

Université de Montréal

La cruauté au féminin : mythes et sacrifice  
dans *La Comtesse sanglante* de Valentine Penrose

par  
Stéphanie Robert

Département des littératures de langue française  
Faculté des Arts et Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales  
en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts  
en Littératures de langue française

Décembre 2010

©, Stéphanie Robert, 2010

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

La cruauté au féminin : mythes et sacrifice  
dans *La Comtesse sanglante* de Valentine Penrose

présenté par :

Stéphanie Robert

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Catherine Mavrikakis

.....  
président-rapporteur

Andrea Oberhuber

.....  
directeur de recherche

Jean-Philippe Beaulieu

.....  
membre du jury

## Résumé

Ce mémoire consiste en une étude de la transgression en ce qui a trait au lieu, au personnage et aux sacrifices dans *La Comtesse sanglante* (1962) de Valentine Penrose, une auteure et artiste qui a fait partie du mouvement surréaliste dès 1926. À partir de l'idée directrice du sacrifice et du sacré, nous exposons, dans un premier temps, l'état transgressif de la criminelle historique Erzsébet Báthory, présentée dans le récit comme une beauté fixe masquant une âme monstrueuse. Dans un deuxième temps, nous examinons la cruauté et la théâtralité des sacrifices pulsionnels qui servent la propre déification de la protagoniste. Partant de la théorie de la transgression de Foucault de laquelle nous dégageons l'idée du seuil, le premier chapitre présente la marginalité de l'univers de la meurtrière présenté comme une extension de son corps, du château en tant que structure froide et vide à l'intérieur. Dans le deuxième chapitre, nous mettons en corrélation la violence et le sacré en rapport, d'une part, aux mises en scène sacrificielles et au rôle de chaque femme participant aux sacrifices, et d'autre part, à la progression de la cruauté dans le récit. Dans le troisième chapitre sont explorés le phénomène de la rumeur et la filiation mythique du personnage par la réécriture de deux figures monstrueuses : la Méduse et Lilith. Par ces analyses, ce mémoire a pour but de faire connaître davantage l'auteure et de dégager la singularité de la comtesse Báthory dépeinte par Penrose comme l'archétype de la transgression au féminin.

**Mots clés** : surréalisme, transgression, mythe féminin, sacrifice, cruauté, Valentine Penrose.

## **Abstract**

The present thesis is an analysis of transgression in relation to the location, character and sacrifices in *La Comtesse sanglante* (1962) by Valentine Penrose, an artist and author who became part of the surrealist movement from 1926 onwards. In the first place, beginning with the salient aspects of the sacrifice and the sacred, the thesis will present the transgressive side of the historically notorious Erzsébet Báthory, who is portrayed in the story as a beauty that conceals a monstrous soul. In second place, then, the thesis will discuss the cruelty and theatricality of the compulsive sacrifices that serve to deify the protagonist. Starting from Foucault's theory of transgression, from which we derive the idea of threshold, the first chapter will present the marginality of the murderess's universe, which is described as if it were extension of her body, and the castle, as a cold and empty structure within. In the second chapter, the thesis will correlate the violence and the sacred in relation to, firstly, the staging of the sacrifice scenes and the role of each woman who took part in them, and secondly, to the escalation of cruelty in the story. In the third chapter, the thesis will explore the phenomenon of rumor and the main character mythical parentage by the rewriting of two monstrous figures: the medusa and Lilith. Through these analyses, the main goal of this thesis is to promote awareness of this author and to identify the uniqueness of the Countess Báthory, portrayed as the archetype of female transgression.

**Keywords:** surrealism, transgression, feminine myth, sacrifice, cruelty, Valentine Penrose.

## Table des matières

Remerciements.....	i
Introduction.....	1
Chapitre 1 — Panorama transgressif d’une criminelle.....	10
1. Sur le seuil.....	10
1.1 Au-delà de la loi.....	12
1.2 Un état de détachement intérieur : de l’étreinte létale à l’exil du « soi ».....	16
2. Symbolique du tombeau : le corps-sarcophage.....	21
2.1 L’être-oxymore.....	23
2.2 Le corps au cœur du minéral.....	30
Chapitre 2 — L’érotisme cruel ou la quête de l’infini impossible.....	35
1. Création d’un théâtre sacrificiel.....	35
1.1 De la cruauté mimétique.....	38
1.2 Des dénonciations arbitraires.....	40
1.3 La dualité de la « femme sacrificielle ».....	44
2. La révélation d’une identité transie.....	51
2.1 Arbitraire d’un sadisme lesbien.....	54
2.2 Rituel de l’éclat.....	57
2.3 Actes d’un « érotisme de pierre, de neige et de murailles ».....	62
Chapitre 3 — Réécriture de deux figures mythiques : Méduse et Lilith.....	70
1. La monstruosité morale.....	70
1.1 Le phénomène de rumeur.....	73
2. Méduse.....	79
2.1 Portraits pétrifiés, reflets d’immortalité.....	80
2.2 Une divinité chtonienne.....	83
3. Lilith.....	87
3.1 La figure du chaos.....	89
3.2 Kâli, déesse orientale.....	90
Conclusion.....	96
Bibliographie.....	103

## Remerciements

Je tiens à remercier certaines personnes qui m'ont entourée durant la rédaction de ce mémoire de maîtrise qui a été, par moments, ardue.

Je remercie chaleureusement les membres de ma famille et mes amis qui me sont si chers, pour leurs encouragements, leur écoute et leur présence. Je les remercie surtout de leur confiance qu'ils m'ont transmise quant à la réussite de ce projet.

Je remercie tout particulièrement ma directrice, Madame Andrea Oberhuber, qui a su me guider consciencieusement tout au long de ce travail. Sa disponibilité, ses encouragements et ses conseils de rédaction comme de lecture m'ont permis de progresser dans mes réflexions et dans mon écriture, pour finalement aboutir à un résultat à la hauteur de mes espérances.

## Introduction

« La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas<sup>1</sup> » conclut André Breton à la fin de *Nadja*. Pour Breton, la beauté n'est pas source de calme ; elle doit plutôt provoquer un « saisissement capable de le “clouer sur place un jour, une fois pour toutes” ; c'est un trouble, un frémissement physique<sup>2</sup> ». Objet de surprise et d'idéal, abondamment esquissée, peinte, photographiée, décortiquée, admirée, rêvée, recréée, érigée en mythe, la beauté de la femme a représenté, pour ces hommes surréalistes qui sortaient de l'effroyable désillusion de la première Guerre mondiale, un espoir absolu tourné vers le futur. Les surréalistes ont démontré une véritable fascination (pour ne pas dire vénération) pour plusieurs représentations de la beauté qu'ils ont classifiées en un éventail d'archétypes, allant de la femme-enfant à la femme-sorcière<sup>3</sup>. Parmi les muses de ces artistes, généralement leurs épouses, quelques-unes ont joint le mouvement dans les années 1920-1930 : Claude Cahun qui n'a rencontré le groupe qu'en 1932-1933, même si elle s'est considérée rétrospectivement surréaliste dès 1911<sup>4</sup> ; Valentine Penrose, première femme à adhérer au mouvement et à publier des poèmes surréalistes en 1926<sup>5</sup> ; et Gisèle Prassinos qui, adolescente au moment de sa découverte du surréalisme en 1935, a représenté le modèle de la

---

<sup>1</sup> André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964 [1928], p. 190.

<sup>2</sup> Claude Abastado, *Introduction au surréalisme*, Paris, Bordas, 1986, p. 79.

<sup>3</sup> Voir à ce propos le livre *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard, 1971, p. 71-194, dans lequel Xavière Gauthier présente les différentes femmes mythiques les plus répandues. Georgiana M.M. Colvile, dans *Scandaleusement d'elles : trente-quatre femmes surréalistes*, Paris, Jean-Michel Place, 1999, p. 10-11, les résume en une énumération : « androgyne, femme-nature, femme-fleur, femme enfant, femme-fruit, femme-terre, femme-astre, femme diabolique, femme insaisissable, mante religieuse, prostituée, femme fatale, voyante, sorcière etc. »

<sup>4</sup> Georgiana M.M. Colvile, *Scandaleusement d'elles : trente-quatre femmes surréalistes*, op. cit., p. 21.

<sup>5</sup> *Ibid.*

femme-enfant dont la liberté s'est transposée dans son écriture automatique<sup>6</sup>. D'autres comme Frida Kahlo, Leonora Carrington et Leonor Fini n'ont jamais pris part officiellement au groupe, bien qu'elles aient participé à plusieurs expositions surréalistes<sup>7</sup>.

Celles que Georgiana Colvile et Katharine Conley appellent les « femmes surréalistes » appartiennent majoritairement à la deuxième voire à la troisième génération du mouvement, correspondant respectivement aux années 30 et à l'après-guerre<sup>8</sup>. En s'emparant de certains mythes féminins chers aux chefs de file surréalistes, leur contribution littéraire et artistique a permis de substituer à cet imaginaire masculin des figures et images d'un féminin pluriel. Elles ont rejeté l'« idée de la muse considérée comme l'Autre<sup>9</sup> » et se sont tournées vers leur propre monde intérieur pour trouver la source de leur art, afin d'en arriver à une plus grande connaissance de soi. Leur œuvre, exploitant et croisant divers médias, est donc composée en grande partie d'autoportraits et de récits autobiographiques. Le travail interdisciplinaire de la plupart d'entre elles, par contre, n'a été redécouvert que depuis une vingtaine d'années, dans la foulée des études sur l'art surréaliste au féminin. Whitney Chadwick a été la première à recenser les auteures et femmes artistes surréalistes, provenant de différents pays, et leur œuvre dans *Les femmes dans le mouvement surréaliste* (1986). Georgiana Colvile a aussi publié des ouvrages sur les

---

<sup>6</sup> Piroska Füzesi, « Femmes autour des surréalistes, femmes surréalistes », *Études françaises*, n°10, 2005, p. 163.

<sup>7</sup> Voir Whitney Chadwick, « La femme muse et artiste », dans *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Thames & Hudson, 2002 [1985], p. 66.

<sup>8</sup> Jacqueline Chénieux-gendron, « De l'écriture au féminin dans le surréalisme », dans *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Thames & Hudson, 2002 [1985] p. 61.

<sup>9</sup> Whitney Chadwick, « La femme muse et artiste », *loc. cit.*, p. 70.



femmes surréalistes, dont *La femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme* (1998) et *Scandaleusement d'elles : Trente-quatre femmes surréalistes* (1999), mais elle a également contribué à faire connaître certaines d'entre elles en particulier, telle Valentine Penrose.

Perçue comme la « sorcière » au sein du groupe surréaliste, Valentine Penrose (1898-1978) a transposé dans son art la représentation d'un féminin ambivalent, maléfique, parfois cruel. L'œuvre de cette écrivaine et artiste est composée essentiellement de poésie, de collages et de trois récits en prose (1935-1972) dont deux sont courts et se démarquent par une écriture poétique et fragmentaire : *Le Nouveau Candide* (1936) et *Martha's Opera* (1946), récit épistolaire. Seul *La Comtesse sanglante* (1962), très peu étudié, se différencie du reste de l'œuvre en raison de sa longueur, de son brouillage générique, mais surtout de son personnage central sadique. Il n'existe pratiquement pas d'études approfondies sur l'œuvre de Penrose, seulement quelques articles et chapitres de livres surtout biographiques ou qui concernent les poèmes-collages. L'anthologie publiée par Georgiana Colvile, *Écrits d'une femme surréaliste* (2001)<sup>10</sup> dresse le panorama le plus détaillé de la biographie, des récits et des collages de l'écrivaine et artiste, incluant un extrait du récit *La comtesse sanglante*, publié en intégralité par Gallimard en 2004.

*La Comtesse sanglante*, annoncé avant sa parution dans *Les larmes d'Éros* de Georges Bataille (1961), constituera l'objet d'étude de ce mémoire de maîtrise. Le

---

<sup>10</sup> *Écrits d'une femme surréaliste*, édition par Georgiana Colvile, Paris, Joëlle Losfeld, 2001, a remplacé l'anthologie bilingue établie par Roy Edwards, *Poems and Narrations*, Manchester, Carcanet Press & Elephant Trust, 1977.

récit relate la biographie d'Erzsébet Báthory (1560-1614), criminelle hongroise retenue par l'Histoire en raison de ses nombreux crimes sadiques commis contre des centaines de jeunes femmes, et de ses bains de sang qui devaient lui permettre de conserver la beauté et la jeunesse éternelles. Ce récit a été commenté et étudié sommairement par Renée Riese Hubert dans « Lesbianism and Matriarchy : Valentine and Roland Penrose » et Karen Humphreys dans « The Poetics of Transgression in Valentine Penrose's *La Comtesse sanglante*<sup>11</sup> ». La première aborde en surface plusieurs aspects du livre : l'hybridité générique du récit, la supériorité de la femme par rapport à l'homme et l'association du personnage à certaines figures mythiques, comme la sorcière et le vampire. Contrairement à Hubert, Humphreys, dans son article, explore le récit plus en profondeur, selon une poétique de la transgression. Elle allie la quête de Penrose à celle de Georges Bataille qui consiste à trouver, à partir d'une « philosophie de l'érotisme », un langage pour penser la limite<sup>12</sup>, recherche dont parle Foucault dans son article théorique « Préface à la Transgression » (1963)<sup>13</sup>. À la différence de la simple supériorité de la femme sur l'homme, Humphreys voit dans ce texte une réponse féministe au débat social sur la transgression, sur la domination masculine dans le monde artistique et intellectuel. En ce qui concerne la filiation mythique, elle rapproche la comtesse de la magicienne

---

<sup>11</sup> Karen Humphreys, « The Poetic of Transgression in Valentine Penrose's *La Comtesse sanglante* », *The French Review*, vol. 76, n°4, 2003, p. 740-751.

<sup>12</sup> Georges Bataille exclut le plaisir (l'orgasme) dans ses récits, ce qui laisse place au désir absolu. Cet érotisme « transgresse » en quelque sorte la possibilité du plaisir. L'écriture de Bataille est d'ailleurs parsemée de points de suspension, de silences démontrant l'incompatibilité du plaisir et du langage en une quête qui tourne à vide, une « "exacerbation", voire une exaspération du désir », dans Agathe Simon, « Georges Bataille : le plaisir et l'impossible », PUF, vol. 103, 2003, p. 184.

<sup>13</sup> Michel Foucault, « Préface à la transgression », *Critique*, vol. 19, n°195-196, août-septembre, 1963, p. 751-761.

Médée et de Lady Macbeth et analyse la déesse orientale Kâli, mentionnée explicitement dans le récit.

Nous tenons à spécifier d'emblée que notre étude ne sera pas féministe et ne concernera pas, bien qu'importante dans le récit, la comparaison entre la monstruosité de la femme (Erzsébet Báthory) et celle de l'homme (Gilles de Rais). Nous nous en tiendrons plutôt à l'élaboration penrosienne du personnage comme tel et de son monde clos. Ce texte pose donc les problèmes du sacrifice et du sacré, de la cruauté érotique, de même que celui de la réécriture de plusieurs mythes féminins. Partant de la première idée directrice, la présent travail portera sur l'état transgressif de la comtesse en rapport avec son corps, dont la beauté surprenante masque une âme monstrueuse, et sur les sacrifices qu'elle accomplit dans un microcosme où elle règne selon ses lois, où elle est à la fois maîtresse unique et sujet multiple.

Afin de situer l'univers marginal dans lequel règne la criminelle sanguinaire, nous nous baserons surtout, dans le premier chapitre, sur le concept de la transgression développé par Michel Foucault. Cette théorie met en corrélation la transgression avec l'idée de limite dans un rapport en vaille où l'une ne peut exister sans l'autre<sup>14</sup>. Nous l'exploiterons plus en profondeur que Humphreys en y dégageant l'idée de seuil, importante tout au long du mémoire, de l'entre-deux spatial et existentiel de la protagoniste. L'état liminal du personnage évoluant entre la vie et la mort sera identifié à l'aide de l'étude d'Anne Dufourmantelle sur le lien entre la femme et le sacrifice. L'ouvrage de Martine Delvaux sur les fantômes permettra de

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 755.

définir ensuite ce spectre qui n'est pas conforme à l'idée habituelle d'un mort qui reprend vie. Enfin, dans la deuxième partie, le corps de la comtesse, qui ne s'« anime » de pulsions que durant les sacrifices, sera associé à la « femme automatique » de Katharine Conley, qui correspond à l'idéal de la femme-muse surprenante de Breton.

Le sacrifice, élément central du deuxième chapitre, suppose les notions de violence et de sacré qui seront définies à partir de l'étude sociologique des sacrifices de René Girard et des recherches de Roger Caillois, qui se concentrent davantage sur les rapports entre l'homme et le sacré, et aussi sur la différence entre le profane et le sacré. Ces points de vue permettront de déterminer le type de sacré célébré par la protagoniste qui a éliminé Dieu de son univers marginal. Pour l'analyse du déroulement des sacrifices, l'étude d'Anne Dufourmantelle, mentionnée précédemment, nous servira à préciser le rôle de chaque femme prenant part aux sacrifices. Aux dimensions du sacré et de l'arbitraire seront ajoutées celles de l'érotisme et de la cruauté que Georges Bataille a nommé « amour noir ». Il s'agit du lien entre la sexualité et la mort qui, durant l'acte sexuel, permet l'accès au « non-être », à l'infini, dans la démesure du plaisir et dans le prolongement du corps de l'autre. Nous reprendrons la dialectique des pulsions de vie et de mort dans la perspective d'un désir, par la protagoniste, de gradation infinie de la cruauté sacrificielle.

Le troisième chapitre, qui portera sur la réécriture de deux mythes féminins de la cruauté, Méduse et Lilith, impliqueront de cerner les concepts de monstre et de

mythe, ainsi que de définir ce qu'on entend par réécriture. La monstruosité peut prendre plusieurs formes, souvent physique ou morale, et se caractérise surtout par son effet de fascination, mélange de peur et de vénération. La définition du monstre par Michel Foucault situera l'importance de cet être dans la société pour fixer les limites morales ; la vision de Georgiana Colvile servira à présenter le monstre féminin dans l'art ; et celle de Bataille, à lier le monstre au divin par l'effet de fascination. Nous verrons de quelle manière l'amplification de cet effet qu'engendre le phénomène social de la rumeur, exploré par Françoise Reumaux, génère des mythes. Pour théoriser le mythe, nous nous appuierons sur les réflexions de Mircea Eliade concernant le sacré et le profane, et sur celles de Jacqueline Chénieux-Gendron et Yves Vadé pour les liens entre mythe et surréalisme. En dernier, à partir de la conception qu'ont Lise Gauvin et Andrea Oberhuber de la réécriture au féminin, nous révélerons la fonction de cette méthode employée par Penrose pour créer un effet de lecture grâce aux traces textuelles implicites et explicites des deux mythes de la cruauté au féminin. Nous nous inspirerons également de l'étude de Jacques Bril sur le mythe de Lilith et de celle de Sylvain Détoç qui retrace la filiation littéraire de la Gorgone Méduse.

Nous analyserons d'abord la représentation penrosienne du personnage historique d'Erzsébet Báthory en tant que figure féminine de la transgression. Nous verrons de quelle manière le microcosme, géographiquement situé sur une frontière, est lié au corps spectral de la protagoniste qui ne peut atteindre tout ce qui n'est pas transgressif. Puis, partant de l'isotopie du corps comme enveloppe, nous nous intéresserons à la façon dont le « corps-sarcophage » remet en cause, dans la

narration, l'humanité de la meurtrière en la présentant comme un être mort-vivant, animal et minéral. Cette réflexion servira finalement à associer ce « corps-sarcophage » aux lieux sacrificiels, soit les châteaux de la comtesse, présentés comme des extensions de son corps, structures froides puisque construites en pierre et vides à l'intérieur.

À la suite d'une perspective d'ensemble sur le lieu et le personnage transgressifs, nous concentrerons notre étude sur le déroulement et le sens du sacrifice. En effet, celui-ci est présenté comme une mise en scène qui confère à la criminelle un pouvoir divin renchéri par le choix arbitraire des victimes. Nous verrons, grâce au point de vue d'Anne Dufourmantelle, en quoi la position de victime est potentiellement attribuable à presque chaque femme (sauf les sorcières) participant aux sacrifices, même la comtesse. Nous explorerons ensuite, dans une dialectique d'érotisme et de mort, la progression de la cruauté d'abord en lien avec la torture par le feu, puis commise dans le froid du dehors, révélant la mort prochaine de la criminelle.

Nous nous intéresserons enfin à la figure du monstre par l'analyse du phénomène de la rumeur qui a rendu légendaire celle qui a été nommée « la comtesse sanglante », puis par celle de la filiation mythique du personnage. Nous verrons en quoi la réécriture du mythe de Méduse, implicite dans le récit, et celle du mythe de Lilith, aux traces textuelles explicites, expliquent, par leur complémentarité, la construction oxymorique du personnage qu'elles insèrent dans une filiation mythique, donc dans un imaginaire social et dans une continuité de l'univers.

En somme, nous comptons, par ce mémoire, faire connaître davantage Valentine Penrose et mettre en lumière la singularité de son récit qui mythifie l'héroïne de papier jusqu'à en faire un archétype de la femme diabolique, abjecte.

## Chapitre 1

### Panorama transgressif d'une criminelle

#### 1. Sur le seuil

La marginalité du personnage de la comtesse Báthory se place sous le signe d'une transgression en trois dimensions : territoriale, sociale et intérieure. Dans « Préface à la transgression », Foucault élabore ce concept par l'angle de la sexualité moderne qui a été « dénaturalisée<sup>15</sup> » par la violence du langage caractérisant la littérature contemporaine. La transgression, explorée par le marquis de Sade et Georges Bataille<sup>16</sup> dans un langage sexuel poussé à son paroxysme, est « jetée dans un espace vide où elle ne rencontre que la forme mince de la limite, et où elle n'a d'au-delà et de prolongement que dans la frénésie qui la rompt<sup>17</sup> ». Foucault la définit comme un comportement adressé à l'absence de Dieu qui caractérise la contemporanéité, comme une profanation vide qui indique cette absence et « s'épuise en elle<sup>18</sup> ». Il expose la transgression sexuelle en regard de trois limites qu'elle brise : la limite de la conscience, seule capable de saisir l'inconscient tabou que tend à exprimer la littérature contemporaine ; la limite de la loi qui est celle de l'interdit universel ; et la limite du langage à la frontière de l'explicitation de l'inconscient par les mots et de l'implicite contenu dans les silences du langage. L'espace transgressif s'inscrit donc sous l'angle du seuil, du trait de la limite où les dialectiques s'effacent. C'est sur ce seuil que la limite et la transgression se doivent réciproquement leur

---

<sup>15</sup> Michel Foucault, « Préface à la transgression », *loc. cit.*, p. 751.

<sup>16</sup> L'érotisme cruel sera analysé dans le deuxième chapitre, en regard de la théorie de Sade, mais plus particulièrement de celle de Bataille.

<sup>17</sup> Michel Foucault, « Préface à la transgression », *loc. cit.*, p. 751.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 752.



existence<sup>19</sup> : la limite existerait-elle si le geste transgressif ne la traversait pas en la niant ? Et la transgression, elle, n'existe que dans « l'instant où elle franchit la limite, n'étant nulle part ailleurs qu'en ce point du temps<sup>20</sup> ». Dans cette partie, nous retiendrons de ce concept foucauldien l'idée du seuil comme propice à un intervalle limite vide où les contradictions se disloquent et où la transgression, en s'épuisant elle-même, le fait exister ; des trois limites mentionnées ci-dessus, seule celle de la loi attirera notre attention, non par rapport à la sexualité<sup>21</sup>, mais plutôt aux sacrifices. Dans un premier temps, nous situons les actes transgressifs d'Erzsébet Báthory géographiquement, puis par rapport aux lois et à la religion régissant la collectivité de laquelle elle s'exclut. Nous posons l'hypothèse que les actes sacrificiels perpétrés par la comtesse sont transgressifs et non subversifs, car la subversion est caractérisée par une volonté de renverser l'ordre établi, alors que la transgression, selon Foucault, doit être « libér[ée] de ce qui est le scandaleux ou le subversif [...] ». La transgression n'oppose rien à rien, ne fait rien glisser dans le jeu de la dérision, ne cherche pas à ébranler la solidité des fondements<sup>22</sup> ». En ce sens, la protagoniste n'agit pas à l'encontre des lois avec la volonté de s'ériger contre elles, mais plutôt dans un dépassement des lois en suivant ses pulsions. Cette posture du détachement, d'abord analysée socialement, sera approfondie dans un deuxième temps en regard du personnage lui-même, sous les angles du tangible — impossibilité de la protagoniste à saisir les choses qui l'entourent sans les éteindre à son contact — et de l'identitaire, du personnage dépourvu d'intériorité.

---

<sup>19</sup> Voir *Ibid.*, p. 751-755.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 755.

<sup>21</sup> Les limites sexuelles, en rapport avec la cruauté, seront développées dans le deuxième chapitre de ce mémoire.

<sup>22</sup> Michel Foucault, « Préface à la transgression », *loc. cit.*, p. 756.

### 1.1 Au-delà de la loi

Le seuil ou l'entre-deux est une zone limite paradoxale : il est à la fois un « trait », une frontière et une zone qui, traversée par la transgression, s'ouvre en son cœur sur l'illimité : « la transgression porte la limite jusqu'à la limite de son être ; elle la conduit à s'éveiller sur sa disparition imminente, à se retrouver dans ce qu'elle exclut [...], à éprouver sa vérité positive dans le mouvement de sa perte<sup>23</sup> ». Cette simultanéité de l'existence de la transgression et de la limite, qui ne peut advenir que sur la ligne tracée par cette dernière, se produit nécessairement sous une tension violente : la limite, qui rejette la transgression, est par le fait même envahie par elle<sup>24</sup>. Dans son analyse portant sur les frontières territoriales, Hélène Velasco-Graciet soulève géographiquement ce paradoxe de la limite sur les zones-frontalières qui à la fois déterminent une norme et laissent place, pour les populations locales, à la transgression des interdits nationaux. Par extension, cette relative liberté transgressive confère à ces populations une identité singulière<sup>25</sup>. Dans *La Comtesse sanglante*, le seuil géographique est l'élément primordial qui autorise à la protagoniste une liberté transgressive, puisque deux de ses châteaux<sup>26</sup> sont situés sur la frontière austro-hongroise, neutre de droits :

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 755. Le mécanisme transgressif, qui fait de la comtesse Báthory une victime de ses sacrifices et la mène à sa perte, sera exposé dans le deuxième chapitre consacré à l'érotisme cruel.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Hélène Velasco-Graciet, « La frontière, de la norme à la transgression territoriale », dans *Frontières et seuils, Eidolon*, n° 67, 2004, p. 35.

