robert, Paris, Gallimard, 1976, p. 139.

³⁴ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 45.

³⁵ *Ibid.*, p. 23.

décelé l'analogie entre Réginald et le vampire³⁶. Selon Philippe Berthier, la référence au vampire correspond chez Barbey d'Aurevilly à l'énonciation d'une vérité de l'amour, soit « que tout amour est toujours viol et pillage de l'autre³⁷ », ainsi qu'à l'aboutissement inévitable des fantasmes. Devant une femme dont la beauté tient justement à son statut de victime, le héros se dit : « il faut qu'elle soit victime absolument par moi et que je me pénètre de son sang ; la tuer ne suffit pas, on doit l'absorber, exaltant ainsi sa beauté jusqu'à une cime où elle se confonde avec son anéantissement³⁸ ».

Mme de Saint-Séverin sait que la fin de Léa est proche. La jeune fille est pâle et agonisante, « On eût dit une blanche morte dans un suaire pourpre³⁹ ». De ses grands yeux de loup, Réginald la convoite et la couve de son regard « pénétrant », de telle sorte que « c'était presque posséder une femme que de la regarder ainsi⁴⁰ ». La mourante –en est-elle consciente ?– le brûle, exalte ses désirs « de chairs et de sang⁴¹ ». Bientôt il aspirera entre ses lèvres la source de sa personnalité profonde, son sang, son « être intérieur ». L'héroïne d'Angela Carter, la fille aux cheveux de lin et au châle de laine rouge, « savait, elle, que les pires loups sont poilus à l'intérieur⁴² ». Réginald en effet est de ces loups qui sont les plus dangereux parce qu'ils sont aussi les plus habiles à se faufiler dans l'intimité d'une Demoiselle. Léa est cette illusion parfaite dont sa passion se nourrit ; elle devient ce que par nature il ne peut

³⁶ Tomas Löw, par exemple, dans son texte « Vampire et suceurs de sang, à propos de Léa » (*La Revue des lettres modernes*, n° 965-970 (1990), p. 83-99), où il éclaire le rapport entre le bourreau et sa victime en le situant dans un scénario de désir.

³⁷ Philippe Berthier, *Barbey d'Aurevilly et l'imagination*, *op. cit.*, p. 142.

³⁸ *Ibid.*, p. 141.

³⁹ *OC I*, p. 40.

⁴⁰ *OC I*, p. 41.

⁴¹ *OC I*, p. 41.

⁴² Angela Carter, *La Compagnie des loups et autres nouvelles*, *op. cit.*, p. 69.

s'empêcher d'êtreindre jusqu'à la mort : « Carnivore incarné, seule, une chair immaculée l'apaise⁴³. » La nature à cette fin lui sert « une ivresse mortelle dans chaque corolle des fleurs, dans ses mille coupes de parfums⁴⁴ ». Ces parfums dont l'odeur organique évoque celle de la jeune fille-fleur lui font perdre la raison : « car il savait bien qu'il faisait mal, mais la nature humaine est si perverse, elle est si lâche, cette nature humaine, que son bonheur furtif devenait plus ébranlant encore du double enivrement du crime et du mystère⁴⁵ ». Réginald vampirise Léa, et le sang qu'il aspire et dont la trace reste sur ses lèvres révèle tant le criminel que sa pâle victime.

Néel aussi perd la raison lorsqu'il pose envers Calixte son premier geste : « Il ne vit plus rien. La terre tourna. Il la prit dans ses deux bras...⁴⁶ » Au quotidien, il modère tant bien que mal la violence que lui inspire son amour extasié et impossible, alors il exhume malgré lui la violence inhérente à l'érotisme.

Sous l'éclairage du salon, par des effets de lumière qui se reflètent au fond de l'œil de Néel, Calixte déploie des merveilles : « Elle vint à lui dans le salon, tenant à la main une petite lampe de lave qu'elle avait rapportée d'Italie, et qui, l'entourant d'un jour lacté, coulait de molles lueurs d'argent dans l'or de ses cheveux⁴⁷ ». Fille de la lumière, il semble qu'elle la manipule à la manière des fées, dans une mise en scène spectaculaire de ses petits gestes :

Elle alla à lui, comme à son maître, lui apportant dans ses mains, blanches comme la chair des magnolias, ce verre plein de tokay qui brillait, calice de

⁴³ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁴ *OC I*, p. 41.

⁴⁵ *OC I*, p. 41.

⁴⁶ *OC I*, p. 998.

⁴⁷ *OC I*, p. 998.

topaze, au-dessus du plateau de cristal ciselé, où l'oblique lumière de la lampe, dans le clair-obscur de la chambre, faisait trembler des arcs-en-ciel⁴⁸ !

Elle attire de cette façon le regard du jeune héros sur certaines parties de son corps, ses cheveux, ses mains, qui deviennent comme autant d'objets érotiques au service d'une certaine poésie domestique. « La poésie, dit Georges Bataille, mène au même point que chaque forme de l'érotisme, à l'indistinction, à la confusion des objets distincts. Elle nous mène à l'éternité, elle nous mène à la mort, et par la mort, à la continuité : la poésie est *l'éternité*⁴⁹. » C'est dans cet esprit, et non sans fétichisme, que Néel emplît de baisers le dé d'argent dont Calixte se sert parfois, cherchant « de ses lèvres, folles comme son cœur, l'intérieur, poli par le doigt qui l'avait souvent tiédi pendant de longues heures de travail...⁵⁰ » À plusieurs occasions, Calixte offre à Néel le spectacle de son corps endormi, devenu objet lui-même, mais qu'elle soit interdite le retient d'y toucher. Pris entre la Calixte qui se donne et celle qui se refuse, il s'avère qu'une action violente, visant à faire éclater la finitude de l'autre, s'impose à son esprit :

Il tenait encore dans sa main l'étincelant verre de Bohême dans lequel il venait de sabler ce vin d'or [...] Avec l'âpre fureur que la résistance de cette enfant à son éternel désir faisait toujours monter dans son cœur, il mordit dans le fragile cristal, qui grinça et éclata sous ses dents courtes⁵¹.

Contrairement à Blanche-Neige, qui sort de son cercueil de verre et consent à épouser le prince qui s'est épris d'elle, Calixte se confine à l'intérieur du sien. Néel tente de l'atteindre en brisant sa chrysalide dans une sorte de viol symbolique. Son action « atrocement sauvage » est une atteinte détournée à l'intégrité physique de la jeune

⁴⁸ OC I, p. 1117. Luis Ricardo Falero a rendu le charme érotique de ce vin d'or brillant dans une chromotypogravure titrée « Le Vin de Tokai » (1887). On peut y voir une femme à la chevelure dorée enrouler sa nudité invitante autour d'un flacon de ce vin.

⁴⁹ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 30. (Souligné par l'auteur.)

⁵⁰ OC I, p. 1091.

⁵¹ OC I, p. 1118.

filles et à son moi essentiel, comme si le sang qui se trouve sur les lèvres de Néel était le sien. Il s'ensuit d'ailleurs qu'elle s'effondre sur elle-même, « blême comme la mort – déjà rigide⁵² ».

Ce n'est que lorsqu'elle est morte que Néel porte réellement la violence de son amour sur la jeune fille, soit sur « ces pieds charmants, qui avaient alors la blancheur et la mollesse de la ouate⁵³ ». En écartant la couverture qui enveloppe les pieds de Calixte, Néel la dénude, les pieds annonçant ce que le suaire dissimule encore. Et puis, avec acharnement, il brûle au fer rouge cette partie de son corps que le feu ronge « comme il aurait rongé une chair de fleur⁵⁴ ». Un bruit « navrant » se fait entendre comme la fumée monte. Enfin les pieds de Calixte se trouvent « brûlés et saignants ». Le geste auquel aboutit le désir de Néel est sans doute nécrophile : « Bourreau par tendresse, il s'enivrait de son action mêlée d'horreur et de volonté⁵⁵ », explique le narrateur. C'est que « Plus grande est la beauté, plus profonde est la souillure⁵⁶ », dit Georges Bataille, comme quoi la souillure est l'essence même de l'érotisme. Néel exalte la beauté de la jeune fille « jusqu'à une cime où elle se confond avec son anéantissement⁵⁷ », ainsi sa perversion s'apparente à celle de Réginald. Une fois désenivré, le jeune héros se sent comme s'il avait commis un meurtre ; il éprouve ce que Philippe Berthier dit être l'exigence inavouée et essentielle du désir, soit « de se repaître à loisir d'un être entièrement à notre merci, puisque nous l'avons tué⁵⁸. »

⁵² OC I, p. 1118.

⁵³ OC I, p. 1118.

