



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Portraits de femmes dans l'oeuvre de Jules Barbey d'Aurevilly

Author: Ewelina Mitera

Citation style: Mitera Ewelina. (2015). Portraits de femmes dans l'oeuvre de Jules Barbey d'Aurevilly. Praca doktorska. Katowice : Uniwersytet Śląski

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY
INSTYTUT JĘZYKÓW ROMAŃSKICH I TRANSLATORYKI
ZAKŁAD LITERATURY i KULTURY FRANCUSKIEJ
i FRANKOFOŃSKIEJ

Ewelina Mitera

**PORTRAITS DE FEMMES DANS L'OEUVRE DE
JULES BARBEY D'AUREVILLY**

Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dr hab. Magdaleny Wandzioch

KATOWICE 2015

UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY
INSTYTUT JEZYKÓW ROMAŃSKICH I TRANSLATORYKI
ZAKŁAD LITERATURY i KULTURY FRANCUSKIEJ
i FRANKOFOŃSKIEJ

Ewelina Mitera

**PORTRETY KOBIET W DZIELE
JULESA BARBEY'A D'AUREVILLY'EGO**

Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dr hab. Magdaleny Wandzioch

KATOWICE 2015

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	4
Avant-propos	5
INTRODUCTION	11
I. CARACTÉRISTIQUE GÉNÉRALE DU PORTRAIT LITTÉRAIRE	11
II. CONTOURS DU PORTRAIT DE LA FEMME AUREVILLIENNE.....	17

Première partie

LE PORTRAIT PHYSIQUE DE LA FEMME DANS LA PROSE AUREVILLIENNE	24
L'optique de la composition.....	24
Le rythme de la narration.....	28
L'onomastique.....	34
LES CARACTÈRES PHYSIQUES	41
La particularité du regard	41
Les signes individuels de la coiffure	58
L'aspect particulier du visage.....	64
Le langage du corps.....	78
Le zoomorphisme	82
La femme-vampire	87
Les codes vestimentaires	91
Autres variétés de motifs mystérieux et symboliques	103
L'atmosphère de mystère.....	107

Deuxième partie

LE PORTRAIT PSYCHOLOGIQUE DE LA FEMME DANS LA PROSE AUREVILLIENNE	113
« Les femmes du Diable » et « l'épouse de Notre-Seigneur Jésus-Christ ».....	114
La mise en scène du masque et du secret	124
Les femmes dominantes ou les femmes dominées ?	138

Troisième partie

LES FONCTIONS DU PORTRAIT DANS LA PROSE AUREVILLIENNE.....	151
EN GUISE DE CONCLUSION	174
BIBLIOGRAPHIE	179
STRESZCZENIE	187
SUMMARY	189

REMERCIEMENTS

Cette thèse de doctorat, fruit de plusieurs années d'études, de recherches intenses et d'un long chemin d'analyse de différentes idées n'a sûrement pas été une entreprise solitaire. Ce travail doctoral n'aurait jamais pu être réalisé sans le soutien de quelques personnes auxquelles je désire à présent exprimer ma sincère gratitude.

Qu'il me soit permis en premier lieu de remercier tout particulièrement Madame le Professeur Magdalena Wandzioch tout d'abord pour la confiance qu'elle m'a accordée en acceptant de devenir directrice de ma thèse. Je lui suis profondément reconnaissante de sa disponibilité, de son attention, de son coeur et de sa patience tout au long de la rédaction de cette étude. Toutes ses remarques très précieuses, toutes ses précisions pertinentes, toutes ses connaissances inépuisables et enfin tous ses multiples conseils ont permis de mener ce projet à la fin. Je tiens aussi à la remercier de m'avoir intéressée à la thématique du portrait littéraire et de m'avoir fait découvrir le génie de Jules Barbey d'Aureville.

Mes remerciements s'adressent également à Isabelle Gledel, mon amie française qui a accepté de jouer le rôle de mon « guide linguistique » en me faisant l'honneur de consulter et de réviser certaines séquences de mon étude du point de vue syntaxique. Je tiens à lui exprimer toute ma gratitude pour le temps consacré à la lecture, pour l'aide précieuse qu'elle m'a apportée et pour toutes les suggestions que j'ai reçues de sa part.

J'ai aussi une pensée toute particulière pour Françoise Brillaud pour son coeur et ses encouragements ainsi que pour son aide lors de mes séjours de recherches doctorales en France.

Enfin, je voudrais exprimer mon énorme reconnaissance à ma famille sans le soutien de laquelle il ne m'aurait jamais été possible de réaliser cette thèse et de poursuivre des recherches si longues. Merci pour votre amour, pour votre compréhension et pour votre aide et vos éclaircissements dans tous les moments de doutes et de lassitude. À vrai dire, les mots me manquent pour exprimer les sentiments que je ressens en pensant à votre engagement. Je désire vous assurer que cette thèse vous appartient autant qu'à moi.

Ou il faut renoncer à peindre le coeur humain
ou le peindre tel qu'il est¹.

Avant-propos

L'écriture très riche et diaprée de Jules Barbey d'Aurevilly (1808 – 1889) mérite notre attention et interprétation pour de nombreuses raisons. Il ne fait pas de doute que cet auteur, une des figures littéraires les plus originales du XIX^e siècle, était en même temps romancier, nouvelliste, essayiste, poète, critique littéraire, journaliste ou, enfin, polémiste. L'analyse de ses oeuvres peut donc diriger les chercheurs de la littérature vers différentes optiques de perception et de compréhension de l'écriture aurevillienne et, par conséquent, vers des études contenant des opinions divergentes et ambivalentes. Jules Barbey d'Aurevilly, lui-même, se montre, d'une part, comme un écrivain très brillant et talentueux et, de l'autre, comme un auteur exigeant et bien souvent compliqué à être défini et décodé de façon univoque, tout comme ses textes dominés par un mystère omniprésent. David Cocksey dira que « Barbey ne donne jamais le fin mot des énigmes qu'il narre, et c'est cette ouverture à l'interprétation qui fascine le lecteur »². La diversité des récits de l'écrivain, sa silhouette pittoresque, le côté polémique, provocant ou fascinant de ses textes ont fait que de nombreuses publications sur Barbey d'Aurevilly, lui-même, ainsi que sur ses récits d'une grande originalité ont été effectuées. Il convient tout de même de souligner que les critiques qui se sont donné la peine d'interpréter l'oeuvre littéraire de Barbey d'Aurevilly ont montré que l'écrivain avait mis beaucoup de motifs personnels dans ses histoires en étant même le héros de nombreuses aventures galantes.

Pour rester sur les exemples concernant les travaux consacrés à cet auteur controversé et discuté si volontiers, nous évoquerons seulement quelques titres importants car la présentation exhaustive de trop nombreux fruits de recherches littéraires y serait une proposition abusive de notre part. Les ouvrages biographiques liés fortement à l'oeuvre de l'écrivain : F. Clerget, *Barbey d'Aurevilly*, E. Grelé, *Jules Barbey d'Aurevilly, sa vie et son*

¹ Cité d'après : Hirschi, Andrée, Petit, Jacques, *Articles inédits (1852-1884)*, Paris : Annales Littéraires de l'Université de Besançon, les Belles Lettres, 1972, p. 9.

² Cocksey, David, *La narration de la vengeance chez Barbey d'Aurevilly*, in : Marillaud, Pierre, Gauthier, Robert (dir.), *Langages et Signification : La vengeance et ses discours*, 26^e Colloque d'ALBI, Toulouse : PUM, 2006, p. 267.

oeuvre, Ch. Simond, *Les Oeuvres et les Hommes*, avec une étude sur la vie et l'oeuvre de Barbey d'Aurevilly, A. Sevin, *Barbey d'Aurevilly* ou enfin F. Laurentie, *Sur Barbey d'Aurevilly* ; études critiques : P. Auraix-Jonchière, *L'unité impossible. Essai sur la mythologie de Barbey d'Aurevilly*, J.-H. Bornecque, *Paysages extérieurs et monde intérieur dans l'oeuvre de Barbey d'Aurevilly*, A. de Georges-Métral, *Les illusions de l'écriture ou la crise de la représentation dans l'oeuvre romanesque de Jules Barbey d'Aurevilly*, P. Glaudes et M.-C. Huet-Brichard, *Barbey polémiste* ou encore J. Petit, *Barbey d'Aurevilly critique*.

Toutefois, même si Barbey d'Aurevilly fait l'objet de critiques contrastées, même si l'on s'intéresse beaucoup à son phénomène littéraire dont témoignent toutes les études consacrées à cet auteur de grande qualité, il manque toujours, à notre avis, les publications présentant l'écrivain comme un architecte du portrait de ses héros ou, avant tout, de ses héroïnes. Il nous semble, par conséquent, que la question du *portrait*, à proprement parler, a été mise de côté. Nous avons trouvé seulement trois études sur ce sujet dont l'une, celle de Josefina Bueno Alonso, se concentre uniquement sur le portrait de la femme dans *Les Diaboliques*³. Si donc le nom de Jules Barbey d'Aurevilly apparaît aujourd'hui, c'est avant tout à l'occasion de son oeuvre la plus connue et intitulée *Les Diaboliques*. Par conséquent, il est dangereux de voir ce grand artiste uniquement en tant que l'auteur d'une seule oeuvre qui, sans aucun doute, est devenue une publication par excellence de Barbey. L'écrivain doit sa renommée justement à ce recueil de nouvelles.

Un tel état de choses a déterminé notre choix et notre volonté de nous pencher sur l'idée du portrait de la femme aurevillienne à travers la riche collection des oeuvres de Barbey d'Aurevilly parmi lesquelles, à part *Les Diaboliques*, nous trouverons aussi : *Une vieille maîtresse*, *Une histoire sans nom*, *Une page d'histoire*, *La bague d'Annibal*, *L'amour impossible*, *Un prêtre marié*, *L'Ensorcelée*, *Le Chevalier des Touches*, *Le Cachet d'onyx*, *Ce qui ne meurt pas* et *Léa*. De là, par l'intention d'analyser les ouvrages évoqués du côté de la représentation physique et morale des personnages féminins de premier plan, notre étude a pour visée de démontrer Barbey d'Aurevilly en tant qu'un portraitiste

³ Bueno Alonso, Josefina, *La description de la femme dans « Les Diaboliques » : duplicité et satanisme*, in : *Estudios de lengua y literatura francesas*, n° 5, 1991. Les deux autres publications ce sont : Bailbé, Joseph-Marc, *Les Métamorphoses du portrait féminin chez Barbey d'Aurevilly*, in : Bailbé, Joseph-Marc (dir.), *Le Portrait*, Publications de l'Université de Rouen, 1987 et Lecureur, Michel, *Les Personnages Féminins dans l'oeuvre de Barbey d'Aurevilly*, in : Bornecque, Jacques-Henry (dir.), *Paysages extérieurs et monde intérieur dans l'oeuvre de Barbey d'Aurevilly*, Caen : Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Caen, 1968.

éminent de ses héroïnes angéliques et démoniaques et, à l'occasion, de lui attribuer le rôle d'un fin connaisseur du psychisme et de la personnalité féminine déterminée, aux yeux de l'auteur, par deux absolus : soit par le Bien soit par le Mal. C'est dans ces deux typologies que s'inscrivent ses protagonistes extrêmement intéressantes et fascinantes. Ajoutant encore que la perception de la femme par Barbey d'Aurevilly est sa propre vision conduisant à définir le mieux possible la nature compliquée du beau sexe.

Ce qui nous paraît intéressant et frappant, outre l'art de brosser le portrait par Barbey d'Aurevilly et sa perception de la femme fatale et divine, c'est aussi le phénomène du portrait littéraire, lui-même. Bien que les sources du portrait puissent être différentes, bien que l'art de peindre ait beaucoup évolué à travers les époques, le portrait physique et moral reste une forme particulière de la représentation, qui donne à l'auteur la possibilité de montrer, de faire connaître à son lecteur le personnage décrit. L'intérêt du portrait est donc stable : rendre présent un personnage qui a différents rôles à jouer n'étant pas un simple individu. Le portrait littéraire présente aussi bien en vers qu'en prose étant dérivé du portrait pictural qui, à l'époque où la photographie n'existait pas, était le seul moyen de fixer l'image d'un individu pour l'éternité, a pour objet de présenter, de faire voir, de faire connaître un personnage au lecteur. Son but est d'acquiescer un vocabulaire, un lexique et une maîtrise du langage nécessaires pour décrire un héros sous tous les aspects, aussi bien physiques que psychologiques afin de permettre au lecteur d'imaginer un être de fiction comme s'il était un personnage réel. Le portrait soumis à un continu procès de changements, montre ses divers aspects, ses différentes fonctions. Aux lecteurs de retrouver les principes de cette description morale et physique, enrichie de la représentation vestimentaire étant bien souvent un éclairage capital d'un protagoniste. À eux de connaître ce qu'il y a d'essentiel dans un individu, d'étudier les composantes fondamentales d'un héros afin de découvrir son identité, son caractère, son allure à travers une histoire dont il est un élément central et la clé. Comme le remarque Vincent Jouve, le lecteur est même obligé de « pallier l'incomplétude du texte en construisant l'unité de chaque personnage »⁴. Il est donc nécessaire de lire attentivement une oeuvre afin d'apercevoir, de noter toutes les indications implicites ou explicites concernant les protagonistes aidant à les créer, à les connaître et, s'il le faut, à les déchiffrer. C'est pourquoi, afin d'identifier le personnage présenté, nous attribuons une importance remarquable à son nom, prénom, âge, profession, position sociale, apparence physique,

⁴ Jouve, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris : P.U.F., 1992, p. 36.

habillement, gestes, goûts, préférences de même qu'à ses sentiments, attitudes, comportements, moralité. Nous procédons aussi à l'étude du décor, du milieu complétant l'image de l'individu car savoir déchiffrer un personnage, c'est aussi savoir décoder son environnement et son milieu social. À vrai dire, de nombreux éléments, composants, détails servent à créer un portrait. Par conséquent, même si parfois il constitue une pause narrative, il est indispensable pour bien comprendre un personnage, son histoire, son attitude, sa personnalité ou les décisions qu'il prend. Dans la richesse littéraire de différentes époques, le portrait qui avait différentes missions à accomplir et qui montre différentes tonalités de la physionomie et de la psychologie des héros, peut se définir « comme un segment du texte dont le trait distinctif serait le discours descriptif rapporté à un personnage »⁵.

C'est dans le contexte de toutes ces constatations et remarques indiquées ci-dessus que nous voudrions examiner le thème de la représentation physique et psychologique de la femme aurevillienne en ayant recours aussi bien aux oeuvres de l'écrivain qu'à différentes publications auxquelles nous avons eu l'accès.

Nous commencerons notre analyse par une introduction se composant de deux parties dans laquelle nous chercherons à esquisser le sujet du portrait littéraire en nous rapportant à quelques caractéristiques générales de la thématique et aussi en nous référant à l'écriture aurevillienne afin de pouvoir créer le fond adéquat de la problématique principale et afin de mieux comprendre l'habileté de Barbey d'Aurevilly, cet excellent conteur, de peindre ces figures qui, à son regard, restent captivantes mais énigmatiques en même temps. Les deux représentations : physique et morale sont minutieusement élaborées par l'auteur et elles permettent d'observer de quelle façon ses héroïnes, même si définies selon deux critères transparents comme angéliques et sataniques, possèdent malgré tout des facettes multiples.

En deuxième lieu, dans la première partie, la tâche de notre étude consistera à examiner le portrait physique et en même temps le portrait vestimentaire de la femme aurevillienne. En regardant de plus près la question de la représentation extérieure des héroïnes, nous chercherons, tout au début, à expliquer et à décoder les noms des héroïnes lesquels sont parfois aussi énigmatiques que leur physique et leur personnalité (y compris

⁵ Cité dans *Le Portrait*, textes réunis par Pierre Arnaud, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 1999, p. 6.

les femmes célestes). Partie de là, nous tenterons aussi d'observer si l'auteur suit l'ordre classique de la description physique : en commençant par la tête pour ensuite passer au tronc et terminer par la description des pieds. En outre, nous voudrions aussi nous convaincre si le portrait physique de toutes les diaboliques est négatif – ce qui correspondrait bien avec leur portrait moral ou, tout au contraire, s'il reste positif. Tout de même, dans cette partie de notre étude, nous aimerions avant tout analyser la façon de traiter par Barbey d'Aurevilly les aspects caractéristiques des noms, du regard, du visage et du corps de ses figures féminines.

En nous rapportant à l'examen du portrait vestimentaire, nous tenterons de voir si la description de l'habillement sert d'un simple ornement, d'une pause descriptive ou si elle est plutôt ou surtout tout un système de codes et de symboles ayant pour visée d'introduire et, ensuite, de renforcer la caractéristique morale.

À la fin de cette partie nous essaierons de définir le rapport entre le portrait physique et psychologique en cherchant à déduire si les deux représentations dans les oeuvres aurevilliennes sont dans une certaine relation de dépendance ou plutôt si elles se désenchaînent. Ce procédé nous autorisera à passer à la deuxième partie du travail qui portera à démontrer les catégories morales du personnage féminin. Afin de bien réaliser ce projet, nous chercherons à démontrer deux natures tout à fait opposées des héroïnes aurevilliennes : celle de l'Ange ainsi que celle du Diable. Cet antagonisme, si fréquent et si persistant chez Barbey, occupe une place fondamentale dans sa prose.

En touchant la problématique du masque et du secret chez Barbey d'Aurevilly, c'est-à-dire, en parlant du motif du sphinx que l'expert de la nature féminine entasse dans l'image de ses protagonistes, nous essaierons de découvrir si l'énigme et l'imperméabilité sont uniquement le domaine des âmes sataniques ou aussi des âmes divines. Dans cette partie du travail, nous tenterons aussi de définir si les héroïnes aurevilliennes ont le droit d'aspirer à la dignité des femmes dominantes ou plutôt à une catégorie de femmes dominées.

Enfin, nous clorons notre étude par l'approchement des différentes fonctions du portrait dans l'écriture aurevillienne. Cela nous encouragera à expliquer si le portrait littéraire chez Barbey reste un élément décoratif, une simple description et aussi un fragment autonome et détachable servant d'une pause narrative ou plutôt s'il est une

représentation intégrale et indispensable du texte construisant l'identité de l'individu. Cette conception ouvrira l'analyse de la façon d'élaborer le portrait physique et moral par cet écrivain talentueux en permettant de saisir sa tactique et sa ligne de raisonnement dans l'entreprise de la création des caractéristiques de ses personnages et du monde dans lequel ceux-ci vivent (nous parlerons aussi de ces fragments de la description qui illustrent la nature et l'espace en rapport avec la vie des figures de première importance).

INTRODUCTION

I. CARACTÉRISTIQUE GÉNÉRALE DU PORTRAIT LITTÉRAIRE

Dans son livre *Vocabulaire d'esthétique*, Étienne Souriau propose une définition très complexe du portrait en se référant aux arts plastiques et à la littérature, bien évidemment. En déterminant l'art du portrait en littérature, il explique que « (...) le portrait est une description, il donne donc en ordre successif ce que la vue représente simultanément (...) Le portrait littéraire peut indiquer directement les aspects non visibles de la personne, par exemple donner ses caractéristiques psychologiques »⁶. De la diversité de définitions du portrait littéraire, il résulte qu'il est un texte fournissant certains renseignements, indications sur un personnage réel ou fictif. Francine Dugast-Portes expliquera l'étymologie de la notion « portrait » en ces termes : « (...) *pro-trahere*, « pour traire », tirer à la lumière, révéler, décrypter, selon des règles considérées plus ou moins comme scientifiques... »⁷. Dans la perspective de l'analyse du portrait, il convient de mettre en relief qu'il peut fournir une représentation physique (prosopographie) de même qu'il peut prendre la forme d'une représentation morale (éthopée). La prosopographie, du mot grec prosôpon, signifie « visage » et elle est définie par Pierre Fontanier comme « une description qui a pour objet la figure, le corps, les traits, les qualités physiques, ou seulement l'extérieur, le maintien, le mouvement d'un être animé, réel ou fictif »⁸. Par conséquent, elle se concentre sur des particularités de l'expression de la physionomie, des traits extérieurs (celles du visage, de l'allure ou de la pose du corps, des mouvements, des gestes). L'éthopée, par contre, du mot grec êthos, « caractère » constitue un portrait psychologique et « (...) a pour objet les mœurs, le caractère, les vices, les talents, les défauts, enfin les bonnes ou les mauvaises qualités morales d'un personnage réel ou fictif »⁹. Cette description intérieure s'oriente donc vers le caractère, le comportement ou la réaction d'un individu. Sans aucun doute, afin de rendre encore plus efficace le portrait, afin de le rendre complexe et parfait et, aussi dans le but de toucher le lecteur, il est nécessaire que la prosopographie et l'éthopée coexistent, s'unissent, coopèrent et se complètent, voire se parfassent. L'idée fondamentale du portrait est de montrer, de

⁶ Souriau, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : P.U.F., 1990, pp. 1161-1162.

⁷ Dugast-Portes, Francine, *Le temps du portrait*, in : Kupisz, Kazimierz, Pérouse, Gabriel-André, Debreuille, Jean-Yves (dir.), *Le Portrait littéraire*, Presses Universitaires de Lyon, 1988, p. 241.

⁸ Fontanier, Pierre, *Les figures du discours*, Paris : Flammarion, 1968, p. 425.

⁹ *Ibid.*, p. 425.

représenter un individu à travers ses caractéristiques physiques et morales qui contribuent à la compréhensibilité et à la clarté du récit. L'apparence extérieure, outre ses liens directs et étroits avec le caractère des personnages, peut aussi avoir une influence déterminante et capitale sur certaines situations de l'action. François Mauriac remarque qu'en créant un héros, un individu « Le romancier est, de tous les hommes, celui qui ressemble le plus à Dieu : il est le signe de Dieu »¹⁰. Notons encore que Jean-Paul Sartre dans son article intitulé *Monsieur François Mauriac et la liberté* critique les paroles mauriaciennes de façon vive et puissante en disant :

Monsieur Mauriac a écrit un jour que le romancier était pour ses créatures comme Dieu pour les siennes (...) Ce qu'il dit sur ses personnages est parole d'évangile. (...) Monsieur Mauriac s'est préféré. Il a choisi la toute-connaissance et la toute-puissance divines. Mais un roman est écrit par un homme pour des hommes. Au regard de Dieu, qui perce les apparences sans s'y arrêter, il n'est point de roman, il n'est point d'art, puisque l'art vit d'apparences. Dieu n'est pas un artiste ; M. Mauriac non plus¹¹.

Quoi qu'il en soit, le portrait est une forme très singulière et importante de la représentation qui donne à l'auteur l'opportunité de présenter et ensuite de faire connaître à son lecteur le héros décrit. Si l'écrivain se décide à élaborer le portrait d'une personne réelle, il doit impliquer le point de vue d'un observateur attentif et vigilant, le point de vue d'un interprète des caractères humains ou, enfin, le point de vue d'un secrétaire de la société. Par contre, s'il décrit un personnage fictif, il est obligé de s'appuyer sur son vaste système imaginaire. Il ne fait pourtant pas de doute que les portraits fictifs ont bien souvent leur source dans la vie réelle et sont même une réplique exacte de la réalité. Émile Zola constate, quant à lui, que

Le romancier est fait d'un observateur et d'un expérimentateur. L'observateur chez lui donne les faits tels qu'il les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes. Puis l'expérimentateur paraît et institue l'expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude¹².

Même si les racines du portrait peuvent être différentes, même si la tâche de représenter les héros fictifs ou réels n'est pas analogue, les procédés entrepris par le lecteur, afin de reconnaître ces personnages, se ressemblent et ont des traits communs. Grâce au portrait inséré dans un récit, il est possible de définir la synthèse, la complexité des éléments qui constituent l'aspect physique, psychologique et mental comme

¹⁰ Mauriac, François, *Le Roman, I*, in : *Dictionnaire des citations françaises*, Paris : Le Robert, 1978 — (Collection Les usuels Robert), p. 1254.

¹¹ Sartre, Jean-Paul, *Situations I*, Paris : Gallimard, 1947, p. 69.

¹² Zola, Émile, *Le Roman expérimental*, in : *Dictionnaire des citations françaises*, Paris : Le Robert, 1978 — (Collection Les usuels Robert), p. 1069.

l'ensemble des traits qui caractérisent un héros dans son unité, sa particularité et cela vis-à-vis de lui-même et du monde qui l'entoure. Le rôle du portrait est donc de dévoiler, de découvrir et de faire connaître les héros au lecteur, de donner à voir et même de « (...) les faire vivre, eux qui ne sont que des êtres de papier et d'encre »¹³. L'idée du portrait littéraire qui prend sa source dans les arts plastiques est de rendre les absents présents, de montrer des individus à travers leur analyse psychologique, physique, détaillée par une description vestimentaire ou d'une caractéristique en action. Lors de la lecture, il est toujours intéressant de connaître un héros du point de vue physique et moral, d'analyser les rapports entre ces deux aspects, d'observer les évolutions durant les péripéties qu'il rencontre, de poursuivre les changements du protagoniste, d'étudier les liens qu'il entretient avec les autres héros ou finalement de découvrir le monde dans lequel il existe et fonctionne.

Parmi les maintes définitions de la notion *portrait littéraire* plus ou moins complexes, détaillées ou générales, la définition qui nous paraît la plus juste et la plus adéquate surtout par rapport à l'art de peindre le portrait par Barbey d'Aurevilly et aussi par rapport à l'analyse de cette création littéraire de ses individus, bien qu'elle complète les autres – citées auparavant, est celle de Jean-Philippe Miraux venant de son étude : « Le portrait littéraire ». Or, Miraux trouve que

(...) le portrait pose un certain nombre de questions théoriques relatives à la composition et à l'élaboration du personnage, à la fonction qu'il occupe dans l'économie générale du récit ou du roman, aux conceptions du monde que l'auteur entend lui faire transmettre. Le portrait, en effet, n'est pas seulement une pause descriptive ou ornementale dans l'oeuvre littéraire : **il participe très hautement à une totalité en fonctionnement**, à un ensemble complexe qui évolue, et est inextricablement dépendant de la trame narrative qui le construit progressivement, le façonne, le transforme...¹⁴

C'est pourquoi, à travers ces trois parties de notre travail, nous tenterons de démontrer comment la prosopographie et l'éthopée comprenant aussi bien les traits particuliers du visage, du corps, de l'habillement que les spécificités des émotions, des caractères ou des sentiments, en se complétant et en coexistant, définissent les femmes aurevilliennes, le monde qui les entoure et font que ces figures évoluent.

¹³ Lauvergnat-Gagniere, Christiane, *Le portrait dans l'oeuvre de Rabelais*, in : Kupisz, Kazimierz, Pérouse, Gabriel-André, Debreuille, Jean-Yves (dir.), *Le Portrait littéraire*, Presses Universitaires de Lyon, 1988, p. 43.

¹⁴ Miraux, Jean-Philippe, *Le portrait littéraire*, Paris : Hachette, Supérieur, 2003, p. 35.

Sans nous pencher trop sur l'histoire du portrait littéraire dans la littérature française qu'il nous soit permis seulement de remarquer que c'est à partir du XIX^e siècle que le rôle du portrait devient primordial et fondamental. Même si dans les époques précédentes le portrait avait aussi ses propres objectifs (au Moyen Âge il apparaît comme un portrait élogieux, un exposé didactique, une leçon de valeurs, un enseignement exemplaire de la moralité, de l'éthique et des obligations vertueuses, au XVI^e siècle, à l'époque de la Renaissance, on tient beaucoup à examiner la psychologie de l'homme, à pénétrer sa personnalité¹⁵, les XVII^e et XVIII^e siècles sont des époques où l'on oscille entre le portrait laudatif, idéalisé et le portrait satirique servant à caricaturer, à démasquer les vices, les défauts physiques ou moraux), c'est à l'époque de Barbey d'Aurevilly que le portrait littéraire devient incontournable et connaît un grand essor :

(...) le portrait occupe une place privilégiée dans les romans noirs, réalistes et historiques. Il est, de même, largement cultivé dans le genre des mémoires. Par ailleurs, il se maintient en tant que genre autonome (...) et connaît même une recrudescence, tandis que se développent la science de la physiognomonie (sur laquelle s'appuie Balzac), la presse, les techniques de reproduction, les portraits peints et la photographie¹⁶.

Mettons encore l'accent sur le fait qu'au XIX^e siècle, grâce à Balzac ou à Zola en particulier, les personnages sont bien souvent des types humains, des héros-modèles, des héros-prototypes, des héros universels et même éternels au symbolisme général, évoqués et décrits systématiquement dans l'oeuvre de ces écrivains : « (...) les exceptions ne doivent jamais jouer dans l'action d'un roman qu'un rôle accessoire. Les héros doivent être des généralités »¹⁷. En complétant la thématique du portrait, observons au surplus que ce phénomène se réalise avant dans l'Antiquité et au Moyen Âge à travers les portraits des hommes qui, en se distinguant par leurs actes courageux avec lesquels ils se mettent en valeur, créent une image-modèle de vertu inaltérable, digne de la suivre. Le plus important est de construire un portrait-modèle, une vision idéaliste. Par conséquent, ces textes font connaître les héros ayant du talent, de la vaillance et un courage extraordinaire. Cette glorification, ce message de la valeur, de l'émotion constituent une sorte d'apologie, voire d'apothéose. Plus les exploits d'un héros sont éminents et considérables, plus les textes

¹⁵ Michel de Montaigne, dans sa fameuse oeuvre *Les Essais* se met à décrire, à s'étudier en élaborant ainsi son autoportrait. C'est lui, l'objet de son oeuvre. Montaigne se décide donc à parler de lui-même en dévoilant ainsi la nature humaine. Ce procédé marque le phénomène de l'humanisme qui met l'homme au centre de l'univers et non Dieu. À la peinture de lui-même, toutes ses analyses et ses réflexions se dirigent vers une seule question fondamentale : « qu'est-ce que l'homme ? » ou, plus exactement, « que suis-je, moi, Michel Eyquem de Montaigne ? »

¹⁶ Plantié, Jacqueline, *La mode du portrait littéraire en France (1641-1681)*, Paris : Champion, 1994.

¹⁷ Cité d'après : Laubriet, Pierre, *L'intelligence de l'art chez Balzac*, Slatkine Reprints, Genève – Paris – Gex, 1980, p. 59.

doivent chanter le vrai hymne et l'éloge en faveur de la splendeur des héros dont la puissance, la supériorité et les mérites sont incontestables. La rhétorique, le discours de l'orateur sont donc « l'art de bien dire et l'art de bien persuader par la nécessité de convaincre, de plaire, et de toucher »¹⁸. Il convient tout de même de noter que la même caractéristique physique, psychologique, mentale se rapportait à un groupe vaste de personnes, d'individus qui étaient porteurs de valeurs et qui se distinguaient par leurs qualités exceptionnelles. C'est pourquoi, l'écriture était plutôt schématique et générale, universelle. Cet état de choses commence à se modifier à partir du XII^e siècle où l'on remarque un principe conduisant vers une description singulière, particulière, spécifique et individuelle. On témoigne par là un intérêt pour l'individuel : « Le roman en prose ne se contente plus d'avoir un personnage d'un certain type – il cherche à l'individualiser, tant soit peu pour ne pas défigurer complètement le modèle épique, un peu cru »¹⁹. Le portrait occupe alors une position importante, majeure en se concentrant sur la tendance à l'individualisation et à la singularité. N'oublions pas non plus que les personnages créent aussi une forte union avec l'endroit dans lequel ils vivent, ce que Barbey d'Aurevilly met aussi en relief dans ses textes. C'est à partir de cette relation que le lecteur commence à interpréter, à définir son héros et à décrire la variété de la société. Ces indices, ces informations précisent, complètent le protagoniste, indiquent les particularités de sa personnalité :

(...) l'objet entre dans la mécanique romanesque de manière à interagir avec les personnages et se dégage alors de sa charge utilitaire pour signifier en-dehors de sa détermination fonctionnelle. Ces objets servent de supports signifiants aux personnages et à l'action, ils déploient des interprétations qui servent à tisser la trame romanesque dans ce qu'elle a d'essentiel. Ce sont là les objets dont, en tant que lecteur, on se souvient, les seuls auxquels on accordera spontanément le nom d'objets romanesques²⁰.

Ne servant plus d'une pause narrative, le portrait constitue au XIX^e siècle un élément indispensable et important d'une analyse avancée de la physionomie et de la psychologie d'un individu. L'aspect physique, y compris le portrait vestimentaire des héros, révèlent d'une façon bien particulière leur image morale. Dans ce sens, l'opinion de Michel Erman confirmera ce constat : « Au XIX^e siècle, le personnage tendait à se constituer à partir de l'unité d'une psychologie, à l'exemple du roman balzacien et de sa

¹⁸ Baumberger, Peter, *Encyclopaedia Universalis*, corpus 20, Paris : Encyclopaedia Universalis, 1996, p. 10.

¹⁹ Pudo, Dorota, *Évolution du personnage épique médiéval sur l'exemple de quelques textes consacrés à Guillaume d'Orange et à Huon de Bordeaux*, in : *Romanica Cracoviensia*, n° 8/2008, Jagiellonian University Press, p. 165.

²⁰ Caraion, Marta, *Objets en littérature au XIX^e siècle*, in : *Images Re-vues*, n° 4 | 2007, document 1, en ligne, <http://imagesrevues.revues.org/116> (consulté le 12 juillet 2014).

théorie physiognomonique, associant individu social et personne psychologique ou morale »²¹. Chaque élément, chaque détail de l'étude physique ou morale d'un personnage possède une signification essentielle et majeure. Il est donc obligatoire de traverser attentivement tout le récit afin de comprendre, de définir et de décrypter la personnalité d'un héros tout en passant des informations les plus explicites à celles qui sont les plus implicites. Le détail, qui bien souvent oblige à chercher un sens, un message, constitue un indice et complète indirectement notre connaissance du personnage ou de l'histoire du récit. Les écrivains proposent à leurs lecteurs de se construire une créature en leur fournissant certains traits caractéristiques, indices ou signes. Afin de saisir le rôle du portrait littéraire, il est nécessaire d'insister sur le fait qu'il ne revêt pas de dimensions pittoresques, ornementales ou esthétiques. Et même s'il sert parfois de pause, ce n'est pas pour produire des effets décoratifs, mais pour jouer avec le suspense, le mystère, le symbole, c'est pour unir ces héros avec les endroits dans lesquels ils fonctionnent en montrant leur forte dépendance et, enfin, c'est pour donner des renseignements sur les personnages :

Il demeure (...) dans [les] textes (...) des traces d'une conception du temps qui traduit probablement une vision caractéristique du XIX^e siècle : certes, le texte semble traduire les lenteurs et les détours de l'approche du portrait, mais le temps ainsi passé aboutit à quelque chose. On sait quelque chose sur les êtres, quelque chose qui est explicité ou non, lorsqu'on a examiné leur apparence ; l'effet de réel préparé par le romancier passe par l'encodage d'un réseau d'indices²².

Ce sont bien ces facteurs et ces constituants qui vont apparaître aussi dans l'écriture de Barbey d'Aurevilly. Dans ses oeuvres dans lesquelles il est possible d'analyser les silhouettes des héroïnes selon deux critères capitales : le physique et la psychologie (les deux images se complètent, s'entremêlent et sont cohérentes ; l'une vient parfaire, perfectionner l'autre), toutes les connotations attachées aux femmes diaboliques et angéliques, y compris leurs noms et prénoms, la tactique narrative adaptée par l'écrivain, tout d'abord, livrent et, ensuite, complètent notre connaissance de ces femmes si ambivalentes et cela en faisant écho à la réalité et à l'actualité de l'époque. Grâce à tous les portraits bien détaillés que l'écrivain se donne la peine de former, nous, en tant que lecteurs, nous faisons la connaissance de ses individus du point de vue physique et moral. Soulignons que la description extérieure présente le reflet des traits de leur caractère et constitue l'expression de leur nature et de leur âme. Tout l'aspect physique reçoit alors un sens métaphorique.

²¹ Erman, Michel, *Poétique du personnage de roman*, Paris : Ellipses Édition Marketing S.A., 2006, p. 122.

²² Dugast-Portes, Francine, *Le temps du portrait...*, p. 239.

II. CONTOURS DU PORTRAIT DE LA FEMME AUREVILLIENNE

Si l'on peut parler de l'art de tracer le portrait littéraire dans l'oeuvre de Jules Barbey d'Aurevilly, c'est grâce à toute une palette de personnages féminins variés et complexes qui tiennent une place capitale non seulement dans l'esprit de l'écrivain, mais avant tout dans la prose de ce causeur talentueux. Comme le remarque Philippe Berthier « *L'odor di femina* flotte, partout répandue, sur l'oeuvre aurevillienne »²³ ce qui confirme que les femmes ne sont jamais oubliées dans l'univers littéraire de Barbey d'Aurevilly. Pourtant, il ne fait pas de doute que son oeuvre la plus connue est le fameux recueil de six nouvelles intitulé *Les Diaboliques*. Le titre que l'auteur choisit pour ses récits mérite notre attention pour deux raisons : premièrement, le nom donné à cette oeuvre constitue le substantif créé par Barbey lui-même, et deuxièmement, comme le suggère l'écrivain dans sa Préface, le titre peut être appliqué aussi bien aux histoires contées qu'à leurs protagonistes. Marcelle Marini constatera qu'« en donnant aux *Ricochets de Conversation* le titre définitif des *Diaboliques*, Barbey d'Aurevilly a voulu souligner l'unité des six nouvelles ; il en a fixé et limité la signification »²⁴. François Taillandier, de son côté, écrira que :

Le titre, avec sa référence religieuse voyante, dit l'essentiel : nous allons entrer dans la sphère de la damnation. Peu importe que le romancier ait cru bon de nous dire qu'il fallait lire « diaboliques » au féminin ; s'il est vrai que l'exploration passe par de troubles (et fascinantes) figures de femmes, le sujet unique en est la passion dans ses formes aberrantes et destructrices. C'est le fil rouge qui unit entre elles les six nouvelles²⁵.

De toute évidence, dans ce volume d'histoires sombres, atroces, extravagantes et enfin diaboliques, l'auteur met en relief l'origine démoniaque des perversions morales qu'incarnent les héroïnes – femmes-vampires, femmes féroces, brutales tentatrices, créatures rusées et macabres, tourmentées et habitées de passions infernales qui gouvernent leurs âmes. Myriam Watthée-Delmotte notera, quant à elle, que « les récits aurevilliens disent tous les rouages de la passion, les déviations auxquelles elle peut aboutir, et dans

²³ Berthier, Philippe, *Barbey d'Aurevilly et l'imagination*, Genève : Librairie Droz, 1978, p. 125.

²⁴ Marini, Marcelle, *Ricochets de lecture la fantasmagorie des « Diaboliques »*, in : *Littérature*, n° 10, 1973, Fonctionnements textuels, p. 3.

²⁵ Taillandier, François, *Un réfractaire Barbey d'Aurevilly*, Paris : Éditions Bartillat, 2008, p. 70.

lesquelles le satanisme fait son nid. Ils s'acharnent tous sans complaisance sur la vanité humaine et la concupiscence, et leur pouvoir à engendrer le Mal »²⁶.

Bien que le recueil *Les Diaboliques* datant de 1874 et rassemblant *Le rideau cramoisi*, *Le plus bel amour de Don Juan*, *Le bonheur dans le crime*, *Le dessous de cartes d'une partie de whist*, *À un dîner d'athées* et *La vengeance d'une femme* occupe une place centrale dans l'écriture de Jules Barbey d'Aurevilly, entre autres à cause des attaques que le texte a provoquées, cela ne signifie pas que ses autres nouvelles et romans sont d'une importance inférieure. Que serait donc son oeuvre littéraire sans les protagonistes de récits tels que : *Une vieille maîtresse*, *Une histoire sans nom*, *Une page d'histoire*, *La bague d'Annibal*, *L'amour impossible*, *Un prêtre marié*, *L'Ensorcelée*, *Le Chevalier des Touches*, *Le cachet d'onyx* ou *Léa* ? C'est pourquoi, à travers cette étude, nous tentons d'approcher l'image extérieure et intérieure de toutes les héroïnes aurevilliennes de premier plan. La tentative de cette visualisation permettra, par conséquent, de percevoir Barbey d'Aurevilly comme un portraitiste de toute une galerie de figures de femmes qui, d'une part, se ressemblent beaucoup parce qu'elles sont armées pour s'opposer aux hommes afin de les dominer et qui, d'autre part, deviennent leurs victimes. Nous apprenons ainsi que la représentation de la femme proposée par Barbey d'Aurevilly est dualiste mais en même temps bien claire et transparente : ses héroïnes sont soit des femmes fatales d'un esprit infernal soit des figures d'une pureté idéale, elles sont donc tout court soit l'enfer soit le ciel. Ce contraste entre le mal et le bien, entre le péché et la pureté est donc explicite et intelligible. L'écrivain met en relief le fait que par la démonstration du Mal on arrive au témoignage du Bien. Le péché tente donc de tracer une voie d'accès à la divinité : « C'est par le diable que les modernes peuvent arriver à Dieu »²⁷.

Chez Jules Barbey d'Aurevilly nous apprécions un portraitiste incontesté gravant, dans la plupart de ses récits, les portraits adéquats des héroïnes démoniaques et monstrueuses. Cette palette de caractères sombres créée à l'aide de multiples nuances permet de voir Barbey d'Aurevilly, d'une part, comme un conteur raffiné et, de l'autre,

²⁶ Watthée-Delmotte, Myriam, *La nouvelle dans le projet aurevillien : motu proprio*, in : Engel, Vincent, Guissard, Michel (dir.), *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, volume deuxième, Actes du colloque de Louvain-la-Neuve, mai 1997, Bruylant-Academia s.a., Louvain-la-Neuve, p. 172.

²⁷ Glaudes, Pierre, *Barbey d'Aurevilly, le roman et la question morale*, in : *Fabula / Les colloques*, Les moralistes modernes, octobre 2010, en ligne, <http://www.fabula.org/colloques/document1305.php> (consulté le 24 octobre 2014).

comme un véridique psychanalyste de la nature féminine : il transporte dans les oeuvres ses qualités d'érudit, d'observateur et de spécialiste²⁸. L'analyse de ses âmes ténébreuses se fait toujours à travers des histoires racontées dans un parfum de mystère et de suggestions. S'il n'est pas tellement difficile pour le lecteur de déterminer le côté diabolique de la femme, choisie par l'auteur pour l'auxiliaire de Satan, il n'est pas si évident de dégager tous les codes dont cette pécheresse se sert afin de dominer, afin de vaincre. Ce goût du secret intéresse le lecteur, l'oblige à chercher, à essayer d'enlever le masque du personnage. La présence du Diable dans l'oeuvre est évidente, c'est clairement lui qui donne le sens aux histoires et c'est lui qui déploie toujours son astuce visant à ne pas se laisser remarquer et à faire douter de son existence. Son rôle est donc caché et cela le plus souvent jusqu'à la fin du récit. Cela offre au lecteur l'occasion d'apprécier la prose raffinée de l'auteur qui surprend en mettant en scène une série d'héroïnes frappantes et intrigantes. Elles sont séduisantes et suscitent l'intérêt du lecteur. Comment ne pas être charmé par ces figures diaboliques aux apparences très angéliques qui sont dotées de perfections féminines ? Leurs qualités physiques répondent aux rêves de la perfection. À vrai dire, c'est avant tout sous ces Anges que se cachent de véritables Démons. Les héroïnes fatales et flamboyantes se rendent toutes compte de leur domination dangereuse et de leur pouvoir de séduction irrésistible par rapport aux hommes sur lesquels elles maintiennent leur empire. Ces derniers, dans le piège dressé par les épouses du Mensonge et du Mal, se sentent perdus et faibles et, en tant que victimes, se laissent entrer dans un puits de ténèbres, dans cette machine du péché où ils succombent à leur perte. Le prix qu'ils doivent payer pour les découvertes fascinantes que proposent les âmes noires est gigantesque. Les personnages féminins aurevilliens incarnent le courage, la puissance et la persévérance des hommes en privant ceux-ci de leur principe masculin. De plus, les femmes fatales vainquent par l'intermédiaire de leur beauté indiscutable, leur sensualité incontestable et leur mystère impénétrable. Les héroïnes soit ont des besoins sexuels insatiables, soit tuent et éliminent leurs rivales (qui sont aussi parfois leurs propres enfants ou petits-enfants) ou encore elles se prostituent. La liste de leurs péchés pourrait contenir beaucoup d'exemples illustrant des actions scandaleuses et terrifiantes. Mais ces damnées veulent triompher, elles cherchent à remporter leur victoire dans une gloire abominable.

²⁸ La Bruyère disait que « tout écrivain est peintre, tout excellent écrivain est excellent peintre », Cité d'après : Bachour-Pastor, Mélanie, *L'inscription du miroir chez La Bruyère et Marivaux. Portrait et reflet dans Les Caractères, L'Île de la raison, L'Île des esclaves et Le Spectateur français*, Grenoble 3 : Université Stendhal, U.F.R. LLASIC, Lettres Modernes, 2011-2012, p. 12.

Ces âmes fortes et dominantes, ces complices et amies du Démon qui attirent toutes les attentions ne reculeront devant aucun obstacle et veulent régner dans un monde d'enfer.

Les oeuvres aurevilliennes dans lesquelles sommeillent toujours des drames effrayants unissent aussi bien une réalité historique qu'un univers surhumain. Les récits de Barbey d'Aurevilly, évoquant une puissance dévastatrice incarnée dans les personnages féminins, plongent le lecteur dans un monde immoral, voire sadique. C'est grâce aux couleurs les plus subtiles que le grand artiste crée une séquence de portraits ténébreux représentant des héroïnes sataniques, des héroïnes aux multiples facettes : elles sont glaciales, dominantes, inquiétantes, insaisissables, manipulatrices ou vengeresses... Dans la prose aurevillienne, les femmes sont peintes aussi comme des libertines aux capacités machiavéliques, des intrigantes dangereuses, cyniques et extrêmement intelligentes, des séductrices raffinées ou, enfin, des infanticides. Elles sont de vraies reines du Mal, fières et puissantes : elles ont toujours le dernier mot. Ces hypocrites dominent les autres femmes, leurs antithèses, les femmes célestes. Ces déesses de séduction, de charme font tomber aussi les hommes et elles les ensorcellent. Ceux-ci ne peuvent que devenir leurs victimes. Les héroïnes aurevilliennes connaissent bien la mentalité des hommes qu'elles parviennent à provoquer et à séduire avec leur sensualité, la puissance de leurs sentiments et leur passion.

Les portraits des protagonistes aurevilliennes, peints par l'écrivain avec un don indéniable, montrent les possibilités sans limites des femmes mystérieuses, spectaculaires, sensuelles et cruelles à la fois. Les descriptions riches et complexes servent d'occasion afin de placer ces personnages noirs dans un univers de questions en suspens ou d'immenses digressions. Barbey d'Aurevilly qui chante un véritable hymne au mystère de la femme, ne nous permet pas d'oublier que ce lourd secret ne concerne pas uniquement les histoires écrites, mais aussi leurs héroïnes : les femmes sont des sphinx : mystérieuses, incompréhensibles et impassibles. Ces énigmes éternelles aux pensées desquelles le lecteur n'accède pas, se distinguent par leur nature étrange, ambivalente et elles provoquent chez le lecteur, obligé de comprendre leur comportement à l'aide des narrateurs, un frisson. Le Diable qui s'en prend avant tout aux femmes règne de leurs coeurs et transforme ces figures en superbes nymphomanes, courtisanes, meurtières, amantes ou vengeresses.

L'écrivain, en brossant les portraits incroyablement bien laborieux et savoureux de ses protagonistes, nous propose, d'un côté, une lecture infernale et frémissante, mais, de l'autre, intrigante et extraordinaire. Dans l'introduction précédant le premier feuillet de *L'Ensorcelée* nous lisons : « Romancier, il a accompli sa tâche de romancier, qui est de peindre le coeur de l'homme aux prises avec le péché, et il l'a peint sans embarras ni fausse honte »²⁹.

Barbey d'Aurevilly définit ses héroïnes selon deux critères fondamentaux, abondamment croisés : critères physiques (tels traits du visage, allure, pose du corps) suivis du portrait vestimentaire et des critères psychologiques, moraux (qui englobent sentiments, caractère, pensées des héroïnes). Ces catégories non seulement nous autorisent à distinguer deux champs d'exploration fondamentaux, bien que les éléments de l'aspect physique se complètent avec ceux qui déterminent l'état psychique – l'état d'âme, mais elles offrent aussi aux oeuvres leur « dynamique propre en ouvrant, à partir de prédicats spécifiques, les multiples directions des intrigues, des actions, des tensions, des événements »³⁰. Marthe Borély, à son tour, remarquera que

(...) ce n'est presque pas avec des traits physiques que [Barbey d'Aurevilly] nous (...) peint [les protagonistes], mais le plus souvent par des termes abstraits, des notations morales si précises, qu'il nous montre, comme aucune description minutieuse ne le ferait, de quelle substance idéale était pétrie leur beauté et quelle transparence donnait à la chair de leur visage l'éclat d'une âme royale³¹.

Dans la vision de la représentation physique et morale, il sera utile de nous appliquer à observer l'image extérieure et intérieure de toutes les protagonistes de Barbey d'Aurevilly – images qui sont dépeintes lors de la première apparition des héroïnes, ce qui donne l'occasion de les singulariser immédiatement. Soulignons encore que le portrait de la femme aurevillienne n'est jamais neutre. L'écrivain valorise ou dévalorise ses héroïnes d'une façon très explicite. Par conséquent, le choix des éléments décrits, l'emploi du vocabulaire mélioratif ou péjoratif permettent à Barbey d'Aurevilly de brosser un portrait favorable ou défavorable de la femme. L'écrivain ne s'arrête pas à énumérer les particularités physiques ou psychologiques des héroïnes mais, en même temps, il qualifie ces représentations. Si la caractéristique extérieure des pécheresses est orientée sur leur beauté, élégance et sensualité, celle qui réside dans l'élaboration de leur portrait moral se dirige avant tout vers le mystère, la cruauté et l'intransigeance.

²⁹ Introduction de l'auteur à la parution de *L'Ensorcelée* en feuillet, in : Barbey d'Aurevilly, Jules, *L'Ensorcelée*, Pocket, Paris : Garnier-Flammarion, 1996, p. 20.

³⁰ Miraux, Jean-Philippe, *Le personnage de roman*, Paris : Éditions Nathan, 1997, p. 14.

³¹ Borély, Marthe, *Barbey d'Aurevilly, Maître d'Amour*, Paris : Édition « Les Marges », 1934, p. 38.

Chacune de ces héroïnes est dessinée comme une femme très belle (bien souvent d'une beauté intrigante) attrayante et séduisante, ce qui conduit à la constatation que Barbey chante un véritable hymne en faveur de la beauté féminine et qu'il trouve que l'incontestable talisman par lequel une femme peut charmer, c'est principalement, son apparence physique, sa figure magnétique et extraordinaire. Le corps de la femme fatale doit être magnifique car il met en relief l'axiome de la beauté et il communique la passion et le désir des protagonistes. Josefina Bueno Alonso admettra même que

chaque femme ressemble à une oeuvre d'art [car, comme le dira Barbey d'Aurevilly] Albertine ressemble à l'infante à l'épagnoul de Vélazquez ; Hauteclair faisait penser à la grande Isis noire du Musée Egyptien ; La Rosalba ressemblait à une des plus célestes madones de Raphaël, et finalement, la duchesse de Sierra-Leone rappelait la Judith de Vernet³².

Et ce serait ici l'occasion de noter que nous reviendrons encore à ces citations contenant les intertextes mythologiques qui, comme nous le verrons plus tard, cultivent le mystère. Toutefois, remarquons encore que parfois la protagoniste aurevillienne, en voulant affirmer son désir et son ardeur, doit revêtir des traits masculins et perdre de sa féminité conventionnelle afin de renoncer à son image d'une femme douce en faveur de son portrait d'un personnage puissant et dominant.

La technique de contraste, de polyphonie entre un portrait physique positif et un portrait moral négatif (le cas des figures diaboliques) employée par l'auteur crée non seulement deux images de la femme extrêmement différentes, mais en priorité, met en relief l'opposition entre la splendeur du corps et la laideur de l'âme. D'où l'importance de marquer que l'écrivain nie la perspective platonicienne selon laquelle le beau est égal au bien³³ et qu'il ne se contente pas de glisser l'image banale de la femme : belle donc obligatoirement chaste et honnête. Barbey d'Aurevilly, cet auteur hors normes, vante et blâme en même temps ses protagonistes. Joseph-Marc Bailbé observera, quant à lui, que

Ce qui compte pour Barbey créateur de portraits féminins ce n'est pas d'arriver à une quelconque ressemblance physique avec le modèle que l'on pourrait entrevoir, ni même de définir des attitudes, un comportement qui représentent divers niveaux sociaux. Il est plus captivant en réalité d'arriver à cerner ce qui fait le génie d'un être dans son expression caractéristique, dans les diversités de ses métamorphoses³⁴.

³² Bueno Alonso, Josefina, *La description de la femme dans « Les Diaboliques »...*, p. 69.

³³ Voir à ce sujet : Erman, Michel, *Poétique du personnage de roman...*, p. 57.

³⁴ Bailbé, Joseph-Marc, *Les Métamorphoses du portrait féminin chez Barbey d'Aurevilly...*, p. 78.

Ajoutons encore que l'attitude des héroïnes positives montrera que leur portrait moral sera accentué par leur portrait physique qui, lui aussi, est très avantageux. La caractéristique extérieure nous éclairera donc ici sur le caractère des protagonistes.

Laissons cependant de côté la question du portrait moral – une question d'un vif intérêt mais prévue pour la deuxième partie – afin de procéder à l'analyse du portrait physique de la femme aurevillienne introduit par les principes de la composition, de la narration et de l'onomastique.

Première partie

LE PORTRAIT PHYSIQUE DE LA FEMME DANS LA PROSE AUREVILLIENNE

L'optique de la composition

La lecture des *Diaboliques* permet de distinguer trois parties fondamentales de chaque nouvelle : tout au début nous observons un démarrage assez lent, une introduction statique et riche en descriptions, ensuite une partie centrale à un rythme plutôt calme, similaire à celui d'une enquête et correspondant à l'ordre habituel de la conversation et à la marque de l'oralité où domine le ton de la causerie, et enfin la dernière partie plutôt dynamique et surprenante à la fois parce que la fin du récit provoque une surprise et l'intervention d'un événement inattendu. L'insistance sur la rapidité qui accompagne l'idée de danger et de surprise y est très remarquable. Il est pourtant clair que ce secret final que nous espérons et nous attendons connaître ne sera pas découvert et que l'auteur, qui n'épargne aucun effort pour intriguer ou même déstabiliser son lecteur, se contentera de donner des réponses partielles et suspendues, d'imposer les mystifications et les doutes ou de multiplier implicitement les questions « pour nous abandonner sur des hypothèses contradictoires »³⁵. La vérité est dissimulée et les révélations sont retardées. Ce retardement à l'aide d'une suite de portraits, de plusieurs lenteurs et de reprises s'associe à un procédé de suspense, à un procédé de « casse-tête » : la curiosité du lecteur est exacerbée et celui-ci veut faire ressortir l'énigme de l'histoire grâce à toutes les précisions et à toutes les analyses. Dans tous les cas (*Le rideau cramoisi*, *Le dessous de cartes d'une partie de whist*, *À un dîner d'athées*), le narrateur pique notre curiosité jusqu'à sa limite. Nous attendons soit une fin qui n'achève rien soit le récit annoncé, récit qui ne viendra pas ou qui ne dénouera rien : « Il n'est pas si fréquent qu'une oeuvre romanesque nous laisse ainsi délibérément devant l'énigme, et tire précisément toute sa réussite de cette incomplétude »³⁶. Que le lecteur s'irrite, s'avive, renonce, qu'il se donne la peine d'éclairer la perception du réel, qu'il pénètre les lignes ou bien qu'il coure de page en page – l'effet d'anxiété et d'incertitude est réalisé. Ainsi, les oeuvres de Barbey d'Aurevilly ne font-elles

³⁵ Petit, Jacques, *Introduction*, in : Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques*, Paris : Éditions Gallimard, 1973, p. 11.

³⁶ Taillandier, François, *Un réfractaire Barbey d'Aurevilly...*, p. 12.

pas toujours des révélations et elles engendrent des échos profonds chez le lecteur qui s'y penche. Alice de Georges-Métral admettra que

c'est (...) une poétique de l'illusion qui régit la conception des romans et nouvelles de Barbey d'Aurevilly. À la fois acte délibéré de l'auteur, application à l'oeuvre de présupposés idéologiques, et effet de lecture, les jeux de déconstruction et d'escamotage remontent à la source même de la production romanesque pour que, de manière irrévocable, l'écriture se fasse illusion³⁷.