<sup>26</sup> Erzsébet Báthory accomplit ses sacrifices dans quatre châteaux : Bezcó, Sárvar, Csejthe et Keresztúr (CS, 232-233). Csejthe est le lieu principal de ses crimes et son préféré. Dans la deuxième partie de ce premier chapitre seront étudiés les lieux des sacrifices, associés au contraste entre le corps pur et l'intériorité noire de la protagoniste.

c'est toujours dans les [châteaux] plus reculés et ceux aux abords les moins souriants qu'elle préféra vivre. Il y avait pour Csejthe et Bezcó une autre raison : ils étaient en territoire neutre sur la frontière austro-hongroise. À Csejthe, elle était attirée et retenue par quelque appel sinistre ; peut-être y trouvait-elle la sécurité que la sorcellerie et le crime exigent toujours, au commencement. (CS, 47)

Le « commencement » donne à entendre un processus, une future amplification du crime et de l'affirmation de l'être criminel. La criminelle se voit déjà attribuée de « droits absolus<sup>27</sup> » (CS, 39) grâce à la situation géographique de ses châteaux et à son statut de comtesse, ce qui la place dans la marginalité par rapport à la loi, comme les autres seigneurs hongrois sur leurs terres et dans leurs fiefs. Velasco-Graciet ajoute que les frontières existent sans être clairement définies : « ces frontières n'ont de sens que pour les populations qui croient en leur existence ou plus encore pour les populations qui ont appris à y croire<sup>28</sup> ». Contrairement à cette affirmation, la vraie frontière ou limite, traversée par la transgression que représentent les crimes de la meurtrière, est située dans l'espace intérieur de ses châteaux.

Erzsébet Báthory règne en solitaire dans un monde à part, dans un microcosme se dressant non contre la *doxa* religieuse et juridique, fondation de toute culture (macrocosme), mais en marge d'elle. Elle régit son monde selon ses propres lois : celles de l'absence de Dieu, de l'arbitraire et de la cruauté<sup>29</sup>. Abordons le premier aspect. En effet, vers le milieu du récit, alors que des soupçons de meurtres piquent la curiosité du prêtre vivant à proximité de son château, la criminelle le met

---

<sup>27</sup> Valentine Penrose, *La Comtesse sanglante*, Paris, Gallimard, 2004 [1962]. [Dans l'ensemble du mémoire, tous les numéros de pages indiqués directement dans le texte proviennent uniquement de ce livre.]

<sup>28</sup> Hélène Velasco-Graciet, « La frontière, de la norme à la transgression territoriale », *loc. cit.*, p. 37.

<sup>29</sup> Les lois de l'arbitraire et de la cruauté seront traitées dans le deuxième chapitre sur l'érotisme cruel.

en garde et impose une distance : « Ne vous mêlez pas des affaires du château, et je ne me mêlerai pas de celles de votre église » (CS, 82). Dans cette attitude souveraine et dans une optique d'isolement, elle exclut de son monde la religion et Dieu : « chez Erzsébet, le Dieu, ou la Déesse, était absent » (CS, 165). Cette négation du divin est le premier sacrifice lui ouvrant l'illimité sadique. Foucault décrit ce meurtre — dans le contexte des écrits de Bataille, mais cette vision s'applique totalement dans *La Comtesse sanglante* — comme une preuve de son inexistence qui annonce le « rire effrayant » (CS, 30) ponctuant l'extase cruelle de la criminelle lors de l'exécution de ses nombreux sacrifices : « Peut-être à la fois tuer Dieu parce qu'il n'existe pas et pour qu'il n'existe pas : et c'est le rire. Tuer Dieu pour affranchir l'existence de cette existence qui la limite, mais aussi pour la ramener aux limites qu'efface cette existence illimitée<sup>30</sup> ». Afin de s'assurer que Dieu ne limite pas son existence — « pour qu'il n'existe pas » —, la comtesse se défie à son égal. Elle tue cette entité qui pour elle n'existe pas et s'approprie sa grandeur symbolique, procédure qu'elle continuera d'appliquer en se baignant dans le sang de ses victimes ultérieures pour s'approprier leur jeunesse et leur beauté. Ce déicide initial inaugure ainsi le crescendo cruel de ses crimes sériels.

Cette déification n'est possible que dans un microcosme isolé où Báthory a la liberté d'accomplir ses sacrifices dans le plus grand secret. Entourée presque exclusivement de femmes<sup>31</sup>, elle a désigné à son service quelques vieilles sorcières

<sup>30</sup> Michel Foucault, « Préface à la transgression », *loc.cit.*, p. 753.

<sup>31</sup> Ujváry János, appelé Ficzkó, petit homme bossu et très laid au service de la comtesse Báthory, incarne le fou du roi, ou plutôt dans ce cas-ci, le fou de la reine (CS, 74-75). Il y a quelques autres valets aussi, dont Jezorlavy Istok, mais aucun n'assiste aux exécutions réservées aux femmes (CS, 27, 28 et 126).

pour ramener dans ses châteaux de jeunes femmes vierges. Paradoxalement à sa posture de détachement par rapport à toute transcendance et aux lois, elle se sert des normes sociales, par exemple celles de la bienséance, comme prétexte pour attirer à son château ses victimes :

Ses servantes devaient déclarer en style hongrois fleuri, mais clair, que la « Dame de Csejthe » se voyait, au moment d'affronter encore un hiver, seule dans son château isolé ; qu'elle était prête à prendre chez elle des filles de familles nobles pour les initier au bon ton et aux bonnes manières de la société, et pour leur apprendre aussi les langues. Elle ne demandait rien d'autre en échange que, pendant le long hiver, leur compagnie à Csejthe. (CS, 190)

À l'extérieur des châteaux, les servantes incarnent une prolongation d'Erzsébet Báthory et témoignent, par leur niveau de langage, de sa majesté et de son rang social. Dans le microcosme de ses demeures, silencieuses, elles sont ses yeux et ses oreilles, contribuant à son ubiquité divine : « c'étaient les vieilles, les édentées aux figures de sorcières, celles-là même qu'Erzsébet postait dans les corridors, en sentinelles de courtines, pour tout voir, tout écouter, et tout répéter » (CS, 73). Cette multiplication a pour but d'espionner les actions des servantes pour justifier les sacrifices à venir. La comtesse personnifie ainsi une déesse vengeresse qui extorque, par les sacrifices, la vie, la beauté, la jeunesse de ses victimes, ainsi que la possibilité qu'elles ont de connaître l'amour (victimes toujours vierges). Elle leur dérobe leurs caractéristiques et se les approprie momentanément par les bains de sang et la jouissance. Ainsi, elle recommence inlassablement des sacrifices toujours dans la

recherche de l'ultime limite de la perversion, dans un « rapport en vrille<sup>32</sup> » à l'intérieur de la limite, en un fonctionnement nécessairement circulaire de recommencement infini du sacrifice toujours perpétré dans le secret des souterrains sombres de ses châteaux, processus qui la mènera finalement à sa perte.

## 1.2 Un état de détachement intérieur : de l'étreinte létale à l'exil du « soi »

À la posture d'isolement social volontaire d'Erzsébet Báthory face aux lois et à la transcendance s'ajoutent deux états involontaires de détachement létal : ceux du tangible et de l'identitaire. Dans un mouvement inverse à l'attraction que la protagoniste ressent pour la cruauté omniprésente à l'intérieur de la société et dans sa propre lignée, et dont elle s'inspire pour les meurtres qu'elle commet à l'intérieur de ses châteaux, toute chose tangible et belle qu'elle tente de posséder à l'extérieur de son monde se défait à son contact :

Ce qu'elle cherchait à saisir, à s'approprier, à étreindre, c'étaient les joies d'ici, les rudes joies de son temps et de son pays, — et à les garder : la beauté et l'amour. Et c'est dans cette possession que tout se brisait ; le fer acéré ne rencontrait que l'eau ; ce qui chantait, tourbillonnait, bougeait, n'était plus soudain qu'eau morte et reflets morts. (CS, 19-20)

À sa position divine s'oppose une force de répulsion provenant de toute chose belle, voire vivante, de tout « ce qui chantait, tourbillonnait, bougeait », à l'extérieur de la zone de transgression qu'elle gouverne. Cette opposition situe la comtesse en territoire antagonique de droits absolus — la faisant entrevoir une transgression

---

<sup>32</sup> Michel Foucault, dans « Préface à la transgression », *loc. cit.*, p. 755, explique le rapport entre la transgression et la limite non comme une interdépendance de deux éléments contradictoires, mais comme un mouvement « en vrille » qui s'épuise lui-même à l'intérieur de la limite : « La transgression n'est donc pas à la limite comme le noir est au blanc, le défendu au permis, l'extérieur à l'intérieur, l'exclu à l'espace protégé de la demeure. Elle lui est liée plutôt selon un rapport en vrille dont aucune effraction simple ne peut venir à bout ».

illimitée — et d'impuissance qui la rend prisonnière de cette zone-limite qui ne peut être traversée que par la transgression. La métaphore de cette impuissance tangible du « fer acéré [qui] ne rencontr[e] que l'eau » souligne l'impossibilité pour la meurtrière, dont la cruauté est chosifiée en « fer acéré », d'atteindre toute matérialité distincte de la transgression. Au contact du fer, tout se liquéfie, se transforme en chose informe. Plus loin dans la citation, le narrateur ajoute à cette liquéfaction l'effet létal d'un tel contact, l'insaisissable de l'immatérialité sous-entendue dans l'« eau morte et [les] reflets morts ». Au contact de la transgression que la comtesse représente, tout ce qui n'est pas transgressif devient indéfinissable, s'éteint, se vide du sens qui détermine sa nature pour ne devenir que « reflets morts », étant donné qu'Erzsébet Báthory n'est définie elle-même que par son reflet.

De son détachement tangible face à la beauté extérieure découle un détachement intérieur énigmatique se manifestant par le motif du miroir par lequel l'équivalence identique de l'être et du reflet contribue au mystère de l'intériorité du personnage. C'est lorsque les choses entrent en contact avec la beauté corporelle d'Erzsébet Báthory, avec son image, qu'elles prennent tout leur sens et existent à ses yeux. Si les choses ne contribuent pas directement à l'embellir, la comtesse en détourne son regard :

Les perles n'étaient belles que parce qu'elles la paraient, les fleurs que parce qu'elles ornaient ses saisons ; et l'innocence du blanc n'avait de sens que rehaussant, à la lumière des candélabres, la pâleur de son teint. Le terrible ennui de ce qui ne la concernait pas directement avait détourné ses yeux des choses de la terre. (CS, 166)

Par ces choses qui la parent, Báthory est réifiée, transformée elle-même en parure lorsqu'elle se montre en public au bras de son mari : « Lorsqu'ils allaient ensemble à

la Cour, n'était-elle pas sa royale parure ? » (CS, 72). Sa beauté est la clé d'accès au monde extérieur qui provoque la fascination d'autrui. Néanmoins, la comtesse en reste la plus fascinée puisqu'elle ne la saisit pas en totalité. Présentée comme l'énigme, la quête qui la fait exister, sa beauté fait également obstacle à la moindre découverte de son intériorité : « Au cœur de sa chambre, au centre des candélabres, rien qu'elle-même ; elle-même à jamais insaisissable, et dont elle ne pouvait rassembler en un seul regard toutes les faces » (CS, 21). L'image du candélabre évoque le prolongement de son être par ses servantes tel que mentionné précédemment. Ce personnage fragmentaire et multiple ne peut se saisir lui-même par son propre regard. La répétition du pronom personnel composé « elle-même » illustre la meurtrière face à elle-même, à cette multiplicité d'« elle » et à l'aspect identique du « même », de l'être et du reflet. Le miroir peut aussi refléter la part mystérieuse, étrangère de soi :

Arpentant les tristes salles, allant à ses miroirs, se cherchant dans son portrait, belle mais non désirée, incapable d'aimer et cependant immuablement faite pour plaire, Erzsébet revenait et revenait encore au domaine profond où l'on reste toujours roi de sa fantaisie. Avec désespoir, elle se jetait vers la source des choses, puisque les choses elles-mêmes ne voulaient plus d'elle. (CS, 124)

Lorsque la comtesse se contemple dans son miroir, elle se fond dans son image que l'on pourrait qualifier de létale pour elle-même et ses victimes tuées pour embellir son reflet. Il s'agit d'un assaut contre le temps, d'un duel « de l'image et de la réalité, du Sujet et du double, du vivant et du léthal<sup>33</sup> ». Tout comme sa « beauté fixe » (CS, 193) caractéristique de la transcendance, l'origine de son existence est intemporelle, comme si elle avait été engendrée par la mort : « on la sentait arrachée

---

<sup>33</sup> Thierry Aubert, *Le surréaliste et la mort*, Paris, L'Âge d'Homme, 2001, p. 46.



hors du temps comme une mandragore est tirée du sol ; et les semences qui l'avaient élaborée étaient aussi maléfiques que celles d'un pendu » (CS, 13). Retranchée en marge de la vie, au-delà de la vie sociale et privée d'intériorité, elle se situe dans un double exil territorial et identitaire qui la précipite dans le hors-temps, selon la définition de l'exil qu'en donne Anne Dufourmantelle : « hors du "chez soi", en terre étrangère [...] dans une zone de non-droit ou de point de rupture qui précipite un héros ou tout un groupe vers un temps hors du temps<sup>34</sup> ». La « terre étrangère » du hors-temps est son « chez soi », et l'exil, sa condition d'entre-deux. Elle existe hors du « soi », en tant qu'être de reflet.

Ces états de détachement tangible et identitaire accentuent l'étendue intermédiaire entre la vie et la mort. La protagoniste, « prisonnière de son cercle enchanté, rêvant de vivre et ne vivant pas » (CS, 74), ne vit pas mais existe, loin d'un espace de vie impénétrable pour elle. Cette condition d'« être en vie », strictement existentielle, qu'Anne Dufourmantelle qualifie de « vivance<sup>35</sup> », évoque le mort-vivant, l'entité esquissée, la « présente absence<sup>36</sup> ». En effet, sa seule intériorité mentionnée est comparée au reflet de la lumière de la lune, à sa lueur, au halo circulaire qui délimite la brillance lunaire de la noirceur de la nuit :

Et cette Lune dont les secrets planaient sur elle, elle la chercha toujours dans ses chevauchées nocturnes et solitaires, lorsqu'elle se rendait chez la sorcière

---

<sup>34</sup> Anne Dufourmantelle, *La femme et le sacrifice. D'Antigone à la femme d'à côté*, Paris, Denoël, 2007, p. 248.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>36</sup> Martine Delvaux, *Histoires de fantômes*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005, p. 17. Dans cet ouvrage, l'auteure explore différents récits contemporains en regard de trois angles liés à la « spectralité testimoniale » qu'elle fait correspondre aux situations du roi (le fantôme du père), de Hamlet (le deuil impossible du père) et d'Ophélie (la femme d'accompagnement, invisible, qui devient folle et se suicide) de la célèbre pièce de Shakespeare.

de la forêt. Elle la voyait sur la neige, elle la voyait en elle-même dans le halo intérieur de sa mélancolie et de son impuissance à ne rien saisir. (CS, 18)

Cette mélancolie, qui « fut le mal, l'air même du XVI<sup>e</sup> siècle » (CS, 19) et source d'inspiration pour la comtesse Báthory, est définie par Anne Dufourmantelle non pas en tant que désir de mort, mais « au contraire [comme] un désir de vivre tellement empêché, interdit au sujet que “la mort comme substituée à ce désir” lui paraît favorable. En même temps, c'est parce que l'être humain n'est pas étranger à la mélancolie qu'il peut vivre si intensément sa vie<sup>37</sup> ». Cet « empêchement » de vivre résulte du détachement intérieur que subit la protagoniste. La mélancolie, découlant de son « impuissance à ne rien saisir », la pousse à réaliser des sacrifices, indispensables à son apaisement, afin de vivre « intensément sa vie » :

Aucune morale n'eut retenu Erzsébet, ni nulle religion, elle que rien n'empêcha de glisser vers des plaisirs autrement nocifs et pervers : elle cherchait toujours, cherchait elle ne savait quoi, ne le trouvant en aucun geste, avec ce regard ennuyé et insatisfait que son portrait révèle. (CS, 87)

Elle recherche, dans l'ignorance de sa quête et habitée d'une constante mélancolie immobile, identique à celle émanant de ses portraits, une vitalité exaltée qu'elle ne trouve momentanément que dans l'accomplissement d'actes sacrificiels qui ne tiennent compte d'aucune religion ni d'aucune morale. Imprévisible, habitée soudainement d'une envie perverse de tuer, elle en revient toujours au légal d'un théâtre sacrificiel au centre duquel elle crée son « sacré noir ». Son corps, enveloppe de pureté emprisonnant son intériorité insondable, est à l'image de son château.

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 111.

## 2. Symbolique du tombeau : le corps-sarcophage

La spectralité corporelle n'atténue pas l'immense pouvoir sacrificiel d'Erzsébet Báthory. La liaison entre les personnages et la concrétisation de son histoire criminelle sont véhiculées par l'isotopie du corps comme enveloppe, du corps comme limite entre le monde extérieur et l'intériorité transgressive de la protagoniste. Le corps de celle-ci, animé de pulsions hors de son contrôle, la claustré en elle-même à l'instar du château emprisonnant ses victimes. Ses pulsions animales prennent part à la représentation d'une figure féminine automate dont le corps, décrit comme un costume, correspond à celui d'un pantin. Femme-sorcière, imprévisible et inquiétante, le personnage développé par Penrose coïncide avec celle que Katharine Conley nomme « la femme automatique » :

Je propose l'expression « la femme automatique » pour désigner la femme-muse selon Breton : « automatique » parce que la femme-muse inspire le texte automatique, et aussi parce qu'elle est admirée surtout dans son aspect inquiétant, telle une machine moderne, une Olympia des années vingt<sup>38</sup>.

De cette définition, nous retiendrons pour l'analyse l'idée d'un corps-machine<sup>39</sup> animé d'instincts animaux, et d'une beauté inquiétante et surprenante. Conley expose la figure de la Vierge Marie comme Immaculée Conception<sup>40</sup>, emblématique de la

---

<sup>38</sup> Katharine Conley, « La femme automatique du Surréalisme », *Pleine Marge*, 17 juin 1993, p. 69.

<sup>39</sup> À propos de la femme-machine, voir la peinture *Voilà la femme* (1915) du peintre français Francis Picabia, dont le titre, qui sous-entend « la » représentation de l'idéal féminin, choque par l'illustration d'une simple machine. Cette analogie de la femme et de la machine a été reprise dans une peinture de Man Ray, *Dancer ou Danger : L'Impossibilité ou l'impossible* (1920), dans laquelle le signifiant « DANCER », superposé à un ensemble de rouages, fait apparaître une tache à la lettre « C » qui le confond à « DANGER ». Ainsi, l'emblème de la beauté (DANCER) est associé à l'idée de menace (DANGER), évoquant la figure mythique de la Méduse, analysée par Katharine Conley dans *Automatic Woman. The Representation of Woman in Surrealism*, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 1996, p. 28.

<sup>40</sup> À ce propos, voir le texte automatique d'André Breton et Paul Éluard, *L'Immaculée Conception*, Paris, Éditions surréalistes, 1930.

« surprise », d'une complémentarité du rationnel et de l'irrationnel, et d'une dualité temporelle<sup>41</sup>. Malgré le corps humain de Marie, la conservation de sa virginité après l'enfantement témoigne d'une irrationalité mettant en doute son humanité en la divinisant. En ce sens, Conley définit la Vierge Marie comme « quelqu'un dont la nature va contre la nature<sup>42</sup> ». En renversant la conception d'idéal de la docilité féminine véhiculée habituellement par la Vierge Marie en icône d'un pouvoir de bouleversement de l'hégémonie patriarcale de la société, les surréalistes ont doté cette figure — probablement la plus surréaliste par son effet de provocation — d'une potentialité subversive pour les femmes artistes surréalistes<sup>43</sup>. La dialectique de cette femme-archétype correspond à l'entre-deux métaphysique d'Erzsébet Báthory qui oscille entre la « durée de la vie humaine<sup>44</sup> » et l'éternité de la « vie » après la mort, hantant son château éternellement à la fin du récit. Plus concrètement que le seuil métaphysique, le personnage actualise dans son sens premier l'idée de « beauté convulsive » revendiquée par Breton en dernière phrase de *Nadja*. Son corps, enveloppe charnelle d'aspect humain, dissimule une intériorité inhumaine habitée sans cesse de mélancolie, et sporadiquement de pulsions animales « convulsives » déchaînées lors des sacrifices. Son corps-automate à la beauté froide rappelle la structure minérale de ses châteaux, ce qui d'une part amplifie à la mesure du lieu la grandeur symbolique du personnage, et d'autre part, incruste le corps de la meurtrière dans l'espace de ses privilèges qui devient en définitive sa prison et son tombeau. Cette thématique du corps-tombeau de Báthory sera exposée d'abord en corrélation

---

<sup>41</sup> Katharine Conley, « La femme automatique du Surréalisme », *loc. cit.*, p. 72.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>43</sup> Katharine Conley, *Automatic Woman. The Representation of Woman in Surrealism*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>44</sup> Katharine Conley, « La femme automatique du Surréalisme », *loc. cit.*, p. 72.

avec la blancheur de la peau et des vêtements qui dissimule, tel un travestissement purificateur, son intériorité noire ; ensuite par la symbolique de la tache de sang qui abolit la virginité « immaculée » et dévoile son animalité ; et enfin par la matérialisation du corps-automate que représente la « Vierge de fer », machine parsemée de pics à l'intérieur, similaire à un sarcophage, et destinée à transpercer le corps de la victime qui y est enfermée. Le corps de la protagoniste à l'intériorité torturée, dont la « Vierge de fer » se fait la réplique, sera envisagé dans un second temps sous l'angle métonymique de la structure en pierres du château, prévue dans ses fondements comme un tombeau, ce qui réfère au châtiment final d'enfermement.

### 2.1 L'être-oxymore

L'image publique de la comtesse déclenche, par sa pureté inquiétante, un effet théâtral de fascination. À l'opposé, durant les sacrifices, sa nudité blanche et rouge révèle son état d'entre-deux mélancolique et convulsif par l'absence de costume, signifiant l'abolition d'une limite entre l'extériorité et l'intériorité, et rendant visible son animalité filiale. Par son corps taché de rouge grâce aux bains de sang qui terminent les sacrifices, l'illusion virginale est souillée et la vérité criminelle, dévoilée. Sa nature ambiguë, de même que sa dualité de femme sacrificielle exposée précédemment sont transposées dans l'alter ego de la « Vierge de fer », métaphore de son essence piégée dans le sarcophage de son corps.

Le motif du masque, habituellement lié au visage, est métaphorique dans le récit, désignant plutôt les vêtements et les bijoux qui habillent le corps de la

criminelle : « By constantly changing her clothes, she repeatedly disguises herself without ever having to wear a mask<sup>45</sup> ». Recouvrant son corps blanc de vêtements tout aussi blancs, elle s'enveloppe d'une pureté qui suscite la crainte de l'intériorité dérobée et mystérieuse. Le blanc, absence de couleur, dépouille le personnage de toute individualité et humanité. Son costume de neutralité agit comme un arrêt du temps, la rapprochant de la fixité d'une statue qui surmonte les époques : « Elle était, à l'une ou l'autre de ces réunions de famille, vêtue de blanc immaculé, sa robe ruisselante de perles et la tête coiffée de la fameuse résille, de perles également. Dans tout ce blanc, il ne paraissait que ses immenses yeux noirs et cernés » (CS, 64). Par son apparence « impassible » (CS, 194), la quête d'appropriation de son corps qu'elle n'apprivoise jamais provoque, par la blancheur du costume, l'effet opposé de révélation de son détachement de soi et de sa présence fantomatique frôlant l'effacement. La matité du blanc, semblable à celle d'une pierre, provoque une fascination mêlée de surprise et de crainte : « Sa beauté cependant restait, non pas éblouissante, car elle ne rayonnait pas, mais surprenante, comme son teint pâle et nacré » (CS, 78). Le blanc, qui réfléchit normalement la lumière, n'« éblouit » pas, modéré par la noirceur des yeux. L'intériorité noire et la blancheur extérieure se révèlent donc réciproquement tout en restant détachées : « celle-ci [Erzsébet Báthory], à des centaines de lieues derrière sa fausse présence, close en elle-même » (CS, 16). Son extériorité blanche de « fausse présence » désigne une

---

<sup>45</sup> Renée Riese Hubert, « Lesbianism and Matriarchy : Valentine Penrose and Roland Penrose », dans *Magnifying Mirrors : Women, Surrealism and Partnership*, Lincoln, Nebraska, University of Nebraska Press, 1994, p. 106.

déformation de la réalité comme l'ombre qui ne dévoile que la silhouette d'une personne. Par l'absence de délimitation entre le vêtement blanc et la peau blanche, la comtesse ne présente donc en public que sa silhouette, son ombre blanche de « démon blanc » (CS, 67). Cette idée concorde avec une vision du spectre, proposée par Martine Delvaux, tout autre que celle du fantôme habituellement vu comme « celui qui effectue un retour dans la lumière à partir des ténèbres où il a été envoyé<sup>46</sup> » : celle du spectre qui aurait toujours été présent, qui ne serait jamais disparu. La comtesse n'effectue pas de « retour » dans la vie comme un mort, mais incarne une figure liminale qui se fond dans les lieux et hante l'esprit des jeunes filles. En ce sens, au milieu de son monde transgressif, les deux éléments de sa dualité, la « lumière » et les « ténèbres », s'unissent. Conformément à la conceptualisation foucauldienne de la transgression comme limite sur laquelle disparaissent les dialectiques, l'intériorité et l'extériorité jumelées comme deux entités cohabitent en son être-oxymore qui réfère au « soleil noir de la mélancolie » de Gérard de Nerval<sup>47</sup> : « Et vivant dans le clair de lune venu d'elle-même, grenat et blanche et scellée de blasons à dents de loups, elle errait dans la clairière inondée de la lumière noire de la mélancolie » (CS, 19). Son corps oxymorique illustre l'état intermédiaire entre la vie et la mort et incarne l'idée même de la transgression. Au cœur de son monde, la mélancolie de la clairière répond au halo de son intériorité,

---

<sup>46</sup> Martine Delvaux, *Histoires de fantômes*, op. cit., p. 23.