⁵⁴ OC I, p. 1205.

⁵⁵ OC I, p. 1205.

⁵⁶ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 144.

⁵⁷ Philippe Berthier, *op. cit.*, p. 141.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 145.

Le mouvement de l'amour apparaît bel et bien comme un mouvement de destruction et de mort. Cependant dans les cas qui nous occupent, le mouvement se dédouble, visant tant le héros sur lequel il revient que l'objet de son désir. Angela Carter introduit cette idée d'une menace partagée lorsqu'elle précise qu'il n'y a pas que l'intégrité physique de la victime qui soit en jeu dans une situation de viol : « [...] puisque sont en jeu la crainte d'une atteinte à notre intégrité psychique, à notre moi essentiel, et l'angoisse suscitée par la perte ou la désagrégation de notre identité profonde, menace dont la victime n'a du reste pas l'exclusivité⁵⁹ ». C'est que le violeur, refusant de voir sa victime comme autre chose que ce à quoi elle lui sert, se condamne lui-même en tant que criminel, ce qui le conduit à sa perte. Ainsi le viol de Lasthénie est pour le Père Riculf le commencement d'une longue période de folie criminelle qui le suivra jusqu'à sa mort. Il laisse l'Enfer dans le cœur de Lasthénie, cependant qu'il le trouve lui aussi. De la même manière, Néel s'approprie un être auquel on a substitué l'idée de la mort, et la mort revient en tant que telle s'abattre sur lui trois mois plus tard. Somme toute le désir des héros est mortifère, c'est-à-dire qu'il est chez celui qui l'éprouve l'une des prémisses de sa propre mort.

Mon désir de toi me fait mourir

Au motif sadique que Philippe Berthier nomme les « proies morbides », et qui désigne la femme « pâle, languissante, minée de l'intérieur⁶⁰ », correspond un désir sexuel précis, soit « celui de jouir du parfum de la mort⁶¹ ». En mentionnant le goût qu'ont certains personnages pour les « odeurs interdites », l'auteur effleure tout ce

⁵⁹ Angela Carter, *La Femme sadienne (The Sadian Women)*, op. cit., p. 13.

⁶⁰ Philippe Berthier, op. cit., p. 134.

⁶¹ *Ibid.*, p. 135.

qu'il y a de transgressif et de honteux dans ce désir qui est à la fois destruction de l'autre et autodestruction. C'est dire que chacun des personnages est préalablement à sa rencontre avec la jeune fille disposé à une mort réelle ou symbolique. Chacun d'eux se trouve à la place du poète de Paul Claudel (1868-1955) qui voulant s'élancer vers Dieu et la libération rencontre la femme sur son chemin :

Et moi aussi, je l'ai donc trouvée à la fin, la mort qu'il me fallait ! J'ai connu cette femme. J'ai connu la mort de la femme.
 J'ai possédé l'interdiction. J'ai connu cette source de soif !
 J'ai voulu l'âme, le savoir, cette eau qui ne connaît point la mort ! J'ai tenu entre mes bras l'astre humain⁶² !

« Or, il y a mille chances de mort dans la passion⁶³ », dit le narrateur, sachant que Léa est ce qui doit tuer Réginald en tant qu'artiste. D'ailleurs, la passion obscurcissait déjà les aperceptions les plus lumineuses du jeune héros : « Voilà pourquoi son front devenait chauve avant le temps, et son regard débordait d'une telle tristesse qu'il en versait jusque dans les yeux indifférents ou joyeux de qui le fixait⁶⁴ ». Son amour pour Léa vient s'inscrire dans le cadre de sa vocation artistique, mais son désir l'arrache dès le matin à son travail, lui faisant quitter son chevalet et sa toile. Les baisers et les étreintes passionnées dont il rêve sont teintés de l'illusion qu'ils permettront de saisir quelque chose ; ils augurent cependant une cruelle déception. La mort de Léa, juste au moment où Réginald aurait pu avoir accès à sa profondeur, est un signe de l'impossibilité pour les êtres de se rejoindre dans l'amour, car comme l'écrit Philippe Berthier : « Quelque chose reste définitivement hors saisie, et la

⁶² Paul Claudel, « L'esprit et l'eau », *Cinq grandes Odes, suivies d'un processionnal pour saluer le siècle nouveau*, Paris, Gallimard, 1936 (1910), p. 68.

⁶³ *OC I*, p. 24.

⁶⁴ *OC I*, p. 25.

rencontre des corps n'engage en rien le mutuel dévoilement des âmes⁶⁵. » En plus de s'être privé pour toujours de celle qu'il aime, Réginald se parjure, violant la promesse qu'il avait faite à Mme de Saint-Séverin de taire son amour à Léa. « Nulle part ce nom n'a été écrit, si ce n'est sur ces pages qui vous racontent son histoire et que vous oublierez bientôt⁶⁶ », dit le narrateur pour signifier la mort symbolique de son héros. Comme le vicomte Éphrem l'empêche d'aller à la guerre, Néel n'a que des loisirs oisifs. De surcroît le jeune homme porte sur sa conscience la mort de son meilleur ami. Il sait bien que son amour est un abîme au bord duquel il se retient, sa culpabilité et son désir de la mort transparaissant sous son désir de la femme :

De plus, si le cruel chagrin qu'il avait ressenti de la mort de Gustave d'Orglande avait, ainsi qu'on peut l'admettre, rendu son âme plus apte à l'amour, l'espèce de remords gardé de cette mort dont il avait été la cause était une raison pour se jeter à corps perdu dans cet amour. En s'y jetant, il se séparait de lui-même. [...] « Eh bien ! se disait-il, pour la mort de Gustave, n'ai-je pas mérité de souffrir⁶⁷ ?

L'amour de Néel apparaît comme une mortification qu'il s'inflige afin d'expié son crime. Quand la Malgaigne lui certifie qu'il va périr de même que Sombreval et sa fille, il respire : « Il était soulagé et presque heureux de penser que, du moins, il n'avait pas son amour à combattre et qu'il pouvait s'y abandonner tout entier, au prix de périr⁶⁸ ! » Il est courageux et ne pourrait supporter une vie dans laquelle son courage ne serait pas reconnu. Il tente donc de pénétrer le cœur de Calixte à la manière d'un prince de conte de fées, c'est-à-dire au mépris de sa vie. Pour frapper l'imagination de celle qu'il aime et déchirer sa pitié, Néel entreprend de risquer sa vie de façon poétique. C'est un « magnifique suicide » que tente le cavalier volant, tenant

⁶⁵ Philippe Berthier, *op. cit.*, p. 273.

⁶⁶ OC I, p. 24.

⁶⁷ OC I, p. 932.

⁶⁸ OC I, p. 967.

les rênes de ses chevaux enivrés et se faisant l'incarnation même de la poésie et de la virilité. Mais son action, qui ne l'a pas tué, échoue à faire naître l'amour chez Calixte. C'est qu'il est en fait un prince dénaturé, considérant ce que Marie-Louise von Franz écrit au sujet de cette figure : « Le héros représente le complexe du moi idéal, demeurant en harmonie avec les exigences de la psyché. Il est celui qui met fin à la stérilité d'un pays et y rétablit une stabilité florissante en faisant couler la vie sous des formes bénéfiques⁶⁹. » Néel, comme les deux autres héros, est déséquilibré sur le plan psychologique, de sorte que lorsqu'il arrive « dans le pays », il fait couler la mort et préside au dépérissement de la vie.

Le Père Riculf se déplaçait déjà à l'intérieur du spectre de tout ce qui, à l'état latent, était terrible et abject en lui. Son aspect ne correspond pas à celui qu'on attend du capucin typique, il est « d'une physionomie si peu en harmonie avec l'humilité de son état⁷⁰ ». Il a le crâne énorme, le regard hardi, et l'audace de sa bouche indispose. Sa personne d'ailleurs fait « *bien un* » avec sa voix, laquelle se prête aisément aux sermons qu'il prêche sur l'Enfer, semant la crainte de Dieu dans les cœurs. Riculf est un personnage fantôme, qui subsiste à travers l'écho de sa voix comme à travers l'ensemencement. Il est une espèce d'énergie fluide qui ne demande qu'à se déverser. Selon Philippe Berthier, la sexualité de Lasthénie a pour Riculf l'attrait terrifiant d'un gouffre : « On peut déchiffrer sa présence, à la fois indicible et aveuglante, génératrice de désir et d'angoisse –de fascination sacrée, véritablement numineuse, puisqu'elle

⁶⁹ Marie-Louise von Franz, *La femme dans les contes de fées*, Traduit par Francine Saint René Taillandier, Paris, Albin Michel, coll. « Espaces libres », 1993 (1972), p. 40.