Les nouvelles : *Le plus bel amour de Don Juan*, *Le bonheur dans le crime*, *La vengeance d'une femme*, de même que les romans *Une histoire sans nom*, *Un prêtre marié*, *Le Chevalier des Touches* ou, enfin, *Ce qui ne meurt pas* autorisent, *a contrario*, à voir un certain jeu de Barbey d'Aurevilly, dans l'écriture de ses oeuvres, ayant pour but non pas tellement d'arrêter par une série de retards le dévoilement de l'énigme, que de la formuler le plus tardivement, le plus lentement possible, d'en faire ressortir l'impossibilité et de donner l'effet de choc, de scandale. Pierre Schneider constatera :

Plus il [Barbey d'Aurevilly] veut choquer, plus il est prudent. Si son conte est par trop brutal, il en décline la responsabilité par le simple stratagème d'abdiquer son rôle de narrateur auquel il confère, comme par exemple au docteur Torty du Bonheur dans le Crime, sa propre curiosité insatiable et sa passion des révélations. Souvent même, pour plus de sûreté, il multiplie les « cadres » et les événements nous arrivent dépersonnalisés par une succession de raconteurs qui se les ont transmis les uns aux autres. Le cadre, d'ordinaire, ce sera une conversation entre gens de bonnes manières dans un salon, pendant laquelle l'un des assistants se souvient d'une anecdote est absolument nécessaire pour endormir la méfiance du lecteur³⁸.

Simultanément au jeu de la narration mené par l'auteur dans *Les Diaboliques*, nous avons l'occasion d'observer une convention similaire dans *Léa* et *Le Cachet d'onyx*. Ainsi, afin d'intensifier la curiosité du lecteur, afin de le conduire à un étonnement et à une surprise complète, l'auteur ralentira-t-il au maximum les événements finals en décrivant sinueusement les détails qui constituent le fond de l'histoire et dans lesquels demeure le secret, en brossant très soigneusement les portraits des héros, en partageant ses réflexions ou en intervenant plusieurs fois. Il ne fait aucun doute que la fin des récits, dont les histoires sont plutôt simples et peu compliquées, sera par là encore plus incroyable, imprévue et même choquante. Tous les éléments lyriques et toutes les analyses élargies auront donc pour visée non seulement d'informer le lecteur, de caractériser les personnages mais aussi de créer le cadre pour un dénouement dynamique, brusque et bien souvent violent. À peine quelques lignes suffiront pour ce dénouement de l'histoire. Une longue et minutieuse préparation qui, bien évidemment, suggérera la fin au lecteur et prendra son

³⁷ Georges-Métral, Alice de, *Soutenance de thèse: Les illusions de l'écriture ou la crise de la représentation dans l'oeuvre romanesque de Jules Barbey d'Aurevilly*, in : *Loxias*, n° 7, mis en ligne le 15 décembre 2004, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=102>.

³⁸ Schneider, Pierre, *Barbey d'Aurevilly l'extrême*, in : *Les Temps Modernes*, n° 65, 1951, p. 1548.

sens dans le fragment terminal des nouvelles, constituera donc le contraste avec une conclusion rapide et courte. Certes, l'écrivain commence par des choses simples, même banales, parfois aussi par la présentation de la vie quotidienne afin d'introduire ensuite au sein de l'histoire racontée un élément ou événement scandaleux, un passage surprenant et inattendu qui fait basculer la vie ordinaire et calme dans l'absurdité des situations qui ont lieu.

L'attitude de Ryno de Marigny du roman *Une vieille maîtresse*, à son tour, fait réfléchir le lecteur sur le choix du héros entre la fidélité, la loyauté à sa belle et pure épouse et la liaison avec sa vieille maîtresse, Vellini, une femme corrompue et dissolue, une « femme du plaisir » : « D'un côté la beauté, la jeunesse, la vertu, la nouveauté, bref la perfection ; de l'autre la laideur, la galanterie, l'habitude, et, sinon, la vieillesse, ce que les Goncourt appellent *le faisandé* »³⁹. Cette question posée par l'écrivain au lecteur sous forme d'antithèse et d'antagonismes, d'une part, invite celui-ci à répondre à la question principale et, de l'autre, le fait attendre jusqu'au bout du récit afin de connaître la réponse de l'auteur. Bien que de nombreuses suggestions indiquent le triomphe de Vellini, alors de la passion, de la galanterie et des calculs, le lecteur, aussi bien que Ryno, d'ailleurs, compte sur la compréhension d'Hermangarde, une épouse blessée et trompée. À cette demande que Barbey adresse au lecteur, en entrant, à cette occasion, en relations immédiates avec lui, s'ajoute aussi la tâche de déchiffrer Vellini, cette créature étrange et énigmatique, ensorceleuse et scandaleuse dont la personnalité mystérieuse fonde le suspense. Ce devoir peut être perturbé par l'intervention de plusieurs personnages qui jouent le rôle de témoins, avant tout du vicomte de Prosný.

Observons au surplus le raisonnement de Pascale Auraix-Jonchière qui parle, de son côté, de la spécificité et des perspectives de la forme épistolaire du roman en question :

L'insertion de lettres, sous-tendue par le jeu de la circulation épistolaire, révèle la construction polyphonique d'un récit qui, superposant les voix narratives, permet au lecteur de saisir l'événement à travers une vision kaléidoscopique, à seule fin de mieux laisser percevoir « l'esquive » du sens qui constitue le cœur même du roman, bien plus oxymorique qu'antithétique, tant il est vrai que les voix épistolaires y tissent une inextricable trame, qui rejoint sans cesse ce qui était apparemment séparé

ou encore :

Dans *Une vieille maîtresse*, la lettre, texte inséré ou objet décrit, a pour rôle de rendre manifeste une esthétique fondée sur la polysémie, l'hybridation et l'impulsion, une esthétique affective pourrait-on

³⁹ Simons, Madeleine-A., *Vellini, femme ou sorcière ?*, in : *The French Review*, imprimé aux États-Unis, vol. XLIV, n° 1, 1970, p. 34.

dire, tant elle correspond aux palinodies du sentiment et aux fluctuations de la sensibilité imaginante⁴⁰.

Bien que nous puissions énumérer quelques distinctions entre les nouvelles et les romans de Barbey d'Aurevilly, il est à conclure que le schéma narratif est élaboré par l'auteur de façon qui se ressemble. Chez François Taillandier nous lisons que

(...) de la multiplication des narrateurs, le romancier tire des effets d'imprécision ou d'incomplétude qui soulignent les énigmes des êtres et des faits et que l'art de romancier (...) se marque (...) par l'usage très singulier que [Barbey d'Aurevilly] fait du récit dans le récit, de l'interposition d'un ou plusieurs narrateurs intermédiaires. Procédés qu'il n'a nullement inventés, bien sûr, mais dont il tire des effets variés, quelquefois pervers⁴¹.

L'écrivain reste dans son oeuvre fidèle à sa thématique de mystère, de peur, d'angoisse et, enfin, de surprise et de choc. Ses nouvelles et ses romans d'un « caractère énigmatique et lacunaire qui donne à penser et entretient l'effort interprétatif du lecteur »⁴², sont des oeuvres d'ambiance, de climat pesant, d'interrogation, de secret et de masque. Le lecteur se demande sur les événements présentés, sur la vie des protagonistes et sur leurs aventures jusqu'à la dernière page de l'oeuvre. Il semble se trouver dans une situation contradictoire : il balance entre la réalité et le fantastique et entre le rêve et l'hallucination. Si le voile se lève ou si le mystère s'épaissit, le lecteur est toujours surpris et, bien des fois, choqué. Barbey d'Aurevilly se fait connaître, dans cette ambiance lourde, accablante et mystérieuse, dans le pessimisme et la tristesse de longues et, parfois, interminables descriptions en accord avec les événements décrits, comme un artiste doté de grandes qualités littéraires, voulant rendre son lecteur prisonnier de ses récits envoûtants qui risque de se perdre dans des couloirs labyrinthiques de ruses, de mensonges, de manipulations et aussi d'histoires emboîtées qui exigent, d'une part, de l'attention, de la patience, de l'agilité, « d'un oeil pénétrant, vierge de lunettes »⁴³ et, de l'autre, le travail de l'imagination. Gérard Genette constatera :

On connaît bien, au théâtre, par Hamlet, par *L'illusion comique*, par le *Saint-Genest* de Rotrou, ce pirandellisme avant la lettre qui cherche à dérouter le public en introduisant une seconde scène sur la scène, en faisant jouer aux acteurs le rôle de comédiens ou de spectateurs, en multipliant les décrochements d'une pièce gigogne qui à la limite se refléterait indéfiniment elle-même. On

⁴⁰ Auraix-Jonchière, Pascale, *Forme épistolaire et esthétique romanesque : « Une vieille maîtresse », Jules Barbey d'Aurevilly (1851)*, in : *Literatura epistolar. Correspondències (s. XIX-XX)*, Edicions de la Universitat de Lleida, 2002, pp. 142-148.

⁴¹ Taillandier, François, *Un réfractaire Barbey d'Aurevilly...*, pp. 108-110.

⁴² Maud, Pillet, *Barbey d'Aurevilly, moraliste des temps modernes*, in : *Acta Fabula*, vol. 11, n° 9, Notes de lecture, octobre 2010, en ligne, <http://www.fabula.org/revue/document5959.php> (consulté le 24 octobre 2014).

⁴³ La caractéristique du docteur Torty, narrateur et en même temps protagoniste de la nouvelle *Le bonheur dans le crime*, in : Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques*, Paris : Librairie Générale Française, 1999, p. 139.

a souvent remarqué la parenté de cet effet de composition avec celui que l'héraldique appelle en abyme, et qui provoque une sorte de vertige de l'infini⁴⁴.

Précisons encore que la plupart des récepteurs des oeuvres littéraires s'attachent plutôt à des héros positifs pour lesquels ils éprouvent de la sympathie, de l'empathie, avec lesquels ils cherchent à s'identifier et qu'ils veulent rendre leurs amis, même leurs autorités et qu'ils auraient envie de rencontrer. Un système riche d'interrelations profondes se constitue. Cependant, même si chez Barbey d'Aurevilly règnent et dominent les femmes de caractère noir, l'auteur use de techniques, de stratégies de séduction afin de capter l'attention du lecteur et réussit parfaitement à l'engager dans une relation émotionnelle remarquable entre lui et ses personnages fictifs. Comme le remarque Françoise Gaillard : « raconter, c'est entraîner l'autre dans la situation de voyeurisme qui fut celle du narrateur »⁴⁵. Les héroïnes diaboliques, à un certain moment de la lecture, commencent à frapper le lecteur, à le faire s'étonner, surprendre et à l'indigner. D'autre part, ces femmes fatales l'intriguent aussi et, dans un certain sens, le fascinent en lui donnant une occasion d'éprouver d'intenses sensations.

Le rythme de la narration

Dans l'intérêt de la clarté il faut bien constater que les personnages féminins de première importance sont définis avant tout par leur mode de relation avec des hommes qui observent continuellement et particulièrement des femmes et qui « ne sont jamais neutres et désintéressés, mais impliqués dans leur récit »⁴⁶. De surcroît, ce qui paraît encore plus intéressant, c'est que les narrateurs de tous les récits qui rapportent les incidents du sexe féminin sont des hommes qui, grâce à leurs dons d'observateur, se croient experts de la nature féminine. De là, une question s'impose : comment ne pas croire à la véracité des événements présentés, si ceux-ci sont relatés par des narrateurs qui sont simultanément des héros ? Une telle pratique est employée dans les récits suivants : *Le rideau cramoisi*, *Le plus bel amour de Don Juan*, *À un dîner d'athées*, *La vengeance d'une femme* et enfin *Une vieille maîtresse* (il s'agit du récit de Ryno de Marigny)⁴⁷. Dans le roman *Le Chevalier des*

⁴⁴ Genette, Gérard, *L'univers réversible*, in : Genette, Gérard, *Figures I*, Paris : Éditions du Seuil, 1966, p. 17.

⁴⁵ Gaillard, Françoise, *La représentation comme mise en scène du voyeurisme*, in : *Revue des Sciences Humaines*, tome XXXIX, n° 154, *La représentation*, Lille, 1974, p. 267.

⁴⁶ Glaudes, Pierre, *Introduction*, in : Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques*, Paris : Librairie Générale Française, 1999, p. 25.

⁴⁷ Catherine Boschian-Campaner écrira, à son tour, que « Dans *Une Vieille Maîtresse*, les portraits de Vellini sont brossés à la première personne, soit par le héros Ryno, soit par d'autres personnages fascinés eux aussi

Touches, cependant, le narrateur n'est pas le héros mais l'acteur. Mais sans tenir compte du rôle des narrateurs, nous sommes face aux textes différents, dans lesquels, si nous voulons connaître la réponse aux questions formulées dès le début, entre autres le phénomène de la « rougeur » d' Aimée de Spens (nous y reviendrons), nous sommes obligés d'attendre la fin car les secrets proposés à l'ouverture du roman sont révélés à sa clôture. Et si l'auteur ne satisfait pas la curiosité du lecteur, comme par exemple dans *Le rideau cramoisi*, *Le dessous de cartes d'une partie de whist* ou encore dans *L'Ensorcelée* (le caractère énigmatique de ces récits sera approché plus tard), c'est parce qu'il laisse son destinataire accéder à sa rêverie et à son imagination, mots-clés de l'oeuvre aurevillienne. Philippe Berthier compare cette poétique de l'écrivain à une « carte blanche laissée au rêve pour continuer à sa guise l'oeuvre entrevue »⁴⁸. Outre cela, Barbey permet aussi au lecteur de converser avec lui car les histoires incomplètes et mystérieuses obligent à une séquence de dialogues. Marie-Christine Natta remarquera, quant à elle, que

La conversation que Barbey définit comme une « création spontanée » s'accorde admirablement à son génie personnel. Chez lui, on la rencontre partout, dans sa vie comme dans son oeuvre. Technique narrative privilégiée, elle constitue le cadre majeur de ses romans et de ses nouvelles, qu'on songe en particulier aux *Diaboliques*, ces « Ricochets de conversation ». Elle imprègne aussi son oeuvre critique dans laquelle il ne cesse d'interpeller le lecteur et de le prendre à partie. Enfin, elle est une pratique mondaine qui le fait briller de mille feux⁴⁹.

En ce qui concerne *L'Ensorcelée* et *Un prêtre marié* le conteur transmet les aventures des héros, bien souvent extraordinaires et merveilleuses, qui lui sont présentées par un autre personnage, dont des paysans, ou bien les histoires qui ont été complétées par le narrateur lui-même. Quant à *L'Ensorcelée*, le roman commence par la description de la lande de Lessay, « paysage sinistre hanté de légendes et de malédictions »⁵⁰ que deux voyageurs traversent la nuit. À minuit ils entendent sonner une cloche d'église, et avant son dernier coup, une deuxième cloche sonne la messe de neuf heures. Celle-ci annonce la messe de l'abbé de La Croix-Jugan dont le Maître Tainnebouy, le narrateur secondaire, va raconter l'histoire pour expliquer à son compagnon de voyage ce phénomène étrange et insolite. Tainnebouy, se met donc à évoquer les événements de la dernière messe dite par

par cette femme ; les marques de la subjectivité sont évidentes et nombreuses (...) L'impression quasi surnaturelle provoquée par Vellini ne peut être rendue que par le biais d'un regard subjectivé : un portrait à la troisième personne nuirait à l'efficacité impressive produite par le personnage » : Boschian-Campaner, Catherine, *De Barbey d'Aurevilly à Zola : Le personnage de la maîtresse ou de la concubine dans quatre romans de la deuxième moitié du XIX^e siècle*, in : Gural-Migdal, Anna (dir.), *L'écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste*, Bern : Peter Lang SA, Éditions scientifiques européennes, 2003, p. 37.

⁴⁸ Berthier, Philippe, *Barbey d'Aurevilly et l'imagination...*, p. 305.

⁴⁹ Natta, Marie-Christine, *Politesse et polémique : la conversation de Barbey d'Aurevilly*, in : Huet-Brichard, Marie-Catherine, Glaudes, Pierre (dir.), *Barbey polémiste*, in : *Littératures*, n° 58-59/2008, Université de Toulouse-Le Mirail : Littératures et Presses Universitaires du Mirail, 2008, p. 153.

⁵⁰ Taillandier, François, *Un réfractaire Barbey d'Aurevilly...*, p. 96.

l'abbé de la Croix-Jugan, pendant laquelle il a été assassiné (nous en parlons plus loin), en se servant d'ailleurs du récit connu grâce au forgeron Pierre Cloud. Puisque l'énigme concernant la mort de l'abbé ne sera pas résolue par l'auteur, le lecteur plongera dans des suppositions, dans des présomptions et dans une succession d'interrogations. Même s'il va attendre la fin du roman pour comprendre le sens de la dernière messe de l'abbé de la Croix-Jugan, communiqué tout au début de l'histoire, le narrateur ne remplira pas complètement l'attente de celui-là.

Dans *Un prêtre marié*, à son tour, pendant une soirée parisienne, Rollon Langrune, intéressé et inspiré par un médaillon contenant le portrait d'une jeune fille, commence à raconter au narrateur l'histoire de celle-ci (nous avons affaire au récit dans le récit). L'image de cette femme intensifie donc la curiosité des personnes qui sont en train de la regarder, et la suite de l'oeuvre consistera à faire comprendre ce qui se cache derrière le simple visage féminin. Outre la jeune femme, Barbey d'Aurevilly nous fera entrer dans le monde de Jean Gourgue, dit Sombreval, prêtre défroqué, marié et père de cette jeune fille nommée Calixte qui figure sur le médaillon. C'est donc par l'intermédiaire du conteur, Rollon Langrune, que l'auteur, à travers ses longues pages, plongera le lecteur dans un climat insolite et surnaturel en lui proposant l'histoire aussi fascinante que terrifiante du père et de sa fille. Ajoutons encore que le procédé narratif du récit enchâssé donne pour fonction au récit-cadre d'introduire le lecteur dans l'histoire et de préparer d'une façon bien détaillée les événements faisant partie de l'histoire centrale. En un mot, dans ce genre de convention textuelle, le « début » et la « fin » sont un processus d'inclusion, de mise en cadre et constituent une relation de dépendance en étant toujours construits autour d'une narration centrale. Il faut dire très nettement que le récit qui apparaît à l'ouverture du texte n'est en réalité que secondaire, et l'essentiel prend place dans le récit second.

À part le médaillon qui devient objet-cadre du roman *Un prêtre marié*, l'ornement qui joue le même rôle est le bracelet porté par la Duchesse d'Arcos de Sierra Leone (*La vengeance d'une femme*) contenant le portrait de son époux.

Si nous prenons en considération tout simplement la quantité du texte, il faut remarquer que dans *L'Ensorcelée*, tout comme dans *Le Chevalier des Touches*, le début est beaucoup plus long que la fin. Dans *Un prêtre marié*, roman où règne une atmosphère étrange et merveilleuse, à peine quelques pages seront réservées à la fin qui, bien souvent dans les textes aurevilliens, est une fin brutale. Les nouvelles des *Diaboliques* sont

organisées aussi selon la même disproportion et déstabilisation, avec une seule page ou même moins pour le retour au récit-cadre.

Tout de même, en approchant le rôle des conteurs dans les oeuvres aurevilliennes, il faut remarquer que dans la nouvelle *Le bonheur dans le crime*, Hauteclair est décrite par le docteur Torty, qui à part son rôle de narrateur, est aussi le témoin de l'histoire. Nous trouvons aussi le même procédé dans *Une vieille maîtresse* (l'aventure de l'héroïne approchée par M. de Prosny) ou *Le Chevalier des Touches*. Il ne nous reste que *Le dessous de cartes d'une partie de whist* dans lequel le narrateur, et aussi le témoin de l'action, est une personne qui reste anonyme pour le lecteur. En présentant les auteurs de l'image féminine, il serait convenable d'apercevoir que le portrait physique et psychologique de la Duchesse d'Arcos de Sierra Leone (*La vengeance d'une femme*) est complété par la duchesse elle-même lors de sa conversation menée avec le narrateur ; la duchesse d'Arcos de Sierra Leone est donc l'unique narratrice des *Diaboliques*. Notons aussi tout de suite que la solution d'introduire certains fragments à la première personne et de céder la parole à la conteuse, rend le texte authentique et le lecteur en est subjugué. David Cocksey remarquera, quant à lui, que

la narration à la première personne expose le lecteur à toute la force du récit de vengeance, et convient d'autant mieux que dans ce récit de vengeance, l'essentiel de la vengeance s'accomplit par le récit : le déshonneur du duc dépend moins du sort de la femme que de l'ébruitage de ce sort⁵¹.

La véracité de cette nouvelle est encore plus intensifiée par l'emploi du présent. Même si la duchesse raconte son horrifiante histoire au passé, son portrait est dépeint par Tressignies au moment présent du récit, après sa décision de suivre la belle dame chez elle et d'écouter ses secrets. Une autre nouvelle que nous ne pouvons pas omettre de ce point de vue est *Le bonheur dans le crime* dans laquelle nous observons la présence de deux narrateurs dressant le portrait d'une femme, et de plus, à deux niveaux temporels. Comme le résume à juste titre Raymonde Debray-Genette

(...) le récit ne peut être direct, il a des couches successives de chair, des niveaux où, par des séries d'analyses ou de rétrospections, on va chercher quelque objet meurtrier. Mais l'intérêt n'est pas dans l'objet, bien plutôt dans le coup reçu et la manière de l'extraire ; dans l'ambivalence de la fascination et de la morsure, du charme et de la mort. Il faut que la fascination l'emporte et passe de narrateur en narrateur, comme elle est passée de l'Île de Java à la panthère, de la panthère à Hauteclair, de Hauteclair à Serlon et à Torty, par « ricochets »⁵².

⁵¹ Cocksey, David, *La narration de la vengeance chez Barbey d'Aurevilly...*, p. 270.

⁵² Debray-Genette, Raymonde, *Un récit autologique : Le Bonheur dans le crime*, in : Malicet, Michel (dir.), *Hommages à Jacques Petit*, Presses Universitaires de Franche-Comté, 1985, p. 296.

Ainsi, au début du récit, le premier narrateur, qui se promène en compagnie du docteur Torty, se dispose à évoquer à la première personne une scène dont il a été témoin au Jardin des Plantes. Lors de ce récit le conteur crée un portrait inquiétant d'une femme – comtesse de Savigny qui, en possédant les vertus et les spécificités masculines, fait face à une panthère. Dans le duel des deux êtres majestueux, c'est la plus humaine qui a le dessus sur l'autre. Toutefois, le narrateur, curieux de connaître l'histoire complète de cette femme fière et mystérieuse, prie le docteur Torty de lui narrer le chemin que Hauteclair Stassin a parcouru afin de devenir Madame de Savigny. Celui-ci, en remontant des années déroulées dans la ville de V..., prend la parole et, en faisant avancer le récit, satisfait la curiosité du premier narrateur. Dès maintenant, nous considérons important de signaler que toute l'intrigue concernant l'héroïne sera révélée plus tard. Pour l'instant, remarquons que, tout comme le narrateur du *Bonheur dans le crime* a son interlocuteur, le conteur de *La bague d'Annibal*, à la première personne, adresse aussi à une dédicataire du récit (une certaine Madame) l'histoire de la cynique et hypocrite Joséphine d'Alcy et cela dans le style d'une communication subtile et même littéraire. Petr Kysloušek admettra :

Si l'on devait trouver un antécédent dans la tradition littéraire, il serait possible, vu le ton héroïsant du texte (...) de le chercher (...) dans les laisses de la poésie épique des chansons de geste et de voir dans la *La Bague d'Annibal* une tentative, à la fois ironique et désespérément sérieuse, d'une épopée sentimentale, une variation moderne, à la façon des dandys, de la tradition chevaleresque et courtoise⁵³.

Remarquons encore que le narrateur du *Cachet d'onix* racontera aussi son histoire, cette fois-ci, de jalousie, à une deuxième personne, une certaine Maria chez qui il tentera d'inspirer un sentiment de compassion et de pitié : « Le programme narratif est clairement explicité dans le récit-cadre, texte discursif à une voix où le narrateur du récit encadré s'adresse à une jeune femme et résume en substance les réactions et les affects de cette dernière »⁵⁴. Le narrateur demandera aussi à son interlocutrice sa propre opinion et son propre jugement moral. Les questions posées à la dame : « Othello vous paraît donc bien horrible, douce Maria ? »⁵⁵ (début de la nouvelle) et « Eh bien, Maria, est-ce qu'à présent vous n'aimez pas Othello ? »⁵⁶ (fin du récit) constituent une accolade pour l'ensemble des événements présentés. De plus, l'interrogation finale, adressée par l'auteur au lecteur, est

⁵³ Kysloušek, Petr, *La réception du dandysme en France et la tradition courtoise (le cas de Barbey d'Aurevilly)*, Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis, 1999, p. 27.

⁵⁴ Georges-Métral, Alice de, *Les stratégies d'insertion de l'éthique dans « Le Cachet d'Onyx » de Jules Barbey d'Aurevilly*, in : *Cahiers de Narratologie*, n° 12 | 2005, en ligne, <http://narratologie.revues.org/27> (consulté le 23 octobre 2014).

⁵⁵ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Le Cachet d'onix*, Paris : Éditions Gallimard, 2005, p. 175.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 197.

une question rhétorique, ouverte, ce qui fait que Barbey d'Aurevilly laisse à celui-ci la possibilité d'y répondre de façon libre, bien souvent à travers le travail de son imagination. Une remarque de plus : toute la sympathie et l'admiration de la protagoniste de la part de Barbey d'Aurevilly qu'il voudrait provoquer chez le lecteur, se transforment plutôt en ironie (une question finale le confirme) car, comme nous le verrons plus tard, à l'héroïne seront reprochées son infidélité et sa naïveté.

En revenant à la narration des *Diaboliques*, il faut bien admettre que dans quatre nouvelles de ce recueil (*Le rideau cramoisi*, *Le plus bel amour de Don Juan*, *Le dessous de cartes d'une partie de whist*, *À un dîner d'athées*) les narrateurs portraiturent les protagonistes – et dans chaque cas leurs amantes – en se souvenant des incidents passés. L'importance réside dans le fait que nous avons affaire à un procédé montrant qu'une période passée nous renvoie à une autre, encore plus éloignée, que toutes les aventures des héroïnes des *Diaboliques* nous arrivent par une suite de conteurs qui se sont transmis les histoires les uns aux autres et que ces histoires racontées sont réactualisées par une parole vivante⁵⁷. Marcelle Marini admet, à son tour, que

(...) les nouvelles sont organisées par tout un jeu défensif qui éloigne le premier narrateur de la scène représentée et de ses acteurs ; mais, de proche en proche, par un système complexe de renvois, d'acteur à témoin, de témoin à narrateur, de narrateur à auditeur, scripteur et lecteur sont impliqués dans le drame. *Les Diaboliques* retracent l'histoire d'un sujet qui cherche son impossible identité dans un jeu de cartes où le nombre de figures est limité et les combinaisons quasi infinies⁵⁸.

En résumé, on peut considérer que l'intérêt, l'importance et la force des récits aurevilliens se situent de toute évidence aussi bien dans la teneur anecdotique des histoires évoquées que dans l'art du narrateur qui s'y produit, s'y manifeste et s'y expose. Comme le note Julien Gracq

l'émotion que Barbey d'Aurevilly souhaite éveiller chez le lecteur, (...), il ne cherche pas à la provoquer directement : elle doit se communiquer à lui déjà amplifiée, réfractée, agrandie, *jouée* comme au théâtre par les mouvements communicatifs d'un auditoire supposé sous le charme, et rendu à chaque instant idéalement présent par l'art du conteur⁵⁹.

C'est pourquoi, le récit central de la plupart des oeuvres est toujours lentement préparé par un conteur parce qu'il est précédé d'un long préambule racontant d'une manière précise et détaillée les conditions de sa narration qui ne sert jamais à créer

⁵⁷ Voir à ce sujet : Becker, Colette, Cabanès, Jean-Louis, *Le Roman au XIX^e siècle : L'explosion du genre*, Paris : Éditions Bréal, 2001, p. 92.

⁵⁸ Marini, Marcelle, *Ricochets de lecture la fantasmagorie des « Diaboliques »...*, p. 15.

⁵⁹ Cité d'après : Seguin, Jean-Pierre, *Préface*, in : Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques*, Paris : Garnier-Flammarion, 1967, p. 27.

rapidement le cadre, mais se présente comme le point de départ et le véritable cérémonial préparatoire qui mime, aiguise les appétits du lecteur et qui maintient en éveil sa soif de connaître : Robert de Tressignies de *La vengeance d'une femme*, le narrateur et également le participant de l'histoire rapportée, y est, par exemple, accroché par une curiosité et un intérêt qu'il n'avait jamais ressentis à ce point-là, Ravila (*Le plus bel amour de Don Juan*) se fait prier de conter ses secrets à un public féminin car il se rend compte que l'attente augmente le désir et accroît l'impatience de son auditoire attentif. Aucune des six nouvelles ne propose d'ailleurs une histoire qui excite la curiosité du public d'une façon aussi significative. Dans le cours du récit, diverses interruptions ou interventions de l'auditoire réamorcent cette mise en scène de la parole dont la progression s'organise selon un rite et un usage de dévoilement : chaque histoire démasque un secret afin de révéler au lecteur ce qui se cache sous des cartes ou derrière un rideau⁶⁰. En outre, chaque anecdote, puisque entendue et recueillie dans un salon, un boudoir, une diligence, au moment d'une promenade, lors d'une réception, au cours d'une rencontre ou dans la chambre d'une femme, apparaît comme un témoignage et marque par là sa vraisemblance. Elle est également « un cérémonial mondain dont l'officiant est le narrateur, double transparent de l'auteur qui lui prête souvent ses traits [car *Les Diaboliques* ont] un caractère quasi liturgique »⁶¹.

L'onomastique

Puisque comme le constate André Gide, « Les personnages demeurent inexistantes aussi longtemps qu'ils ne sont pas baptisés »⁶², en analysant la question du portrait littéraire, il est nécessaire de noter que le personnage existe dans un récit par des indices que fournit dès le premier contact son nom, composant élémentaire et capital qui l'individualise et le distingue. L'importance et la tactique du choix d'un nom propre dans un discours narratif sont donc très considérables car ce prénom, étant un élément pertinent du portrait, joue un rôle essentiel dans la création d'un personnage et possède certaines valeurs connotées. Vincent Jouve, quant à lui, le commente en ces termes : « Indicateur de

⁶⁰ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, quant à elle, parle à cette occasion de « l'expansion des voix ». Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, *Le plus bel amour de Don Juan, narration et signification*, in : *Littérature*, n° 9, 1973, p. 118.

⁶¹ Cité d'après : Seguin, Jean-Pierre, *Préface...*, p. 26.

⁶² Cité d'après : Lioure, Michel, *Le Journal des Faux-Monnayeurs d'André Gide et la conception du personnage*, in : Lioure, Françoise (dir.), *Construction-déconstruction du personnage dans la forme narrative au XX^e siècle*, Clermont-Ferrand : Presses Université Blaise-Pascal, 1993, p. 33.

l'individualité, le nom propre s'affirme comme un support privilégié de l'effet-personne »⁶³. Les connotations attachées aux noms qui éclairent le portrait physique et psychologique du héros et qui ne sont jamais vides et dénués de sens, complètent indirectement notre connaissance du personnage, car son prénom, investi d'un sens donné, est le premier élément qui l'identifie et livre des informations importantes, voire principales sur lui. Chez Philippe Hamon, à son tour, on lit qu'« étudier un personnage, c'est pouvoir le nommer. Lire, c'est pouvoir fixer son attention et sa mémoire sur des points stables du texte, les noms propres »⁶⁴. Ainsi, une autre singularité des héroïnes aurevilliennes, outre leur apparence et leur nature diabolique, divine ou enfin mystérieuse, tient dans le fait qu'elles portent des noms bien particuliers et tout aussi énigmatiques, ce qui met en relief leur physionomie et leur personnalité indéchiffrable et frappante. Le décodage de leurs désignations passe alors par un processus qui emprunte la voie d'une devinette. Deux héroïnes des *Diaboliques* : Rosalba de *À un dîner d'athées* et la Duchesse d'Arcos de *La vengeance d'une femme* constituent les exemples les plus adéquats pour cette remarque. Les deux personnalités conjoignent deux notions tout à fait divergentes : dépravation et innocence. Quant à la première femme : Rosalba (Rose et Blanche), appelée aussi la Pudica (Pudique), il est hors de doute que son nom reste en évident désaccord avec son attitude et son caractère. Le sens général du mot fait chercher en elle une personne ayant de la pudeur, alors une femme chaste, honnête ainsi que modeste. Mais, lors de la lecture, nous apercevons que Rosalba dont le nom indiquerait avant tout l'innocence, est reconnue comme « la plus corrompue des femmes corrompues... »⁶⁵. Indigne de s'appeler « Rosalba », d'autant plus « la Pudica », elle prouve que son nom constitue une sorte de masque pour ses actions scandaleuses.

La signification du nom de la deuxième héroïne – la Duchesse d'Arcos de Sierra Leone, qui vit sa passion jusqu'à la folie, peut aussi leurrer le lecteur. Tout comme Rosalba, même si c'est pour différentes raisons, cette protagoniste se donne aux hommes en choisissant la vie de prostituée. Cependant, en insistant sur le sens de son nom, il faut plutôt prendre en considération une autre désignation de la femme « Turre – Cremata » (tour brûlée). L'héroïne de *La vengeance d'une femme* explique à Robert de Tressignies qu'elle est d'origine italienne et qu'elle possède en elle « la puissante dissimulation de [sa]

⁶³ Jouve, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman...*, p. 111.

⁶⁴ Hamon, Philippe, *Le personnel du roman*, Genève : Librairie Droz, 1983, p. 107.

⁶⁵ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 287.

race... »⁶⁶ ainsi que cet art exceptionnel de cacher sa véritable image. Il est donc évident que la duchesse met dans sa vengeance une telle minutie, une telle recherche de la perfection ainsi qu'un altruisme réel, qu'elle inspire un profond respect chez le narrateur.

Anne-Gaëlle Robineau-Weber se penchera aussi sur le sens de la désignation « Turre-Cremata » et remarquera, à son tour, que

C'est parce que [la duchesse] est une Turre-Cremata qu'elle se plie sans sourciller à l'étiquette de la cour d'Espagne mais c'est aussi parce qu'elle est une Turre-Cremata qu'elle va jusqu'au bout de l'enfer de la prostitution : son nom, qui évoque la « tour brûlée », la prédispose à vivre dans les feux de l'enfer⁶⁷.

Cette fréquente pratique de nommer ses protagonistes d'une manière aussi bien énigmatique qu'inexplicable concerne aussi l'héroïne de la nouvelle *Le plus bel amour de Don Juan*. Bien que son surnom « la petite masque » s'y substitue comme un surnom plutôt clair et net, il annonce une certaine indétermination, impénétrabilité et la double nature du personnage. Une observation similaire nous conduira vers l'insaisissable et impénétrable Vellini (*Une vieille maîtresse*) qui, en échappant à tous les repères et à toutes les tentatives de définition, porte un nom symbolique. De consonance et de sonorité italienne et masculine, son nom fait ressortir sa personnalité et trouble volontairement les pistes ; cette femme-Sphinx multiple donc la présence de mystères et d'énigmes dans le roman. Tout comme sa laideur et sa beauté, ces deux éléments se croisent en elle afin de souligner son ambiguïté forte et profonde. Vellini est aussi appelée « la Malagaise » et Marigny exprime ainsi sa fascination : « C'était ce meneo des femmes d'Espagne dont j'avais tant entendu parler aux hommes qui avaient vécu dans ce pays »⁶⁸.

Pour compléter l'explication des noms des héroïnes et afin de prouver que Barbey d'Aurevilly reste très attentif au choix des noms de ses protagonistes, il convient d'énumérer encore un autre personnage – Hauteclair du *Bonheur dans le crime*. Son nom, à l'opposé des trois autres rappelés ci-dessus, ne reste pas pour le lecteur incompréhensible. Même si, d'après ce que nous pouvons lire, « on voit dans le calendrier une sainte nommée Claire, le nom de l'épée d'Olivier... »⁶⁹, le héros de la chanson de geste, l'interprétation de ce nom suggère plutôt deux termes : haute et claire. Or, tout au début de la nouvelle, nous apprenons que l'héroïne était grande – aussi haute que Serlon,

⁶⁶ *Ibid.*, p. 342.

⁶⁷ Robineau-Weber, Anne-Gaëlle, « *Les Diaboliques* », Jules Barbey d'Aurevilly, Paris : Éditions Bréal, 2000, p. 63.

⁶⁸ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Une vieille maîtresse*, Paris : Éditions Gallimard, 2007, p. 118.

⁶⁹ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 151.

son futur mari. Quant à ce deuxième adjectif « claire », le comportement de la protagoniste reste net et explicite pour le lecteur, bien que cette diabolique, convaincue de son pouvoir, recoure constamment à la tromperie et à la menterie qui la rendent pleinement heureuse. Ce qui ne fait pourtant pas de doute, c'est le fait que nous ne pouvons aucunement imputer à cette dame la désignation de « sainte ».

L'explication du nom de Mme de Ferjol, de même que du prénom de sa fille, Lasthénie, ne pose pas non plus de difficultés. Quant au nom de Mme de Ferjol (accentuons : le nom à une sonorité agressive), il évoque deux composants : geôle et fer. Barbey d'Aurevilly, compare sa protagoniste à « un geôlier » en expliquant même que la baronne était « pire qu'un geôlier, puisque en prison on n'est pas toujours tête à tête avec son geôlier, - tandis que Lasthénie vivait avec le sien (...) omniprésent et implacable dans son tenace silence ! »⁷⁰. La mère tyrannique, impérieuse et violente a donc pris en possession, premièrement, les secrets de l'âme de Lasthénie, et deuxièmement, sa vie, et enfin, celle de son enfant mort-né. Remarquons aussi à l'occasion que le prénom de la baronne, Jacqueline, s'accorde avec une personne d'une nature bien forte adorant cultiver le secret et entretenir le mystère. Une fois de plus les traits physiques (ce que nous allons observer tout de suite) et moraux du personnage sont rassemblés dans une unité onomastique, élément permettant de découvrir progressivement l'identité de l'individu.

Ce qui caractérise le prénom « Lasthénie », c'est tout d'abord, la suggestion de Barbey, lui-même : « Lasthénie ! un nom des romances de ce temps-là... »⁷¹. Cependant, la proposition de l'écrivain est incomplète, c'est pourquoi il faut ajouter que la médecine a reconnu le syndrome de Lasthénie, en référence au roman de Barbey. Le terme médical – l'asthénie (sans force, sans vigueur) signifie affaiblissement de l'organisme, fatigue physique, psychique de même qu'accablement et tristesse. Dans ce nom s'inscrivent donc la négation de la vie et de la force vitale. Lors de la lecture nous avons l'occasion de suivre de quelle façon l'âme et le corps de Lasthénie rejoignent son nom. Tous les symptômes de cette maladie se font donc voir chez cette jeune fille.

⁷⁰ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Une histoire sans nom*, Paris : Éditions Gallimard, 2005, p. 114.

⁷¹ *Ibid.*, p. 42.

Michel Lecureur, quant à lui, écrira que Barbey d'Aureville a choisi ce nom « pour évoquer la grâce et le charme alanguï de la jeune Mademoiselle de Ferjol »⁷².

En touchant au sens du prénom de ladite héroïne, il serait fort injuste de méconnaître l'opinion d'Éric Lysøe qui trouve que Lasthénie « (...) liée à l'élément aquatique, semble illustrer toutes les potentialités du nom de jeune fille de sa mère : *Olonde*, c'est évidemment *l'eau*, *l'onde* »⁷³.

Le nom de Calixte (*Un prêtre marié*), à son tour, par le biais du Calice (la coupe utilisée par Jésus-Christ et ses douze apôtres au cours de la Cène), relie la fille au sacrifice divin : « (...) le nom triste et presque macéré (...) dans lequel il y a comme de la piété et du repentir »⁷⁴.

En se penchant encore sur le roman en question, il est intéressant d'aborder à présent le prénom d'une autre héroïne, cette fois-ci, de la Malgaigne, accusée en raison de ses activités sorcières d'avoir causé la perte de Sombrevail. Selon Hélène Celdran Johannessen, « [le prénom de la protagoniste], s'il évoque le gain obtenu avec difficulté, - elle est celle qui « gagne mal »...⁷⁵

Hermangarde (*Une vieille maîtresse*) porte un prénom qui nous renvoie à la langue espagnole, car le mot « hermosa » signifie « belle ». Hermangarde exprime donc celle qui « garde » la beauté et s'il s'agit de cette héroïne aussi celle qui « garde » la chasteté. Sa céleste beauté physique égale, après tout, à sa pureté et à la bonté de son cœur.

Jeanne-Madeleine Le Hardouey née Feuardenet (*L'Ensorcelée*) mérite son nom pour deux raisons : premièrement parce qu'au début du roman elle se fait connaître comme une personne forte, courageuse et ardente, tout comme ses aïeux d'ailleurs, et deuxièmement parce que ses souffrances et ses malheurs la brûlent intérieurement jusqu'à ce que son

⁷² Lecureur, Michel, *Les Personnages Féminins dans l'oeuvre de Barbey d'Aureville...*, p. 127.

⁷³ Lysøe, Éric, *Pour une esthétique du déplacement : « Une histoire sans nom » et la tradition du roman noir*, in : Aurais-Jonchière, Pascale, Marchal-Ninosque, France (dir.), *Barbey d'Aureville et l'esthétique : les paradoxes de l'écriture*, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2011, p. 238.

⁷⁴ Barbey d'Aureville, Jules, *Un prêtre marié*, Paris : Flammarion, 1993, p. 59.

⁷⁵ Celdran Johannessen, Hélène, *Prophètes, sorcières, rumeurs. La violence dans trois romans de Jules Barbey d'Aureville*, Amsterdam – New York, NY : Éditions Rodopi B.V., 2008, p. 34.

visage en devienne « rouge comme le feu »⁷⁶ et ait « l'air d'une fournaise, vère ! d'un four à chaux qui flambe dans la nuit ! »⁷⁷. Les rencontres avec l'abbé de la Croix-Jugan intensifient considérablement la teinte rouge de ses joues. La honte et l'embarras se mêlent à la douleur et à la folie : « (...) sur la pourpre de ce visage incendié, il passait comme des nuées d'un pourpre plus foncé, presque violettes ou presque noires ; et ces nuées, révélations d'affreux troubles dans ce malheureux coeur volcanisé, étaient plus terribles que toutes les pâleurs ! »⁷⁸. La protagoniste semble donc porter un masque, son masque rouge de sang qui fait brûler tout son visage. Ce dernier est complètement ravagé par sa passion malheureuse pour l'abbé de la Croix-Jugan.

Quant à l'origine du nom de la protagoniste du *Chevalier des Touches*, Aimée Isabelle de Spens, nous apprenons qu'elle venait d'une illustre famille écossaise qui portait « dans son écu le lion rampant du grand Macduff, (...) le dernier rejeton de cette race antique, venue en France sous Louis XI... »⁷⁹. Sortie des anciens comtes de Fife, la branche de cette famille a ajouté à son nom celui de Lathallan. Dans le salon des Touffedelys la femme était appelée tout simplement « mademoiselle Aimée ».

Chez Barbey d'Aurevilly nous observons un rapport bien visible et direct entre les noms et les personnages qui les portent. L'écrivain, préoccupé par les justes connotations des mots servant à désigner ses héroïnes, met sous ces appellations une charge significative et même symbolique et fait que les désignations de ses protagonistes relèvent tout un éventail de relations réciproques. Dans chaque cas, le nom, suggérant une particularité des personnages, apparaît comme un élément étant une remarquable source d'informations sur les protagonistes et influant sur leurs caractères et leurs actions. C'est pourquoi, comme le proposera Roland Barthes, « Un nom propre doit être toujours interrogé soigneusement, car le nom propre est, si l'on peut dire, le prince des signifiants ; ses connotations sont riches, sociales et symboliques »⁸⁰. À l'occasion de deux femmes : de « la Rosalba », nommée aussi « la Pudica » et de la Duchesse d'Arcos de Sierra Leone, l'auteur met en pratique le contraste en les baptisant ainsi (mais par l'acte de nomination à l'aide de l'opposition et de la distance, Barbey d'Aurevilly, tout en jouant avec les mots, encourage aussi le lecteur

⁷⁶ Barbey d'Aurevilly, Jules, *L'Enfermée*, Paris : Librairie Alphonse Lemerre, 1854, p. 197.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 196.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 177.

⁷⁹ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Le Chevalier des Touches*, Paris : Garnier-Flammarion, 1965, p. 64.

⁸⁰ Barthes, Roland, *L'Aventure sémiologique*, Paris : Éditions du Seuil, 1985, p. 335.

à déchiffrer ces personnages féminins de première importance ; la définition du sens devient aussi claire quand on compare deux extrêmes). Quoi qu'il en soit, les désignations des héroïnes ne sont pas neutres, mais signifiantes et chargées de sens : « Choisis avec soin et inspirés de noms réels dont ils diffèrent très peu, les noms des héroïnes aurevillyennes sont tous, également, significatifs. Le nom est le symbole du personnage »⁸¹. Le lien entre le prénom et le caractère des protagonistes s'établit. Soulignons que le nom a toujours une valeur réflexive. Le souci remarquable de l'écrivain de doter ses personnages de prénoms bien adéquats fait que ceux-ci facilitent non seulement la compréhension des attitudes des femmes, de leur personnalité et de leur nature, mais aussi aident à décoder, à interpréter la thématique du récit. Le nom, ses sonorités et ses associations sont donc, d'une part, une composante indispensable pour la lisibilité des caractères et, d'autre part, ils constituent un facteur nécessaire pour la clarté et l'harmonie de l'histoire racontée. Barbey d'Aurevilly écrira à son ami Trebutien : « Mon ami, quand je donne un nom inventé à mes personnages, je l'invente comme on coule un verre. Je le veux transparent, voilant et dévoilant le Nom réel que je n'écris pas »⁸². Norbert Dodille, à son tour, remarquera que

Parler des noms dans le texte de Barbey, c'est d'abord signaler *une insistance*. Les noms de Barbey se voient – on les voit venir et advenir – ils s'entendent – et pas seulement à demi-mot – ils se remarquent – ils sont marqués et remarquables. Le lecteur le moins attentif n'est jamais insensible à l'effet de ces noms, à ces noms à effets, ces noms sonnants et trébuchants : vous ne serez jamais déçu, ils valent bien ce qu'ils disent⁸³.

Un peu plus loin, il ajoute :

Le nom, loin de compliquer, explique. Le nom aurevillien, conformément à l'idéologie de Barbey, n'est pas analytique, mais synthétique. La mise en scène idéologique de la fonction du nom vise à en réduire les effets de sens à un effet de signe, de signalétique. Décliner un nom, c'est à la lettre décliner une identité⁸⁴.

⁸¹ Lecureur, Michel, *Les Personnages Féminins dans l'oeuvre de Barbey d'Aurevilly...*, p. 127.

⁸² Bonnefis, Philippe, Buisine, Alain, *La Chose capitale : Essais sur les noms de Barbey, Barthes, Bloy, Borel, Huysmans, Maupassant, Paulhan*, Presses Universitaires du Septentrion : Université de Lille III, P.U.L., 1981, p. 60.

⁸³ Dodille, Norbert, *L'Amateur de noms. Essai sur l'onomastique aurevillienne*, in : Bonnefis, Philippe, Buisine, Alain (dir.), *La Chose capitale : Essais sur les noms de Barbey, Barthes, Bloy, Borel, Huysmans, Maupassant, Paulhan*, Presses Universitaires du Septentrion : Université de Lille III, P.U.L., 1981, p. 37.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 39.

LES CARACTÈRES PHYSIQUES

La particularité du regard

En puisant dans l'essentiel de l'image extérieure, la remarque bien considérable portera sur un fait caractéristique que

selon le modèle de la description, le portrait physique procède, en général, d'une dénomination suivie d'une énumération plus ou moins importante de parties du visage ou du corps, lesquelles sont caractérisées par des adjectifs, des phrases relatives, des énoncés comparatifs, voire des énoncés modalisants qui mettent en jeu le regard descripteur⁸⁵.

Par conséquent, en se décidant uniquement à traduire au lecteur les traits caractéristiques de la tête et du corps (à l'exception d'*Une vieille maîtresse* et de *L'amour impossible*), Barbey d'Aurevilly ne suit pas l'ordre classique de la description physique : en commençant par la tête, en passant ensuite au tronc pour terminer par la description des pieds. Ainsi, proposons-nous, au préalable, d'étudier les spécificités du visage et plus précisément celles du regard. Comme le remarque Estelle Galbois « (...) le regard devait revêtir une grande importance, car il permettait de donner de la vie, de l'éclat au portrait »⁸⁶.

L'élément que Barbey traite avec une attention exceptionnelle c'est la particularité des yeux qui reflètent la personnalité de ses héroïnes. La façon de présenter toutes les spécificités de la vue joue un rôle capital dans la création du portrait entier du personnage : regarder dans les yeux des héros, c'est pour ainsi dire, regarder dans leur âme. Selon le dire de Michel Erman : « les yeux et le regard ont une valeur toute particulière dans la description d'un personnage car ils impliquent une symbolique propre à l'univers culturel »⁸⁷.

En vue d'attirer notre attention et de retenir notre intérêt sur les yeux de ses héroïnes, l'auteur nous en propose une image énigmatique, mystérieuse et exceptionnelle à la fois. Chaque protagoniste a de très beaux yeux qui ornent tout le visage, même plus, tout le corps. Cependant, à partir de cet aspect esthétique du regard, Barbey lui attribue une

⁸⁵ Erman, Michel, *Poétique du personnage de roman...*, p. 61.

⁸⁶ Galbois, Estelle, *Un jeu de regards. Réflexions sur l'élaboration du portrait royal dans la peinture hellénistique*, in : *Pallas*, n° 92 | 2013, en ligne, <http://pallas.revues.org/125> (consulté le 17 juillet 2014).

⁸⁷ Erman, Michel, *Poétique du personnage de roman...*, p. 57.

autre signification. D'après Barbey, les yeux sont, par excellence, le miroir des pensées, du caractère et de l'attitude de chaque femme : « Le miroir, outil de connaissance pour qui sait y lire offrira un portrait moral, devenant ainsi miroir de vérité... »⁸⁸

En évoquant la description du regard, il est intéressant de noter que l'auteur choisit pour ses protagonistes toutes les couleurs des yeux : noire (Alberte de la nouvelle *Le rideau cramoisi*, Hauteclair de *Bonheur dans le crime*, Vellini du roman *Une vieille maîtresse*, Mme de Ferjol d'*Une histoire sans nom*), verte (comtesse du Tremblay de Stasseville du *Dessous de cartes d'une partie de whist*) et bleue (Rosalba de *À un dîner d'athées*, Joséphine d'Alcy de *La bague d'Annibal* ou enfin Mlle Aimée-Isabelle de Spens du *Chevalier des Touches*).

À titre d'exemple, nous allons nous référer, au premier abord, au personnage de Mademoiselle Alberte, nymphomane, fille des hôtes du jeune officier de Brassard, son amant. Cette femme, sous des airs d'innocence et de pureté, cache en réalité une sensualité débordante et brûlante : un soir, au moment du repas, elle prend brutalement la main de l'officier sous la table puis, avant de la retirer pour pouvoir manger, elle appuie son pied sur le sien pendant toute la durée du souper⁸⁹. Cet épisode, qui n'a pas manqué d'incendier les sens de Brassard, a été suivi par un mois de silence total, d'indifférence, d'impassibilité de la part de la jeune femme qui visait à soumettre le sous-lieutenant à des épreuves de patience et de persévérance. Une telle duplicité est en soi étonnante. Mais elle devait encore s'accroître quand la jeune Alberte, « hystérique sensuelle »⁹⁰, venait la nuit se donner au futur vicomte de Brassard, et tout cela avec le même air stupéfiant, avec la même crainte d'être aperçue par ses parents, mais aussi avec le même silence opposé aux questions de son amant, dans les bras duquel elle meurt mystérieusement un soir. Voilà de quelle façon Brassard décrit les yeux de sa maîtresse : « elle me fit enfin l'honneur de me

⁸⁸ Bachour-Pastor, Mélanie, *L'inscription du miroir chez La Bruyère et Marivaux...*, p. 16.

⁸⁹ Pascale Auraix-Jonchière remarque de même : « C'est alors le plus souvent la table, lieu par excellence du partage et de la convivialité, lieu érotisé aussi, en vertu d'une incontestable contiguïté table / lit, que se plaît à souligner Barbey, qui s'avère espace violé (...) la table, très nettement constituée d'un endroit et d'un envers dans les récits aurevilliens, est l'espace de transactions secrètes et coupables... » : Auraix-Jonchière, Pascale, *Espace domestique et perversion de l'hospitalité chez Barbey d'Aurevilly : Philémon et lady Macbeth*, in : Montandon, Alain (dir.), *Espaces domestiques et privés de l'hospitalité*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 208. Dans *Figures du fantasme. Un parcours dix-neuviémiste*, en revanche, nous lisons que « (...) puisqu'il faut choisir, privilégions la table (qui ne manquera pas de nous ramener au lit). Se mettre à table, on le sait, c'est toujours avouer » : Berthier, Philippe, *Figures du fantasme. Un parcours dix-neuviémiste*, Université de Toulouse-Le Mirail : Presses Universitaires, 1992, p. 261.

⁹⁰ Le Corbeiller, Armand, *Les Diaboliques de Barbey d'Aurevilly*, Paris : Éditions Edgar Malfère, 1939, p. 84.

regarder avec des yeux noirs, très froids, auxquels ses cheveux, coupés à la Titus et ramassés en boucles sur le front, donnaient l'espèce de profondeur que cette coiffure donne au regard »⁹¹.

Sans doute convient-il d'aller plus loin dans ce sens et évoquer les indications du regard de Hauteclaire, passionnée d'escrime, qui se fait engager comme femme de chambre de l'épouse légitime de son amant, le comte de Savigny, sous le prénom d'emprunt d'Eulalie, et se livrant la nuit à des parties d'escrime endiablées, puis aux plaisirs coupables de l'adultère et aux passions effrénées ignorant les convenances. Dans une petite ville de province, la belle Hauteclaire Stassin, disparaît soudain mystérieusement sans aucune trace. Appelé un jour en consultation au chevet de la comtesse de Savigny, le docteur Torty – narrateur et en même temps protagoniste du récit, découvre que la fière et imbattable escrimeuse, Hauteclaire, est devenue servante et partage secrètement l'amour du comte, Serlon de Savigny. La comtesse meurt quelque temps plus tard, sans doute empoisonnée par le contenu d'une fiole que lui a donné à boire sa femme de chambre. Certaine qu'il ne s'agissait pas d'un accident, Mme de Savigny agonisante, pour l'honneur de son nom, prie toutefois le docteur de garder ce crime en secret. Après sa mort, Hauteclaire, qui a tué sa maîtresse et qui a justifié cet acte par son bonheur et par son amour pour Serlon, devient comtesse de Savigny et le couple file désormais le plus parfait et scandaleux amour « (...) sans aucun remords, sans le soupçon même d'aucune culpabilité, la parfaite satisfaction d'une union amoureuse... »⁹². Cette diabolique d'une duplicité incontestable est présentée par le docteur Torty de manière suivante : « ses yeux, deux larges diamants noirs, taillés pour toutes les fiertés de la vie, et qui n'exprimaient plus en le regardant que toutes les adorations de l'amour ! Ces yeux-là étaient et disaient tout un poème »⁹³.

Prenons encore en considération l'héroïne d'*Une vieille maîtresse*, la señora Vellini Malagaise, nommée aussi la Malagaise ou Mauricaude des Rivières. Cette femme âgée de 36 ans et d'origine espagnole (fille d'une comtesse espagnole et d'un toréador) est l'ancienne maîtresse de Ryno de Marigny qui épouse la jeune, belle, innocente et noble Hermangarde, petite-fille de la marquise de Flers. Après la cérémonie de mariage, les nouveaux époux se retirent dans un manoir de Cotentin, en Normandie, pour y vivre de

⁹¹ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 78.

⁹² Bellemin-Noël, Jean, *Diaboliques au divan*, Toulouse : Éditions Ombres, 1991, p. 114.

⁹³ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 144.

sereins jours d'amour et de bonheur parfait loin des mauvaises langues parisiennes et surtout loin des tentations que propose cette ville. Même si Ryno est sûr d'avoir rencontré le véritable amour de sa vie en la personne d'Hermangarde, l'antithèse de l'Espagole, il se sait faible en gardant pour sa maîtresse une passion charnelle insurmontable : « L'attrait sensuel que la Vellini a exercé sur Ryno est d'une violence particulière ; il a les couleurs du vice »⁹⁴. Les souvenirs gouvernent Marigny et prennent possession de lui : le passé (interminable liaison qui a duré dix ans et dont Ryno est devenu esclave) devient actuel et détruit le présent. La belle et chaste Hermangarde qu'il épouse, ne le fait pas renoncer à ses aventures passées et à cette diablesse ensorceleuse qui impose sa domination absolue et qui n'est pas du genre à abandonner si facilement son amant en qui elle « continue de provoquer (...) un émoi sexuel ravageur, insatiable »⁹⁵. Sans y être conviée, la Malagaise débarque précisément sur la côte normande en arrivant dans un village de pêcheurs et fait savoir à Ryno qu'elle est en train de l'attendre. Leur liaison passionnée et tumultueuse reprend et leur amour commence à renaître. Marigny ne peut pas résister et tombe à jamais sous l'emprise de la puissante Espagnole, en dépit de son amour pour la pure Hermangarde et même s'il aime sa femme profondément, il désire encore plus frénétiquement sa maîtresse, en ne parvenant pas ainsi, à achever cette relation chaotique et bouleversante dont il devient prisonnier. Ryno finit donc par se laisser dévorer par la Vellini et par aller, une fois de plus, au feu de ses bras démoniaques. Ce faisant, il blesse à jamais le cœur de son épouse qui, en voyant les ébats sensuels de deux amants, manque d'en mourir. Une nuit, Hermangarde les surprend par une fente du volet ; bouleversée, humiliée et souffrante d'une douleur tenace, elle accouche avant terme d'un enfant mort. Il est curieux de citer en ce moment Natalia Leclerc qui trouve que « Vellini (...) caractérisée par sa nature féline, et l'éphémère mais violent « éclair fauve » donne l'impression qu'elle a elle-même égorgé cet enfant. On retrouve la domination de la maîtresse sur la femme officielle, mais surtout, de la laide sur la belle, de la vieille sur la jeune, de la diabolique sur l'angélique »⁹⁶. Marigny veut parler avec sa femme en comptant sur son indulgence, sur sa dignité mais Hermangarde, redevenue fière et audacieuse, « digne de son nom carlovingien »⁹⁷, ne croit pas que l'on puisse aimer deux femmes et refuse d'écouter l'aveu de son époux à qui elle ne pardonnera pas son infidélité. Le couple retourne donc à Paris où on constate l'échec de

⁹⁴ Taillandier, François, *Un réfractaire Barbey d'Aureville...*, p. 47.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 48.