<sup>47</sup> Provient de son poème *El Desdichado* dans le recueil *Les chimères* (1854). Cet oxymore est repris notamment par Julia Kristeva dans son titre *Soleil noir, Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.

illustrant ainsi l'intention des surréalistes d'abolir tout obstacle entre l'intériorité et l'extériorité pour que l'inconscient s'exprime librement, par exemple, dans la création automatique<sup>48</sup>. La frontière de la blancheur se superpose, comme l'ajout d'une extériorité, à un être entièrement défini par le pulsionnel, par l'inconscient instinctif animal. Son intériorité scellée des « blasons à dents de loup » des Báthory s'oppose, en public, à son incarnation « blanche et muette, pareille au cygne flottant entre deux roseaux qu'on voyait sur le blason de son seigneur Nádasdy. Mais au plus profond d'elle-même, aux racines mêmes de son être, elle était entièrement Báthory, entièrement louve » (CS, 64). Son allure de cygne, qui dissimule sa filiation de loup, apparaît comme un déguisement de ses véritables origines au profit d'une apparente adhésion aux conventions sociales par le blason familial de son mari. Sa sauvagerie de loup est exacerbée durant les sacrifices qui engendrent une mutation animale corporelle l'apparentant au « loup [qui] va à ses courses faméliques » (CS, 20). La blancheur qu'elle revêt habituellement dans le monde extérieur n'est plus, à l'intérieur de son univers, « immaculée », mais tachée de rouge, marque de son identité criminelle.

Ce n'est que dans la nudité des performances sacrificielles que la dualité d'Erzsébet Báthory s'inscrit sur son corps comme une vérité. Contrairement à

---

<sup>48</sup> Dans son premier *Manifeste du surréalisme* (1924), André Breton expose une image poétique qui le fascine par son potentiel symbolique : « il y a un homme coupé en deux par la fenêtre ». Elle résume à elle seule l'ouverture entre l'extériorité et l'intériorité de l'être, recherchée par les surréalistes. Voir André Breton, « Manifeste du surréalisme » (1924), dans *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « folio essai », 2005 [1962], p. 31. Cette suppression des frontières entre extériorité et intériorité, notamment par le motif de la fenêtre, est détaillée dans l'ouvrage critique de Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.



l'uniformité de la blancheur de ses vêtements et de sa peau, qui dissimule sa vraie nature en public et pose une limite entre son rôle social et son secret criminel, le sang dans lequel elle se baigne se manifeste comme une seconde peau qui la démasque. La tache de sang, symbole de la perte de la virginité, abolit la virginité tout en la révélant par sa perte<sup>49</sup>. En supprimant la virginité de ses victimes, la meurtrière en revêt la tache de sang, exagérée en bain sanglant, qui réconcilie son état d'esprit et son corps criminels<sup>50</sup>. Cette mutation corporelle rend visible l'inconscient animal du personnage : « Erzsébet, lorsqu'elle revenait à elle, ramenait dans sa main les plis de son long vêtement poisseux, demandait les lumières et précédée des deux vieilles regagnait, tigrée de blanc et de rouge, sa chambre pannelée » (CS, 125). Malgré cette adéquation transgressive, la comtesse vit parfois des intermèdes lucides durant lesquels elle prend conscience de sa souillure morale qu'elle utilise comme alibi au sacrifice :

[A]ussitôt du sang jaillit et retomba un peu partout sur la Comtesse, sur son bras, sur l'autre main qui reposait au creux du peignoir. On se précipita pour faire disparaître le sang, pas assez vite cependant pour qu'il ne soit déjà caillé sur la main et le bras parfaits.[...] elle trouva que sa chair avait l'éclat translucide d'une cire allumée éclairée par une autre cire. (CS, 89-90)

Le sang élaboussé, mis en contact avec la peau blanche de la comtesse, agit comme « l'éclat translucide d'une cire allumée éclairée par une autre cire ». Cette métaphore

---

<sup>49</sup> Voir à ce propos le dessin-aquarelle automatique *La Sainte Vierge* (1920) de Francis Picabia, qui est probablement la meilleure représentation de la femme automatique de Conley : la tache, tout en abolissant la virginité du tableau, la désigne par sa connotation symbolique confirmée dans le titre. La tache permet et constitue la création dictée par l'automatisme psychique dont la femme-muse surprenante est l'inspiration.

<sup>50</sup> L'auteure subvertit, à travers cet idéal de réconciliation du corps et de l'esprit du personnage par la souillure du sang, cet accord idéal entre le corps et l'esprit imaginé plutôt, par les hommes surréalistes, dans la figure de la Vierge : « Physically, the Virgin Mary's body may thus be seen as both an ideal surrealist joke and a effective symbol for serious surrealist practice because it exists in two worlds at once, reconciling apparently irreconcilable states of being and mind », dans *Automatic Woman. The Representation of Woman in Surrealism* de Katharine Conley, *op. cit.*, p. 32.

de l'éclat épidermique, semblable à la superposition d'une cire lumineuse sur la lueur d'une autre cire, fait allusion au sang semblable de la victime et de la sacrificatrice, à leur position d'alter ego, et à l'ajout d'une peau comme un masque recouvrant une marionnette de cire. Il s'agit de l'éclat manquant recherché par la protagoniste qui l'endosse inlassablement sur sa blancheur mate, de sacrifice en sacrifice. Le sang a donc pour fonction, outre la conservation éternelle de sa jeunesse et de sa beauté, l'affirmation de l'être transgressif par le corps souillé. Ce corps-automate, animé de pulsions, est matérialisé dans une machine nommée « Vierge de fer ».

La « Vierge de fer », instrument de torture qui transperce le corps des victimes enfermées à l'intérieur, accentue l'ambiguïté du rôle de la comtesse à la fois sacrificatrice et victime de ses pulsions criminelles, prisonnière de son corps-machine « aux nerfs détraqués, au narcissisme exaspéré, au corps à la fois glacial et tourmenté » (*CS*, 87). Cet instrument métaphorique de son emprisonnement représente une cellule semblable à sa perception de son propre corps : « il y avait entre Erzsébet et les choses comme un espace vide, comme le capitonnage d'une cellule de folie » (*CS*, 12-13). Cette reproduction de son corps glacial, appelée « idole » (*CS*, 164), représente la divinité qu'elle s'est octroyée et concrétise son œuvre d'appropriation du corps de ses victimes :

Cette idole fut installée dans la salle souterraine du château de Csejthe. Auprès du coffre était fixé un lourd piédestal, sur lequel on pouvait solidement dresser l'étrange dame de fer creux peinte de couleur chair. Elle était absolument nue, fardée comme une jolie femme, ornée de motifs à la fois réalistes et ambigus. Un mécanisme faisait s'ouvrir la bouche en un sourire niais et cruel sur des dents humaines, et remuer les yeux. Sur son dos, tombant presque jusqu'à terre, s'étalait une chevelure de jeune fille, qu'Erzsébet avait dû choisir avec un soin infini. (*CS*, 164)

Les « motifs à la fois réalistes et ambigus » illustrent le double rôle sacrificiel de la comtesse, tout autant que le rajout de morceaux humains à la machine. Cette hybridité rejoint l'idée de corps artifice dans l'esthétique décadente. Il s'agit d'un « monstre contrôlé » qui se substitue au « monstre naturel » du hasard mystérieux de la nature<sup>51</sup>. Le premier puise aux sources monstrueuses de la nature sa « démesure initiale » qu'il révèle comme tel<sup>52</sup>. Suivant l'idée d'artifice, cette machine reconstitue l'idéal d'assimilation rêvé par la comtesse, de la greffe des corps de filles au sien. Par son mécanisme interne, elle recrée la cruauté sous-jacente à cet idéal, qui s'enracine à l'essence même de la criminelle. Son nom, « Vierge de fer », fait allusion à la virginité des victimes, à la duperie virginale extérieure de la meurtrière et au matériau de son corps qui, « fard[é] comme une jolie femme », tient lieu de façade au mécanisme criminel intérieur. Sa « couleur chair », sa « chevelure de jeune fille » et ses « dents humaines » créent un effet de machine monstrueuse<sup>53</sup> qui symbolise l'idéal d'engloutissement de ses victimes par la comtesse. C'est d'ailleurs par l'entremise du sourire, et non des yeux, qu'est exprimée la cruauté de la « Vierge de fer ». Cet alter ego établit une mise à distance entre la comtesse et sa cruauté par le contrôle possible du mécanisme cruel qui autorise à la tueuse une emprise sur son intériorité habituellement convulsive. Elle s'en désintéresse pourtant rapidement étant

---

<sup>51</sup> Max Milner, « Huysmans et la monstruosité », dans *Huysmans : une esthétique de la décadence*, Genève, Slatkine, 1987, p. 55. L'esthétique de la décadence est celle de la transgression. Huysmans, dans sa période décadente, a utilisé l'artifice « comme agent de transformation de l'espace réel », modification s'effectuant à l'aide de la créativité et ayant pour but de traduire en une métaphore sa vision du monde, dans Josée Bergeron, *Artifice, parodie et perversion chez Joris-Karl Huysmans*, mémoire de l'Université de Montréal, 1989, p. 35. Rachilde, autre auteure marquante de cette période, invente des « variantes sur les absurdités et les monstruosité de l'amour », en reprenant toutes les perversions existantes auxquelles elle ajoute son imaginaire ; Jean-Baptiste Baronian, « Rachilde ou l'amour monstre », *Magazine littéraire*, n°288, mai 1991, p. 46.

<sup>52</sup> Rachilde, dans *Madame de Lyonne, assassin*, souligne que le traitement artificiel de l'amour, dans son art, dévoile sa plus grande vérité : « Son absurdité même [de l'amour] est la garantie de sa sincérité », cité dans Baronian, « Rachilde ou l'amour monstre », *loc. cit.*, p. 46.

<sup>53</sup> Le motif du monstre sera analysé dans le troisième chapitre sur les mythes de Méduse et Lilith.

donné la passivité de l'instrument durant les sacrifices rapides et contrôlés : « Erzsébet se lassa vite ; [...] D'ailleurs les rouages compliqués se détraquèrent, se rouillèrent, et personne ne sut les réparer. Des tortures plus variées et plus mouvementées succédèrent à ces trop hiératiques assassinats » (*CS*, 165). Ceux-ci, « trop hiératiques », sont effectués selon un rituel qui sacralise les victimes et relègue en second plan la comtesse qui reçoit leur sang dans l'inertie. Le détraquement du mécanisme et la mise en abyme de l'enfermement annoncent la mise en scène de la perte de la protagoniste. À l'image du tombeau de la « Vierge de fer », le château en pierre d'Erzsébet Báthory est son cercueil, réplique de la froideur de son corps et de son intériorité creuse.

## 2.2 Le corps au cœur du minéral

La réciprocité entre le corps chosifié de la comtesse et le château personnifié se tisse au fil du récit jusqu'à constituer une entité complète confirmée par l'appellation « dame de Csejthe » (*CS*, 103). Le lien métonymique entre la structure en pierres du lieu et le corps de la sacrificatrice traduit, à l'image de la « Vierge de fer », l'enfermement des victimes dont la morbidité est prévue d'avance dans les fondations et la périphérie du château qui l'interpellent inconsciemment. Le personnage s'approprie d'abord le lieu en déterminant des pièces en retrait, au cœur du château, afin de laisser libre cours à ses pulsions sacrificielles. Le cœur au sens propre, en tant qu'organe de vie et de sang, est incarné par cette femme-automate qui concrétise le crime dans des lieux prédestinés à la transgression. D'organe physique

du château, elle devient, lors de sa condamnation, un corps solitaire aux proportions humaines, puisque le château, transformé en prison, se détourne d'elle.

L'idée du crime est inscrite dans les fondations du château. Csejthe est un choix réciproque entre le lieu et la meurtrière « poussée par quelque secret désir de solitude, attirée par quelque mystérieux appel » (CS, 68). L'appel crée d'emblée une liaison funeste, car le château, dressé sur une colline à l'écart de la ville, est dominé à l'intérieur et aux alentours par la mort : « Il n'y eut jamais d'arbres sur cette colline ; mais seulement des blocs de rochers et des pierres, une herbe rase desséchée par l'hiver, ressemblant à des cheveux morts » (CS, 68). À l'image du personnage, le paysage périphérique est composé de l'hybridité du corps humain et de la pierre. Même les fondations du château reposent sur un cadavre de femme : « Pour porter bonheur, donner l'abondance et assurer la descendance à ses maîtres, les maçons avaient muré vivante la première jeune femme qui passait par là. Et pour des siècles, le château reposait ainsi sur un frêle squelette » (CS, 47). Ce lieu, marqué dans ses structures par la transgression, annonce d'une part les crimes féminins à venir, et d'autre part, s'inscrit comme le symbole du squelette futur du personnage qui y meurt emmuré. Les nombreux châteaux servent l'automatisme de la meurtrière qui a comme préoccupation principale, lorsqu'elle emménage, d'établir d'abord à la manière d'un rapace ses salles de torture : « Comme un oiseau trouve exactement le site de son nid, parcourant les salles et les caves elle savait découvrir ici ou là, dans chacun de ses châteaux, les endroits apparemment les plus disparates mais toujours les plus propices à ses desseins » (CS, 27). La plupart des victimes, invisibles à l'intérieur du château,

ne sont pas à Bezcó ou à Csejthe, mais entreposées dans une sorte de maison-château (CS, 191), puis à la suite des sacrifices, empilées dans un tombeau avoisinant les châteaux (CS, 83).

Erzsébet Báthory est la maîtresse de cérémonie à l'intérieur des lieux sacrificiels, « toujours au cœur de la pierre et de la muraille, toujours égarée loin de la route humaine » (CS, 93). Contrairement à la blancheur qu'elle projette en public, l'intérieur de son microcosme est empli de sa noirceur intérieure. Le château, « à la fois habité et déserté à la manière de l'être visible/invisible qui le hante<sup>54</sup> », partage sa nature spectrale. Ce caractère liminal réciproque est mis en évidence dans un passage racontant les funérailles du mari de la comtesse. Le costume noir de la veuve se confond alors, aux yeux des pleureuses, avec l'obscurité ambiante du lieu fermé sur la blancheur de la neige : « Parfois leur tourbillon [des pleureuses] les portait jusqu'à la chambre tendue de noir, aux fenêtres fermées sur le ciel de neige. Elles allaient pleurer et se jeter aux pieds de la comtesse dont n'apparaissaient, blanches, que la figure, les manches et les mains » (CS, 79). En plus de l'adéquation spectrale entre la protagonistes et le château, les sorcières, postées en sentinelles, participent aussi à la personnification du lieu sacrificiel et à l'apparente ubiquité de la criminelle à l'intérieur et à l'extérieur du château : « Erzsébet savait toujours par ses servantes et d'autres femmes à ses gages tout ce qui se passait à Csejthe et ailleurs. Ces femmes étaient nombreuses » (CS, 84). Qui plus est, le cœur d'Erzsébet Báthory incarne le secret du lieu, le « silence de la pierre de Csejthe » (CS, 181). « [A]u cœur de son

---

<sup>54</sup> Martine Delvaux, dans *Histoires de fantômes*, op. cit., p. 16, désigne alors le pourtour du château d'Elseneur, hanté par Hamlet.

château et au cœur de sa perte » (CS, 205), elle est entraînée dans une suite infinie de sacrifices décrivant un enfoncement en « vrille<sup>55</sup> ». Emprisonnée, elle s'en remet à ses droits et à ses biens qui lui reviennent grâce à son rang social, et rédige même son testament (CS, 227-228). Le rationnel l'emporte alors sur l'irrationnel, et le sens qu'elle accorde à ses terres prime sur son ancienne appropriation du lieu transgressif : « Elle demeura ferme sur ses terres, sur ses droits, sur ses dîmes, sur ce que la terre et le pays, héréditairement, lui avaient octroyé. C'est pour cela qu'elle ne comprit pas ; c'est pour cela qu'elle ne connut que le courage du corps, non celui de l'esprit » (CS, 226). D'abord clé d'accès à une liberté et à une suprématie infinies par la fusion avec le personnage, le château se métamorphose, lors de la condamnation de la meurtrière, en une prison détachée de sa prisonnière, de son corps réduit à échelle humaine : « Au regard des yeux cernés, battus, qui trahissait l'âme impure et avide, nulle douce paupière de fenêtre ne répondait, s'ouvrant sur la grande clémence du printemps, sur l'innocence des fleurs à l'orée des forêts » (CS, 225-226). Le châtiment humain et la prise du château par l'état imposent à la condamnée une part d'humanité en neutralisant le lieu. La symbiose du lieu et de l'être en une entité transgressive unique se dissocie, contraignant la comtesse à son corps humain, et chosifiant le château en tombeau : « Elle seule, l'humaine, dans son sort d'être humain, dans son sort à clefs d'intelligence, était close » (CS, 226). Cette transformation « humaine » n'est que passagère, puisque le fantôme qui hante un lieu longtemps y reste « pour mieux mourir, pour revenir en tant que mort et

---

<sup>55</sup> Voir ci-dessus la note de bas de page (p. 15) sur Michel Foucault, « Préface à la transgression », *loc. cit.*, p. 755.

re-mourir<sup>56</sup> ». La mort corporelle de la comtesse marque le début d'une hantise perpétuelle dans le lieu et dans l'imaginaire collectif. Son châtement, qui la place à l'égal de ses victimes, marque l'aboutissement de sa lignée et son détachement par rapport au monde extérieur et à elle-même, en une exclusion définitive du monde et de la vie.

---

<sup>56</sup> Martine Delvaux, *Histoires de fantômes*, *op. cit.*, p. 16.



## Chapitre 2

### L'érotisme cruel ou la quête de l'infini impossible

#### 1. Création d'un théâtre sacrificiel

L'état marginal du lieu sacrificiel, analysé en fonction de la thématique du seuil, n'illustre, parmi les trois règles mentionnées précédemment — l'absence de Dieu, l'arbitraire et la cruauté — que la première, déclenchant la possibilité de l'acte transgressif. C'est dans l'exploration de l'exécution du sacrifice que seront approfondis l'arbitraire et la cruauté rendant possible la création d'une autre transcendance. Pour René Girard et Roger Caillois, le sacrifice suppose une dimension sacrée, se référant à l'interdit d'après Caillois, qui s'oppose au profane, domaine du marginal laissant à l'homme une liberté d'action sans contrainte<sup>57</sup>. Tout en s'excluant, ces deux notions se définissent l'une par l'autre<sup>58</sup>. Girard, lui, perçoit le sacré dans le sens plus général d'équivalent de la violence<sup>59</sup>, de la violence qui surpasse l'humain, de « tout ce qui maîtrise l'homme d'autant plus sûrement que l'homme se croit plus capable de la maîtriser<sup>60</sup> ». Est sacrée toute force qui lui échappe, comme les catastrophes naturelles par exemple, mais paradoxalement, l'homme échappe à lui-même, à sa violence, à son imprévisibilité. Dans *La violence et le sacré*, Girard explore les différences, les ressemblances et les dénominateurs communs des sacrifices dans différentes cultures, sociétés et époques, quant aux rites, aux destinataires et à la violence perpétrée. Il présente d'entrée de jeu l'opposition

---

<sup>57</sup> Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950, p. 24.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>59</sup> Dans *La violence et le sacré*, Paris, Bernard Grasset, 1972, p. 357, René Girard souligne en ce sens que le titre de son ouvrage, la violence *et* le sacré, aurait pu être la violence *ou* le sacré, car « le jeu du sacré et celui de la violence ne font qu'un ».

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 52.

entre les deux genres possibles du sacrifice, soit « “une chose très sainte”, dont on ne saurait s’abstenir sans négligence grave, tantôt au contraire comme une espèce de crime qu’on ne saurait commettre sans s’exposer à des risques également très graves<sup>61</sup> ». C’est au domaine du religieux que revient socialement la responsabilité sacrificielle de faire violence sur une victime dans le but de prévenir la violence réciproque dans la collectivité<sup>62</sup>. Ce recours au paradoxe transgressif de violation des interdits afin de faire respecter les lois a pour but ultime la *catharsis* collective. Sa gratuité lui confère un caractère « scandaleux », transgressant « toutes les règles du droit, de la culpabilité et du devoir<sup>63</sup> ». Afin que la *catharsis* se produise, il importe que la violence sacrificielle ressemble le plus possible à la violence non sacrificielle. Pourtant, la différence entre les deux relève de l’arbitraire : « Il n’y a pas de violence vraiment pure ; le sacrifice, dans le meilleur des cas, doit se définir comme une violence purificatrice. C’est pourquoi les sacrificateurs eux-mêmes sont tenus de se purifier<sup>64</sup> ». Il est conventionnel d’effectuer un seul crime pour une *catharsis* collective, mais dans son univers marginal, la comtesse commet des centaines de meurtres pour sa seule satisfaction. L’espace du seuil géographique des châteaux établit un passage entre le profane et la métamorphose sacrée de la meurtrière en une figure déifiée qu’elle seule crée par l’entremise de ses sacrifices. Mircea Eliade, dans *Le sacré et le profane*, définit le seuil comme une frontière paradoxale située entre le monde profane et le monde sacré qui à la fois s’opposent et se relient par ce passage

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 13. Girard refuse de définir le sacrifice comme une offrande à une divinité, comme un « cadeau alimentaire dont la transcendance se nourrit », p. 367.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>63</sup> Anne Dufourmantelle, *La femme et le sacrifice*, *op. cit.*, p. 65.

<sup>64</sup> René Girard, *La violence et le sacré*, *op. cit.*, p. 65.

interstitiel<sup>65</sup>. Il confirme cette liaison qui s'est opérée de tout temps sur le seuil des maisons domestiques ou sur celui qui démarque l'extérieur de l'intérieur d'une église où les sacrifices étaient originellement dédiés à des « divinités gardiennes<sup>66</sup> ». Anne Dufourmantelle voit le sacrifice comme un détournement qui, dans un intervalle temporel particulier, questionne la transcendance et accomplit l'interdit, pour mieux l'éliminer socialement et établir une situation d'absolue non violence<sup>67</sup>. Si le sacrifice, dans la collectivité, est l'accomplissement de l'interdit dans le but de le faire respecter, où se situe le sacré dans les sacrifices de la comtesse, étant donné qu'il n'y a pas d'interdit dans l'enceinte de ses châteaux, et que la violence est présente en tout temps ? De quelle manière la victime du prochain sacrifice est-elle déterminée ? Comme la comtesse participe aux sacrifices, y a-t-il *catharsis* ? Quels sont les rôles attribués à chaque femme durant les exécutions ? Nous posons l'hypothèse que le « sacré noir » célébré par la comtesse, partant d'une pulsion érotique lesbienne, réside dans la totale liberté d'accomplissement de ses sacrifices, dans une mise en scène cérémonielle dont elle est la prêtresse et dans la démesure rituelle allant de la transe à l'extase cruelle, puis se concluant par des bains de sang. C'est le caractère profane et l'espace de seuil de son monde qui permettent l'émergence de ce sacré singulièrement narcissique. Nous approfondirons, dans ce chapitre, la posture de détachement moral du personnage principal par le biais d'une étude du déroulement des sacrifices et du sens de la cruauté. Dans la présente partie sera analysé le dispositif arbitraire du choix des victimes qui confère à la comtesse un pouvoir absolu momentané et un rôle ambigu durant les sacrifices. Dans un premier

---

<sup>65</sup> Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965 [1957], p. 24.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>67</sup> Anne Dufourmantelle, *La femme et le sacrifice*, *op. cit.*, p. 43.

temps, nous verrons de quelle manière la criminelle intègre à son univers la cruauté présente dans le monde extérieur et le procédé normatif du procès qu'elle applique sans y inclure la moindre justice. Dans un second temps, nous examinerons les rôles des différentes femmes participant aux sacrifices secrets. Anne Dufourmantelle les nomme « femmes sacrificielles », terme attribué autant aux victimes qu'aux sacrificatrices.

### 1.1 De la cruauté mimétique

Erzsébet Báthory fait fi des lois dans une posture de détachement moral qui pourtant existe déjà dans la société. À l'opposé de Dieu qu'elle supprime en totalité, tout ce qui, à l'extérieur de son château, relève de la cruauté humaine, a pour elle une fonction mimétique. En effet, l'espace public regorge de violence, de crimes et de luxure autant dans les rues des villes que dans les performances théâtrales et la littérature, dénotant une étanchéité des limites du système juridique et de la morale, due à des privilèges accordés aux gens de la haute société et aux guerriers, entre autres<sup>68</sup> :

La mélancolie fut le mal, l'air même du XVI<sup>e</sup> siècle ; Erzsébet la respirait mélangée au reste de barbarie carolingienne de la Hongrie d'alors, à la cruauté des Turcs, à la brutalité féodale. Le théâtre était rempli de meurtres, et les livres, de luxure ; on goûtait violemment la vie, l'acceptant dans sa totalité, dans sa contradiction. (CS, 19)

---

<sup>68</sup> George Bataille, dans *Le Procès de Gilles de Rais*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1979 [1965], p. 38, souligne le souhait de souveraineté guidant la vie criminelle de Gilles de Rais qui avait pour but de jouir des privilèges de certains guerriers : « Gilles de Rais dut lui plus qu'un autre, avoir le sens d'une violence rappelant la fureur des Berserker. Il avait par ailleurs l'habitude de boire, il se servait des boissons fortes afin d'aiguiser l'excitation sexuelle : il s'agissait avec lui, comme avec les barbares du passé, d'enfreindre les limites, il s'agissait de vivre souverainement. Le privilège du guerrier était de se sentir au-dessus des lois, et d'en tirer des conséquences violentes ».