⁷⁰ OC II, p. 273.

représente ce qu'on ne peut toucher sans le souiller ni en être souillé [...]»⁷¹ ». La possession de la jeune fille devient alors le moyen par lequel il tente d'investir cette force mystérieuse qu'il sent au-delà de sa victime, soit le numineux : « Au moyen d'une quantité d'actes étranges et de formes fantaisistes de médiation, l'homme religieux cherche à se rendre maître de la réalité mystérieuse elle-même, à s'en pénétrer et jusqu'à s'identifier avec elle⁷² », écrit Rudolf Otto. En ensemençant Lasthénie, en sacrifiant son trésor de pureté, sa fontaine de montagne, Riculf incorpore la chose offerte, procédant comme le poète de Paul Claudel lorsqu'il fait une offrande rituelle à son Dieu :

Laissez-moi vous faire une libation dans les ténèbres,
Comme la source montagnarde qui donne à boire à l'Océan avec sa petite
coquille⁷³ !

Mais en cédant à cette angoisse qu'il portait en lui, en passant de la parole sur l'Enfer au péché, la souillure dont il est la cause le gagne et empoisonne son âme. Lasthénie, dont la finitude est irrémédiablement brisée, pourrit dans les larmes qu'elle verse, tandis que Riculf pourrit dans sa fosse, avec « ces yeux sans regard que les vers rongeaient déjà dans leurs orbites⁷⁴ ». Ainsi le désir des héros est poussé jusqu'au seuil où il s'éloigne de son objet, comme si la jeune fille n'était pas ce qu'ils désiraient en tant que tel...

Dans *Une histoire sans nom*, la géographie du lieu où doit se rendre prêcher le Père Riculf est organisée de manière à ce qu'il s'y engouffre, comme dans un tourbillon

⁷¹ Philippe Berthier, « Éléments pour une topo-analyse », *Autour d'Une histoire sans nom de Barbey d'Aurevilly*, Actes du colloque tenu au Centre culturel international de Cerisy-la-Salle en octobre 1982, *Annales de Normandie*, n° 3 (septembre 1984), p. 231.

⁷² Rudolf Otto, *Le sacré : l'élément non-rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, Traduction française par André Jundt, revue par l'auteur, d'après la 18^e édition allemande, Paris, Payot, 1949, p. 59.

⁷³ Paul Claudel, *loc. cit.*, p. 67.

⁷⁴ OC II, p. 363.

dont la force est centripète. Le chemin par lequel il descend dans la bourgade est circulaire, et le narrateur précise qu'il « se tordait comme un tire-bouchon sur lui-même⁷⁵ ». Il s'agit donc d'une spirale, qui est un système dynamique. Parce qu'elle rappelle le mouvement de l'eau qui s'écoule par une ouverture vers le bas, la spirale peut indiquer « une immersion dans les "eaux de la mort"⁷⁶ ». Elle est en outre un symbole spécifiquement féminin,

rattaché au cycle lunaire dans sa croissance et sa décroissance perpétuelle, souvent manifesté dans les coquilles et les coquillages qui lui correspondent et, en dernière instance, représentant la vulve même de la Déesse comme on peut le relever sur ce qu'il est convenu d'appeler les Vénus paléolithiques⁷⁷.

Dans sa topo-analyse du roman, Philippe Berthier décrit l'escalier où est commis le viol comme le lieu sacré d'un rituel, « un espace magnétique, parcouru de pulsions subliminales⁷⁸ ». Ainsi la bourgade et l'*Hôtel de Ferjol* apparaissent comme une espèce de piège dont l'appât serait la jeune fille nubile. Il en est de même de « la maison blanche, et ceinte de la vigne aux bras d'amoureuse » que Mme de Saint-Séverin habite avec Léa et du Quesnay, d'autant plus attrayant qu'il est maudit et fermé. La décoration intérieure du Quesnay semble d'ailleurs composée de telle sorte que l'amour de Néel augmente « comme le bois sec jeté sur le feu augmente l'étendue de la flamme » :

Le luxe et le goût dont Néel avait l'instinct et n'avait pas l'idée, et qu'il trouva sous les rideaux baissés du Quesnay, saisirent pour la première fois l'imagination de ce jeune homme qui avait quelque chose d'oriental par sa mère, et firent, dans sa pensée, comme un fond d'or à la tête byzantine de Calixte – un de ces fonds sur lesquels il allait désormais la voir toujours⁷⁹.

⁷⁵ OC II, p. 267.

⁷⁶ Hans Bidermann, *Encyclopédie des symboles (Knaurs Lexikon der Symbole)*, op. cit., p. 654.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 655.

⁷⁸ Philippe Berthier, op. cit., p. 237.

⁷⁹ OC I, p. 947.

Du seul point de vue des héros, et en ce qu'elle est la mort à venir de l'homme, la jeune fille est une femme *fatale*. Cependant elle n'a pas ce désir insatiable qu'on prête à la femme de ce type à l'époque fin-de-siècle, au contraire. C'est que la jeune fille contient de quoi engendrer le désir et de quoi l'interdire. En rejetant la sexualité, elle devient irréelle, et celui qui la désire se meurt sous l'angoisse et la violence de cette passion qu'il ne peut extérioriser sans risque pour elle comme pour lui.

La maison dans laquelle pénètre le héros, le parent qui l'y accueille et la jeune fille qu'il y côtoie participent à la mise en scène secrète que la beauté permet d'introduire dans sa conscience et qui structure son expérience. La jeune fille que Réginald, Néel et Riculf rencontrent et désirent est en quelque sorte le substrat de la jeune fille vouée au sacrifice, la première étant le support de l'existence de la seconde. Ainsi Léa, Calixte et Lasthénie sont constituées en fonction du désir mêlé de cruauté qu'elles doivent inspirer à celui qui pénètre chez elles.

Une fois le piège refermé, les héros sont comme manipulés par un être qui est composé de ces images inconscientes aptes à fasciner et à diriger leur destinée, à organiser leur vie psychique, attendu qu'elles agissent chez eux avec la force des images originelles (ou archétypes) dont parle Carl-Gustav Jung :

Chaque fois, en effet, qu'un archétype surgit en rêve, en imagination, ou se manifeste dans la vie, il apporte avec lui et exerce une influence, une force par la puissance de laquelle l'individu le ressent comme étant « numineux », fascinant, incitant à l'action⁸⁰.

⁸⁰ Carl-Gustav Jung, *Psychologie de l'inconscient*, édition préfacée, traduite et annotée par le Dr Roland Cahen, Genève, Librairie de l'Université, Georg & Cie, S.A., 1983 (1952), p. 129.

La fascination exercée par ces images est une contrainte, et son emprise est irrésistible, si bien que Jung dit des images inconscientes qu'elles procèdent du Destin⁸¹. La lumière des jeunes filles fait tableau et se peint sur la surface polie de la rétine comme dans le cadre de l'imaginaire. L'acte de profanation de la jeune fille devient cette *scène* qui, au même titre que la composition picturale d'un tableau, comprend des personnages et *suggère* une action. Lorsque Réginald n'en peut plus d'être épris de Léa, et que celle-ci est à la veille de mourir, la scène finale est constituée : « Un jour que Léa était couchée sur le banc de la terrasse, Réginald se trouva placé à côté d'elle [...] ⁸² ». Les circonstances réunissent de même Riculf et Lasthénie : « c'est dans un accès de somnambulisme [...] que le Père Riculf l'avait surprise, une nuit, sortie de sa chambre et assise dans le grand escalier, endormie là [...] ⁸³ ».

Quand le héros perd de vue l'objet de son désir, il se retrouve seul dans le noir, ainsi que Nathanaël se jetant en bas d'une tour. Avant ce dénouement tragique, celui-ci s'était fait dire par le professeur Spalanzani : « Les yeux... il te les avait volés⁸⁴ », comme quoi les yeux d'Olimpia, qu'il avait vus par sa lorgnette s'animer pour le charmer, lui avaient été « dérobés » par l'horrible Coppélius. Au terme de ce chapitre, je me demande qui a volé les yeux de Réginald, Néel et Riculf et les a fait tomber dans le piège du désir et de la mort.

⁸¹ « *L'efficacité en soi des images inconscientes procède, en quelque sorte, du destin ; elles en sont un des instruments, et peut-être – qui sait? – ces images nuancées à l'infini sont-elles ce qu'on appelle le destin* ». (*Ibid.*, p. 194.) (Souligné par l'auteur.)

⁸² *OC I*, p. 40.

⁸³ *OC II*, p. 360.

⁸⁴ E.T.A Hoffmann, *loc. cit.*, p. 250.