⁹⁶ Leclerc, Natalia, *Le bonheur dans le crime : le plaisir de perdre et de se perdre chez Barbey d'Aureville*, in : Evans, David, Griffiths, Kate (dir.), *Pleasure and pain in Nineteenth-Century French Literature and Culture*, Amsterdam – New York : Éditions Rodopi B. V., 2008, p. 114.

⁹⁷ Barbey d'Aureville, Jules, *Une vieille maîtresse...*, p. 31.

leur amour conjugal et la victoire de l'ancienne maîtresse aux yeux noirs et profonds comme « le velours qui absorbe la lumière sans la renvoyer »⁹⁸ ainsi qu'au regard fixe, nonchalant et froid qui, dardant le mépris, « (...) valait un coup d'épée... »⁹⁹. L'auteur du roman va encore plus loin en comparant les yeux de Vellini à ceux d'un vampire. Pour l'instant nous trouvons nécessaire de signaler que nous y reviendrons plus tard.

Voyons maintenant les traits caractéristiques des yeux de Mme de Ferjol, de son nom Jacqueline-Marie-Louise d'Olonde, du roman *Une histoire sans nom*. Cette noble femme, âgée d'un peu plus de 40 ans, veuve d'un officier de cavalerie, mène une existence recluse en compagnie de sa fille unique, Lasthénie de Ferjol dans une bourgade profonde où le soleil ne perce pas. La vie paisible et monotone des deux dames change avec l'arrivée sous leur toit d'un brillant moine-prédicateur, à qui elles donnent l'hospitalité. Le père Riculf vient prêcher le Carême dans l'austère église de cette bourgade ténébreuse au pied des Cévennes. Un matin, le capucin disparaît mystérieusement. Après son départ, la jeune fille s'enferme dans une destructivité en souffrant d'une langueur étrange que l'ancienne servante de Madame de Ferjol, Agathe Thousard, associe à un sort maléfique et démoniaque jeté par le capucin. Mme de Ferjol, à son tour, attribue l'état de marasme et de langueur à une grossesse, inexplicable pour cette jeune fille qui a été violée au cours d'une crise de somnambulisme par le père Riculf. La grossesse plonge Lasthénie dans un mutisme total : elle refuse de répondre aux questions morbides de sa mère, une femme d'une incroyable férocité. Les nombreux efforts pour convaincre sa fille de dire la vérité et lui arracher son secret sont vains. Ajoutons que Mademoiselle de Ferjol ne sait pas qui est le père de l'enfant qu'elle porte et que le secret sera révélé vingt-cinq ans après la mort de Lasthénie. *In fine*, sa mère se décide à cacher au monde la faute de sa fille et l'emmène au château d'Olonde où celle-ci accouche d'un enfant mort-né que Mme de Ferjol enterre dans une fosse du jardin pour finir de le faire périr. Ce retour au pays natal, entrepris par Madame de Ferjol pour cacher la grossesse honteuse de sa fille, ressemble au « retour du rejeté » car se dévoile la propre faute de la mère, enceinte de Lasthénie : « Elle interprète la grossesse de Lasthénie comme le juste châtiment de son propre « crime » à elle, celui d'avoir trop aimé, celui d'avoir – en se laissant enlever par son amant qui l'avait rendue enceinte – préféré l'amour aux exigences sociales, morales et religieuses, le crime d'avoir,

⁹⁸ *Ibid.*, p. 74.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 112.

là encore, supplanté le droit par le fait »¹⁰⁰. La cruelle et despotique Mme de Ferjol, aux yeux noirs, en provoquant une mort atroce de l'enfant à naître, cause aussi celle de Lasthénie. Cette dernière, tyrannisée physiquement et psychiquement par sa mère, ne trouve ni tendresse ni consolation dans ces yeux immenses, profonds et haineux qui l'obligent à baisser les siens. Ces yeux noirs et brûlants, résume l'auteur, sont même capables de tout dévorer. Mais nous touchons ici à l'aspect de la femme-vampire prévu pour plus tard.

Camille de Scudemor, la fille de la comtesse de Scudemor de *Ce qui ne meurt pas*, tout comme Lasthénie de Ferjol, cherchera en vain dans les yeux de sa mère de l'amour, du soutien et des sentiments tendres. Le regard fort, perçant, froid et même glacial de sa génitrice – symbole de l'impassibilité – force la jeune fille à s'enfermer en elle-même, à se reculer car ces « yeux de marbre »¹⁰¹ qui « creusent et allongent dans l'âme comme une spirale infinie »¹⁰², n'ont pas l'affection propre à celle des mères. Bien que Camille ait hérité le regard de sa mère, les yeux de la fille « (...) étincelaient de ce feu humide qui est si doux, et chez la mère, de ce feu sec qui est si âpre »¹⁰³. Mme de Scudemor, cette créature impénétrable et réservée repousse donc l'amour de sa fille et manque de générosité pour elle. Camille avoue : « (...) ma mère, toute bonne qu'elle est pour moi, est si froide, que je me sens timide avec elle encore plus qu'avec une étrangère »¹⁰⁴. Toutes ces remarques nous amèneront à la constatation que par son regard monotone et imperturbable, la comtesse cherche aussi à dissimuler ses émotions, ses sentiments et ses secrets afin d'être une femme dont non seulement l'apparence mais aussi le caractère est entouré de mystère. La protagoniste, liée par sa nature avec les sphères les plus enténébrées, les plus fermées et les plus énigmatiques de son psychique, reste impénétrable et fait naître dans les personnes qui l'entourent un sentiment mystique. Nous nous pencherons sur cette analyse de façon plus précise dans la deuxième partie. Pour l'instant, il est encore utile de dire qu'à l'histoire de la mère et de sa fille, s'ajoute encore celle d'un certain Allan de Cynthry. Dans ce roman l'auteur nous présente donc la vie de trois personnes complètement dominées et, finalement, détruites par la passion. Allan de Cynthry, orphelin de bonne

¹⁰⁰ Soutet, Josette, *La figure du prêtre dans l'oeuvre romanesque de Barbey d'Aurevilly*, Séries : Recherches en littérature et spiritualité – Volume 4, Peter Lang SA, Éditions scientifiques européennes, Berne, 2004, p. 33.

¹⁰¹ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Ce qui ne meurt pas*, tome premier, Paris : Alphonse Lemerre, 1888, p. 142.

¹⁰² *Ibid.*, p. 167.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 82.

¹⁰⁴ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Ce qui ne meurt pas*, tome second, Paris : Alphonse Lemerre, 1888, p. 91.

heure, est élevé par Yseult de Scudemor et habite dans son château où vit aussi Camille. Dans la première partie du roman nous apprenons qu'Allan de Cynthry tombe amoureux de sa tutrice, malgré la visible différence d'âge. Ils deviennent amants, mais Yseult ne ressent pour ce jeune homme que de la pitié. Tout de même, durant le séjour en Italie (la deuxième partie du roman), Allan tombe amoureux de Camille qui est jalouse de l'affection et du sentiment qu'il a pour sa mère. Cependant, même si ces deux jeunes personnes déclarent s'aimer l'une l'autre, cette vérité ne concerne que Camille. Allan, par contre, est trop marqué par la forte personnalité de Mme de Scudemor et, en conséquence, en restant sous son influence fatale, empoisonne sa relation et, ensuite, sa vie conjugale avec Camille. Il partage sa vie entre ces deux dames en provoquant le malheur de sa femme qui l'aime d'un vrai amour. Yseult n'aimera jamais Allan, mais elle ne le laissera pas non plus vivre tranquillement et paisiblement avec Camille. Les jeux d'émotions, de mots et le calcul de la comtesse feront qu'Allan sera à jamais près d'elle et que cette femme possessive et jalouse l'aura à sa disposition. Les fragments suivants de notre analyse le montreront. Nous parlerons aussi de la situation inattendue et, avant tout, dramatique pour Camille qui, déjà enceinte, découvre que sa mère vient de mettre au monde l'enfant dont le père est son mari, Allan de Cynthry.

Les yeux noirs, immenses et perçants sont aussi un trait caractéristique de Mme de Gesvres de *L'amour impossible*. D'après les suggestions du narrateur, cela ne vaut pas la peine d'y chercher de la douceur ou de la caresse. Le regard froid et profond de l'héroïne, même si caché dans son corps délicat et fragile, fait croire que ces yeux manquaient de « tout un ordre de sentiments »¹⁰⁵. Non seulement ses yeux, mais avant tout, son cœur. En cherchant en elle-même la sensation d'aimer, elle tient à prendre à Madame d'Anglure son amant, M. Raimbaud de Maulévrier. Dans ses relations avec l'homme à qui elle s'impose finalement, la marquise n'est pas du tout franche et il s'agit bien ici de coquetteries, de manipulations et de comédies qui, en étant un jeu de masques et d'apparences, empêcheront l'amour de naître : la marquise admettra qu'elle n'est pas capable d'aimer. De surcroît, le pouvoir, la domination, les tromperies et la duperie de cette singulière hypocrite sont fatals aussi pour la fragile et délicate Caroline d'Anglure dont la mort sera involontairement causée par la marquise. Mais il s'agit ici d'une mort vaine parce que

¹⁰⁵ Barbey d'Aurevilly, Jules, *L'amour impossible*, Melville/Édition Léo Scheer, 2008, p. 18.

Mme de Gesvres ne pourra pas avoir de l'affection pour l'homme qu'elle est parvenue, d'ailleurs, à stimuler.

Hortense de *** du *Cachet d'onyx* se distingue, à son tour, par ces yeux qui, possédant une ardeur remarquable, étaient capables de « brûler les cils de l'amant qui les fixait... »¹⁰⁶. Cette femme choisit la vie auprès de son amant, Dorsay, qui d'ailleurs ne lui témoigne plus d'intérêt. Afin d'inspirer de l'amour chez son élu, elle se fait coquette pour celui-ci lors d'un bal. Cependant, la ruse de la protagoniste finit par la souffrance et la douleur que lui inflige l'homme rempli d'une folle jalousie qui, en se servant d'un cachet d'onyx et de cire, marque le corps de la femme pour qu'elle n'appartienne jamais à un autre. Nous reviendrons à cet acte de violence plus loin.

Passons à présent aux femmes aux yeux plus clairs lesquels, bien qu'ils le soient effectivement, n'éloignent pas les protagonistes, au moins dans la plupart des cas, de leur nature cruelle et démoniaque. Afin d'illustrer cette thèse, considérons le cas de la comtesse du Tremblay de Stasseville (les yeux verts qui avaient, en général, les personnages marqués du sadisme¹⁰⁷ et qui, selon les principes romanesques, étaient attribués à la perversion) et celui de Rosalba (les yeux bleus caractéristiques des personnages innocents et timides). Ainsi, la première héroïne, avec son physique fier, indifférent et son esprit épigrammatique entretient une liaison amoureuse avec un jeune joueur, passionné par le jeu de whist – l'Écossais Marmor de Karkoël¹⁰⁸. La fille de la comtesse, Herminie, aime aussi Karkoël. Accompagnée de son amant, la mère jalouse, tout en restant tranquille, indifférente et privée de remords, se décide probablement à empoisonner la jeune Herminie. Après le départ de Karkoël et le décès de la comtesse elle-même, on découvre, dans la jardinière de son salon, le corps d'un nouveau-né enterré. Même si cette énigme sera plus amplement développée plus loin afin d'en déterminer toute la complexité, nous trouvons important de noter que ce terrible secret ne sera pas révélé au lecteur :

¹⁰⁶ Barbey d'Aureville, Jules, *Le Cachet d'onyx...*, p. 192.

¹⁰⁷ Voir à ce sujet : Praz, Mario, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, Warszawa PIW, 1974, p. 292, trad. de l'italien par Constance Thompson Pasquali, trad. en polonais Krzysztof Żaboklicki.

¹⁰⁸ « Parce que la comtesse de Stasseville est la seule à ne pas recevoir publiquement Marmor de Karkoël, elle se distingue des autres. Et puisque Marmor est lui aussi un être original, alors il apparaît évident pour le lecteur averti que les deux personnages sont faits l'un pour l'autre (...) Dans *Le Dessous de cartes...*, les deux thèmes-annonces sous-jacents, bien qu'en apparence opposés, convergent donc vers la même lecture, à savoir : les opposés s'attirent ; Karkoël et Mme de Stasseville cachent leur jeu » : Place-Verghnes, Floriane, *Le strip-tease textuel selon Maupassant et Barbey d'Aureville*, in : Dousteyssier-Khoze, Catherine, Scott, Paul (dir.), *(Ab)Normalities*, Durham : Durham Modern Languages Series, 2001, pp. 172-173.

Provoquer des « suppositions épouvantables », conduire l'auditoire à s'interroger et à questionner la réalité, telle est la finalité de ce récit lacunaire. La mesure du crime n'est pas ici ancrée dans une certitude mais dans l'imagination et c'est sans doute le lieu où résident la puissance et le pouvoir de cette histoire. Le crime supposé dans « Le Dessous de cartes » ne s'offre pas comme un acte commis et fini¹⁰⁹.

La conclusion de l'énigme, amenée habituellement par le déchiffrement, le dévoilement, la nomination finale, n'existe pas dans ce conte. Le mystère demeure même après le point final, le conteur est donc dans la même position que le lecteur. Puisqu'il n'y a pas de solution nette, le récit ne se clôt pas et les questions se pressent. Quoi qu'il en soit, la comtesse qui aurait dû permettre de comprendre que, sous ses airs de dame se cachait un démon, est présentée comme une femme aux

yeux pers (car la comtesse portait de sinople étincelé d'or, dans son regard comme dans ses armes) [qui] couronnaient, comme deux étoiles fixes, ce visage sans le réchauffer. Ces deux émeraudes, striées de jaune, enchâssées sous les sourcils blonds et fades de ce front busqué, étaient aussi froides que si on les avait retirées du ventre et du frai du poisson de Polycrate¹¹⁰.

À la fin de la représentation de cette héroïne, nous citerons encore l'avis de Michel Pastoureau qui, en traitant de la couleur verte, propose une explication suivante :

Chimiquement – et symboliquement – le vert est une couleur particulièrement instable (elle l'est encore aujourd'hui dans la photographie en couleurs). D'où, probablement, cette place particulière qui lui est souvent réservée dans les codes sociaux et dans les systèmes symboliques. Le vert c'est la couleur en plus, la couleur qui vient d'ailleurs, la couleur de la transgression¹¹¹.

Prenons encore en considération le personnage de Rosalba dont « les yeux d'un bleu limpide fussent magnifiques, et ils n'étaient jamais plus beaux que quand ils étaient baissés »¹¹². Cependant, même si ce regard mérite une attention remarquable, le portrait moral de cette héroïne se coupe totalement de ses valeurs physiques.

La particularité du regard de Mme d'Alcy, l'héroïne de *La bague d'Annibal* réside dans le fait que ses yeux bleus restent impénétrables, c'est pourquoi il n'est pas possible, en les regardant, de pénétrer jusqu'au cœur des secrets que dissimule l'âme de la femme. Son caractère indescriptible et inextricable la fait placer parmi les héroïnes hermétiques, les femmes-sphinx dont nous parlerons dans la deuxième partie. En ce moment, il nous convient d'indiquer que *La bague d'Annibal*, l'histoire de la séduction hypocrite, en se composant de cent cinquante et un petits chapitres épigramiques alors, en étant « divisée en

¹⁰⁹ Frémiot, Anne, *Crime et contamination dans « Le Dessous de cartes d'une partie de whist » de Barbey d'Aurevilly*, in : Grossman, Kathryn-M., Lane, Michael-E., Monicat, Bénédicte, Silverman, Willa-Z. (dir.), *Confrontations : Politics and Aesthetics in Nineteenth-Century France*, Amsterdam – Atlanta, GA : Éditions Rodopi B.V., 2001, p. 34.

¹¹⁰ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 211.

¹¹¹ Pastoureau, Michel, *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*, Paris : Le Léopard d'Or, 1989, p. 31.

¹¹² Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 291.

légers capitules, comme les strophes [des] poèmes en prose, narrée sur le ton d'un conteur de salon »¹¹³ se concentre sur le portrait de Joséphine d'Alcy, une charmante et intelligente femme de 27 ans et sur le personnage d'un dandy, Aloys de Synarose avec qui la belle dame mène un jeu de séduction la conduisant à conquérir le cœur d'Aloys. Celui-ci, pourtant, découvre la ruse et la mesquinerie de cette figure étrange et arrive à résister à la tentation. La protagoniste se décide donc à épouser un certain M. Baudoin d'Artinel, un veuf sceptique, d'un esprit distingué et amoureux de son élue. L'alliance qu'il passe au doigt de sa fiancée lors de la cérémonie de leur mariage à laquelle, d'ailleurs, Aloys assiste, rappelle à celui-ci le légendaire anneau d'Annibal qui a absorbé le poison que sa bague contenait, alors qu'il était sur le point d'être capturé, afin de trouver la liberté dans la mort. Cette fois-ci, il s'agit cependant d'un poison plus subtil et invisible, qui ne tue pas les hommes, mais qui tue l'amour. Le manque de franchise, le labyrinthe, le dédale de tromperies et d'illusions deviennent le crime pour ce sentiment.

Barbey d'Aurevilly attribue aussi la couleur bleue des prunelles aux héroïnes dont le portrait psychique est positif. Ainsi, les yeux de Mlle Aimée-Isabelle de Spens, comtesse de Spens, la protagoniste du *Chevalier des Touches* étaient-ils de couleur bleue et verte tout « comme les pierres marines et comme les étoiles (...) où semblaient chanter (...) la Sérénité et l'Espérance »¹¹⁴. Cependant, explique tout de suite le narrateur, ce regard pur et innocent était marqué d'un sentiment blessé jusqu'à ce que deux autres couleurs semblaient en descendre : le gris et l'orangé. Ces dernières jetaient « (...) les voiles comme il y en a sur les lacs de saphir de l'Ecosse... »¹¹⁵. La teinte des yeux de la femme reflétait donc son sort malheureux et douloureux après la perte de son fiancé.

Durant les dernières années de la Restauration, quelques personnages âgés représentant le monde noble, comme bien souvent, se réunissent un soir à Valognes, dans le salon des demoiselles Touffedelys. L'un des invités déclare avoir rencontré dans la rue le chevalier des Touches dont Mlle Barbe de Percy, la narratrice se met à conter l'histoire et qui constitue l'un des épisodes ultimes de la chouannerie penchant vers son déclin. Des Touches, en tant que courrier infatigable et intrépide assurant la coopération entre la Normandie et l'Angleterre, est venu un jour au château de Touffedelys servant d'un refuge aux femmes de la noblesse, en compagnie d'un gentilhomme, connu sous le nom de guerre

¹¹³ Aristide, Marie, *Le Connétable des Lettres Barbey d'Aurevilly*, Paris : Mercure de France, 1939, p. 124.

¹¹⁴ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Le Chevalier des Touches...*, p. 65.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 66.

de Monsieur Jacques. Celui-ci est tombé amoureux de la jeune et très belle Aimée de Spens qui est présente lors de cette conversation au salon des demoiselles Touffedelys mais, sourde à cause de la vieillesse, n'entend pas le récit de Mlle de Percy. En 1799, le chevalier a été pris par les Bleus et la fameuse « expédition des Douze », entreprise afin de le libérer à Avranches, n'a pas réussi. Après les fiançailles de Mlle Aimée de Spens et de M. Jacques, les Douze sont parvenus enfin à délivrer des Touches à Coutances mais cette mission a coûté la vie à son bien aimé, Monsieur Jacques.

Les fragments ci-dessus nous acheminent à constater que Barbey se sert du contraste dans la présentation : d'une part il choisit une couleur sombre, d'autre part une teinte plutôt claire. Il ne fait pas de doute que le noir suscite chez le lecteur le sentiment de crainte et laisse transparaître la cruauté des femmes. Le noir renvoie aussi au personnage du diable – toujours fier de remporter la victoire. Tout de même, une observation attentive du comportement des femmes aurevilliennes nous permet de remarquer que le personnage de premier plan, sauf Mlle Aimée de Spens, sans égard à la couleur de ses yeux, se propose d'être « femme fatale », prête à inventer des solutions inattendues afin de réaliser son but. Le regard de ces figures menaçantes, haïssables et inspirées par le Diable, est un regard qui peut leurrer le lecteur : « Ces yeux-là étaient et disaient tout un poème »¹¹⁶, « Ces yeux fussent (...) magnifiques »¹¹⁷ ; en fin de compte c'est un regard qui reflète le caractère noir des belles dames. Un excellent exemple nous est fourni grâce à Alberte. Le narrateur du récit *le Rideau cramoisi* voyage en diligence avec le vicomte de Brassard lorsque la voiture, suite à un léger accident, se trouve arrêtée sous les fenêtres d'une demeure provinciale, dans un village de l'Ouest. Cette maison a été précisément le théâtre d'une tragique aventure de jeunesse pour le vicomte qui en entreprend le récit. Il se souvient du regard d'Alberte qui restait indifférent, muet et bien dédaigneux. Le vicomte est soucieux de préciser : « J'étais si violemment exaspéré, que je finissais par ne plus craindre de la compromettre en la regardant, en lui appuyant sur ses grands yeux impénétrables, et qui restaient glacés, la pesanteur menaçante et enflammée des miens ! »¹¹⁸

Orgueilleuses, froides, imperturbables et impatientes, elles cherchent, grâce à leur propre clé, à triompher, à atteindre leur but, ici et maintenant. Leurs yeux, belle image de leur nature diabolique, trahissent leur superbe, leur indépendance, leur obstination et leur

¹¹⁶ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 144.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 291.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 88.

statut d'héroïne. En quelques instants à peine, leurs yeux magiques sont capables de se transformer en des yeux qui ont la force de pénétrer et même de paralyser. Tel est le cas de Vellini (*Une vieille maîtresse*) dont les prunelles aussi bien célestes, brillantes, fascinantes qu'inférieures, cruelles et impassibles possèdent un charme fatal et « entr[ent] dans le coeur comme deux épées torses »¹¹⁹.

Une autre protagoniste, Hauteclaire (*Le bonheur dans le crime*) – une bretteuse hors pair, accepte de se cacher dans la domesticité de son amant, Serlon de Savigny, pour mieux préparer et attendre la mort de sa femme légitime. Hauteclaire, cette figure bien rusée, qui se nomme « Eulalie » au moment où elle commence à faire fonction de femme de chambre de la comtesse de Savigny, change souvent de regard afin de tromper la comtesse, de même que les domestiques, et de se montrer une personne digne de leur confiance et de leur considération en charmant par une beauté exceptionnelle et par « une noblesse d'yeux baissés, qui prouvait qu'elles font bien tout ce qu'elles veulent de leurs satanés corps, ces couleuvres de femelles, quand elles ont le plus intérêt à cela »¹²⁰. La complexité d'une pareille attitude nous conduira à un autre passage, toujours dans *Le bonheur dans le crime* que nous ne pouvons pas négliger à ce propos : « ses yeux – de biche, pour la douceur, ce soir-là – furent plus fermes que ceux de la panthère, qu'elle vient, il n'y a qu'un moment, de faire baisser. Elle ne sourcilla pas »¹²¹.

En se décidant à citer cette scène, il est indispensable de se référer à une situation, racontée par le narrateur, qui a eu lieu dans le jardin zoologique au cours d'une promenade de deux personnes d'une beauté exceptionnelle : de Hauteclaire et son époux. La protagoniste, en apercevant une panthère en cage, entreprend de s'approcher de l'animal et, après avoir mis le bras entre les barreaux de la clôture, fouette le museau du fauve à l'aide de son gant afin d'obliger la panthère à fermer les yeux. Cependant, la femme l'obtient avant tout par le regard au moment où les deux êtres se font face dans un duel symbolique. Inutile de souligner la puissance de ce regard qui domine et qui triomphe car ses yeux fixés « sur la panthère, laquelle, sans doute, en recevait une impression magnétique et désagréable, car immobile déjà, elle sembla s'enfoncer de plus en plus dans cette immobilité rigide, (...) et comme n'en pouvant pas supporter davantage, (...) elle se

¹¹⁹ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Une vieille maîtresse...*, p. 124.

¹²⁰ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 161.

¹²¹ *Ibid.*, p. 162.

claquemurait »¹²². Par cette analogie, Barbey tente de faire de cette héroïne une vraie panthère, de la doter des spécificités et des traits habituellement propres à ce félin et, avant tout, de la laisser vaincre de manière inattendue ainsi que de montrer sa suprématie, sa prééminence (le regard implique donc en quelque sorte le destin de la protagoniste) : « Panthère contre panthère ! (...) mais le satin est plus fort que le velours. Le satin, c'était la femme qui avait une robe de cette étoffe miroitante – une robe à longue traîne »¹²³. D'autre part, la présence de la panthère noire annonce l'arrivée de Hauteclaira qui, outre la ressemblance physique à cette bête sauvage, s'approprie avant tout sa force et son appétit de lutter contre tous les obstacles qui apparaissent. Ce personnage de premier plan a le pouvoir et l'instinct d'un animal royal, associé à la séduction et à l'intelligence d'une femme. De la description de la femme et de la panthère ressort le caractère remarquable et extraordinaire de ces deux personnages : elles restent toutes les deux silencieuses et ne s'imposent que par leur apparence et quelques rares et menus gestes.

Si nous insistons sur cette éminente confrontation du regard chargée de sens et de signes, il serait fort injuste de ne pas souscrire à l'opinion de Méké Meite suggérant une autre interprétation des circonstances évoquées et trouvant qu'

une comparaison entre la panthère et la femelle humaine, (...) apparaît également une relation spatiale entre l'espace extérieur à la cage, occupé par la femme, et l'espace intérieur de la cage, l'espace de la panthère. De cette relation naît une confrontation entre l'espace, le cadre propre à la panthère et un espace non délimité symbolisé par l'extérieur occupé par la femme. Il en résulte un combat latent entre la panthère et la femme (...) On peut dire qu'il y a, de [la part de Hauteclaira], une intrusion, une immixtion dans un cadre interdit – la cage – par la présence de barreaux qui délimitent le territoire propre à la panthère. L'orgueil humain de la femme pousse la panthère à se rebeller. C'est pourquoi le félin arrache le gant de la main provocatrice. Mettre la main et le gant dans la cage, lieu clos et interdit, lieu réservé à la panthère seule, peut s'interpréter comme une volonté d'occupation spatiale et de domination de la part de cette femme¹²⁴.

La relation animal/femme met en avant également une certaine interdépendance entre le crime passé en constituant par là une analepse et le récit futur en annonçant une prolepse. Or, l'idée de faire passer la panthère à l'humanité (anthropomorphisation), et la femme à la bête (animalisation), met les deux créatures sur un niveau d'égalité pour le duel qui va avoir lieu et qui permettra aussi de faire un parallèle avec le combat du passé mené entre Hauteclaira et la comtesse de Savigny. Cette dernière, enfermée dans les murs de son château, de la même manière que la panthère emprisonnée dans sa cage, lutte contre

¹²² *Ibid.*, p. 143.

¹²³ *Ibid.*, p. 143.

¹²⁴ Meite, Méké, *L'Espace romanesque chez Barbey d'Aurevilly*, Paris : Université de Paris-Sorbonne Nouvelle, Paris III (U.F.R de littérature et linguistique françaises et latines), 1993, p. 27.

Hauteclaira pour le titre de comtesse de Savigny et pour l'amour de Serlon. Malheureusement, vaincue dans cette rivalité, elle se décide à fermer les yeux sur le bonheur et sur l'amour de son époux et de Hauteclaira. Dans ce contexte, en puisant à la philosophie de Joseph de Maistre, nous pouvons constater que Barbey d'Aurevilly reste fidèle à la théorie maistrienne selon laquelle une personne innocente est capable d'acquitter, par sa souffrance et par sa douleur, les péchés et même les plus grands crimes des coupables. Mme de Savigny voit qu'elle ne peut plus lutter contre ce sentiment. Elle demande au docteur de ne pas révéler le secret à quiconque afin de ne pas ternir le nom de Savigny qu'elle a porté et afin d'éviter que la noblesse de V... compte un empoisonneur dans ses rangs :

Elle se sacrifie lorsqu'elle découvre l'adultère de son mari, et se sacrifie doublement en demandant au docteur de garder le silence. Cette forme de masochisme est particulière : contrairement à la duchesse de Sierra Leone, elle ne cherche nullement à se venger en rendant publique l'offense que lui a faite son mari, car elle souhaite préserver la pureté de son nom ¹²⁵.

Reste à ajouter que nous allons présenter l'histoire de la duchesse espagnole de Sierra Leone un peu plus loin.

Dans les deux cas, le duel s'est terminé par la victoire de Hauteclaira. La panthère, ainsi que la comtesse, ferment les yeux face à cette femme. De plus, elles sont humiliées : l'une par un coup de gant « elle en fouetta le museau court de la panthère »¹²⁶, l'autre par le fait de se faire priver de son titre par une tueuse qui l'empoisonne avec l'aide de son époux. Enfin, elles sont incapables de riposter, la panthère ne peut que manger un gant de Hauteclaira, et la comtesse ne peut que souffrir en silence. Dans les deux combats, Hauteclaira remporte une victoire, et, paradoxalement, elle trouve son bonheur dans le crime. Ainsi donc, cette confirmation ne peut qu'amener à se poser la question : bonheur et crime peuvent-ils être conciliables ?

À part certaines spécificités typiques de la panthère, le docteur Torty saisit encore une ressemblance frappante entre Hauteclaira et le serpent. En servant la comtesse de Savigny, ce personnage de premier plan fait passer dans l'âme du narrateur une sorte de frisson et de peur car il voit en elle un serpent qui « se déroule et s'étend sans faire le

¹²⁵ Leclerc, Natalia, *Le bonheur dans le crime...*, p. 114.

¹²⁶ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 143.

moindre bruit... »¹²⁷. L'effroi du docteur est parfaitement compréhensible surtout lorsqu'il découvre l'intrigue de Hauteclaire – Eulalie qui fait mourir Mme de Savigny.

En traitant du duel des regards avec la participation de Hauteclaire et de la panthère, nous voudrions insister sur un autre combat des regards mené, cette fois-ci, entre deux rivales du roman *Une vieille maîtresse* : Vellini et Hermangarde. Quelques instants après la cérémonie de mariage, lorsque Mlle Hermangarde de Polastron est devenue Mme Ryno de Marigny, celle-ci a eu, pour la première fois, l'occasion de sentir le regard profond et même magnétique de Vellini. En cherchant la source de ce lourd éclair, la mariée l'a attribué à un orage. Cette circonstance ne constitue, cependant, qu'un prélude pour la situation qui va avoir lieu en Normandie, après l'arrivée de la señora. Lors d'une promenade d'Hermangarde et du père Griffon, pêcheur du village, Mme de Marigny aperçoit un personnage étrange, déguisé en officier en qui elle reconnaît l'altière espagnole. Cette dernière lui envoie un regard fatal et dangereux venant du fond de son âme ténébreuse qui, selon les paysans normands, a causé la maladie de Mme de Marigny, car « on dit qu'il est des yeux dans lesquels il y a des sorts comme dans les herbes, et qui ont le *pouvoir* de faire mourir »¹²⁸. Et même si les yeux bleus d'Hermangarde, « éclairés d'une expression qu'ils n'avaient jamais eue, - cette espèce d'yeux qui sont si terribles, quand ils s'allument dans leur azur le phosphore des cruelles colères »¹²⁹, essayaient de vaincre les prunelles de Vellini, la femme chaste a été obligée de baisser les siennes face au regard de l'Espagnole qui lui « renvoyait un de ces longs regards indolents, tranquilles, endormis dans leur lumière noire, comme les tigres parfois nous en jettent de leur oblique prunelle d'or »¹³⁰. Ryno, à son tour, compare ce regard aux influences inexplicables à celui « de certaines sorcières de la Thrace »¹³¹. Monsieur de Prosny, narrateur et témoin en même temps, y trouve, en revanche, « le feu cabalistique »¹³² permettant de croire que Vellini a conclu quelque pacte avec le Diable.

Portons encore notre attention sur les héroïnes que l'on pourrait appeler « les anges blancs ». Cette remarque concerne surtout le personnage de Calixte aux « grands yeux de

¹²⁷ *Ibid.*, p. 167.

¹²⁸ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Une vieille maîtresse...*, p. 475.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 355.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 355.

¹³¹ *Ibid.*, p. 445.

¹³² *Ibid.*, p. 491.

sainte Thérèse »¹³³ et aux « beaux cils, brillants et doux comme des pinceaux trempés dans de l'or liquide... »¹³⁴. Elle est la fille de Jean Gourgue, dit Sombreval, un prêtre défroqué, marié et veuf (son épouse meurt d'horreur en découvrant la désobéissance de Sombreval face à Dieu) qui retourne dans son village natal en Normandie fournissant un cadre idéal pour l'histoire présentée, après y avoir acquis le château du Quesnay où il déménage avec Calixte. Il installe dans les murs de cette possession bien étrange un laboratoire de chimiste dans lequel il se met à des expériences scientifiques ayant pour but de guérir et de maintenir en vie Calixte, souffrant d'une maladie mystérieuse et incurable. Ces deux personnes, qui s'aiment profondément, sont réprochées et maudites par les habitants de cette bourgade normande sauf par un certain Néel de Néhou, jeune homme qui tombe amoureux de Calixte, jeune fille d'une grâce incomparable. La Grande Malgaigne, une vieille femme prophétesse qui a aidé à élever Sombreval prévoit pour Néel sa mort prochaine ainsi que celle de Calixte et de son père. Au moment où le jeune homme se décide à avouer son amour à Calixte, celle-ci lui confie son secret : elle est carmélite et a consacré son destin au salut de son père. Remarquons à l'occasion que le choix de l'ordre n'est pas sans importance : la vie religieuse des carmélites est orientée vers la prière afin d'obtenir le salut des âmes. Tous les efforts de Néel qui tient à inspirer de l'amour à Calixte, ne réussissent qu'à éveiller en cette fille céleste un sentiment fraternel. Quant à son père poussé par un amour immense pour sa fille, il affirme son départ pour Coutances afin d'y reprendre l'habit de prêtre, de s'y convertir et, enfin, d'y faire pénitence. Toutefois, l'abbé Méautis, un religieux de la contrée, découvre peu à peu la calomnie et la fausse conversion de l'ancien prêtre et, en dépit de son devoir religieux, il déchire le rideau du mensonge en disant la vérité à Calixte, une fille très sensible et fragile qui en tombe gravement malade (notons encore que ces nouvelles conduisent à la mort non seulement Calixte, mais aussi ses proches). La jeune femme, avant sa mort, prie Néel d'épouser sa fiancée Bernardine de Lieusaint qui souffre fortement d'avoir été abandonnée. Lorsque Sombreval revient au château du Quesnay, Calixte est déjà enterrée : dans sa furie, dans sa violence et dans sa rage, il ouvre la tombe de sa fille, emporte son cadavre pour se jeter enfin avec le corps dans l'étang du château, où il disparaît. Néel arrive à rapporter Calixte au cimetière. Trois mois plus tard, il meurt pendant la guerre. Les prophéties de la Malgaigne se réalisent. Mais bien que ce dénouement soit connu au lecteur d'avance car il apprend dès les premières pages que les trois protagonistes mourront tragiquement,

¹³³ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Un prêtre marié...*, p. 105.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 105.

l'intérêt de cette oeuvre réside bien dans l'art de conter, de contempler leurs caractères énigmatiques et peu clairs.

En traitant d'un regard aimable, chaleureux qui ne blesse personne et qui n'est ni froid ni pénétrant, nous ne pouvons pas négliger d'évoquer une autre protagoniste, Léa, la jeune fille de 16 ans qui prête son nom à la nouvelle. Bien que l'auteur ne vante pas la beauté de ses yeux, il met en relief le caractère doux de son regard. En parlant à plusieurs reprises de sa maladie secrète et inguérissable, il explique que ses yeux étaient « inexpressifs »¹³⁵ car « l'expression [y] était absente »¹³⁶.

La remarque que les yeux sont le miroir de l'âme paraît très adéquate lorsqu'on prend en considération le personnage de Lasthénie de Ferjol (*Une histoire sans nom*). Plus cette jeune fille souffre et plonge dans la douleur, plus son regard devient sombre et morne. Pendant la lecture nous observons comment les yeux grands et brillants de la protagoniste se transforment en des yeux privés de vie, même morts, accablés et chargés d'un poids invincible, « ses yeux si nacrés, si frais et si purs, étaient littéralement tués de larmes (...) et commençaient de s'érailler, comme s'ils avaient pleuré de sang, [ils] n'exprimaient plus rien, pas même le désespoir ! »¹³⁷. Il en va de même avec son visage qui, au début, de charmant, joli et délicat, devient de plus en plus pâle, triste et peureux.

Comme nous l'avons déjà remarqué dans la partie ouvrant notre étude, Barbey d'Aurevilly cherche à prouver au lecteur une dépendance significative entre le regard de ses protagonistes, leur caractère et leur façon d'être. Françoise Lecaplain dira que le physique des héroïnes « est souvent un reflet de leur vigueur morale, [elles] sont souvent des forces de la nature »¹³⁸. De là à retenir que derrière les yeux terriblement froids, orgueilleux, indifférents, provocants et tranquilles à la fois, se cache une personne dont le caractère on pourrait munir des mêmes épithètes et dont la nature est liée directement au péché. La plupart des héroïnes aurevilliennes, qui ont toujours le dernier mot à dire, qui font preuve de violence et de cruauté, apparaissent comme de vraies actrices prêtes à jouer les rôles les plus difficiles et les plus exigeants rien que pour se délecter de la réussite et

¹³⁵ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Léa*, Paris : Éditions Gallimard, 2005, p. 213.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 221.

¹³⁷ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Une histoire sans nom...*, p. 99.

¹³⁸ Lecaplain, Françoise, *Réalité et Surnaturel dans l'oeuvre de Barbey d'Aurevilly*, in : Bornecque, Jacques-Henry (dir.), *Paysages extérieurs et monde intérieur dans l'oeuvre de Barbey d'Aurevilly*, Caen : Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Caen, 1968, p. 49.

nager dans le bonheur, possibles grâce à la vengeance. Regards, gestes, façons de bouger, vêtements, toutes ces valeurs physiques constituent des composantes de leur jeu qui, aux yeux du beau sexe, lui garantit le plus grand prix : la victoire. C'est à travers un tel portrait que Barbey d'Aurevilly traite le sujet qu'il affectionne particulièrement : celui du mensonge, du mystère, de l'hypocrisie et, enfin, celui des masques. En analysant les récits aurevilliens, nous remarquons que l'écrivain examine le fond de l'âme féminine. En pénétrant les yeux de ses héroïnes qui vivent avant tout par les sens, le romancier parvient à sonder leurs coeurs et leurs caractères. À l'exception des héroïnes appelées « les anges blancs » dont le regard émane plutôt de la douleur, du malheur ou de la préoccupation, les yeux de toutes les femmes fatales illustrent des pulsions dévastatrices et des actions abominables. C'est pourquoi l'acuité de l'observation du regard de ses protagonistes et ensuite la précision de la description de tous les détails nous permet de découvrir l'ambition de l'auteur visant à démontrer ce dramatisme des passions, des désirs et cette profondeur des caractères. Par conséquent, il aboutit à retracer le profil des femmes qui obéissent aux puissantes réquisitions de leurs sens et de leur libido et qui possèdent des traits démoniaques. Soucieux de prouver la vérité du tempérament des personnages féminins, l'écrivain embrasse la nature humaine tout entière. Et, en renforçant la signification de l'apparence physique dont, bien sûr, le regard fait partie, il détermine fondamentalement en même temps les éléments psychologiques. Le principe des yeux des protagonistes éclaire donc l'ensemble de la caractéristique morale car il ne fait pas de doute que le portrait physique et moral se combinent et évoluent ensemble.

Les signes individuels de la coiffure

Le deuxième élément renforçant avant tout l'aspect diabolique des femmes et apportant aux héroïnes une dimension symbolique, est la couleur et la forme de leur coiffure. Le corps séduisant de tous les personnages principaux, est, dans la plupart des cas, orné de cheveux noirs comme si l'écrivain avait une préférence remarquable pour cette couleur, et, nous pouvons le supposer, ce n'est pas pour des raisons artistiques. Or, l'architecte du portrait, en donnant une importance fondamentale à cette teinte, tout comme dans le cas de la couleur des yeux, vise à convaincre son destinataire que d'une part le noir, apanage du péché, est le seul à révéler l'allure démoniaque de la femme par qui l'homme se laisse subjugué et que d'autre part, cette nuance évoque le malheur et l'accablement : « Le noir absorbe la lumière et ne la rend pas. Il évoque avant tout le chaos, le néant, le ciel

nocturne, les ténèbres terrestres de la nuit, le mal, l'angoisse, la tristesse, l'inconscience et la Mort »¹³⁹. Afin de mieux comprendre cette façon de penser de Barbey d'Aurevilly, regardons de plus près sa technique qui nous persuade de l'indéniable influence des éléments extérieurs sur l'aspect intérieur. Le personnage le plus adéquat pour la constatation proposée est le personnage de Hauteclair dont la chevelure permet de découvrir certains traits symboliques et pas uniquement grâce à la couleur, mais en premier lieu, grâce à la forme. La façon de se coiffer, liée à la teinte noire, est, d'après le conteur, capable de faire rapprocher l'image de la femme de celle du diable : les « tire-bouchons de cheveux tombant le long des joues, - ces espèces de tire-bouchons que les prédicateurs appelaient, dans ce temps-là, des serpents »¹⁴⁰. Le docteur ne s'attarde pas à expliquer que ces tire-bouchons noirs bouclaient sur la nuque de l'héroïne « comme les désirs qu'ils faisaient naître »¹⁴¹. Ces longs cheveux noirs, qui entourent le visage de Hauteclair aux traits figés, soulignent non seulement sa beauté inaccessible, mais aussi traduisent une autre idée : celle de la peur, de même que celle de la ruse, car Hauteclair avait l'habitude « de prendre et d'enrouler autour de ses doigts les longs cheveux frisés et tassés à cette place du cou, ces rebelles au peigne qui avait lissé le chignon, et dont un seul suffit pour *troubler l'âme*, nous dit la Bible. Elle savait bien les idées que ce jeu faisait naître ! »¹⁴²

L'exemple qui vient à l'appui de la théorie concernant la corrélation entre l'aspect physique et moral se rapporte aussi à la protagoniste d'*Une histoire sans nom*, Mme de Ferjol dans les cheveux de laquelle, on trouve quelque chose d'impérieux et de despotique : « (...) dans cette masse de cheveux noirs largement empâtés de blanc sur des tempes qu'ils rendaient plus austères et presque cruelles, et qui semblaient, ces impitoyables blancheurs, avoir eu des griffes pour s'accrocher et rester là obstinément sur ses résistantes épaisseurs d'ébène »¹⁴³.

En vue de compléter cette galerie de visages, on peut regarder avec insistance le personnage d'Yseult de Scudemor (*Ce qui ne meurt pas*) ayant les cheveux bruns, de Vellini (*Une vieille maîtresse*) avec ses cheveux noirs fortement ondes, de la marquise de Gesvres (*L'amour impossible*) et de Mme d'Alcy (*La bague d'Annibal*) ornées de cheveux

¹³⁹ Cité d'après : Conort, Benoît, *Pierre Jean Jouve, mourir en poésie : la mort dans l'oeuvre poétique de Pierre Jean Jouve*, Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 2002, p. 44.

¹⁴⁰ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 161.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 175.

¹⁴² *Ibid.*, p. 175.

¹⁴³ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Une histoire sans nom...*, p. 41.

châtain foncé, le personnage d'Alberte aux cheveux noirs d'ébène qui se tordaient sur ses épaules et dont la longueur touchait les sourcils ou encore l'héroïne du *Cachet d'onyx*, Hortense de ***. Cette dernière était embellie aussi par des cheveux noirs qui, quand ils « luisaient déroulés sur des épaules qui semblaient faites de lumière, il y avait là assez pour l'amour de cent poètes et le bonheur de tout un enfer ! »¹⁴⁴. La silhouette de la comtesse du Tremblay de Stasseville, enfin, approchée pour le lecteur par un « étincelant causeur », et dont le physique pâle et indifférent, lié à quelques autres éléments de son visage, tenait de sa noblesse : « son nez bourbonien, un peu pincé, ses cheveux châtain clair, ses lèvres très fines, annonçaient une femme de race, mais chez qui la fierté peut devenir aisément cruelle »¹⁴⁵.

D'après ce qui nous est permis d'observer le temps de la lecture des oeuvres aurevilliennes, la Duchesse d'Arcos de Sierra Leone du récit *La vengeance d'une femme* « Espagnole (...), un des plus beaux types de cette race »¹⁴⁶ dont la félicité absolue repose sur un seul désir – se venger sur son époux, clôt la liste des protagonistes pour lesquelles Barbey propose la couleur sombre : tant pour les yeux que pour les cheveux. La duchesse, la femme d'un Grand d'Espagne, est devenue une prostituée suite au crime atroce de son mari qui a, sous ses yeux, fait assassiner son supposé amant, le marquis Don Esteban en arrachant son coeur et en le donnant en pâture à des chiens. Robert de Tressignies, qui suit la femme rencontrée dans la rue chez elle, et à qui la duchesse relate toute son histoire en le trouvant digne de son récit, apprend comment elle est tombée amoureuse du cousin de son mari, Don Esteban, et comment cet amour est devenu une sorte d'adoration mystique. Afin de souiller l'honneur du duc, plus précieux et plus cher pour lui que la vie, son épouse, en se prostituant à Paris, parviendra à accomplir son oeuvre : son mari découvrira un jour, de même que toute l'Espagne, la mort honteuse de la duchesse à l'hôpital. Un an plus tard, dans un salon, c'est effectivement ce qui est divulgué et porté à la connaissance de l'ambassadeur d'Espagne en présence de Tressignies : la vengeance entreprise par la duchesse est réalisée.

En traitant des détails de la coiffure, il serait impossible d'omettre le personnage de la marquise de *** (*Le plus bel amour de Don Juan*) qui, comme le relate le comte Ravila de Ravilès, « était brune, brune de cheveux jusqu'au noir le plus jais, le plus miroir

¹⁴⁴ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Le Cachet d'onyx...*, p. 179.

¹⁴⁵ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 211.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 316.

d'ébène (...) ¹⁴⁷ », mais, explique immédiatement Ravila, qui « était blonde de teint, - et c'est au teint et non aux cheveux qu'il faut juger si on est brune ou blonde (...) C'était une blonde aux cheveux noirs... » ¹⁴⁸. Pour conclure, il ajoute : « Elle avait les cheveux de la Nuit, (...) mais sur le visage de l'Aurore » ¹⁴⁹. Cette héroïne, de même que sa fille, se font connaître au lecteur grâce au narrateur présentant une anecdote qui lui a été racontée par le comte Ravila de Ravilès, nouvel avatar de Don Juan. Ce dernier, pendant un souper, a été prié de rapporter l'histoire de son plus bel amour. Il révèle que la fille de la marquise, âgée de 13 ans, s'est accusée un jour auprès de son confesseur et de sa mère, en toute bonne foi sinon en toute naïveté, d'être enceinte. D'après elle, cela lui était arrivé pour s'être une fois assise dans un fauteuil que Ravila, l'amant de sa mère, venait de quitter. Ainsi, nous découvrons comment une innocente jeune fille, appelée par le comte « la petite masque » ¹⁵⁰ à cause de sa grossesse imaginaire et suite aux rêves d'avoir un enfant avec un homme qui pourrait être son père, a pu être corrompue par les sens dérégés de Ravila de Ravilès. La présence d'un désir trouble dans cette âme naïve procure une jouissance toute intellectuelle au plus grand des séducteurs.

La couleur noire, parfois même d'ébène, amplifie, ce qui ne fait pas de doute, les faits atroces et scabreux des héroïnes. Toutefois, il est à retenir que « le signe du diable et de l'esprit du mal » ¹⁵¹ n'est pas strictement incarné par les femmes brunes. Si l'on prend le cas de Rosalba, et partiellement l'exemple de la marquise de***, héroïne de *Le plus bel amour de Don Juan*, Barbey arrivera à nous convaincre que tout le mal, ainsi que la cruauté, ne sont pas étrangers aux femmes au teint clair. Rosalba, appelée aussi « la Pudica » (Pudique) n'a pas le droit de prétendre, en aucune façon, au symbole de l'innocence et de la pureté en se décidant à tromper assidûment son amant avec les officiers des régiments de l'Empire en campagne en Espagne. La couleur claire des cheveux de la protagoniste est devenue ici ambivalente : le signe de l'innocence (le blond) a été donc renversé par Barbey. La représentation de la femme est, par conséquent, centrée autour de l'esthétique du contraste : noir et blanc. Ce portrait constitue un intégral composé de certains traits divers, opposés, antithétiques.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 124.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 124.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 124.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 128.

¹⁵¹ Agard, Brigitte, Boireau, Marie-France, Darcos, Xavier, *Le XIX^e siècle en littérature*, Paris : Hachette, 1986, p. 364.

En attirant une attention sur la forme de la coiffure, Mesnilgrand attribue aux cheveux de la Pudica une capacité particulière : « ces cheveux, appesantis par la chaleur, croulaient lourdement sur sa nuque dorée, et elle était belle ainsi, déchevelée, négligée, languissante à tenter satan et à venger Eve ! »¹⁵². Il n'est pas difficile, du moins selon l'avis du conteur, de deviner qu'« à travers tous les voiles blancs et parfumés de vertu dans lesquels elle s'entortille, la Rosalba fut reconnue tout de suite pour la plus corrompue des femmes corrompues, - dans le mal, une perfection ! »¹⁵³

Le personnage est représenté, pris en charge et désigné sur la scène du texte par un signifiant discontinu, un ensemble dispersé de marques que l'on pourrait appeler son « étiquette ». Les caractéristiques générales de cette étiquette sont en grande partie déterminées par les choix esthétiques de l'auteur¹⁵⁴

écrit Philippe Hamon. Doter son héros des convenables couleurs des cheveux, des yeux, de l'habillement, c'est non seulement compléter ou mettre en relief son portrait moral, mais c'est avant tout, savoir trouver un parallèle entre les deux portraits : physique et psychologique. Comment ne pas être tenté de rappeler que chaque couleur suscite chez le lecteur certains sentiments et diverses associations. L'imaginaire des couleurs traduit sans nul doute une symbolique. Dans l'esprit de Barbey, l'attribut de l'impureté, de la colère et tout simplement du mal est, ce que nous l'avons déjà retenu, la couleur noire. C'est pourquoi, ses personnages de premier plan, à l'exception d'une seule femme – Rosalba, ont toutes les cheveux noirs d'ébène. L'auteur reste donc fidèle à sa thèse que le noir est la couleur de l'obscurité et qu'elle est aussi la plus adéquate à prouver l'attitude diabolique des femmes, alors attitude « inspirée par le diable »¹⁵⁵. Il en va de même de la Pudica qui, bien qu'embellie de cheveux blonds, n'évite pas d'être placée sur la liste des personnages – démons. Son cas montre la façon dont Barbey renverse la symbolique de la couleur blanche qui est principalement expression et manifestation de la virginité et qui est associée avant tout à la divinité et à la sainteté. De là à conclure que les femmes dépravées, même si elles tâchent de se masquer derrière les accessoires qui devraient les rapprocher de la vertu et de la loi morale, sont, d'après l'auteur, des femmes qui cachent « les déportements du vice le plus impudent sous les déconcertements les plus charmants de l'innocence »¹⁵⁶.

¹⁵² Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 300.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 287.

¹⁵⁴ Hamon, Philippe, *Statut sémiologique du personnage*, in : R. Barthes, W. Kayser, W.-C. Booth, Ph. Hamon (dir.), *Poétique du récit*, Paris : Éditions du Seuil, 1977, p. 142.

¹⁵⁵ Le Petit Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris : Dictionnaires Le Robert, 1993, p. 714.

¹⁵⁶ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 299.

Tout de même, Barbey d'Aurevilly revient au sens initial de la couleur blanche, grâce à laquelle il peut rendre hommage à la divinité de ses protagonistes, en brossant le portrait physique de ses héroïnes positives (à l'exception de Jeanne-Madeleine de Feuarent de *L'Ensorcelée* aux cheveux châtain). Hermangarde (*Une vieille maîtresse*), Lasthénie de Ferjol (*Une histoire sans nom*), Calixte (*Un prêtre marié*), Léa, Aimée de Spens (*Le Chevalier des Touches*) nous paraissent particulièrement significatives à cet égard. Elles ont toutes les cinq les cheveux d'un blond clair qui sont le symbole non seulement de l'innocence, de la pureté ou de la virginité mais aussi de la lumière et du calme. Dans le cas de Lasthénie et avant tout dans celui de Calixte, nous pouvons aussi parler de la symbolique liée à la foi et à la fidélité à Dieu.

Afin de conclure cette thématique relative aux signes individuels de la coiffure, évoquons encore un autre sens accordé aux cheveux des protagonistes, cette fois-ci, celui de l'empreinte du péché des parents. L'enfant sur la tête duquel il y a cette trace du mal de ses parents est la fille d'Yseult de Scudemor et d'Allan de Cynthry (*Ce qui ne meurt pas*), la petite Jeanne. Née avec des cheveux blancs, le signe de la vieillesse de sa mère, elle porte sur son front l'élément qui ne permettra jamais à Camille d'oublier que son mari, Allan est le père de leur enfant et, en même temps, de l'enfant de la comtesse de Scudemor, sa mère : « Quand Camille aperçut, pour la première fois, sur ce pauvre petit front ingénu, ces cheveux innocemment accusateurs qui lui rappelaient des souvenirs terribles, l'infortunée s'en détourna avec une horreur convulsive. Elle la garda longtemps, cette horreur »¹⁵⁷. Tout de même, Camille, qui s'occupe avec son mari de la petite Jeanne après la mort de Mme de Scudemor, réussit à offrir à la fillette le même amour et les mêmes sentiments qu'elle a pour son propre enfant.

Les éléments particuliers de la coiffure, tout comme ceux du regard, possèdent, eux aussi, tout un système de suggestions et d'explications. La volonté de Barbey d'Aurevilly de dénoncer les puissances démoniaques de ses héroïnes fait qu'il brosse très soigneusement le portrait extérieur des personnages féminins. En jouant avec la couleur incitant une interprétation du sens figuré, en employant des formules empruntant au champ lexical du diable, si abondantes et si visibles, en entassant des épithètes, comparaisons ou

¹⁵⁷ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Ce qui ne meurt pas*, tome second..., p. 300.

métaphores, il provoque son lecteur à regarder avec insistance ces figures fascinantes. À notre avis, plus les femmes sont diaboliques, infernales et insaisissables, plus elles frappent et nous tiennent sous le joug de leur séduction. L'écrivain pratiquant une écriture minutieuse, explore les liens entre l'image extérieure de la femme et sa représentation intérieure. Il réussit, grâce à son code de signes, à approfondir non seulement la singularité de ce personnel rassemblant des âmes pécheresses et déchues, mais aussi la particularité de la palette des âmes angéliques. Si la description prend en charge des symboles signifiants, nous nous émerveillons, d'une part, d'un portrait riche et, de l'autre, d'une représentation permettant de pénétrer afin d'essayer de décoder la nature des protagonistes. Pour mieux le faire, une lecture attentive est nécessaire surtout dans l'écriture aurevillienne où les énigmes peuplent les oeuvres car le décor, l'atmosphère et les histoires racontées se mêlent aussi au portrait physique et moral des personnages de premier plan.