Les nombreux parallèles entre l’horreur guerrière, sociale, et celle transposée dans le théâtre et les livres, tendent à normaliser l’horreur omniprésente dans toutes les sphères de la société. Paradoxalement, ils permettent une distinction entre l’espace public — où se font les décapitations et les diverses représentations artistiques de l’horreur (plastiques, théâtrales, littéraires, etc.) — et les luxures privées des privilégiés de la société aristocratique. Cette abondance de « folie, luxure, mort et sang », acceptée « dans sa totalité, dans sa contradiction », sous-entend un contournement de la loi fortement répandu à cette époque et un goût contradictoire pour le meurtre et la luxure. Cette citation pose des fondements aux crimes d’Erzsébet Báthory, des inspirations qui ne la tiennent pas pour seule créatrice de ses meurtres. L’horreur marginale dont fait preuve la comtesse est singularisée néanmoins, au-delà du nombre des victimes<sup>69</sup>, par un élément irrationnel qui s’ajoute à l’intention habituellement perverse de la cruauté. Un passage illustre bien, par une comparaison, cette appropriation de la barbarie extérieure par la criminelle qui n’en recherche ensuite que la gradation sans fin, ce qui élimine toute raison à l’acte. En ce sens, Ferencz Nádasdy, son mari, lui avait enseigné un moyen de faire sortir ses servantes de leur état hystérique ou épileptique « en leur mettant du papier huilé entre les orteils et en l’allumant. Il employait ce procédé avec ses soldats, sans penser à mal. Erzsébet s’en souvint, plus tard » (CS, 49). Le marqueur temporel « plus tard », suivi d’un silence, souligne l’écart entre le présent de la narration et l’amplification inimaginable de son sadisme à venir. La droiture d’armée caractérisant Nádasdy ne le

---

<sup>69</sup> Lors de sa condamnation, un carnet de notes fut retrouvé, dans lequel elle « décrivait ses victimes — au total six cent dix —, notait leurs noms et leurs particularités » (CS, 210).

fait jamais soupçonner la moindre cruauté chez sa femme, convaincu qu'elle agit à des fins d'obéissance (CS, 72). La meurtrière métamorphose son inspiration cruelle en actes inhumains voués à sa propre déification, poursuivant « ce monstrueux infini que son hérédité lui avait donné le pouvoir d'affronter » (CS, 93). En effet, sa cruauté est filiale, puisque son âme guerrière est héritée de la lignée des Báthory, « aboutissement d'une race fondée par des guerriers » (CS, 19). Depuis son enfance, elle s'évertue à agir comme une « amazone » (CS, 54), sans égard à ses obligations de femme et de future comtesse. Son combat en guerrière solitaire, visant uniquement des femmes vierges, démontre son rejet du modèle féminin que la société préconise et souhaite qu'elle intègre.

## 1.2 Des dénonciations arbitraires

L'irrationalité et l'égoïsme distinguant les crimes d'Erzsébet Báthory de ceux tolérés socialement, soit dans l'art ou dans les guerres, apparaissent surtout dans le processus arbitraire du choix des victimes. Rien ne différencie les jeunes femmes, choisies d'avance pour les mêmes raisons, soit leur jeunesse, leur virginité et leur statut de paysannes. N'ayant pas de repères précis permettant d'établir un ordre des meurtres, c'est par un besoin vital de tuer que la comtesse effectue des choix précipités dont le hasard est dissimulé sous une théâtralité de la réprimande qui respecte la rationalité d'une procédure judiciaire habituelle composée de l'accusation, du procès et de la condamnation. De ce processus n'est retenu que le cadre qui est un prétexte au sacrifice, un simulacre rappelant celui de l'artificialité corporelle de la comtesse.

La disproportion entre la futilité de la faute commise par l'accusée et la gravité du châtement confirme un rituel de prétextes au sacrifice. La comtesse et ses acolytes procèdent ainsi à de faux interrogatoires dont l'injustice est indéfendable et le châtement, inévitable. Tout comme les victimes conservées dans les souterrains, les « fautes » sont accumulées dans l'attente de satisfaire inopinément les pulsions sacrificielles de la meurtrière :

Bien entendu, elles [les victimes] n'allaient jamais jusqu'à prévoir les tragiques conséquences de leurs peccadilles et se conduisaient comme les chattes et les pies. Si elles trouvaient quelque chose à manger, ou un peu d'argent, à coup sûr elles le volaient ; ou elles négligeaient le tuyautage compliqué des fameuses fraises, ou bien elles parlaient en brochant. Tout était rapporté en temps opportun par Dorkó et jó Ilona. (CS, 146)

À l'intérieur de ce microcosme, tout est passible de châtement, si bien qu'il est impossible de « prévoir » les conséquences d'un geste, d'un comportement ou d'une parole. L'emploi de l'épithète « tragique », attribué aux « conséquences », met en relief la démesure du châtement mortel par rapport aux « peccadilles », et la fatalité du sort de la victime choisie au hasard. Girard souligne que la tragédie grecque est à l'origine de la notion de « crise sacrificielle » durant laquelle « le criminel se considère moins comme un justicier que comme un sacrificateur<sup>70</sup> ». Pour Erzsébet Báthory, la justice est un masque qui donne raison au sacrifice. Le décalage temporel entre l'acte et la réprimande contribue également au tragique du procès par une perte du sens contextuel de la faute. Celle-ci n'est pas reprochée au moment de l'acte, mais plus tard, « en temps opportun », ce qui laisse le loisir aux sorcières d'aggraver sa banalité dans leurs témoignages. D'autres fois, les complices devinent les humeurs de

---

<sup>70</sup> René Girard, *La violence et le sacré*, op. cit., p. 69.

leur maîtresse, et provoquent l'exécution des sacrifices : « C'était souvent au sujet de ces robes que cela commençait : Dorkó voyant sa maîtresse soucieuse se baissait, trouvait un défaut dans l'ourlet, faisait la moue et demandait qui, dans le groupe inquiet des servantes, avait cousu cela avec de la ficelle à la place de fil » (CS, 91). Le début du passage, « [c]'était souvent au sujet de ces robes que cela commençait », est une formule marquant le rituel et la petitesse des « fautes » commises par les servantes. Lorsqu'il n'y a plus de fautes de comportements à réprimander, c'est dans le travail que les acolytes s'affairent à trouver le détail invisible et improbable « dans l'ourlet », réagissant par une « moue » théâtrale en demandant aux accusées que la coupable se prononce elle-même. Le prétexte atteint sa plus grande efficacité quand, au milieu du récit, le procès d'une victime est tenu en langage tót, un patois propre aux sorcières qui précipite la comtesse, grâce à son pouvoir incantatoire, dans une transe immédiate :

Lorsque la route lui semblait longue, elle ordonnait qu'on allât en queue du convoi lui chercher la coupable, secouée avec les autres sur une carriole pleine de coffres et de pots.[...] La voix criarde de Dorkó énumérant en patois tót les fautes domestiques ouvrait le triste interrogatoire. La Comtesse entendait parfaitement ce dialecte, mais jamais en cette circonstance elle n'élevait la voix pour la mêler à celle des sorcières. Elle attendait ; sa transe commençait. A un moment, elle faisait un signe. (CS, 123)

Contrairement aux exemples précédents, la protagoniste ordonne elle-même qu'on aille chercher au bout du convoi<sup>71</sup> « la coupable », anonyme, ce qui laisse l'opportunité aux sorcières de choisir la victime au hasard. La procédure judiciaire conventionnelle n'est présente qu'en apparence, puisqu'elle cache, dans son

---

<sup>71</sup> Terme désignant une suite de véhicules en « queue » qui vont ensemble vers une même destination, mais il est aussi employé dans le cas d'un cortège funèbre, annonçant alors les conséquences morbides à venir.



interrogatoire incompréhensible pour l'accusée, une peine mortelle inexorable. Le patois tót, qui interdit à la servante l'accès à l'intelligibilité des reproches, dissocie les sacrificatrices et la victime. Erzsébet, dans son rôle de juge, reste silencieuse. En effet, la condamnation n'est pas énoncée, mais indiquée par la puissance d'un geste. Les étapes du processus judiciaire s'estompent peu à peu dans une progression passant de l'aspect punitif de la condamnation à l'acte sacrificiel direct ne répondant plus qu'à une pulsion meurtrière.

Vers la fin du récit, les dénonciations deviennent inutiles. La criminelle passe au niveau de spectatrice de la mort, dans la seule écoute de ses désirs inconscients et spontanés :

Ce fut Darvulia qui, l'année même de la mort de Ferencz Nádasdy, initia Erzsébet aux jeux les plus cruels, lui apprit à regarder mourir et le sens de regarder mourir. La Comtesse, jusque-là poussée par le plaisir de faire souffrir et de saigner ses servantes, s'était donnée l'excuse de punir quelque faute commise par ses victimes. À présent, le sang versé ne l'était qu'en vertu du sang, et la mort donnée, qu'en vertu de la mort. (CS, 156-157)

C'est à ce moment, dans ce regard tourné vers le spectacle de la mort, qu'entre en jeu la *catharsis* et que le crime devient pour elle une représentation dont elle est à la fois l'instigatrice et la spectatrice. Le sang n'est plus versé en conséquence d'une « excuse de punir », mais « en vertu du sang ». Il se produit alors un glissement vers l'irrationnel, de la pulsion vitale. René Girard va à l'encontre de la pensée de Joseph de Maistre qui, dans *Eclaircissement sur les sacrifices*, « voit toujours dans la victime rituelle une créature “innocente”, qui paye pour quelque coupable<sup>72</sup> ». Girard, au

---

<sup>72</sup> René Girard, *La violence et le sacré*, op. cit., p. 17.

contraire, élimine l'expiation : « La société cherche à détourner vers une victime relativement indifférente, une victime « sacrificable », une violence qui risque de frapper ses propres membres, ceux qu'elle entend à tout prix protéger<sup>73</sup> ». Contrairement à de Maistre qui distingue la victime « innocente » du reste de la communauté « coupable », Girard souligne la généralisation de la posture de victime face au sacrifice : le sacrifié est la « victime actuelle », et la « victime potentielle » représente chaque individu de la société, qui incarne la probabilité d'être choisi pour les prochains sacrifices. Dans le château, même si les victimes sont mises en « réserve » par les sorcières Dorkó et Jó Ilona « par groupe de six, huit ou même davantage, toutes prêtes à satisfaire le caprice d'Erzsébet au moment d'une crise » (CS, 105), le choix de l'une ou l'autre des filles ne suit aucune règle. Ce désordre est démontré dans le récit lorsqu'une très belle jeune fille arrive au château et se trouve sacrifiée immédiatement sans raison particulière : « Son voyage dura un mois ; et alors que d'autres attendaient depuis longtemps leur tour dans les souterrains de Csejthe, on la sacrifia la nuit même de son arrivée » (CS, 97). L'élément déclencheur des sacrifices, la pulsion de mort, dépasse la protagoniste et provoque chez elle une violence incontrôlable dont elle est dépendante, donc victime.

### 1.3 La dualité de la femme sacrificielle

Mis à part le rôle de victime incarné à différents niveaux, toutes ces femmes se rejoignent dans le sacrifice par le dénominateur commun de leur sexe. Anne Dufourmantelle explore les raisons possibles qui expliqueraient que, de tout temps,

---

<sup>73</sup> *Ibid.*

les femmes ont été beaucoup plus souvent que les hommes associées au sacrifice dans la société, la littérature et les grands mythes féminins, entre autres. Selon elle, trois « états de femmes » — la jeune fille, l'amante et la mère — sont directement liées au sacrifice. Elle les nomme « femmes sacrificielles », appellation à double sens : « La femme sacrificielle est irrémédiablement double : sacrifiée, sacrificante, selon. [...] c'est aussi la femme sacrificante, celle qui détruit pour que s'effondre un monde dont elle se sait par avance exclue<sup>74</sup> ». Nous nous intéresserons ici en particulier au rôle des jeunes femmes sacrifiées à Csejthe et à celui de la comtesse par rapport à ses victimes. La position de femme sacrificante correspond-elle à la définition qu'en donne Anne Dufourmantelle, à savoir celle d'une vengeance contre le monde dont la sacrificatrice se sent exclue ? Dufourmantelle précise que l'épithète « sacrificielle », attribué normalement dans la langue française à un objet plutôt qu'à un sujet, s'est mis à désigner, au fil de glissements de sens, « des personnes, et plutôt les victimes que les bourreaux<sup>75</sup> ». Il sera démontré, dans les lignes suivantes, que la comtesse Báthory, victime dépendante du sang lui-même et contrainte à l'exclusion de la société pour accomplir à sa guise des sacrifices, mène plutôt une vengeance contre la vieillesse par la conquête de « corps territoire » dans lesquels coule le sang jeune qu'elle souhaite leur usurper.

Dans *La Comtesse sanglante*, la « femme sacrificielle » correspond davantage au bourreau qui finit par se confondre avec son crime et devient une personne mise à la place d'un acte, « un sujet qui disparaît comme tel — sujet dont le sacrifice

---

<sup>74</sup> Anne Dufourmantelle, *La femme et le sacrifice*, op. cit., p. 33. C'est sous ce rôle de femme sacrificielle (sacrificante) que la comtesse Báthory, voyant arriver sa fin, rêve du meurtre ultime (voir p. 67).

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 49.

résumerait à lui seul exactement l'existence<sup>76</sup> ». Les jeunes femmes vierges et paysannes, amenées au château pour servir la comtesse, font figures de « victimes actuelles » assurément offertes en sacrifice, et, selon notre hypothèse, les filles d'honneur au sang bleu sont des « victimes potentielles ». René Girard propose la marginalité comme dénominateur commun à toutes les victimes de sacrifices. Dans les sociétés primitives, les enfants et les adolescents sont considérés en marge de la société, car ils sont des êtres « non encore initiés<sup>77</sup> ». Dans d'autres sociétés, les victimes sont marginales soit « par le haut » (roi) ou « par le bas » (esclaves)<sup>78</sup>. Dans le cas des victimes choisies par la comtesse, elles correspondent à un profil unique : « elle aimait que ces filles fussent très jeunes, belles et sans défaut. Rarement, quoi qu'on en ait pu dire, son choix se porta sur des filles nobles et titrées, mais sur des paysannes, des servantes, ou exceptionnellement sur des fillettes errant dans les rues de Vienne » (CS, 177). Selon Girard, la qualité commune qui différencie les êtres sacrificiables des non sacrificiables, dans toutes les sociétés sacrificielles sans exception, est le risque de vengeance des proches de la victime<sup>79</sup>. Grâce à son rang, Erzsébet ne craint pas les représailles. Les « victimes potentielles », c'est-à-dire les filles d'honneur, semblables aux servantes sacrificiables, se distinguent, en plus d'être hongroises, par leur sang bleu qui les protège du sacrifice :

Erzsébet Báthory n'eut que rarement envie de sacrifier quelqu'une des filles de haut rang qui lui tenaient compagnie. Le vampire pâle ne s'attaque pas à ceux de sa race ; il sait discerner les fontaines d'un sang plus riche et ne s'y trompe pas. Ces obéissantes demoiselles au sang bleu qui coulait sous le blanc

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>77</sup> René Girard, *La violence et le sacré*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>79</sup> *Ibid.*

paysage de leurs corps étaient là pour tout [...] Elles durent être confondues par tout ce qu'elles virent au point de n'en souffler mot. Leur cœur hongrois n'était pas particulièrement tendre ; et, réfugiées dans un coin de la chambre, elles durent prendre l'habitude de voir et d'entendre souffrir. Leur sang noble était pauvre : il les protégeait du sacrifice (CS, 89).

L'expression imagée du « sang bleu » signifie d'une part le rang noble des filles d'honneur, qui les place en tant qu'égaux de la comtesse et, d'autre part, rappelle le sens premier du « sang », étant donné sa prépondérance dans le texte. Le sang dans lequel Erzsébet Báthory se baigne ne peut pas être identique au sien sans risquer de compromettre l'élément primordial du sacrifice, c'est-à-dire le « critère de ressemblance » mentionné par Girard, qui allie la « victime actuelle » ou « rituelle » aux « victimes potentielles » afin de déclencher la *catharsis*. Par contre, « cette ressemblance ne doit pas aller jusqu'à l'assimilation pure et simple, elle ne doit pas déboucher sur une confusion catastrophique<sup>80</sup> ». Les victimes doivent être semblables, mais non identiques à la sacrificatrice afin d'apaiser sa violence. La citation ci-dessus révèle néanmoins le rôle potentiel de victime des filles d'honneur, puisque la comtesse « n'eut que rarement envie » de les sacrifier, mais y a songé tout de même. La peur de ces filles nobles est palpable. Celles-ci demeurent, durant les sacrifices, dans une position liminale, se fondant dans le décor tels des corps-paysages : « Ces obéissantes demoiselles au sang bleu qui coulait sous le blanc paysage de leurs corps étaient là pour tout ». Ou encore, elles s'effacent complètement dans le silence, « baiss[ant] les yeux » et « fais[ant] semblant de regarder par la fente du rideau de cuir » (CS, 123-124). Un passage au milieu du livre

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 27.

confirme le statut de « victime potentielle » des filles d'honneur, lorsque la comtesse, dans un excès de colère soudain, violente sa première victime au sang bleu pour cause d'« hérésie » :

Du bout effilé de son bâtonnet de buis la fille d'honneur fit bouffer inharmonieusement les cheveux d'un côté plus que de l'autre. Dans la glace où elle se contemplait, comme à l'ordinaire, l'esprit absent, Erzsébet aperçut l'hérésie. Réveillée brusquement, elle se retourna. Sa main très blanche, assez grande et nerveuse, au poignet délié, frappa au hasard la figure de la maladroite [...]. (CS, 89-90)

La « glace » qui s'interpose entre la fille d'honneur et la comtesse, dans laquelle cette dernière se contemple, amène une ambiguïté : ne décèle-t-elle pas l'hérésie plutôt dans son propre reflet duquel elle se serait, pour un moment, détachée ? Dans cet instant de lucidité, le sens propre du mot « hérésie », défini comme une « doctrine contraire à l'orthodoxie au sein d'une religion établie<sup>81</sup> », qui réfère directement aux crimes de la meurtrière, est transposé en accusation à la fille d'honneur dans son sens figuré d'une « pratique qui heurte les opinions considérées comme justes et raisonnables<sup>82</sup> », pour désigner sa maladresse anodine. Le brouillage sur ce double sens du mot « hérésie » marque implicitement l'écart entre la faute inoffensive commise par la fille d'honneur et la gravité des crimes de sa maîtresse, qui lui est reprochée par projection. Les filles d'honneur deviennent victimes exclusives lorsque, vers la fin du récit, la criminelle, s'apercevant du vieillissement de sa peau, s'insurge contre la sorcière de la forêt, Majorova, et lui demande des explications. Pour ne pas s'attirer la colère de la comtesse, la sorcière avoue s'être trompée de victimes et lui

---

<sup>81</sup> Josette Rey-Debove et Alain Rey, « hérésie », *Le nouveau petit Robert 2009*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2009, p. 1229.

<sup>82</sup> *Ibid.*

conseille plutôt les filles au sang bleu : « Ces bains de sang ont été inutiles parce que c'était le sang de simples filles de la campagne, de servantes proches des bêtes. Il ne mord pas sur ton corps ; c'est du sang bleu qu'il te faut » (CS, 190). Paradoxalement à leur apparence de « bêtes », entassées dans les souterrains en des « troupeaux de jeunes servantes nues » (CS, 225) sous l'œil pervers de la sacrificatrice, les paysannes n'ont pas un sang qui « mord » comme celui des filles d'honneur dont l'animalité coule dans les veines. Selon la sorcière, les bains purificateurs nécessitent un fluide bleu qui la dévore, qui s'incruste afin que se réalise un brouillage des rôles frôlant l'assimilation.

De ce désir d'assimilation du sang de ces filles d'honneur découle le double rôle de la comtesse Báthory en tant que bourreau et victime tributaire du sang lui-même qui agit indépendamment des victimes comme un tierce actant animalisé et dévorateur. Cette confusion des positions sacrificielles annonce la perte irréversible et la condamnation prochaine d'Erzsébet Báthory. Ce théâtre de la « confusion catastrophique » advient à la suite d'une profusion de sacrifices réalisés sur une courte période de temps, alors que les servantes Jó Ilona, Dorkó et Kardoska ne trouvent plus de jeunes filles au sang bleu. Les acolytes décident, pour ne pas déplaire à leur maîtresse, de blanchir et de déguiser des paysannes en filles de haut rang :

Jó Ilona, Dorkó et Kardoska, en peine après une si rapide hécatombe de trouver des filles de familles nobles, se concertèrent et s'entendirent pour engager des filles de campagne et les faire passer pour des demoiselles au sang bleu. Elles revinrent au petit château d'en bas avec cinq filles dans une voiture, et les menèrent droit aux chambres des domestiques au bout de la cour. Là elles les lavèrent, les peignèrent et s'appliquèrent surtout à blanchir et adoucir leurs mains. Puis elles les vêtirent au mieux avec les robes des mortes,

et à la nuit, elles les conduisirent à Erzsébet. [...] Même les heiduks qui gardaient la salle et virent arriver ces filles ne s'y trompèrent pas. (CS, 191-192)

La confusion est totale. Ce simulacre rejoint celui qui règne dans la théâtralité des sacrifices. Pour tout le monde, même pour les gardes qui ne connaissent pas les victimes, la supercherie est évidente. Pourtant, malgré l'accoutrement des paysannes vêtues « avec les robes des mortes », costumes que la comtesse aurait nécessairement déjà vus, Báthory ne s'aperçoit pas de la différence, démontrant ainsi qu'elle ne distingue plus le rang social des victimes, et qu'elle ne se démarque plus d'elles. Il y a confusion mais pas assimilation, car les victimes sont trop humaines. On pourrait y voir une inversion du sacrifice animal, où normalement la *catharsis* s'accomplit sans risque d'assimilation, alors que dans le cas de la comtesse, c'est l'être animal qui sacrifie des victimes trop humaines, trop féminines pour qu'il y ait transfert de leur jeunesse et de leur beauté. Les sacrifices qu'elle commet sont une conquête du temps, de la jeunesse et du corps de ses victimes, corps sacrificiels que Dufourmantelle qualifie de « dés-appropriés » :

La femme sacrificielle, c'est d'abord un corps de femme interdit, convoité, un corps territoire qui devient autre qu'un corps, un pur signifiant. Quand une femme est sacrificielle, c'est que son corps ne lui appartient plus ou ne lui a jamais appartenu<sup>83</sup>.

Les corps des victimes vierges sont « dés-appropriés » dans un premier temps, vidés de leur sang, de leur vitalité, puis ré-appropriés par la sacrificatrice. Sa quête de possession passe par la multiplicité de ses crimes qui la métamorphose, par l'intermédiaire du nom, en personnification du crime : « Erzsébet était allée trop loin

---

<sup>83</sup> Anne Dufourmantelle, *La femme et le sacrifice*, op. cit., p. 74.



pour revenir en arrière : il fallait maintenant qu'elle se confondît avec son crime » (CS, 162). Elle n'est plus considérée comme une personne, mais devient l'accumulation de ses meurtres, la « Comtesse sanglante ». La règle de l'arbitraire quant au choix des victimes progresse vers une confusion entre les rôles de sacrificatrice et de victime, ce qui provoque la fusion de la meurtrière avec son crime et la découverte de son identité transie.

## 2. La révélation d'une identité transie<sup>84</sup>

La progression de l'arbitraire du choix des victimes se conclut dans le crime pour le crime, dans la cruauté pulsionnelle. La transgression, en tant que seuil de l'illimité, incarnée dans le lieu des sacrifices et dans le corps du personnage, est une recherche infinie de gradation du plaisir qui se conclut dans l'échec de l'impossible. Cette quête d'un infini impossible, centrale dans le récit, est nécessairement liée au sadisme et à la mort. En effet, Éros, dans sa démesure (*hubris*), est inhérent à Thanatos. Anne Dufourmantelle précise que le but de l'*hubris*, démesure du désir qui traverse la « zone de non-droit » où se situe le sacrifice, est de redéfinir l'ordre transcendant<sup>85</sup>. Les surréalistes ont souhaité cette libération de l'Éros pour en faire une force subversive. L'érotisme a constitué, pour eux, un but, une arme de révolte<sup>86</sup> qui a fait coïncider les lieux de l'impossible et de l'interdit : « l'amour, tributaire de

---

<sup>84</sup> Le terme « transie », qui signifie un engourdissement par le froid ou un saisissement dû à une émotion violente, est lié ici à la découverte par le personnage de sa propre impuissance face au temps qui passe, à la mort imminente, à ses crimes qui ne lui permettront jamais la beauté et la jeunesse éternelles. C'est en effet dans un univers froid que cette limite, celle de son « œuvre » criminelle, lui apparaît.

<sup>85</sup> Cette redéfinition de la transcendance sous-entend une envie d'atteindre la puissance : « L'*hubris*, cette démesure du désir dont parlent les Grecs, intervient en relation avec les dieux, pour leur voler quelque chose ou tenter de se mesurer à eux et d'atteindre leur puissance », dans Anne Dufourmantelle, *La femme et le sacrifice*, op. cit., p. 77.

<sup>86</sup> Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, op. cit., p. 23.

l'objet perdu, qui est recherché et maintenu comme inaccessible, rejoint le premier ; la sexualité, originellement perverse, ne cesse de se mesurer au second<sup>87</sup> ». Les surréalistes, bien qu'ouverts à la liberté sexuelle (sauf à l'homosexualité surtout pour André Breton<sup>88</sup>), opposaient radicalement deux visions de la sexualité : celle, d'une part, d'une sexualité libre caractérisée par « un certain mythe de l'innocence, de la pureté originelle<sup>89</sup> », et d'autre part, celle, suivant les idées de Georges Bataille, « qui fonde le désir sur la notion d'interdit et sur la nécessité de la transgression<sup>90</sup> ». Nous traiterons dans cette partie de la seconde vision de la sexualité élaborée par Bataille et fortement influencée par Sade. Sarane Alexandrian, pour définir l'érotisme des écrits de Bataille, reprend le qualificatif « amour noir<sup>91</sup> », qui allie la sexualité et la mort en un désir oppressif de posséder en « l'être particulier, [...] la part d'universel en lui<sup>92</sup> ». L'amour noir apparaît comme un défi réciproque, dans le couple, de « conquête d'éternité » ressentie par la voie de la démesure sensorielle<sup>93</sup>, laquelle, selon la vision paroxystique de l'érotisme de Bataille tend « vers l'impossible et non vers le plaisir (but ou conséquence ordinaire de l'érotisme)<sup>94</sup> ». Simon définit le possible comme

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>88</sup> Breton condamne l'homosexualité qu'il conçoit comme « un déficit mental et moral qui tend à s'ériger en un système et à paralyser toutes les entreprises [qu'il] respecte ». Il fait deux exceptions à son point de vue : une en faveur de Sade, « pour qui la liberté des mœurs a été une question de vie ou de mort », et une autre à l'égard de Jean Lorrain, écrivain décadent de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, pour « l'audace remarquable dont il a fait preuve pour défendre ce qui était, de sa part, une véritable conviction », dans « Recherches sur la sexualité », dans *La Révolution surréaliste*, n° 11, 15 mars 1928, p. 33.