CHAPITRE V

LA SOUFFRANCE INTIME D'UNE MÈRE

Léa, Calixte et Lasthénie ont en elles un germe de mort qui détermine leur destinée. D'après Gaston Bachelard, l'Ophélie de Shakespeare, qui est la fille consubstantielle de l'eau, était elle aussi prédestinée de la sorte :

Dès la première scène entre Hamlet et Ophélie, Hamlet –suivant en cela la règle de la préparation littéraire du suicide– comme s'il était un devin qui présage le destin, sort de sa profonde rêverie en murmurant : « Voici la belle Ophélie ! Nymphé, en tes oraisons, souviens-toi de tous mes péchés ». Dès lors, Ophélie doit mourir pour les péchés d'autrui, elle doit mourir dans la rivière, doucement, sans éclat. Sa courte vie est déjà la vie d'une morte¹.

En fait, la vocation de ces jeunes filles est une caractéristique fondamentale du type de la femme idéalisée, telle que l'imagination naturaliste, symboliste ou préraphaélite se la représente vers la fin du dix-neuvième siècle, soit pâle, éthérée et en quelque sorte martyre. La femme de ce type est innocente parce qu'elle semble venue d'ailleurs, qu'elle traîne sa charge d'invisible et de transparence silencieuse. Et c'est du fait de son innocence qu'elle est vouée à la mort, la mort étant ce qui confirme cet état de l'être hors de la vie terrestre et des péchés qu'on y commet.

L'innocence et la maladie vouent Léa, Calixte et Lasthénie à la mort, dans la mesure où tout ce qui charme et enchante les héros, le corps organique, le mystère fascinateur, l'endormissement morbide des âmes et des corps, est transmis aux jeunes filles par la voie de l'hérédité et de l'ascendant ; ainsi tout ce qui transporte les héros dans l'orbite du désir et de la violence est attribuable au « travail » de la mère sur la fille, tel qu'il a été décrit dans les trois premiers chapitres. C'est qu'aux mains toutes-

¹ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, op. cit., p. 111.

puissantes de sa mère, la jeune fille devient une espèce de bonsaï, cet arbre nain qu'on soigne par une atrophie de ses racines et une ligature de ses tiges et rameaux. Considérant ce fait dont nous savons qu'il structure l'expérience des héros, il s'agit maintenant de voir à quelle fin s'organise l'action dans le sillage de cette emprise toute maternelle.

Déjà le lien utérin attache la fille à la mère

Mme de Saint-Séverin contraint la nature de sa fille à épouser l'humidité des fleurs. Ce faisant, elle contraint sa propre nature, d'autant plus qu'elle est sujette à de vives émotions. Ainsi, pour maintenir sa fille en vie, elle « se priva du plus grand bonheur pour une mère, de la seule félicité humaine que la vertu n'ait pas condamnée² », s'efforçant de « plier à sa volonté les sentiments les plus vivaces de sa nature³ ». L'ascendant que lui donne son austérité est ce qui interdit Léa de désir, c'est pourquoi son emprise suffit à freiner l'élan affectueux de Réginald, lorsque à son retour d'Italie, il ouvre les bras à sa « sœur » : « son regard saisit tout à coup sur le visage de Mme de Saint-Séverin tout ce qu'il y a de plus chaste, de plus éthéré, de plus sensitif dans la délicatesse d'une femme, confondu avec ce qu'il y a de plus intime dans une souffrance de mère, et il retint son mouvement⁴ ».

Danièle Mounier-Daumas⁵ donne à penser que Mme de Saint-Séverin induit par ses propos le jeune héros à la tentation fatale... C'est que tout au long de son discours, elle prend pour acquis la réciprocité de l'amour, pour le cas où Léa apprendrait le

² OC I, p. 29. Il s'agit de la tendresse maternelle.

³ OC I, p. 30.

⁴ OC I, p. 27.

⁵ Voir Danièle Mounier-Daumas, « La maternité, blessure et désir de mort », *La Revue des lettres modernes*, n° 600-604 (1981), p.49-65. Selon l'auteure, l'interdit dont Léa est frappée est un signe du désir de Mme de Saint-Séverin pour Réginald.

sentiment de Réginald : « Vous, jeune homme, vous, en pleine possession de l'existence, ne sentez-vous pas qu'une passion, un amour, attaque la vie jusque dans ses sources ? Et c'est dans un corps presque détruit que vous voudriez l'allumer⁶ ! » Elle enflamme de cette manière le désir du jeune homme : « Et les yeux de Réginald éclatèrent de flammes rouges dans leurs prunelles noires en entendant que Léa pourrait l'aimer un jour. Mme de Saint-Séverin frissonna de cet épouvantable espoir⁷. » S'il apparaît épouvantable à cette mère que sa fille puisse aimer un jour, que sa rosée puisse s'évaporer à la chaleur de la flamme, c'est que ce serait pour elle une source de remords infinie.

Rien n'indique que Mme de Saint-Severin ait commis un crime ou une faute d'où Léa serait issue, ni que la maladie de Léa puisse avoir une origine morale : « C'est la destinée qui a fait tout le mal⁸ », dit-elle à Réginald. Cependant lorsqu'elle apprend l'amour de ce dernier pour sa fille, elle mêle dans son mouvement vers lui la tendresse dont son corps est plein et l'ardeur de sa foi, prenant dans les bras de l'artiste la place qu'elle avait refusée à Léa : « Elle n'était pas à genoux ; elle s'était jetée à Réginald tout entière, et de ses deux bras elle lui serrait la tête contre son sein avec une ineffable ardeur de prière⁹. » Mme de Saint-Séverin fait promettre au jeune héros d'empêcher que Léa ne lui cède, car il semble qu'elle sache à quel point la tâche serait aisée. Réginald donne sa promesse, conscient malgré lui que son parjure donnerait à la mère de sa bien-aimée la récompense que mérite son « travail », en faisant d'elle une espèce de martyr :

⁶ OC I, p. 36.

⁷ OC I, p. 36.

⁸ OC I, p. 36.

⁹ OC I, p. 36.

Il voulut, enthousiaste comme on est quand on aime, dresser un sacrifice à côté de ceux qu'avait faits cette femme à l'existence de sa fille ; comparer de ces deux cœurs, du sien ou de celui d'une mère, lequel serait le plus saignant, le plus brisé, lequel l'emporterait des deux martyres. Hélas! s'il ne devenait pas un parjure, à coup sûr, ce devait être le sien¹⁰ !

Si Léa résiste au désir de Réginald, mais que celui-ci se fait parjure, c'est à elle que profiteront les mérites de la jeune fille, plus innocente et plus pure encore du fait qu'elle est la victime d'un crime. Léa semble réservée par sa mère à la vertu que seules la souffrance et la mort confirment, comme si la mère avait besoin de la vertu de sa fille pour croire à la sienne et pour la confirmer aux yeux du Dieu qui l'éprouve. Peut-être a-t-elle besoin de la rosée de sa fille parce que « les actions de grâces de l'Esprit-Saint sont symbolisées par la rosée céleste qui reconforte et vivifie les âmes desséchées¹¹ ». Ainsi Mme de Saint-Séverin, vu sa situation, son tempérament et ses agissements, préfigure la *Femme du Prêtre* et la baronne de Ferjol, chez qui la créance de la vertu est plus limpide et signifiante.

Accoucher d'un ange rédempteur ou d'une victime expiatoire

Bien que Sombreval utilise sa chimie sur le corps de sa fille afin de la maintenir en vie et qu'il l'attire quelques fois dans l'antre de son monde ténébreux, Calixte est faite de toutes ces choses qu'il aurait voulu « chloroformer au fond d'elle, en ne les développant pas¹² », à commencer par cette part de la mort de sa mère qui subsiste en elle et la prédispose à la foi. Mêlée à l'ardeur qui habitait la *Femme du Prêtre* au moment de mourir se trouve la pudeur qu'elle a ressentie lorsqu'elle a appris la vérité au sujet de l'homme qu'elle avait épousé :

¹⁰ OC I, p. 36-37.

¹¹ Hans Bidermann, *Encyclopédie des symboles (Knaurs Lexikon der Symbole)*, op. cit., p. 587.

¹² OC I, p. 898. (Souligné par l'auteur.)