L'aspect particulier du visage

Le facteur qui pourrait témoigner de la justesse du comportement des personnages féminins de première importance est certainement la beauté éblouissante de toutes les femmes – protagonistes. Barbey d'Aurevilly marque d'une façon très explicite la singularité du visage de ses héroïnes, en ne nous permettant pas d'oublier, que ce visage est lié à une menace, à un piège, à une certaine atrocité et reste indifférent, méprisant et enfin imperturbable : « Il est remarquable que Barbey conçoit la perfection humaine uniquement comme la réunion de la beauté et de la cruauté, du bien et du mal »¹⁵⁸, à souligner que, bien sûr, cela ne concerne pas les héroïnes évoquées ci-dessus. Or, les fragments que nous avons choisis pour cette partie de l'étude montreront que cette allure extérieure si avantageuse à la femme ne va de pair ni avec la droiture de son caractère ni avec l'honnêteté de ses actions et de ses pensées. À preuve, en créant le portrait de Rosalba, l'héroïne de *À un dîner d'athées*, l'auteur commentera cette opposition, cette double personnalité et ces deux facettes ainsi : « Jamais je ne pourrai vous faire comprendre les raffolements que ces contrastes vous mettaient au coeur, le langage périrait à exprimer cela ! »¹⁵⁹

¹⁵⁸ Koopman-Thurlings, Mariska, *Tournier et Barbey d'Aurevilly, Le Mystère de la Ressemblance*, in : Vray, Jean-Bernard (dir.), *Relire Tournier*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2000, p. 163.

¹⁵⁹ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 290.

Alberte, par exemple, la protagoniste du récit *Le rideau cramoisi*, est peinte comme une femme aimable dont l'allure tout à fait particulière, car imperturbable, était impossible à décrire. Brassard nous fait savoir que « cet air (...) vous clouait... de surprise... *L'Infante à l'épagneul*, de Velasquez, pourrait (...) vous donner une idée de cet air-là, qui n'était ni fier, ni méprisant, ni dédaigneux, non ! mais tout simplement impassible »¹⁶⁰. Son visage très calme et d'une beauté incontestable était un visage qui demeurait incompréhensible, mystérieux et sournois en même temps. Froide et inflexible, elle était « pâle ; mais ses traits de Princesse n'avaient pas bougé. Ils avaient toujours l'immobilité et la fermeté d'une médaille »¹⁶¹.

Tout comme le visage d'Alberte, ses lèvres, elles aussi, sont caractérisées de façon pareille. Extraordinaires et attrayantes, elles restent muettes et glaciales parce que cette diabolique – vivante énigme – trouve son refuge dans le silence. Tout de même, au moment où l'officier cherche à embrasser ces belles lèvres rouges, sa bouche, malgré son air rempli de mépris et de tristesse demeure « muette de tout... excepté de baisers ! »¹⁶²

Les lèvres d'Yseult de Scudemor, la protagoniste de *Ce qui ne meurt pas*, sur lesquelles apparaît bien souvent un sourire amer et ironique et sur lesquelles Brutus portait un pan de sa toge pour cacher ce rire de mépris¹⁶³, sont aussi glacées et pâlies. Tout de même, à la différence d'Alberte, elles restent imperturbables et impassibles lors des baisers de son amant, Allan. En continuant la comparaison avec l'héroïne précédente, la comtesse de Scudemor est aussi aperçue par l'auteur comme une femme d'une beauté digne de l'attention et de l'admiration de la partie masculine chez qui elle inspire de profondes émotions. Aussi bien qu'Alberte, madame de Scudemor, sait bien que sa beauté « (...) tourmentait [en Allan] le sentiment de l'infini et rendait [son] amour immense ! »¹⁶⁴. Tout de même, accentue Barbey d'Aurevilly, le visage attrayant et séduisant de cette femme surprenait comme celui d'Alberte, en raison d'un charme « étrange et silencieux »¹⁶⁵.

Un autre personnage principal féminin, Hauteclair, apparaît dans la nouvelle comme celui d'un être merveilleux. Serlon de Savigny, impatient de rencontrer la fameuse

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 79.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 94.

¹⁶² *Ibid.*, p. 97.

¹⁶³ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Ce qui ne meurt pas*, tome premier..., p. 271.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 201.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 25.

Hauteclaire Stassin et curieux de voir **ce miracle**, « la trouva ce qu'elle était, - une admirable jeune fille, piquante et provocante en diable... »¹⁶⁶. Même si provocatrice et agressive, elle émerveille par sa beauté empreinte de grandeur, par son charme et sa fière façon d'être, son profil « l'écueil de la beauté ou son attestation la plus éclatante »¹⁶⁷ est décrit par le docteur comme le plus pur et le plus altier. Hauteclaire, de même qu'Alberte, se présente devant nos yeux comme un géant de calme, de sérénité, mais aussi comme un certain mystère. Torty le commente ainsi : « sa physionomie, extrêmement fière, et qui n'avait pas alors cette expression passionnée (...) ne trahissait ni chagrin, ni préoccupation... »¹⁶⁸. Son visage ne manifestait ni la volonté de se débarrasser de sa rivale ni de préparer un crime qui lié à la vengeance se lient dans un pacte – pacte du mal. Hauteclaire, la protagoniste d'une beauté invariable et dévastatrice, en même temps, à qui, apparemment, rien ne résiste, ni homme ni bête, a la puissance, la splendeur et l'instinct d'un animal royal, associés à la séduction et à l'intelligence d'une femme.

Parallèlement à Alberte ou à Hauteclaire, la protagoniste d'*Une page d'histoire*, Marguerite, se distingue aussi par une beauté surprenante et étonnante. La jeune fille (elle a à peine 14 ans), venant de la famille de Ravalet, vit avec son frère, Julien, un amour incestueux et par là interdit. Punie pour sa sinistre réputation, pour sa passion furieuse, funeste et, par conséquent, conduite avec son frère à l'échafaud en place de Grève, « elle égara [grâce à sa grande beauté] les sens et la main du boureau qui allait la tuer, mais qu'elle châtia de son insolente démente en le frappant ignominieusement à la face »¹⁶⁹. Ajoutons, en passant, que la vie de ces deux amants coupables, traités comme des criminels par la loi ainsi que par la société, est enveloppée d'une énigme et que l'écrivain, en restant un intercesseur perpétuel du mystère, ne se donnera la peine que de faire savoir au lecteur leur sort tragique et leur mort cruelle sur l'échafaud.

Ce qui est aussi digne de notre attention, c'est l'admiration de la part de l'auteur des qualités physiques d'Hortense de *** du *Cachet d'onyx* qui, grâce à son charme et à sa beauté éblouissante, inspirait des vertiges aux hommes et fixait leur attention et leur concentration.

¹⁶⁶ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 154.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 143.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 157.

¹⁶⁹ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Une page d'histoire*, Paris : Éditions Gallimard, 2005, p. 164.

Le narrateur de *L'amour impossible* ne s'abstient pas non plus de remarques favorables et avantageuses à propos des atouts physiques de la marquise de Gesvres qui, qualifiée d'être l'une des femmes les plus jolies de l'époque, émerveillait le sexe opposé (il faut bien mettre en relief le fait que la particularité d'un personnage est relevée du superlatif). Belle, magnifique et à la fois très discrète, elle était parfaite dans le domaine de la tentation et de la coquetterie. Les hommes qui, n'étant pas insensibles et indifférents à son charme, en devenaient ses victimes. En effet, la marquise de Gesvres avait peu d'estime pour les hommes et voire, elle les banalisait.

Notre réflexion, concentrée cette fois-ci sur le visage des héroïnes aurevilliennes, rejoint ici le personnage de la comtesse du Tremblay de Stasseville qui, malgré sa très faible santé et sa pâleur qui « est la beauté des âmes tendres »¹⁷⁰, mais sûrement pas dans ce cas-là, a beaucoup de commun avec Alberte, Hauteclair et Mme de Gesvres. Appelée « en riant *madame de Givre* (...) sur laquelle tout avait glissé comme sur le plus dur mamelon des glaces polaires »¹⁷¹, elle sait parfaitement cacher ses propres sentiments et devenir une femme « inscrutable comme l'espace »¹⁷², de la face de laquelle ne disparaît jamais l'orgueil : « ces ailes du nez, qui se creusaient au lieu de s'épanouir, immobiles et non pas frémissantes ; comme ces yeux, qui, à certains moments, se renfonçaient sous leurs arcades sourcilières et semblaient remonter vers le cerveau »¹⁷³. Ses lèvres, hormis sa fierté, constituent son arme, qui, contrairement à celles d'Alberte, ne rendent pas la protagoniste charmante, mais qui, sont comme « la cordelette d'un arc »¹⁷⁴ où on voit « une effrayante physionomie de fougue réprimée et de volonté »¹⁷⁵. Outre cette puissance et cette force, le conteur poursuit que sur ces lèvres bien étroites, rigides et meurtières « dansait incessamment la flèche barbelée de l'épigramme »¹⁷⁶.

L'exemple de la comtesse du Tremblay de Stasseville nous fait passer à la señora Vellini, en raison d'éléments physiques communs pour ces deux protagonistes. La ressemblance de l'Espagnole avec la veuve de la nouvelle *Le dessous de cartes d'une partie de whist* concerne, non seulement, un front ténébreux, impénétrable, des yeux

¹⁷⁰ Lecureur, Michel, *Les Personnages Féminins dans l'oeuvre de Barbey d'Aurevilly...*, p. 136.

¹⁷¹ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 224.

¹⁷² *Ibid.*, p. 233.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 222.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 211.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 211.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 211.

mornes, sinistres, mais avant tout des lèvres rigides et méprisantes qui, tout comme celles de la comtesse, exprimaient une horreur, étaient féroces, et, s'il le fallait, armées d'audace ou « gonflées de la Victoire »¹⁷⁷.

La silhouette de Vellini mérite d'être approchée en ce moment pas seulement à cause de certains aspects extérieurs similaires à la comtesse de Stasseville. La question beaucoup plus frappante, au moins à notre avis, est la présentation du visage de la protagoniste par son amant, Ryno de Marigny. La description de cette partie du corps n'est pas si favorable pour l'Espagnole que celle, par exemple, des héroïnes du recueil *Les Diaboliques*. Selon le narrateur du roman, la Malagaise était même, au premier abord, laide, petite, moricaude, masculine et maigre avec une bouche trop grande.

Au dire de Catherine Boschian-Campaner, en revanche, « Vellini possède un visage « ténébreux » et nous croyons qu'il faut ici prendre l'adjectif dans son sens fort, en le rattachant au substantif « ténèbres » au sens religieux d'enfer, cette créature étant en effet un prince des ténèbres au féminin »¹⁷⁸ (c'est aussi une allusion aux traits masculins de la protagoniste).

Tout de même, cette héroïne d'une laideur incompréhensible, mais délicieuse en même temps, qui gagnait sur la beauté angélique et incontestable d'Hermangarde, possédait en elle une certaine grâce physique, un charme inextricable ainsi qu'elle « était vivante, et la vie, chez elle, valait la beauté dans les autres ! »¹⁷⁹. Enfin, cette femme à deux faces apparaissait comme un « être changeant, beau et laid tout ensemble... »¹⁸⁰. Et Ryno n'était plus fasciné par la beauté classique, virginale et idéale de son épouse mais par la laideur qui est, à vrai dire, la beauté magique, envoûtante et intrigante de sa maîtresse : « elle doit son charme à l'ambiguïté de son corps, mélange indécidable de beauté et de laideur, d'attributs masculins et féminins »¹⁸¹. Par conséquent, il n'y a pas de raisons de ne pas placer la Malagaise parmi les héroïnes dont la beauté attirait et même fascinait leurs partenaires: « (...) Vellini est le souffle de la vie, de la passion et de la nature, toutes trois

¹⁷⁷ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Une vieille maîtresse...*, p. 382.

¹⁷⁸ Boschian-Campaner, Catherine, *De Barbey d'Aurevilly à Zola...*, p. 42.

¹⁷⁹ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Une vieille maîtresse...*, p. 69.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 70.

¹⁸¹ Auraix-Jonchière, Pascale, *Barbey d'Aurevilly et « La Belle Dame sans merci » ou comment interroger la décadence ?*, in : Auraix-Jonchière, Pascale, Marchal-Ninosque, France (dir.), *Barbey d'Aurevilly et l'esthétique : les paradoxes de l'écriture*, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2011, p. 270.

libérées de toute contrainte ; elle prend toute la place et contamine Ryno, tandis que son antithèse, la pure et blanc-bleu Hermangarde, est une belle image, idéale comme un poncif, plat, parfait et réfrigérant »¹⁸². Cela vaut aussi la peine de souligner la préférence de Barbey d'Aurevilly pour une femme qui, dotée de traits masculins, marque à jamais l'amant de son empreinte. La Malagaise ou Hauteclaire de la nouvelle *Le bonheur dans le crime*, les deux androgynes, femmes fortes et musculeuses, frappent leurs hommes et finissent par les dominer, par les posséder. La vitalité, l'énergie et la sensualité sont aussi des éléments caractéristiques de ces figures pleines de mystères et, dans le cas de Vellini, cette atroce mante religieuse, également pleines de contrastes.

Le narrateur de *La bague d'Annibal* ne précisera pas non plus de façon univoque la beauté de Mme d'Alcy dont l'image physique, tout comme celle de Vellini, s'éloigne des agréments extérieurs des protagonistes des *Diaboliques*. Joséphine d'Alcy, âgée de 27 ans, n'étant ni belle ni jolie, avait pourtant le don de solliciter l'attention des hommes et, en sachant par là s'enfoncer dans leur imagination et dans leurs coeurs, elle inspirait une mystérieuse admiration. Ces deux protagonistes sont donc belles, de beautés diverses, mais belles et très impressionnantes. La beauté n'est pas alors identique et certaines valeurs de la laideur lui égalent. N'oublions pas non plus que la beauté est une notion relative et qu'elle est, à vrai dire, dans les yeux de celui qui regarde.

Allan de Cynthry ne sympathise pas beaucoup, surtout au début du roman, avec l'image extérieure de Camille de Scudemor, l'héroïne de *Ce qui ne meurt pas*. Selon lui, la silhouette de la fille de 14 ans ressemble trop à celle d'un garçon (de là, appelée « garçonnette ») et contraste d'une façon frappante avec la taille imposante et majestueuse de sa mère, Mme de Scudemor. Les cheveux roux de Camille, à leur tour, impossibles à faire brunir, étaient toujours très courts et sans boucles, tout comme la chevelure d'un garçon. Tout de même, comme le précise l'auteur, Camille « (...) était à cet âge où les jeunes filles ont le moins de charme, et où elles cachent traîtreusement sous les signes d'une puberté incertaine et la maigreur des contours, ce fléau de beauté qui doit plus tard frapper les coeurs »¹⁸³. Cette beauté va apparaître aussi sur le visage de la protagoniste, entre autres, en raison de ses grands yeux noirs, très beaux et brillants et de ses sourcils

¹⁸² Champeaux-Rousselot, Marguerite, « Une Vieille maîtresse », roman d'un Jules Barbey d'Aurevilly a-religieux et/ou d'un converti ?, in : *Roman et Religion en France (1813-1866)*, Paris : Éditions Honoré Champion, 2002.

¹⁸³ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Ce qui ne meurt pas*, tome premier..., p. 13.

charmants. Son corps semble aussi ne plus rien à voir avec la taille d'une jeune fille. Lorsqu'elle part pour l'Italie avec sa mère et Allan, aux yeux de ce dernier, elle n'est plus une garçonnette,

(...) une contemplative, une Minna aux cils longs, tristes et noirs comme une aile de corbeau (...) ce n'était point un Ange, (...) une séraphique nature qui ne touchait la terre que de ses orteils d'ivoire (...), mais bien une femme, une femme faite, comme l'entendaient les Anciens, de l'écume des mers, et digne de son orageuse origine, - calme ou impétueuse, avec un gouffre aussi au-dessous¹⁸⁴.

L'aspect physique d'une autre héroïne, Rosalba, éveille notre curiosité et retient notre intérêt pour un autre motif. Sa face, à l'opposé de la comtesse de Stasseville ou de Vellini, ne sera pas accentuée en premier lieu à cause des lèvres meurtrières, mais surtout grâce à sa beauté et au secret que ce visage cache. Bien que la Pudica ait le visage qui ne se distingue par aucun signe singulier, mais « le visage classique qu'on appelle un visage de camée, (...) c'était certainement ce qu'on peut appeler une belle fille, dans l'ensemble de sa personne »¹⁸⁵.

Nous allons cependant laisser de côté cette particularité des traits de l'héroïne afin de nous concentrer sur le caractère énigmatique de son visage. Or, Rosalba « reconnue (...) pour la plus corrompue des femmes corrompues... »¹⁸⁶ dispose du grand art de masquer ses faits atroces en prenant l'air le plus innocent possible. Pour le capitaine Mesnilgrand, elle restera « la plus enragée (...) des courtisanes, avec la figure d'une des plus célestes madones de Raphaël »¹⁸⁷. Pudique et modeste – les désignations qu'elle s'est attribuées elle-même – sont devenues absolument nécessaires pour induire en erreur tous les observateurs. Si on lui demandait si « elle avait bien pu poser nue devant Casanova (...) elle se serait enfuie en cachant son visage divinement pourpre dans ses mains divinement rosées... »¹⁸⁸, tout de même, « en s'en allant, il y aurait eu par-derrière à sa robe un pli dans lequel auraient niché toutes les tentations de l'enfer ! »¹⁸⁹ raconte Mesnilgrand. En vue de conclure la justesse de cette ruse, il explique que le visage innocent sinon vierge de Rosalba a dupé tous les officiers des régiments de l'Empire. Rusée et retorse, elle se rendait compte qu'avec l'innocence et la chasteté enfoncées dans son visage et avec son air pur et ingénu, elle vaincra dans ce jeu d'apparences et d'illusions. Par l'usage de certaines

¹⁸⁴ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Ce qui ne meurt pas*, tome second..., p. 32.

¹⁸⁵ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 288.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 287.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 292.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 291.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 291.

techniques, Rosalba – même si elle cristallise tous les vices – aura le droit d’aspirer au nom de triomphatrice par toute son intrigue car « cette singulière catin arrosée de pudeur par le Diable... »¹⁹⁰ possédait une surprenante capacité de rougir abondamment afin d’accentuer son image incroyablement honnête et vertueuse en masquant également ses propres débauches et ses propres transgressions.

Les remarques que nous avons faites en analysant le caractère énigmatique du visage des héroïnes connues serviront de modèle et de point d’appui pour l’étude des traits de la dernière protagoniste : la duchesse d’Arcos de Sierra Leone. Cette dame est aussi décrite comme une femme d’une beauté particulière et digne d’être aperçue. Robert de Tressignies, confident de ses secrets, admire les détails de son visage en disant qu’il était envoûté par la somptuosité de cette femme qui brillait et soulevait l’admiration, entre autres, grâce à « une beauté souveraine... »¹⁹¹. Quelques instants plus tard Tressignies souligne que « la beauté est une. Seule, la laideur est multiple »¹⁹².

Séduisante et très agréable, elle n’hésitera pas un seul instant à utiliser ses énormes valeurs physiques. Ainsi, en vue de se venger sur son époux – Grand d’Espagne – cruel et orgueilleux, responsable de la mort du platonique amant – Don Esteban, le seul homme qu’elle ait jamais aimé, la duchesse est prête à se prostituer à Paris. Dans sa résolution de vengeance, en décidant de se dédommager moralement, elle a l’habitude de changer son visage magnifique en visage féroce bien que, il faut insister sur ce fait, de l’avis de Tressignies, le contraste entre son corps et son visage soit « souffletant »¹⁹³ parce que si

cette fille avait la taille de son métier ; elle n’en avait pas la figure. Ce corps de courtisane, qui disait si éloquemment : Prends ! – cette coupe d’amour aux flancs arrondis qui invitait la main et les lèvres, étaient surmontés d’un visage qui aurait arrêté le désir par la hauteur de sa physionomie, et pétrifié dans le respect la volupté la plus brûlante...¹⁹⁴

De plus, tout comme les autres protagonistes dont nous avons eu l’occasion d’évoquer les noms, en nous penchant sur l’analyse des spécificités de leur visage, la duchesse, pour aboutir à sa vengeance, ne recule devant aucun obstacle, prépare et cache scrupuleusement ses combinaisons secrètes et compliquées dont le but est englobé en un seul mot « vendetta ». Cette femme, diabolique par certains aspects, confine au sublime

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 298.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 314.

¹⁹² *Ibid.*, p. 315.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 319.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 319.

dans son élaboration d'une vengeance des plus transparentes, des plus limpides, une vengeance altruiste où seule sa propre mort due au syphilis est désirée pour éclabousser la réputation et l'honneur de son époux. Toute dédaigneuse et toute déterminée qu'elle soit, l'Espagnole avoue sincèrement :

Je suis une Turre-Cremata. J'ai en moi la puissante dissimulation de ma race qui est italienne, et je me bronçais, jusque dans les yeux, pour qu'il ne pût pas soupçonner ce qui fermentait sous ce front de bronze où couvait l'idée de ma vengeance. Je fus absolument impénétrable (...) Est-ce que jamais mes duègnes ou mes caméristes avaient osé lever leurs yeux sur mes yeux pour savoir ce que je pensais ?¹⁹⁵

Sûrement non – qu'il nous soit permis de répondre.

Même si attirantes et si charmantes, les protagonistes aurevilliennes sont démoniaques et n'appartiennent aucunement au monde de la vertu : « les figures féminines (...) empruntent beaucoup à la conception romantique de la Femme fatale, cette implacable Vénus qui allie une beauté angélique à la férocité de l'animal, et l'insensibilité des pierres à un charme souverain »¹⁹⁶. Ces femmes fatales savent agir sur tous les sens des hommes en éveillant le désir. Ce sont aussi des protagonistes très raffinées et orientées vers la sensation de volupté et de passion. Elles ont un tempérament violent aux désirs inassouvis. D'après ce que nous avons la possibilité d'observer, leur passion devient un jeu – un jeu qui conduit à la mort et dont les règles ne sont connues que de ces femmes elles-mêmes. De plus, l'indéniable outil à l'aide duquel elles parviennent à charmer, leur apparence physique, elle aussi, fait partie de ce jeu. De ce procédé résulte une seule conclusion : ces beautés parfaites sont très douées de se masquer. Leur visage porte à la fois de différents et de nombreux masques – le meilleur camouflage pour les actions infâmes et pour les malheurs qu'elles provoquent. Bien que le côté esthétique de la face de toutes ces femmes mérite d'être exalté, ce que l'auteur fait d'ailleurs, nous, en tant que lecteurs vigilants, nous sommes obligés, au moyen des indices de Barbey, de pénétrer dans toutes les intrigues possibles que les héroïnes entreprennent afin de découvrir ces dernières. Ce faisant, il nous sera permis de comprendre pourquoi ces visages, spécieusement célestes, sont impassibles, calmes, secrets, muets, mais aussi présomptueux, forts et même, s'il le faut, timides. Dans la nouvelle *La vengeance d'une femme*, Barbey d'Aurevilly exprimera ainsi cette

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 342.

¹⁹⁶ Glaudes, Pierre, *Dossier, Sources des « Diaboliques »*, in : Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques*, Paris : Garnier-Flammarion, 1967, p. 369.

dissonance : « (...) à Paris, lorsque Dieu y plante une jolie femme, le Diable, en réplique, y plante immédiatement un sot pour l'entretenir »¹⁹⁷.

Ce contraste entre la grâce extérieure et la disgrâce intérieure, si saillant chez Barbey, est déterminé, d'une manière bien exhaustive, par Baudelaire dans son étude sur la beauté. Bien que la formule, à laquelle Barbey d'Aurevilly s'est voué, soit un peu longue, nous trouvons nécessaire de la citer en entier :

J'ai trouvé la définition du Beau, de mon Beau. C'est quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose d'un peu vague, laissant carrière à la conjecture. Je vais, si l'on veut, appliquer mes idées à un objet sensible, à l'objet, par exemple, le plus intéressant dans la société, à un visage de femme. Une tête séduisante et belle, une tête de femme, veux-je dire, c'est une tête qui fait rêver à la fois, mais d'une manière confuse, de volupté et de tristesse ; qui comporte une idée de mélancolie, de lassitude, même de satiété, soit une idée contraire, c'est-à-dire une ardeur, un désir de vivre, associés avec une amertume refluant, comme venant de privation et de désespérance. Le mystère, le regret sont aussi des caractères du Beau¹⁹⁸.

Cette opposition entre la beauté du visage et la laideur de l'âme ne concerne pas, à l'évidence, les protagonistes qui, belles, délicates et subtiles, se montrent comme des femmes pures, innocentes et même angéliques. Leur beauté physique complète donc leur beauté morale. Le personnage de Calixte, l'héroïne d'*Un prêtre marié* constitue à cet égard l'exemple le plus révélateur. Cette fille charmante, sainte et d'une physionomie extraordinaire, se distingue par une joliesse d'ange, par « la beauté chrétienne, la double poésie, la double vertu de l'Innocence et de l'Expiation... »¹⁹⁹. De plus, soulignons-le, ce visage beau, fragile et pieux n'est plus un masque cachant les faits déshonorants comme dans le cas des héroïnes précédentes, mais le symbole d'une foi inébranlable, de chasteté de même que de tristesse et d'accablement. Barbey d'Aurevilly met fortement en relief cette conception en comparant le front de la fille à « un calvaire »²⁰⁰, à « ces Méduses chrétiennes dont le front ouvert verse du vrai sang sous les épines du couronnement mystique, comme (...) du front déchiré des Stigmatisées du Tyrol »²⁰¹ et elle-même à : « (...) l'Ange de la souffrance marchant sur la terre du Seigneur, mais y marchant dans sa fulgurante et virginale beauté d'ange, que les plus cruelles douleurs ressenties ne pouvaient profaner »²⁰². Ce qui donc soulignait et accentuait ce charme, continue l'auteur, c'étaient ses peines physiques et morales comme si la sublime, unique et incontestable

¹⁹⁷ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 314.

¹⁹⁸ Cité d'après : Lawler, James-R., *Poetry and moral dialectic : Baudelaire's "secret architecture"*, Fairleigh Dickinson University Press, 1997, p. 100.

¹⁹⁹ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Un prêtre marié...*, p. 88.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 167.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 89.

²⁰² *Ibid.*, p. 88.

beauté de la fille résidait dans sa vie de vierge martyre, figure par excellence de l'héroïsme et de la grandeur chrétienne. Isabelle Buatois résume cette idée ainsi : « La beauté extérieure est alors le reflet de la beauté intérieure qui sacralise le femme en la rapprochant de Dieu »²⁰³.

Tout comme le visage céleste de Calixte, son corps svelte et gracieux n'est pas non plus un élément de mystère, de jeu ou d'illusion ce qui est, nous le verrons tout de suite, typique pour les diaboliques. Sensible et fragile, elle « ressembl[e] à cette fleur, emblème des âmes pures, que les Vierges portent dans le ciel, comme le calice d'albâtre de leur sacrifice »²⁰⁴. Ses mains de diamant, pâles et même blanches, sont destinées à tenir les palmes vertes des martyrs. Ces mains, enfin, puisque qu'elles saignent pendant une crise provoquée par la maladie, identifient Calixte avec le Christ. La fille, tout comme le Sauveur, a aussi sa mission dont le but est de sauver une âme pécheresse, celle de son père. Marquée par la mort, elle devient donc l'ange rédempteur de Sombreval. Barbey d'Aurevilly explique même que « Dieu (...) l'avait condamnée à mourir, pour punir le crime de son père »²⁰⁵.

Barbey d'Aurevilly ne se retient pas non plus d'émerveiller la beauté céleste et exceptionnelle d'Hermangarde (*Une vieille maîtresse*). Hélène Puiseux remarque qu'« Au physique, si Vellini est souvent comparée à un serpent et à des flammes, voire à un démon, Hermangarde est un archange, une Vierge de Raphaël »²⁰⁶. L'auteur du roman, quant à lui, souligne une fois de plus, que la souffrance de cette dernière fait ressortir sa particularité. Charmante, idéale et attirante, Hermangarde est appelée par l'écrivain « la perle des femmes qu'on n'en a jamais vu une pareille dans tout le pays »²⁰⁷. Tout de même, il ne s'attarde pas à ajouter que « la belle Mme de Marigny, avec sa beauté surhumaine, donnera à son mari le même bonheur que vous avez toutes donné aux vôtres, (...) le bonheur des Anges (...) Mais les amoureux s'en fatiguent comme un musicien qui serait condamné à jouer toute une partition sur une corde unique »²⁰⁸. Bien qu'elle soit capable de ressusciter l'admiration, elle n'arrive pas à éveiller les passions les plus brûlantes comme

²⁰³ Buatois, Isabelle, *Le sacré et la représentation de la femme dans le théâtre et la peinture symbolistes*, Université de Montréal, Département des Littératures de Langue Française, Faculté des Arts et des Sciences, 2012, p. 169.

²⁰⁴ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Un prêtre marié...*, p. 88.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 123.

²⁰⁶ Puiseux, Hélène, *Des secrets mal gardés*, collection Le Félin Poche, 2007, p. 29.

²⁰⁷ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Une vieille maîtresse...*, p. 479.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 272.

la reine de séduction, sa rivale – Vellini qui a réussi à posséder et à dominer Ryno. Pour ce dernier, son épouse deviendra une martyre et ne restera qu'une enfant chaste, charmante qu'il se décidera à sacrifier à son ancienne maîtresse.

Outre le visage d'Hermangarde qui reflète son état d'âme, Barbey d'Aurevilly tient à montrer de quelle façon ses mains, elles aussi, expriment l'affliction et l'accablement de l'héroïne. En se livrant à son activité préférée : la broderie, Hermangarde expose ses mains qui ont leur propre façon de parler :

(...) étourdies, rêveuses, abandonnées, résolues, péremptoires, impérieuses, cruelles, encolérées, hésitantes, tremblantes, adroites comme la finesse, maladroitement comme l'émotion ! Pour qui a le sens de ces révélations infaillibles, il est évident que ce n'est pas dans ces délicats chiffons qu'elles cousent ou coupent, mais dans leur âme²⁰⁹.

À travers cette double perspective concernant la beauté des héroïnes, il est loisible d'évoquer le personnage féminin de premier plan de la nouvelle *Léa*. Cette jeune fille, malgré sa pâleur profonde causée par la maladie mortelle de même que sa souffrance extrême, est reconnue par Réginald de Beaugency, un homme fondamentalement pervers et monstrueux, pour la plus belle et la plus attrayante. De surcroît, il aperçoit en cette enfant malade, faible et agonisante, une fille passionnée et même fougueuse. C'est pourquoi, sans faire attention au malheur, à la douleur de la fille ni même au fait que la plus petite forme de violence peut la tuer, il embrasse Léa en provoquant ainsi sa mort. Il use donc de brutalité afin d'assouvir ses désirs voluptueux. La scène de ce baiser mortel sera décrite dans la deuxième partie.

Jeanne-Madeleine Le Hardouey, l'héroïne de *L'Enfermée* a aussi droit à la reconnaissance en ce moment car, « *cette perle des femmes* »²¹⁰, « (...) belle comme le jour (...) de cette chair lumineuse de roses fondues (...) près de laquelle la plus rare nacre des huîtres de leurs rochers semble manquer de transparence et d'humidité »²¹¹, devient, sous le poids de soucis quotidiens et, avant tout, à cause du fatal émerveillement d'un abbé, plus pâle et plus meurtrie :

Comme une torche humaine, que les yeux de ce prêtre extraordinaire auraient allumée, une couleur violente, couperose ardente de son sang soulevé, s'établit à poste fixe sur le beau visage (...) Il semblait (...) qu'on l'eût plongée, la tête la première, dans un chaudron de sang de boeuf²¹².

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 340.

²¹⁰ Barbey d'Aurevilly, Jules, *L'Enfermée*..., p. 213.

²¹¹ *Ibid.*, pp. 115-116.

²¹² *Ibid.*, p. 176.

De surcroît, son visage de couleur rouge, fardé de sang, outre l'expression de honte et d'ardeur amoureuse, reflète surtout ses dévorements psychiques et sa vie malheureuse qui est devenue un enfer. Dans ce roman plongé dans un climat particulier d'envoûtement et de sorcellerie, nous suivons donc les apparitions et les intrigues qui vont croiser le chemin des deux héros : de l'abbé Jéhoël de la Croix-Jugan, prêtre engagé auprès des Chouans mais qui tente de se suicider après avoir été torturé par les Bleus qui lui ont défiguré le visage (caché, à partir de cet incident par sa capuche de pénitent) et de Jeanne-Madeleine de Feuardent mariée à un riche paysan, maître Thomas Le Hardouey, intriguée et fascinée par la silhouette mystérieuse et enfermée de l'abbé dont elle tombe amoureuse. La Croix-Jugan, qui a un don incroyable de séduction, arrive à dominer, même plus, à ensorceler Jeanne, une jolie femme d'une « taille moyenne mais bien prise, sa hanche et son sein proéminents... »²¹³ et à s'emparer de ses pensées et de son âme. La vie calme et tranquille de la protagoniste est perturbée par l'apparition de l'abbé dont la froide indifférence et l'orgueil envers elle provoquent probablement sa mort (on la retrouve noyée dans un lavoir). Bien que l'auteur propose une conclusion double et que le lecteur puisse interpréter cette situation de deux manières : soit l'héroïne s'est suicidée soit elle a été assassinée par son époux jaloux, il ne fait pas de doute qu'elle est devenue avant tout victime de l'atroce et satanique Jéhoël de La Croix-Jugan, tout comme une certaine Clotte (appelée aussi Clotilde Mauduit), humiliée par les Bleus (attachée et tondu à l'aide de gros ciseaux) et accusée d'avoir envoûté Mme Le Hardouey qu'elle trouve pure, qu'elle veut raisonner quand la jeune femme tombe amoureuse de La Croix-Jugan et qu'elle tente de protéger contre la mort en sentant les malheurs s'approcher. Mais en vain. Jeanne meurt, et la vieillesse, pendant les obsèques de celle-ci, est lapidée et lynchée par une foule furieuse (nous en parlerons plus tard). L'abbé Jéhoël de la Croix-Jugan, quant à lui, le jour de Pâques (la fête la plus importante des chrétiens), pendant la messe qu'il dit, et plus précisément en son moment central, à l'instant de consacrer l'hostie, est frappé d'une balle et s'effond sur l'autel comme si Dieu voulait signaler qu'il n'est pas digne de célébrer cette eucharistie. Est-ce Le Hardouey l'auteur de cette mort ? Le meurtrier reste invisible et l'histoire s'achève, comme bien souvent chez Barbey d'Aurevilly, par une série de questions sans réponses. Cette fois-ci, l'auteur ne se décide pas non plus à résoudre cette énigme, et une suggestion doit nous contenter : « *s'il était resté dans l'esprit du monde (...)* que l'abbé de la Croix-Jugan avait maléficié Jeanne-Madeleine, il resta aussi acquis

²¹³ *Ibid.*, p. 117.

à l'opinion de toute la contrée que Le Hardouey avait été l'assassin, par vengeance, de l'ancien moine »²¹⁴.

La beauté exceptionnelle et même surnaturelle de Mlle d'Aimée de Spens est aussi mise en valeur par le narrateur du roman *Le Chevalier des Touches*. De tels passages peuvent en témoigner : charmante et digne d'une admiration sincère, capable d'inspirer des sentiments ardents, elle se distinguait par une beauté splendide et unique « comme une étoile d'or pâli sur un glacis d'argent... »²¹⁵ ou encore un autre : « (...) visage de femme cette céleste figure de Minerve, calme, sérieuse, olympienne, placide... »²¹⁶. Cependant, tout comme les yeux de la protagoniste, son visage, lui aussi, portait les signes des expériences atroces et dramatiques de la femme:

à la clarté de la lampe qui frappait obliquement sa joue, il était aisé d'apercevoir les ombres mystérieuses et fatales qui ne tenaient pas au jeu de la lumière, mais à la triste action de la vie, et qui commençaient à tomber dans les méplats de son visage, comme elles étaient déjà tombées dans le bleu de mer de ses yeux²¹⁷.

L'évocation des fragments décrivant l'allure physique des héroïnes angéliques permet de remarquer que Barbey d'Aureville ne se servira plus du contraste entre la physiologie et le moral et que l'image extérieure si positive de toutes ces protagonistes mettra en relief leur portrait moral, aussi très avantageux. Ce qu'il faut tout de même souligner, c'est le fait que l'auteur introduira dans cette description des traits caractéristiques du visage, des yeux et même des mains, des émotions, des sentiments ce qui, non seulement, facilitera la compréhension du portrait moral (car tous les deux sont inséparables) mais aussi le rendra plus frappant et plus impressionnant. Les passages descriptifs chez Barbey ne font donc pas l'objet d'une pause mais ils sont quelque chose de plus profond et de plus significatif. Toutefois, l'idée de Barbey, laquelle peut surprendre, c'est la constatation selon laquelle les peines et les soucis des héroïnes font ressortir leur beauté et leur particularité.

En définitive, les portraits de deux types de femmes (diaboliques et angéliques) coexistent et s'enrichissent mutuellement. Les âmes pécheresses, même belles et séduisantes, trahissent très vite leur caractère inavouable, voire leur nature démoniaque. Tout de même, il est curieux de constater que Barbey d'Aureville renonce parfois à ce

²¹⁴ *Ibid.*, p. 320.

²¹⁵ Barbey d'Aureville, Jules, *Le Chevalier des Touches...*, p. 64.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 67.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 66.

classement commode et évident des protagonistes. Il bouleverse le sens et attribue une autre signification à la beauté : celle qui n'invite pas tellement à être admirée, mais plutôt celle qui repousse, qui fait peur et qui fait deviner les véritables motifs du mal (le charme douteux de Vellini et la grâce transparente d'Hermangarde en constituent l'excellent exemple). À cela s'ajoute aussi une certaine impression de dureté et de férocité de la beauté de la première héroïne. C'est pourquoi, la représentation extérieure des femmes positives permet de faire ressortir ce contraste plus évident et plus marquant distinguant les deux aspects différents des protagonistes. Cette ambivalence physique peut finalement symboliser l'éternel combat du bien et du mal, si fréquent dans l'oeuvre aurevillienne. Le jeu des caractères contraires amène le lecteur à interpréter le sens. Tout de même, il ne fait pas de doute que Barbey d'Aurevilly idéalise ses héroïnes dans leur absolu : soit dans leur innocence, soit dans leur impureté. À la simplicité et à l'évidence, il oppose l'incertitude, l'étonnement, voire le choc. Par des termes abstraits, des comparaisons brillantes, l'écrivain établit des distinctions pertinentes entre les êtres parfaits et êtres dénaturés en nous menant par des couloirs secrets de l'âme féminine.

Le langage du corps

Un examen analytique profond du visage des héroïnes diaboliques nous conduira, en raison de pareilles remarques, à l'exploration des spécificités du corps de toutes ces femmes. Analogiquement à la façon de montrer la particularité de la face de ses protagonistes, Barbey d'Aurevilly n'hésitera pas à faire l'éloge de leur taille. En même temps, même si ses héroïnes ont toutes un physique qui attire l'attention, l'écrivain nous fait comprendre, une fois de plus, que ce corps agréable ne peut pas être soumis au jugement seulement en raison de sa beauté, mais en raison d'une certaine contradiction qui montre que sous la délicatesse des lignes est cachée la vitalité remarquable et très profonde des personnages principaux qui sont à nouveau admirés et méprisés à la fois. Sans doute il y a lieu de citer l'avis de Valérie Massignon considérant « (...) qu'entre la femme et le diable se croise un réseau de significations, reliant le corps, l'image, la forme, l'apparence, l'illusion et le phantasme... »²¹⁸

²¹⁸ Massignon, Valérie, *Femmes ou démons*, Ce texte est extrait de la revue *Sorcières*, n° 22, Édition Garance. Réédition, *Conscience de*, « Femme féminin », décembre 1989.

Ainsi, la première héroïne, Alberte a-t-elle droit à notre reconnaissance, tout d'abord parce qu'elle se montre comme une grande femme dont la taille idéale faisait penser à la taille d'une danseuse. Tout de même, chez « cette archiduchesse d'altitude, tombée du ciel chez ces bourgeois comme si le ciel avait voulu se moquer d'eux »²¹⁹, le vicomte reconnaît son côté démoniaque en l'appelant « une fille diaboliquement provocante »²²⁰. Sa ruse, domaine et stratégie du diable, consistait en cela qu'elle a inspiré l'amour d'un jeune officier, ouvrant ainsi une relation qui dura six mois, six mois au cours desquels cette intrépide diabolique traversa, tous les deux soirs, la chambre de ses parents endormis pour offrir au futur vicomte de Brassard des étreintes passionnées. Cependant, il faut insister sur ce fait, la majorité de la cour avait lieu en présence des parents de la jolie Alberte et cette intrigue était possible grâce à l'habileté de ses mains diaboliques et impérieuses cachées le plus souvent sous une table lors des dîners. Muette, impassible, mais à la fois très honteuse, elle prend la main d'autorité en gardant une belle indifférence : « Cette main, un peu épaisse, mais aux doigts longs et bien tournés (...) ne tremblait pas et faisait son petit travail (...) avec une fermeté, une aisance et une gracieuse langueur de mouvements incomparables ! »²²¹. Pour l'officier amoureux de cette tentatrice le contact de cette main, un peu grande et forte, suscitait une jouissance inexprimable. Cette main, remarquons-le, fait un particulier contraste avec « la taille superbe d'une danseuse »²²².

Dans le ton admiratif et émerveillé dans lequel le portraitiste s'est attaché à peindre Alberte, il a également dessiné les autres protagonistes. Dans le cas de la marquise de***, Ravilès exalte sa silhouette en racontant qu'elle pourrait se vanter d'une silhouette effilée et même majestueuse. Il ne lui reste qu'à ajouter que la marquise était une « grande dame (...) qui boit du soleil par la peau, et elle avait aussi l'ardeur de ce soleil bu, autant dans l'âme que dans les veines, - oui, présente et toujours prête... »²²³. Une telle constatation s'achève par la désignation : « joli d'artiste »²²⁴. Chez Hauteclair, de même que chez la marquise, l'auteur aperçoit aussi ce caractère de grandeur qui fait révéler les puissances souveraines. La gloire de la femme, a sa source dans l'apparence physique et plus précisément dans sa façon de bouger. Hauteclair, avec son air plein de grandeur et de noblesse, attirait le regard des autres en le captivant pour longtemps. Elle était aussi

²¹⁹ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 80.

²²⁰ *Ibid.*, p. 84.

²²¹ *Ibid.*, p. 82.

²²² *Ibid.*, p. 78.

²²³ *Ibid.*, p. 125.

²²⁴ *Ibid.*, p. 126.

grande que son amant, et « dans le rapprochement de ce beau couple, c'était la femme qui avait les muscles, et l'homme qui avait les nerfs »²²⁵. Cette assimilation de l'héroïne à l'homme souligne, sans doute, la prédominance de la femme. Le fait de la rendre aussi haute que Serlon, car « sa tête atteignait presque la sienne »²²⁶ la met sur le même niveau avec l'homme et indique explicitement que plus qu'être l'égale de l'homme, elle le domine et le gouverne car la majestueuse et altière Hauteclaira ne se contentera pas de ce rapport visant à l'égalité, mais cherchera à prouver sa suprématie.

La fierté, la grâce et l'énergie incarnées dans le corps c'est aussi un trait caractéristique de Joséphine d'Alcy (*La bague d'Annibal*), de Madame de Scudemor (*Ce qui ne meurt pas*), femme d'une grande taille, imposante et forte²²⁷ ou de la protagoniste du *Dessous de cartes d'une partie de whist*, la comtesse de Stasseville : « la toute-puissante volonté, qu'à la réflexion j'ai reconnue en elle, depuis que l'expérience m'a appris à quel point le corps est la moulure de l'âme... »²²⁸. Cette dame, l'exemple plus significatif de volonté et d'obstination, est, aux yeux du conteur, « l'influx de la volonté sommeillante [qui] circulait (...) puissanciellement jusque dans ses mains, aristocratiques et princières pour la blancheur mate, l'opale irisée des ongles et l'élégance... »²²⁹

En analysant la présence du diable dans la représentation des protagonistes aurevilliennes, Norbert Dodille affirme que « (...) les héroïnes de Barbey ont le diable au corps (...) et c'est justement dans l'appareil de monstration du corps que le diable élabore son érotique »²³⁰. Et en effet, la maîtresse de la mascarade, de la tentation, Rosalba utilisera toutes ses qualités physiques, dont son corps – source de voluptés inépuisables, afin de montrer aux hommes sa domination et afin de prouver que les hommes ne restent pas insensibles à son charme. Elle accède sur la terre par la passion à une transcendance de type diabolique. De prime abord, la protagoniste se fait connaître comme une grande jeune fille aux cheveux blonds, exceptionnellement pâle, mais qui ne l'était pas trop longtemps. Indigne d'être appelée « Rosalba » (Rose et Blanche) de même que « la Pudica »

²²⁵ *Ibid.*, p. 142.

²²⁶ *Ibid.*, p. 142.

²²⁷ « Madame de Scudemor était assise (...) sur le divan, toujours monumentale, toujours droite, toujours rectangulaire, toujours majestueuse » : Barbey d'Aurevilly, Jules, *Ce qui ne meurt pas*, tome premier..., p. 161.

²²⁸ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 224.

²²⁹ *Ibid.*, p. 222.

²³⁰ Dodille, Norbert, *L'érotique des « Diaboliques » de Barbey d'Aurevilly*, in : *Visages de la féminité*, Saint-Denis : Université de la Réunion, Centre de recherches littéraires et historiques, C.I.R.A.O.I., 1984, p. 137.

(Pudique), cette femme s'est mise à séduire les hommes en étant douée d'une remarquable ténacité, de même que d'une éminente impétuosité des désirs qu'elle évoquait chez eux. Son corps, aussi bien que ses yeux et son visage, ne rendait pas visible ses intentions, et restant attirant et mystérieux à la fois, servait à trouver de nouvelles victimes. Pudica, il faut le dire, était « un sphinx qui dévorait le plaisir silencieusement et gardait son secret. Rien du coeur ne traversait les cloisons physiques de cette femme, ouverte au plaisir seul... et chez qui la pudeur était sans doute la première peur, le premier frisson, le premier embrasement du plaisir ! »²³¹. Rosalba, qui se croyait une femme pudique et innocente, était, en réalité, créée par les désirs et avait le talent de les allumer chez les hommes. Philippe Berthier écrira : « la sexualité est désignée comme le médium des équivoques existentielles »²³².

Les mêmes remarques peuvent être adressées à la señora Vellini qui, aussi bien que l'héroïne précédente, éveillait, par son comportement sexuel débridé, une passion sauvage chez les hommes, et surtout chez le jeune Ryno de Marigny. Celui-ci remarquait en elle les mouvements d'une reine qui parvenaient même à transmuier une petite et maigre femme en une « reine absolue, *Reina netta* »²³³. Sa taille mince, souple, voluptueuse et fortement sensuelle possédait une grâce physique exceptionnelle capable d'obséder incessamment les pensées de Marigny et d'allumer ses sens. La femme se distinguait par ce talent éminent de prolonger indéfiniment le plaisir chez son amant. Le vicomte de Prosny la compare même à une sorcière qui « (...) le pied nud comme une magicienne (...) va faire son charme »²³⁴. Ses pieds, il faut le souligner, inspiraient le désir et paraissaient vibrer dans les plus extraordinaires et recherchées danses de l'amour.

Les mouvements pareils de reine constituent un élément essentiel du personnage féminin de *L'amour impossible*, Mme de Gesvres qui, grâce à ses valeurs physiques et psychologiques, était supérieure aux autres femmes. Cette dame fière et imposante dont les épaules exprimaient « un mépris de reine offensé »²³⁵, dont les pieds étaient pleins de puissance et dans le front de laquelle il y avait « une force d'intelligence supérieure »²³⁶,

²³¹ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 297.

²³² Berthier, Philippe, *L'ensorcelée, Les Diaboliques de Barbey d'Aurevilly, une écriture du désir*, Paris : Honoré Champion, 1987, p. 125.

²³³ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Une vieille maîtresse...*, p. 119.

²³⁴ *Ibid.*, p. 75.

²³⁵ Barbey d'Aurevilly, Jules, *L'amour impossible...*, p. 94.

²³⁶ *Ibid.*, p. 17.

incarnait en elle la force et la domination. Admirablement belle, grande et altière, elle se distinguait aussi par la délicatesse et par la fragilité de sa taille. C'est pourquoi ses flancs, même si plutôt larges et amples, contrastaient avec la grâce et la souplesse des contours de son corps de même qu'avec la finesse de ses blanches mains aristocrates.

Le zoomorphisme

Tressignies, lui aussi, célèbre la figure idéale de la duchesse d'Arcos de Sierra Leone et exprime à merveille son charme. Cette femme, aux cheveux noirs couvrant ses larges épaules, « rappelait la *Judith* de Vernet, mais par le corps plus fait pour l'amour... »²³⁷. De même que Rosalba, Vellini ou Mme de Gesvres, la duchesse, dont la vie s'est concentrée sur l'envie de la vengeance, est aussi excellente dans l'art de séduire les hommes et ceci pour déshonorer le nom de son mari. Elle réalisera son rêve, entre autres, grâce aux atouts indéniables et uniques de sa taille modèle à laquelle les hommes ne parvenaient pas à résister. Parfaite et opiniâtre dans l'exécution de ses objectifs, elle est même comparée par Robert de Tressignies à une panthère, animal remarquable par son adresse physique et sa sensualité. Selon le narrateur, la duchesse, cette perfection dans la profession de courtisane, « (...) en eut, ce soir-là, la souplesse, les enroulements, les bonds, les égratignements et les morsures »²³⁸. Lors des transports amoureux, la brutalité et l'agilité de ce fauve, étaient, selon la protagoniste, un élément inséparable de sa vengeance. Comme l'observe Tania Marleau « Les personnages féminins aurevilliens sont des êtres puissants et mystérieux qui, comme des fauves, peuvent se déchaîner quand vient le temps de protéger leurs intérêts »²³⁹. Pascale Jonchière, de son côté, en parlant de Vellini, dira que « Fauve et animale, elle s'apparente aux figures souvent maléfiques, voire sataniques, de l'Autre Monde et rappelle le pouvoir qu'avait la magicienne de transformer les hommes en animaux »²⁴⁰.

²³⁷ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 319.

²³⁸ *Ibid.*, p. 323.

²³⁹ Marleau, Tania, *Le grotesque dans « Les Diaboliques » de Barbey d'Aurevilly*, Québec : Université McGill, Département de langue et littérature françaises, Montréal, 2000, p. 21.

²⁴⁰ Jonchière, Pascale, *Splendeurs et misères de la magicienne chez Barbey d'Aurevilly*, in : Bernard-Griffiths, Simone, Guichardet, Jeannine (dir.), *Images de la magie : Fées, enchanteurs et merveilleux dans l'imaginaire du XIX^e siècle*, Paris : Annales Littéraires de l'Université de Besançon, n° 504, les Belles Lettres, 1993, p. 96.

Afin de compléter la représentation de la vengeresse Rosalba, il faut encore mettre en relief l'image du serpent qui s'insère dans son portrait. La duchesse, qui incarnait le mal et le péché, inspirait de la peur à Tressignies en faisant qu'il « frémissait de ses gestes, de ses paroles, de sa tête, devenue une tête de Gorgone : il lui semblait voir autour de cette tête les serpents que cette femme avait dans le coeur »²⁴¹.

Le concept de rapprocher une femme d'un serpent apparaît aussi dans *L'amour impossible* où l'auteur compare la façon de bouger de Mme de Gesvres à celle du reptile. D'après-lui, le dos de la femme se balançait avec une ondulation propre à un serpent. Le conteur ne manque pas non plus de recourir à la ressemblance de l'héroïne à une « chatte câline qui faisait gros dos avec des épaules d'une incomparable volupté »²⁴².

Une autre scène, évoquée cette fois-ci dans *L'Ensorcelée* permet aussi de remarquer de quelle façon l'image du serpent s'introduit dans celle de la femme. La Clotte dont le portrait moral au début du roman est bien négatif et désavantageux, en surveillant son chaudron, ressemble non seulement à une sorcière mais aussi à un reptile :

à côté de son fauteuil, on voyait son bâton d'épine durcie au four sur lequel elle appuyait ses deux mains, quand, avec des mouvements de serpent à moitié coupé qui tire son tronçon en saignant, elle se traînait jusqu'au feu de tourbe de sa cheminée afin d'y surveiller soit le pot qui chauffait dans l'âtre, soit quelques pommes de reinette ou quelques châtaignes...²⁴³

Adélaïde Malgy, une autre héroïne du même roman, possédée, tout comme Jeanne-Madeleine Le Hardouey ou la Clotte de l'abbé de la Croix-Jugan, ressemble aussi à une bête dans ses crises de fureur, dans ses accès de folie et de cris :

Dlaïde Malgy passa bientôt pour une possédée et une coureuse de guilledou, dans tout le pays. Les femmes se signaient quand elles la rencontraient le long des chemins, ou assise contre les haies, presque à l'état d'idiote, tant elle avait le coeur navré ! D'aucuns disaient qu'elle n'était pas toujours si tranquille... et que, la nuit, on l'avait vue souvent se rouler, avec des cris, sur les *têtes de chat* de la chaussée de Broqueboeuf, hurlant de douleur, au clair de lune, comme une louve qui a faim²⁴⁴.

Calixte, la protagoniste d'*Un prêtre marié* durant ses crises de somnambulisme dont nous parlerons d'une façon plus détaillée dans la deuxième partie, évoque aussi quelques associations typiques des animaux : « dans des bonds et des grimpelements monstrueux qui défiaient la force ou la vigilance de son père, elle avait, cet être habituellement pâle, doux et pliant comme un lis submergé de rosée, montré tout à coup la

²⁴¹ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 337.

²⁴² Barbey d'Aurevilly, Jules, *L'amour impossible...*, p. 56.

²⁴³ Barbey d'Aurevilly, Jules, *L'Ensorcelée...*, p. 149.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 160.

force d'étreinte du crabe et la souplesse du chat sauvage... »²⁴⁵. La jeune femme, il faut le souligner, était insultée et blessée plusieurs fois par les paroles de Julie la Gamase, une mendicante, tuée en effet par Sombreval, qui, en s'approchant une fois de lui, se tortillait « comme une vipère prise dans un noeud et qui ne peut se redresser, et elle [lui] envoya son regard oblique »²⁴⁶.

À la marquise de***, Barbey d'Aurevilly attribue aussi certains traits animaliers. Jalouse, inquiète et parfois aussi violente, de même que maladroite dans ses caresses, elle voulait être comme une lionne qui « s'imaginait avoir des griffes, et qui, quand elle voulait les allonger, n'en trouvait jamais dans ses magnifiques pattes de velours. C'est avec du velours qu'elle égratignait ! »²⁴⁷. On peut donc affirmer très nettement que, contrairement à la duchesse, à Hauteclair et à Mme de Gesvres, la protagoniste de la nouvelle *Le plus bel amour de Don Juan* ne peut pas se vanter du pouvoir ou des spécificités propres à cet animal. Il n'est tout de même pas indifférent de noter que dans le cas de la duchesse d'Arcos de Sierra Leone et celui de la marquise de***, les comparaisons des héroïnes aux bêtes sauvages apparaissent pendant des actes érotiques.

L'idée de comparer des humains à des bêtes revient aussi dans la nouvelle *Le dessous de cartes d'une partie de whist*. Si nous regardons de près le personnage de la comtesse de Stasseville, nous apercevons que cette diabolique ressemble à un reptile. Cette similitude est visible avant tout en raison d'une « langue vipérine »²⁴⁸ que la protagoniste passe « sur ses lèvres sibilantes... »²⁴⁹ de même qu'en raison de ses mains qui « (...) ressemblaient à des griffes fabuleuses, comme l'étonnante poésie des Anciens en attribuait à certains monstres au visage et au sein de femme »²⁵⁰. Au terme de l'analyse du zoomorphisme concernant la comtesse de Stasseville, nous sommes d'accord avec Tania Marleau selon qui « Le corps des personnages féminins (...) contribue à construire le grotesque monstrueux du recueil »²⁵¹.

²⁴⁵ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Un prêtre marié...*, p. 324.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 258.

²⁴⁷ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 126.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 222.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 222.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 222.

²⁵¹ Marleau, Tania, *Le grotesque dans « Les Diaboliques » de Barbey d'Aurevilly...*, p. 23.

Dans cette galerie de femmes comparées par l'auteur à certaines bêtes sauvages, il est impossible d'omettre le personnage de la Malagaise qui, sans nul doute, rassemble le plus de traits animaliers. Qu'il nous soit permis de constater, en nous servant surtout de l'exemple de la Vellini, que l'écrivain tente non seulement de montrer ses héroïnes en tant que les femmes sexualisées à l'extrême, mais aussi en tant que les personnages qui sont très instinctifs. Pascale Auraix-Jonchière, de son côté, observe que « Les félines, chez Barbey, exercent en général leur ascendant sur un homme à qui elles s'éprouvent liées par une passion absolue... »²⁵². Alain François, quant à lui, écrira qu'

En littérature, les séductrices, ou leurs versions « hard », dompteuses d'hommes et/ou de fauves, n'ont pas nécessairement des attributs immédiatement repérables. En fait, généralement la femme-chatte n'est pas un monstre, mais une humaine « normale » qui se démarque par son apparence, son comportement, ses accessoires, voire ses animaux domestiques... Souvent elle est brune, répondant à un fantasme exotique de la bourgeoisie du XIX^e siècle. La fille du sud, nécessairement fougueuse, sauvage toujours, semble mieux répondre au modèle du chat, c'est la Carmen de Mérimée, la « *Vieille Maîtresse* » de Barbey d'Aureville ou la « *Concha* » de Pierre Louÿs. Elle doit être souple et hautaine, comme le chat, sensuelle évidemment, et pouvoir blesser, soit moralement, soit physiquement. On pourrait parfaitement classer dans les femmes félines la quasi-intégralité des séductrices de roman, puisque le motif, par ses qualités spécifiques, vient se claquer sur celui de la brune malfaisante perpétuellement opposée à la blonde ingénue²⁵³.