<sup>89</sup> Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, *op. cit.*, p. 196.

<sup>90</sup> *Ibid.*

<sup>91</sup> Sarane Alexandrian, « Georges Bataille et l'amour noir », dans *Les libérateurs de l'amour*, Paris, Seuil, 1977, p. 262. Georges Bataille fait mention de l'« amour noir » dans son récit *Histoire de rats*, qui constitue le premier segment de « L'impossible », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975, p. 107.

<sup>92</sup> Tiré du texte *Sur Nietzsche* de George Bataille, cité dans « Georges Bataille et l'amour noir » de Sarane Alexandrian, *loc. cit.*, p. 262.

<sup>93</sup> Sarane Alexandrian, « Georges Bataille et l'amour noir », *loc. cit.*, p. 277.

<sup>94</sup> Agathe Simon, « Georges Bataille : le plaisir et l'impossible », p. 182.

« l'enchevêtrement hasardeux et instable de la vie<sup>95</sup> », et établit l'impossible en une « impensable rupture imposée au possible, rupture dont les caractéristiques sont l'irréversibilité et la résolution absolue<sup>96</sup> ». L'impossible s'associe donc à la fabulation de l'homme quant à sa mort irréversible<sup>97</sup>. Prenant en compte la vision de Bataille, Foucault spécifie que l'érotisme est « une expérience de la finitude et de l'être, de la limite et de la transgression<sup>98</sup> ». Selon Bataille, la violence, contenue dans la chair, est au fondement de tout acte érotique : « À la base de l'érotisme, nous avons l'expérience d'un éclatement, d'une violence au moment de l'explosion<sup>99</sup> ». L'érotisme est paradoxal, puisque, d'une part, il rompt avec l'ordre social qui réprime les pulsions violentes, et, d'autre part, il offre la sensation d'une évasion par la transgression des limites à l'intérieur même de cet ordre social<sup>100</sup>. Chez Sade, ce n'est que dans une société qui la rejette et la condamne que la perversion peut alors atteindre toute sa valeur transgressive. Dans le récit, la transcendance des lois vécue par la meurtrière est un fondement à sa quête de l'immortalité intrinsèque de l'érotisme<sup>101</sup>. La comtesse Báthory est d'abord un corps habité par la mélancolie, comme inconscient, qui, lors des sacrifices, s'anime de lucidité. C'est cette lucidité qui donne à l'érotisme tout son sens cruel. Antonin Artaud précise qu'elle ne se restreint pas à l'horreur et au sang, mais implique également une conscience aiguë de

---

<sup>95</sup> *Ibid.*

<sup>96</sup> *Ibid.*

<sup>97</sup> *Ibid.*

<sup>98</sup> Michel Foucault, « Préface à la transgression », *loc. cit.*, p. 759.

<sup>99</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 2004 [1957], p. 103.

<sup>100</sup> Karen Humphreys, « The Poetics of Transgression in Valentine Penrose's *La Comtesse sanglante* », *loc. cit.*, p. 746.

<sup>101</sup> Agathe Simon souligne ce lien, établi par Bataille, entre l'immortalité et l'érotisme : « C'est enfin l'immortalité qui se trouve au cœur de la quête érotique : en effet, au "sommet, l'être sexué est tenté, voire est tenu de croire à l'immortalité d'un principe discontinu qui serait en lui" », dans Georges Bataille, *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 99, cité dans « Georges Bataille : Le plaisir et l'impossible » d'Agathe Simon, *loc. cit.*, p. 186.

l'acte cruel et un déterminisme transcendant le bourreau qui lui est soumis lui-même<sup>102</sup>. Lors des sacrifices, de quelle manière la pulsion de vie permet-elle d'entrevoir la mort de la protagoniste, alors qu'il y a, contrairement aux récits de Bataille, absence de réciprocité et de contacts sexuels ? Si l'*hubris* a pour fonction de réinsérer une transcendance, comment les sacrifices de la meurtrière participent-ils, suivant l'idée d'Alexandrian, d'une « *transcendance jouée*<sup>103</sup> » ? Quelle forme prend la progression de la cruauté dans le récit ? Partant d'un désir lesbien qui accentue l'aspect pervers de la cruauté érotique, l'extase de la comtesse tient d'un transfert radical de l'énergie vitale de sa victime qui meurt, à elle, bourreau qui revit. Ce point limite extatique n'est pas un accès au « non-être » mais à l'être qui ne vit et n'existe qu'à l'intérieur de cette jouissance. L'emploi des rites sous-entend la répétition (théâtrale) du sacrifice. Contrairement au plaisir éphémère, la cruauté progresse, tout au long du récit, vers l'univers inerte de la mort, passant des cris de jouissance, de la torture par la brûlure du feu, à la cruauté froide de l'immobilité qui réduit tout langage de souffrance au silence. Des trois limites de la transgression exposées par Foucault dans « Préface à la transgression »<sup>104</sup>, nous développerons celles du langage de la démesure érotique et de la conscience, donnant accès à une manifestation concrète de l'inconscient.

## 2.1 Arbitraire d'un sadisme lesbien

Le désir lesbien de la comtesse, décrit comme déviant dans le récit, est à la base de son narcissisme et, donc, de son érotisme cruel. Il est une expression de la

---

<sup>102</sup> Antonin Artaud, « Le théâtre et son double », dans *Oeuvres*, édition établie par Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 566.

<sup>103</sup> Sarane Alexandrian, « Georges Bataille et l'amour noir », *loc.cit.*, en note au bas de la page 277.

<sup>104</sup> Voir p. 9.

liberté totale d'action de la protagoniste qui s'ajoute à son univers marginal comme l'élément central de sa perversion et de son envie sacrificielle. Le lesbianisme sera étudié dans un premier temps dans une perspective érotique narcissique et, dans un deuxième temps, en lien avec l'implication exclusivement féminine durant les sacrifices à l'intérieur de son univers.

Le désir lesbien est d'abord présenté comme un secret, toujours non résolu, qui s'ajoute à la perversité et à la marginalité de la comtesse comme un « droit qu'elle s'accord[e] avec tous les autres » (CS, 22). Ce « soupçon » (CS, 22) tire son origine d'une fréquentation incestueuse entre Báthory et l'une de ses tantes, liaison qui a une preuve tangible « à la Bibliothèque de Vienne » (CS, 22). Cette relation est déviante par son côté incestueux qui accentue la marginalité de l'orientation sexuelle. Plus loin dans le récit, alors que la meurtrière s'éprend de la beauté d'une de ses cousines, son narcissisme s'ajoute à la déviance incestueuse : « Que révéla à Erzsébet cette ébauche d'amour avec une autre elle-même, réplique parfaite de sa propre beauté? » (CS, 87). Ce narcissisme érotique est posé comme un rapprochement de l'idéal de beauté rêvé par la sacrificatrice, comme une abolition du seuil du miroir qui la sépare de son reflet : « Adieu donc à ces seuils interdits de miroirs où sont assises deux ombres semblables » (CS, 30). Pourtant, ce contact avec son mystère n'est pas garant d'une révélation identitaire. La comtesse conçoit cette part d'elle-même dans toute femme, sans distinction de classes sociales. Ce renforcement marginal traduit son immense besoin sexuel guidé par son narcissisme sans borne : toute sorte de femme l'attire, allant de la « sentinelle du donjon » aux « demoiselles d'honneur » (CS, 22). Par

contre, lorsque la cruauté se mêle à l'érotisme des sacrifices, la comtesse, devenue animale, se distancie de son genre sexuel.

En plus de la part narcissique de cette déviance, la perversité de la protagoniste se fonde, à l'intérieur de son château, sur un rapport dialectique entre son lesbianisme et son sadisme. Cette interdépendance est expliquée par un lien astrologique entre un « mauvais aspect » (*CS*, 25) donné par la lune à Mercure et dont « Mars masculin » (*CS*, 25) y mêle son influence guerrière qui dégage de la meurtrière toute peur qu'elle aurait de blesser ce qui est féminin et beau. Ce rapport aux astres donne l'effet d'un mystère qui ne s'explique pas, d'un recours aux forces de l'univers qui ont fait naître arbitrairement ce désir lesbien et sadique. Cette perversité, dont la cruauté est sans retenue envers la femme, est bien illustrée dans le fonctionnement du microcosme de la comtesse presque entièrement régi par des femmes et dont les sacrifices sont aussi commis envers elles. Les quelques valets sont témoins d'un érotisme pervers omniprésent dans le château par la nudité constante des servantes, et par la destruction de la femme par la femme :

Ils traversaient les chambres pour vaquer à leurs besognes, y trouvant debout dans les coins de jeunes couturières nues, et d'autres, dans la cour, également nues, en train de faire ainsi les fagots. L'eau et le bois étaient apportés dans les salles de torture par des femmes. Seules des femmes restaient enfermées avec la Comtesse et les victimes (*CS*, 27).

L'omniprésence de la nudité et du sexe féminin, offerte aux regards pervers de la comtesse et des valets, est exprimée par la répétition du nom « femmes » et de l'adjectif « nues », seul qualificatif qui leur est attribué. Au début de la citation, la position de certaines femmes, des « jeunes couturières », est précisée, mais à la fin, il

n'y a plus que des « femmes » qui, sans marque de distinction, prennent part à la réalisation des sacrifices menés contre leur propre sexe. La comtesse se distingue néanmoins des autres femmes qui s'enferment avec elle comme si, n'étant guidée que par ses pulsions animales, elle perdait, en plus de son humanité, l'essence de son identité sexuelle, ne s'en tenant qu'à la matérialité des corps, à leur destruction nécessaire à la conscience du sien. La gravité de la perversion lesbienne et de la cruauté portée contre les femmes est mesurée, à la fin du récit, en regard de la loi et jugée comme une « circonstance aggravante » (CS, 165). Lors des sacrifices, lorsque la cruauté l'emporte sur l'érotisme, la comtesse s'attaque donc à ce qu'il y a de plus innocent dans une absence complète de sensibilité et dans la jouissance de prendre conscience de la vitalité de son propre corps en une fuite de sa mort par son regard porté sur la mourante qu'elle tue, semblable à elle-même.

## 2.2 Rituel de l'éclat

Le narcissisme et la perversité sont décuplés dans le caractère sacré du rituel sacrificiel de la meurtrière, qui a pour but l'affirmation de son pouvoir divin par l'assimilation de sa victime. La pratique sacrificielle sert normalement à rétablir dans la population une docilité résultant d'une *catharsis* : « La crise de la pratique sacrificielle [...] apparaît indissociable de l'avilissement profond de l'être humain et de sa possibilité de *sortir hors de soi*<sup>105</sup> ». L'érotisme, pour Bataille, permet à l'être qui expérimente l'extase de la pulsion de vie poussée à un point limite sensoriel, de se

---

<sup>105</sup> Lina Franco, *Georges Bataille, Le corps fictionnel*, Paris, L'Harmattan, coll. « Le corps en question », 2004, p. 25.

projeter avec un ou des partenaires dans une continuité de l'être semblable à celle de la mort : c'est « l'approbation de la vie jusque dans la mort<sup>106</sup> ». Contrairement à ce concept de fusion des êtres qui se répondent sexuellement dans un même acte érotique, la jouissance découlant des sacrifices sadiques n'est pas réciproque, et la vie et la mort sont dichotomiques plutôt qu'en continuité. En effet, un peu différemment de la victime d'un vampire qui, à la suite d'une morsure, se métamorphose en vampire, l'état d'entre-deux métaphysique du personnage de la comtesse est annulé au moment des sacrifices : ses victimes meurent nécessairement, et c'est là qu'elle est en vie, ressuscitée chaque fois par leur énergie vitale qui lui est transférée par des bains de sang. Les rites, explique Roger Caillois, assurent les rapports entre l'homme et le sacré<sup>107</sup>. Le rituel sacrificiel est paradoxal dans sa définition de répétition et dans sa « fonction essentielle, unique même, d'éviter le retour de la crise sacrificielle<sup>108</sup> ». Si le rituel est nommé comme tel, c'est que le sacrifice a eu lieu plusieurs fois et recommencera assurément. L'érotisme mis en scène dans le récit est alors un processus répétitif d'extase éphémère au milieu duquel la meurtrière n'accède pas à l'infini dont parle Bataille, à cette pulsion de vie qui, dans l'union des corps, se poursuit jusque dans la mort. Les rites démontrent non seulement l'impossibilité de la gradation infinie du plaisir, mais aussi la condamnation du bourreau à un présent continu dans lequel il tue le futur de ses victimes qu'il ne peut lui-même imaginer. Thierry Aubert, dans *Le surréaliste et la mort*, explique que l'effet d'incohérence

---

<sup>106</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p. 17.

<sup>107</sup> Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, op. cit., p. 18.

<sup>108</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p. 164.



temporelle est un procédé utilisé par les surréalistes « pour tâcher de saisir la mort comme facteur de surréalisation<sup>109</sup> ».

Les sacrifices de jeunes filles se démarquent par un rituel de transe et de bains de sang, ainsi que par un dépassement de la violence routinière. Sans préavis, provoqués par la surprise de l'impulsion, ils relèvent d'une immédiateté ressentie par la comtesse comme un « désastre » (CS, 205) ou un « bizarre avertissement qu'elle connaissait bien, et qui, chez les Báthory, avait toujours été provoqué par la colère ou un désir contrarié » (CS, 140). Les crises et la transe, éléments déclencheurs de chaque sacrifice, marquent le début d'un processus rituel qui se termine par des bains de sang purificateurs, conformément à une « symbolique du nettoyage et de la purification [qui] accompagne les étapes cruciales<sup>110</sup> » du sacrifice. Dans la collectivité, les rites élisent une violence sacrificielle, unilatérale, comme « bonne », face à une violence réciproque, habituelle, qualifiée de « mauvaise<sup>111</sup> ». La violence de la meurtrière n'est pas classifiée comme « bonne » ou « mauvaise », mais distinguée de la violence quotidienne par l'intensité de la cruauté précédant la mort assurée de la victime. Comme le procédé arbitraire de condamnation des victimes, le rituel meurtrier de la comtesse Báthory permet l'accessibilité à un état second. Pour y accéder, c'est dans la recherche d'une gradation constante de la cruauté que la criminelle recourt à une préparation matérielle des tortures qui plante le décor de son théâtre sacrificiel. Une fois l'ambiance placée, la « scène » du sacrifice s'ouvre par une transe préalable ou un « demi-délire » (CS, 140) :

---

<sup>109</sup> Thierry Aubert, *Le surréaliste et la mort, op. cit.*, p. 90.

<sup>110</sup> René Girard, *La violence et le sacré, op. cit.*, p. 160.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 165.

Elle avait poussé et enfermé la paysanne dans la cage que l'on avait immédiatement hissée jusqu'à la voûte basse. C'est alors qu'apparaissait la Comtesse. Déjà comme en transe, légèrement vêtue de lin blanc, elle venait lentement s'asseoir sur un escabeau placé sous la cage. (CS, 125)

Elle fait son « apparition » comme une entrée en scène attendue et répétée. Le complément « [d]éjà comme en transe » caractérise une communication avec une transcendance dont la théâtralité ne conserve que l'aspect cérémoniel. La mise en place figée et le déplacement lent de la prêtresse démontrent que le rituel, celui de l'attente de la purification de son corps par la souillure de sa victime, a été maintes fois répété. À la suite des sacrifices, tout est nettoyé et les corps, devenus anonymes dans la mort, sont enterrés avec ordre au nouveau pasteur de bénir « un petit monticule sous lequel repos[e] il ne savait qui » (CS, 81). Le nombre des sacrifices devient un jour exponentiel et oblige les sorcières à prétexter « une quelconque épidémie survenue dans la maison » (CS, 125). Cet exemple illustre que le rituel existe dans la mesure où le sacrifice est nécessairement circulaire, « perpétuation d'une scène qui s'est déjà jouée et dont la mémoire a été effacée, ou salie, ou pervertie<sup>112</sup> ». Dans le récit, la répétition du sacrifice n'est pas la conséquence d'un oubli, mais celle de pulsions qui agissent en tant qu'éléments indépendants, comme une violence incontrôlable qui surgit à tout hasard, tel l'aléatoire du choix des victimes à sacrifier.

Chaque sacrifice, précédé d'une impulsion préalable, premier rituel suivi de la transe, se clôt par un bain de sang qui a pour but la transfusion de deux corps féminins en une assimilation de la vie de la victime. Ce fluide vital n'est pourtant pas

---

<sup>112</sup> Anne Dufourmantelle, *La femme et le sacrifice*, op. cit., p. 198.

assimilé par le corps de la sacrificatrice qui retombe assurément dans sa mélancolie. Éros reste distant de la mort provoquée. Comme aux choses touchant, au contact de la comtesse, à l'inertie, la vie extirpée à la victime morte est hors de portée de la prêtresse, comme un voile indéchirable :

Mais de l'autre côté du fleuve, là où elle faisait si souvent aborder les autres, elle n'était jamais, sciemment, passée. Un mince voile l'en séparait ; et sa si grande cruauté ne pu contraindre le voile, de haut en bas, à se déchirer. À chaque fois l'étrange jouissance retombait sur elle-même; et la force perdue, et la lassitude, ne lui laissaient plus que l'obscur certitude qu'il lui faudrait recommencer. (CS, 96)

Cette impossibilité de déchirure, d'accès aux autres êtres, et par le fait même, d'accès à sa propre intériorité, la confronte à l'opacité de son corps, de son univers et de sa condition fantomatique. La tricherie, celle du vol du destin des victimes, aboutit sur un vide chaque fois renouvelé, mettant fin à sa puissance jouée. Dans les premières pensées qui lui sont prêtées en mots dans la narration, Báthory admet la supériorité de ses victimes par la puissance de leur imagination : « je suis incapable d'imaginer d'où je viens. Vous ne connaissez pas votre étrange puissance, vous qui êtes nés tels que vous êtes, gardez-moi telle que je suis. Car je ne sais pas d'où je viens, je ne sais pas où je vais : je suis là » (CS, 62-63). L'être-là de la comtesse, stagné dans le présent, la coupe de tout et de tous. Elle en oublie ses origines et évolue dans ce que Martine Delvaux nomme une « hantologie », une histoire où il n'y a « plus de début ni de fin<sup>113</sup> ». Son existence fantomatique est une « répétition qui n'en finit plus, ce qui n'arrive pas et qui doit toujours être remis en scène<sup>114</sup> ». Elle est à réinventer

---

<sup>113</sup> Martine Delvaux, *Histoires de fantômes*, op. cit., p. 16.

<sup>114</sup> *Ibid.*

perpétuellement. Sa perte de repères existentiels cesse pourtant à l'approche de sa condamnation, dans le décor froid du non-lieu vide des montagnes glacées.

### 2.3 Actes d'un « érotisme de pierre, de neige et de murailles »

Dans ses rituels sacrificiels, le personnage sort provisoirement de son état mélancolique pour entrevoir, à travers l'érotisme cruel, une possibilité d'immortalité. L'érotisme, selon Sade, est défini comme « une expérience de la finitude et de l'être, de la limite et de la transgression<sup>115</sup> » qui permet à l'être, en exprimant son inconscient autrement ignoré, de mettre en question son intériorité, sa conscience. Pour ce qu'il a nommé « amour noir », George Bataille s'est inspiré de l'idée de Sade selon laquelle l'excès érotique est directement lié à la mort dans un mouvement qui touche « deux interdits initiaux [:] le premier, la mort, l'autre, la fonction sexuelle<sup>116</sup> ». En ce sens, il la définit comme une exploration du froid liée à la souffrance et à l'obscénité<sup>117</sup>. L'« amour noir », dit Alexandrian, est une voie d'accès à « la connaissance fulgurante du non-être<sup>118</sup> », c'est-à-dire que, pour Bataille, l'expérience de la démesure érotique « dépasse l'être et l'ouvre à la plénitude du sentiment de sa disparition<sup>119</sup> ». Dans le récit, l'érotisme doit être doublé de cruauté pour que la protagoniste « ressente » de la passion. La cruauté, définie par Bataille comme une violence « organisée », n'est pas nécessairement érotique, mais si tel est

---

<sup>115</sup> Michel Foucault, « Préface à la transgression », *loc. cit.*, p. 759.

<sup>116</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>117</sup> Bataille précise que cette exploration est dépourvue de limite, car l'amour noir n'est « jamais assez violent, assez louche, assez proche de la mort! », dans Georges Bataille, « L'impossible », *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975, p. 107.

<sup>118</sup> Sarane Alexandrian, « Georges Bataille et l'amour noir », *loc. cit.*, p. 276.

<sup>119</sup> Lina Franco, *Georges Bataille, le corps fictionnel*, *op. cit.*, p. 11.

le cas, les deux « s'ordonnent dans *l'esprit* que possède la résolution d'aller au-delà des limites de l'interdit [...]»<sup>120</sup> ». On observe effectivement, dans *La Comtesse sanglante*, une progression de la cruauté caractérisée d'abord par le feu et le cri, puis par « les mélancoliques et silencieux pouvoirs de la glace et de la neige » (CS, 139). C'est vers la fin du récit que les sacrifices, accomplis habituellement dans les souterrains de Csejthe, sont exécutés au-dehors, dans un paysage d'hiver. Nous verrons dans les lignes qui suivent que cet « amour noir » associé au froid prend plutôt la signification d'une révélation de l'être et non du « non-être », dans une inversion du transfert ou de l'appropriation de l'apparence habituellement recherchée : Báthory ne s'arroge plus l'image de jeunesse projetée par ses victimes, mais façonne plutôt sa victime et son meurtre à sa propre image, celle du minéral et du silence. L'aspect « mélancolique » de cette progression vers le froid accorde à la meurtrière un pouvoir qui la rapproche de son destin et de sa propre identité transie, et amoindrit, presque jusqu'à l'annulation, l'écart qui existait entre sa mélancolie quotidienne et son extase cruelle. C'est là, dans le froid et l'immobilité, que la criminelle fait preuve, non plus d'une puissance jouée, mais d'une puissance réelle qui, en la rapprochant d'elle-même, la confronte à sa mort.

L'« amour noir », dans le récit, est décrit comme un « feu » par lequel la protagoniste n'est pas touchée : « Elle avait inspiré l'amour ; mais toujours, tôt après, elle avait délaissé ce feu noir qui ne la brûlait pas » (CS, 193). L'oxymore « feu noir », désignant son être contrasté, évoque les flammes d'une magie noire que cet

---

<sup>120</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p. 89.

être glacial et minéral, sans en être touché, transmet aux autres. Par exemple, lors d'une soirée à son château, la comtesse fait goûter un gâteau magique que sa sorcière a préparé avec de l'eau dans laquelle elle s'est baigné : « Ceux qui prirent du gâteau magique furent malades, comme si du feu eût pénétré dans leur estomac » (CS, 199). Ce feu par lequel elle contamine les autres comme un poison prend la forme d'une propagation du mal. Selon Edgar Morin, les meurtriers commettent leurs crimes dans le but « d'échapper à [leur] propre mort et à [leur] propre décomposition, en les transférant sur autrui<sup>121</sup> » :

Elle-même [Erzsébet] avait un vocabulaire que les femmes de bonne compagnie employaient rarement, et dont elle usait surtout pendant ses crises d'érotisme sadique [...] Elle parlait et criait durant les tortures, arpentait la chambre, puis comme un animal de proie revenait à sa victime, que complaisamment Dorkó et Jó Ilona maintenaient aussi longtemps qu'il le fallait. Elle riait d'un rire effrayant, et ses dernières paroles avant de sombrer dans la concluante pâmoison étaient toujours : « Encore, encore plus, encore plus fort! » (CS, 29-30)

Le « vocabulaire » particulier employé seulement par la comtesse est suggéré, mais pas dévoilé. On remarque, dans cet extrait, la succession de la parole inconnue, du cri et du rire. La *figura etymologica* « elle riait d'un rire effrayant » suggère la répétition d'un même rire épeurant qui n'évolue pas durant le sacrifice. On retrouve la même répétition dans les seules paroles rapportées qui concluent la « pâmoison » : « Encore, encore plus, encore plus fort! ». Il s'agit d'une gradation constituée de la répétition de l'adverbe « encore » auquel est ajouté un mot supplémentaire à chaque étape de la montée de l'extase. Celle-ci rejoint le paradoxe du meurtre soulevé par Morin dans *L'homme et la mort*, selon lequel à l'horreur de la décomposition du cadavre s'oppose

---

<sup>121</sup> Edgar Morin, *L'homme et la mort*, Paris, Seuil, 1976 [1970], p. 81.

la volupté provoquée par la vue d'un corps torturé<sup>122</sup>. Le transfert est à double-sens : la comtesse s'approprie la vitalité de ses victimes par le sang et leur transmet sa mort dont elle se défait sporadiquement. Tant qu'elle crie, elle s'éloigne de sa mort en enterrant les cris de souffrance de ses victimes, mais vers la fin du récit, alors qu'elle approche de sa perte, elle semble hurler à ses propres échos : « Les deux autres agonisaient lorsque la Comtesse quitta la buanderie, écumante et hurlant des menaces à tous les échos » (*CS*, 206). Les cris se fondent avec ceux des deux autres victimes, signe d'une agonie commune. Lors de l'accomplissement des meurtres dans le froid extérieur, le silence remplace les cris et les corps des victimes, conservés intacts dans la mort, répondent en échos, non plus aux cris de la criminelle, mais à son image silencieuse.