Elle mourut, n'osant plus regarder l'homme qui l'avait si scélératement trompée, se sentant plus malheureuse que si elle avait passé par le viol, retrouvant une pudeur plus brûlante dans les affres de la foi, ayant horreur de cette main qui avait touché au saint calice et qui avait souillé la sienne ; elle mourut navrée, dans une honte immense et le plus amer désespoir [...]¹³

Ainsi la pénitente lègue à sa fille cette souffrance à travers laquelle celle-ci ne peut que se reconnaître :

[...] ce que la douleur et le remords fixe de la *Femme du Prêtre* avait imprimé plus avant encore sur le fruit de son union réprouvée, c'était une croix, marquée dans le front de l'enfant – la croix méprisée, trahie, renversée par le prêtre impie et qui, s'élevant nettement entre les deux sourcils de sa fille, tatouait sa face, innocemment vengeresse, de l'idée de Dieu¹⁴.

La mère de Calixte a été humiliée, d'autant plus qu'elle avait abandonné sa propre sexualité à Sombreval, qu'elle s'était prosternée « devant ce génie, devant cette force, cette profondeur¹⁵ ». Aussi a-t-elle vu son identité profonde se désagréger en mille miettes.

Calixte est la « fille spirituelle » de l'abbé Hugon, étant donné que « sa mère, au moment d'expirer, [la] lui avait si ardemment recommandée¹⁶ ». Prévoyant l'ardeur de sa filleule, l'abbé décide de lui inculquer la religion de sa mère, d'étoiler son âme avec l'idée de Dieu. Ensuite, il semble que Calixte retrouve et revive la pudeur brûlante qui avait tué sa mère, la même que connaît l'ange Éloa lorsqu'elle rencontre Satan et qu'il lui tient son beau discours, soit la pudeur qui lui annonce que sa chute est amorcée : « Elle tombait déjà, car elle rougissait ; Déjà presque soumise au joug de l'esprit sombre¹⁷ ». Au moment où Néel lui déclare son amour, Calixte s'illumine de rougeur, empruntant la nuance céleste de l'aurore. Lorsqu'elle assiste plus tard,

¹³ OC I, p. 893.

¹⁴ OC I, p. 894.

¹⁵ OC I, p. 893.

¹⁶ OC I, p. 897.

¹⁷ Alfred de Vigny, « Éloa, ou la Sœur des anges », dans *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, vol. I, p. 24.

impuissante, à la folie polonaise du jeune cavalier, elle devient rouge comme le feu. Sa pudeur est liée bien sûr au désir qui se déploie vers elle et qu'elle envisage inévitablement, mais de surcroît elle est liée à la violence de ce désir dont l'ardeur s'entremêle avec celle de l'amour paternel. C'est pourquoi la rougeur survient encore quand l'abbé Méautis révèle à Calixte que Sombreval profane l'Église au nom de son amour pour elle.

La jeune fille rougit de cette manière à l'abord d'un amour qui ne craint pas Dieu, en quelque sorte le vestige de l'amour impie de Sombreval pour son épouse. Il semble alors que ce phénomène physiologique fasse la filiation entre la victime originelle et celle qui est pressentie pour la suivre, qu'il passe de la mère à la fille de même que la croix sur le front de Calixte, rose rouge telle la marque indélébile d'un baiser : « Piété et repentir pour un crime involontaire, n'était-ce pas, en effet, toute la destinée de la mère de cette pauvre enfant ? Comme sa mère, elle semblait, elle aussi, vouée à la mort. On aurait dit qu'elle répugnait à l'existence¹⁸ ». Sur ce chemin damné, Néel marche sur les traces de Sombreval. En quelque sorte conscient du rôle qu'on lui fait jouer dans cette histoire qui se répète, il a pour Calixte cette cruelle ironie : « Oh ! pardonnez-moi de vous aimer encore ainsi et de vous le dire; mais votre Ange Gardien ne vous a-t-il pas avertie¹⁹ ? » Par conséquent la vierge réagit jusque sous ce ruban écarlate qui lui ceint la tête, et son étrange héritage maternel s'illumine, révélant la cicatrice de la blessure que lui fit sa mère lorsqu'en mourant, elle s'introduisit dans sa tête.

¹⁸ OC I, p. 894.

¹⁹ OC I, p. 993.

La mère d'Aschenputtel avait dit à sa fille qu'elle veillerait sur elle à partir du ciel. C'est en s'adressant à un arbre qu'elle plante sur la tombe de sa mère et qu'elle arrose tous les jours de ses larmes que la jeune fille voit ses vœux exaucés. Ainsi lorsqu'elle se rend au bal, c'est indirectement de sa mère qu'elle tient sa grande beauté. De même, Calixte reçoit à travers sa beauté une mission, soit celle de pallier le repentir de sa mère en payant de sa vie la résistance qu'elle opposera à un homme épris d'elle. C'est le « messenger » de la *Femme du Prêtre*, l'abbé Hugon, qui apprend à Calixte l'ignominie de sa naissance et qui l'informe de ce qu'elle doit faire. Il s'agit de substituer l'ardeur de la foi à l'ardeur du désir qui menace de naître. À cette fin, le portrait de la mère de Calixte constitue une présence sensible, propre à contenir les mauvaises pensées qui auraient pu naître chez Néel lors de ses premiers tête-à-tête avec Calixte : « ce jeune homme [...] était là comme si au lieu du portrait de la mère de Calixte, appendu dans un panneau d'ébène, c'eût été cette mère toute vivante qui aurait été entre eux deux²⁰ ».

La résignation avec laquelle Calixte soutient le rêve qu'elle porte, sa manière de se garder et de s'interdire au désir, Mme de Ferjol l'impose à sa fille. C'est que Lasthénie est « un objet à qui incombe, comme à une idole, l'amour réservé au vrai dieu de sa mère ». Et « Lorsqu'elle n'est plus l'image du dieu dans cet étrange rituel, elle devient la victime du sacrifice²¹ ».

Au fond d'elle-même, la baronne a tant bien que mal substitué l'ardeur d'une foi janséniste à l'ardeur de son désir, de ce « feu secret, brûlant comme sous la cendre,

²⁰ OC I, p. 985.

²¹ Danièle Mounier-Daumas, *loc. cit.*, p. 55.

dans la moelle des os²² ». Elle tente de faire de même avec sa fille qu'elle garde auprès d'elle enfermée, mais peine à lui faire entrer l'idée de Dieu dans le cœur. Ainsi passent-elles de longues heures en tête-à-tête à coudre devant l'embrasure d'une fenêtre.

Mme de Ferjol n'est pas responsable d'un « crime involontaire », néanmoins la faute qu'elle avoue à sa fille, comme quoi elle a été « coupable et faible », est grave : « Le bonheur du mariage cacha une faiblesse dont je n'eus jamais à rougir que devant Dieu seul²³. » Mme de Ferjol, consciente de sa culpabilité, sait que « le Dieu du ciel ne veut pas qu'on lui préfère personne²⁴ ». Danièle Mounier-Daumas rappelle que dans cet univers romanesque, le plaisir est associé au Mal, et que le bonheur terrestre et charnel est dérobé à Dieu²⁵. Ainsi Lasthénie est née d'une faute qui la prédestine à être l'expiation de cette faute ; son corps est le lieu d'un châtement qui lui échappe, son supplice et sa mort servant à châtier sa mère pour « le péché de toute sa vie », qui est d'être plus épouse que mère, c'est-à-dire de mieux connaître les mouvements du désir que ceux de la tendresse maternelle.

Mme de Ferjol s'organise pour que Lasthénie ne connaisse pas ce désir qui la brûle elle-même jusque dans ses os, mais le Destin la trompe en lui faisant croire que sa fille a cédé au désir lorsqu'elle y a été confrontée. « La grossesse de Lasthénie renouvelle et aggrave la faute de sa mère²⁶ », explique Danièle Mounier-Daumas. Si ce n'était de ce feu qui la brûle, ne présentant à son esprit que cette idée d'un amour coupable tel que le sien l'a été, Mme de Ferjol n'aurait pas manqué de confiance

²² OC II, p. 276.

²³ OC II, p. 319.

²⁴ OC II, p. 319.

²⁵ Voir Danièle Mounier-Daumas, *loc. cit.*, p. 52.

²⁶ *Ibid.*, p. 56.

envers Lasthénie et achevé de la tuer au terme d'un châtement qui la visait, elle. C'est parce qu'elle croit avoir échoué là où la mère de Calixte a triomphé que Mme de Ferjol enclenche le processus de sa propre damnation.

À l'origine du mouvement qui organise ces trois récits se trouve donc le lien magique du sang. Par ce lien magique, qui est un véritable principe de vie et de mort, la mère demande à ce qu'on se souvienne de ses péchés, notamment de sa faiblesse face aux pulsions de la chair. En investissant sa fille de son espoir de rédemption, en déposant dans son cœur le germe de la plus stricte vertu, elle la désigne en tant que victime au sacrifice d'expiation qu'elle préside. Le sang, de cette manière, se fait le gardien de la créance, si bien que Léa est malade du cœur et que Lasthénie y plante dix-huit épingles.