Dans cette optique, la Vellini représente incontestablement ce genre de protagonistes. Tout d'abord, elle a certains rapports de ressemblance avec une panthère et cela grâce à deux éclairs d'une puissance électrique venant de son épine dorsale et vibrant comme celle d'une panthère nerveuse et souple, en même temps. Sa façon de bouger est donc dangereuse, imprévisible et bien féline à la fois, c'est pourquoi liée à une certaine délicatesse et à la sensualité. Revêtue de vêtements noirs, elle est très souvent allongée sur la peau de tigre : « (...) tigres et panthères non seulement l'accompagnent, mais la déterminent dans ses poses, ses regards, sa démarche »²⁵⁴.

Ryno de Marigny trouve aussi en son amante quelque chose du tigre avec des yeux froids et faux, de même qu'avec les mouvements des tigresses amoureuses et de jeune jaguar quand elle se roulait sur des tapis. Le vicomte de Prosny, à son tour, explique que la Malagaise imite parfaitement cet animal qui reste calme « jusqu'à ce qu'il bondisse, et son

²⁵² Auraix-Jonchière, Pascale, *Barbey d'Aureville et « La Belle Dame sans merci » ou comment interroger la décadence ?...*, p. 262.

²⁵³ François, Alain, *La femme-félin, figure zoomorphe transculturelle*, Détresse visuelle, Carnet d'Alain François, en ligne, <http://culturevisuelle.org/detresse/archives/20> (consulté le 27 décembre 2012).

²⁵⁴ Cité d'après : Jonchière, Pascale, *Splendeurs et misères de la magicienne chez Barbey d'Aureville...*, p. 96.

premier bond tombe si juste qu'il n'a pas besoin de le recommencer (...) Ne fera-t-elle qu'un coup de dent du friand bonheur d'Hermangarde ? »²⁵⁵

Il est aussi intéressant de présenter Vellini comme une lionne frémissante dont le courroux était si proche de la caresse et dont la vie « s'écoulait entre les engourdissements du sommeil et les voluptueuses fureurs de l'amour ; entre la sieste accablée et le réveil animé sur mon coeur ! (celui de Ryno) »²⁵⁶. Cette figure ambivalente a aussi à voir avec une vipère qui, dressée sur sa queue, lançait ses yeux opiniâtrément dévorants et impassibles.

La Malagaise tend aussi vers l'animalité en raison de ses félines sauvageries et de son comportement étrange et inquiétant par rapport à son enfant, la petite fille nommée Juanita :

C'étaient des cris, des frénésies, presque des lèchements de bête fauve... Elle suçait ces grands yeux qui la regardaient sans rien comprendre à toutes ces furies maternelles. Elle mordait amoureusement toute cette jeune et délicate chair où filtraient les premières fraîcheurs de la vie²⁵⁷.

L'occurrence de cette assimilation de Vellini à un animal se fait aussi remarquer dans le passage où la vieille maîtresse se représente comme une louve : « Voilà plusieurs jours que la Vellini, ta louve amaigrie, n'a rôdé dans les environs du manoir ! »²⁵⁸

Une autre illustration conduisant à former l'image d'un animal dans le portrait de la femme et menant à constituer le cadre de référence dans lequel s'insèrent toutes les autres considérations sur l'animal, se fait voir dans *Ce qui ne meurt pas*. Cette fois-ci, Barbey d'Aurevilly renonce à imputer à son héroïne les qualités animalières en la rapprochant d'une façon saillante et évidente d'une bête sauvage. Le motif d'animalité, beaucoup plus métaphorique que dans les oeuvres précédentes, grâce auquel il est possible d'établir le rapport entre l'homme et l'animal, se rapporte dans ce roman au portrait vestimentaire de la protagoniste de premier plan, Yseult de Scudemor. La comtesse, en voulant se protéger contre l'air frais et brumeux, « (...) avait entortillé son cou et ses épaules de cette fourrure qu'on appelait alors un boa, et ce boa de martre, replié autour d'elle, ressemblait au serpent rassasié de la vie, qui s'était endormi autour de sa victime sans avoir pu s'en

²⁵⁵ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Une vieille maîtresse...*, p. 271.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 164.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 168.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 367.

détacher... »²⁵⁹. Tout comme ce boa s'empare d'Yseult, celle-ci contribue à dominer son amant, Allan de Cynthry en causant, par conséquent, une lente et consciente dégradation de l'âme fragile de ce jeune homme. Cette conception et cette vision de l'animal ayant des relations avec la femme qui entraîne la souffrance et, en effet, la perte de son amant, est résumée par celui-ci de façon suivante : « Regret vain d'une générosité écrasée par l'Impossible, cet écrase-tout dans les destinées humaines, serpent qui vous lie les pieds, les mains, le torse et la gorge, quand vous voyez mourir, à trois pas de vous, vos enfants ! »²⁶⁰. Ajoutons qu'il s'agit ici d'Allan et de la fille d'Yseult, Camille.

En analysant la perception de l'animal dans l'image d'Yseult de Scudemor, il est aussi intéressant de remarquer que son prénom, ayant ses origines dans le prénom gallois Essylt, signifie « le noble serpent ». La comtesse, tout comme cet animal qui personnifiait la sagesse dans les mythologies païennes, est aussi une femme intelligente et, avant tout, très rusée sachant parfaitement jouer de ses propres sentiments et expressions afin de duper l'homme qui l'aime infiniment et sincèrement. Pour compléter, son nom, Scudemor rapproche du mot grec « skia » et signifie « l'ombre ». La signification de ce nom féminin dans laquelle s'inscrivent l'absence de clarté, de lumière et tout simplement l'obscurité, constitue une illustration parfaite de l'attitude de l'héroïne qui autant qu'une femme froide et orgueilleuse fait entrer son amant dans un jeu de calcul, de tromperie et de mensonge en le privant de possibilité de repos, de calme et de tranquillité (un autre sens du mot désignant la protection, la défense contre la chaleur de même que la détente).

La femme-vampire

Si dans le portrait des femmes aurevilliennes s'inscrit leur cruauté la plus raffinée et la plus perverse, il devient alors singulièrement intéressant de compléter l'image des protagonistes par la thématique de la femme-vampire, thématique très fréquente dans les romans et nouvelles du XIX^e siècle. Barbey d'Aurevilly, nous pouvons le supposer, a toujours tenté d'incarner ce motif dans son oeuvre pour que les figures cruelles, derrière lesquelles se cachent une force invincible et une révolte, sillonnent ses histoires. Les personnages de vampires féminins apparaissent dans les récits aurevilliens sous différents aspects : soit les femmes manifestent leur nature vampirique par l'intermédiaire d'une

²⁵⁹ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Ce qui ne meurt pas*, tome premier..., p. 233.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 257.

beauté ensorcelante et séduisante ou d'un regard dévorant, soit par l'intermédiaire des scènes de violence où elles font ressortir leurs actions les plus démoniaques, soit, enfin, elles se montrent comme des extra-terrestres qui tout simplement boivent du sang de leurs victimes. Les femmes vampires ne sont donc pas toujours des femmes-séductrices dont la beauté impressionnante et stupéfiante constitue un danger mortel pour leurs amants. Et ce serait ici l'occasion d'approcher cette optique variée de la femme fatale-vampire.

L'héroïne de *La vengeance d'une femme*, la duchesse d'Arcos de Sierra Leone, en unissant le macabre et l'érotisme, est l'incarnation de la femme-vampire car « pour assouvir sa propre vengeance [prive] ses partenaires de toute énergie libidinale mais aussi de tout élan vital »²⁶¹.

La vision vampirique que l'auteur donne de Madame de Stasseville, femme sévère, froide et dépourvue de cœur, se manifeste, à son tour, par le fait que la protagoniste écrase sous son pied le cadavre de l'enfant caché, soit le sien soit celui d'Herminie, sa fille.

Vellini, l'héroïne d'*Une vieille maîtresse*, se montre aussi vampire agissant sans bruit, et cela dans plusieurs situations. Le premier incident a lieu juste après le duel de Ryno avec l'époux de la Malagaise. Ainsi, pendant la guérison de Marigny, la rusée Vellini glisse dans sa chambre et s'approche d'une façon discrète, propre à celle du vampire²⁶², de Ryno tout en étant « (...) silencieuse et pâlie, (...) mais les yeux toujours vivants, - ces yeux vampires qui vous suçaient le cœur en vous regardant... »²⁶³. Après avoir entrepris de tenter l'homme, elle suce, comme un vampire à proprement parler, la blessure en signe de leur union éternelle (nous y reviendrons dans la deuxième partie de notre étude). La scène concernant le fait d'échanger du sang qui compose le philtre fatal et qui ajoute une tonalité cruelle et sauvage, se répète en Normandie, dans la grotte des rencontres mystérieuses de deux amants, dans l'endroit maléfique où la sanguinaire Vellini exerce son pouvoir et son rite barbare. La toute-puissante Malagaise se fait vampire, cette fois-ci vampire sadomasochiste lorsque Ryno « lui avait demandé des philtres, [et] elle s'était coupé avec

²⁶¹ Auraix-Jonchière, Pascale, *Les Diaboliques de Barbey d'Aurevilly*, Paris : Éditions Gallimard, 1999, p. 141.

²⁶² « Si le vampire fascine le lecteur c'est parce qu'il est entouré de mystère mais aussi en ce qu'il est un être hybride, inspirant à ses victimes des sensations contradictoires. L'archétype du vampire se construit donc sur ces deux piliers que sont le mystère et l'hybridité » : Salagean, Claudia-Sandra, *Vampires littéraires du XX^e siècle, La figure du vampire en prose : entre tradition et modernité*, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2009, p. 10.

²⁶³ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Une vieille maîtresse...*, p. 148.

les dents quelque veine, pour lui en donner un qu'il connaissait, et dont la mystérieuse influence faisait tout oublier – excepté elle – à celui qui en avait bu »²⁶⁴. La Malagaise, à la différence des autres protagonistes, se fait présenter comme un vampire au sens propre du terme : elle suce le sang des mortels.

Le motif sanguinaire de Vellini, « cette bohémienne aux goûts barbares »²⁶⁵, constitue un des éléments cardinaux du roman. Le sang est présent partout et influence, pénètre tout : même la lettre de l'héroïne adressée à Ryno est trempée de son sang car, en ne pouvant pas trouver d'encre dans sa cabane, elle s'est piqué une veine en se servant de son épingle à cheveux.

Le sang apparaît aussi sous forme de larmes qui remplacent ce liquide visqueux et qui reflètent la bestialité de Vellini : « - C'est du sang aussi que des larmes ! (...) Bois donc, Ryno ; bois donc ! bois toujours ! (...) Les larmes avaient le goût du sang déjà bu... »²⁶⁶

Le rapprochement similaire de la femme et du vampire se fait voir aussi dans *Une histoire sans nom*. La baronne de Ferjol, après avoir découvert l'innocence de sa fille et l'identité du coupable, de même qu'après avoir appris que le père Riculf était récemment mort, obsédée par sa haine et enfermée dans sa folie de vengeance, trouve l'endroit où celui-ci a été enterré afin de rassasier ses yeux de la dépouille du moine et de commettre le plus monstrueux sacrilège :

Elle s'en approcha jusqu'au bord et regarda dedans avec ces yeux que la haine a comme l'amour, - ces yeux qui dévorent tout, - et elle vit le mort dans le fond de sa fosse (...) Ah ! elle le reconnut, malgré les années, malgré cette barbe qui avait blanchi, et ces yeux sans regard que les vers rongeaient déjà dans leurs orbites. Elle enviait le sort de ces vers... Elle aurait voulu être un de ces vers...²⁶⁷

C'est ainsi que la baronne trouve en elle ce désir sauvagement blasphématoire, sacrilège, le désir cannibale de devenir l'un de ces vers qui dévorent le cadavre du capucin :

L'*Histoire sans nom* s'achève sur cette scène de voyeurisme ou plutôt de vampirisme nécrophilique, où l'oeil dévorateur fonctionne comme instrument de « consommation » sexuelle, plus exactement de pénétration phallique sur un corps mutilé et définitivement passivisé, féminisé par la mort²⁶⁸.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 432.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 305.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 192.

²⁶⁷ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Une histoire sans nom...*, p. 153.

²⁶⁸ Cité d'après : Bernard, Claudie, *L'Inter-diction dans « Une histoire sans nom »*, in : Berthier, Philippe (dir.), *Barbey d'Aurevilly : cent ans après (1889 – 1989)*, Genève : Droz, 1990, p. 351.

Bernard Claudie continue :

Cette scène nécrophilique finale reproduit en quelque sorte celle du viol, sauf que Riculf a pris la place de la fille endormie, et Mme de Ferjol celle de l'agresseur. Cette inter-version des rôles entre-dit le plus obscur de la libido de Mme de Ferjol. Car ce rôle sadique a été, en fait, son rôle constant, dans l'amour comme dans la haine, vis-à-vis de Lasthénie²⁶⁹.

Grâce aux fragments que nous avons évoqués à propos de la description physique du corps des héroïnes démoniaques, il est aisé de constater que Barbey d'Aurevilly ambitionnait de valoriser, voire d'exalter le beau sexe. De cette attitude découle tout logiquement que le portrait physique des femmes est positif et favorable. Toutefois, comme le suggère l'écrivain, cette beauté, ce don de charmer, d'enivrer les hommes des plaisirs et ces qualités physiques indiscutables, ne constituent qu'un masque derrière lequel chacun de ces personnages féminins cachera ses propres pièges rien que pour triompher de la vie et pour détruire les partenaires masculins. Comme le remarque fort justement Michel Lecureur : « (...) tout dans le corps humain devient symbole pour Barbey. Les formes, les poses et les couleurs sont autant de reflets de l'âme »²⁷⁰. L'auteur montre comment ses protagonistes maintiennent leur empire sur l'homme par les sens et par les amours chaudes et perverses. Alberte, Hauteclair, Pudica, la duchesse d'Arcos de Sierra Leone, Vellini ou, enfin, Joséphine d'Alcy sont des créatures hautement sensuelles, et l'attachement qu'elles inspirent est d'abord d'origine physique. La beauté de leurs corps, de même que celle des yeux, des cheveux ou du visage ne parviendra pas toutefois à couvrir le vrai portrait de toute une légion de femmes « mantes – vampires ». Même plus, nous aurons l'audace de constater que cette splendeur et cette grâce permettront de mettre en évidence le portrait d'une femme destructrice de même que d'accentuer l'importance des anomalies physiques et des aberrations mentales. L'idée de contraste, proposée par Barbey, selon son art de la suggestion, fera que nous allons mieux comprendre l'essentiel et le but de son message : fasciner et intriguer le lecteur par la forte personnalité de ses héroïnes jusqu'au moment où celui-ci commencera à se demander quels ont pu être les modèles dont l'auteur s'est inspiré. Même si les protagonistes semblent presque entièrement inventées, elles ne le sont pas parce que l'écrivain a beaucoup puisé dans la réalité dont il nous assure dans la Préface des *Diaboliques* : « Ces histoires sont malheureusement vraies. Rien n'en a été inventé. On n'en a pas nommé les personnages : voilà tout ! »²⁷¹

²⁶⁹ *Ibid.*, pp. 351-352.

²⁷⁰ Lecureur, Michel, *Les Personnages Féminins dans l'oeuvre de Barbey d'Aurevilly...*, p. 134.

²⁷¹ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 50.

Des réflexions de ce genre nous amènent au roman *Une vieille maîtresse* qui est aussi une histoire vraie, écrite suite à une aventure amoureuse vécue par Barbey d'Aurevilly avec une Espagnole diabolique et infernale : « J'ai aimé trois ans une femme horrible... le diable m'avait cadencé, bouclé, et croché à ce monstre ; mon amour ressemblait à de l'ivrognerie... »²⁷²

Les codes vestimentaires

Après avoir souligné l'importance de la signification des noms des protagonistes, des multiples traits de leur visage, de leur apparence et de la pose de leur corps, il est nécessaire de compléter toutes ces particularités par le portrait vestimentaire des héroïnes, ce que nous avons d'ailleurs annoncé dans l'avant-propos de notre étude. Comme l'explique Michel Erman, en prenant en considération certaines remarques faites par Roland Barthes dans son essai *Système de la mode*, « l'analyse (...) des codes vestimentaires (...) montrait que le vêtement est une représentation de soi qui exprime toujours un rapport au monde »²⁷³. Dans le cas de Barbey d'Aurevilly, l'idée de tracer le portrait vestimentaire n'a pas uniquement pour but de refléter les goûts et les principes de l'époque des héroïnes, mais avant tout de faire voir au lecteur « les signes individuels relatifs à la volonté et au désir des personnages »²⁷⁴. Tout le déguisement n'est donc pas essentiellement un simple ornement, une pause descriptive dans la narration, mais il est strictement lié aux événements qui forment les histoires. L'habillement introduit aussi la manière d'être en mettant, en même temps, en relief les vices les plus monstrueux des femmes fatales et la nature calme et placide des héroïnes droites. Par conséquent, nous avons le droit de conclure, qu'à travers le physique des individus, nous pouvons nous acharner à en examiner et observer leurs caractères : « La description attentive du vêtement devient donc comme une première indication du caractère »²⁷⁵. Le portrait vestimentaire, ainsi que le portrait physique, dans les oeuvres aurevilliennes n'est pas purement narratif et ne renseigne pas simplement sur les héroïnes. Il constitue le reflet des intentions de l'écrivain qui essaye à travers ses écrits bien différents, d'une part, de dévoiler leur nature démoniaque, cruelle et despotique, et d'autre part, de faire une révérence à leur

²⁷² Cité d'après : Morand, Paul, *Préface*, in : Barbey d'Aurevilly, Jules, *Une vieille maîtresse*, Paris : Éditions Gallimard, 2007, p. 8.

²⁷³ Erman, Michel, *Poétique du personnage de roman...*, p. 67.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 67.

²⁷⁵ Bardèche, Maurice, *Balzac, Romancier. La Formation de l'Art du Roman chez Balzac jusqu'à la publication du « Père Goriot » (1820-1835)*, Genève : Slatkine Reprints, 1967, p. 558.

personnalité vertueuse et clémente. Notons encore que certains détails de leurs vêtements, dont la couleur rouge, ont pour visée de communiquer au lecteur le sort malheureux des protagonistes.

Avant de prouver la forme argumentative et symbolique surgissant de la description vestimentaire du féminin, nous voudrions parler, en premier lieu, de la taille idéale des protagonistes, accusée grâce au vêtement qu'elles portent. Les héroïnes aurevilliennes ont toutes un goût parfait parce qu'en rejetant une parure trop riche et trop brillante, elles recherchent plutôt la simplicité – symbole d'élégance et de raffinement. La beauté du visage et le caractère particulier du corps de toutes ces femmes sont toujours mis en valeur au moyen de la vêtue. Ainsi, la taille idéale d'Alberte « était prise dans le corselet luisant d'un spencer de soie verte à franges qui retombaient sur sa robe blanche, une de ces robes du temps d'alors, qui serraient aux hanches et qui n'avaient pas peur de les montrer, quand on en avait... »²⁷⁶

La figure exemplaire de Hauteclair, monitrice d'escrime dans une petite ville de province, est valorisée surtout grâce aux vêtements portés lors des leçons d'escrime : « ses chausses de soie tricotées (...) mettaient en relief ses formes de Pallas de Velletri, et (...) son corsage de maroquin noir (...) pinçait, en craquant, sa taille robuste et découpée... »²⁷⁷

L'héroïne de *L'amour impossible*, Bérangère de Gesvres, désignée par le conteur comme « une des femmes les plus à la mode de Paris »²⁷⁸ expose sa taille impeccable et surtout ses magnifiques épaules, entre autres, grâce à une flottante robe de velours noir. Ce vêtement, soulignons-le, à part son rôle d'ornement, sert aussi à l'élégante à faire ressortir sa fierté, sa domination et sa supériorité.

La protagoniste dont la tenue de velours noir manifestera aussi sa qualité de style et son bon goût, est la comtesse Yseult de Scudemor de *Ce qui ne meurt pas* qui après avoir mis « (...) sur la mousseline presque transparente qui la couvrait, un manteau de velours noir (...), s'assit en face d'un secrétaire, qu'elle ouvrit. Elle était majestueusement belle

²⁷⁶ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 78.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 154.

²⁷⁸ Barbey d'Aurevilly, Jules, *L'amour impossible...*, p. 20.

alors »²⁷⁹. Le choix du vêtement que cette femme porte, constitue donc le facteur principal de son élégance et de sa beauté. Une autre fois, vêtue d'une simple robe de satin noir, Yseult exposait ses épaules « larges et parfaites de forme »²⁸⁰.

Jeanne-Madeleine de *L'Ensorcelée*, se fait aussi remarquer comme une femme élégante et pleine de goût. Embellie d'un mantelet bleu et d'une cape tombant sur ses épaules, « elle avait sur la tête la coiffure traditionnelle des filles de la conquête, la coiffure blanche, très élevée et dessinant comme le cimier d'un casque, dont un gros chignon de cheveux châtons, hardiment retroussés, formait la crinière »²⁸¹.

Lasthénie de Ferjol (*Une histoire sans nom*) en étant vêtue d'une robe d'un vert sombre, se présente aussi comme une fille aimable et délicate. Ce qui est cependant frappant et significatif, ce sont ses cheveux cendrés, « car la cendre est un signe de deuil, puisque, autrefois, dans des jours d'affliction, on se la mettait sur la tête... »²⁸². Il ne fait pas de doute que Barbey d'Aurevilly met fortement en relief le sort tragique de Lasthénie et tente de préparer le lecteur à sa mort inévitable.

À l'occasion de la création du portrait vestimentaire, Mesnilgrand fait passer aussi devant les yeux du lecteur ses réflexions concernant le corps-modèle de Rosalba (*À un dîner d'athées*) en s'attachant à montrer sa séduction : « à peine vêtue, les épaules au vent, embrassées par une chaleur africaine, les bras nus, ces beaux bras dans lesquels j'avais tant mordu et qui, dans de certains moments d'émotion (...) devenaient, comme disent les peintres, du *ton* de l'intérieur des fraises »²⁸³.

Une observation similaire nous acheminera vers les personnages de Vellini (*Une vieille maîtresse*) et d'Hortense de *** du *Cachet d'onyx*. La première d'entre elles, la Malagaise, afin de séduire Ryno de Marigny, a mis une robe exceptionnelle de satin chamois qui donnait du charme et de l'élégance à sa taille souple tout en magnifiant, à cette occasion, ses bras nus ornés de nombreux bracelets. Michel Lecureur remarquera, à son tour, que « la courtisane, comme Vellini, ou la femme qui n'a pas un goût parfait,

²⁷⁹ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Ce qui ne meurt pas*, tome premier..., p. 83.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 161.

²⁸¹ Barbey d'Aurevilly, Jules, *L'Ensorcelée...*, p. 87.

²⁸² Barbey d'Aurevilly, Jules, *Une histoire sans nom...*, p. 59.

²⁸³ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 300.

aime une parure riche et brillante. Elle adore se couvrir de bracelets, de bagues et de colliers »²⁸⁴.

Quant à Mme de *** qui voulait être attrayante pour son amant, Dorsay, elle a décoré sa tête, son cou et ses bras de rubis contrastants avec sa robe blanche qu'elle portait lors du bal qui, nous le verrons, a eu des conséquences dramatiques pour elle. La couleur de ces pierres ornant le corps de la protagoniste, à côté de valeurs esthétiques, renvoie aussi à la teinte du sang ; ce qui peut suggérer au lecteur la souffrance et le malheur de l'héroïne : « cette danseuse effrénée... et déchirée au front par l'idée fatale, sous le diadème de pierreries, visière de casque faussée et impuissante contre l'invisible épée de la douleur, qui frappe toujours l'ennemi à la tête avant de l'achever dans le coeur ! »²⁸⁵. Nous signalons que toute cette scène de torture physique et psychique d'Hortense sera commentée plus tard.

Le châle de couleur cerise enveloppant la taille de Léa permet aussi au lecteur de prévoir une fin tragique pour cette jeune fille sensible et très fragile. L'explication plus détaillée de son triste destin de même que de sa mort dramatique apparaîtra avec l'histoire de l'héroïne précédente.

Dans *Ce qui ne meurt pas* la fonction du châle orange de la protagoniste consistera, en revanche, à cacher par Yseult à Allan, le père de leur enfant et à sa fille, Camille le fait d'être enceinte. Précisons qu'au moment où Allan apprend cette nouvelle, Yseult est enceinte de huit mois. Camille, ne dévoile le mystère que lorsque la petite Jeanne est déjà au monde : « (...) froissant de sa main gauche un long châle orange tombé de ses épaules aux hanches et flottant mollement autour d'elle (...), elle semblait secouer de la suave draperie qu'elle étalait sur ses genoux tous les secrets de la mort et de la vie »²⁸⁶. L'auteur attribuera donc à ce châle le rôle du masque dissimulant la grossesse de l'héroïne. Nous présenterons de façon plus minutieuse la signification et l'importance de cet art du camouflage à l'exemple de Mlle de Ferjol. Tout de même, rapportons-nous encore à une fleur blanche ornant les cheveux de Camille lors de la cérémonie de son mariage avec Allan qui n'est plus le symbole de l'innocence et de la pureté, mais « (...) celui du mystère

²⁸⁴ Lecureur, Michel, *Les Personnages Féminins dans l'oeuvre de Barbey d'Aurevilly...*, p. 128.

²⁸⁵ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Le Cachet d'onyx...*, p. 193.

²⁸⁶ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Ce qui ne meurt pas*, tome second..., p. 185.

que Camille cachait dans son sein »²⁸⁷. La fleur devient donc aussi, en quelque sorte, l'objet de masque et de pruderie ayant pour but de cacher le secret de la protagoniste.

En revenant à l'idée de prévenir le lecteur de l'avenir triste et dramatique de ses héroïnes à l'aide de différents accessoires, il est utile de mettre l'accent sur le fait que Barbey d'Aurevilly se décide à renoncer quelquefois dans *Un prêtre marié* à la couleur rouge afin d'indiquer le sort atroce de Calixte (à l'exception de son caractéristique bandeau rouge dont nous parlerons tout de suite). La description de l'héroïne portant un peignoir lors d'une promenade dans son jardin du Quesnay, ne laisse pas non plus le lecteur oublier la fin tragique de la protagoniste. Toute cette scène met aussi très fortement en relief un climat de mystère et, à la fois, de terreur:

(...) c'était effrayant ! La pauvre enfant n'avait que la vague mousseline de son peignoir sur son corps délicat et souple. Ses pieds et ses bras étaient nus dans cet air marécageux du soir sur le bord de l'étang où elle s'était réfugiée (...) Pour que rien ne manquât à la terrifiante étrangeté du spectacle qu'offrait la malheureuse, ses membres détendus et doués, il n'y avait qu'un instant, d'une force surhumaine, s'étaient comme fondus et liquéfiés sous elle, et l'on ne voyait plus dans les plis gonflés de la mousseline où elle semblait nager que cette tête pâle sans regard, avec son bandeau rouge et sinistre !²⁸⁸

Portons également l'accent sur le fait que le fragment cité fera encore penser à une autre explication bien importante : Néel de Néhou tentant de sauver Sombreval qui s'est jeté dans l'étang du Quesnay y verra ce vêtement léger bouger sur l'eau.

Une autre héroïne, la marquise de*** (*Le plus bel amour de Don Juan*), mérite d'être évoquée à ce propos, cette fois-ci en raison d'un bandeau et d'un joyau qui ornent le front de la femme et qui donnent de l'éclat à ses joues, ainsi qu'à ses lèvres. Cette intensité d'une lumière vive et brillante s'harmonisait parfaitement « avec le rubis qu'elle portait habituellement sur le front, car, dans ce temps-là, on se coiffait en *ferronnière*, ce qui faisait dans son visage, avec ses deux yeux incendiaires dont la flamme empêchait de voir la couleur, comme un triangle de trois rubis ! »²⁸⁹

La partisane de ces motifs accessoires est aussi Mme de Gesvres de *L'amour impossible*. Pourtant, à la différence de la marquise de***, l'émeraude brillant sur le

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 198.

²⁸⁸ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Un prêtre marié...*, p. 200.

²⁸⁹ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 125.

bandeau de Bérangère ne sert pas seulement à embellir, à rendre plus attrayant son front, mais avant tout à souligner et à mettre en relief sa nature de triomphatrice.

Le rôle du portrait vestimentaire dans les écrits aurevilliens ne se limite pas uniquement à faire ressortir la sensualité et l'élégance du corps ou le charme du visage. Le vêtement permet aussi de découvrir l'individualité des protagonistes et il sert à l'apprentissage de ces héroïnes. La tenue raconte, pour ainsi dire, sa propre histoire qui complète et reste en relation avec celle des femmes de première importance. En étudiant la signification de différentes parties du corps des créatures fatales, nous avons constaté plusieurs fois que des femmes extraordinairement fières se montrent diaboliques, et ce n'est certainement pas seulement en raison du regard, des grimaces du visage ou enfin de la couleur de leurs cheveux. Cet orgueil se lit également dans le vêtement et plus précisément dans quelques détails de la vêtue ornant le beau corps des héroïnes. Nous admettons donc volontiers l'opinion de Valérie Massignon selon qui « C'est à cause de leur sexe que les femmes sont maléfiques, démoniaques et bestiales. La sainte est celle qui oublie son corps de femme. La femme maudite le cultive avec des artifices, comme les perruques, les fards, les bijoux, les souliers à talons, les robes à queue »²⁹⁰.

Avant de passer à quelques accessoires, voyons jusqu'à quel point une robe redonne de la fierté à la duchesse d'Arcos de Sierra Leone qui, marchant : « (...) le long du boulevard, sinueusement, (...) le coupait comme une faux, plus fière que la reine de Saba du Tintoret lui-même, dans sa robe de satin safran, aux tons d'or... »²⁹¹ ou à la baronne de Ferjol, une femme d'un grand aspect, qui, habillée en ses longs vêtements noirs provoquait « une curiosité respectueuse »²⁹².

L'élément renforçant l'image dédaigneuse de la femme, témoignant de son rang est, de l'avis de l'auteur, la traîne donc le bas d'une robe qui traîne à terre derrière la femme qui marche. En vue d'illustrer cette pensée nous nous référerons aux silhouettes de Hauteclair (*Le bonheur dans le crime*) et de la marquise de*** (*Le plus bel amour de Don Juan*) lesquelles, semble-t-il, en sont un exemple le plus significatif. Or, quant à la première héroïne, dans le fragment introduisant la description de la femme, l'auteur se sert

²⁹⁰ Massignon, Valérie, *Femmes ou démons...*

²⁹¹ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 315.

²⁹² Barbey d'Aurevilly, Jules, *Une histoire sans nom...*, p. 52.

de comparaisons rien que pour marquer cet aspect singulier de Hauteclaira qui, en étalant sa traîne noire, rappelait « un paon, dédaigneux jusque de son plumage »²⁹³. Il en va ainsi de la marquise de*** dont non seulement la fierté, mais aussi la nature démoniaque s'exprimaient par ce type d'ornement. Le narrateur ne manque pas de le commenter de manière suivante : « (...) mince et idéale comme une arabesque et comme une fée, dans sa robe de velours vert aux reflets d'argent, dont la longue traîne se tordait autour de sa chaise, et figurait assez bien la queue de serpent par laquelle se terminait la croupe charmante de Mélusine »²⁹⁴.

En prenant encore une fois en considération le personnage de Hauteclaira, nous ne pouvons pas oublier un autre objet important d'ornement – le voile : expression exacte de son diabolisme. Ce morceau d'étoffe lui servait de masque et de pose cachant, d'une part son aspect extérieur parce que son visage restait invisible, et de l'autre, protégeant sa fierté et les recoins de son existence. Aperçue de loin, lors de différentes activités, elle restait longtemps masquée parce qu'elle portait des voiles bien épais « car Hauteclaira (...) avait toujours eu cette fierté des êtres très fiers, que trop de curiosité offense, et qui se cachent d'autant plus qu'ils se sentent la cible de plus de regards »²⁹⁵. Reste à compléter que le fait de porter le masque par Hauteclaira joue aussi un rôle capital au moment où l'héroïne revêt le costume d'une femme de chambre et, en se métamorphosant sous l'habit de bonne, elle commet un acte délictueux. À part la puissance qui résidait dans ses accessoires diaboliques, de nombreuses notations signalent que la prédominance de Hauteclaira avait aussi sa source dans la teinte noire – couleur préférée de cette protagoniste dont le but unique était de remporter la victoire, de même que de rester la plus étincelante, sans considération de personne. C'est pourquoi Torty proclame que quand elle était en noir, « elle faisait penser à la grande Isis noire du Musée Égyptien, par l'ampleur de ses formes, la fierté mystérieuse et la force »²⁹⁶. Certes, la couleur noire – symbole du deuil et de l'austérité, n'annonce pas cette fois-ci la destinée malheureuse et le chagrin de l'héroïne – mais bien au contraire : son bonheur constant et infini.

Vellini, l'héroïne d'*Une vieille maîtresse*, en portant une robe recouverte de dentelle noire lors du mariage de Ryno de Marigny, n'annonce pas non plus sa propre

²⁹³ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 144.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 120.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 163.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 142.

souffrance, mais en revanche, celle de sa rivale, Hermangarde. C'est celle-ci qui sera trahie, trompée par son mari et qui sera en deuil. La puissante Vellini, tout comme Hauteclair, triomphera de tous les obstacles et fera preuve d'une détermination et d'un courage exceptionnels. Et Barbey d'Aurevilly ne nous fera pas attendre longtemps afin de nous convaincre que les couleurs de la tenue d'Hermangarde prouvent, elles aussi, son affliction :

Avec sa robe de couleur violette, cette pourpre éteinte dans laquelle les reines portent leur deuil (n'était-elle pas une reine en deuil et la pourpre de l'amour meurtri n'expirait-elle pas dans le noir des douleurs cachées ?...), elle avait une expression de souffrance discrète et d'amour dompté si auguste, que Ryno l'embrassa comme il eût embrassé une sainte Image²⁹⁷.

En revenant au masque, ce dispositif que l'on place devant le visage pour empêcher la communication, cacher l'identité, le péché commis ou, enfin, pour se séparer du regard des autres, il est intéressant de citer Roland Barthes selon qui « (...) la tentation du masque total (le masque antique, par exemple) implique peut-être moins le thème du secret (ce qui est le cas des demi-masques italiens) que celui d'un archétype du visage humain »²⁹⁸.

Dans le roman *Une histoire sans nom*, la baronne de Ferjol, afin de dissimuler au monde « le fait déshonorant » de sa fille décide de mettre à celle-ci des équivalents du masque : des voiles épais. La mère despotique va encore plus loin en cachant non seulement le visage de la jeune fille, mais avant tout sa grossesse, que Barbey appelle « le masque »²⁹⁹ (outre sens strict du terme, nous avons affaire à un sens figuré). Dès que la baronne reconnaît chez sa fille les symptômes de la grossesse, elle lui lace le corset sans se préoccuper de le lui serrer trop fort. En lui faisant mal, Mme de Ferjol résume : « (...) il faut bien souffrir un peu pour se cacher quand on est coupable... »³⁰⁰

Les éventails dont on parle dans *L'amour impossible* sont aussi un élément enrichissant le jeu du masque et de l'hypocrisie. Un éventail augmente aussi la curiosité. Mme de Gesvres « (...) était, en somme, la plus distinguée de ces créatures des ténèbres qui n'avaient pas besoin que l'on inventât les éventails pour dissimuler le laisser-aller de leurs yeux »³⁰¹.

²⁹⁷ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Une vieille maîtresse...*, p. 423.

²⁹⁸ Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris : Éditions du Seuil, 1957, p. 66.

²⁹⁹ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Une histoire sans nom...*, p. 94.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 94.

³⁰¹ Barbey d'Aurevilly, Jules, *L'amour impossible...*, p. 134.

La thématique du masque sous forme de métaphore est complétée par Barbey dans *La bague d'Annibal* et plus exactement dans le choix de Mme d'Alcy qui, en échouant à gagner Aloys de Synarose indifférent à sa grâce féminine, entreprend de mettre un masque d'épouse innocente et de forcer M. Baudoin d'Artinel au mariage. L'artificieuse Joséphine tient à trouver dans cet acte la possibilité de mener son jeu de l'illusion et de la manipulation sous le masque des convenances et des pratiques religieuses.

Regardons encore de près le personnage de Vellini d'*Une vieille maîtresse* qui, pour se masquer lors du duel de son époux, sir Reginald Annesley avec Ryno, se déguise en homme et se présente comme le deuxième témoin de Reginald. Ryno, qui reconnaît la señora, exalte à l'occasion la silhouette de l'Espagnole :

(...) jamais elle ne m'avait paru plus charmante. Ce qu'en elle la femme avait d'irrégulier, de dur, de trop maigre, disparaissait quand elle était habillée en homme. Sa redingote de velours noir, serrée à la taille, dessinait gracieusement son torse nerveux et agile qui provoquait si bien les frémissantes étreintes de l'amour, en les défiant³⁰².

La situation évoquée constitue une analogie frappante avec la scène qui se passe déjà en Normandie. Vellini, tentée non seulement de rester anonyme, mais aussi d'adopter et de jouer des rôles masculins, ressemble, cette fois-ci, à un officier « chargé de surveiller le travail des matelots »³⁰³. Toutefois, la rusée Espagnole ne parvient pas à arranger son complot parce que Hermangarde reconnaît sous la cape grise de Vellini la robe que celle-ci a portée sur la Vigie, l'endroit où les deux amants se rencontraient clandestinement.

L'exemple de Mme d'Alcy (*La bague d'Annibal*) permet d'accorder au vêtement encore une autre signification. Ainsi, en choisissant pour cette belle dame une robe de satin dont la couleur reste indéfinie : entre le gris et le lilias, Barbey d'Aurevilly vise à marquer la nature indescriptible et énigmatique de la protagoniste. L'auteur du roman confirmera, une fois de plus, que « (...) la robe fait partie de la personnalité d'une femme... »³⁰⁴ et qu'il n'est pas possible de séparer ces deux éléments.

L'importance de la tenue, à côté des facteurs que nous venons d'évoquer, va encore plus loin. L'examen approfondi du portrait vestimentaire de la duchesse d'Arcos de Sierra Leone (*La vengeance d'une femme*) donne l'occasion d'apercevoir un autre sens des

³⁰² Barbey d'Aurevilly, Jules, *Une vieille maîtresse...*, p. 144.

³⁰³ *Ibid.*, p. 351.

³⁰⁴ Barbey d'Aurevilly, Jules, *La bague d'Annibal*, Toulouse : Éditions Ombres, 2001, p. 61.

costumes que cette beauté portait. Lors de la lecture de la nouvelle, nous apprenons qu'une certaine robe – très particulière d'ailleurs, car portée pendant l'effroyable querelle terminée par la mort de Don Esteban et pour cela ensanglantée par celui-ci, est devenue pour l'héroïne amulette qui devait l'encourager à la vengeance, et même plus, ces retailles de tissu sont devenues tout simplement un symbole du combat que l'héroïne poursuivait chaque jour, ainsi que « signe de sa passion, et peut-être du pacte du sang qu'elle a passé avec son amant »³⁰⁵. Le souvenir que la duchesse garde d'Esteban se matérialise donc dans cette robe tachée de sang qui constitue un stimulant essentiel à la vengeance. Ce que ce vêtement signifiait pour la femme, demeurant dans la patiente certitude qu'un jour, lorsqu'elle serait déjà morte, son mari apprendrait comment sa femme avait vécu et comment elle était morte, se renferme en mots très complexes et d'une grande importance, et que nous ne pouvons pas nous empêcher de citer à cet égard :

(...) c'est là le sang du coeur de l'homme que j'aimais et que je n'ai pu arracher aux chiens ! Quand je me retrouve seule dans l'exécrable vie que je mène, quand le dégoût m'y prend, quand la boue m'en monte à la bouche et m'étouffe, quand le génie de la vengeance faiblit en moi, que l'ancienne duchesse revient et que la fille m'épouvante, je m'entortille dans cette robe, je vautre mon corps souillé dans ses plis rouges, toujours brûlants pour moi, et j'y réchauffe ma vengeance. C'est un talisman que ces haillons sanglants ! Quand je les ai autour du corps, la rage de le venger me reprend aux entrailles, et je me retrouve de la force, à ce qu'il me semble, pour une éternité !³⁰⁶

Restons encore autour du concept de la robe rouge, symbole de passion, d'un désir amoureux et, avant tout, de besoin de conquête, ornant, cette fois-ci, le corps de Vellini. Lorsque Mme de Marigny aperçoit la vieille maîtresse de son mari vêtue en ces teintes correspondant aussi à la séduction et à la pulsion sexuelle, elle commence à comprendre que « ce sanglant météore qui avait surgi tout à coup dans le ciel de son bonheur »³⁰⁷ peut signifier le déclin de l'amour conjugal. Comme le remarque Balzac : « L'âme a je ne sais quel attachement pour le blanc, l'amour se plaît dans le rouge, et l'or flatte les passions, il a la puissance de réaliser leurs fantaisies »³⁰⁸. Nous avons donc affaire à une valeur annonciatrice, à une esthétique de la suggestion partielle tout comme dans le cas des rubis portés par Hortense de *** (*Le Cachet d'onyx*), du châle de Léa, des bas de soie rouge de Marguerite de Ravalet (*Une page d'histoire*) montant sur l'échafaud ou enfin du bandeau rouge de Calixte (*Un prêtre marié*). Bien souvent, un accessoire paraît minime à côté des conclusions qui résultent d'un récit. Ce détail peut entraîner, cependant, de grandes

³⁰⁵ Lecqueur, Michel, *Les Personnages Féminins dans l'oeuvre de Barbey d'Aurevilly...*, p. 136.

³⁰⁶ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 337.

³⁰⁷ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Une vieille maîtresse...*, p. 334.

³⁰⁸ Cité d'après : Bouvier, René, Maynial, Édouard, *Les comptes dramatiques de Balzac*, Paris : Sorlot, 1938, p. 176.

conséquences sur la compréhension d'un personnage et sur le dénouement du secret car il préfigure ce qui va advenir du héros et des événements qui vont se produire dans la suite. D'autre part, laissant des zones d'ombres, il permet aussi de créer un climat de mystère ainsi que de donner des doutes, des hypothèses.

Afin de conclure la question de l'espace du signe et du langage des couleurs concernant les robes portées par les héroïnes aurevilliennes, le sujet si cher à Barbey, il est intéressant de se reporter à la teinte blanche de la robe de noces d'Aimée de Spens du *Chevalier des Touches* préparée pour le mariage qui, malheureusement, n'a jamais eu lieu. Cet ornement unique, rendant l'héroïne éblouissante et revêtu par elle une seule fois à l'occasion de la dernière soirée passée avec son fiancé, Monsieur Jacques, servira plus tard à la femme de suaire dans lequel elle roulera le corps de son bien-aimé mort tragiquement. Complètement désespérée par son décès, l'héroïne a même « la funèbre fantaisie de faire déterrer celui qu'elle appelait son mari (...) et de le rouler dans cette robe de noces qu'elle avait portée un seul soir et qu'elle lui tailla en linceul »³⁰⁹. À la différence des robes rouges des femmes fatales exprimant leur passion, leur appétence et bien souvent aussi leur trahison, celle d'Aimée de Spens, mettra en évidence sa fidélité, son innocence et aussi sa virginité car elle restera pour toujours « pure comme un lis ! »³¹⁰, et veuve de Monsieur Jacques (comme le désigne l'auteur), elle sera toujours « la Vierge-Veuve »³¹¹ à qui le ciel est destiné. Et le seul objet à lui rappeler son fiancé sera le bracelet que l'héroïne a tressé de ses cheveux « plus purs que l'or, et dont le sang qui le couvrait allait faire pour elle une relique sacrée »³¹².

Barbey d'Aurevilly retournera encore, dans l'oeuvre en question, à la symbolique de la teinte rouge faisant penser avant tout à la mort. Bien qu'il ne choisisse pas pour ce jeu de signes la couleur rouge de la robe d'Aimée de Spens, il trouvera une autre façon d'annoncer le sort tragique de la protagoniste souffrant après la perte de son fiancé. Lors de la broderie, décrit l'auteur, la femme en tentant de dissimuler toutes les peines qu'elle éprouvait, avait les mains brûlantes de ses regards angoissés ainsi que les mains saignantes « (...) car elle coupait avec ses ciseaux dans la chair de ses doigts, croyant couper autour de sa broderie, et le sang coulait sur ses genoux sans qu'elle sentît, dans sa préoccupation

³⁰⁹ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Le Chevalier des Touches...*, p. 173.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 181.

³¹¹ *Ibid.*, p. 181.

³¹² *Ibid.*, p. 152.

hagarde, qu'elle se massacrait ses belles mains ! »³¹³. Céline Bricault, de son côté, identifiera cette activité de couture à la souffrance mystérieuse de l'âme et du corps des héroïnes aurevilliennes : « Tout se passe comme si la douleur silencieuse pouvait laisser symboliquement sa trace sur une étoffe patiemment brodée et comme si les mots qui ne peuvent être prononcés par une féminité souffrante devaient l'être par une écriture alliant tissu et texte »³¹⁴.

La robe bleue d'Hermangarde, tout comme celle d'Aimée de Spens, portée par celle-ci lors d'une sortie à l'opéra, accentuera aussi sa taille idéale, sa « beauté sainte » et prouvera sa chasteté et sa virginité. Dans sa robe de satin bleu « (...) elle étalait le candide éclat, la souple et douce majesté d'un cygne vierge »³¹⁵. Tout de même, à l'occasion de ce portrait physique, l'auteur précisera que la femme belle et distinguée n'exprimait pas sa joie et son insouciance mais plutôt son accablement et son angoisse. La couleur bleue devient donc synonyme d'un amour malheureux. Barbey d'Aurevilly annonce donc petit à petit l'avenir douloureux de la protagoniste. Une fois, Hermangarde, afin d'attirer l'attention de son mari, se décidera même à remplacer les robes de cette forme par une tenue plus coquette et plus négligée soulignant son corps svelte et plein de finesse qui pour Ryno restera « un corps d'ange ». De surcroît, elle s'est embellie les bras de bracelets, d'anneaux de pierres, selon les goûts de son époux, rien que « pour lui paraître plus charmante... Seulement pour lui plaire un peu plus »³¹⁶. Ses intentions, ses efforts seront, malheureusement, vains car Ryno sera séduit par les costumes, les ornements et les accessoires particuliers de sa maîtresse.

Jules Barbey d'Aurevilly suspend un peu ses intentions secrètes et renonce même au climat d'énigme ressortissant avant tout des objets provoquant notre incertitude, notre inquiétude ou enfin notre hésitation dans le roman *Un prêtre marié*. Nous devons cette constatation, entre autres, au bandeau rouge, porté par Calixte au milieu de son front. L'auteur n'emploie plus ni idées secrètes ni révélations progressives permettant de démasquer la vérité. Il est assez clair pour le lecteur de deviner ce que dissimule cet

³¹³ *Ibid.*, p. 105.

³¹⁴ Bricault, Céline, *Silences et non-dits de la douleur chez les héroïnes aurevilliennes : une écriture à l'aiguille et à l'épée*, in : Baudoin, Sébastien, Bricault, Céline, Hadeh, Maya (dir.), *Représentations littéraires et picturales de la douleur du XIX^e au XXI^e siècle*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007, p. 27.

³¹⁵ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Une vieille maîtresse...*, p. 96.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 306.

étrange ruban rouge, unique ornement que la fille met et qu'elle n'hésite pas, d'ailleurs, à enlever pour montrer à Néel ce qu'il recouvre. Bien que Barbey d'Aurevilly appelle ce cercle-masque un « diadème inexplicable qui faisait peur comme un mystère... »³¹⁷, il ne tient pas longtemps le lecteur en suspens en lui expliquant que cette bande singulière qui approche Calixte du Christ parce qu'elle fait penser à la couronne sanglante d'un front martyr, cache une croix marquée sur son front, lequel son père a peur d'embrasser et n'ose pas toucher. Ce symbole du salut et du christianisme est une « (...) croix méprisée, trahie, renversée par le prêtre impie (...) qui, s'élevant nettement entre les deux sourcils de sa fille, tatou[e] sa face, innocemment vengeresse, de l'idée de Dieu »³¹⁸. Il faut donc affirmer que, dès sa venue au monde, cette enfant souffrante porte une croix, « la marque de l'apostasie commise par son père Sombreval »³¹⁹ qui, faisant l'horreur de celui-ci, est couverte d'un ruban afin d'épargner le malheur et les reproches du prêtre infidèle.

Autres variétés de motifs mystérieux et symboliques

Après avoir montré le rôle principal de l'habillement par la façon de tracer le portrait physique qui, d'ailleurs, ne reste pas sans influence sur le portrait moral, nous trouvons nécessaire de nous référer à quelques objets, qui nous paraissent très importants en ce moment. Roland Barthes affirmera que

Les indices ont (...) toujours des signifiés implicites ; les informants, au contraire, n'en ont pas (...) : ce sont des données pures, immédiatement signifiantes. Les indices impliquent une activité de déchiffrement : il s'agit pour le lecteur d'apprendre à connaître un caractère, une atmosphère ; les informants apportent une connaissance toute faite...³²⁰

La première chose énigmatique est le bracelet portant l'effigie du duc qui orne le bras de la duchesse espagnole. En effet, celle-ci ne le porte pas à cause de valeurs esthétiques, mais afin d'y puiser la volonté de sa vengeance. La duchesse décide de le posséder parce qu'elle tient à condamner son mari à être le témoin de ses actes lascifs en sentant à l'occasion « le bonheur insensé de planter le couteau dans le coeur de l'image de celui qu'on eût voulu tuer ! »³²¹. Afin d'exciter sa haine vengeresse, elle jure de ne jamais enlever « ce cercle de feu »³²² pour ne pas oublier le bourreau de son bien-aimé, Esteban.

³¹⁷ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Un prêtre marié...*, p. 89.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 59.

³¹⁹ Mortier, Daniel, *Préface*, in : Barbey d'Aurevilly, Jules, *L'Enfermée*, Pocket, 1996, p. 8.

³²⁰ Barthes, Roland, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in : *Communications*, n° 8, 1966, *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, pp. 10-11.

³²¹ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 340.

³²² *Ibid.*, p. 339.

Le deuxième élément qui attire notre attention et éveille notre curiosité est la bague de diamant portée par Madame du Tremblay de Stasseville qui est capable de la faire briller de manière surnaturelle pour exprimer sa joie de voir sa fille malade. Ce bijou mystérieux est présenté dans la nouvelle comme une arme fatale, un ornement dangereux et ténébreux. Le conteur de l'histoire identifie la pâleur et le malaise de la fille de l'héroïne, Herminie, avec cette bague frappante. Il est inquiétant de découvrir, à la lecture de la nouvelle, que le liquide mis dans cette bague est un poison qui a causé la mort d'Herminie. Même si le conteur ne le dit pas ouvertement, la narration suggère, sans en donner la certitude, que la fille a été empoisonnée par sa mère et son amant – Marmor, en devenant, pour ainsi dire, victime de la haine de sa mère et de l'indifférence de Marmor de Karkoël, victime de ces deux caractères glacials. Le fragment comme celui-ci permet de le constater : « (...) cette bague qui, par une coïncidence inexplicable, brillait tout à coup d'un éclat si étrange au moment où la jeune fille toussait, comme si le scintillement de la pierre homicide eût été la palpitation de joie du meurtrier... »³²³

Le motif de la bague mystérieuse apparaît aussi dans le roman *Une histoire sans nom*. Bien des années après la mort de Lasthénie, pendant un dîner chez le comte du Lude auquel a été invitée Mme de Ferjol, un conteur nommé Gilles Bataille, ancien épiciier de Napoléon, est prié d'expliquer le fait de porter à son doigt une bague précieuse. Celui-ci, en répondant aux attentes des participants du dîner et en satisfaisant leur curiosité, raconte à ceux-ci qu'il a pris le susdit bijou au doigt d'un voleur qui cherchait à scier les barreaux de sa boutique. En attachant la main du voleur au barreau de fer en se servant d'une corde, il a décidé d'attendre la suite jusqu'au lendemain. Mais quel était son étonnement quand le matin « au lieu de trouver [la main] gonflée, tuméfiée, violacée, presque noire (...), [il] la trouv[a] sans gonflement et pâle comme s'il n'y roulait pas une goutte de sang... À la place de l'homme (...), il y avait une mare de sang... »³²⁴. Petit à petit, nous apprenons que la main coupée et liée au barreau de fer appartenait au moine Riculf, coupable du viol de Lasthénie. Gilles Bataille, qui est en train de chercher le propriétaire de la bague, la fait passer aux mains des invités. La baronne de Ferjol reconnaît le bijou de son mari qu'elle a offert à sa fille. C'est au cours de ce dîner qu'elle apprend la vérité concernant la grossesse de sa fille : « Cette bague est tout aussi essentielle, mais autrement, à l'histoire :

³²³ *Ibid.*, p. 232.

³²⁴ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Une histoire sans nom...*, p. 144.

c'est par elle qu'en passent les fils, c'est elle qui fait découvrir la clé de l'énigme. On dira que cette bague a une fonction de concaténation diégétique »³²⁵.

En abordant le rôle de la bague dans le roman en question, Wanda Bannour énonce, de son côté, une hypothèse suivante :

C'est [le] propre érotisme [de Lasthénie] qui, dissocié de son moi conscient, engendre la crise somnambulique qui pourrait bien n'être qu'une forme d'hystérie, hystérie suivie d'une amnésie destinée à la sauvegarde de l'équilibre du moi conscient. Dans cette perspective, on peut comprendre le don que Lasthénie aurait fait à Riculf de l'anneau paternel (...), don symbolisant le don de soi³²⁶.

Même si seulement dans la nouvelle *Le dessous de cartes d'une partie de whist*, la fameuse bague suggère la résolution de l'énigme, dans le roman *Une histoire sans nom*, l'apparition de cet objet mystérieux conduit, sans aucun doute, à révéler le secret, à décoder l'énigme ; et cela, notons-le une fois de plus, vingt-cinq ans après la mort de Lasthénie : « tout s'éclaire, le puzzle se reconstitue ; pas un morceau n'y manque ; les détails dont le lecteur voyait mal la valeur, prennent sens à ce moment et l'on voit, en un point précis (...), que le romancier a volontairement ajouté de tels détails »³²⁷.

Soulignons encore le rôle de l'anneau dans *Une vieille maîtresse*. Bonine, une normande, reçoit de la part de la Mauricaude deux bagues qui, au moment où les paysans parlent de Vellini, semblent se tortiller sur les doigts de mademoiselle comme « de petites et sibilantes vipères, à la langue de flamme... »³²⁸ de façon que la normande commence à craindre de s'être approchée du Satan.

Outre ces anneaux dangereux, mettant encore l'accent sur une autre chose magique – le miroir d'étain grâce auquel sa propriétaire, Vellini croit posséder le pouvoir de voyance. Cette glace enchantée, donnée à la mère de la Malagaise par une Bohémienne, sert à la Mauricaude de talisman dans lequel elle voit son amant arriver chez elle. Heureuse, mais avant tout triomphante, elle attend Ryno, l'esclave de son charme et de ses passions.

³²⁵ Dodille, Norbert, *Le Texte Autobiographique de Barbey d'Aureville. Correspondances et Journaux intimes*, Genève : Librairie Droz, 1987, p. 271.

³²⁶ Bannour, Wanda, *Une Histoire sans nom*, in : *Annales de Normandie*, 34^e année n° 3, 1984, *Autour d'Une Histoire sans nom de Barbey d'Aureville*, p. 227.

³²⁷ Petit, Jacques, *Préface*, in : Barbey d'Aureville, Jules, *Une histoire sans nom suivi de trois nouvelles*, Paris : Éditions Gallimard, 2005, p. 19.

³²⁸ Barbey d'Aureville, Jules, *Une vieille maîtresse...*, p. 480.

Il ne nous reste qu'à passer encore à l'objet que sont les résédas que mord « avec une expression idolâtre et sauvage... »³²⁹ Madame de Stasseville en regardant Marmor, avant de se remettre tranquillement à jouer. Au fil des pages, il nous est permis d'apprendre que la comtesse portait toujours à sa ceinture un bouquet de résédas afin de mâchonner ses tiges, et que ces fleurs venaient de la jardinière du salon de la comtesse. En finissant son histoire, le narrateur élucide un mystère : au fond de la caisse de résédas, après la mort de la comtesse, on a trouvé le cadavre d'un petit enfant. Comme il n'y a pas de solution nette, et le narrateur n'explique pas de qui était cet enfant, en s'excusant de ne pas connaître le secret, le lecteur n'apprendra pas si la mère de cet enfant était la comtesse elle-même ou sa fille, Herminie. Cependant, ce qui reste clair, c'est l'importance de toute la scène évoquée témoignant que le fait de mordre des résédas par Madame de Stasseville, rend celle-ci, une fois de plus, un démon qui, avec l'absence totale de remords du crime commis, de même qu'avec sa nature bestiale, se montre incontestablement la plus diabolique dans la cohorte de toutes les diaboliques. L'apparition de ces deux motifs mystérieux et symboliques : d'une part la bague énigmatique de la comtesse de Stasseville et de l'autre son bouquet de résédas met en évidence, sans nul doute, une atmosphère d'étrangeté, d'incertitude, et annonce une trame de mort. Edmund Burke écrira :

Tout ce qui est propre à susciter d'une manière quelconque les idées de douleur et de danger, c'est-à-dire tout ce qui est d'une certaine manière terrible, tout ce qui traite d'objets terribles ou agit de façon analogue à la terreur, est source du *sublime*, c'est-à-dire capable de produire la plus forte émotion que l'esprit soit capable de ressentir³³⁰.