Cette transition amène une cessation de la mise en scène rituelle et une absence de but des sacrifices, puisque les corps gelés des victimes ne sont plus vidés de leur sang. En ce sens, devrait-on parler de gradation de la cruauté ou de l'atteinte d'une quelconque limite ? La réponse est dévoilée dans une description du paysage glacé : « La neige, au ciel suspendue mais prête à tomber encore, créait cette atmosphère propre au désert, à l'hiver, à la montagne, où tout n'est qu'attente stérile, où les limites se dissolvent, où disparaît tout sentiment de responsabilité » (*CS*, 140). On évoque, dans cette description, un moment de suspension du liquide gelé, de la neige, qui se mélange à l'« atmosphère » du vide désertique, à la saison de « l'hiver » et à l'altitude de la « montagne ». Dans ce lieu « stérile », tout est déjà « abouti »,

---

<sup>122</sup> *Ibid.*

statique, puisqu'épuisé dans sa propre fin. Le vide traduit l'intériorité de la protagoniste de manière à ce qu'elle ne puisse y échapper. Ayant recherché tout ce temps une échappatoire à sa mélancolie, celle-ci se dévoile à son regard en un paysage qui reflète sa quête de l'ultime cruauté en une « attente stérile » de vivre qui ne viendra pas, ou, pour les victimes, en un espoir de survie impossible :

Depuis huit jours Dorkó ne leur avait rien donné à manger ; et par surcroît, dans les nuits déjà fraîches, elle les traînait dehors et les arrosait d'eau glacée. Les premières moururent ; les autres, les yeux éteints, regardaient à travers la grille de l'étroit soupirail qui donnait sur le potager les hautes têtes de tournesols bourrées de graines dont elles imaginaient le goût fade et réconfortant, incapables déjà de remuer. Elles pouvaient entendre, de la chambre étroite où elles étaient entassées, les cris de la nuit de septembre dans les champs et les jardins ; et, venant de loin, de l'autre côté du château, de vagues musiques de danse. (CS, 150)

Ces exécutions ne respectent plus les rituels mentionnés précédemment. Dorkó choisit seule plusieurs victimes et les tue selon son plaisir. Dans cet exemple, ce sont les victimes qui entrevoient, à travers leurs yeux déjà éteints, l'image de leur mort. Toute autre chose que cette triste fatalité serait source de réconfort, même un goût fade. Non seulement les filles regardent les crimes perpétrés au-dehors, mais entendent aussi deux sons opposés : les mortels « cris de la nuit de septembre » répondant à la gaieté des « vagues musiques de danse ». La première métonymie suggère une nuit déserte où résonne les cris des victimes qui brisent le silence. La seconde associe une mélodie « vague » à des mouvements de danse, ce qui suppose un soupçon de vie noyé dans les cris de la nuit. Au-dehors, les limites entre vie et mort sont donc effacées, si bien qu'on ne sait pas si les « cris de la nuit » expriment la joie de la fête ou s'ils ne proviennent pas plutôt des victimes sacrifiées. On peut penser que les deux types de cris se confondent. L'aspect secret des crimes et les



rituels sont abolis dans cet espace désertique où la vie et la mort s'équivalent en un même son nocturne.

L'abolition du secret permet un libre accès entre l'intériorité et l'extériorité de la protagoniste en une révélation de son être mélancolique, ce qui annule la mise en scène sacrificielle. Cette cessation de l'artifice détourne le but des sacrifices qui n'est plus, pour la comtesse, de s'approprier la jeunesse et la beauté de ses victimes en détruisant leur corps, mais d'en conserver les images en les gelant, et de les observer :

Jó Ilona avait arraché les vêtements de la jeune servante, et la maintenait nue debout sur la neige, au milieu du cercle des torches. On versa l'eau, qui gela instantanément sur son corps. Erzsébet à la portière du carrosse regardait. La fille essaya faiblement de se mouvoir vers la chaleur des torches ; on versa encore de l'eau. Elle ne put tomber, ne formant déjà plus qu'une haute stalagmite morte, à la bouche ouverte qu'on voyait à travers la glace. (CS, 141)

Báthory fige le corps intact dans la mort. En le regardant, elle désire se rapprocher de sa propre image. Le changement du procédé sacrificiel la place face à sa vraie nature et lui fait entrevoir sa fin qui approche. Elle voit enfin ce qu'elle ne voyait pas à l'aide de son miroir. La comtesse atteint alors un point limite sur lequel l'objet de sa cruauté, de son inconscient pulsionnel, lui fait face en une figure identique à elle-même, et de ce fait, elle acquiert une puissance réelle sur sa victime. Son identité, qu'elle cherchait auparavant dans la contemplation de son image truquée, se dévoile à ce moment où elle voit le corps « à travers la glace ». Cette révélation correspond au souhait des surréalistes d'enlever toute barrière entre l'intériorité et l'extériorité pour laisser s'exprimer le pouvoir de l'inconscient. La gradation de la cruauté par le froid annonce un tournant dans la liberté de la criminelle, la plaçant dans une double situation marginale : non seulement elle est en marge des lois sociales, mais

entrevoyant la possibilité de sa perte, elle transgresse ses propres règles sacrificielles en rêvant du crime absolu :

En ce temps où elle était proche de sa perte, elle était plus que jamais obsédée par des idées de meurtre, des projets d'ultimes bains de sang, et par le désir de supprimer à tout prix ceux qui se trouveraient sur son chemin. Elle voulait en finir avec Csejthe et peut-être, même, brûlerait-elle le château d'en bas dans le village. [...] Entre temps, la mendicante Kardoska lui ramena deux filles dont elle ne se soucia pas de savoir la caste. La neige tombait ; le vent était glacé. (CS, 195)

L'« ultime », la limite, n'est pas l'infini. La meurtrière rêve d'un crime absolu, sans règle, qui inclut tout le monde en tant que victime et, en dernier, détruit le lieu même qui lui a permis le crime. Par ce fantasme, elle crée sa perte. Même en rêve, l'importance de son souhait de ressentir le feu, la passion, la chaleur, qui est traduit par sa vision symbolique de consumer par les flammes le lieu de ses sacrifices, est impossible. Le froid réel de son être la rattrape : « la neige tombait, le vent était glacé ». Cette vision ne véhicule plus l'envie de la beauté extérieure, mais l'obsession de ressentir la vie coulant en sang chaud à l'intérieur de son corps. Condamnée dans sa chambre à la fin du récit, elle n'a plus accès au feu. Son tombeau est à l'image de sa froideur intérieure : « Pas de feu ; jamais plus un scintillement. Des rais de soleil et de lune tombaient régulièrement, selon les saisons et les nuits. Un froid mortel [...] » (CS, 224). Contrairement à la puissance réelle qu'elle acquiert grâce au froid, la comtesse est condamnée à la dimension humaine, à l'impuissance devant sa mort imminente. L'exploration du froid ou « amour noir » se manifeste donc comme un aboutissement de l'œuvre criminelle. Malgré la description du paysage gelé où sont accomplis les derniers sacrifices, selon laquelle les limites se dissolvent, le

personnage entrevoit tout de même sa fin, par la vue des corps pétrifiés et par le rêve d'un crime apocalyptique. Même si la réalité la condamne à l'impuissance universelle devant la mort et à la suppression de sa vision surréaliste de destruction, sa cruauté se perpétue par le récit lui-même qui fait d'elle un mythe.

### Chapitre 3

#### Réécriture de deux figures mythiques : Méduse et Lilith

##### 1. La monstruosité morale

L'absence de remords est un élément qui s'ajoute à la cruauté inhumaine de la comtesse. Ce manque de regrets la distingue de son homologue masculin Gilles de Rais qui, un siècle plus tôt, en France, a commis des centaines de meurtres d'enfants, mais s'est repenti avant d'être brûlé vif par l'Inquisition. Les remords de de Rais, bien que théâtraux, lui ont valu le titre de « monstre sacré<sup>123</sup> ». L'expression des remords d'un criminel n'est pas nécessairement garante d'une reconnaissance véritable de la faute, mais peut, dans certains cas, créer un détachement de responsabilité entre le coupable et la transgression perpétrée : « Le remords n'est que le moteur d'un discours sur soi où la logique rétrospective permet au sujet qui se sent coupable de trouver les causes de ses crimes, causes qui, bien sûr, le déchargent de sa responsabilité<sup>124</sup> ». Le monstrueux qui persiste malgré les remords se caractérise par l'écart entre l'(apparente) insensibilité nécessaire à l'accomplissement d'actes effroyables et le sentiment du remords. Mis à part cet aspect moral, la monstruosité peut prendre diverses formes décrites, dans *La littérature et ses monstres*, comme provenant « d'anomalies physiques, de moralités détournées, de perversités sexuelles ou encore de langages intempestifs<sup>125</sup> ». Michel Foucault, résume le monstre par « ce

---

<sup>123</sup> Ludovico Hernandez, *Le procès inquisitorial de Gilles de Rais*, Paris, Bibliothèque des Curieux, 1921, p. 14.

<sup>124</sup> Catherine Mavrikakis, *Condamner à mort : les meurtres et la loi à l'écran*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005, p. 73.

<sup>125</sup> Servane Daniel, Maëlle Levacher et Hélène Prigent (dir.), « Préface », dans *La littérature et ses monstres*, Nantes, Cécile Defaut, 2006, p. 12. Ce collectif explore les différentes conceptions du monstre en rapport à la littérature et ses marges, celles de l'institution, de l'objet livre et des genres, p.13.

qui combine l'impossible et l'interdit<sup>126</sup> ». En somme, le monstre, comme la comtesse Báthory, est l'incarnation de la transgression à partir de laquelle sont déterminées les limites morales dans l'espace social. Indispensable dans la société, il a toujours fait partie des mythologies et a toujours fasciné. Georgiana Colvile précise que c'est au XX<sup>e</sup> siècle que le monstre a prédominé dans l'art, entre autres dans les œuvres surréalistes où le visage de la femme, « éternel critère de beauté, a acquis un aspect vampirique<sup>127</sup> ». Même si le monstre féminin représente le plus souvent l'extériorisation d'une peur de l'homme face au sexe de la femme<sup>128</sup>, la monstruosité n'est pas unilatérale, ni dans sa représentation, ni dans son effet, mais impressionne par ses paradoxes<sup>129</sup>. Le monstre provoque la fascination, mélange d'effroi et de vénération, deux éléments au fondement du sentiment contradictoire de l'humain face au sacré. C'est à partir de ces thèmes que sont édifiés les mythes<sup>130</sup>. Bataille ajoute d'ailleurs, dans *L'Érotisme*, que c'est « le divin [qui] est l'aspect fascinant de l'interdit : c'est l'interdit transfiguré<sup>131</sup> ».

---

<sup>126</sup> Michel Foucault, « Cours du 22 janvier 1975 », dans *Les Anormaux. Cours du Collège de France. 1974-1975*, Paris, Seuil/Gallimard, coll. « Hautes études », 1999, p. 51, repris dans « De la pensée foucauldienne à une clinique de monstres » de Cyril Gervasoni, dans *La littérature et ses monstres, op. cit.*, p. 179. Le monstre, vu comme la fusion de l'interdit et de l'impossible, angles d'analyse des deux premiers chapitre de ce mémoire, se présente comme la dénomination identitaire logique du personnage d'Erzsébet Báthory développé par Valentine Penrose.

<sup>127</sup> Georgiana Colvile, « Féminité, hybridité, monstruosité : Le journal de Frida Khalo », *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Thames & Hudson, 2002 [1985], p. 336.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 335. Voir à ce propos le *Viol* (1934) de René Magritte, tableau représentant le visage d'une femme duquel les yeux, le nez et la bouche, remplacés par les seins, le nombril et le sexe féminin, lui procurent un air inquiétant, irréel.

<sup>129</sup> Ludovico Hernandez souligne qu'il serait erroné de ne considérer que l'insensibilité pour définir le monstre : « Nous comprendrions mal le monstre, dont la violence sera tout à l'heure déchaînée, si nous ne l'apercevions d'abord en cette apparente insensibilité, en cette indifférence nonchalante, qui, pour commencer, le situe en dehors et bien au-dessus des sentiments de l'humanité moyenne », dans *Le procès de Gilles de Rais, op. cit.*, p. 20.

<sup>130</sup> Georges Bataille compare l'adoration de l'humain pour le divin, mélange d'effroi et d'attrait, et le sentiment contradictoire provoqué par la transgression : « Les dieux, qui incarnent le sacré, font trembler d'effroi ceux qui les vénèrent, mais ils les vénèrent. Les hommes sont en un même temps soumis à deux mouvements : de terreur, qui rejette, et d'attrait qui commande le respect fasciné. L'interdit et la transgression répondent à ces deux mouvements contradictoires : l'interdit rejette, mais la fascination introduit la transgression », dans *L'Érotisme, op. cit.*, p. 76.

<sup>131</sup> *Ibid.*

Le mythe a donc pour fonctions de canaliser l'interdit, le pulsionnel, le fantasme<sup>132</sup>, et d'expliquer l'inexplicable en révélant, par exemple, les origines inconnues d'une réalité<sup>133</sup>, et en mettant « en rapport et en tension les différents niveaux du monde<sup>134</sup> ». Les surréalistes ont exploité le mythe sous trois rapports : comme instrument primordial du discours fondé sur l'analogie<sup>135</sup> ; dans leur « ambition de concilier les contraires et d'entraîner l'esprit hors de ses limites<sup>136</sup> », ce qui a hissé le mouvement surréaliste lui-même au rang de « mythe moderne<sup>137</sup> » ; et dans leur volonté d'élaborer toujours des « mythes nouveaux<sup>138</sup> ». Les femmes surréalistes ont repris puis joué des mythes féminins élaborés par les hommes surréalistes, afin d'en subvertir les représentations idéalisées. C'est le cas de Valentine Penrose qui mythifie Erzsébet Báthory dont la cruauté sans limite et l'absence de remords démontrent une monstruosité sans pareille. En effet, les traces de mythes, dans *La Comtesse sanglante*, procèdent d'une réécriture soit implicite ou explicite. La réécriture se définit comme « la reprise, en tout ou en partie, d'un texte antérieur, donné comme « original », en vue de sa transformation mineure ou majeure<sup>139</sup> ». Elle rejoint donc l'idée de palimpseste de Genette, au sens d'une interprétation, à divers degrés, d'un texte ancien — les mythes fondateurs chez

---

<sup>132</sup> Jacqueline Chénieux-Gendron et Yves Vadé, *Pensée mythique du surréalisme*, Paris, Lachenal & Ritter, coll. « Pleine Marge », 1996, p. 18.

<sup>133</sup> Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 67.

<sup>134</sup> Jacqueline Chénieux-Gendron, « De l'écriture au féminin dans le surréalisme », dans *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, loc. cit., p. 53.

<sup>135</sup> Jacqueline Chénieux-Gendron et Yves Vadé, *Pensée mythique du surréalisme*, op. cit., p. 8.

<sup>136</sup> *Ibid.*

<sup>137</sup> Breton annonce explicitement, en 1937, que le devoir du mouvement surréaliste est la création d'un mythe collectif : « Aucune tentative d'intimidation ne nous fera renoncer à la tâche que nous nous sommes assignée et qui est, avons-nous déjà précisé, l'élaboration du mythe collectif propre à notre époque », dans « Limites non-frontières du surréalisme », N.R.F., 1<sup>er</sup> février 1937, repris dans *Pensée mythique et surréalisme*, op. cit., p. 13.

<sup>138</sup> *Ibid.*

<sup>139</sup> Lise Gauvin et Andrea Oberhuber (dir.), « Réécrire au féminin : pratiques, modalités et enjeux », *Études françaises*, vol. 40, n° 1, 2004, p. 8.

plusieurs auteures du XX<sup>e</sup> siècle — en un nouveau texte, dans le but de créer un « effet de lecture<sup>140</sup> ». La réécriture peut aussi s’entendre au sens de tout acte d’écrire, puisque le texte produit est nécessairement influencé par le bassin littéraire universel<sup>141</sup>. Nous élaborerons dans ce chapitre l’analyse, suivant la première définition, de la réécriture de deux mythes féminins spécifiques : celui de la Méduse, femme aux cheveux de serpents dont le regard pétrifie les hommes, et celui de Lilith, figure du chaos dans la tradition chrétienne, qui se décline dans le texte sous plusieurs noms. Auparavant, dans cette première partie, nous étudierons le phénomène de la rumeur qui se fait réactualisation « d’un acte ancien fondateur, à la fois présent et absent, connu et oublié<sup>142</sup> », dont la mythologie en est le canevas, ce qui brouille la réalité d’un fait en l’unissant à des légendes de l’imaginaire collectif.

### 1.1 Le phénomène de la rumeur

La mythologie est le noyau autour duquel se développe le phénomène de rumeurs que Françoise Reumaux définit comme « l’ombre portée du social<sup>143</sup> ». Cette métaphore fait ressortir la part de mystère qui en est à l’origine, l’importance de sa fonction en tant que « mode d’expression privilégié de la pensée sociale<sup>144</sup> » et son effet, soit l’apparition du « fonctionnement concret d’une société<sup>145</sup> ». L’impalpable de cette manifestation sociale pourrait se comparer, selon Reumaux, à la possibilité de définir les dieux, malgré leur intangibilité, par ce qu’ils ne sont assurément pas<sup>146</sup>. La

---

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 7-8.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>142</sup> Françoise Reumaux, *La rumeur : message et transmission*, Paris, Armand Colin, coll. « Références sociologie », 1998, p. 16.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>144</sup> Michel-Louis Rouquette, *Les rumeurs*, Paris, PUF, coll. « SUP », 1975, p. 8.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>146</sup> Françoise Reumaux, *La rumeur, op. cit.*, p. 25.

rumeur, comme les dieux, est partie intégrante d'une société<sup>147</sup>. Elle se déploie autour de références de la mémoire collective, entre autres la mythologie qui permet son éclosion et donc sa mort. En effet, la rumeur, une fois sa propagation entamée, se dévoile comme telle aux transmetteurs conscients de l'exagération qu'elle suppose. En mourant, elle s'intègre à la mémoire collective et contamine ainsi d'autres rumeurs naissantes<sup>148</sup>. Ce discours social, qui entre dans les références collectives, se singularise, explique Michel-Louis Rouquette, par trois caractéristiques principales : sa transmission par le moyen éphémère du bouche à oreille qui s'oppose à la permanence de l'écriture, son rapport à un individu ou à un événement et sa fonction de catharsis dans la communauté<sup>149</sup>. Nous analyserons, dans cette partie, la rumeur en tant qu'élément fondateur du narcissisme de la protagoniste consciente de la fascination qu'elle déclenche ; les bases sur lesquelles les rumeurs se développent et qui peuvent provoquer la peur ou l'incrédulité ; et finalement, le transfert de l'emploi de l'oral, caractérisant la transmission de la rumeur, à l'écrit, support permanent de la rumeur devenue légende.

Le sacrifice permet au « monstre de s'affirmer comme monstre [...]»<sup>150</sup>. Le narcissisme de la criminelle est renforcé par le culte que lui vouent ses sorcières « fidèles à leurs instincts primitifs » (CS, 62). Son identité résultant de la multiplicité

---

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>148</sup> Françoise Reumaux, dans *La rumeur, op. cit.*, p. 16-19, théorise ce phénomène par le biais des stades de développement de l'insecte : larvaire, étape de contamination faisant appel aux traces du passé dans la mémoire collective ; nymphal, stade d'incubation sollicitant, dans la mémoire individuelle, les projections plausibles qui pourraient éclore dans la conscience collective ; d'éclosion, phase marquant la naissance et la mort simultanées de la rumeur, comme l'insecte qui meurt une fois s'être reproduit.

<sup>149</sup> Michel-Louis Rouquette, *Les rumeurs, op. cit.*, p. 13.

<sup>150</sup> Paroles de Michel Foucault tirées de son cours du 22 janvier 1975, reprises dans « De la pensée foucauldienne à une clinique des monstres » de Cyril Gervasoni, *loc. cit.*, p. 180.



de ses crimes et de l'amplification des rumeurs est un amalgame de cette réalité fragmentaire et des mythes. La rumeur, verbalisation explicite d'un secret qui s'étend, amène par sa propagation, dans le récit, la nécessité paradoxale de sa dissimulation, provoquant ainsi la méfiance entre le sujet et les témoins de la rumeur. La conscience d'une part de vérité aux fondements des médisances est exposée, à un moment, sous la forme d'un jeu de regards scrutateurs de la comtesse sur ses invités et de Thurzó, le palatin, à l'égard de la comtesse. En effet, la criminelle, pleinement consciente de l'effet d'admiration et de crainte qu'elle suscite dans la population, ne reste pas indifférente à cette fascination qu'elle perçoit : « elle était sûre d'être partout admirée. Elle savait aussi qu'on avait peur d'elle, que des bruits peut-être couraient. Elle préférait l'oublier, ou défier le destin » (CS, 127). La certitude de l'admiration ressentie par autrui la submerge de passion et d'une peur qu'elle atténue par ses incantations magiques (CS, 127). Lors d'une soirée durant laquelle elle ressent la fascination de ses invités, tout un chacun incarne les commérages et leur propagation. Erzsébet Báthory préfère défier son destin en cherchant « parmi l'assistance qui pou[rrait] être déjà prévenu contre elle » (CS, 127). C'est grâce à cet état d'excitation qu'elle assure la réalisation de ses projets morbides en interrogeant plus tard les habitants, trop craintifs, sur les actualités du village : « Plus proches de la vie, au fait des allées et venues de la rue, des motifs cachés de bien des actes, ils [les habitants] servaient ainsi ses secrets desseins » (CS, 130). Un peu plus loin dans le récit, Thurzó cherche sur son visage le moindre indice qui confirmerait les rumeurs qui l'associent au mythe du vampire : « Il tâchait de démêler sur ce visage toujours beau les signes d'un vampirisme dont chacun, à voix basse, s'entretenait. Il ne pouvait découvrir aucun signe de cruauté » (CS, 138). Tenant à élucider l'énigme, le palatin décide

d'interroger les proches de Báthory qui lui fournissent des raisons héréditaires à la crainte qu'elle inspire. Sa fascination provoque chez lui une hésitation à croire en la seule explication de « mélange de folie héréditaire » (CS, 139). Il y voit plutôt une possibilité de « possession diabolique » (CS, 139). S'en remettant finalement à une vision populaire pour résoudre l'incommensurable, il en conclut que la rumeur publique a sûrement exagéré ce qui n'est que « caprice et mauvaise humeur féminine » (CS, 139). La fascination de tous pour la protagoniste, suscitée par l'aspect inimaginable des rumeurs, participe à l'édification de l'ego de celle-ci qui tire profit de cet envoûtement général pour continuer ses sacrifices.

La rumeur prend souvent la forme d'une exagération d'éléments ordinaires, mais peut aussi se baser sur une vérité incroyable qui provoque l'incrédulité. Ce qui intrigue la foule fascinée à l'apparition de la comtesse, ce sont les causes inconnues de sa solitude extrême depuis le début de son veuvage : « sa légendaire pâleur, la solitude qu'elle recherchait bizarrement à Csejthe depuis son veuvage, on ne savait au juste pour quels motifs, tout en elle intriguait et inquiétait » (CS, 131). La source du mystère inspirant la crainte des gens sont les éléments banals de la pâleur et de la solitude. Pour Ponikenus, un pasteur qui se charge parfois d'enterrer, la nuit, les corps des victimes, c'est l'incroyable vérité s'insinuant dans la banalité qui efface son incrédulité. Il est, au départ, indifférent vis-à-vis de Báthory parce qu'il croit bien la connaître. En plus du décalage entre la personne réelle et l'horreur des rumeurs, son incrédulité repose également sur la conscience du type de discours qu'est la rumeur. Comme la femme recluse ne se mêle pas des affaires de l'église, Ponikenus ne s'en occupe pas, jusqu'au jour où il doit enterrer celle, à la voix mélodieuse, qui chantait

les psaumes à l'église. La meurtrière laisse deviner son crime lorsqu'elle ordonne au prêtre de préciser dans son sermon que cette mort est la conséquence de la désobéissance de la fille. Il préfère alors rester distant du château (*CS*, 81). Dans ce dernier cas, la preuve de la véracité de la rumeur est visible, mais une preuve laissée secrète peut être tout aussi convaincante. Le silence provoqué par le sentiment de la peur peut empêcher la confirmation d'une rumeur, mais parfois, c'est la preuve tenue au secret qui l'avère. Prenons l'exemple de la mère qui veut voir le cadavre de sa fille qu'elle a laissée partir chez la comtesse. Ce corps meurtri aurait été l'attestation des bruits qui courent, mais on ne le lui montre pas. Sa dissimulation confirme les soupçons et augmente la peur de la mère qui ne parle qu'au procès (*CS*, 160). Dans son cas, c'est la peur qui explique son silence, mais pour les filles d'honneur, c'est le mélange de frayeur et d'attirance qui les empêchent de la dénoncer. Malgré leur effroi, ces filles nobles n'ont même pas comparu au procès (*CS*, 177-178). Les extraits du procès, ajoutés à la fin du livre en complément du récit, confirment les faits et brisent les rumeurs. Ces témoignages, au moment de l'acte d'accusation de la meurtrière, ont indigné le parlement en raison de l'équivalence entre la réalité et l'impression générale d'in vraisemblance des ragots. C'est là que la rumeur atteint sa limite lorsque ce qu'elle propage correspond, même en ce qui semble être l'extravagance de son essence, à la réalité.

Les rumeurs tirent des mythes leur part de symboles dans le but d'être à la portée de tous. Sous cette forme, elles entrent dans les légendes et changent de vecteur. Se répandant oralement dans leur ancien état de rumeur, ces histoires nouvellement intégrées dans l'imaginaire collectif trouvent dans l'écriture un support

de permanence. Le récit mentionne qu'un historien de l'époque, à la suite des témoignages du procès qu'il ne pouvait infirmer, a « regrett[é] de ne pouvoir nier que la plus attirante des créatures féminines ait pris des bains de sang humain » (CS, 220). Les rumeurs devenues mythes contaminent d'autres rumeurs, s'inscrivant ainsi dans une filiation, puisque les crimes de Báthory conservent leurs traces, par les noms de rues, dans les lieux mêmes où ils ont été perpétrés. La *Blutgasse*, « ruelle de sang », a été baptisée ainsi en souvenir d'une maison où les Templiers pratiquaient des tortures, tout comme Erzsébet Báthory plus tard (CS, 100). L'écriture peut, tout comme la rumeur le fait oralement, servir de transmetteur de récit en récit pour assurer le souvenir de la légende et tisser des référents sociaux. On trouve parfois, intercalés dans la narration du récit de Penrose, des emprunts explicites à d'autres textes sur la criminelle : « la légende les résume naïvement en leur donnant une forme visible, compréhensible pour tous. C'est le chien noir qui s'enfuit du manteau de Gilles de Rais ; et, au ras de la robe d'Erzsébet, une louve qui la suit docilement » (CS, 125-126). La louve et le chien noir, déchiffrables pour tous, tirent de leurs symboles une association évidente à la dualité de l'être. Par contre, ces passages de relais à une autre narration brouillent la véridicité des événements racontés. Par exemple, à un autre moment, le récit fait état d'une légende racontant que la comtesse aurait tué d'un coup une soixantaine de filles d'honneur à la fin d'un long banquet et qu'elle se serait baignée dans une cuve remplie de leur sang (CS, 86-87). Il est impossible d'être sûr de la quantité de sacrifices qui ont été commis cette soirée-là, mais cette légende contribue à l'image de son pouvoir et de sa puissance. Le développement du phénomène de rumeurs glorifie voire déifie ou

satanise considérablement Báthory qui, grâce à la fascination et à l'incrédulité des gens, construit son identité, perpétue ses crimes monstrueux et devient légendaire.