Calixte, quant à elle, est comparée par Sombreval à « une harpe éolienne dont les cordes saigneraient en résonnant au moindre souffle²⁷ ». De la harpe éolienne, qui résonne au gré du vent, s'échappe une musique céleste, le sang qui s'écoule laissant entendre le chant surnaturel d'une vocation. La harpe est l'équivalent mystique et musical de l'échelle²⁸ qui permet la communication entre le ciel et la terre et qui formule la possibilité d'une ascension vers l'au-delà. Le personnage de Calixte est emblématique du type de la femme innocente, qui du fait de sa faiblesse perçoit les correspondances, les représente²⁹ et les réalise à l'intérieur du récit où elle figure. La croix qu'elle porte sur son front est le principe de sa douleur, mais en tant que

²⁷ *OCI*, p. 1011.

²⁸ Hans Bidermann, *op. cit.*, p. 299.

²⁹ Pour décrire Calixte, les symboles en ce sens sont nombreux. Elle est une perle, un cristal de roche, une rose mystique, et la croix qu'elle porte est un point d'intersection entre le monde des vivants et celui des morts.

symbole de la vie éternelle, elle augure son triomphe sur la mort. Ainsi le sacrifice des jeunes filles opère la transition entre la vie terrestre et la vie céleste. Leur cœur, en plus d'être cet être intérieur où la toute-puissance maternelle afflue, est « un autel mystique sur lequel les pulsions de la chair sont détruites par le feu de l'Esprit-Saint³⁰ ».

³⁰ Hans Bidermann, *op. cit.*, p.153.

CONCLUSION

Elle dormait, pareille aux indécentes roses...

Gérard d'Houville¹

La vie quotidienne de Léa, Calixte et Lasthénie est placée sous le signe de la détresse. Elles ont ce corps symbolique, décidé déjà à mourir, cependant tous leurs gestes et les images qu'elles intègrent convoquent le regard sur leur courte vie. Il est ressorti au cours des trois premiers chapitres que l'envers de la conscience permet dans les œuvres où elles figurent une sorte de seconde vue, qui est toujours davantage suggérée qu'explicite. Pour déceler chez les trois jeunes filles la présence d'une vie intérieure et d'une certaine volonté, il a fallu que je leur accorde la possibilité, grâce à cette seconde vue, d'être éclairées sur leur propre nature et sur leur propre destinée.

Léa accède au monde par la communion, si bien que son attitude contemplative permet à ses racines célestes de tirer leur substance de cet Infini qui fascine tant Réginald. De là, elle sent la mort venir à elle, et le mysticisme intuitif qu'elle développe subrepticement la prédispose à l'Au-delà comme la foi prédispose les croyants à la pleine béatitude. Calixte, quant à elle, désire la mort comme une opération purificatrice et sublimatoire, qui l'enveloppera dans son silence. Elle cultive son mysticisme en vue de sa transmutation, et de la vie terrestre à la vie céleste dont elle rêve, elle s'expose à la violence du désir de Néel et à tout ce qui menace de s'en suivre. Puis, se faisant mourir à la pointe des paroles piquantes de sa mère à son

¹ Gérard d'Houville, « L'Endormie », *Les Poésies de Gérard d'Houville*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1931, p. 220.

endroit, Lasthénie pose dans sa révolte ce geste qui la transfigure, conférant à sa mort latente le caractère et la valeur d'un sacrilège.

Toujours l'agonie s'inscrit dans le cadre de cette démarche qui vise à s'abstraire du monde tout en regagnant un état originel où la pureté demeure intacte. Le crime produit la pureté, de cette pureté inattaquable, surtout lorsqu'on a préalablement formé le rêve de disparaître et de rejoindre cette matière silencieuse de laquelle on est faite. Léa vit comme enfermée quelque part à l'intérieur d'elle-même et il est presque impossible de saisir des bribes de sa vie intime. Calixte agonise dans la communion, mais bientôt elle redevient nuage : « Ce fut quelque chose de semblable à ce qui a lieu quand le soleil se retire du nuage qu'il a pénétré de son fluide de feu. Vidée des rayons qui l'imbibaient, la nue reprend sa blancheur opaque² ». Elle emporte son mystère, et approfondissant toujours sa propre intériorité à la rencontre de Dieu, elle le cache aux yeux de celui qui doit *ignorer qui elle est*, comme doit l'ignorer celui qui regarde une femme endormie.

Il y a de fait un poème de Gérard d'Houville qui, en s'adressant d'un point de vue extérieur à la figure de la dormeuse regardée, se fait la contrepartie des poèmes écrits par des hommes qui regardent³. Ainsi le poète dit à « L'Endormie » qu'un homme s'est approché d'elle :

Sœur de la bête libre et des plantes captives,
Esclave de la lune, ondoyant océan,
Un homme est là, courbé sur tes dormantes rives,
Qui guette ton mystère et scrute ton néant⁴.

² *OC I*, p. 1199.

³ « La Dormeuse » de Paul Valéry ou « Plaint-Chant » de Jean Cocteau par exemple.

⁴ Gérard d'Houville, *loc. cit.*, p. 221.

Cet homme interroge le songe de la dormeuse dans l'intention de la trahir. C'est qu'il voudrait la saisir tandis qu'elle s'éloigne de la terre et de lui. La malice permet à la dormeuse de se soustraire au regard qui veut la pénétrer. Le poète lui dit alors :

Car, ainsi qu'il ne peut surprendre la nature
 Dans l'auguste candeur de ses cruels secrets,
 L'homme doit respecter ton innocence impure,
 Femme, et croyant t'aimer, ignorer qui tu es⁵.

L'homme doit ignorer qui tu es. N'est-ce pas que le retranchement de l'âme en prière à l'intérieur du corps opacifié et que tout ce qui dans les jeunes filles tend à se transformer équivaut, de leur part, à des manières de dissimuler ce qu'elles sont ? C'est du moins ce que je voudrais croire, comme si je voulais que la jeune fille des récits aurevilliens eût pris « à l'ombre mortelle de la nuit sa part de remède⁶ ».

Du fait de son affinité avec la nature et le monde sensible, chaque jeune fille méconnaît une grande partie de ce qu'elle est intérieurement et à défaut de savoir que la nature est en voie de revendiquer ses droits sur elle, elle ne peut comprendre vraiment ce qui lui arrive. C'est qu'en se retirant complètement de la vie affective de leur fille, Mme de Saint-Séverin, la *Femme du Prêtre* et la baronne de Ferjol créent chez elle un état de manque. Ce manque s'approfondit lorsque Léa, Calixte et Lasthénie atteignent l'âge de la puberté, et leur souffrance s'accroît, de sorte qu'elles sont plus vulnérables encore au dénouement de leur destinée.

Ce manque en outre est perceptible, d'autant qu'il traverse les jeunes filles et les enveloppe de « beauté sacrifiée ». C'est en fait une espèce de vide aspirant, familier

⁵ *Ibid.*, p. 222.

⁶ Clarissa Pinkola Estés, *Femmes qui courent avec les loups, Histoires et mythes de l'archétype de la Femme Sauvage*, Traduit de l'américain par Marie-France Girod, Paris, Bernard Grasset, 1996, p. 66. Dans cet ouvrage, l'auteure propose aux femmes une méthode d'épanouissement par les contes de fées.

du mystère et de cette image originelle qui frappe la conscience des héros. Il suffit de partager l'intimité de la mère et de la fille pour reconnaître l'attraction, le charme et la magie de cet abîme et tomber dans le piège de sa puissance secrète. La mort imminente de la jeune fille exaspère l'amour, et le cadavre ou l'idée du cadavre n'effraie en rien le désir. Ainsi lorsque Mme de Saint-Séverin demande à Réginald comment il se peut qu'il aime Léa, celui-ci répond : « Je ne sais pas, Madame, je ne sais pas, [...] –c'est un incompréhensible délire⁷ ».

Il s'avère que pour les héros, les jeunes filles sont des chimères, des fantasmagories ; ils ne peuvent les toucher sans qu'elles ne s'évaporent et ne meurent. Le héros, voué à la solitude, veut accéder à une réalité plus vaste, retrouver le côté secret des choses de ce monde, mais en cherchant à connaître celle qui apparaît comme la gardienne de ce secret, il perd à la fois l'être et son mystère et son âme se trouve assaillie d'ombres sans corps qui s'estompent dans la noirceur lorsqu'il se retrouve seul encore et que la mort approche. Les jeunes filles sont en tant que telles les objets d'une définition précise de l'amour inaccessible et de l'érotisme débridé qu'il sous-tend. Mais cependant qu'elles vivent et qu'elles souffrent, leur pureté et leur innocence, ces essences qui sont secrètement réservées à un nouvel avatar d'elles-mêmes, sont conservées dans cette profondeur qui est l'objet de la contemplation poétique. Elles donnent ainsi un aperçu de cet « œil bleu » que l'écrivain se proposait de peindre après les *Diaboliques*, s'il trouvait un bleu assez pur.