Grâce aux vêtements et aux objets choisis soigneusement par Barbey d'Aurevilly pour la création des portraits de ses protagonistes, il est possible de dégager l'idée que l'auteur se fait de la femme et d'avoir une idée des dispositions de l'esprit des personnages féminins. L'architecte du portrait fait comprendre à son lecteur que l'individualité d'un héros se reflète aussi dans sa tenue qui devient par conséquent une sorte d'enjeu psychologiques. Le vêtement, lié étroitement au profil moral, parle d'image de soi, de désirs ou d'émotions et la vision que le lecteur a d'un personnage dépend entre autres de ce déguisement qui annonce quelque chose, qui renseigne et qui contribue à assurer la lisibilité d'un héros. Comme nous l'avons déjà remarqué, le rôle de l'habillement n'est pas seulement d'accentuer une silhouette parfaite, de magnifier le corps humain ou, enfin, d'exciter le désir du sexe opposé. Barbey d'Aurevilly, connaisseur excellent de la nature

³²⁹ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 233.

³³⁰ Burke, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris : Éditeur Vrin, 1998, p. 84.

féminine applique au vêtement et aux autres ornements leur propre langage et leur propre code. Ce dernier, même si caché et secret, permet de découvrir et de mettre au point cette signification énigmatique. Ainsi se constitue la sémiologie de la tenue qui autorise, grâce à la psychologie, à pouvoir déterminer le sens des diverses combinaisons personnelles. Par les vêtements qui sont aux yeux d'Érasme « le corps du corps » nous pouvons retrouver un véritable reflet de l'âme et de la pensée.

Barbey d'Aurevilly nous fait aussi montrer que l'habillement est bien souvent un processus symbolique en ce sens que l'auteur transmet au lecteur l'image des femmes par des symboles. Le vêtement constitue donc une façon de communication non verbale et devient une sorte de discours qui renferme d'une manière implicite plusieurs vecteurs de signification. Ce discours se fait entre l'émetteur et le récepteur et est plongé dans un monde de pluralité des signes qu'il faut lire et interpréter. Dans la prose aurevillienne, l'objet matériel, la tenue ou les bijoux servent de code, constituent des symboles et disent beaucoup sur les valeurs personnelles des femmes qui les portent. Nous voyons ainsi que l'habillement et autres accessoires vestimentaires sont tout autre chose qu'un simple ornement ou une protection contre le chaud ou le froid. Ils munissent les protagonistes bien souvent des instruments nécessaires pour composer les identités dont elles ont besoin pour lutter, vaincre, dominer, cacher leurs secrets ou se venger. La tenue prend des connotations psychologiques lorsqu'elle indique son pouvoir de se métamorphoser dans de vrais instruments de plaisir, de vengeance ou du jeu de masques. Porteur de codes et de symboles, l'habillement communique des informations sur l'état psychologique des héroïnes aurevilliennes.

L'atmosphère de mystère

Cette ambiance d'anxiété, de drame et avant tout de secret se fait sentir dans la première nouvelle des *Diaboliques*, *Le rideau cramoisi*. Un tel climat est créé par l'auteur, entre autres, grâce à la description des objets placés dans la chambre cédée au jeune sous-lieutenant de l'armée napoléonienne par les parents d'Alberte. Cette pièce sombre et accablante où « le bronze plaquait partout le merisier »³³¹ constitue un cadre idéal pour la taciturne et l'impassible personnalité d'Alberte : « L'objet doit être pris en considération

³³¹ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 92.

dans les relations qu'il entretient avec l'homme, puisqu'il est modifié, recréé, inventé ou réinventé par celui-ci »³³². Nous n'aurons aucune peine à convenir que la couleur du bronze devient synonyme de l'indifférence, de la froideur et aussi de la dissimulation, de l'imperméabilité. Dans cette optique, l'endroit décrit renforce l'atmosphère d'un silence profond et surtout insupportable imposé au lecteur par l'auteur. Le motif du sphinx – monstre auquel Barbey d'Aurevilly compare ses héroïnes, dont nous parlerons dans la partie suivante de l'étude, apparaît aussi à l'occasion de la description du lit orné de « tête de sphinx aux quatre coins... »³³³ - la présence de la créature terrifiante, même si appropriée cette fois-ci à l'objet, n'existe pas moins autour de toute l'histoire.

Dietmar Rieger, quant à lui, associe encore cette ambiance de mystère et d'anxiété à la fenêtre mystérieuse et au rideau cramoisi en indiquant qu'une aventure énigmatique est liée à ces deux choses :

Le narrateur du cadre apprend par l'intermédiaire du deuxième plan l'existence du mystère qui était caché derrière ce rideau et qui l'est encore, et c'est ainsi que ce mystère pénètre, comme le suggère la phrase finale de l'histoire : (...) nous eûmes bientôt dépassé la mystérieuse fenêtre, que je vois toujours dans mes rêves, avec son rideau cramoisi³³⁴.

Notons encore que Marie Miguet-Ollagnier, en revanche, distinguera une autre importance que prend le rideau dans le roman en question. Elle concentrera son attention avant tout sur la teinte de cette pièce d'étoffe :

Le rouge du rideau qui donne son titre à la nouvelle, connote à la fois le tempérament sanguin du lieutenant dont l'émotion, selon le narrateur « devait l'empourprer jusqu'au crâne », et la sensualité d'Alberte (...) aux « belles lèvres rouges et érectiles » : la main de la jeune fille prend à la lumière « des transparences roses » et constitue un « foyer d'où rayonnaient et s'entendaient (...) d'immenses lames de feu ». Habituellement les baisers de son amant attirent sur sa peau une « plaque de sang », « comme une rosette ponceau »³³⁵.

Le sujet du sphinx incarné dans différents objets réapparaît aussi à l'occasion d'*Un prêtre marié* et plus précisément en raison du lit à têtes de sphinx de Sombreval et de *Ce qui ne meurt pas* grâce au même motif. La comtesse de Scudemor, entourée de mystère et de secrets, ressemblait selon le romancier à ce monstre « (...) par son profil grec, l'ouverture de l'angle facial et son immobilité rigide, dans la pâleur profonde de sa chair,

³³² Apostol, Silvia-Adriana, *Le fantastique littéraire en France et en Roumanie. Quelques aspects au XIX^e siècle : une rhétorique de la (dé)construction ?*, Thèse de doctorat, Université de Pitești, Faculté des Lettres, Université Paris-Est, École Doctorale « Cultures et Sociétés », 2011, p. 316.

³³³ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 92.

³³⁴ Rieger, Dietmar, *Dynamique sociale et formes littéraires : de la société de cour à la misère des grandes villes*, Tübingen : Narr, 1997, p. 213.

³³⁵ Miguet-Ollagnier, Marie, *Gisements profonds d'un sol mental : Proust*, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2003, p. 114.

comme eux [les sphinx] dans le vert de leur bronze »³³⁶. Par conséquent, nous pouvons conclure que dans chaque oeuvre aurevillienne, à l'aide de différents moyens, dont le décor sombre et accablant auquel est associé un certain code, les masques et les énigmes se multiplient continuellement afin de cacher la vérité au lecteur, de le plonger dans l'incertitude et de le perdre dans un labyrinthe de mensonges et de secrets. Il n'est d'ailleurs pas rare qu'un récit se termine sans que cette vérité se fasse jour, sans que cette vérité n'éclate au grand jour.

Le portrait physique ou prosopographie est une forme particulière de description qui permet à l'auteur de montrer l'aspect extérieur des personnages représentés. C'est une description de la figure, du corps, du visage ou des vêtements qui mentionnent les caractéristiques essentielles du héros. Le plus souvent, c'est par le portrait physique que le lecteur commence à connaître les personnages. C'est aussi par la représentation physique que celui-ci a accès aux pensées des protagonistes. L'aspect extérieur le conduit donc à la présentation morale, annoncée et introduite, pour ainsi dire, par la description physique. Cette dernière permet, par conséquent, de découvrir les secrets de l'âme. Ce procédé ne se réalise pas tellement chez Barbey d'Aurevilly qui, lui aussi, part dans la majorité de ses récits des éléments extérieurs des protagonistes, mais leur portrait physique extrêmement favorable ne forme pas une analogie directe avec leur portrait psychologique (en parlant bien sûr des figures démoniaques). Petit à petit, très discrètement, l'écrivain introduit ces éléments qui commencent à révéler le caractère diabolique des protagonistes. Quant aux héroïnes positives, leur image n'est pas renversée, bien au contraire, grâce à une lente et minutieuse gradation de leur présentation, l'auteur les glorifie pour les rendre, à la fin, des femmes saintes. Les portraits extraordinaires de Barbey d'Aurevilly, particuliers et uniques, brossés avec une remarquable finesse des précisions sont donc assez multiples et permettent de ressortir la diversité des femmes décrites. Toutes ces transformations conduisent vers la profondeur des représentations de ces héroïnes qui inspirent, intriguent et qui éveillent la curiosité. Le lecteur ne s'ennuit pas si on lui propose, au moins tout au début, une image physique plutôt positive des femmes fatales pour ensuite la changer, du point de vue du portrait moral, en une image opposée. Les portraits des figures sataniques (même si au début favorables) touchent donc l'enfer, tandis que ceux des figures divines s'acheminent progressivement au ciel. Quoi qu'il en soit, le lecteur des textes aurevilliens

³³⁶ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Ce qui ne meurt pas*, tome premier..., p. 253.

est mené par l'écrivain par des couloirs de portraits mystérieux et parfois compliqués à lire. Le maître de l'énigme, le polémiste, ne rend pas les portraits de ses héroïnes stéréotypés et évidents. Il exige de son lecteur de parcourir plusieurs pages afin d'essayer de résoudre tous les secrets cachés dans les présentations des protagonistes. Cette ambiguïté, si chère à Barbey d'Aurevilly, renaît aussi à l'occasion de certains prénoms choisis par l'écrivain pour appeler ses héroïnes (Rosalba et la Duchesse d'Arcos de Sierra Leone en constituent l'exemple le plus adéquat). Complétons, tout de même, que les autres noms des protagonistes ne se fondent plus sur le contraste et sur l'opposition, mais complètent la véritable nature des femmes tout en créant une corrélation entre l'appellation et la personnalité des personnages féminins de première importance.

Barbey d'Aurevilly a tenté de laisser le lecteur se forger une idée de ses héroïnes, de les visualiser en les rendant vraisemblables. Selon les critères esthétiques, il nous a offert une galerie de femmes qui attirent une attention particulière, qui suscitent la curiosité de la part des hommes, mais qui, en même temps, représentent deux mondes tout à fait contradictoires : celui du péché, du mal et celui de la vertu et de l'honnêteté. Cette image de l'héroïne aurevillienne repose donc sur une conception dualiste, sur un contraste et, enfin, sur une distinction très nets qui mettent en évidence la disharmonie entre les valeurs morales et qui, en prenant en considération les femmes diaboliques, marquent l'opposition entre deux autres critères : physique et psychologique. Mais malgré toutes les antithèses saillantes entre les héroïnes ou entre leur comportement, le portrait physique annonce et même indique directement et manifestement beaucoup de caractéristiques psychologiques ce qui prouve que le rapport entre les deux représentations est étroit (elles s'influencent réciproquement). Ce processus sert à composer des portraits complets grâce auxquels le lecteur cherche à découvrir les contours d'un personnage et à lui attribuer une personnalité. Le travail de Barbey d'Aurevilly sur le physique de ses personnages permet donc de mieux en déduire leur moral : « le portrait physique peut évoquer des caractéristiques psychologiques ou morales, il peut dessiner la forme d'un destin »³³⁷. Barbey d'Aurevilly est donc convaincu de l'existence de cette dépendance. Par les représentations extérieures de ses héroïnes, il souffle et forme leurs qualités ou défauts. Ce sont bien la couleur, la forme des cheveux des protagonistes, les particularités de leur regard, de leur silhouette ou, enfin, les indications de leurs vêtements qui aident

³³⁷ Milly, Jean, *La poétique des textes*, Paris : Éditions Nathan, 1992, p. 156.

à déchiffrer la nature ambivalente des femmes célestes et sataniques. L'allure des protagonistes, la pose de leur corps ou enfin leur façon de s'habiller trahissent leur personnalité : soit la personnalité d'une femme démoniaque, terrifiante et indéchiffrable, présentée dans une atmosphère pénétrée de passions, de désirs les plus monstrueux, les plus inattendus, les plus fatals et les plus violents, soit la personnalité d'une femme qui est présentée comme un modèle, un idéal humain et comme une figure exemplaire avec laquelle le lecteur a envie de s'identifier. Le portraitiste, en nous présentant une opposition bien évidente entre les héroïnes positives (modèles) et négatives (contre-modèles), nous propose un portrait diversifié, complexe et frappant en même temps :

Barbey éprouve un véritable plaisir à créer des personnages ambigus qui possèdent une double personnalité, mais elle est toujours régie par les deux pôles opposés : le bien et le mal qui chez la femme représentent d'une part la femme chaste et pure, face à la diablesse audacieuse et osée qui introduit l'homme au fond d'un rêve magique et sensuel (...) Le contraste est une des caractéristiques de l'oeuvre de Barbey d'Aurevilly, et dont la description de la femme ne pouvait en être exclue³³⁸.

Il ne fait nul doute que ces deux perspectives s'enchaînent, se conditionnent (quel serait, à vrai dire, le sens du « bien » si « le mal » n'existait pas ?), prouvent un monisme absolu : le mal est inséparable du bien et, enfin, soulignent réciproquement leur importance : plus les protagonistes négatives sont cruelles, féroces et machiavéliques, plus les héroïnes positives sont clémentes, vertueuses et même angéliques, saintes. La présence des femmes diaboliques, violentes, terrifiantes avec une personnalité dichotomique démontre de façon encore plus saillante l'existence des caractères divins. Barbey d'Aurevilly nous présente dans ses textes deux catégories bien transparentes de femmes. Il renonce au portrait d'une femme imprécise et indéterminée. Le spécialiste de la nature féminine nous fait comprendre que la face des héroïnes est bien diverse, mais en même temps assez claire à définir. Ses protagonistes peuvent alors se montrer soit comme des personnages doux, sensibles et tendres soit comme des créatures froides, névrotiques et dangereuses. Les oeuvres aurevilliennes dans lesquelles l'homme s'interroge et s'inquiète tout d'abord sur ce dualisme pour être ensuite obligé de choisir entre Ange et Démon, manifestent donc les sentiments les plus opposés. La rivalité entre le bien et le mal est toujours actuelle et dans la plupart des cas, c'est le premier qui perd. Pierre Colla dans *L'univers tragique de Barbey d'Aurevilly* dira : « En cet univers qui est le sien [celui de Barbey d'Aurevilly], bouleversé par la lutte éternelle entre Dieu et Satan, Dieu est plus

³³⁸ Bueno Alonso, Josefina, *La description de la femme dans « Les Diaboliques »...*, p. 74.

souvent vaincu »³³⁹. Évoquons encore l'avis de Marthe Borély selon qui « En creusant en profondeur dans ce champ de l'impondérable où le bien et le mal, le beau et le laid, se trouvent confondus, le romancier a fait des découvertes si surprenantes qu'elles ont paru outrées, invraisemblables »³⁴⁰.

³³⁹ Cité d'après : Koopman-Thurlings, Mariska, *Tournier et Barbey d'Aurevilly, Le Mystère de la Ressemblance...*, p. 166.

³⁴⁰ Borély, Marthe, *Barbey d'Aurevilly, Maître d'Amour...*, p. 32.

Deuxième partie

LE PORTRAIT PSYCHOLOGIQUE DE LA FEMME DANS LA PROSE AUREVILLIENNE

Après avoir distingué deux facteurs fondamentaux selon lesquels Barbey d'Aurevilly peint ses protagonistes, de même qu'après avoir défini les héroïnes selon différents critères physiques, nous procédons dans cette partie de l'étude à l'analyse du deuxième facteur principal, annoncé d'ailleurs dans l'avant-propos, qui est le portrait moral de la femme aurevillienne. Soulignons encore que la représentation physique ne suffit pas pour connaître le personnage et qu'il est nécessaire de le compléter par la représentation psychologique qui se révèle parfois en opposition avec le portrait physique ce que d'ailleurs nous avons l'occasion d'observer dans la prose aurevillienne. Michel Erman écrira que « construire un personnage (...) nécessite de le décrire en le dotant, pour l'essentiel, de caractéristiques physiques et morales afin qu'il acquière une cohérence fictionnelle et suscite, ainsi, un effet de présence dans la conscience du lecteur »³⁴¹.

Ainsi, en passant à l'étude de ce type de portrait qui réunit traits affectifs et moraux, alors « le côté intérieur » des héroïnes, il est significatif de rappeler que le physique reflète le moral et que les deux images : extérieure et intérieure s'harmonisent en créant un ensemble d'éléments intégrés dans les oeuvres aurevilliennes. C'est pourquoi, en évoquant certains traits du visage, du corps, de l'habillement, nous avons aussi démontré plusieurs éléments propres non seulement au portrait physique, mais en même temps caractéristiques du portrait psychologique car le physique permet d'accéder au caractère. Ce procédé nous a permis de prouver l'interdépendance et l'indissolubilité de ces deux aspects car les pensées, les idées et l'attitude des héroïnes inscrivent leur empreinte sur leur visage. Par conséquent, nous disposons déjà d'une certaine vision de l'image intérieure de la femme aurevillienne, et il ne nous reste qu'à compléter celle-ci en la considérant avec toutes ses particularités possibles. Puisque la prose de Barbey d'Aurevilly est dominée par les héroïnes atroces, abominables et rusées dans le comportement desquelles on remarque la récurrence de maladies et de troubles névrotiques et psychotiques, nous allons proposer

³⁴¹ Erman, Michel, *Les techniques du portrait dans le roman*, in : Drskova, Katerina, Zbudilova, Helena (dir.), *Le portrait en littérature – conférence internationale*, Cesky Krumlov : Editio Universitatis Bohemiae Meridionalis, 2005, p. 302.

tout au début les mots de Barbey lui-même, adressés au lecteur dans la Préface des *Diaboliques*, qui constitueront le point de départ pour l'analyse du portrait psychologique et qui annoncent également une définition de la notion « diabolisme » : « *Quant aux femmes de ces histoires, pourquoi ne seraient-elles pas les Diaboliques ? N'ont-elles pas assez de diabolisme pour mériter ce doux nom ? Diaboliques ! Il n'y en a pas une seule ici qui ne le soit à quelque degré* »³⁴².

« Les femmes du Diable » et « l'épouse de Notre-Seigneur Jésus-Christ »

Ce qui est le plus remarquable dans le fragment ouvrant notre réflexion sur le portrait moral, c'est sans aucun doute, l'emploi du terme « DIABOLIQUE » - lat. *diabolicus*. Le Dictionnaire *le Grand Robert* suggère la réponse suivante : « *diabolique – inspiré par le diable* »³⁴³. Cet adjectif, Barbey d'Aureville l'associe à la femme en trouvant qu'elle « mérite ce doux nom ». Par conséquent, on pourrait se poser la question suivante : est-il vraiment « doux » ? Quelle femme voudrait aspirer à une telle définition ? Il est d'ailleurs logique qu'être « diabolique » c'est posséder les attributs physiques ou moraux du diable. Ces premiers, nous les avons déjà montrés dans la première partie, alors il est souhaitable de se concentrer sur ces éléments psychiques qui témoignent de l'attitude diabolique des protagonistes qui occupent le devant de la scène et qui trouvent le plus grand bonheur et la plus grande joie dans le mal et dont l'intention est de tenter et de régner sur les hommes. Leur diabolisme consiste justement, d'après les dires de Barbey, dans cette joie infernale. Armand le Corbeiller admet : « (...) chez toutes [les diaboliques] apparaît la névrose. Chez elles agit l'inconscient dominateur, exigeant la subordination du libre arbitre à son exacte volonté : explication psychologico-médicale, de la plus simple conviction de Barbey : le Diable »³⁴⁴. Notons en passant que, bien que chez Barbey d'Aureville nous observions la tendance à montrer le plus souvent les protagonistes négatives, il est aussi intéressant et nécessaire d'introduire, comme d'ailleurs dans la partie précédente, la caractéristique morale des femmes admirables et exemplaires, en se référant ainsi à la remarque que ces deux catégories coexistent et se confondent. Tout de même, par cette opposition visible et nette entre une femme diabolique et une femme angélique, Barbey d'Aureville, cet écrivain contradictoire, souligne que, dans presque toutes ses

³⁴² Barbey d'Aureville, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 50.

³⁴³ Le Petit Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française...*, p. 714.

³⁴⁴ Le Corbeiller, Armand, *Les Diaboliques de Barbey d'Aureville...*, p. 152.

oeuvres, la femme fatale triomphe sur ses rivales et sur ses partenaires, tandis que la femme fidèle et vertueuse meurt malheureuse et vaincue. Josefina Bueno Alonso remarquera que le concept de

caractériser la femme comme ange et diable à la fois, implique une subjectivité bien particulière et une tâche compliquée en ce qui concerne la description. Il ne s'agit pas seulement de concevoir la description comme une « expansion ornementale », mais dans ce cas, la description répond à tout un système paradoxal qui déclenche le thème principal : l'ambiguïté de la femme³⁴⁵.

Par conséquent, cette combinaison d'éléments opposés, même contradictoires, interagit en une figure unitaire, celle de la femme.

Elisabeth de Fontenay, à son tour, s'éloigne du raisonnement de Josefina Bueno Alonso en constatant que l'écrivain met en pratique dans ses portraits une distinction plutôt claire. C'est pourquoi, au lieu de parler de « l'ambiguïté de la femme », elle différencie visiblement les natures des héroïnes et affirme :

Comme Barbey d'Aureville a une manière essentialiste de décrire et de raconter leurs histoires, (...) on peut faire une typologie saisissante de ses personnages féminins : vierge consacrée, femme fatale, pure épousée, prostituée démoniaque, vieille fille héroïque, inquiétante sibylle³⁴⁶.

Tout de même, cette classification nous paraît peu logique et cohérente car la définition « vierge consacrée » est l'équivalence du terme « pure épousée ».

Face à l'aspect diabolique du premier personnage féminin de la nouvelle *Le rideau cramoisi*, il est à noter que, d'après ce que relate Brassard – le narrateur, il se sentait possédé d'Alberte « comme on l'est du diable »³⁴⁷. Cette créature, en se distinguant par son intelligence machiavélique, place son plaisir et sa réussite dans le péché. Elle remplit le coeur et l'âme de son amant de terreur, d'anxiété et marque « un ascendant immédiat sur le protagoniste [en faisant] du jeune sous-lieutenant sa proie instantanée »³⁴⁸. Il en va de même de Hauteclair dont le caractère indéfinissable et avant tout démoniaque sera annoncé par Barbey dans la citation exposée en épigraphe au *Bonheur dans le crime*, l'épigraphe qui reprend, sans aucun doute, des remarques similaires évoquées déjà dans la Préface : « Dans ce temps délicieux, quand on raconte une histoire vraie, c'est à croire que

³⁴⁵ Bueno Alonso, Josefina, *La description de la femme dans « Les Diaboliques »...*, p. 70.

³⁴⁶ Fontenay, Elisabeth de, *Préface*, in : Barbey d'Aureville, Jules, *Les Tourmentées*, Paris : Omnibus, 2009, p. 4.

³⁴⁷ Barbey d'Aureville, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 93.

³⁴⁸ Auraix-Jonchière, Pascale, *Barbey d'Aureville et « La Belle Dame sans merci » ou comment interroger la décadence ?...*, p. 259.

le Diable a dicté... »³⁴⁹. Selon le narrateur, cette femme-démon a possédé la capacité de tenter – un des traits propres au satan, parce que « tentatrice comme elles le sont toutes, qui tenteraient Dieu dans son ciel... »³⁵⁰ n'hésitait pas à séduire un homme marié, et cela, chose frappante, même en présence de son épouse. C'est donc un troublant portrait de femme qui, portée par sa détermination et sa volonté de s'imposer, de dominer et, enfin, de manipuler les autres, consacre sa vie à un homme qu'elle rend complice d'un crime parfait. Tout de même, Pierre Glaudes, quant à lui, ne manquera pas de souligner :

Or, dans l'histoire criminelle des deux amants, Hauteclaira a la plus grande part, c'est d'abord elle la diabolique. Si Torty la compare à Lady Macbeth, c'est elle, et non Serlon, qui accomplit le meurtre de sa maîtresse, en l'empoisonnant. D'autres figures légendaires de reine criminelles et dépravées – Isabeau de Bavière – ou d'inquiétantes divinités mythologiques – l'incestueuse Isis noire de l'Égypte ancienne – auxquelles elle est également comparée, contribuent à faire d'elle une femme fatale et maléfique³⁵¹.

En complétant cette représentation de la femme satanique, il est encore intéressant d'approcher la formule de Félicien Rops, un artiste belge, peintre et graveur du XIX^e siècle : « L'homme est possédé de la femme, la femme possédée du Diable »³⁵². Pierre Glaudes confirmera que « Serlon, possédé par Hauteclaira, la suit dans le crime »³⁵³.

Conjointement avec Alberte ou Hauteclaira, Rosalba, la servante du Diable, partage à égalité l'empire de la séduction et de la possession. Ayant conscience de toutes ses valeurs physiques, de son charme luciférien, elle se met à enchanter les hommes, et cela, aux yeux de Mesnilgrand, grâce à « la composition diabolique de son être »³⁵⁴. Le narrateur se presse même de continuer que le diable « dans un accès de folie, avait créé la Rosalba, pour se faire plaisir... »³⁵⁵ et c'est bien lui, qui a appris à cette femme à duper ainsi qu'à jouer avec ses partenaires. Cette femme de mauvaise condition contaminait les hommes, faisait tout son possible pour leur montrer sa suprématie et cristallisait en elle les vices les plus abominables, horribles et les monstruosité les plus affreuses et coupables. Léon Bloy admettra que « Les femmes des *Diaboliques* sont, en effet, tellement les

³⁴⁹ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 137.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 170.

³⁵¹ Glaudes, Pierre, *Récit et dispositif herméneutique : Une lecture du « Bonheur dans le crime » de Barbey d'Aurevilly*, in : *De l'herméneutique philosophique à l'herméneutique du texte*, Nagoya University : International Conference Series, n° 13, pp. 83-84, en ligne, http://www.gcoe.lit.nagoya-u.ac.jp/eng/result/pdf/12_GLAUDES.pdf

³⁵² Rops, Félicien, cité d'après : Doumont, Danièle dans son article : *Rops : Les Sataniques*, Mémoires, La lettre mensuelle, février 2002.

³⁵³ Glaudes, Pierre, *Récit et dispositif herméneutique : Une lecture du « Bonheur dans le crime » de Barbey d'Aurevilly...*, p. 84.

³⁵⁴ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 292.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 289.

épouses du Mensonge que, quand elles se livrent à leurs amants, elles ont presque l'air de Lui manquer de fidélité et d'être adultères à leur damnation pour la mériter davantage »³⁵⁶.

Les figures pouvant se vanter de l'indéniable talent de la séduction hypocrite des hommes sont, sans aucun doute, Joséphine d'Alcy de *La bague d'Annibal* et la marquise de Gesvres de *L'amour impossible*, appelée par l'auteur une « voleuse d'amants »³⁵⁷ ou « la plus grande tourmenteuse d'âmes »³⁵⁸. Les deux héroïnes, afin de lancer leur jeu de masques, afin de jouer l'amour avec leurs partenaires, voire, afin de les manipuler, recourent à la grâce physique et à des gestes de coquette faisant partie de leur plan scrupuleusement préparé. Affectées et astucieuses, elles désirent inspirer de l'amour à leurs amants et les voir se prosterner à leurs pieds. Belles et adorables, elles savent exercer une influence puissante sur les hommes rien que pour en triompher et les vaincre ; dans le cas de Mme de Gesvres, aussi, pour tuer l'ennui.

L'infernale et scandaleuse Vellini appartient aussi à ce cercle de femmes-tentatrices, de démons de la séduction qui, en prenant un ascendant sur un homme marié, règne impétueusement sur lui et le tourmente avec sa coquetterie : « Ryno, (...) dès lors qu'il rencontre la Vellini (...) est l'esclave sensuel d'une passion qui le révolte lui-même, à laquelle il sait qu'il doit se soustraire, et il fait ce qu'il peut – mais la résistance est vaine »³⁵⁹. Le jour où Marigny vient faire ses adieux à la Malagaise, cette étrange prophétesse dominatrice lui lance avec certitude cette terrible prédiction qui, malheureusement, finira par se réaliser : « tu passeras sur le coeur de la jeune que tu épouses pour me revenir »³⁶⁰. Il n'y a donc pas d'obstacles devant les désirs de Vellini, un être passionné et, de plus, d'une passion toute profonde et intérieure étant la source de tous les maux. Ainsi, en dépit de ses efforts, Ryno de Marigny, qui n'a toujours pas fait ses adieux à son amante, n'est pas capable de se débarrasser de cette liaison orageuse, sensuelle et fatale, initiée par un événement bien étrange autant qu'effrayant. Lors de la lente guérison de Marigny, blessé pendant le duel avec l'époux de la Malagaise, sir Reginald Annesley, Vellini raconte à son futur amant comment elle a bu du sang de ses blessures pour le guérir en l'avertissant, en même temps, que, selon les superstitions de son

³⁵⁶ Bloy, Léon, *Belluaires et Porchers*, Arles : Éditions Sulliver, 1997, p. 137.

³⁵⁷ Barbey d'Aurevilly, Jules, *L'amour impossible...*, p. 168.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 157.

³⁵⁹ Taillandier, François, *Un réfractaire Barbey d'Aurevilly...*, p. 78.

³⁶⁰ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Une vieille maîtresse...*, p. 83.

pays, on dit que « c'est un charme... que quand on a bu du sang l'un de l'autre, rien ne peut plus séparer la vie, rompre la chaîne de l'amour »³⁶¹. Par cette union surnaturelle, par ce jeu de manipulations et, enfin, par ce poison injecté à Marigny, Vellini, cette femme toute-puissante, jouit de sa domination entière et souligne l'impossibilité d'échapper à sa personne. En se décidant à achever, à parfaire ce pacte diabolique, cette liaison frénétique, elle oblige son amant à s'enivrer, à son tour, de son sang. Dès lors, le chétif Ryno, qui sent la force invincible de sa maîtresse, de même que son influence effrayante, tombe sous l'emprise de cette femme-sorcière, qui grâce à la combinaison fatale de son âme et aux charmes de la magicienne, l'a ensorcelé sans la possibilité de se démêler d'elle. Selon M. de Proсны, cette audacieuse señora de l'enfer a empoisonné et dominé la vie de Ryno comme le Diable car « le Démon, c'est elle, en personne, avec tout son cortège de tentations ! »³⁶². Toute tentative de fuir, de se libérer de sa personne et de rompre cette liaison dangereuse est donc vaine et vouée à l'échec.

La torture vampirique de la part de Vellini peut aussi prouver, selon la conception de Charles Baudelaire, le grand sentiment que l'Espagnole ressent pour son amant car « (...) la volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le *mal*. Et l'homme et la femme savent, de naissance, que dans le mal se trouve toute volupté »³⁶³. Par conséquent, le désir de la Malagaise de faire souffrir Ryno explique l'affection et l'adoration de cette femme infernale pour Marigny.

Le démon, cet esprit du mal n'a pas trouvé uniquement son abri dans l'âme de Vellini, mais aussi dans la caverne, nid ombré, qu'elle choisit pour ses rencontres secrètes avec Ryno : « Jamais antre ne fut mieux destiné (...) à cacher des desseins coupables ou des bonheurs persécutés que ne l'était ce *Tombeau du Diable* (comme on l'appelait), et que Satan, dont il était le sarcophage, offrait, comme un refuge, à ses favoris parmi les vivants »³⁶⁴. Il ne fait aucun doute que les grands favoris du Diable sont les amants, ces deux amoureux fous qui, emportés par une passion dévorante sans fin et marquée d'un signe terrible, iront cacher leurs amours tumultueuses dans l'antre du Diable, cet endroit métaphorique, pour s'y assouvir des tendresses brûlantes qui sont une descente aux enfers. Mariska Koopman-Thurlings dira que : « La quête aurevillienne de la vieille culture

³⁶¹ *Ibid.*, p. 152.

³⁶² *Ibid.*, p. 491.

³⁶³ Cité d'après : Arnold, Paul, *Ésotérisme de Baudelaire*, Paris : Éditeur Vrin, 1972, p. 61.

³⁶⁴ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Une vieille maîtresse...*, p. 414.

normande, fait surgir partout le diable, qui semble vouloir s'imposer comme une puissance venue de l'extérieur »³⁶⁵. La force qui lie Ryno à son ancienne maîtresse, Vellini, en dépit de son amour pour sa femme légitime, Hermangarde, est insurmontable et irrésistible.

Catherine Boschian-Campaner, à son tour, trouve l'apparence diabolique de l'héroïne dans son habillement et ses ornements tout en constatant que

(...) Vellini semble déjà liée au diable par le biais de la transformation fantastique dont elle est l'objet, et cet aspect est marqué par une série de signaux : le vert des vêtements, le vert étant la couleur diabolique par excellence, les bijoux en émeraude, pierre très présente pour ses fortes connotations dans les contes d'Hoffmann, ainsi que la comparaison avec les aspics, serpents...³⁶⁶

En se rapportant encore à ces âmes pécheresses, il est impossible de ne pas évoquer l'héroïne de la dernière nouvelle des *Diaboliques*, *La vengeance d'une femme*, qui, obsédée par une « vendetta » exacerbée, par le mal et le péché, est prête à tout faire pour les manifester et les multiplier. En proie à son idée fixe, dotée d'une volonté inébranlable et d'un désir hors du commun, elle ne reculera devant rien. Véritablement diabolique, elle exécute jusqu'au bout son plan de se venger de son mari avec l'aide du diable. Victime d'un époux tyrannique, en se servant de son corps (objet de scandale), comme instrument de vengeance, elle veut que l'on découvre qui elle est et quel nom elle déshonore.

Remplie de haine, obsédée par son désir absolu de vengeance, mais avant tout poursuivie par la volonté maniaque de découvrir la vérité concernant la grossesse de sa fille, Mme de Ferjol (*Une histoire sans nom*) apparaît aussi comme un personnage possédé du diable et doté d'un pouvoir démoniaque. La mère froide, despotique qui ne témoigne aucune affection pour Lasthénie et chez qui toute forme de compassion est absente, en étant entièrement sous l'emprise de la fureur de punir sa fille, soumise à la torture des reproches maternels, entre un jour dans la chambre de celle-ci en espérant « écraser le masque de la grossesse » à l'aide du crucifix qu'elle tient dans sa main. Toutefois, le crucifix qu'elle lève sur la face de Lasthénie, elle le retourne finalement contre son visage afin de se punir, elle-même :

(...) dans un mouvement de fureur subite, elle leva tout à coup le crucifix, comme on lève un marteau, sur le visage de sa fille, pour écraser ce *masque* dont elle parlait. Mais ce ne fut qu'un éclair. Le lourd crucifix ne tomba point sur le visage tranquille de la jeune fille endormie, mais, chose non moins horrible ! c'est contre son visage, à elle-même, que cette femme exaspérée le retourna et qu'elle l'abattit !... Elle s'en frappa violemment, avec la frénésie d'une pénitence qu'elle voulait s'infliger dans un fanatisme féroce. Le sang jaillit sous la force du coup, et le bruit du coup

³⁶⁵ Koopman-Thurlings, Mariska, *Tournier et Barbey d'Aurevilly, Le Mystère de la Ressemblance...*, p. 162.

³⁶⁶ Boschian-Campaner, Catherine, *De Barbey d'Aurevilly à Zola...*, p. 42.

réveilla Lasthénie, qui poussa un cri en voyant cette lumière soudaine, ce visage, ce sang qui coulait, et cette mère qui se frappait avec cette croix³⁶⁷.

Malheureusement, la maléfique et diabolique Mme de Ferjol ne s'en tient pas uniquement à des scènes de violence physique. Elle fait aussi subir à Lasthénie des tortures psychiques, en la persécutant impitoyablement par ses questions pressantes et abominables qui, finalement, conduisent à détruire l'âme et le corps de l'innocente. Cette dernière, accablée et souffrante, s'adresse à sa mère-bourreau : « Vous me faites mourir ! Vous me rendez folle (...) avec vos horribles paroles (...) – Vous me tuez, ma mère »³⁶⁸. À mesure que le récit avance, nous apprenons que la femme despotique prive de vie non seulement Lasthénie qui n'arrive pas à échapper à la tyrannie de sa mère, mais aussi l'enfant que celle-ci attend. La baronne de Ferjol qui veut pour sa fille une fausse couche, éprouve un soulagement quand son rêve se réalise. Sans y penser longtemps, elle creuse une fosse pour cet enfant mort afin de l'enterrer. Toute la séquence des faits terrifiants et sinistres de la baronne a lieu la nuit afin de dissimuler ses actes atroces et d'en faire ressortir l'atmosphère de peur et d'horreur. Mme de Ferjol erre donc dans les ténèbres psychiquement et physiquement. Une lampe allumée à la main, elle se rend au jardin et en se servant d'une vieille bêche, prépare l'endroit des funérailles de l'enfant (nommé dans ses pensées d'une façon bien adéquate, « Tristan ») :

Elle l'enterra de ses propres mains (...) Tout en creusant son sinistre trou, à la dérobée, dans cette nuit noire, sous les étoiles qui la regardaient faire, mais qui ne diraient pas qu'elles l'avaient vue, elle ne pouvait s'empêcher de songer aux infanticides qui peut-être, dans ce moment, faisaient, dans l'univers, ce qu'elle faisait nuitamment en présence de ce ciel constellé...³⁶⁹

En analysant l'aspect diabolique et satanique des protagonistes aurevilliennes, il est intéressant de se rapporter à l'hypothèse audacieuse avancée par Wanda Bannour selon laquelle l'innocente et la malheureuse Lasthénie pourrait rejoindre les héroïnes pécheresses et infernales :

(...) au lieu de placer Lasthénie dans le sillage de Dieu, [W. Bannour] la rapprocherait de Satan, un petit Satan mineur vivant ses pulsions dans une perspective de totale aliénation. C'est son propre érotisme qui, dissocié de son moi conscient, engendre la crise somnambulique qui pourrait bien n'être qu'une forme d'hystérie, hystérie suivie d'une amnésie destinée à la sauvegarde de l'équilibre du moi conscient³⁷⁰.

Elisabeth Cardonne-Arlyck, quant à elle, va encore plus loin en suggérant une certaine prudence dans l'interprétation des mots opposés : diabolique et ange, et en élevant

³⁶⁷ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Une histoire sans nom...*, p. 81.

³⁶⁸ *Ibid.*, pp. 83-84.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 161.

³⁷⁰ Bannour, Wanda, *Une Histoire sans nom...*, p. 227.

les doutes, l'incertitude concernant leur sens, leur signification. Elle affirme que Barbey « (...) contraint le lecteur, enfermé dans la fausse alternative diabolique/ange, à faire porter sur « diabolique » le même doute que sur « ange » : peut-on l'appliquer « sérieusement » sans exagérer ? Si « ange » est une métaphore, « diabolique » en est une aussi »³⁷¹.

Revenons encore quelque peu en arrière, c'est-à-dire aux circonstances de l'accouchement des protagonistes, cette fois-ci à Yseult de Scudemor (*Ce qui ne meurt pas*). Bien que la situation où la comtesse met au monde son enfant ne soit pas si horifiante que l'atmosphère dans laquelle Lasthénie accouche du sien, il est nécessaire de remarquer qu'Yseult de Scudemor cherche, elle aussi, à faire tout son possible afin de donner naissance à son enfant en pleine discrétion. C'est pourquoi elle envoie Allan aller chercher secrètement le médecin, tout en comptant sur sa capacité de garder le secret. La comtesse explique au docteur venu dans sa chambre « (...) à travers l'obscurité des escaliers et des corridors »³⁷² qu'elle est revenue enceinte d'Italie et qu'elle doit cacher la grossesse à sa fille, Camille. Les seules personnes à savoir la vérité, en ce moment, sont justement le médecin et Allan de Cynthry. Sa manière de convaincre celui-là est si efficace et si imposante, que sous les yeux de la femme, le médecin baisse les siens. Ajoutons, tout de même, que malgré la force physique et morale de l'héroïne, elle meurt juste après la venue au monde de sa fille : « (...) elle mourait sans poésie, comme elle avait vécu, ne se doutant pas qu'il y eût au monde une nature à aimer encore quand le coeur épuisé n'aime plus rien »³⁷³. Le médecin appelé au château et soumis au choix de sauver la vie de l'enfant ou celle de l'héroïne, est persuadé par celle-ci de garder la vie à l'enfant. Comme le remarque Michèle Raclot : « C'est finalement Yseult elle-même qui préfère renoncer à vivre, non par amour pour le fruit de ses entrailles, mais parce qu'elle est lasse de la vie »³⁷⁴.

³⁷¹ Cardonne-Arlyck, Elisabeth, *Nom, corps, métaphore dans « Les Diaboliques » de Barbey d'Aurevilly*, in : *Littérature*, n° 54, 1984, *Des noms et des corps*, p. 5.

³⁷² Barbey d'Aurevilly, Jules, *Ce qui ne meurt pas*, tome second..., p. 245.

³⁷³ *Ibid.*, p. 275.

³⁷⁴ Raclot, Michèle, *L'enfant mort, image fondatrice de l'imaginaire aurevillien*, in : *Travaux de Littérature*, n° V, Paris : Adirel, 1992, p. 251.

Par de nombreuses comparaisons au satan qui « loin d'être (...) un personnage mythologique ou un ornement esthétique (...) donne à l'oeuvre entière son sens »³⁷⁵, par les faits atroces et terrifiants des héroïnes ou enfin par les thèmes profonds sur lesquels Barbey se penche : le danger, le mystère, la profanation, la mort, l'auteur cherche à montrer au lecteur que dans ses récits, le mal rôde, le diable est partout, et toutes les héroïnes qui sont des figures de damnées échappées de l'enfer restent sous son influence. Barbey d'Aurevilly vise même à mettre en évidence la part du tentateur dans les actions humaines. Cette idée conduit l'artiste à trouver pour ses protagonistes des désignations très diversifiées, propres au satan : « damnante Alberte »³⁷⁶, « Alberte d'enfer »³⁷⁷, « cette brutale tentatrice »³⁷⁸, « cette diablesse de fille »³⁷⁹, « cet orgueil de Lucifer »³⁸⁰ ou « sirène du diable »³⁸¹ en expliquant enfin qu'une « femme, c'est l'aimant du diable ! »³⁸². Une telle prise de position confirme dans l'opinion que chaque femme mérite une telle appellation. Ces figures inspirées et soufflées par le diable qui « (...) est, après Dieu, la plus grande force cachée, (...) le geôlier de l'Irrévocable »³⁸³, par les mêmes violences et par les mêmes obsessions sont motivées et déterminées à réaliser leurs desseins. L'horreur et l'atrocité sont dans l'intériorité de ces personnages cruels. Insensibles aux yeux du monde qu'elles réussissent à tromper, enfermées presque toujours en elles-mêmes, elles arrivent à posséder leurs victimes en nageant dans le péché qui fait partie intégrante de leur jouissance. Dans un grand nombre de récits aurevilliens, les protagonistes ne distinguent pas le bien du mal et n'obéissent pas à la morale qui pourrait constituer une sorte de frein pour les actions qu'elles entreprennent. Entièrement dominées soit par la vengeance, soit par la jalousie ou enfin par le péché en général, elles deviennent, à vrai dire, les otages de leurs propres désirs. Comme l'observe Gilbert Lascault, « La femme est aussi victime sans cesser pour cela d'être tentatrice et bourreau... Pour elle, comme plus tard pour Georges Bataille (...) la recherche du plaisir passe par le goût de la laideur, par le désir de la

³⁷⁵ Philip, Michel-H., *Le satanisme des « Diaboliques »*, in : *Revue des Études françaises*, vol. 4, n° 1, 1968, p. 76.

³⁷⁶ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 90.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 91.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 322.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 176.

³⁸⁰ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Une vieille maîtresse...*, p. 196.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 266.

³⁸² Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 287.

³⁸³ Bloy, Léon, *Belluaires et Porchers...*, p. 116.

souffrance, par le choix de la violence et l'amour de la mort »³⁸⁴. Cependant, sans y faire attention, elles provoquent le scandale et les plus violentes passions. Belles et tentantes, elles deviennent extrêmement dangereuses en créant par là leur image de femme froide, démoniaque ou despotique. Leur beauté, ainsi que leur féminité sont non seulement une puissance périlleuse, mais aussi une arme inappréciable ; ces créatures inspirent de l'effroi. Barbey d'Aurevilly souligne à plusieurs reprises que la particularité de ses protagonistes s'exprime par leurs traits diaboliques et monstrueux. Engagées dans le crime et dans la transgression, elles prouvent que rien n'est capable de les arrêter et que

les véritables marques du diable, et les plus profondes (...) se trouvent (...) dans l'âme de ces personnages rongés, en proie à leurs idées fixes. Ce sont (...) ces traits de caractère et de comportement menaçants par leur omniprésence et par leur fréquence : l'indifférence, la hauteur, l'ironie, l'impertinence, l'insolence, le sarcasme, le mépris, l'audace froide³⁸⁵.

Après avoir approché certains traits caractéristiques des héroïnes que l'on pourrait, en employant la terminologie de Barbey d'Aurevilly, appeler « les femmes du Diable », nous devons encore présenter le personnage de la sainte et céleste Calixte que l'auteur nomme « l'épouse de Notre-Seigneur Jésus-Christ »³⁸⁶ à qui elle a fait serment d'appartenir et à qui elle a prononcé ses vœux. Elle est devenue carmélite en croyant dans la possibilité de rapprocher son père de Dieu et de racheter son âme. L'abbé Hugon, responsable de la formation religieuse de Calixte et qui lui a fait faire son noviciat hors du cloître, le résume en ces termes : « L'Église, qui vous accepte pour une de ses servantes, vous charge de lui reconquérir l'âme perdue dont le plus grand crime a été de vous donner la vie »³⁸⁷.

Calixte, elle aussi, souligne le fait d'être destinée au Christ. Lorsque Néel lui demande de devenir son épouse, la protagoniste, en montrant l'image du Messie, répond au jeune homme : « Voilà Celui qui m'empêche d'être votre fiancée, parce que je suis la sienne »³⁸⁸.

Bien que la femme fatale occupe une place capitale dans la prose aurevillienne et que les héroïnes de ce type soient très nombreuses, l'auteur enrichit la galerie des âmes

³⁸⁴ Cité d'après : Watthée-Delmotte, Myriam dans son article, *Rops illustrateur de Barbey d'Aurevilly ou les miroirs de Méduse*, in : Watthée-Delmotte, Myriam (dir.), *Rops au risque de l'Autre*, Namur : Revue Sources, 1996, coll. « Tiré à part », pp. 25-33.

³⁸⁵ Seguin, Jean-Pierre, *Préface*, in : Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 30.

³⁸⁶ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Un prêtre marié...*, p. 172.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 173.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 172.

pécheresses aussi des portraits des héroïnes célestes. Tout comme les histoires racontées par Barbey d'Aurevilly qui sont diverses et complexes, la représentation de ses protagonistes, elle aussi, est variée même si, à vrai dire, il est aisé de distinguer deux modèles capitaux d'héroïnes : femmes démoniaques et femmes chastes, divines sur qui tombe toujours tout le mal. Ces deux représentations contrastent et cela a lieu pour les différencier. Les deux types de portraits font voir que Barbey d'Aurevilly a fortement accentué l'antagonisme des caractères et de la nature de ses protagonistes. Par conséquent, nous y observons le manque de nuances et d'interprétations car dans ce cas-là nous savons dès le début si nous avons affaire à une femme satanique ou à une angélique. Ici la question de masque, si chère pour Barbey car il prend plaisir de dissimuler des choses, n'apparaît pas. Tout de même, si au cœur de ses récits nous plongeons dans le mystère, c'est aussi bien en raison des femmes fatales que des femmes séraphiques auxquelles l'architecte du portrait attribue aussi de multiples énigmes (nous en parlerons plus tard). Il est pourtant vrai que le côté énigmatique des protagonistes démoniaques est beaucoup plus accentué et développé que le caractère mystérieux des angéliques. Ces dernières portent seulement certaines marques du secret, tandis que les femmes fatales sont entièrement imprégnées et recouvertes du masque. Et c'est sur ces masques des âmes cruelles que le portraitiste doué crée la clarté des caractères de leurs victimes, de ces madones douloureuses. Finalement, plus les diaboliques sont compliquées à être déchiffrées, plus les angéliques sont faciles à être admirées. Il faut toutefois tenir compte du fait que le romancier se plaît avant tout à décrire les femmes sataniques comme s'il était plus fasciné par Lucifer que par Ange. À vrai dire, il était enthousiaste de la vertu et c'est par les héroïnes les plus ténébreuses et les plus damnées qu'il voulait manifester l'énorme pouvoir du Diable et qu'il tenait à orienter son lecteur vers la vie morale. C'est pourquoi ses récits sont centrés autour de la thématique touchant la sphère de l'Enfer.

La mise en scène du masque et du secret

Il nous faut encore, pour compléter le portrait moral des personnages féminins, mettre en relief le fait que Barbey d'Aurevilly – passionné pour un mystère persistant – traduit dans cette image démoniaque de la femme une image du sphinx, de la femme-sphinx : « Le Sphinx, (...) domine la pensée d'un Barbey intimement convaincu, comme

Proust le sera plus tard, que chacun reste inconnaissable »³⁸⁹. Ceci revient à dire que le motif de ce monstre sera aussi inséré dans le portrait moral des héroïnes positives en démontrant ainsi une longue série de figures impénétrables. Rappelons : dans la mythologie grecque, le sphinx était une créature horrifiante qui tuait ceux qui échouaient à résoudre ses énigmes. La nature fondamentalement ambiguë et indéchiffrable des protagonistes sera définie par Barbey dans *La bague d'Annibal* de manière suivante : « Les femmes sont des êtres (...) inexplicables, sous la transparence de leur peau et de leurs regards elles cachent une telle masse de ténèbres... »³⁹⁰ en préservant ainsi leurs secrets derrière leur froideur, leur mystère et leur imperturbabilité. Isabelle Buatois, à son tour, admettra que « La Sphinge du mythe d'Oedipe apparaît comme le paradigme de la femme énigmatique, d'une part parce qu'elle pose des questions qui sont autant d'énigmes, et d'autre part en raison de sa nature monstrueuse, hybride et ambivalente »³⁹¹. En nous rapportant aux oeuvres aurevilliennes, il s'agit plutôt de ce deuxième motif.

Rosalba de *À un dîner d'athées*, non seulement une séductrice, mais avant tout une femme « la plus enragée des courtisanes... »³⁹² ou la Duchesse d'Arcos de Sierra Leone (*La vengeance d'une femme*), qui se distingue de la fille publique par l'emportement de sa passion, rendent les diaboliques similaires à des sphinx qui se réfugient dans le silence et qui réussissent à s'entourer de mystères. Selon Lise Revol-Marzouk la conception du sphinx paraît dans cette nouvelle cachée entre les lignes et se fait découvrir par l'intermédiaire de différents indices :

(...) dans la Vengeance d'une femme (...) récit d'une duchesse devenue courtisane pour couvrir d'opprobre le nom de son époux, où jamais le mot sphinx n'est explicitement cité, mais où la figure n'a de cesse de se dessiner, en anamorphose et en filigrane : dans la digression liminaire sur les histoires d'incestes, dans les griffes de bronze incrustées sur la porte de la chambre, dans l'animalité « fauve » des ébats amoureux, dans la désignation féline de « panthère » conférée à la prostituée et jusque dans son nom prémonitoire de duchesse de Sierra « Leone », laissant deviner l'hybridisme sphinxial de la femme et du lion³⁹³.

Pourtant, Arielle Meyer est d'avis que la Duchesse d'Arcos de Sierra Leone

(...) ne cherche pas à masquer son identité mais à en afficher simultanément deux : et duchesse et putain. Les deux facettes, la céleste et la diabolique, ne sont pas en rapport de substitution mais en

³⁸⁹ Berthier, Philippe, *Une vie en « Byron » : le cas Barbey d'Aurevilly*, in : *Romantisme*, 1974, n° 8, p. 30.

³⁹⁰ Barbey d'Aurevilly, Jules, *La bague d'Annibal...*, p. 68.

³⁹¹ Buatois, Isabelle, *Le sacré et la représentation de la femme dans le théâtre et la peinture symbolistes...*, p. 160.

³⁹² Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 292.

³⁹³ Revol-Marzouk, Lise, *La sphinx décadente : « topos » et poétique de la transgression*, in : *Revue Nordlit*, n° 28, 2011, *La Décadence ou une Esthétique de la Transgression*, Norvège : University Library of Tromsø, p. 48.

procédure d'accumulation. Le texte embraye donc sur une manoeuvre qui semble appartenir à la panoplie du secret mais qui se révèle être ensuite son exact revers³⁹⁴.

D'une tranquillité imperturbable, la comtesse du Tremblay de Stasseville, lors de la fameuse partie pendant laquelle les témoins lui demandent « (...) qu'est-ce qui brille ? »³⁹⁵ et « (...) qui est-ce qui tousse ? »³⁹⁶, lâche uniquement une courte phrase : « - C'est mon diamant et c'est ma fille »³⁹⁷. Elle répond ainsi aux questions concernant sa bague énigmatique, ainsi que le malaise étrange de sa fille, Herminie.

La femme morne et impérieuse qui a choisi la vie dans un silence profond est aussi Mme de Ferjol d'*Une histoire sans nom*. Or, après la mort de son époux, elle l'adore passionnément à travers sa fille à qui, pourtant, elle ne montre pas ses sentiments : « Elle jouissait de sa fille en silence. Elle s'en repaissait sans rien dire »³⁹⁸. Lasthénie est un ange, une fille innocente, très fragile et flexible qu'il faudrait entourer de soins et de tendresse. Cependant, sa mère autoritaire et imposante dresse un rideau de silence qui interdit la pénétration de son amour maternel en les condamnant toutes les deux à vivre dans l'isolement. Les sentiments de la jeune fille, gardés trop longtemps, s'accumulent en elle de manière à ce qu'elle devienne un tombeau, et son état d'inconscience augmente le secret. Le silence et la surdité de la baronne s'intensifient encore après le départ du père Riculf, et plus précisément au moment où Mme de Ferjol devine ce monstrueux mystère – la grossesse de sa fille. En rendant celle-ci coupable de ce fait infâme, plus que jamais elle lui impose un silence long et insupportable qu'elle rompt seulement d'une seule question et avec une obsession aveugle : « Avec qui ? »³⁹⁹. Lasthénie, puisque innocente, ne peut pas répondre à ce « Avec qui ? » incessant.

Le fait de terroriser psychologiquement et physiquement Lasthénie par sa mère est, chose curieuse, aux yeux de Marie-Soledad Rodriguez, attribué à la jalousie de Mme de Ferjol qui après la mort précoce de son mari, n'arrive pas à supporter que sa fille

(...) a joui de ce qui lui est refusé (...) Les deux personnages féminins se trouvent [donc] à la croisée du désir comme à la croisée de leur destin : Lasthénie meurt de ne pouvoir comprendre son désir, la baronne enrage de n'avoir pu satisfaire le sien. Ainsi, deux directions ont été mises à jour au sein de

³⁹⁴ Meyer, Arielle, *Le Spectacle du secret*, Genève : Droz, 2003, p. 197.

³⁹⁵ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 228.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 228.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 228.

³⁹⁸ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Une histoire sans nom...*, p. 44.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 84.

cet ouvrage (...), d'un côté, la puissance du désir chez la victime et, de l'autre, le caractère mortifère de la rivalité amoureuse entre une mère et sa fille⁴⁰⁰.

Hauteclair, l'héroïne du *Bonheur dans le crime*, aperçue dans la rue ou à l'église, est aussi presque toujours masquée comme elle l'était pendant ses leçons d'escrime.

Alberte (*Le rideau cramoisi*) qui aime, qui célèbre le silence impénétrable et qui restera pour Brassard une énigme éternelle, car ses pensées et ses motifs sont indéchiffrables, lui paraissait encore plus mystérieuse que « tous les sphinx dont l'image se multipliait autour de [lui]... »⁴⁰¹. Le vicomte n'est pas capable d'expliquer le caractère de cette femme étrange : « Mlle Alberte est enveloppée de mystère, on ne sait rien d'elle sauf la description qu'en donne le héros (devenu narrateur), elle ne parle pas, elle s'expie pendant l'acte sexuel dans la chambre du jeune sous-lieutenant Brassard... »⁴⁰². Cette créature, fille impossible-impassible rend compte de la dualité inséparable du sphinx qui est froideur et passion surnaturelles ; elle est morte, au sein du plaisir qu'elle prend dans le secret. Si Alberte demeure jusqu'au bout un personnage mystérieux qui existe sans parler, c'est aussi en raison de sa mort inexplicable et incroyable. Il importe de noter qu'il ne nous sera pas possible d'apprendre si son corps a été découvert. La seule chose à subsister de cette énigme est son ombre visible derrière le rideau cramoisi. Mais, soulignons-le aussi, Alberte n'est pas le seul personnage indéchiffrable et muet. À vrai dire, nous ne savons pas non plus ce que pensent ses parents. Nous n'entendrons jamais leur voix de même que nous ne connaîtrons jamais leur avis ou, enfin, nous n'accéderons jamais à leurs pensées. Sont-ils conscients de cette relation bien insolite et secrète de leur fille avec l'homme à qui ils louent la chambre ? Ce duo silencieux paraît aussi, à côté d'Alberte, un couple excentrique, un couple sphinx.