## 2. La Méduse

Les rumeurs tirent souvent leur étrangeté des figures mythiques monstrueuses qui symbolisent le côté sombre de l'âme humaine. Des deux monstres mythiques qui seront ici étudiés, Méduse symbolise l'effet de fascination provoqué par la monstruosité. Selon le mythe, elle est la seule mortelle d'entre les Gorgones de la mythologie grecque. La grotte où vivent ses deux sœurs devient son refuge après que la déesse Athéna, pensant que la Gorgone s'affirmait plus belle qu'elle, ait transformé sa beauté initiale en laideur. Dès lors, tout homme croisant son regard se fait pétrifier. L'effet de fascination se révèle au voyeur en un masque terrifiant rehaussé de cheveux de serpents. C'est Persée qui met finalement un terme à l'effet mortifère du regard de Méduse en plaçant son bouclier en face du visage du monstre de façon à le voir se pétrifier lui-même. À la suite de quoi il tranche la tête de Méduse de laquelle s'égoutte du sang qui fertilise de serpents le sable du désert au-dessus duquel il vole, emportant son trophée<sup>151</sup>. Nous analyserons, dans cette partie, de quelles façons les références implicites au mythe de la Méduse, liées à la pétrification par l'effet de fascination, illustrent premièrement l'artifice extérieur du corps et l'effet d'étrangeté provenant de la beauté faciale du personnage, et deuxièmement, par la métaphore de la pierre, les seuils métaphysiques et transgressifs singularisant le personnage penrosien.

---

<sup>151</sup> Ovide, *Métamorphoses*, IV, 765-803, repris dans *La gorgone Méduse* de Sylvain Détoç, Paris, Du Rocher, coll. « Figures et Mythes », 2006, p. 44-49.

## 2.1 Portraits pétrifiés, reflets d'immortalité

La pétrification, qui fige dans l'éternité celui qui croise le regard de Méduse, est exploitée dans l'effet étrange émanant des nombreuses descriptions de portraits de la comtesse et dans le reflet que celle-ci contemple narcissiquement. Cet effet de fascination sera étudié d'abord dans la combinaison de laideur et de beauté des portraits, et ensuite en tant qu'aperçu illusoire d'immortalité.

Le faciès est un élément primordial du mythe de Méduse qui interroge l'ambivalence entre « le terrifiant et le grotesque<sup>152</sup> ». Le monstrueux prend alors place dans l'affrontement visuel qui implique que celui qui regarde la Gorgone doit « entre[r] dans le champ de sa fascination, avec le risque de s'y perdre<sup>153</sup> ». Jean-Pierre Vernant définit l'effet fascinant comme l'impossibilité pour l'homme de détacher son regard, de « détourner son visage de la Puissance<sup>154</sup> ». Le procédé de fascination généré par la laideur du masque de Méduse reste mystérieux dans le visage de la comtesse qui revêt, bien qu'inquiétant, le masque de la beauté. La laideur de la Méduse fascine par ses traits qui éclatent en une grimace surmontée de serpents. Pour désigner les reptiles qui peuplent la tête de la Gorgone et participent à l'effet de terreur, Ovide, dans *Les Métamorphoses*, parle de « couleuvre » (*colubras*, IV, 784) et d'« hydres » (*hydros*, IV, 801)<sup>155</sup> ». On retrouve également une allusion, dans *La Comtesse sanglante*, à un serpent d'eau, laquelle participe à l'effet étrange d'un des

---

<sup>152</sup> Jean-Pierre Vernant, *La mort dans les yeux*, Paris, Hachette, 1998, p. 80.

<sup>153</sup> *Ibid.*

<sup>154</sup> *Ibid.*

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 96.

portraits de la criminelle. Sur celui-ci, la beauté pure réitérée dans le texte se métamorphose en laideur vénéneuse par des descriptions distinctives pour chaque trait du visage :

[...] ses yeux larges et noirs les cachaient en leur morne profondeur, son visage était pâle de leur antique poison. Sa bouche était sinueuse comme un petit serpent qui passe, son front haut, obstiné, sans défaillance. Et le menton, appuyé sur la grande fraise plate, avait cette courbe molle de l'insanité ou du vice particulier. (CS, 16)

Ce n'est que dans l'observation du détail que Méduse est dévoilée, pétrifiée dans son insanité : au milieu des métaphores évoquant le chaos « passe » subrepticement le petit serpent sur le dessin de la bouche de la comtesse. Mais il est mentionné, plus loin dans le récit, que le dessin de cette bouche, « le temps [l']a presque effacé sur son portrait... » (CS, 62). Dans ces peintures, l'effacement se superpose aux détails saillants en un effet d'ensemble qui dissimule la laideur de la meurtrière et conserve le secret de sa folie. Le regard ne suffit pas à démasquer le monstre. Il faut le scruter en des points précis afin de ne pas être aveuglé par la fascination de sa beauté totale, comme tente de le faire le palatin Thurzô qui cherche à élucider les rumeurs de sacrifices<sup>156</sup>. Par plusieurs descriptions de portraits et par « la déformation stylisée des traits<sup>157</sup> », c'est-à-dire la « pétrification » du visage figé de la comtesse dans ses portraits, la narratrice révèle la véritable nature monstrueuse d'Erzsébet Báthory.

L'effet de fascination n'advient que dans l'échange de regards entre le voyeur et les yeux de Méduse, fonctionnant selon une « réciprocité du voir et de

---

<sup>156</sup> Voir à ce propos la partie sur le phénomène de la rumeur.

<sup>157</sup> Dans *La mort dans les yeux*, *op. cit.*, p. 79, Jean-Pierre Vernant définit la « catégorie du monstrueux » par l'éclatement des traits du visage de la Gorgone : « Le télescopage de ce qui est normalement séparé, la déformation stylisée des traits, l'éclatement du visage en grimace traduisent ce que nous avons appelé la catégorie du monstrueux ».

l'être-vu<sup>158</sup> ». Cette dynamique se réalise au moment où Persée tranche la tête de Méduse. Dans une version antérieure au V<sup>e</sup> siècle, Persée détourne le regard du côté opposé à la Gorgone. Ce n'est qu'ultérieurement que la signification de ce regard vers celui reflété de Méduse a pris toute son ampleur. L'outil miroitant qu'use Persée pour accéder au regard de la Gorgone est un « agent de mutilation narcissique<sup>159</sup> ». Assurément, la comtesse fait preuve d'un narcissisme démesuré appuyé par « la forme de bretzel » de son miroir conçu par elle-même et rejoignant presque le signe de l'infini et donc du divin. Les contours de l'objet lui permettent de passer ses bras et de se contempler plus longtemps (CS, 21). Non seulement l'objet, mais le reflet permettent d'entrevoir l'infini, suivant l'image, proposée par Francis Picabia, de deux miroirs se faisant face dans le vide<sup>160</sup>. Ce « piège à âmes<sup>161</sup> », selon Jacques Bril, entraîne l'effet magique de « régression autistique », le Sujet étant tellement obnubilé par son reflet qu'il en dépend pour vivre. Pour Báthory, il s'agit d'un besoin vital qui atteste son existence : « c'était là l'unique porte qu'elle ouvrait, la porte, encore, sur elle-même » (CS, 21). Ce n'est que par l'intermédiaire du miroir qu'elle peut imaginer la possibilité de l'immortalité. Suivant cette idée du mouvement infini de deux miroirs placés l'un en face de l'autre, il n'y a plus de seuil. Tout se confond dans un vide abyssal : « Adieu donc à ces seuils interdits de miroirs où sont assises deux ombres semblables » (CS, 30). Le miroir tisse un lien d'interdépendance entre le personnage et son reflet, puisque la vision d'immortalité qu'il lui permet

---

<sup>158</sup> Jean-Pierre Vernant, *La mort dans les yeux*, op. cit., p. 77.

<sup>159</sup> Jacques Bril, *Lilith ou la Mère obscure*, Paris, Payot, 1981, p. 118.

<sup>160</sup> Werner Spies, *Max Ernst, les collages : inventaire et contradictions* [traduit de l'allemand par Eliane Kaufholz], Paris, Gallimard, 1984 [1974], p. 184.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 96.



d'imaginer est le moteur qui le pousse au crime. L'absence de miroir, à la fin, confine la protagoniste à son châtement de mortalité, référant à celui infligé à la Gorgone pour la punir de sa vanité.

## 2.2 Une divinité chtonienne

La double nature de Méduse, à la fois mortelle et surnaturelle, est évoquée par la métaphore de la pierre qui transpose la dualité du personnage composée de l'état précieux, des pierres rares apparues à la jonction de différents états terrestres contradictoires, et de l'état brut, celui des pierres du château et des salles de torture souterraines liées à l'aspect chtonien du monstre. Les deux types de pierres renferment du sang, symbole du mal. Que la criminelle soit dans son état brut de sacrificatrice ou qu'elle soit parée richement, le sang demeure, à l'intérieur des pierres, en une manifestation de la cruauté qu'elle répand.

Les pierres précieuses proviennent du seuil qu'est « l'éclair qui sépare la vie de la mort, dans le grand craquement salnitrique, au moment de sa congélation par le craquement ; c'est pourquoi elles ont de grandes vertus » (CS, 118). Elles mettent en relief non seulement l'état entre vie et mort dans lequel existe la meurtrière, mais lui ajoute une dimension rare, alchimique, magique. Dans cette description de la provenance des pierres, deux états de seuil définissent la comtesse : celui entre la vie et la mort, entre-deux de l'état liminal du personnage, et celui de l'éclair (le chaud) qui équivaut à la congélation du « craquement », rappelant la progression de la cruauté par le feu vers celle du froid. Bien que toutes les pierres précieuses possèdent

des propriétés magiques, certaines, comme la Salmordine, soulignée dans le récit, a une hybridité qui oscille entre la chose et le vivant, s'apparentant extérieurement à la protagoniste par sa surface « blanchâtre, rosâtre, laiteuse, veinée de rouge » (CS, 118). Malgré la coexistence, en cet objet, du bien et du mal, sa source de magie est néfaste, renfermant « des gouttes de sang » (CS, 118) comme celles qui tombent de la tête tranchée de la Gorgone et fertilisent le sol désertique en une expansion du mal sous forme de serpents. Enfin, la Salmordine provient d'un mélange du liquide et de la terre, cette dernière ayant « laissé éclabousser son sang dans cette pierre, que la mer lui arrachait pour la porter ensuite » (CS, 119). La mer correspond au sang contenu dans la pierre et à l'océan qui entoure Kâli que nous verrons plus loin, et la terre, sanguine, possède une propriété purificatrice et vivifiante. Les pierres précieuses établissent donc un parallèle chosifié des différents états métaphysiques (hybride et élémentaire) et transgressifs caractérisant la protagoniste<sup>162</sup>.

L'aspect chthonien de la Méduse est démontré en lien avec la terre en tant que matière et avec les souterrains construits en pierres. Source de régénération, la boue dans laquelle l'aristocrate se baigne a les mêmes vertus que le sang de ses victimes. Mélange de « terre et [d']eau secrètes » (CS, 149), cette boue soigne les maladies

---

<sup>162</sup> Jean-Pierre Vernant, dans *La mort dans les yeux, op. cit.*, p. 79, explique que Méduse entre d'emblée dans le surnaturel par l'originalité de son masque qui brouille les « cadres ordinaires, [les] classifications usuelles [masculin et féminin, jeune et vieux, beau et laid, humain et bestial, etc.] ». Cette idée rejoint celle énoncée par Breton dans le *Second manifeste du surréalisme* (1930), concernant la suppression des frontières entre les contrastes binaires : « Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement », dans le « Second manifeste du surréalisme (1930) », *Manifestes du surréalisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, coll. « Idées », 1972, p. 76-77.

héréditaires de la comtesse, mais aussi rehausse « la beauté de son corps et de sa figure » (CS, 149). La femme hybride évolue constamment dans un univers souterrain, même au dehors, par exemple à Vienne, lorsqu'elle s'introduit dans la *Schulerstrasse*, près de la « ruelle de sang », comme on « pénètre dans un antre que le soleil visite peu » (CS, 102). Vivant dans un monde souterrain depuis son enfance (CS, 5), elle recherche sans cesse des endroits sombres, comme ceux propices aux sacrifices. Cet univers clos sous la terre correspond en effet à la conception du royaume des morts chez les Grecs<sup>163</sup>. C'est à l'intérieur de son « labyrinthe » (CS, 68) souterrain qu'elle se divinise, « rigide dans sa haute chaire sculptée » (CS, 157). La « chaire », trône de son pouvoir, fusionne, par son brouillage phonétique avec sa rigide « chair », le corps de la comtesse avec les éléments des lieux morbides. Ceux-ci restent, plus tard, hantés par la présence des victimes se manifestant sous formes sonore par des « cris et [des] gémissements » (CS, 163) et olfactive par « l'odeur de cadavre » (CS, 207). Qu'il s'agisse de la matière ou du lieu chtonien, Erzsébet Báthory est toujours en contact avec la terre. À la fin du récit, à l'approche de sa condamnation, le « royaume souterrain où [elle] s'enivr[e] de sa propre gloire » (CS, 193) reste tout ce qui la rassure. La chambre où elle meurt rappelle la noirceur des pièces sacrificielles, « après que les fenêtres furent [...] bouchées, que du dehors on ne vit plus que cette façade aveugle derrière laquelle vivait quelqu'un » (CS, 224). Cet enfermement pétrifie la comtesse dans la pierre de son château.

---

<sup>163</sup> Sylvain Détoç, *La Gorgone Méduse*, op. cit., p. 125.

Le châtement final d'un tel monstre aurait été, un siècle plus tôt, durant l'Inquisition, d'être brûlée vive pour avoir été sorcière, mais la narratrice propose le même sort que celui de Méduse : « la seule mort digne d'Erzsébet Báthory eût été d'avoir sa belle tête tranchée » (CS, 93). Mort fréquente à cette époque, elle aurait pris, dans le contexte d'une filiation mythique, la dimension surnaturelle de la cessation du pouvoir de la beauté, et donc de l'effet de fascination. Pourtant, la vraie condamnation de claustration fait ressurgir la même pétrification qui tue Méduse : comme la Gorgone qui est la dernière à être pétrifiée par son propre regard, la comtesse devient la dernière victime de ses crimes, à la différence que la pétrification se produit à cause de l'absence de miroir qui lui soustrait tout pouvoir de fascination. Ne croisant plus de regards, la criminelle reste « pétrifiée » dans son château en pierre. La dimension implicite de la réécriture du mythe de Méduse apporte au récit un effet d'étrangeté qui, à la lecture, correspond à l'effet fascinant se dégageant des portraits du personnage. Les indices du mythe se rapportant au faciès de la comtesse permettent de révéler, par la juxtaposition de la laideur cachée sous un masque de beauté, l'effet fascinant propre à la monstruosité. Enfin, les références mythiques à la Gorgone se déclinent sous l'angle chthonien de la pétrification, en rapport aux pierres précieuses, fruits de tous les états et matériaux terrestres qui s'opposent, et aux pierres brutes des souterrains toujours recherchés par la protagoniste, de son enfance à sa mort.

### 3. Lilith

À la pierre et à la froideur du corps évoquées par Méduse s'oppose Lilith, figure de l'origine associée, dans le récit, au liquide et à l'âme de la comtesse. Le nom de « Lilith » tirerait son origine de *lil* qui signifie « souffle » en sumérien, inscrit sur une tablette datant du début du premier millénaire avant J.-C.<sup>164</sup> Son nom s'est retrouvé plus tard, autour de 700 avant l'ère chrétienne, dans certaines traductions du nom *ki-sikil-lil-la*, démons qui apparaît dans une partie de la célèbre épopée de Gilgamesh<sup>165</sup>. Puis, Lilith apparut dans la Bible, une seule fois, dans un poème apocalyptique (Isaïe, 34, 14)<sup>166</sup>, lequel évoque grandement l'aspect démoniaque de ce personnage féminin. Plusieurs siècles plus tard, dans le livre *l'Alphabet de Ben Sira*<sup>167</sup>, naquit le mythe de la première femme d'Adam ou de la « première Ève », dans lequel Lilith représenta l'idée même d'égalité entre l'homme et la femme, ce qu'Adam refusa. Cette lutte de pouvoir entre les sexes se soldant par la séparation du couple, on raconte, dans le *Livre des maîtres de soi*, écrit au XII<sup>e</sup> siècle par un dénommé Rabad, que Dieu fit naître Ève d'une des côtes d'Adam pour s'assurer que la nouvelle femme soit soumise à l'homme<sup>168</sup>. Outre ce mythe de la « première Ève », Lilith a souvent été associée, dans une certaine tradition chrétienne, au serpent qui

---

<sup>164</sup> Catherine Halpern et Michèle Bitton, *Lilith : l'épouse de Satan*, Paris, Larousse, coll. « Dieux, mythes & héros », 2010, p. 10. Cette tablette est exposée au musée de Berlin.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 14-15. Cette épopée est apparue au III<sup>e</sup> millénaire avant notre ère. On suppose qu'elle fut transmise oralement avant sa première version écrite vers le II<sup>e</sup> millénaire avant J.-C. L'épopée connut un immense succès jusqu'au début de l'ère chrétienne.

<sup>166</sup> « Les chats sauvages rencontreront les hyènes et les satyres s'y appelleront ; / Là aussi se tapira Lilith pour y trouver le calme, », cité dans *Lilith ou la Mère obscure*, *op. cit.*, p. 58.

<sup>167</sup> Voir, à ce propos, *Lilith ou la Mère obscure*, *op. cit.*, p. 70-75 et *Lilith : l'épouse de Satan*, *op. cit.*, p. 57-72. Ce recueil de textes anonyme a été rédigé vers le X<sup>e</sup> siècle en Orient, dans *Lilith : l'épouse de Satan*, *op. cit.*, p. 58.

<sup>168</sup> Catherine Halpern et Michèle Bitton, *Lilith : l'épouse de Satan*, *op. cit.*, p. 62-63.

s'interpose entre Adam et Ève<sup>169</sup>. En somme, Lilith se démarque d'Ève, modèle de pureté et de faiblesse, par sa noirceur et sa perversité. Définie par Jacques Bril comme la « figure terrible et attachante d'un cauchemar ambigu<sup>170</sup> », elle est tour à tour représentée comme une mère et une vierge cannibale qui mange les enfants et boit leur sang. Divinité chimérique, elle a été représentée sous d'innombrables facettes par les artistes de tout temps : le cheval, le lion, l'aigle, le serpent, le loup, le chat-huant, etc.<sup>171</sup>. De ces figurations, l'oiseau démoniaque rassemble les caractéristiques de la dévoration, « terme ultime de la rencontre entre l'homme et la créature surnaturelle<sup>172</sup> », du vol, associé au ciel, et de la séduction qui la singularisent. Elle porte également une multitude de noms, dont Kâli, déesse orientale mentionnée dans le récit. Lilith, en tant qu'« [a]vatar temporel, spatial et culturel<sup>173</sup> », représente l'origine et le destin universels. Nous démontrerons, dans cette partie, que la réécriture de Lilith, mentionnée explicitement dans le récit, fait écho, par la symbolique du « Chaos », à la noirceur intérieure de la meurtrière, la représentant en une figure universelle et l'intégrant, à la fin du livre, dans la continuité de l'univers. Nous étudierons le monde chaotique de la comtesse par le loup à l'origine de sa nature dévoratrice, et la déesse Kâli qui sera explorée par le fluide primordial du sang qui métaphorise la folie de la comtesse.

---

<sup>169</sup> Jacques Bril, dans *Lilith ou la Mère obscure*, *op. cit.*, p. 187, donne l'exemple du prologue d'une pièce d'Alban Berg, *Lulu*, qui associe le serpent du jardin d'Éden à Lilith et non à Satan ou Samaël. Il est également possible de voir, sculptée dans le portail de Notre-Dame de Paris, la représentation de cette incarnation par Lilith du serpent de la tentation (Voir la photo dans *Lilith : l'épouse de Satan*, *op. cit.*, p. 54).

<sup>170</sup> Jacques Bril, *Lilith ou la Mère obscure*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>171</sup> *Ibid.*

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 115.

### 3.1 La figure du chaos

Avant l'origine de toute chose, il y a l'inconnu, le « Chaos », monde obscur des démons et des fantômes. Mircea Eliade, dans *Le sacré et le profane*, explique l'opposition qui caractérise les sociétés traditionnelles, entre le monde habité, le « Cosmos », et le monde inconnu qui l'encercle, le « Chaos »<sup>174</sup> : le « Cosmos », territoire sacré communiquant avec le monde des dieux, domine le « Chaos », univers des profondeurs<sup>175</sup>. Lilith est la figure précédant l'origine biblique du monde représentée par l'union d'Adam et Ève. Ses traces apparaissent dans la narration en lien avec l'atemporalité, faisant ressortir la monstruosité de la protagoniste par l'absence de repentir associée au vide abyssal de son âme et par les éléments nocturnes, comme le loup, animal dévorateur inséparable de la lune et du ciel.

La terreur humaine est issue de l'existence réelle ou imaginaire d'un univers opposé au visible, comme une déduction des contrastes binaires sur lesquels se fonde le monde connu et l'âme humaine. Elle « n'est pas la mort [mais] l'antique chaos charriant le néant » (CS, 187). La protagoniste se situe dans l'entre-deux du « Cosmos » et du « Chaos », « prédestinée à ce monde d'abord avant de l'être à un ciel ou à un enfer lointains » (CS, 19), d'où sa proximité avec ce qui est nocturne. Cet univers est caractérisé par la correspondance entre le hors-temps, l'impression d'absence de la criminelle et l'impossibilité de celle-ci d'entrer en contact avec ce qui l'entoure. Tout le vide de cet « antique Éden » se fait l'écho des racines féminines qui

---

<sup>174</sup> Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 28-29.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 39.

ont précédé le monde : « Les ténèbres étaient avant la lumière, et l'enfer était avant le ciel » (CS, 112). La spectralité de ce monde explique l'absence de remords de la protagoniste face à ses crimes, décrite comme « le néant du repentir » (CS, 199). Vivre du « côté fatal des choses » (CS, 199) la déresponsabilise. La fatalité de l'identité criminelle et guerrière de la comtesse est inscrite sur le blason des Báthory sous la forme du loup, à la jonction du symbole guerrier du dragon, en « trois dents cruelles de loup » formant le « E » du nom d'Erzsébet (CS, 12). L'origine de la cruauté, mais aussi la défaite finale du personnage est figurée sur ce blason en un « dragon ailé se mordant la queue [et] boucle le cercle, flétrissant de son haleine les choses qu'il enserrait » (CS, 94). Ce cerceau insoluble et mortifère annonce le « vertige » (CS, 94) de son entreprise cruelle. Lilith, figure du « Chaos », fait ressortir la fatalité du monde atemporel et du blason familial d'Erzsébet Báthory en une explication de l'absence de remords qui accentue, dans la narration, sa monstruosité.

### 3.2 Kâli, déesse orientale

La monstruosité de Kâli, homologue orientale de Lilith, est représentée par le fluide alchimique du sang qui sert de liaison entre la soif de sacrifices de la comtesse et les autres femmes mythiques. Kâli est d'ailleurs décrite comme « la Mère noire et l'Épouse du temps, [qui] se tient dans un bateau qui flotte sur une mer de sang. Armée de ciseaux et d'instruments qui déchirent, elle boit le sang violet du monde » (CS, 95). Les cultes de l'Orient, célébrés « au fond des temples imprégnés de sang humain » (CS, 165), s'enracinent dans l'univers noir de la comtesse qui rejoint tous les mondes. Kâli, par « la destruction, la suppression du phénomène



vital » (*CS*, 95), permet la régénération des énergies universelles pour retrouver le « noumène » (*CS*, 95), état originel de toute chose. Cette divinité sanguinaire est révélée dans l'histoire par le liquide comme métaphore de la folie de la protagoniste, et le cannibalisme, point limite de la cruauté, qui reste à l'état de fantasme d'assimilation de ses victimes. Par la régénération grâce au fluide sanguin, Kâli permet de comprendre les actes sacrificiels de la comtesse en un souhait de raviver son corps par les bains de sang pour vivre éternellement.

Le lac qui entoure la barque de Kâli est le miroir de l'isolement et de la brume de folie qui envahissent l'esprit de la meurtrière comme le sang des victimes éclabousse les souterrains de Csejthe. La transposition de cette image de Kâli est plus précise lorsque le sang, encerclant le lit de la comtesse après les sacrifices, est si abondant que des cendres doivent être versées pour permettre à la meurtrière d'aller s'étendre (*CS*, 109). La métaphore du liquide concrétise l'idée de la folie en une dilution psychique de la raison. Le « brouillard des Karpathes » reflète l'obnubilation qui envahit l'esprit de Báthory lors de ses crises sadiques. Cette « folie maniaque, [...] embrumement de la conscience » (*CS*, 17) apparaît lorsque le corps et l'esprit de la criminelle sont submergés par ses pulsions sexuelles (*CS*, 24). Son sadisme est le fruit du voilement brumeux causé par l'image du halo de la lune (*CS*, 17) qui entraîne simultanément une dilution du sentiment de responsabilité chez la criminelle : « Quant à la Lune, elle dilue et insensibilise, elle jette un voile sur l'horreur de l'événement » (*CS*, 25). Ce « voile » apparaît comme un écran liquide dans lequel est réfléchi le sadisme sans cesse intensifié de ses crimes futurs. En effet, la perversion se présente comme la force créatrice qui pousse la protagoniste à en imaginer, à partir du

souvenir de l'étrangeté toujours nouvelle de ses crimes, « quelques autres [...] encore plus insolites » (CS, 139). À mesure que s'accroît son projet criminel s'étend au fond d'elle l'« eau stagnante » (CS, 63) du « grand lac cruel » (CS, 13). Jamais, même du temps de son enfance, cette eau noircie par la folie n'a été épurée (CS, 166). « Goutte noire au pressoir de sa race » (CS, 93), la cruauté singulière de la comtesse, la plus concentrée en folie héréditaire, s'étend et submerge ce qui l'entoure. Les nombreux bains sanglants de la criminelle, mais aussi ses bains magiques d'« eau verdâtre de solanées macérées » (CS, 197), servent à son déploiement cruel, en « satur[ant] l'[autre liquide] du fluide de son corps » (CS, 197), de son poison intérieur. Après un bain d'eau verdâtre, une acolyte récupère le liquide pour préparer un gâteau pour une fête, en s'assurant de n'échapper aucune goutte, « car cette goutte gelée sur une pierre du chemin, minuscule glaçon, même cela aurait été Erzsébet Báthory » (CS, 197). La forme liquide de ce pouvoir de terreur illustre une infiltration impossible à arrêter et symbolise l'immense affirmation du pouvoir transgressif des femmes surréalistes à l'intérieur du mouvement.