Devant le portrait d'une femme qu'il appelle la Dame bleue, Barbey d'Aurevilly se dit : « Elle est à elle-même son propre poème. La poésie des femmes est-elle

⁷ OC I, p. 35.

ailleurs⁸ ? » En enfermant de la sorte la femme dans un « poème » qui la constitue et dont la finitude est faite de sa beauté, il l'« ouvre » sur une certaine profondeur au cœur de laquelle se situent son charme et sa richesse. L'écrivain dit d'ailleurs de la poésie qu'elle est la « fille du Rêve⁹ », suivant ce qui est une sorte de principe romantique : « Et partout la poésie tire sa substance de la substance du rêve¹⁰ ». Léa, Calixte et Lasthénie sont de même conçues comme des poèmes, soit par un agencement de symboles que le poète illumine¹¹. En plaçant ces silencieux personnages au centre de mon analyse, et comme c'est dans le rayonnement de leur cœur que s'organise la mise en scène sacrificielle du désir, j'ai pu montrer à quel point leur rôle au sein de l'intrigue est fondamental. Mais ce que, en outre, j'aurais voulu montrer, c'est que ces créatures ont une vie propre et qu'elles le laissent paraître à l'intérieur des récits. Elles ont une intuition du sentiment mêlé de cruauté dont elles sont les objets désirés et en quelque sorte elles s'y abandonnent, car c'est la mort qui doit les rattraper. C'est qu'il leur est impossible de ne pas être les victimes du drame qui se joue ; autant alors tenir la palme du martyr et faire s'écouler de leur cœur le sacré et le sublime auxquels elles ont accès.

La souffrance et la mort sont liées à la pureté et à la vertu en ce qu'elles les confirment. C'est ce qui explique que la féminité idéale, attachée à ses valeurs dans les mentalités, dégénère dans la maladie et la consommation. Dans *Les Idoles de la*

⁸ Barbey d'Aurevilly, *Sensations d'art* ; cité par Joseph-Marc Bailbe, « Les métamorphoses du portrait féminin chez Barbey d'Aurevilly », *Le Portrait*, Rouen, PU de Rouen, 1987, p. 68.

⁹ Préface de *L'Enfermée* (édition de 1858). Voir OC I, p. 1351.

¹⁰ Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve, Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris, Librairie José Corti, 1967 (1939), p. XV.

¹¹ « On oublie que l'artiste traite de symboles, c'est-à-dire de la réalité illuminée par l'âme », écrit Anaïs Nin dans *Le Roman de l'avenir*.

perversité, plusieurs dénominations rendent compte des principales caractéristiques de la femme idéalisée, destinée à s'épanouir dans la vie du mariage, si elle ne meurt pas avant : prêtresse domestique, ange de la maison, muette enfant de la terre, belle invalide, martyre muette et folle, sublime consommateur, etc. Ces formulations révèlent l'image qu'on a donnée de la femme dans les représentations artistiques et littéraires du dix-neuvième siècle, mais aussi, dans certains cas, de celle que les femmes ont donnée d'elles-mêmes, plus ou moins innocemment, par la mise en scène de leur douleur et de leur détresse dans la vie de tous les jours.

Alice James (1848-1892), dont on peut lire le *Journal*, est un bel exemple de cette situation. Cette vieille jeune fille qui est morte à quarante-trois ans d'un cancer du sein a vécu toute sa vie différentes affections nerveuses que Léon Edel attribue en partie « au carcan victorien imposé aux femmes¹² ». Durant les dernières années de sa vie, Alice lisait, écrivait, pensait et potinait dans sa chambre. Lorsque ses forces lui permettaient de sortir, elle allait au jardin voir les fleurs ou contempler la prairie¹³. Elle donne la clef de la sagesse qu'elle a acquise durant son adolescence avec des termes qui illustrent parfaitement l'esprit dans lequel vivaient un bon nombre de jeunes filles de son âge (et de sa condition) à son époque :

Des circonstances de santé ont fait que ma jeunesse n'a pas été des plus ardentes, mais je dus travailler fermement entre douze et vingt-quatre ans, « me tuant », comme l'a dit quelqu'un, afin d'arriver à comprendre

¹² Alice James, *Le Journal d'Alice James*, traduit de l'américain par Marie Tadié, Introduction et notes de Léon Edel, Paris, Éditions Des femmes, 1983 (1934), p. XX. La famille James a fait en sorte que rien ne prépare Alice à vivre indépendamment de son cadre et de sa manière de voir les choses, qui voulait que la femme ne soit pas faite pour être stimulée intellectuellement. Comme si elle avait été « tenue endormie », Alice déprime et faiblit. Elle subit les divers traitements qui sont en vogue à l'époque victorienne, tels que la cure de sommeil et les électrochocs. Ce n'est qu'à la fin de sa vie qu'elle entreprend l'écriture de son *Journal*.

¹³ Comme elle a su, à travers la vie qu'elle devait mener, exprimer d'une manière sensible la conscience qu'elle avait d'elle-même et de sa situation, Alice James est devenue à la publication de son *Journal* une icône féministe.

profondément que la meilleure part consiste à se dissimuler sous des teintes neutres, à marcher le long des eaux dormantes et à posséder son âme en silence¹⁴.

Parce qu'ils évoquent les problèmes de santé, la puberté, la difficulté pour une femme de se définir en dehors de la contrainte du mariage et la résignation à une forme de mélancolie¹⁵, les mots d'Alice James sont représentatifs de cette vision de l'adolescence dans laquelle j'ai souhaité inscrire Léa, Calixte et Lasthénie. Telle qu'esquissée ici, cette époque de la vie d'une femme a son essence propre, silencieuse. « Il faut tout cacher dans la vie¹⁶ », dit Calixte à travers le rêve qu'elle fait durant une crise de somnambulisme. Il semble que l'adolescence soit à l'origine d'une affinité profonde entre les jeunes filles, chacune dans sa maison ou dans son histoire. Léa n'aspire par conséquent à aucun bonheur terrestre, mais plutôt à cette « solitaire béatitude » à laquelle est vouée la rose flétrie¹⁷. Calixte, elle, envisage la Mort comme une figure bienveillante, magicienne maternelle de la transmutation, qui la dépouillera de tout ce qui lui pèse, sauf de ce souffle de silence qui est son essence et que la « jeune fille de brouillard » éternisera, de même qu'elle l'a fait pour la petite Lise. C'est qu'elles savent, et Lasthénie et la fontaine de Marie Noël le savent aussi, qu'il se trouve dans le silence éternel la possibilité d'une pureté blanche comme la neige, lavée et soulagée de toute souillure.

Dans son essai *La Femme sadienne*, Angela Carter dit au sujet des « générations de femmes qui découvrirent que [...] le monde n'est pas fait pour elles » que « Ces victimes innocentes, et conscientes de l'être, souffrent inlassablement jusqu'à ce que

¹⁴ *Ibid.*, p. 106-107.

¹⁵ « Ma douleur est la face cachée de ma philosophie, sa sœur muette », écrit Julia Kristeva dans *Soleil noir : dépression et mélancolie* (p. 14).

¹⁶ *OCI*, p. 1139.

¹⁷ Je me réfère aux paroles de Thésée dans *Le songe d'une nuit d'été*. Voir le premier chapitre, p. 16.

la souffrance leur soit devenue une seconde nature¹⁸. » Léa, Calixte et Lasthénie sont sûrement comme Alice James « dénaturées » de la sorte, mais elles sont en revanche des sujets religieux. Sur leur silence qui s'éternise repose l'essence insondable de l'Infini. Aussi véhiculent-elles dans la réalité romanesque la possibilité d'un idéal de vie céleste et invisible. Elles sont une espèce de parole sacrée, dans la mesure où elles conservent en elles cette lumière intérieure que le goût des voluptés étouffe chez les autres, et cette lumière illumine les consciences des mères et des héros, tandis qu'ils subissent la force des passions et les tourments de la tempête aurevillienne. Autrement, les jeunes filles cultivent en silence de ces roses de lumière qui leur permettront de trouver leur chemin dans la nuit... de notre propre profondeur.

¹⁸ Angela Carter, *La Femme sadienne*, op. cit., p. 104.