Semblable à cette taciturne Alberte des lèvres de laquelle ne s'échappe aucune parole, la protagoniste de *À un dîner d'athées*, Rosalba – toute pudique qu'elle se montre – sera pour Mesnilgrand « (...) impénétrable comme le sphinx (...) »⁴⁰³ [qui] (...) dévorait le

⁴⁰⁰ Rodriguez, Marie-Soledad, *Deux cas d'assimilation chez Valle-Inclán : Barbey d'Aurevilly et Casanova* (en collaboration avec Miguel Olmos), in : Aymes, Jean-René, Salaün, Serge (dir.), *Le métissage culturel en Espagne*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 216.

⁴⁰¹ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 97.

⁴⁰² Apostol, Silvia-Adriana, *Art du mystère et intertextualité. Étude comparative : Mateiu Caragiale et Barbey d'Aurevilly*, in : *European Integration Between Tradition and Modernity*. Proceedings of the International Conference Târgu-Mures, Romania : Petru-Maior University Publishing House, 2007, pp. 590-591.

⁴⁰³ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 296.

plaisir silencieusement et gardait son secret »⁴⁰⁴. Jean-Pierre Seguin affirmera de son côté que « Les véritables marques du diable, et les plus profondes, (...) ne sont pas celles auxquelles on prend garde tout de suite ; elles se trouvent pourtant partout, secrètes, mais brûlantes, dans l'âme de ces personnages rongés, en proie à leurs idées fixes »⁴⁰⁵.

La déesse du mystère, la Malagaise (*Une vieille maîtresse*), sait aussi cacher ses sentiments. Même si son attitude reste plutôt claire, au moins pour Marigny, il lui arrive d'essayer de pénétrer le caractère énigmatique de sa maîtresse. Comme le note Céline Bricault : « (...) tout se passe comme si les multiples indications proposées par le romancier n'étaient là que pour troubler plus encore la perception de la figure féminine, comme si cette figure devait, à tout prix, rester opaque et inaccessible »⁴⁰⁶. C'est pourquoi, le vicomte de Proсны, qui a du mal à décoder cette incompréhensible créature, échoue à deviner ses desseins et ses pensées secrets. Vellini, qui se détache de tous les préjugés sur les femmes, restera donc une mystérieuse et étrange figure, de même qu'« un logogriphe, un hiéroglyphe, un casse-tête chinois »⁴⁰⁷.

Yseult de Scudemor de *Ce qui ne meurt pas*, en n'accusant aucune émotion intérieure, est aussi considérée par son amant, Allan de Cynthry comme un être énigmatique et ambivalent dont le « caractère semblait se refuser à toute espèce de démonstration extérieure »⁴⁰⁸. Son attitude mystérieuse et prenante, de même que son incompréhensivité immense la rendent une femme ambiguë dont le coeur glacé, les sentiments cachés et l'âme enfermée restent impossibles à pénétrer même pour l'observateur le plus attentif. Toujours très calme, indifférente et impassible, « elle devenait [pour Allan] incompréhensible comme Dieu »⁴⁰⁹ et, sans nul doute, grâce à sa nature hermétique, ce personnage féminin, exerçait sur son amant une fascination infinie. Barbey d'Aurevilly le résumera ainsi : « (...) ne pas comprendre, pour qui aime, c'est encore une raison de plus pour aimer »⁴¹⁰. Cependant, même si Yseult reste aux yeux

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 297.

⁴⁰⁵ Cité d'après : Cardonne-Arlyck, Elisabeth, *Nom, corps, métaphore dans « Les Diaboliques » de Barbey d'Aurevilly...*, p. 7.

⁴⁰⁶ Bricault, Céline, *Vellini en Bohémienne, une incarnation poétique de l'errance en littérature, dans « Une vieille maîtresse » de Barbey d'Aurevilly*, in : Auraix-Jonchière, Pascale, Loubinoux, Gérard (dir.), *La Bohémienne, figure poétique de l'errance aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005, p. 123.

⁴⁰⁷ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Une vieille maîtresse...*, p. 64.

⁴⁰⁸ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Ce qui ne meurt pas*, tome premier..., p. 30.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 158.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 158.

d'Allan comme une coquette et une hypocrite qui, afin de le tromper, de lui mentir, sait bien être humble (surtout quand elle veille sur Allan lorsqu'il est malade) et atroce en même temps, son amant commence, à un certain moment, à dévoiler ses secrets en comprenant que la comtesse est une actrice raffinée qui mène ses jeux cruels, qui calcule ses sentiments afin de le faire souffrir. Au moment où cette créature indifférente et froide déclare son amour pour Allan, celui-ci se met à tout saper en sachant que son élue manque de passion et d'affection pour lui :

Vous mentez ! – s'écria Allan, frappé de cette intuition formidable sûre comme la vie, comme l'air qu'on respire [et] (...) la femme comprit qu'un sentiment vrai terrassait l'hypocrisie d'un masque de voix, de regard, de caresses, plus impénétrable qu'un masque de fer ; singerie infernale ou divine, à laquelle une dupe échappait (...) C'est faux ! Vous ne m'aimez pas !⁴¹¹ a conclu Allan.

En observant l'attitude de Mme de Scudemor, cette fois-ci, par rapport à sa fille, nous pourrions remarquer que la comtesse n'est pas non plus sincère ni loyale avec Camille. Après avoir appris que celle-ci voulait épouser Allan de Cynthry, l'amant de la comtesse, la menteuse Yseult de Scudemor cache sa déception, et sa joie simulée, ses sentiments postiches ne calment Camille que pour un certain temps. La comtesse se comporte de la même façon lorsque Camille lui avoue qu'Allan est le père de son enfant : « En la circonstance, la comtesse ne se départit pas de son calme habituel et ne fait étalage d'aucune jalousie »⁴¹². À vrai dire, comme le décrit Barbey d'Aurevilly « (...) le bonheur de n'avoir pas de rivale, plus encore que la bonté d'Yseult, avait inondé [l'âme de Camille] d'une joie et d'une reconnaissance infinies. Mais ce n'était pas de si peu que l'affection qui n'avait jamais existé entre madame de Scudemor et sa fille pouvait naître. Il était trop tard ! »⁴¹³. La jeune femme va, d'ailleurs, bientôt découvrir que son mari, Allan de Cynthry est l'amant de sa mère et que celle-ci vient de mettre au monde une fille dont il est le père. L'apaisement et la sérénité de Camille se transformeront alors en attaque d'hystérie, en crise de fureur qui provoqueront cette jeune personne à un acte de violence physique envers sa mère : Camille « poussa un cri déchirant, - puis elle se précipita vers le lit de sa mère, et, saisissant de ses deux mains l'agonisante par ses longs cheveux, elle la souleva ainsi, malgré les efforts d'Allan pour lui faire lâcher prise... »⁴¹⁴. Dans son état de furie, de choc et d'impétuosité,

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 292.

⁴¹² Glaudes, Pierre, *Le Denier de la veuve. À l'épreuve de ce qui ne meurt pas*, in : Berthier, Philippe (dir.), *Barbey d'Aurevilly : cent ans après (1889 – 1989)*, Genève : Droz, 1990, p. 367.

⁴¹³ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Ce qui ne meurt pas*, tome second..., p. 171.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 276.

(...) la malheureuse roula, comme une masse, sans connaissance, sur le tapis. Mais ses mains, qu'elle avait impliquées dans les cheveux de sa mère, entraînaient la tête débile d'Yseult et la firent pendre du lit vers la terre. Allan chercha à les en dégager. Il ne put jamais. Il fut obligé de couper avec des ciseaux les cheveux d'Yseult⁴¹⁵.

Pierre Glaudes, à son tour, mettra en relief aussi le comportement mystérieux de Camille. Il le commentera en ces termes : « La conduite de Camille n'est pas plus claire [par rapport à celle de sa mère]. La jeune fille semble osciller entre savoir et ignorance à propos de la liaison d'Allan et de sa mère »⁴¹⁶. Tout de même, aux yeux de Pascale Auraix-Jonchière « Dans *Ce qui ne meurt pas*, les deux héroïnes sont l'occasion d'un double traitement de la Fable, en fonction de la présence ou de l'absence du mytheme essentiel de la voix, qui devient dès lors un trait distinctif déterminant »⁴¹⁷.

Yseult de Scudemor, une femme énigmatique, hermétique et avant tout menteuse, voudra aussi cacher son comportement déshonorant à sa fille, Jeanne. C'est pourquoi, elle se mettra à convaincre Allan de ne jamais parler à leur enfant de sa mère. Même si la comtesse s'est fait connaître comme une personne ambiguë et rusée qui juste avant sa mort regrette son attitude et ses faits, nous pouvons supposer qu'elle désire pour sa fille une autre vie que la sienne. Par conséquent, Yseult demande à Allan de ne pas faire souffrir leur fille en lui évoquant le sort de sa mère : « Qu'ils m'appellent, s'ils veulent, une prostituée ! (...) J'accepterai sans effort le mot sanglant qui résume ma vie »⁴¹⁸.

Un autre personnage incarnant le mystère et menant une vie où les désirs cachés ont leur propre place, est Joséphine d'Alcy, héroïne de *La bague d'Annibal* : « (...) la présentation du portrait de [la protagoniste] contient, dans ses signes, la volonté d'interprétation, et l'image du Sphinx, les tendances majeures du portrait aurevillien... »⁴¹⁹. Le narrateur, en dressant le portrait physique de ce « sphinx charmant », de cette femme capricieuse dans la physionomie de laquelle rien ne suggère une réponse, souligne le caractère indéfini et ambigu de son visage – éternelle énigme, difficile à pénétrer. L'auteur précise : « (...) son sourire n'exprimait jamais ni désir, ni tendresse, ni mélancolie, cette

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 277.

⁴¹⁶ Glaudes, Pierre, *Le Denier de la veuve. À l'épreuve de ce qui ne meurt pas...*, p. 367.

⁴¹⁷ Auraix-Jonchière, Pascale, *Voix de femmes, voies du mythe chez Barbey d'Aurevilly*, in : Wagner, Jacques (dir.), *La voix dans la culture et la littérature françaises 1713-1875*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2001, p. 329.

⁴¹⁸ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Ce qui ne meurt pas*, tome second..., p. 272.

⁴¹⁹ Bailbé, Joseph-Marc, *Les Métamorphoses du portrait féminin chez Barbey d'Aurevilly...*, p. 70.

sainte trinité du sourire des femmes ! Quand je la regardais, je ne pouvais m'empêcher de penser au Sphinx »⁴²⁰.

Cette particularité concernant le secret, propre au monstre terrifiant, s'inscrit aussi dans le portrait moral de ce principal personnage féminin. Tout comme les héroïnes précédentes, Joséphine d'Alcy inspire le doute et produit le mystère et l'anxiété. Ses sentiments, ses pensées et, enfin, son caractère échappent à la clarté et mettent en évidence l'essentielle dualité de cette étrange figure de manière telle que l'auteur commence à se poser des questions : « ...*qui* était-elle, ou *quoi* était-elle ? Personne ou chose ? chair ou poisson ? démon ou ange ? (...) Joséphine excitait une curiosité extrême »⁴²¹.

M. de Maulévrier, l'adorateur de la marquise de Gesvres (*L'amour impossible*), malgré ses contemplations, ses observations attentives et intensives, ne trouve pas non plus d'explication pour l'étrange et énigmatique conduite de sa dame dont le « caractère était fermé comme les portes de l'enfer »⁴²². Cette astucieuse coquette d'une fierté tranquille, parvient à séduire et à avoir, à tout son caprice et à toutes ses fantaisies, son amant qui, inspiré d'un sentiment profond pour elle, trouve en la personne de son élue, une femme froide, inaccessible et avant tout triomphante. Mme de Gesvres, afin d'arriver au but qu'elle se propose : faire éclater la passion chez M. de Maulévrier, ne se retient pas de le tromper, de jouer au sphinx avec lui et, finalement, de cesser ses faussetés et ses ruses. C'est pourquoi, si cela vaut la peine, elle le regarde avec des yeux tendres et doux ou elle reste « (...) souriante comme la Grâce, silencieuse comme l'Ironie, mais peut-être aussi comme le Bonheur »⁴²³. Tout de même, lorsqu'elle avoue de ne pas aimer M. de Maulévrier, les seules émotions qui l'accompagnent sont l'orgueil, le dédain et la froideur. Mathieu Terence aperçoit le caractère énigmatique de la protagoniste comme son grand atout en résumant que « c'est le personnage le plus fort parce que le plus mystérieux »⁴²⁴.

Hortense de ***, la protagoniste du *Cachet d'onyx*, n'est pas non plus sincère, loyale et vraie face à son époux qu'elle n'a, à vrai dire, jamais aimé, même plus, qu'elle haïssait. Entourée d'hommages et de luxe, elle rencontre un jour dans un salon Dorsay qui

⁴²⁰ Barbey d'Aurevilly, Jules, *La bague d'Annibal...*, p. 16.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 18.

⁴²² Barbey d'Aurevilly, Jules, *L'amour impossible...*, p. 117.

⁴²³ *Ibid.*, p. 79.

⁴²⁴ Terence, Mathieu, *Préface*, in : Barbey d'Aurevilly, Jules, *L'Amour impossible*, Melville/Édition Léo Scheer, 2008, p. 9.

devient son amant. Afin de cacher à son mari ses relations secrètes, elle est prête à user de mensonges, de ruses et de dissimulations : « C'est pourquoi elle prit sa douce voix, son doux sourire, son doux regard pour le mari qu'elle exécrait ; elle lui dit ces mots de tendresse qui dans sa bouche étaient d'effroyables mensonges, l'adultère ! »⁴²⁵

Toutes les héroïnes évoquées demeurent alors muettes dans la passion, dans la vengeance ou dans le crime comme si le silence était leur arme la plus efficace et comme si leur puissance et leur force résidaient dans le mystère. Elles sont entourées d'une énigme et de secrets. Céline Bricault affirme : « L'héroïne aurevillienne mène une existence morale intense qui demeure presque toujours muette »⁴²⁶. Le rapport entre les femmes et le sphinx, qui ne cesse pas d'être masque et mystère, porte donc sur le secret, sur l'énigme. Tout de même, chose étonnante, « que ces âmes atteignent au sublime dans le mal ou dans le bien importe peu : ils y gagnent une noblesse secrète, solitaire, car le monde n'a rien à y voir. Ces êtres-là meurent en emportant leurs secrets... »⁴²⁷. C'est pourquoi, dans la palette de ces femmes-énigmes, on peut trouver aussi la chaste et séraphique Mlle de Polastron « espèce de sphinx sans raillerie – à force de beauté pure, de calme, de pudique attitude – et à qui la passion, en lui fendant sa muette poitrine, arracherait, un jour, le secret (...) C'était par le mystère qu'elle prenait le coeur et la pensée »⁴²⁸. Le caractère mystérieux de la protagoniste est renforcé par Barbey au moment où Hermangarde découvre la trahison de son mari et, où en refusant de parler et en se condamnant au silence, elle s'enferme dans son mutisme. Elle représente donc ce type de femmes qui souffrent en secret et qui sont même prêtes à mourir plutôt que de montrer, de partager leur douleur :

Hermangarde était de cette race d'âmes ; marbres purs qui ne se raient pas, car se rayer, c'est commencer de s'entr'ouvrir ; et elles restent fermées. L'Amour, le Mariage, la Douleur, la Vieillesse, tout en les pénétrant, tout en les cueillant, tout en les foulant aux pieds, ne décloient pas entièrement ces âmes divines, qui gardent jusqu'à la mort, dans un coin de leur âme, comme une silencieuse et inaccessible virginité⁴²⁹.

Nous trouverons certaines analogies dans l'attitude de la protagoniste du roman *Une histoire sans nom*, Lasthénie de Ferjol qui se trouve, elle aussi, dans un état inexplicable. Condamnée à souffrir tout d'abord par le Père Riculf qui est devenu son « cauchemar » puis par sa mère imposante et despotique, la jeune fille innocente, faible et

⁴²⁵ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Le Cachet d'onyx...*, p. 182.

⁴²⁶ Bricault, Céline, *Silences et non-dits de la douleur chez les héroïnes aurevilliennes...*, p. 25.

⁴²⁷ Taillandier, François, *Un réfractaire Barbey d'Aurevilly...*, p. 103.

⁴²⁸ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Une vieille maîtresse...*, p. 49.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 332.

tendre subit les douleurs et les peines solitairement et dans l'isolement. Sa souffrance devient son secret. Inconsciente des événements qui se déroulent, elle vit cachée dans un monde sombre, privé de lumière, plongée dans ses pensées, dans ses rêves de même que dans ses mystères : « personne n'avait jamais songé à plonger dans l'âme de Lasthénie »⁴³⁰. Même sa mère impérieuse et autoritaire n'arrive pas à arracher le secret de sa fille, lié à sa grossesse incompréhensible et par là au nom du père de l'enfant que Lasthénie attend. Au lieu de démontrer son innocence devant sa mère, la fille préfère ne pas répondre à ses appels, à ses questions, à ses interrogations opiniâtres en restant muette et impénétrable. Ajoutons encore qu'elle ne communique pas non plus avec Agathe, sa domestique qui, noyée de pitié, de douleur et dans les larmes, n'accède pas aux pensées et aux sentiments de la malheureuse. Lasthénie, plongée dans son mutisme, dans son refus de parler, souffrante, malade et mélancolique, ne sort pas de son apathie, de son marasme et « son silence garda sa folie. Elle se mourait comme elle avait vécu, sans parler... »⁴³¹ et sans avoir révélé son secret. L'auteur trouve aussi quelques traits énigmatiques dans la physionomie de la fille qui « avait la blancheur de cette fleur pudique de l'obscurité [le muguet] et elle en avait le mystère »⁴³².

Léa, tout comme Hermangarde et Lasthénie, demeure aussi dans un univers ambigu. Cette jeune fille incarne en elle une certaine énigme. Même si elle n'est jamais qualifiée directement de masque ni de sphinx, son attitude est peu claire pour le lecteur. Cet état de choses a sa source premièrement dans la maladie mystérieuse de la protagoniste qui fait que celle-ci vit séparée du monde, enfermée dans sa maison à la campagne où elle ne connaît rien à part sa douleur : « (...) la douleur psychique s'avère nécessairement inexprimée et inexprimable »⁴³³. Cette enfant silencieuse, apathique et timide, cette créature mystérieuse qui sommeille sans cesse, n'a pas d'amis et dépend complètement de sa mère. Son état d'âme tellement secret et tellement incompréhensible, amène Barbey d'Aurevilly à conclure : « Elle, millier de perceptions mystérieuses... »⁴³⁴

L'héroïne atteinte d'une maladie étrange et inconnue est aussi Calixte d'*Un prêtre marié*. Cette céleste, pure et sainte enfant, ceci ne fait pas de doute, reste pour le lecteur

⁴³⁰ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Une histoire sans nom...*, p. 44.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 131.

⁴³² *Ibid.*, p. 42.

⁴³³ Bricault, Céline, *Silences et non-dits de la douleur chez les héroïnes aurevilliennes...*, p. 25.

⁴³⁴ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Léa...*, p. 222.

énigmatique lorsqu'elle tombe dans ses états de somnambulisme en devenant, par là, victime d'une douleur impénétrable, extraordinaire et insolite. En souffrant en silence de même qu'en se trouvant dans l'état où la science est impuissante, elle échappe à la clarté et provoque l'incertitude :

Calixte ne sortait jamais de sa rigidité cataleptique pour rentrer, de plain-pied, dans la vie normale. Elle passait toujours par un état somnambulique intermédiaire, plus effrayant que la catalepsie elle-même, car la catalepsie figure tout simplement la mort, qui est un phénomène naturel, tandis que le somnambulisme, où la mort présente tous les caractères de la vie, et même d'une vie supérieure, est le renversement de tous les phénomènes naturels, du moins de ceux-là que nous connaissons⁴³⁵.

Calixte est d'ailleurs souvent victime de telles crises qui apparaissent depuis son enfance : soit elle se promène les pieds nus au bord de l'étang de façon surnaturelle sans tomber dans l'eau, soit elle escalade les murs du château. Néel de Néhou fait venir un jour le médecin, le vieux docteur d'Ayre qui, après avoir examiné sa patiente, associe la maladie à ses capacités de clairvoyance qui accompagnent cette délicate enfant. Lors d'une de ses attaques de somnambulisme, Calixte se met à genoux devant son crucifix duquel coulent des gouttes de sang. Par cet événement bien inhabituel et effrayant, Barbey d'Aurevilly annonce les faits blasphématoires et impies de son père, prêtre infidèle à ses vœux. Chose curieuse encore, cette fille calme, silencieuse et fragile pousse des cris « qui traversaient l'épaisseur des murs et allaient glacer la moelle des os de ceux qui passaient sur la route, dans le voisinage du Quesnay ! »⁴³⁶

L'énigme et le mystère sont aussi visibles dans le comportement de Mlle de Spens du *Chevalier des Touches*. Après la mort tragique de son fiancé, elle vit plongée dans ses pensées, dans ses souvenirs et dans son désespoir en s'enfermant complètement en elle-même. De surcroît, sa surdité progressive la fait s'isoler de la contrée et la fait se barricader « dans sa tour »⁴³⁷. Tout de même, chose étrange et paradoxale, toute sourde qu'elle soit, la protagoniste arrive à entendre des bruits insolites et incompréhensibles : soit des soupirs dans tous les coins de la maison soit des rideaux grinçant sur des tringles de fer. Par ces signes bizarres, son fiancé la prie de dire une messe pour lui, et « (...) une fois Aimée, ayant tardé d'un jour à la faire dire comme d'habitude le lendemain des bruits, ils devinrent affreux la nuit suivante ! »⁴³⁸

⁴³⁵ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Un prêtre marié...*, p. 312.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 336.

⁴³⁷ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Le Chevalier des Touches...*, p. 174.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 85.

Dans le roman apparaît encore un autre élément secret lié à l'attitude étrange de Mlle Aimée de Spens qui rougit toujours de manière incompréhensible et inexplicable au moment où le nom du chevalier des Touches est évoqué en sa présence. D'après ce qui nous est révélé à la fin du roman, d'ailleurs par le Chevalier des Touches lui-même qui est devenu désormais un vieillard fou, elle devenait rouge car, afin de sauver la vie à des Touches, caché dans sa chambre, elle s'est dénudée un jour devant lui et devant les ennemis en outrageant ainsi son innocence et en sacrifiant « (...) le velouté immaculé des fleurs de son âme et la divinité de sa pudeur ! »⁴³⁹. Ce faisant, elle voulait que les Bleus, en voyant cette scène à travers une fenêtre, pensent qu'elle était seule. Sa nudité deviendra donc la source de honte, de gêne et de malaise présents à jamais dans les pensées de la protagoniste.

Outre les héroïnes dont l'attitude est plongée dans le secret et dans l'énigme, il est aussi nécessaire de souligner, une fois de plus, que dans les descriptions des objets règnent également le climat du mystère et de l'isolation. Dans *Un prêtre marié* « les rideaux strictement baissés à toutes les fenêtres de ce château silencieux, symbole en pierre de l'isolement de ceux qui l'habitaient, ne laissaient jamais passer même une main... »⁴⁴⁰. Il en va ainsi avec l'étang du Quesnay, un lac silencieux, mystérieux et morne à la fois dans lequel on trouvera le cadavre de Sombreal. Ce décor forme donc non seulement une atmosphère d'obscurité mais aussi un climat de malheur et même d'horreur.

Trouver la clé et la solution afin de déchiffrer et de décoder ces reines du camouflage, ces vivantes énigmes qui visent à donner d'elles-mêmes de différentes visions et images, paraît une tâche et une mission impossible aussi bien pour les narrateurs des histoires, leurs auditeurs que pour les lecteurs. Cependant, essayer de dévoiler le sens du mystère, n'est-ce pas priver l'oeuvre de son essentiel ? Sûrement oui, car, comme nous le montre Barbey d'Aurevilly, le caractère insondable des portraits qu'il peint constitue l'essence et la richesse de ses oeuvres. Joseph-Marc Bailbé écrira que « (...) dans l'image féminine que donne Barbey, on trouve des zones d'ombre, des ambiguïtés, un passage des ténèbres à la clarté, qui semble répondre à sa sensibilité profonde ; rien n'est

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 181.

⁴⁴⁰ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Un prêtre marié...*, p. 94.

définitivement fixé »⁴⁴¹. Les anomalies morales, les ambiguïtés, la contradiction entre l'image physique et le portrait psychologique renforcent cette atmosphère d'ambivalence et de dualité. Même si les descriptions de la physionomie ou de l'attitude des héroïnes paraissent être complètes, parfois bien longues, ce n'est qu'une illusion, une fausse apparence. À vrai dire, qui de nous – lecteurs – peut deviner ce que cache Alberte, cette jeune pécheresse emmurée dans le silence et dans le mystère ? D'après ce qui paraît, elle est réservée, discrète et pourtant prête à séduire le beau soldat et à provoquer tous les interdits sexuels pour satisfaire ses désirs et ses passions. Quel terrifiant et cruel crime dissimule le bonheur éclatant de la prétentieuse comtesse de Savigny ? Ou enfin, qui est la froide, même la glaciale et l'impénétrable comtesse de Stasseville ou la marquise de Gesvres ? Comme le dira Isabelle Buatois : « la femme est une représentation de l'invisible »⁴⁴². La tentative et la volonté de démystifier ces personnages-caméléons, ces protagonistes hermétiquement fermées qui tiennent à rester étrangères et à porter des masques aux yeux des autres, est vouée à l'échec car leur vie de l'énigme et de l'abîme est immortelle. Jacques Petit donne l'opinion suivante : « sous prétexte de les peindre, le conteur à leur propos multiplie les questions, les suppositions, pour nous abandonner enfin sur des hypothèses contradictoires »⁴⁴³. Il s'avère donc que l'idée de Barbey d'Aurevilly d'introduire des analyses bien complexes ou de maintes dissertations ne sert qu'à cacher le destin de ses héroïnes en le rendant aussi ambigu qu'incompréhensible. Nous osons même constater que Barbey, en cernant les ambiguïtés, trouve le plaisir de mystifier les lecteurs et reste aussi dominé et fasciné par le secret que ses êtres comparés au sphinx dont ils ont l'impénétrabilité et l'inaccessibilité. Cela explique sa quasi-obsession pour l'énigme, le mystère et la duplicité. L'écrivain signale l'existence d'un masque dans ses oeuvres, et ceci le plus tôt possible, afin de créer l'attente et le mystère qui deviennent aussi une source d'anxiété. Barbey d'Aurevilly choisit des sujets qui correspondent au camouflage et au masque. Le faux visage, est lié au suspense, puisque résoudre le mystère, c'est diminuer son intensité, c'est réduire sa force. L'énigme fait naître un climat d'angoisse ténébreux, d'autant plus qu'il vient souvent d'un pressentiment, ou de la simple annonce d'une surprise. C'est un véritable point d'interrogation, une hypothèse portant sur un objet bien précis et concret. D'autre part, le rôle de l'écrivain n'est pas de tout dire, mais de laisser

⁴⁴¹ Bailbé, Joseph-Marc, *Vellini/Carmen ou la tentation lyrique de Barbey d'Aurevilly*, in : Berthier, Philippe (dir.), *Barbey d'Aurevilly : cent ans après (1889 – 1989)*, Genève : Droz, 1990, pp. 154-155.

⁴⁴² Buatois, Isabelle, *Le sacré et la représentation de la femme dans le théâtre et la peinture symbolistes...*, p. 168.

⁴⁴³ Petit, Jacques, *Introduction*, in : Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 11.

une impression douteuse, problématique ou d'indiquer une voie, d'esquisser un chemin à l'imagination, à l'interprétation. Jean-Philippe Miraux le commente en ces termes : « (...) l'élaboration du portrait doit être suffisamment précise (...) sans pour autant interdire à l'imagination du lecteur de s'ouvrir, d'être elle aussi susceptible de remplir les blancs textuels laissés volontairement béants dans le portrait... »⁴⁴⁴. Ainsi donc, cette confirmation ne peut qu'amener à noter que le portrait ne constitue pas un acte de communication réussi et complet. S'il s'avère frappant et riche, c'est parce qu'il éveille et stimule une rêverie et qu'il se réalise dans la virtualité construite par le travail de notre imagination.

Si les héroïnes aurevilliennes se font voir comme des femmes diaboliques et mystérieuses, c'est avant tout à cause du choix des sujets proposés par l'auteur ; les personnages énigmatiques ne peuvent donc pas être dissociés des histoires racontées. Tous ces récits, plongés dans un climat satanique, mystérieux, sont tragiques et touchent les thèmes de meurtre, de vengeance, de passion, de violence, de mort ou de diable dont l'importance est, chez Barbey d'Aureville, primordiale. Nous trouvons dans ses oeuvres des scènes inexplicables, confuses qui laissent planer le doute, qui sont moteurs de l'action et qui, enfin, exigent une grande participation de notre imagination : le cachetage de Rosalba, l'aviissement du coeur de son enfant, la dévoration du coeur d'Esteban par des chiens ou encore la profanation de la dépouille du capucin par Mme de Ferjol. Cependant, les questions demeurent, dans la plupart des cas, à jamais sans réponses au « pourquoi », sans explications et il est vain d'attendre le moment où tous les secrets seront révélés, où tous les masques tomberont, de même qu'il est inutile de vouloir comprendre le comportement des héroïnes, surtout celui d'Alberte, de Mme de Stasseville ou de la marquise de Gesvres. La première d'entre elles, cette icône du silence, se singularise surtout par le fait qu'elle restait impassible et qu'elle « ne disait mot... »⁴⁴⁵ sans regarder les circonstances et les événements. Sans le moindre doute, la comtesse de Stasseville, dotée d'un calme insolent, ne trahira pas ce que cache son âme parce que ce personnage « génère le mystère et opacifie les signes »⁴⁴⁶. Il est donc exclu de dévoiler ses sentiments et de pénétrer ses desseins et ses intentions. Ce procédé concerne aussi bien les diaboliques que les angéliques comme si l'auteur voulait nous amener à la conclusion que toutes ses

⁴⁴⁴ Miraux, Jean-Philippe, *Le portrait littéraire...*, p. 61.

⁴⁴⁵ Barbey d'Aureville, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 97.

⁴⁴⁶ Aureau-Jonchière, Pascale, *Les Diaboliques de Barbey d'Aureville...*, p. 34.

héroïnes sont plus ou moins folles, indéchiffrables et hermétiques. Tout de même, dans *Le Spectacle du secret* nous lisons que

(...) conserver ou divulguer le récit secret dépend d'un mouvement d'oscillation entre une tendance organisatrice et entre une tendance désorganisatrice. Ces deux tendances agissent respectivement à la manière de forces centrifuges et centripètes. La structure mentale qui se constitue de cette façon a un équilibre fragile puisqu'elle s'ancre simultanément sur des tendances opposées : d'une part cacher, conserver, retenir, et d'autre part divulguer, expulser, partager⁴⁴⁷.

Les femmes dominantes ou les femmes dominées ?

Impassibles, présomptueuses et diaboliques, les héroïnes aurevilliennes tiennent à triompher. Ce sont des femmes fatales, des figures rusées détruisant et même tuant les hommes qui les désirent ; des tentatrices et des séductrices atroces envoûtant leurs partenaires grâce à leur beauté et sexualité démoniaques et inanimées. Elles se caractérisent par une sensualité lascive qui frappe de terreur et qui, en même temps, éveille la convoitise. Par l'intermédiaire de leur sensualité, ces figures dantesques provoquent chez les hommes des désirs sauvages en se délectant de la souffrance et de la perte de ceux-ci. Elles sont sensuelles, dangereuses et conscientes de leur pouvoir despotique qu'elles possèdent sur le sexe opposé, sur les femmes plus faibles ou sur leurs rivales. Ce sont des infanticides, des hétaires, des vamps, des mantidés, sûres d'elles-mêmes. Elles sont les esclaves de leurs sens et représentent les forces noires, fatales et démoniaques que les hommes ne sont pas capables de maîtriser, de dominer. Ces héroïnes terrifiantes et perverses ont des caractères forts, impérieux et difficiles. Elles ont aussi des personnalités compliquées et mystérieuses. Tous ces anges noirs, possédés par des démons sont disposés à l'égard des plaisirs et des aventures amoureuses qui dispersent bien souvent l'ennui et le quotidien. Dotées d'une volonté particulière, d'une véhémence de désir, d'un emblème de passion tourmentée, ces déesses du Mal se montrent prêtes à assouvir leurs penchants et à accomplir leurs oeuvres. La Malagaise, l'Espagnole de grande race par sa mère duchesse, « ornée de la couronne de l'orgueil triomphant »⁴⁴⁸, sait parfaitement que sa liaison avec le vulnérable Marigny n'aura jamais de dénouement car elle connaît la force de ses noeuds et le pouvoir de sa séduction. Elle ne se trompe pas ; à la fin de l'histoire on apprend que Mme de Marigny, sacrifiée à l'Espagnole, quitte son époux, et celui-ci revient dans les bras de sa vieille et actuelle maîtresse, magicienne de sa vie qui attribue à sa destinée le triomphe. L'intrépide Vellini en conquérant Ryno tout d'abord par son indifférence, est

⁴⁴⁷ Puget, J., Wender, L., *La vie secrète des secrets*, Connexions, 60, Toulouse, Erès, 1992/2, p. 90, cité d'après : Meyer, Arielle, *Le Spectacle du secret...*, p. 39.

⁴⁴⁸ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Une vieille maîtresse...*, p. 388.

parvenue à détruire l'amour romantique du couple marié et le bonheur d'Hermangarde et à contaminer son amant en créant en lui « des besoins d'elle, infinis, éternels, que les plus ravissantes personnes (...) n'ont pu assoupir, ni faire oublier »⁴⁴⁹. Bien qu'au début elle assure Marigny qu'il n'a rien à craindre d'elle, sa séduction par la générosité n'est qu'un jeu qui doit la conduire à la victoire : elle voit Ryno retourner chez elle. La brûlante et sauvage Vellini, en représentant l'amour charnel, l'emporte donc sur Hermangarde, modèle de sainteté, de pureté, aristocrate par sa parfaite éducation, par son riche esprit et par ses hautes manières. Barbey d'Aurevilly met en valeur ainsi de multiples contrastes entre ces deux protagonistes, femmes ayant deux visions de l'amour bien opposées : c'est l'union conjugale contre l'aventure galante, la pureté contre la sensualité, la sylphide contre la catin, la délicatesse des sentiments contre l'ardeur des désirs et, enfin, le coeur contre le sexe. De nombreuses comparaisons accentuent ce dualisme : à l'angélique, virginale et, tout simplement, parfaite Hermangarde est opposée la diabolique, maléfique Vellini, ce qui fait que la rivalité entre le couple de l'ange et du démon, la lutte entre une âme faible et forte continuent. Il est donc remarquable que Barbey d'Aurevilly tisse longuement le contraste entre le bien et le mal pour approfondir tout ce qui sépare la Vellini, un ange noir d'Hermangarde, un ange blanc.

Cette opposition entre le bien et le mal est aussi bien mise en relief dans le roman *Un prêtre marié*. Même si nous n'avons plus à voir deux héroïnes dont l'une est femme-ange et l'autre femme-démon, la lutte entre l'innocence et le péché continue, cette fois-ci, en raison de Calixte, fille pure, angélique et de Sombreval, son père, un être funeste dont la description le rapproche de l'image de Satan. La façon de camper le portrait de Calixte, après tant de présentations diaboliques des héroïnes aurevilliennes, adoucit de façon bien visible l'écriture de l'auteur. Cette enfant et femme en même temps constitue en effet une face claire et lumineuse de l'oeuvre. Si elle frappe et intéresse le lecteur par sa personnalité, c'est non tellement parce qu'elle est énigmatique, secrète et hermétique, mais avant tout parce qu'elle émerveille et surprend par la beauté, la simplicité de son âme et la bonté de son coeur. Comparée à la Vierge Immaculée, à l'enfant divine et chaste, elle s'éloigne de ces créatures froides, calculées et démoniaques que Barbey d'Aurevilly se plaît tant à présenter en étant « cette lumière d'innocence ! ce cristal de roche de pureté ! cette pauvre et charmante martyre... »⁴⁵⁰

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 490.

⁴⁵⁰ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Un prêtre marié...*, p. 274.

Cependant, lors de la lecture du récit nous nous posons la question concernant la victoire ou peut-être la défaite de Calixte car

cette divine Calixte, cette fille de la prière et du sacrifice, a accepté l'effroyable, l'impossible besogne de la rédemption de son père ; elle s'est couchée, comme le prophète, sur ce cadavre spirituel, afin de le ressusciter. Elle est descendue dans le torrent de ces eaux amères et irritées qui vont engloutir l'apostat, s'immolant ainsi jusqu'à la plus intime partie de son être, et, avec la joie surnaturelle des martyrs, établissant son cœur sans tache au sein même de cette ignominie dont elle est née et dont elle doit mourir⁴⁵¹.

En apparence, nous serions plus proches de la constatation qu'elle est perdante parce qu'elle est morte sans avoir réussi à convertir son père qui, rempli de douleur et de malheur, perd sa vie dans l'étang du Quesnay. Néel de Néhou meurt aussi pendant une bataille napoléonienne ; quant à la Malgaigne, elle n'a pas résisté aux insultes de la part de Sombreval qu'elle appelle son Jeannotin, et s'est éteinte avant que ses atroces prédictions se soient complètement réalisées. Tout de même, à y réfléchir plus profondément, la souffrance et le sacrifice de Calixte, accablée du péché de son père, n'ont pas été vains. Premièrement, parce qu'elle s'est sauvée elle-même en l'emportant sur son père, ce qui n'était pas si évident au début du roman. Deuxièmement, parce qu'avant sa mort, elle cherchait à inspirer chez Néel de Néhou de l'amour pour Bernardine, ce qui a fini par leur mariage. On peut ajouter aussi à ces réussites de Calixte la vocation de Bernardine qui, sans cesser d'être vierge, se décide à prendre le voile des carmélites après le décès de son époux Néel, sous le nom de Soeur Calixte en reconnaissant ainsi sa mémoire et ses faits chastes et même angéliques. Tout de même, on peut dire, sans exagérer, que cette fille de pureté et de noblesse chrétienne a remporté la plus grande victoire par sa mort : en effet, c'est bien par son décès que Sombreval est arraché à sa pratique religieuse blasphématoire. En un mot, participant du sacrifice, de la souffrance rédemptrice de Jésus-Christ pour le monde peccable, Calixte, une des vierges chrétiennes, meurt en martyre authentique du Christ en expiant les fautes de Sombreval, son père.

À part Calixte dont le destin est de sauver l'âme de son père et de le ramener à la foi, il est aussi nécessaire de porter notre attention sur le personnage de la Clotte de *L'Ensorcelée* dont la mission est de racheter l'âme de Jeanne Le Hardouey. La vieille, en participant à l'enterrement de Jeanne, dans le décor d'un soleil couchant, en s'appuyant sur son bâton, en tombant plusieurs fois et en se traînant sur ses mains, semble effectuer son chemin de croix. Et la foule en proie à la fureur qui a lapidé le Christ, torture cette fois-

⁴⁵¹ Berthier, Philippe, *Anthologie critique*, in : Barbey d'Aurevilly, Jules, *Un prêtre marié*, Paris : Flammarion, 1993, p. 457.

ci la Clotte en se rebellant contre elle : « (...) chacun jetait son caillou du côté de la Clotte... La seconde pierre, qui avait brisé sa poitrine, l'avait roulée dans la poussière... Impatient de se mêler à ce martyr, mais trop près d'elle pour la lapider, le boucher poussa du pied ce corps terrassé »⁴⁵². Tout comme Jésus qui meurt pour sauver l'humanité et qui accomplit la rédemption des hommes, la Clotte expie les péchés de Jeanne. Et c'est en cela que consiste sa plus grande victoire. De plus, avant de mourir, en paraphrasant les paroles du Christ : « Père, pardonne-leur, car ils ne savent pas ce qu'ils font » (Lc 23, 33-34), la martyre s'adresse à Augé, l'un des tortionnaires : « je vais mourir ; mais je te pardonne si tu veux me traîner jusqu'à la fosse de Mlle de Feuardenet et m'y jeter avec elle, pour que la vassalle dorme avec les maîtres qu'elle a tant aimés ! »⁴⁵³

Cependant, en poursuivant l'analyse de la réussite dans la prose aurevillienne, nous découvrons que toutes les protagonistes ne parviennent pas à remporter une éclatante victoire comme Vellini, Calixte ou la Clotte (les deux dernières triomphent en pleine souffrance) et que réellement il n'y en a encore que trois qui peuvent s'attribuer le succès. Les personnages de Hauteclaire (*Le bonheur dans le crime*), de la duchesse d'Arcos de Sierra Leone (*La vengeance d'une femme*) et de Mme de Ferjol (*Une histoire sans nom*) sont, à cet égard, exemplaires. Or, l'empoisonneuse Eulalie est arrivée à obliger Mme de Savigny à lui céder la place auprès de Serlon. Altière et audacieuse, elle criait victoire et pouvait montrer sa jouissance écrite sur le visage. Vers la fin du récit, après avoir découvert le secret grâce au docteur Torty, nous lisons que la triomphante Eulalie était remplie de bonheur à tel point qu'elle « semblait descendre du ciel »⁴⁵⁴. Le narrateur vise encore à mettre l'accent sur le fait que « cet air surhumain de la fierté... »⁴⁵⁵ et aussi celui du triomphe, malgré les vingt ans qui ont passé, n'a pas diminué et que cette diabolique était toujours « sublime d'air heureux »⁴⁵⁶. Aveugle à la vie des autres qu'elle ignorait, Hauteclaire n'a pas reculé devant le crime qui, passé par un secret absolu, était un mal nécessaire et la seule condition de son bonheur, à vrai dire, d'un bonheur immoral : « (...) l'unique héroïne de Barbey autorisée à connaître le bonheur, n'obtient ce privilège qu'au prix des douleurs d'autrui »⁴⁵⁷. De là à déduire qu'elle était une tueuse sans remords qui a trouvé sa joie dans le crime, montrant ainsi un remarquable paradoxe entre le bien et le

⁴⁵² Barbey d'Aurevilly, Jules, *L'Enfermée...*, p. 276.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 276.

⁴⁵⁴ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 185.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 186.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 185.

⁴⁵⁷ Bricault, Céline, *Silences et non-dits de la douleur chez les héroïnes aurevilliennes...*, p. 32.

mal justifié par le sentiment amoureux. Éliminer sa rivale, occuper sa place et devenir l'heureuse Madame de Savigny étaient ses priorités. Triomphatrice, entièrement obsédée par l'amour pour Serlon, elle se réjouit même de ne pas avoir d'enfants en trouvant qu'elle « aimer[ait] moins Serlon »⁴⁵⁸ et que « les enfants (...) sont bons pour les femmes malheureuses »⁴⁵⁹, et Hauteclaire n'appartenait sûrement pas à ce type de femmes. Michèle Raclot, de son côté, constatera que « L'enfant est en effet souvent un rival, un ennemi (...) C'est pour éviter une telle cause de jalousie, sans doute, que Hauteclaire se refuse à avoir un enfant de Serlon, un enfant qui peut-être creuserait la seule faille dans ce couple parfait curieusement cimenté par le crime »⁴⁶⁰.

Le succès de Hauteclaire ne réside pas seulement dans le fait qu'elle réussit à empoisonner la comtesse de Savigny et à occuper sa position dans le château. Cette remarquable réussite de l'héroïne se manifeste aussi par le changement de son statut social. Hauteclaire – fille d'un ancien prévôt, après avoir réalisé son projet, a l'honneur d'appartenir au monde de la noblesse en montrant comment « (...) l'air heureux de la plus triomphante et despotique maîtresse avait remplacé l'impassibilité de l'esclave »⁴⁶¹. La servante qui devient maîtresse ? Hauteclaire est capable de renverser l'obstacle des lois afin de nager dans le bonheur qu'elle ne mérite pas du tout : « Le crime est encore dans le mensonge, l'hypocrisie, la comédie jouée par Hauteclaire, qui se fait passer pour Eulalie le jour, et redevient Hauteclaire la nuit, passe de la femme de chambre au maître d'armes, de la dominée à la dominante »⁴⁶².

Quant à la victoire de la Duchesse d'Arcos de Sierra Leone, elle peut paraître moins « spectaculaire » que celle de Hauteclaire parce que, comme l'observe Jacques Petit, cette réussite « ne s'acquiert que par une destruction de soi »⁴⁶³. Toutefois, même si cette autodestruction apparaît dans le cas de la protagoniste de *La vengeance d'une femme*, elle a pour but d'accentuer cette énorme volonté de la revanche et de la lutte. L'idée de se détruire soi-même traduit une opiniâtreté inattendue de l'héroïne, qui se montre un être fort, et n'annonce certainement pas l'échec de la duchesse. L'autodestruction est donc une

⁴⁵⁸ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 189.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 189.

⁴⁶⁰ Raclot, Michèle, *L'enfant mort, image fondatrice de l'imaginaire aurevillien...*, p. 260.

⁴⁶¹ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 185.

⁴⁶² Leclerc, Natalia, *Le bonheur dans le crime...*, p. 119.

⁴⁶³ Petit, Jacques, *Introduction*, in : Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 15.

expression d'orgueil et de satisfaction, et non pas de faiblesse ; paradoxalement, par la recherche du scandale, elle conduit à l'affirmation de soi :

La perte de soi et d'autrui s'accompagne ici du grand plaisir de la vengeance, dont le mécanisme est celui de la domination. Cette véritable prise de pouvoir pourrait sembler ambiguë, car elle se fonde sur un geste sacrificiel, mais elle est au contraire radicale. Dès lors que la duchesse se donne à chacun de ses clients, elle se perd et dans le même instant, perd son mari et gagne sa vengeance. L'instant, dans toute sa fulgurance, rassemble les deux extrêmes du gain et de la perte ⁴⁶⁴.

Le bonheur de la Duchesse d'Arcos de Sierra Leone se réalise lorsque son mari découvre que sa femme est devenue prostituée pour le dépouiller de son honneur. La réussite de l'héroïne qui se vengeait par son corps et par son âme est exprimée de manière suivante :

Avec ma vie ignominieuse de tous les soirs, il arrivera bien qu'un jour la putréfaction de la débauche saisira et rongera enfin la prostituée, et qu'elle ira tomber par morceaux et s'éteindre dans quelque honteux hôpital ! Oh ! alors, ma vie sera payée ! – ajouta-t-elle, avec l'enthousiasme de la plus affreuse espérance...⁴⁶⁵

La protagoniste dont l'image est construite sur l'antithèse de la « madone » et celle de la prostituée parvient donc à atteindre son dessein et à triompher de l'homme à qui elle a promis sa vengeance. Contrairement à Hauteclair qui avance dans la hiérarchie sociale, la duchesse est susceptible de renoncer à son titre de noblesse, de quitter luxe et honneurs pour arriver à sa vengeance. Dans cette nouvelle il s'agit d'ailleurs de faire rayonner l'histoire d'une bassesse et d'une grandeur, dont témoignent les faits et gestes de la duchesse de Sierra Leone. La stratégie adoptée par l'aristocrate consiste à se faire consumer par l'acte même au moyen duquel elle se venge. Rendu public, le récit des circonstances de sa mort doit souiller le nom et le rang de son mari et sceller ainsi son déshonneur. Aussi fière et hautaine que son mari, le duc de Sierra Leone lequel est « le plus grand seigneur des Espagnes et le plus orgueilleux (...) car il se croit dix fois plus noble que le Roi »⁴⁶⁶, elle choisit une vie de prostituée de bas étage pour éclabousser la réputation et blesser la vanité et la fierté de son mari. L'antithèse de fond : la duchesse qui devient fille publique ? La passion mène cette femme aux pires péchés et aux pires abaissements : la prostitution est sa meilleure vengeance, même au prix de l'honneur et de la noblesse. Par conséquent, une question se pose de savoir : jusqu'à où peut aller une femme dans son désir de revanche ? Tout de même, Anne-Gaëlle Robineau-Weber écrira, chose intéressante, que « La fascination qu'exerce [la duchesse] sur Tressignies, et sur le lecteur, tient à sa

⁴⁶⁴ Leclerc, Natalia, *Le bonheur dans le crime...*, p. 112.

⁴⁶⁵ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 339.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 329.

capacité de passer de l'excès de vertu à l'excès de vice, tout en demeurant la même. Il n'y a pas là dédoublement : la prostituée et la femme d'un grand d'Espagne sont une seule et même personne »⁴⁶⁷.

Le personnage qui peut se vanter de son succès est enfin Mme de Ferjol d'*Une histoire sans nom*. Même si cette héroïne se fait aussi passer pour une victime de son désir obsessionnel, tout d'abord parce qu'elle veut connaître le secret caché par Lasthénie et ensuite entreprendre sa revanche, nous l'apercevons avant tout comme une triomphatrice. La baronne de Ferjol, de son nom Jacqueline-Marie-Louise d'Olonde, une femme « noble de race normande »⁴⁶⁸ est parvenue, premièrement, à provoquer une fausse couche, en tuant par là Lasthénie, deuxièmement, à découvrir la vérité concernant la grossesse de sa fille, et finalement, à punir le coupable père Riculf par le fait de profaner son cadavre. Le Mal a triomphé une fois de plus, ce qui est, d'ailleurs, bien fréquent dans l'oeuvre de Barbey d'Aurevilly.

La question de la domination et du triomphe peut poser certaines difficultés lorsque nous regardons attentivement le personnage de la comtesse du Tremblay de Stasseville de la nouvelle *Le dessous de cartes d'une partie de whist*. Cette quatrième diabolique, appelée par le narrateur « une hypocrite de premier ordre... »⁴⁶⁹ qui « pratiquait le mensonge au point d'en faire une vérité... »⁴⁷⁰, a partiellement, selon nous, le droit de prétendre au titre de vainqueur. C'est effectivement au moment où elle se rend compte du fait que sa fille tombe amoureuse de Karkoël, qu'elle montre sa plus grande domination. Jalouse et remplie de violence, elle assassine Herminie en prouvant par là sa supériorité absolue. Le vrai duel entre la mère et sa fille finit par la punition de celle-ci et garantit en même temps le succès à la mère qui n'est pas une femme à s'avouer vaincue. Cette réussite n'est pourtant pas aussi univoque lorsque nous apprenons que la comtesse meurt. Puisque les circonstances de son décès ne nous sont pas connues, nous ne savons pas s'il faut considérer cette héroïne plutôt comme une triomphatrice qui décide du sort de ses proches ou, bien au contraire, plutôt comme une perdante, empoisonnée par son amant. Si nous admettons la deuxième solution, il nous sera permis de percevoir cette froide indifférente comme une vaincue dans le combat contre Karkoël, plus retors et plus rusé. Même si la protagoniste

⁴⁶⁷ Robineau-Weber, Anne-Gaëlle, « *Les Diaboliques* », *Jules Barbey d'Aurevilly...*, p. 63.

⁴⁶⁸ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Une histoire sans nom...*, p. 38.

⁴⁶⁹ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 236.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 236.

croyait avoir une prépondérance entière sur son partenaire, c'est probablement à lui qu'appartient le dernier mot. Malgré la noblesse native de la comtesse, sa nature exceptionnelle et la hauteur qui reste attachée à ses paroles et à ses gestes, elle nivelle les valeurs et accentue sa chute. Restant sous la grande influence de son amant, elle se livre à ses pulsions élémentaires en utilisant les moyens les plus bas qui l'éloignent de la noblesse. Dans le monde oisif qui entoure Mme de Stasseville, elle ne charme pas tellement par l'esprit de sa conversation, mais s'attache à une animation sans importance excessive telle que les parties de whist. La nouvelle met alors en scène la fin d'un monde aristocratique dans une petite ville normande du début du XIX^e siècle où la seule activité est le jeu de whist. Ce monde clos et terne sera troublé par la rencontre entre un brillant et honorable joueur venu d'Écosse et une énigmatique comtesse, capable du pire des crimes. Comme dans les autres récits aurevilliens, la passion des femmes est dans ce « Dessous de cartes » un jeu qui conduit à la mort.

Le personnage d'Hortense de *** de la nouvelle *Le Cachet d'onyx* permet aussi de confirmer la thèse que le succès n'est pas inscrit dans la biographie de chaque héroïne aurevillienne. Tout comme la comtesse du Tremblay de Stasseville, Hortense de *** devient la victime de son amant et plus précisément de sa jalousie égoïste qui provoque un crime (Barbey d'Aurevilly se sert avant tout de *L'Othello* de Shakespeare afin de se référer à une histoire de jalousie). L'auteur affirme même que la femme devient l'esclave de Dorsay qui, bien qu'il avoue ne plus aimer Hortense, est terriblement jaloux de voir son amante s'amuser et valser « les joues enflammées »⁴⁷¹ avec un jeune officier de hussards (celui-ci servira à faire naître cette jalousie) lors du bal de la duchesse de ***. Selon Jacques Petit la rougeur d'Hortense trahit son infidélité parce que « le sang est, par excellence, ce qui provoque le scandale »⁴⁷². Dans son obsession d'avoir la femme seulement pour lui-même, Dorsay recourt à la violence physique consistant à torturer son élue à l'aide d'un cachet et de cire fondue dont il fait tomber quelques gouttes étincelantes sur le corps délicat de la femme afin de le marquer, de l'enlaidir de même que de se venger. Liée à son bourreau par les stigmates ineffaçables sur la peau et dans le cœur, alors blessée et humiliée de façon physique et morale par Dorsay, homme cruel et despotique, Mme de *** est aussi repoussée, punie et condamnée à souffrir par son époux

⁴⁷¹ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Le Cachet d'onyx...*, p. 193.

⁴⁷² Petit, Jacques, *Préface*, in : Barbey d'Aurevilly, Jules, *Une histoire sans nom...* p. 14.

qui vit dans leur maison avec une femme de chambre à qui Hortense n'a pas le droit de faire de remarques lorsque la servante lui manque de respect.

Bien que la scène de la souffrance physique et psychique de Mme de *** nous paraisse atroce et terrible, l'acte de violence évoqué par Barbey d'Aurevilly dans *Léa* est, sans nul doute, encore plus terrifiant et effrayant parce que la victime de cette action, dans sa pose la plus humiliante, est beaucoup plus vulnérable et fragile de même qu'il lui coûte la vie. Le personnage qui a recours à la force est Réginald qui, en n'arrivant pas à résister à ses désirs inassouvis, furieux et à toute tentative d'embrasser Léa, fille très malade, faible, à demi-morte et avant tout sans défense, cause ainsi sa mort. Elle meurt donc d'un baiser, en apparence « d'un baiser d'amour » échangé avec l'homme aux « lèvres sanglantes »⁴⁷³ dont la bouche « s'était collée à celle de l'adolescente, qui ne l'avait pas retirée »⁴⁷⁴. De là à conclure que, puisque la thématique du sang y apparaît, nous avons affaire au motif du vampirisme lié au fait de sucer, de consommer le sang des personnes vivantes. C'est pourquoi, Réginald fait penser à ce type de monstre qui boit le sang de sa victime en l'attaquant nuitamment et en la faisant souffrir : « Scène odieuse que cette profanation d'une jeune fille dans la nuit noire, (...) tout près d'une mère qui la pleure et d'un frère qui ne la vengera pas, parce qu'une seule de ces stupides étoiles n'envoie pas un dard de lumière sur le front pâlisant du coupable et n'illumine pas son infamie ! »⁴⁷⁵. Le motif du vampirisme qui témoigne de la perversité et de la dépravation de la nature humaine, si fréquent chez Barbey, est envisagé cette fois-ci dans le personnage masculin qui en tant que vampire classique se nourrit de sang de sa proie et en tant que vampire psychique, vampire d'esprit prive celle-ci de ses forces vitales en la menant inévitablement à la mort.