Le sang, fluide de la folie intérieure, est aussi associé à l'acte cruel, à la Lilith dévoratrice. La cruauté, aussi sanglante soit-elle, doit être mêlée au cannibalisme pour atteindre sa limite. Le cannibalisme, survenant parfois à la guerre, reste inconcevable pour le soldat : « [...] le retour à l'animalité, l'oubli définitif des limites, est inconcevable dans la guerre<sup>176</sup> ». La dévoration, audible, se manifeste dans l'univers de la meurtrière sous forme de « grognements, de rongements et de mastication de bêtes nées sous son influence et qui couraient les bois » (CS, 18). À

---

<sup>176</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p. 89.

travers le mythe de Lilith, « de la dévoration déchirante au tendre suçotement, c'est toute la gamme des avalages qui se trouve déclinée<sup>177</sup> ». Contrairement à l'ingurgitation caractérisant Lilith qui ingère sang et enfants, les morsures initiales qu'inflige Báthory à ses victimes s'arrêtent à la mastication. Après avoir mordu ses victimes, puis avoir « mâché la chair qu'elle avait pu arracher » (CS, 71), les souffrances de la comtesse cessent. L'acte de cannibalisme se traduit également, par l'évidement des corps sacrifiés desquels la tueuse extrait le fluide sanguin qu'elle désire « greffe[r] à [sa] peau<sup>178</sup> ». Cet acte vampirique éphémère est moins cannibale que purement destructeur. La comtesse ne fait pas acte de cannibalisme, mais oblige ses victimes à manger de leurs semblables mortes devant ses yeux (CS, 208), alimentant son fantasme. Anne Dufourmantelle précise que toute passion sexuelle « est aussi un acte de cannibalisme, de dévoration [...] psychique et spirituelle<sup>179</sup> ». La dévoration, chez la criminelle, se produit hors d'elle, comme le sang qu'elle ne peut ingérer. Parfois même, allant plus loin dans la perversion, la chair des filles est offerte comme nourriture à de jeunes garçons (CS, 213). Le cannibalisme est poussé à sa limite lorsque la comtesse oblige des filles à manger de leur propre chair (CS, 213). Ce dernier exemple provoque une autodestruction physique et identitaire des victimes. La limite du cannibalisme est atteinte lorsqu'il y a paradoxe d'appropriation du corps de l'autre et de perte d'identité : « Le cannibalisme, c'est manger l'autre pour se confondre avec lui, pour s'emparer de lui. On y perd jusqu'à son nom<sup>180</sup> ». Cela traduit le désir d'incorporation de l'autre par la comtesse. La réécriture des

---

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>178</sup> Anne Dufourmantelle, *La femme et le sacrifice*, *op. cit.*, p. 185.

<sup>179</sup> *Ibid.*

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 127.

mythes de Lilith et Kâli forme un point de départ à ce désir et intègre la comtesse sanglante dans un réseau de femmes cruelles, mythiques ou réelles. Celles-ci sont toutes affiliées à Lilith, telles la prêtresse achéenne de la terre (CS, 97), Mielliki, la déesse gouvernant les forces des bois sur l'ancienne terre des Daces (CS, 15), et même la sphinge<sup>181</sup>, tourmentante par les énigmes qu'elle pose.

C'est la narratrice qui projette l'image de la sphinge tout au long du récit, en lançant ça et là au lecteur des questions insolubles qui le confrontent à ces événements historiques inexplicables. Le prologue du livre se termine avec le « vertige assez bien figuré par cette coupe de ciel noir qui l'engloutit soudain », sa propre œuvre de cruauté qui la dévore. À la fin, ce « flot noir », le néant, emporte tout : « Tant pis pour le sang, tant pis pour ceux qui, dans la forêt du temps, sont depuis toujours condamnés à leur perte fugitive » (CS, 156). Revenant dans l'énigme qui clôt le récit, il ouvre sur une continuation de la dévoration : « Et si de tout ce néant, bu comme une coupe de ciel noir, absorbé, disparu, il sort enfin quelque chose, cette chose, ah! que sera-t-elle ? » (CS, 229). Le culte de Kâli, et par extension celui de Lilith, est célébré inconsciemment par la protagoniste qui n'en a « certes pas entendu parler » (CS, 27). Insidieusement, comme le « grand inconscient féminin » (CS, 27) qui s'est introduit en elle, le récit de Penrose vampirise le lecteur

---

<sup>181</sup> Le Sphinx, figure mythique égyptienne, a souvent été exploité chez les surréalistes, entre autres par André Breton qui débute son récit autobiographique *Nadja* en (se) posant la question « Qui suis-je? », laquelle est aussi complexe que la part de mystère que renferme chaque être humain. Outre au mystère, les anciens Égyptiens l'associaient à « la force invincible du Pharaon », force transcendante que l'artiste surréaliste Leonor Fini a mise de l'avant dans ses tableaux, notamment dans *Sphinx Amalburga*, *Divinité chtonienne qui veille le sommeil d'un jeune homme* et *Sorcières Amauri*, dans *Surréalisme et sexualité* de Xavière Gauthier, *op. cit.*, p. 186-187. Les tableaux de Leonora Carrington, quant à eux, illustrent, en un univers imaginaire, la folie dont souffrait l'artiste. Dans ces espaces sans repères, c'est « l'animal qui sert de guide et nous mène dans un monde différent », dans Whitney Chadwick, « La femme muse et artiste », *loc. cit.*, p. 77.

en lui faisant « avaler » à sa lecture le mal raconté explicitement. Le destinataire n'a alors d'autre choix que de se pencher sur cet abîme pour se regarder de l'intérieur (CS, 112).

La réécriture du mythe de Méduse, liée au corps de la meurtrière, complète celle de Lilith, femme du chaos universelle, qui insère l'âme de la meurtrière dans une continuité de l'univers. Les deux femmes mythiques s'imbriquent dans la symbolique de leur réécriture pour traduire l'oxymore incarné par le personnage penrosien. L'auteure tire donc profit de ces deux figures monstrueuses en divinisant par la négative son héroïne et en l'inscrivant dans une filiation féminine allant à l'encontre de la vision traditionnelle du féminin par les surréalistes. Elle s'approprie également la soi-disant folie féminine, comme l'ont fait la plupart des femmes surréalistes, dévoilant à elles-mêmes leur monde intérieur pour accéder au surréel. Cette subversion des modèles masculins se présente plus largement comme une révolte, ce que Leonora Carrington nomme « une tendance à la monstruosité<sup>182</sup> », contre les « forces très profondes » qui dominent.

---

<sup>182</sup> Leonora Carrington, « Entretien avec Germaine Rouvre », *Obliques* n°14-15, numéro thématique sur « La femme surréaliste », 1977, p. 92, cité dans Georgiana Colvile, « Féminité, hybridité, monstruosité », *loc. cit.*, p. 335.

## Conclusion

Nous voici donc au terme de notre étude qui a dépeint le traitement singulier de ce cruel personnage féminin dont la marginalité, amplifiée par l'absence de Dieu, est figurée dans son microcosme par les diverses dimensions de seuil tant géographique que métaphysique et corporel. Les trois se répondent et forment une limite envahie uniquement par la transgression qui s'épuise en elle : les victimes qui entrent dans le château n'en ressortent pas ; le corps de la comtesse ne prend vie que durant les sacrifices pour ensuite retomber dans un état liminal ; sa beauté extérieure reste fixe à la suite des bains de sang ; et le lieu en pierre, réplique de la froideur du personnage, se transforme en prison pour tuer la sacrificatrice et conserver en lui les preuves criminelles. Les différents seuils sont caractérisés par des extrêmes, celui de la cruauté à l'intérieur du lieu, et de la coexistence de deux pôles, dans le corps du personnage, symbolisée par l'oxymore.

À l'intérieur des châteaux, les sacrifices sont accomplis dans une mise en scène qui attribue à la comtesse un pouvoir absolu. L'arbitraire du choix des victimes accusées de fautes insignifiantes démontre la suprématie de la meurtrière qui satisfait ses pulsions vitales dans l'immédiat. Celles-ci se traduisent par l'expression libre d'un désir lesbien à la source de son érotisme sadique, ce qui accentue la marginalité du personnage. Ayant pour but de contrer la vieillesse, les sacrifices n'empêchent pas le temps de laisser des traces sur le corps de la criminelle qui remet en doute les vertus du liquide sanguin dans lequel elle se baigne. La substitution du sang des paysannes pour celui des filles d'honneur place presque chaque femme participant

aux crimes dans une position de victime potentielle, y compris la criminelle dont la mort prochaine est révélée dans la progression de sa cruauté. En effet, les tortures, d'abord accomplies à l'aide du feu et détruisant le corps des jeunes femmes, évoluent vers le froid du dehors qui conserve dans la glace les corps intacts. La comtesse, s'exprimant auparavant par des cris durant les exécutions dans les caves de son château, devient silencieuse dans le vide de l'hiver extérieur où elle perçoit sa fin prochaine dans les corps pétrifiés.

Le nombre et la cruauté des sacrifices, propagés par le phénomène de la rumeur et marqués par la réécriture de plusieurs mythes, participent à la déification de la monstruosité de la protagoniste qui n'a aucun remords. La réécriture du mythe de Méduse, implicite dans le récit, accentue l'effet de fascination propre au monstre, mélange d'adoration et de peur provoqué par la superposition de la beauté sur la laideur sous-jacente, visible dans les détails des portraits de l'aristocrate. Elle symbolise également le corps minéral du personnage par la récurrence des pierres brutes, celles de la structure des châteaux, et précieuses, provenant d'un seuil entre la vie et la mort. Celle du mythe de Lilith, déesse du néant nommée explicitement, correspond au chaos qui dévore l'âme de la meurtrière vivant dans la fatalité. La dévoration est symbolisée par la déesse Kâli, pendant oriental de Lilith, représentée le plus souvent dans une barque entourée de sang, liquide qui métaphorise la folie de la meurtrière et le mal qu'elle répand. La présence de ces deux mythes, en plus de désigner son état oxymorique, intègre la comtesse dans une filiation mythique de la cruauté et fait d'elle un modèle s'opposant aux représentations des muses surréalistes habituelles. En ce sens, la fascination de l'auteure pour son héroïne est palpable.

L'art surréaliste, en particulier celui des femmes, a souvent privilégié le symbole du miroir qui permet le double, le reflet du rêve ou de l'idéal de soi qu'elles s'efforçaient d'atteindre. À la manière des tableaux surréalistes que Whitney Chadwick considère tous en quelque sorte comme des autoportraits étant donné leur lien direct avec « la structure et [le] fonctionnement de l'esprit du peintre<sup>183</sup> », l'art des femmes surréalistes, par l'autoreprésentation et l'autoportrait, a révélé leurs identités multiples. Mais selon Thierry Aubert, le reflet sur lequel le surréaliste pose son regard ne peut être qu'autre, « relié au merveilleux [...] Car le miroir représente l'énigme, la part de soi qui échappe, se tient par-delà<sup>184</sup> ». Pour les femmes surréalistes, la réflexion du miroir a eu deux effets contraires, soit d'une part une fusion de l'être et du reflet en une réalité autre<sup>185</sup>, et à l'inverse, un questionnement sur la dualité voire la pluralité de l'être. Par exemple, pour Leonora Carrington dans *En-bas*, récit autobiographique de son internement en raison de sa folie, il n'y a aucune différence entre son reflet et elle-même, entre le monde extérieur et son monde intérieur<sup>186</sup>. À l'opposé, dans les photographies de Claude Cahun, par exemple, le miroir prend la forme de la lentille devant laquelle l'artiste joue du voilement/dévoilement de soi par le dédoublement, l'entremise du masque, l'androgynie et les nombreux travestissements (femme enfant, poupée, marin, etc. ), afin de subvertir les conventionnelles représentations du féminin.

---

<sup>183</sup> Whitney Chadwick, « La femme muse et artiste », *loc. cit.*, p. 66.

<sup>184</sup> Thierry Aubert, *Le surréaliste et la mort*, *op. cit.*, p. 46.

<sup>185</sup> *Ibid.*

<sup>186</sup> En effet, Carrington décrit son corps comme étant le berceau du monde : « C'était... le miroir de la terre, dont la réflexion contient la même réalité que le reflété », cité par Whitney Chadwick dans « La femme muse et artiste », *loc. cit.*, p. 84.



À la différence des autres auteures et artistes surréalistes qui sont à la fois objet et sujet de leur art, Penrose s’empare de la biographie de la pire criminelle de l’Histoire et y introduit des éléments de sa propre biographie. À la lecture du récit, nous percevons un amalgame entre le récit historique, les faits (les documents du procès sont livrés en annexe du livre) et le désir de Penrose de fantasmer ce personnage, de le faire basculer du côté de la fiction. Valentine Penrose s’introduit dans la biographie de l’Autre en se projetant dans l’âme de la protagoniste par le biais d’un « je » énigmatique. Elle s’octroie alors le discours intérieur de celle qu’elle révèle comme son alter ego :

Qui était là assise, contemplant en transe des doigts coupés, des corps nus lacérés, des veines ouvertes et du sang enveloppant qui enfin se libérait. Qui était donc ce personnage possédant les droits d’Erzsébet, la dernière des Báthory, et que je n’ai jamais été ? Pourquoi suis-je ici, durement accusée, pour expier ce que mes désirs ont fait, mais dont je n’ai, moi, jamais senti l’accomplissement ? Mes désirs se sont réalisés hors de moi, sans moi, mes désirs m’ont manquée (CS, 225).

Cette fusion est confirmée par l’absence de marque de discours rapporté dans ce seul passage à la fin du récit. Dans la chambre de la prisonnière, alors que les miroirs ont disparu, l’auteure observatrice s’identifie au reflet de son personnage, de l’autre côté du miroir. Il s’agit d’une mise en abyme de la projection d’un sujet dans son reflet qui le fascine : l’auteure partage ainsi la quête de soi de sa muse. Le premier *je* serait celui de l’auteure, se distinguant des deux autres *je* qui incluent les trois instances du récit, soient le personnage inventé (« Qui »), la personne historique (Erzsébet) et l’auteure (premier *je*). Le personnage de Penrose est en quelque sorte une tierce personne créée par la fusion de l’auteure et de la biographie d’Erzsébet Bathory. Les *je* et *moi* alternés dans le reste de la citation traduisent les pensées de la comtesse qui

se juge innocente de ses actes, scindant en deux d'une part ses désirs, son inconscient fantasmagorique, et d'autre part son moi conscient, ancré dans le présent de la réalité, et toujours insatisfait : « mais dont je n'ai moi, jamais senti l'accomplissement ? ». Non seulement Penrose sépare-t-elle l'inconscient du conscient, mais les considère comme deux entités indépendantes pourtant rattachées l'une à l'autre, l'une (le moi) garante des actions de l'autre (les désirs), le « moi » s'incluant dans les (mes) désirs.

Pour Valentine Penrose, il s'agit d'affirmer une identité d'altérité exagérée par l'entremise de la biographie d'une personne qui a marqué l'imaginaire collectif. La question qui traverse le récit n'est pas celle, propre à l'autobiographie, du « Qui suis-je ?<sup>187</sup> » débutant *Nadja* — interrogation au fondement de la pensée surréaliste — mais la métamorphose de cette question, à savoir « qui je “ hante ” ?<sup>188</sup> ». L'auteure, qui hantait déjà le « elle » par l'entremise du narrateur omniscient, se confond, dans les deux derniers *je*, avec le personnage historique et le personnage du récit. Qui hante qui dans ces *je* ? Il s'agit d'une double hantise du personnage historique dans la nouvelle comtesse et de l'auteure dans son personnage. Cette inclusion révèle Penrose et la dissimule simultanément dans une concrétisation de sa fascination pour sa muse, paradoxale à l'effet de sur-voilement à travers ces paroles qui mettent en relief le personnage de papier en lui donnant la possibilité de s'affirmer dans la narration même. De cette façon, l'auteure accorde une libération, verbale, à la condamnée qui, quelques lignes plus haut, l'a demandée dans une fugace intrusion narrative : « Nuage, petit nuage ou cygne, que je sache donc devenir toi, et m'en aller... » (CS, 224-225).

---

<sup>187</sup> André Breton, *Nadja*, op. cit., p. 9.

<sup>188</sup> *Ibid.*

Il s'agit d'avantage qu'un simple effet de ventriloquie<sup>189</sup>, car Penrose, incarnant l'âme de la comtesse, s'inscrit par extension dans le corpus du texte, au fil d'une écriture que Catherine Mavrikakis a qualifié d'« écriture de la nuit » et d'« écriture de la greffe ». Celle-ci ajoute au fragmentaire de l'« écriture-collage » proposée par Colville l'idée de métamorphose, en cela que Penrose « parvient à faire vivre des corps étrangers en les suturant au corps surréaliste, [et] réussit, à partir des greffons, à faire repousser la vie, difforme, grandiose et grotesque<sup>190</sup> ». L'identité de l'auteure est donc masquée derrière le personnage. Comme Erzsébet Báthory crée son espace sacrificiel et se donne en spectacle, l'écrivaine habite l'espace textuel comme s'il s'agissait d'un espace scénique. En s'appropriant le corps et les actions de la célèbre meurtrière, elle se donne la liberté d'inventer toute l'essence du personnage à sa manière et de se donner en spectacle. À l'image de la comtesse qui se divinise par ses sacrifices, Penrose, par l'intermédiaire du narrateur qui voile sa présence, exprime implicitement son désir d'ubiquité du Moi à l'échelle divine. C'est ce désir qui sert de tremplin à l'extériorisation d'une subversion personnelle allant à l'encontre de la représentation traditionnelle de la femme dans l'imaginaire surréaliste des hommes. Ne s'en tenant pas seulement à la mythification d'une criminelle, Penrose se mythifie elle-même à travers son personnage.

En se « greffant » à la personne historique et en rapprochant la comtesse de certains grands mythes féminins, l'altérité devient donc identité du personnage et

---

<sup>189</sup> Voir Karen Humphreys, « The Poetics of Transgression in Valentine Penrose's *La comtesse sanglante* », *loc. cit.*, p. 740-751.

<sup>190</sup> Catherine Mavrikakis, « Portrait de l'artiste en jeune femme surréaliste », *Spirale*, n°183, mars-avril, 2002, p. 4.

identité fantasmée de l'auteure. L'écriture permet une certaine immortalité, une mémoire dans la collectivité. Cette volonté d'exister ne va pas sans une lutte de pouvoir avec soi : lutte contre l'effacement, contre l'oubli, transposée dans celle poussant l'aristocrate au meurtre pour se sentir vivre. Après sa mort, la comtesse devient un fantôme hantant son château pour l'éternité. L'auteure effectue donc une mise en abyme du fantomatique, par son personnage, dans ce que l'écriture offre comme possibilité de fixer le temps et de lui survivre.

## Bibliographie

### Corpus général

#### A) Corpus principal

PENROSE, Valentine, *La comtesse sanglante*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2004 [1962].

#### B) Corpus secondaire

PENROSE, Valentine, *Le nouveau Candide*, Paris, GLM, 1936.

-----, *Martha's Opera*, Paris, Fontaine, coll. « L'Âge d'or », 1945.

-----, *Écrits d'une femme surréaliste*, édition par Georgiana Colvile, Paris, Joëlle Losfeld, 2001, a remplacé *Poems and Narrations*, anthologie bilingue établie par Roy Edwards, Manchester, Carcanet Press, 1977.

### Corpus critique

ABASTADO, Claude, *Introduction au surréalisme*, Paris, Bordas, 1986.

ALEXANDRIAN, Sarane, « Georges Bataille et l'amour noir », dans *Les libérateurs de l'amour*, Paris, Seuil, 1977, p. 256-280.

ARAGON, Louis, « Recherches sur la sexualité », dans *La Révolution surréaliste*, n°11, 15 mars 1928, p. 32-40.

ARTAUD, Antonin, « Le théâtre et son double », *Œuvres*, édition établie par Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 505-593.

AUBERT, Thierry, *Le surréaliste et la mort*, Paris, L'Âge d'Homme, 2001.

BARONIAN, Jean-Baptiste, « Rachilde ou l'amour monstre », *Magazine littéraire*, n°288, mai 1991, p. 42-46.

BATAILLE, Georges, *Le Procès de Gilles de Rais*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1979 [1965].

-----, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 2004 [1957].

-----, *Les larmes d'Éros*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1971 [1961].

-----, « L'impossible », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975, p. 99-155.

BERGERON, Josée, *Artifice, parodie et perversion chez Joris-Karl Huysmans*, Montréal, mémoire de l'Université de Montréal, 1989.

BRETON, André et Paul ÉLUARD, *L'Immaculée Conception*, Paris, Éditions surréalistes, 1930.

-----, « Manifeste du surréalisme (1924) », dans *Manifestes du surréalisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, coll. « Idées », 1972, p. 11-64.

-----, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964 [1928].

-----, « Second manifeste du surréalisme (1930) », dans *Manifestes du surréalisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, coll. « Idées », 1972, p. 65-150.

BRIL, Jacques, *Lilith ou la Mère obscure*, Paris, Payot, 1981.

CAILLOIS, Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950.

CHADWICK, Whitney, « La femme muse et artiste », dans *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Thames & Hudson, 2002 [1985], p. 66-102.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline, « De l'écriture au féminin dans le surréalisme », dans *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Thames & Hudson, 2002 [1985], p. 53-69.

----- et Yves VADÉ, *Pensée mythique du surréalisme*, Paris, Lachenal & Ritter, coll. « Pleine Marge », 1996.

COLVILLE, Georgiana M.M., « Féminité, hybridité, monstrosité : Le journal de Frida Khalo », dans *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Thames & Hudson, 2002 [1985], p. 335-352.

-----, *Scandaleusement d'elles : trente-quatre femmes surréalistes*, Paris, Jean-Michel Place, 1999.

CONLEY, Katharine, *Automatic Woman. The Representation of Woman in Surrealism*, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 1996.

-----, « La femme automatique du Surréalisme », *Pleine Marge*, 17 juin 1993, p. 69-80.

DANIEL, Servane, Maëlle LEVACHER et Hélène PRIGENT (dir.), « Préface », dans *La littérature et ses monstres*, Nantes, Cécile Defaut, 2006, p. 11-15.

DELVAUX, Martine, *Histoires de fantômes*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005.

- DÉTOC, Sylvain, *La Gorgone Méduse*, Paris, Du Rocher, coll. « Figures et Mythes », 2006.
- DUFOURMANTELLE, Anne, *La femme et le sacrifice. D'Antigone à la femme d'à côté*, Paris, Denoël, 2007.
- ÉLIADÉ, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965 [1957].
- FOUCAULT, Michel, « Préface à la transgression », *Critique*, vol. 19, n° 195-196, août-septembre, 1963, p. 751-761.
- FRANCO, Lina, *Georges Bataille, Le corps fictionnel*, Paris, L'Harmattan, coll. « Le corps en question », 2004.
- FÜZESI, Piroska, « Femmes autour des surréalistes, femmes surréalistes », *Études françaises*, n° 10, 2005, p. 157-167.
- GAUTHIER, Xavière, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard, 1971.
- GAUVIN, Lise et Andrea OBERHUBER (dir.), « Réécrire au féminin : pratiques, modalités et enjeux », *Études françaises*, vol. 40, n° 1, 2004, p. 8-28.
- GERVASONI, Cyril, « De la pensée foucauldienne à une clinique de monstres », dans *La littérature et ses monstres*, Nantes, Cécile Defaut, 2006, p. 177-187.
- GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris, Bernard Grasset, 1972.
- HALPERN, Catherine et Michèle BITTON, *Lilith : l'épouse de Satan*, Paris, Larousse, coll. « Dieux, mythes & héros », 2010.
- HERNANDEZ, Ludovico, *Le procès inquisitorial de Gilles de Rais*, Paris, Bibliothèque des Curieux, 1921.
- HUMPHREYS, Karen, « The Poetic of Transgression in Valentine Penrose's *La Comtesse sanglante* », *The French Review*, vol. 76, n° 4, 2003, p. 740-751.
- JENNY, Laurent, *La fin de l'intériorité*, Paris, PUF, 2002.
- MAVRİKAKIS, Catherine, *Condamner à mort : les meurtres et la loi à l'écran*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005.
- , « Portrait de l'artiste en jeune femme surréaliste », *Spirale*, n° 183, mars-avril, 2002, p. 4-5.

MILNER, Max, « Huysmans et la monstruosité », dans *Huysmans : une esthétique de la décadence*, Genève, Slatkine, 1987, p. 53-64.

MORIN, Edgar, *L'homme et la mort*, Paris, Seuil, 1976 [1970].

REUMAUX, Françoise, *La rumeur : message et transmission*, Paris, Armand Colin, coll. « Références sociologie », 1998.

REY-DEBOVE, Josette et Alain REY, « hérésie », *Le nouveau petit Robert 2009*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2009, p. 1229.

RIESE HUBERT, Renée, « Lesbianism & Matriarchy : Valentine & Roland Penrose », dans *Magnifying Mirrors : Women, Surrealism and Partnership*, Lincoln, Nebraska, University of Nebraska Press, 1994, p. 87-111. Ce texte a été repris d'un chapitre du livre de Renée Riese Hubert, « Gender, Genre and Partnership : A Study of Valentine Penrose », dans *The Other Perspective of Gender and Culture: Rewriting Women and the Symbolic*, textes réunis par Juliet Flower-MacCannell, New York, Columbia University Press, 1990, p. 117-142.

ROUQUETTE, Michel-Louis, *Les rumeurs*, Paris, PUF, coll. « SUP », 1975.

SIMON, Agathe, « Georges Bataille : le plaisir et l'impossible », PUF, vol. 103, 2003, p. 181-186.

SPIES, Werner, *Max Ernst, les collages : inventaire et contradictions* [traduit de l'allemand par Eliane Kaufholz], Paris, Gallimard, 1984 [1974].

VELASCO-GRACIET, Hélène, « La frontière, de la norme à la transgression territoriale », dans *Frontières et seuils, Eidolon*, n°67, 2004, p. 34-46.

VERNANT, Jean-Pierre, *La mort dans les yeux*, Paris, Hachette, 1998.