BIBLIOGRAPHIE

ALBY, Nicole. « Syndrome de Lasthénie de Ferjol : étude psychologique », *Actualités Hématologiques*, n° 15 (1982), p. 121-125.

AURAIX-JONCHÈRE, Pascale. *L'Unité impossible. Essai sur la mythologie de Barbey d'Aurevilly*, Clermont-Ferrand, Librairie A.-G. Nizet, 1997.

BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1942.

BACHELARD, Gaston. *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, 1943.

BAILBE, Joseph-Marc. « Les métamorphoses du portrait féminin chez Barbey d'Aurevilly », *Le Portrait*, Rouen, PU de Rouen, 1987, p. 67-84.

BALZAC, Honoré de. *Séraphîta*, Paris, Les Éditions du Carrousel, 1999 (1835).

BARBEY D'AUREVILLY, Jules. *Oeuvres romanesques complètes*, Textes présentés, établis et annotés par Jacques Petit, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964 et 1966, 2 vol.

BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.

BECKER, Colette. « Le rêve d'Angélique », *Les Cahiers naturalistes*, n°76 (2002), p. 7-23.

BÉGUIN, Albert. *L'Âme romantique et le rêve, Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris, Librairie José Corti, 1967 (1939).

BERNARD, Jean et al. « Les anémies hypochromes dues à des hémorragies volontairement provoquées : syndrome de Lasthénie de Ferjol », *Presse Médicale*, n° 75 (1967), p. 2087-2090.

BERTHIER, Philippe. *Barbey d'Aurevilly et l'imagination*, Genève, Librairie Droz, 1978.

BERTHIER, Philippe. « Éléments pour une topo-analyse », *Autour d'Une histoire sans nom de Barbey d'Aurevilly*, Actes du colloque tenu au Centre culturel international de Cerisy-la-Salle en octobre 1982, animé par Joël DUPONT, *Annales de Normandie*, n° 3 (septembre 1984), p. 229-240.

BIDERMANN, Hans. *Encyclopédie des symboles (Knaurs Lexikon der Symbole)*, Édition française établie sous la direction de Michel Cazenave, Paris, Librairie Générale Française, coll. « La Pochothèque », 1996 (1989).

BOGORATZ, Julien. « À bas bruit (*Une histoire sans nom*) », *La Revue des lettres modernes*, n° 1183-1192 (1994), p. 187-200.

CARROLL, Lewis. *De l'autre côté du miroir*, dans *Œuvres*, traduit de l'anglais par Philippe Blanchard, Fanny Deleuze, Jean Gattégno, Henri Parisot, Alexandre Révérend et Jean-Pierre Richard, Édition publiée sous la direction de Jean Gattégno avec la collaboration de Véronique Béghain, Alexandre Révérend et Jean-Pierre Richard, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, (1871).

CARTER, Angela. *La Compagnie des loups et autres nouvelles*, traduit de l'anglais par Jacqueline Huet, Paris, Éditions du Seuil, 1985 (1979).

CARTER, Angela. *La Femme sadienne (The Sadian Women)*, traduit de l'anglais par Françoise Cartano, Paris, Henry Veyrier, 1979.

CLAUDEL, Paul. *Cinq grandes Odes, suivies d'un processionnal pour saluer le siècle nouveau*, Paris, Gallimard, 1936 (1910, 1907).

COMMELIN, P. *Nouvelle mythologie grecque et romaine*, Paris, Librairie Garnier frères, 1942 (1929).

D'HOUVILLE, Gérard. *Les Poésies de Gérard d'Houville*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1931.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, coll. « Le Temps des images », 1999.

DIJKSTRA, Bram. *Les Idoles de la perversité. Figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*, traduit de l'américain par Josée Kamoun, Paris, Seuil, 1992 (1986).

GRAMONT, Élisabeth de. *Barbey d'Aurevilly*, Paris, Grasset, 1946.

GRIMM, Jacob et Wilhelm. *Märchen Contes*, Choix de contes traduits de l'allemand, préfacés et annotés par Marthe Robert, Paris, Gallimard, 1976, p. 137.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus Wilhelm. « L'Homme au sable », *Contes fantastiques II*, Traduction de Loève-Weimars, Paris, Garnier-Flammarion, 1980, (1816).

JAMES, Alice. *Le Journal d'Alice James*, traduit de l'américain par Marie Tadié, Introduction et notes de Léon Edel, Paris, Éditions Des femmes, 1983 (1934).

JUNG, Carl Gustav. *Psychologie de l'inconscient*, préface et traduction par Dr. Roland Cahen, Genève, Georg & Cie, 1952.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, 1980.

KRISTEVA, Julia. *Soleil noir : dépression et mélancolie*, Paris, Éditions Gallimard, 1987.

KRISTEVA, Julia. « Des madones aux nus : une représentation de la beauté féminine », *L'Infini*, n° 70 (été 2000), p. 23-48.

LEBERRUYER, Pierre et Jacques PETIT. « Les eaux-mortes », *La Revue des lettres modernes*, n° 137-140 (1966), p. 25-33.

LEFRANÇOIS, Jean-Jacques et Jacques PETIT. « Les thèmes physiologiques », *La Revue des lettres modernes*, n° 162-165 (1967), p. 33-50.

LÖW, Tomas. « Vampire et suceurs de sang, à propos de Léa », *La Revue des lettres modernes*, n° 965-970 (1990), p. 83-99.

MOUNIER-DAUMAS, Danièle. « La maternité, blessure et désir de mort », *La Revue des lettres modernes*, n° 600-604 (1981), p. 49-65.

MUGNIER-MANFREDI, Françoise. « L'effacement du personnage féminin chez Barbey d'Aurevilly », *Litteratures*, n° 17 (1987 Autumn), p. 101-108.

NIN, Anaïs. *Le Roman de l'avenir*, traduit de l'américain par Marie-Claire Van der Elst, Paris, Éditions Stock, 1973 (1968).

NOËL, Marie. *Le Voyage de Noël et autres contes*, Paris, Éditions Stock, Delamai et Boutelleau, 1949.

NOËL, Marie. *L'Œuvre poétique*, Paris, Librairie Stock, 1956.

OTTO, Rudolf. *Le sacré : l'élément non-rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, Traduction française par André Jundt, revue par l'auteur, d'après la 18e édition allemande, Paris, Éditions Payot, Coll. « Petite bibliothèque Payot », 1949 (1917).

PALMA, Brian de. *Carrie*, réalisé d'après le roman de Stephen King (1974), États-Unis, 1976.

PETIT, Jacques, « L'imagination et la mort », *La Revue des lettres modernes*, n° 198-192 (1969), p. 73-86.

PINKOLA ESTÉS, Clarissa. *Femmes qui courent avec les loups, Histoires et mythes de l'archétype de la Femme Sauvage*, Traduit de l'américain par Marie-France Girod, Paris, Bernard Grasset, 1996 (1992, 1995).

PRAZ, Mario. *La chair, la mort et le diable dans la littérature du 19^e siècle : le romantisme noir (La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica)*, traduit de l'italien par Constance Thompson Pasquali, Paris, Denoël, 1977 (1930, 1948).

SADE, Donatien Alphonse François de. *Justine ou Les Malheurs de la vertu*, dans *Œuvres*, Édition de Michel Delon, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, vol. II.

SHAKESPEARE, William. *Œuvres complètes*, avant-propos d'André Gide, Introduction générale et textes de présentation d'Henri Fluchère, Paris, Librairie Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, vol. I.

STEINER, Rudolph. *L'Homme dans ses rapports avec les animaux et les esprits des éléments*, Cycle de douze conférences faites au Gothéanum de Dornach (Suisse) du 19 octobre au 11 novembre 1923, Traduction française de Germaine Claretie, Préface du Dr Ehrenfried Pfeiffer, Paris, Triades, 1992 (1937).

TRANOUEZ, Pierre. « L'Asthénique, l'Amazone et l'Androgyne », *La Revue des lettres modernes*, n° 491-497 (1977), p. 85-113.

VALÉRY, Paul. *Poésies*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. « Poésies », 1958 (1929).

VIGNY, Alfred de. « Éloa, ou la Sœur des anges », *Œuvres complètes*, texte présenté, établi et annoté par François Germain et André Jarry, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, vol. I (Poésie, théâtre).

VON FRANZ, Marie-Louise. *La femme dans les contes de fées*, Traduit par Francine Saint René Taillandier, Paris, Albin Michel, coll. « Espaces libres », 1993 (1972).

ZOLA, Émile. *Le Rêve*, dans *Les Rougon-Macquart*, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire, Édition d'Armand Lanoux, Henri Mitterand, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, vol. IV.