L'élément de la destruction, cette fois-ci, avant tout psychique apparaît aussi dans le roman *L'Ensorcelée*. L'état de Jeanne-Madeleine, la noble de naissance qui a été nivelée à devenir maîtresse Le Hardouey, c'est-à-dire l'épouse de Thomas Le Hardouey, un paysan enrichi, prouve qu'elle est devenue victime de l'abbé monstrueux, Jéhoël de La Croix-Jugan, et plus précisément, de son ensorcellement. Par conséquent, l'imagination, les émotions et la passion de cette femme inébranlable prennent possession d'elle. La

⁴⁷³ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Léa...*, p. 227.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 226.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 226.

protagoniste qui n'aime plus son époux et qui se sent déclassée par son mariage, n'est plus maîtresse d'elle-même, de son propre sort, mais bien au contraire, est dévorée par sa passion brûlante, paralysée par sa pensée fixe, obsessionnelle et saisie d'un charme étrange, profond et dangereux qui ne peut suggérer que certaines diableries sous-jacentes et quelques intrigues secrètes. La Croix-Jugan, « ministre de Lucifer »⁴⁷⁶, homme silencieux, froid, orgueilleux et doté d'une puissance satanique inspire donc chez Jeanne-Madeleine une violente passion, éveille sa curiosité, lui fait oublier son époux et la conduit à la mort : « (...) il n'y a pas moyen de penser que le maître de cette misérable ensorcelée ait été un autre que ce prêtre, qui semblait le démon en habit de prêtre, et qui s'en venait braver Dieu jusque dans le chœur de son église, - sous la perche de son crucifix ! »⁴⁷⁷. Dans une ambiance sombre, accablante et mystérieuse de la lande de Lessay, Jeanne subit alors l'ensorcellement sinistre d'un abbé impénétrable et aussi despotique qui exerce sur elle un pouvoir mystérieux et qui est doté de forces surnaturelles. Et même si elle jure de se venger de son tortionnaire, elle n'y parviendra jamais. Cette femme forte, courageuse, énergique et inspirant de l'estime, se transforme en un être faible, accablé, apeuré, muet, plongé non seulement dans une obsession fatale, mais aussi dans la douleur, la honte et la désespérance insupportables. Son amour pour l'abbé, cette figure du mal, la pousse à des solutions incroyables et inimaginables. Consciente du fait qu'elle a été ensorcelée aussi par des bergers, elle va jusqu'au vieux presbytère redouté et fréquenté par ces derniers en leur demandant de l'aider. Un des bergers conseille à la femme désespérée, afin de se faire aimer de La Croix-Jugan, de porter une chemise et de « l'imbiber de [sa] sueur et la faire porter à Jéhoël »⁴⁷⁸. Jeanne le fait mais sa peine est perdue parce qu'elle ne gagne pas l'amour de La Croix-Jugan. De surcroît, elle se croit une personne coupable, déshonorée et damnée car aux yeux de la protagoniste, l'amour pour un prêtre est un crime impardonnable.

Bien que toutes les protagonistes ne puissent pas aspirer à la dignité des triomphatrices, elles ne manquent pas (à l'exception de Léa) de détermination et de ténacité lesquelles, dirait-on, les rendent, d'une part, monstrueuses et, de l'autre, très vaillantes et persévérantes. Alberte, en séduisant sans mot dire le jeune Brassard, est « comme stupéfiée de l'acte qu'elle accomplissait d'une volonté pourtant si ferme, avec un

⁴⁷⁶ Barbey d'Aurevilly, Jules, *L'Enfermé...*, p. 172.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 197.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 208.

acharnement si obstiné »⁴⁷⁹. Mme de Stasseville, « la toute-puissante volonté »⁴⁸⁰ froide, spirituelle et mystérieuse, qui a pour amant, sans que personne s'en doute, un gentleman très fort au whist, empoisonne sa fille par jalousie. La despotique et tyrannique Mme de Ferjol, est aussi coupable de mort de la sienne et, de plus, de son enfant. La duchesse d'Arcos de Sierra Leone, enfin, « cette singulière et toute-puissante artiste en vengeance »⁴⁸¹ qui est innocente, se fait fille publique pour se venger.

Toutes les histoires dont il a été question lors de cette étude tournent soit autour de la passion amoureuse soit autour de l'expiation des fautes des autres : l'écrivain entasse différentes facettes de ses personnages féminins qui changent, évoluent et surprennent. Il fait de ses protagonistes une incarnation du Diable ou de l'Ange. Ses dames sont donc, par conséquent, soit l'enfer soit le ciel. Il ne fait pourtant pas de doute que les héroïnes les plus saillantes et les plus remarquables sont des femmes diaboliques qui, en bouleversant l'univers, occupent une place capitale et prééminente dans l'oeuvre de Barbey d'Aurevilly qui

(...) prend quelques âmes, les plus fortes, les plus complètes qu'il ait pu rêver, des âmes sourcilleuses et inaccessibles qui semblent faites pour la solitude éternelle, il les enferme dans le monde, maçonne autour d'elles des murailles d'imbéciles, creuse des circonvallations de chenapans et des contrevallations de pieds-plats ; puis, il verse en elles, jusqu'au noeud de la gorge, des passions d'enfer⁴⁸².

Or, Hauteclair n'hésite pas à tuer une femme légitime pour épouser Serlon, Madame de Stasseville ou Mme de Ferjol, même si pour des raisons différentes et dans des circonstances différentes, tuent leurs filles ou, *in fine*, Alberte – une femme à la beauté insaisissable qui, imprégnée du mystère étant son code de la monstruosité, brave les interdits moraux pour vivre une passion orageuse mais cachée et discrète avec l'hôte de ses parents. De là est à lire que le comportement des personnages féminins dominés par une aura énigmatique suscite une admiration, voire une exaltation des créatures dénaturées qui se dépravent en toute impunité. En même temps, cette conduite des anges noirs provoque un frisson car leur attitude dévoile leur monstruosité : les oeuvres aurevilliennes nous narrent les épisodes des femmes diaboliques, envoûtantes, passionnées et très discrètes à la fois. Ce sont des protagonistes qui n'ont rien de moral, qui trompent, assassinent, vendent

⁴⁷⁹ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 95.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 224.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 344.

⁴⁸² Bloy, Léon, *Un brelan d'Excommuniés*, Paris : Nouvelle Librairie Parisienne, Albert Savine, Éditeur, 1889, pp. 37-38.

leur corps ou qui dominant, qui sont supérieures : elles incarnent la virilité et la force. Ces sont aussi des divas du mal et des femmes mystiques puisque personne ne réussit à décrypter leur réelle nature. Chaque récit présente à son tour un exemple d'une passion flamboyante, immorale et décadente, de même que celui de recherches de plaisirs sensuels, d'une débauche féminine aussi inexplicable et incompréhensible que scandaleux. Les figures féminines qui dirigent d'une main de fer, qui réalisent leurs désirs sans se préoccuper des complications et qui jouent les premiers rôles dans ce théâtre d'horreur et d'atrocité ne sont pas inquiétantes, elles sont réellement terrifiantes – ce sont les partisans des dépravations les plus diverses et les plus perverses. Leurs pensées sont sombres, leurs motifs sont méprisables et ignobles. Ces egoïstes sinistres sont impatientes, impitoyables, avides et libidineuses et bien souvent rendent les hommes leurs jouets. Ces derniers sont amenés par leurs partenaires dans les abîmes de l'enfer. Belles et attirantes, elles montrent aussi une image jointe à un riche bestiaire – femme-serpent, femme-reptile, femme-panthère. Quant à la mystérieuse Hauteclair, outre son ondulation, ce sont ses poses et ses mouvements qui traduisent sa profonde nature vipérine. Svelte, souple et très gracieuse, elle est symbolisée par le serpent. En ce qui concerne la duchesse-prostituée, le narrateur recourt à une allégorie en nous faisant comprendre que les traits qui rendent cette protagoniste semblable au serpent sont le mal et la possession. L'image du serpent est visible aussi dans la physionomie de la comtesse de Stasseville « animal à sang blanc »⁴⁸³, aux « lèvres sibilantes »⁴⁸⁴ de même que chez la duchesse d'Arcos de Sierra Leone aux enroulements voluptueux.

Le portrait psychologique, analysant les profondeurs de l'âme, englobe aussi dans un certain sens l'apparence physique précise des héros en donnant place à la représentation bien exacte du portrait moral et physique. Les auteurs, en s'interrogeant sur le psychisme de leurs héros, s'intéressent aussi à leur allure qui bien souvent ouvre la caractéristique morale. La psychologie d'un héros dépend de sa physiologie. C'est par les gestes, les traits singuliers des cheveux, du visage ou du corps que sont suggérés les qualités ou les défauts moraux. La représentation extérieure nous éclaire donc sur la représentation morale. Ce qu'implique donc l'écriture, c'est la possibilité de montrer, de mettre en relief aussi bien une personnalité, une nature, un comportement qu'une apparence. La série de portraits physiques et psychologiques montre qu'il y a toujours cette permanente révélation de

⁴⁸³ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 215.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 222.

l'intériorité par l'extériorité et qu'il y a toujours ce lien entre le dedans et le dehors. Soulignons que la connaissance des héros est possible grâce à l'intégration du portrait physique et moral que le lecteur rencontre dans des fragments précis d'une oeuvre car, justement, les informations et les indications directes ou indirectes relatives aux personnages sont données sous la forme de leur caractéristique. Les deux portraits informent le lecteur et facilitent la compréhension du récit en distinguant les héros les uns des autres. Bien souvent, les deux représentations provoquent, ouvrent la discussion, permettent de juger, d'exprimer notre avis, à nous. Les deux caractéristiques ont pour but tout d'abord de produire et ensuite d'ancrer dans l'esprit du lecteur des émotions. Par la création du portrait d'un personnage, l'auteur met le lecteur à la construction de l'allure et de la personnalité d'un héros. En découvrant différents portraits entassés à l'intérieur du récit, en déchiffrant bien souvent les multiples significations, secrets ou indices, le lecteur arrive à former l'unité du personnage. Cette élaboration le conduit à la présence particulière et complète du héros s'affrontant à des événements et possédant un physique et une psychologie spécifique. Porté, d'un côté, par certains détails ou suggestions, par certaines conceptions du décor mais aussi, de l'autre, par des énigmes (comme chez Barbey d'Aurevilly), le lecteur s'engage volontiers à la découverte du portrait final du héros.

Troisième partie

LES FONCTIONS DU PORTRAIT DANS LA PROSE AUREVILLIENNE

Le portrait, qui selon Étienne Souriau « n'est ni une représentation ni une description mais une évocation »⁴⁸⁵, permet à l'auteur de montrer le personnage décrit en examinant ses traits distinctifs d'après le physique et la morale. Il constitue le reflet des intentions et des pensées, des états d'âme de l'écrivain qui apparaît comme observateur et même psychologue de la personnalité de ses héros. Et ce serait ici l'occasion de citer Marie-Madeleine Martinet qui remarque que

Le portrait est à première vue un reflet du modèle, et pourtant les portraitistes ont toujours essayé de lui donner une multiplicité de directions qui l'apparente plutôt à un effet de diffraction : usage d'obliques et directions complexes des regards, présence de l'artiste sous forme d'un autoportrait déguisé ou non et place du portrait dans un portrait double ou de groupe, superposition de motifs, facture expressive, inversion de ton et tension avec la composition⁴⁸⁶.

En se penchant sur l'analyse du portrait physique et moral de la femme aurevillienne, il est nécessaire d'approcher les différentes fonctions de cette représentation. Disons donc que le portrait a toujours un objectif, une fonction particulière qui permet à l'auteur de présenter ses protagonistes jouant un rôle important ou capital dans l'action, d'accentuer les traits de leur personnalité pouvant expliquer les motifs du comportement de ces héros. Le portrait a pour but de donner une impression générale du personnage en soulignant en même temps ses caractéristiques les plus particulières. Au terme de ces constatations, nous tiendrons à distinguer et à étudier les fonctions du portrait présentes dans les oeuvres de Barbey d'Aurevilly. Ce faisant, nous allons nous appuyer sur la classification proposée par Jean-Philippe Miraux dans son étude : « Le portrait littéraire »⁴⁸⁷.

Afin d'ouvrir des pistes de réflexion, nous proposons, en premier lieu, de nous concentrer sur la fonction mathésique du portrait littéraire qui a pour visée de compléter, même plus, d'élargir les connaissances du lecteur. Bien que ce processus puisse bien

⁴⁸⁵ Souriau, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique...*, p. 1161-1162.

⁴⁸⁶ Martinet, Marie-Madeleine, *Le regard du portraitiste : De la réflexion à la diffraction*, in : Arnaud, Pierre (dir.), *Le Portrait*, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, p. 9.

⁴⁸⁷ Miraux, Jean-Philippe, *Le portrait littéraire...*, p. 70.

souvent le mettre dans l'embarras en le surprenant par des passages difficiles à comprendre, il s'agit d'inscrire dans le récit la science de l'auteur, d'apporter au récit une dimension informative, de disséminer à son intérieur des connaissances, des enquêtes provenant d'études élargies, d'analyses approfondies, de lectures encyclopédiques ou de documents scientifiques. Cette fonction fera donc « du champ descriptif un des moyens d'amender et de compléter le champ narratif »⁴⁸⁸. La description ne sera pas uniquement un art oratoire qui, à travers l'éloquence produite et manifestée, réalise un vrai récit. L'analyse physique ou morale que l'auteur proposera à son lecteur, signifiera le message appuyé sur une science, sur un corps de connaissances et d'expériences de celui-là. En faisant preuve de ses larges savoirs, l'auteur cherchera à informer et à renseigner son destinataire.

Bien qu'il soit vain de chercher dans la prose aurevillienne des définitions, des vocables techniques ou d'abondants renseignements encyclopédiques – éléments caractéristiques de la fonction mathésique, l'écrivain se fait pourtant connaître comme un véridique portraitiste qui met impitoyablement à nu son époque enracinée dans les vices, dans l'atrocité et peinte par l'auteur aux couleurs de l'enfer. D'après Barbey d'Aurevilly

la condition essentielle de tout romancier est d'être, avant tout, un observateur. Jusque-là, il n'est encore qu'un poète (dans le sens de créateur). Sa fantaisie peut être charmante ou puissante, mais le roman dans lequel il peut très bien entrer de la fantaisie (...), doit toujours prendre sa base dans la réalité, qu'il idéalise ou qu'il n'idéalise pas, mais qu'il ne peut jamais fausser⁴⁸⁹.

Puisque la fonction mathésique est appelée aussi la fonction informative et testimoniale, il est intéressant de voir en Barbey d'Aurevilly un greffier, un témoin, un dénonciateur qui, en observant et en analysant la société sans avenir dont il fait partie, brosse son portrait bien détaillé et complexe. Alice de Georges-Métral précise que « L'oeuvre entière de Barbey d'Aurevilly est celle d'un moraliste qui dépeint les affres du monde contemporain, dans le but, non d'édifier mais de représenter avec délectation les actes barbares auxquels conduit la désaffection des valeurs »⁴⁹⁰. L'écrivain prend donc la peine de composer un tableau général de son époque, des caractères fondamentaux de la société, il a aussi l'ambition d'évoquer et d'interpréter le milieu de vie, les endroits bien précis (à l'exception d'*Une histoire sans nom*, c'est le paysage normand) en sachant parfaitement que toutes les informations données permettront de mieux connaître et de

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 70.

⁴⁸⁹ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Oeuvres et les Hommes – Tome IV*, Paris : Amyot, 1865, p. 3.

⁴⁹⁰ Georges-Métral, Alice de, *Les stratégies d'insertion de l'éthique dans « Le Cachet d'Onyx » de Jules Barbey d'Aurevilly...*, <http://narratologie.revues.org/27>.

mieux comprendre les personnages caractérisés et les événements qui vont avoir lieu.

Comme l'affirme François Mauriac

(...) nous [les romanciers] combinons, avec plus ou moins d'adresse, ce que nous fournissent l'observation des autres hommes et la connaissance que nous avons de nous-mêmes. Les héros de romans naissent du mariage que le romancier contracte avec la réalité. Dans les fruits de cette union, il est périlleux de prétendre délimiter ce qui appartient en propre à l'écrivain, ce qu'il y retrouve de lui-même et ce que l'extérieur lui a fourni⁴⁹¹.

Dans ses oeuvres, Barbey d'Aurevilly définit la fatalité du péché visible avant tout à travers la perversité féminine et porte un fidèle témoignage sur le monde dans lequel règnent non seulement l'hypocrisie ou la lâcheté, mais avant tout le mal et le péché dont les héroïnes de ses récits font la maxime de leur vie : « pas une [femme] ici qui soit pure, vertueuse, innocente. Monstres même à part, elles présentent un effectif de bons sentiments et de moralité bien peu considérable »⁴⁹². En effet, diaboliques sont les histoires mais surtout les héroïnes qui ont donné libre cours à leurs passions sans s'effrayer de la morale et qui ont choisi le mal en pleine conscience. Le crime, la vengeance, l'hypocrisie, la ruse, le mystère et le secret constituent les maîtres mots de l'écriture aurevillienne : « Les romans de Barbey d'Aurevilly sont presque tous des oeuvres scabreuses, malsaines, outrées, truculentes et sataniques... »⁴⁹³. De même, Barbey d'Aurevilly, accusé bien souvent d'immoralisme et de sadisme, nous fait savoir que la scélératesse prospère avec une puissance inouïe et que les faits scandaleux, parfois même criminels, ont dominé la société féminine, susceptible de se livrer à des passions insensées, effrénées et mêmes sauvages bien que, il faut le souligner en citant Mario Praz, Il y [ait] **toujours** eu des femmes fatales dans le mythe et dans la littérature, car mythe et littérature ne sont que le miroir fantastique de la vie réelle, et la vie réelle a toujours proposé des exemples plus ou moins parfaits de féminité tyrannique et cruelle⁴⁹⁴. Ces femmes fatales, touchées par un mal sans remède, se distinguent par des traits monstrueux, par un comportement dénaturé. L'écrivain, qui tient à mettre en scène la manière d'être et de penser de ses héroïnes en soulignant par là l'horreur du péché et la profondeur du mal, montre celles-ci, dans toute leur cruauté maléfique, comme des femmes criminelles et comme des pièges mortels, dans la chute, sans peine et sans remords chez lesquelles nous observons le déclin spirituel et la dégradation morale. Barbey d'Aurevilly manifeste par là d'une façon bien directe et

⁴⁹¹ Mauriac, François, *Le Romancier et ses personnages*, Le livre de poche, 1972 (édition R-A. Corrêa, 1933), p. 81.

⁴⁹² Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 51.

⁴⁹³ Faguet, Émile, *La Prose Française depuis Les Origines jusqu'à nos Jours*, Paris : Librairie des Annales, 1912, p. 464.

⁴⁹⁴ Praz, Mario, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej...*, p. 167.

explicite un jugement de valeur et nous amène à réfléchir aux faiblesses de la nature humaine. Cette manière de représentation acheminera donc vers une autre dimension du portrait, la fonction évaluative qui vise à développer les idées, les opinions de l'auteur, à juger et aussi à apprécier, quoique dans les oeuvres aurevilliennes les héroïnes positives méritant l'admiration et les éloges de la part de l'écrivain ne soient pas aussi nombreuses que leurs antithèses, les femmes de caractères noirs et que l'idée fondamentale de ces récits soit de faire ressortir une esthétique de la cruauté et de l'atrocité féminine. Quoi qu'il en soit, Barbey d'Aurevilly, le portraitiste talentueux, en soumettant les protagonistes à sa juridiction, en les inscrivant dans le cadre social de son époque (ses personnages auront donc une biographie ancrée dans la vie authentique et intégrée avec les faits du siècle) et, enfin, en sélectionnant les traits particuliers de leurs caractères, se définira dans la Préface des *Diaboliques* comme « un moraliste chrétien, (...) qui se pique d'observation vraie... »⁴⁹⁵. Léon Bloy précisera : « (...) Barbey d'Aurevilly est un catholique, un indubitable chrétien romain par la tête et par le coeur, par son éducation et par ses doctrines... »⁴⁹⁶. Ses histoires peuvent être appelées « morales » dans la mesure où elles donnent l'horreur des choses qu'elles retracent. Cette constatation se réfère sans aucun doute de façon la plus évidente aux *Diaboliques* mais, à vrai dire, concerne la plupart des oeuvres aurevilliennes qui ont pour but non seulement d'épouvanter les lecteurs, mais aussi de reproduire le réel, d'entrer en résonance avec la société : Barbey commencera même la nouvelle *Le rideau cramoisi* par le terme « really », « vraiment » en anglais. Marthe Borély, quant à elle, admettra qu'

on ne trouverait pas dans son oeuvre un sentiment faux (...) Dès qu'il s'agit des passions humaines, c'est l'in vraisemblable qui est le vrai. Tout existe dans la nature, même l'inceste, même les jalousies et les haines sacrilèges. Sur ce clavier des sentiments humains où Barbey a joué avec la virtuosité d'un grand artiste de l'âme, il n'a jamais frappé à faux⁴⁹⁷.

Léon Bloy, à son tour, constatera que :

C'est un trou d'aiguille à la pellicule de la civilisation qui nous cache le pandémonium dont notre vanité suppose que des cloisons d'univers nous séparent. Le redoutable moraliste des *Diaboliques* n'a voulu que cela, un trou d'aiguille, assuré que l'enfer est plus effrayant à voir ainsi que par de vastes embrasures. Et c'est bien là que son art est véritablement affolant, l'horreur qu'il offre à nos conjectures étant, d'ordinaire, beaucoup plus intense que l'horreur qu'il met sous nos yeux. On a parlé de « sadisme » à propos de lui. Je me garderais bien de l'en défendre, puisque la logique de son oeuvre exigeait précisément qu'il y pensât⁴⁹⁸.

⁴⁹⁵ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 49.

⁴⁹⁶ Bloy, Léon, *Un breylan d'Excommuniés...*, p. 20.

⁴⁹⁷ Borély, Marthe, *Barbey d'Aurevilly, Maître d'Amour...*, p. 32.

⁴⁹⁸ Bloy, Léon, *Un breylan d'Excommuniés...*, pp. 40-41.

L'écrivain tiendra à orienter le regard sur l'immoralité de l'époque et par là de la société de la seconde moitié du XIX^e siècle en permanente évolution au grand désespoir de Barbey, le grand partisan des valeurs traditionnelles royalistes et religieuses :

Il y [dans *Les Diaboliques*] tranche d'une manière péremptoire la question des rapports de l'Art avec la morale catholique. L'Art n'a, dit-il, d'autre limitation que le *Vrai*, d'autre mission que de *peindre ce qui est*, c'est-à-dire la réalité humaine, avec ses passions ses vices et ses crimes⁴⁹⁹.

Dans la nouvelle *La vengeance d'une femme*, à son tour, l'auteur dira : « (...) la littérature n'exprime pas la moitié des crimes que la société commet mystérieusement et impunément tous les jours, avec une fréquence et une facilité charmantes »⁵⁰⁰.

Cependant, la fonction mathésique ne se réalise pas uniquement par le fait de manifester par l'auteur les horreurs du vice de sa société décadente et friande d'histoires morbides. L'écrivain cherche aussi à souligner la dégradation du monde aristocratique et l'appauvrissement de ses moeurs ainsi que de sa langue : la conversation est devenue une « fille expirante des aristocraties oisives et des monarchies absolues »⁵⁰¹. Ce procédé se fait remarquer avant tout dans deux récits des *Diaboliques* : *Le plus bel amour de Don Juan* et *Le dessous de cartes d'une partie de whist* de même que dans *La bague d'Annibal*, *L'amour impossible* ou encore dans *Ce qui ne meurt pas*. Or, à l'exemple de la marquise de***, de Madame de Stasseville, de Mme d'Alcy, de Madame de Gesvres et enfin à l'exemple de Mme de Scudemor, l'écrivain apprend au lecteur que le monde noble vit une profonde misère qui se laisse voir dans sa prose. Toutes ces femmes de salon, dévitalisées, astucieuses car engagées dans la réalisation de leurs projets, dans des loisirs immuables, dans des rites ordinaires et absorbées par des romans communs, manquent d'esprit et montrent une tragique chute de leur classe. Victimes de l'ennui et même du vide existentiel qui sont le mal de tous leurs jours, elles font voir que le monde auquel elles appartiennent n'est plus attaché à des salons pleins de vives et d'étincelantes discussions, mais à des endroits dans lesquels se fait sentir une atmosphère de lenteur, d'une vanité remarquable et dans lesquels « ne ferment[e] que du bruit des jetons et des fiches... »⁵⁰². François Taillandier affirme, en se rapportant au *Dessous de cartes d'une partie de whist* :

Éloignement social ou sociologique (...) : on y découvre les moeurs d'une société aristocratique légitimiste, recluse dans ses hôtels et ses souvenirs, devenue parfaitement étrangère, sinon antagonique à la marche du siècle. Éloignement moral, enfin : la comtesse de Stasseville, héroïne principale, et son amant présumé, un gentilhomme écossais du nom de Marmor de Karkoël,

⁴⁹⁹ Aristide, Marie, *Le Connétable des Lettres Barbey d'Aureville...*, p. 138.

⁵⁰⁰ Barbey d'Aureville, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 309.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 191.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 210.

apparaissent (...) comme deux personnalités extrêmes, voire monstrueuses, qui se placent d'elles-mêmes au-dessus des lois communes⁵⁰³.

Agata Sadkowska-Fidala, quant à elle, écrira que :

Le XIX^e siècle est pour [Barbey d'Aureville] un siècle ignoble, industriel et abjectement démocratique. Le romancier, tout à sa nostalgie du passé, voit le siècle détesté dans un miroir déformant, lui attribuant des défauts qui sont à l'opposé des qualités incarnées à ses yeux par la période considérée comme l'âge d'or : son XIX^e devient ainsi une construction aussi artificielle et symbolique que son Ancien Régime (...) L'univers aurevillien est donc un univers désespéré⁵⁰⁴.

Dans le roman *Ce qui ne meurt pas*, en décrivant la façon d'être et de se comporter d'Yseult de Scudemor, veuve du dernier descendant d'une vieille famille normande, Barbey d'Aureville ne manquera pas d'accentuer de manière complexe, mais aussi univoque « cet éloignement social » de l'héroïne :

(...) la comtesse de Scudemor ne faisait aucun effort sur elle-même. Toute sa personne avait cette expression patricienne qui respirait dans ses traits tranquilles. La moindre contraction ne s'y montrait pas. Elle n'avait ni dédain, ni langueur. Ses manières – les manières, qui sont les attitudes de l'esprit, comme les attitudes sont les manières du corps, - étaient lentes jusqu'à la nonchalance, mais elles n'étaient pas nonchalantes. Son parler sobre et ses expressions sans couleur seyaient à sa voix aux trois quarts éteinte... Imagination sans doute, comme toutes les femmes, mais qui s'était endormie, la tête sous son aile, à ces fatigantes cinq heures d'après-midi dans la vie, et que le monde ne réveillait pas de son assoupissement⁵⁰⁵.

Mettons pourtant l'accent sur le fait que dans *Le dessous de cartes d'une partie de whist* de même que dans *Une histoire sans nom* sous l'apparente banalité et oisiveté d'une vie monotone ont lieu les drames de deux filles tyrannisées et en conséquence tuées par leurs mères. Si l'histoire racontée dans la nouvelle *Le dessous de cartes d'une partie de whist* se concentre avant tout sur la relation de la comtesse du Tremblay de Stasseville avec son amant Marmor de Karkoël et si l'auteur entoure de mystère les circonstances de la mort d'Herminie, fille de la comtesse ainsi que celles du sort tragique d'un petit enfant trouvé dans la jardinière de la comtesse diabolique, l'écrivain ne ménage pourtant pas sa peine pour décrire de façon élargie les tortures physiques et psychiques de Mme de Ferjol envers sa fille, Lasthénie. Bien que le comportement cruel de Mme de Ferjol reste beaucoup moins énigmatique que celui de la comtesse de Stasseville, les deux femmes-dictatrices, violentes, macabres et excessives derrière leurs masques rigoureux, sont les plus despotiques et les plus tyranniques parmi toutes les héroïnes aurevilliennes qui n'hésitent pas, pour différentes raisons, à torturer leurs filles afin de les priver de vie.

⁵⁰³ Taillandier, François, *Un réfractaire Barbey d'Aureville...*, pp. 62-63.

⁵⁰⁴ Sadkowska-Fidala, Agata, *Pleurer le paradis perdu : Barbey d'Aureville ou la hantise d'un siècle d'or*, in : *Cahiers ERTA*, n° 4, 2013, Wydział Filologiczny Uniwersytetu Gdańskiego, pp. 39-46.

⁵⁰⁵ Barbey d'Aureville, Jules, *Ce qui ne meurt pas*, tome premier..., p. 26.

Dans la nouvelle *La vengeance d'une femme*, en revanche, Barbey d'Aurevilly met en lumière la société de l'époque par la rencontre du monde noble et de la prostituée : « La duchesse [avant de se livrer à la prostitution] a grandi et vécu en Espagne, dans les hautes sphères sociales où triomphent l'étiquette et le sens de l'honneur »⁵⁰⁶. L'étape suivante de sa vie nous fait montrer une femme qui utilise son charme féminin sensuel et dangereux pour atteindre son dessein et qui apparaît devant nos yeux comme un personnage énigmatique, inquiétant par sa cruauté et sa perversion.

En insistant sur la véracité des faits et des événements dans ses oeuvres, Barbey d'Aurevilly tiendra aussi à y enchâsser le monde réel de la Normandie, le « berceau natal et source d'inspiration »⁵⁰⁷ de l'écrivain de même que l'histoire de la chouannerie normande. Son mode de perception de cette réalité et de ce régionalisme est visible, entre autres, dans *L'Enfermée*. Agnès Pozzi remarquera que

ce roman est un hommage littéraire à la chouannerie normande ; Barbey a puisé dans ses liens étroits avec la Normandie de nombreux détails qui rendent authentiques le récit, notamment les vêtements des personnages secondaires et l'usage de dialecte normand dans la bouche des payans : *trémaine, courtil, épanté, devinailles, ardé, fouir, esquelette, ferluches, ronchaille...*⁵⁰⁸

Aux yeux d'Agnès Pozzi ce phénomène fait encore ressortir le caractère surnaturel de l'oeuvre et cela, en particulier, grâce à « (...) toute la description des préparatifs et de la messe fantastique et les détails symboliques de la mort du prêtre le jour de Pâques »⁵⁰⁹. Il convient d'ailleurs d'avouer que la prose aurevillienne émerveille par ce mariage singulier du monde réel et surnaturel : « Le fantastique, selon Barbey, doit être objectif, solide, vivant, réel enfin dans sa surhumaine réalité »⁵¹⁰.

Qu'il nous soit encore permis de mettre l'accent sur la fascination de Barbey d'Aurevilly pour l'Espagne. Cette appréciation se réalise, outre la duchesse de Sierra-Leone de *La vengeance d'une femme*, avant tout, dans le roman *Une vieille maîtresse* et cela par la création du personnage de la Malagaise qui

(...) va marquer l'oeuvre de l'écrivain : sorcière, superstitieuse, violente, dominatrice, sensuelle, le dieu de l'Expression est en elle. Quant au roman, qui est le premier grand roman publié par Barbey,

⁵⁰⁶ Robineau-Weber, Anne-Gaëlle, « *Les Diaboliques* », *Jules Barbey d'Aurevilly...*, p. 62.

⁵⁰⁷ Pozzi, Agnès, *Mieux connaître Barbey d'Aurevilly*, La Bibliothèque, tome 35, Paris : Éditions Garnier, en ligne, <http://agnespozzi.blogspot.com/2010/05/mieux-connaître-barbey-daurevilly.html>

⁵⁰⁸ *Ibid.*

⁵⁰⁹ *Ibid.*

⁵¹⁰ Cité d'après : Glaudes, Pierre, *La fantaisie chez Barbey d'Aurevilly*, in : Cabanès, Jean-Louis, Saïdah, Jean-Pierre (dir.), *La fantaisie post-romantique*, Université de Toulouse-Le Mirail : Presses Universitaires du Mirail, 2003, p. 374.

on peut lui pardonner les pires poncifs, que la *señora* soit fille d'un toréador et d'une duchesse portugaise réfugiée en France, qu'elle joue du *cuchillo*, qu'elle ait du sang mauresque, qu'elle ait été bénie par une gitane, et que même elle dise « caramba », puisque, dès ce roman, l'Espagne intérieure de l'auteur est née⁵¹¹.

Afin d'amplifier progressivement notre analyse concernant les fonctions du portrait dans la prose aurevillienne, il est à noter que la représentation des héroïnes revêt aussi la fonction mimésique. Celle-ci a pour objectif de les faire apparaître, de les faire connaître au lecteur et, enfin, de les placer aussi bien dans l'espace du récit narré que dans l'imagination du lecteur. Cette fonction nous autorisera donc à découvrir la tactique dont se sert Barbey afin de présenter les protagonistes au lecteur. Remarquons à l'occasion que selon François Mauriac « les personnages inventés par le romancier ne s'éveillent à la vie, comme la musique enregistrée, que grâce à nous »⁵¹².

Nous avons constaté que la plupart des oeuvres de Barbey d'Aurevilly s'ouvrent sur une série de portraits et de descriptions, qui n'ont pas pour but d'orner le récit, mais de retarder, autant que possible, l'arrivée de l'histoire centrale, de jouer avec l'attente, le suspense, le mystère et le doute : « Plutôt que de chercher à faire la lumière à tout prix, [Barbey d'Aurevilly] préfère s'attarder longuement dans les zones d'obscurité, les goûter, les creuser, y dérouler la lente volute du songe, en savourer le doute... »⁵¹³

Si, d'un côté, notre constatation fait remarquer que l'écrivain tient à cette représentation visant à ralentir le rapprochement de la situation principale, de l'autre, Méké Meite attribue à la description des endroits encore un autre rôle en affirmant qu'elle peut même élucider l'énigme et porter le savoir :

(...) chez Barbey d'Aurevilly, que ce soit à Paris ou à Valognes ou encore dans la lande, les lieux sont attendus, nécessaires à l'économie du récit. Leur fonction va bien au-delà d'un décor de théâtre banal et interchangeable. Certains de ces lieux propices permettent la transmission du savoir, du discours entre un narrateur sachant et un (ou des) narrataire(s) en situation de manque. Dans les romans ou les nouvelles de Barbey d'Aurevilly, il y a toujours les signes qui renvoient à des situations de communication⁵¹⁴.

Dans le contexte de la dernière phrase citée, nous pouvons nous référer à la scène ayant lieu le jour du mariage de Camille de Scudemor et d'Allan du roman *Ce qui ne meurt*

⁵¹¹ Avril, Yves, *L'Espagne de Barbey d'Aurevilly*, in : *Études littéraires*, vol. 2, n° 1, 1969, *La France et le monde hispanique (XVIII^e et XIX^e siècles)*, p. 46.

⁵¹² Cité d'après : Moatti, Christiane, *Le prédicateur et ses masques : les personnages d'André Malraux*, Paris : Publications de la Sorbonne, 1995, p. 15.

⁵¹³ Berthier, Philippe, *Une vie en « Byron » : le cas Barbey d'Aurevilly*, in : *Romantisme*, n° 8, 1974, *Écritures et désir*, p. 30.

⁵¹⁴ Meite, Méké, *L'Espace romanesque chez Barbey d'Aurevilly...*, p. 48.

pas. Puisque dans l'écriture aurevillienne, les signes insérés sont dans la quasi totalité des cas couverts d'un sens, l'auteur recourt cette fois-ci aux oiseaux, à deux pigeons qui se mettent au bord de la fenêtre de l'église. La jeune fille traite cette circonstance comme un présage de son avenir et s'imagine que si ces deux oiseaux s'envolent avant la fin de la cérémonie, son bonheur s'en ira aussi. Malheureusement, les pigeons quittent la fenêtre et « L'étincelante beauté de Camille se couvrit d'une pâleur soudaine... »⁵¹⁵. Déjà le jour suivant son mariage, la jeune femme se sent incertaine, triste, accablée, et le visage perd son éclat. Bien qu'elle ne découvre pas encore la vérité, elle aperçoit l'inquiétude, l'angoisse de son mari et avant tout le manque d'intérêt pour sa personne de la part d'Allan. Ce dernier ne cesse pas de penser et de rêver d'Yseult, et Camille, quant à elle, sera obligée d'accepter la réflexion qu'« un premier amour influe sur toute la vie [et] le doigt de la première aimée est comme celui de Dieu. L'empreinte en est éternelle... »⁵¹⁶. Elle aime son mari sans, malheureusement, pouvoir être heureuse.

En s'interrogeant sur différentes fonctions des caractéristiques chez Barbey d'Aurevilly, il convient aussi de noter que, par exemple, dans *À un dîner d'athées* il nous est permis de distinguer même quatre descriptions différentes préparant la narration capitale menée par le capitaine de Mesnilgrand sur l'aventure de la Rosalba. L'idée d'employer par l'écrivain ces longues digressions entrave non seulement le récit principal ou la découverte d'un secret, mais aussi l'introduction du portrait physique ou moral des protagonistes. L'exemple des nouvelles *Le plus bel amour de Don Juan* et *À un dîner d'athées* conduit à constater que dans la description préparatoire s'inscrivent même les réflexions générales ou plutôt personnelles de Barbey d'Aurevilly au sujet des femmes. Celles-là « font du récit (...) le prétexte à une étude quasi anthropologique, ou du moins à une étude de moraliste »⁵¹⁷. L'auteur du recueil, en communiquant ses observations du beau sexe, multiplie dans son oeuvre des sentences. En témoignent ces maximes : « (...) les femmes, lâches individuellement, en troupe sont audacieuses »⁵¹⁸ (*Le plus bel amour de Don Juan*) et « c'est qu'il y a plus loin d'une femme à son premier amant, que de son premier au dixième »⁵¹⁹ (*À un dîner d'athées*). Un tel procédé concerne aussi l'oeuvre *La bague d'Annibal* : « (...) au lieu de vivre modestes, pures, retirées, rougissantes, dans le

⁵¹⁵ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Ce qui ne meurt pas*, tome second..., p. 199.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 202.

⁵¹⁷ Robineau-Weber, Anne-Gaëlle, « *Les Diaboliques* », *Jules Barbey d'Aurevilly...*, p. 39.

⁵¹⁸ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 113.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 287.

saint abri du gynécée, elles se mêlent aux hommes, comme des femelles à la croupe frissonnante et aux naseaux fumants des appels d'une volupté grossière ! »⁵²⁰, le roman *Une vieille maîtresse* : « (...) les femmes savent toujours à merveille ce qu'il leur importe de savoir »⁵²¹ ou encore *Ce qui ne meurt pas* : « Mais qui peut comprendre la magie des larmes pour une femme ?... »⁵²². Il convient donc de remarquer que ces sentences annoncent, prévoient et expliquent, en quelque sorte, le comportement, les faits et la nature des héroïnes de premier plan.

Une analyse détaillée des descriptions donne l'occasion de noter que les femmes sont tout d'abord caractérisées par leur aspect physique, à l'exception de *À un dîner d'athées*, d'*Une vieille maîtresse*, de *La bague d'Annibal*, d'*Un prêtre marié* et aussi d'*Une histoire sans nom*. Dans le premier récit, Barbey d'Aurevilly commence à définir Rosalba selon le critère moral. La phrase qui permet de le constater est lapidaire, mais fondamentale et essentielle afin d'exprimer la nature diabolique de l'héroïne : « la Rosalba fut reconnue tout de suite pour la plus corrompue des femmes corrompues, - dans le mal, une perfection ! »⁵²³. Néanmoins, le portrait moral de la femme cède tout de suite la place au portrait physique, beaucoup plus développé. Joseph-Marc Bailbé remarquera qu'« on part des éléments extérieurs, et l'on découvre le secret d'une âme : le dessin, la couleur, le rythme débouchent sur le sens que l'on veut dégager »⁵²⁴.

Dans l'oeuvre *Une vieille maîtresse* la première caractéristique de la protagoniste porte sur l'aspect intérieur d'une femme démoniaque, tentatrice et énigmatique en même temps. Lors d'une conversation menée entre Mme d'Artelles et le vicomte de Prosny, la dame demande à son interlocuteur de lui faire comprendre « par quel diabolique talisman cette femme (...) a pris sur M. de Marigny un ascendant qu'elle n'a jamais perdu... »⁵²⁵. Monsieur de Prosny, en essayant de satisfaire la curiosité de Mme d'Artelles, lui propose, en hésitant lui-même, une telle explication : « On ne comprend rien à celle-là ! c'est un logogriphe, c'est un hiéroglyphe, c'est un casse-tête chinois, et peut-être tout cela qui fait sa puissance ! »⁵²⁶. Sa force c'est donc sa nature mystérieuse et incompréhensible.

⁵²⁰ Barbey d'Aurevilly, Jules, *La bague d'Annibal...*, p. 70.

⁵²¹ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Une vieille maîtresse...*, p. 60.

⁵²² Barbey d'Aurevilly, Jules, *Ce qui ne meurt pas*, tome premier..., p. 42.

⁵²³ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 287.

⁵²⁴ Bailbé, Joseph-Marc, *Les Métamorphoses du portrait féminin chez Barbey d'Aurevilly...*, p. 71.

⁵²⁵ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Une vieille maîtresse...*, p. 64.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 64.

La lecture de *La bague d'Annibal*, par contre, nous fait découvrir que l'écrivain se concentre, au premier abord, sur le choix d'un prénom convenable de la protagoniste. Quant au roman *Un prêtre marié* il justifie la décision de nommer la fille de Sombreval, Calixte tandis que dans *Une histoire sans nom*, le portraitiste s'exprime, tout au début, sur les pratiques religieuses de Mme et Mlle de Ferjol et sur leur attachement à la foi.

Les héroïnes aurevilliennes se font connaître premièrement, au moins dans la plupart des cas, par leur image extérieure. Leur première apparition regroupe donc les renseignements touchant leur apparence physique. Josefina Bueno Alonso, quant à elle, en parlant du portrait de la femme dans *Les Diaboliques* constatera que « (...) la description physique n'est pas très abondante ; il s'agit surtout d'une description des sentiments, sensorielle, qui se touche avec la présence de la femme »⁵²⁷.

La façon d'élaborer le portrait physique autorise, à notre avis, à parler d'une certaine régularité et d'une ligne de raisonnement très bien marquées par l'auteur : la première apparition des héroïnes est dominée par l'exaltation de leur beauté et par la mise en valeur de leurs silhouettes. Ces données initiales, c'est-à-dire, cette apparence physique est donc très favorable, positive et cela grâce à la splendeur unique et indéniable des femmes ainsi que grâce à leur taille idéale et exemplaire. Cette figure parfaite est accentuée par le vêtement qui soit fait ressortir le galbe du corps soit donne aux femmes de l'élégance, de la grâce et de la fierté. Il s'avère toutefois que Barbey d'Aureville renonce à cet ordre de raisonnement seulement dans *Le dessous de cartes d'une partie de whist* où toute l'attention de l'auteur est concentrée tout d'abord sur le visage glacial, atroce de la comtesse de Stasseville et surtout sur ses lèvres meurtrières de même que sur ses yeux froids et impénétrables ainsi que dans *Une histoire sans nom* où l'écrivain présente, de manière bien claire, une analogie frappante entre l'image extérieure et intérieure de la démoniaque et cruelle Mme de Ferjol. Le portraitiste y montre comment dans la silhouette impérieuse et plutôt repoussante de la femme est ancrée sa nature despotique et autoritaire, avant tout, envers sa fille, Lasthénie et l'enfant que celle-ci met au monde.

La troisième fonction visible dans la description des protagonistes aurevilliennes est la fonction sémiotique. Aux yeux de Jean-Philippe Miraux, le portrait « inscrit, prépare,

⁵²⁷ Bueno Alonso, Josefina, *La description de la femme dans « Les Diaboliques »...*, p. 71.

prévoit un certain nombre d'indices fondamentaux pour comprendre les réseaux de relations qui se tissent à l'intérieur du texte »⁵²⁸. Ainsi peut-on constater que la description ne fait pas l'objet d'une pause décorative et qu'elle ne constitue en aucun cas la fonction ornementale ou pittoresque du portrait. Dans la prose aurevillienne, il ne s'agit pas de décrire au sens naturaliste du terme, de faire beau, entre autres, grâce à la prédominance du superlatif ou de termes valorisants. Si c'était le cas, cela signifierait que la lecture des fragments descriptifs toucherait uniquement la dimension esthétique. Tout de même, la présence du portrait dans l'écriture de Barbey d'Aurevilly vise à introduire, à révéler, à justifier la psychologie et la physionomie des personnages féminins, elle tend à créer l'image intégrée, globale et définitive des protagonistes, elle en est alors le signe, la cause et l'effet : « [Le] modèle romanesque aurevillien refuse (...) la description pour la description et le type du roman à thèse. Dans cet idéal romanesque, c'est le personnage de roman qui vient prendre une part importante : de sa construction dépend la qualité de l'oeuvre et de l'auteur »⁵²⁹. Les nombreuses caractéristiques proposées par Barbey d'Aurevilly ne créent donc pas de pures descriptions qui ne restent pas dans la dépendance du récit et qui ne constituent pas une forme successive. Afin d'y parvenir, l'auteur se donnera la peine d'élaborer des détails, qui apparemment secondaires, voire insignifiants, constituent une stratégie de corrélations bien travaillée par Barbey et donnent des clés pour comprendre les personnages, leur attitude ou les événements qui vont se produire. Roland Barthes remarquera

qu'un récit n'est jamais fait que de fonctions : tout, à des degrés divers, y signifie. (...) dans l'ordre du discours, ce qui est noté est, par définition, notable : quand bien même un détail paraîtrait irréductiblement insignifiant, rebelle à toute fonction, il n'en aurait pas moins pour finir le sens même de l'absurde et de l'inutile : tout a un sens ou rien n'en a⁵³⁰.

Daniel Grojnowski, quant à lui, mettra en relief l'habileté du lecteur de conserver et de rappeler les informations lues que celui-ci est capable de retenir dans sa mémoire afin d'en construire une image complète :

Chaque terme trouve sa résonance du fait que le lecteur garde en mémoire un grand nombre de données. Il jouit d'une perception panoramique, ni le détail ni la totalité ne lui échappent. Ce point de vue d'observateur lui est source de plaisir car il se trouve en face d'un tableau synoptique⁵³¹.

⁵²⁸ Miraux, Jean-Philippe, *Le portrait littéraire...*, p. 81.

⁵²⁹ Gilles-Chikhaoui, Audrey, *Barbey critique, critiques sur Barbey*, in : *Acta Fabula*, vol. 8, n° 6, 2007, en ligne, <http://www.fabula.org/revue/document3677.php> (consulté le 11 juin 2014).

⁵³⁰ Barthes, Roland, *Introduction à l'analyse structurale des récits...*, p. 7.

⁵³¹ Grojnowski, Daniel, *Lire la Nouvelle*, Paris : Dunod, 1993, pp. 37-38.

Accessoirement, isoler les fragments descriptifs dans lesquels évoluent les protagonistes dans la prose aurevillienne rend les intrigues et les parties essentielles encore plus compliquées, plus énigmatiques et empêche d'admirer le formidable talent de l'auteur – le grand art de peindre la physionomie et la psychologie de la femme de même que le goût précieux de l'écrivain pour toutes les nuances. De plus, sauter les passages de représentation, n'est-ce pas s'obliger à une lecture naïve, banale, appauvrie, bien souvent, sans la compréhension intégrale, au risque d'omettre une très grande part d'informations, ou enfin, à la sélectivité de ce qui s'intègre et se déroule dans un enchaînement ? Non seulement l'enchaînement du récit lui-même mais aussi celui de la lecture qui vit au rythme de chacun des lecteurs et qui ne se concentre pas seulement sur une intrigue.

Une lecture attentive des oeuvres aurevilliennes démontre que l'écrivain célèbre l'importance du détail qui est toujours saturé de sens, qui ne reste pas sans influence sur la compréhension des histoires narrées et surtout sur le comportement des héroïnes. C'est pourquoi, afin de faire ressortir la nature peccable des femmes, l'auteur tentera de peindre scrupuleusement les particularités de leur regard, de leur coiffure ou aussi de leur habillement. Cette conception est aussi employée lorsqu'il s'agit de rendre les diaboliques pareilles au sphinx. Tous les passages où l'auteur décrit le calme imperturbable de ses héroïnes, leur visage impassible ou leur plaisir d'adorer le silence, aident le lecteur à assimiler les perceptions de la femme propres à l'auteur.

Il faut bien dire tout de même que la fonction sémiosique ne se limite pas seulement au culte du détail qui sert à constituer progressivement le personnage. Chez Barbey, maintes et longues séquences préliminaires et accumulations de détails comme par exemple les descriptions des lieux : la description de la ville du père de Hauteclair dans *Le bonheur dans le crime* ou de l'église de Valognes dans *À un dîner d'athées*, les nombreux portraits : celui du père de Mesnilgrand dans la même nouvelle, le portrait du marquis de St Albans ou celui d'Hartford dans *Le dessous de cartes d'une partie de whist*, révèlent plusieurs niveaux de lecture dont la découverte demande au lecteur la plus grande attention. C'est un schéma d'idées bien logique et bien précis : le récit qui se présente à l'ouverture du texte n'est en fait que secondaire, et l'essentiel prend place dans le second récit. Le début des oeuvres présente une situation de communication par la réunion dans un même espace de plusieurs personnages. Dans le cadre de cette réunion, l'un des présents prend la parole et commence à raconter son histoire. Une fois ce récit achevé, le texte

retrouve son cadre initial, et c'est ce retour qui constitue la fin de l'oeuvre. Ce procédé permet donc de remarquer que nous nous trouvons face à une structure de récit enchâssé et de récit enchâssant. Mais ce qu'il faut remarquer tout de suite, c'est le fait que

chez Barbey, le schéma d'enchâssement s'accompagne d'une violence spécifique que met en évidence l'extraordinaire disproportion, en terme de volume textuel, du début et de la fin. Du retour au récit-cadre à la fin matérielle du récit (sa fin définitive), il n'y a qu'un bref espace textuel, sans commune mesure avec la mise en place du récit-cadre qui, elle, peut prendre des proportions considérables⁵³².

Dans *À un dîner d'athées*, *L'Ensorcelée* et *Le Chevalier des Touches* la création du cadre des oeuvres, la préparation des récits centraux sont plus longues que les histoires principales, elles-mêmes.

Il est, tout de même, nécessaire d'admettre que Barbey renoncera à ce phénomène narratif dans les romans *Une histoire sans nom*, *Ce qui ne meurt pas* et *L'amour impossible* où nous n'apercevrons plus de récits emboîtés servant à amorcer l'intrigue et où le narrateur est en même temps le témoin assimilable à l'auteur. Dans le contexte de cet amorçage des combinaisons secrètes, de l'imprécision, de la lenteur voulue et du retardement de la résolution finale, il convient de noter que dans *Une histoire sans nom* la solution amenant à découvrir le secret le plus tard possible est l'engagement de deux personnages, Gilles Bataille et l'abbé Augustin qui, en prouvant la culpabilité du père Riculf, prennent la parole l'un après l'autre : « Par le choix de dédoubler les explications et de les faire prendre en charge par deux personnages, Barbey a voulu prolonger, le plus possible, l'attente du public... »⁵³³

Le rôle de maints portraits et de longs préambules insérés dans les oeuvres aurevilliennes n'est pas uniquement la création de récits emboîtés ralentissant les situations finales toujours imprévues, étranges et incroyables. Observons au surplus que les introductions, les analyses très minutieuses et précises, si fréquentes dans la prose aurevillienne, serviront à former le cadre adéquat pour un dénouement rapide et dynamique ainsi que pour toutes les histoires remplies de secret. Prenons par exemple en considération les romans *Un prêtre marié* et *Une histoire sans nom* afin de démontrer la fonction

⁵³² Rameau, Cécile, *Le début et la fin dans les récits aurevilliens : la question de l'enchâssement dans « L'Ensorcelée », « Le Chevalier Des Touches », « Un prêtre marié », « Les Diaboliques », in : Fabula / Les colloques, Le début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinéma, octobre 2007, en ligne, <http://www.fabula.org/colloques/document733.php> (consulté le 24 octobre 2014).*

⁵³³ McIntosh, Fiona, *La vraisemblance narrative en question : Walter Scott, Barbey d'Aureville*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 233.

significative et capitale de deux descriptions de tonalités sombres qui, peut-être secondaires au premier abord, sont indispensables pour la compréhension terminale des événements successifs et du comportement, de l'attitude des protagonistes. Cette représentation assume alors la fonction explicative car le fait de décrire l'espace, l'environnement ou le décor signifie aussi donner des indications pour comprendre les personnages et créer une analogie entre le milieu et les héros. Hugues Laroche écrira, par exemple, à propos des monuments « fondateurs » représentés par Barbey dans ses récits qu'ils « (...) ne se limitent pas à une fonction décorative ou à un effet de réel, mais (...) [qu'ils] désignent le ou les pôles fascinants ainsi que les enjeux essentiels »⁵³⁴. Le mauvais état des châteaux présentés au début de certaines oeuvres indiquera la destruction et même la chute des âmes des protagonistes. Il est donc certain que l'endroit traduit, définit et détermine avec précision les individus :

Descriptions majestueuses de sombres paysages composés de landes, d'étangs morbides, de calvaires, où passent des figures noueuses, hantées, courbées sous le poids des secrets et des malédictions : le romancier demeure un romantique, chez qui le spirituel se mêle au fantastique, et la violence des passions à l'intensité des couleurs ; et ce qu'il nous conte, ce ne sont pas des péripéties historiques, mais des fatalités⁵³⁵.

La description ne vaut donc plus seulement pour elle-même, elle ne vise pas à imiter un décor ou un paysage. Elle crée un rapport d'interdépendance entre l'extérieur et l'intérieur, c'est-à-dire entre la nature et les sentiments des héros. En décrivant le décor on cherche presque à exprimer son état psychique en offrant ainsi un décor de caractère moral. Barbey d'Aurevilly – enthousiaste de la nature énigmatique, ténébreuse et horrifiante de ses héroïnes – tiendra à les placer dans l'esthétique d'un caractère pareil. Maurice Barrès admettra qu'« il est des lieux où souffle l'esprit... Il est des lieux qui tirent l'âme de sa léthargie, des lieux enveloppés, baignés de mystères, élus de toute éternité... »⁵³⁶

Dans l'intérêt de la clarté, nous évoquons quelques désignations de la nature employées par l'écrivain dans *Une vieille maîtresse* : un ciel tourmenté, gris, une nuit d'hiver rigoureuse, d'un calme morne, une mer menaçante, un vent tempétueux, piquant... Cette zone de secret, de mystère et de danger concernera alors les paysages, les lieux où se déroule l'action. L'aspect principal qu'il convient de retenir est celui de création des passages qui, d'une part, font introduire et pénétrer une sensation d'angoisse, d'horreur,

⁵³⁴ Laroche, Hugues, *Restaurer, réparer : Barbey d'Aurevilly*, in : *Littérature* 3/2007, n° 147, *L'Espace du signe*, Éditeur Armand Colin, pp. 54-68.

⁵³⁵ Taillandier, François, *Un réfractaire Barbey d'Aurevilly...*, pp. 100-101.

⁵³⁶ Barrès, Maurice, *La Colline inspirée*, Paris : Plon, 1968, p. 5.

d'étrangeté et qui, d'autre part, annoncent la catastrophe finale du roman, l'arrivée de quelque chose de tragique, de malheureux, le déclenchement d'une situation atroce dans la vie des protagonistes dont le destin et l'existence dramatiques sont inévitables (nous avons ici affaire à une valeur annonciatrice, proleptique). Ces fragments préfigurent donc ce qui va advenir des protagonistes. Le caractère sinistre et macabre des endroits décrits fait que le lecteur se prépare à des événements effrayants, horrifiants et s'attend à des moments dramatiques et, à la fois, scandaleux. Magdalena Wandzioch le commente en ces termes :

L'aspect lugubre des lieux où évoluent les personnages à la physionomie et aux noms significatifs, pourvus parfois des possibilités extraordinaires, certains pressentiments sinistres, le commentaire du narrateur enfin, tous ces facteurs-là donnent un avant-goût de l'angoisse et de la délectation horrifiée qui attendent le lecteur⁵³⁷.

Méké Meite précise encore que

(...) les espaces sont chargés de sens, qu'il s'agit de tout un univers chargé de signes (au sens sémiotique, le signe est en relation avec d'autres éléments, et est l'élément constitutif d'un procès) déterminés et surdéterminés ; un univers (non vide) qui offre, nous semble-t-il, la possibilité de découvertes insoupçonnées sur le monde du « mystérieux », du « magique », (...) le texte aurevillien regorge de signes spatiaux qui jouent un rôle dans l'organisation signifiante du récit et ils ont une valeur symbolique propre. Et rares sont les signes spatiaux isolés, sans rapport avec d'autres signes du texte. Tout est chargé de connotations, de sens à expliciter⁵³⁸.

Et, en s'inscrivant dans ces deux optiques, l'on voit aisément que la description de l'étang du Quesnay dans *Un prêtre marié* ainsi que la représentation de la bourgade de Forez, obscure et plongée presque sans cesse dans les ténèbres tout comme la vie de Lasthénie, tyrannisée par sa mère, Mme de Ferjol (*Une histoire sans nom*) en témoignent le mieux. Quant à la première oeuvre, l'auteur se met à raconter l'histoire inquiétante et tragique de ses personnages en formant le cadre suivant :

J'ai vu pas mal d'eau dans ma vie, mais la physionomie qu'avait cette espèce de lac m'est restée, et jamais, depuis que les événements m'ont roulé, ici et là, je n'ai retrouvé, aux endroits les plus terribles d'aspect ou de souvenir pour l'imagination prévenue, l'air qu'avait cet étang obscur (...) Du reste (...), l'étang du Quesnay avait ses mystères⁵³⁹.

Dans le deuxième roman en question les situations énigmatiques, bizarres et en même temps funestes et épouvantables seront entassées dans un décor bien adapté à ce but : « Noire déjà par le fait du temps (...), cette bourgade (...) se noircit encore – noir sur noir – de l'ombre perpendiculaire des monts qui l'enveloppent, comme des murs de forteresse que le soleil n'escalade jamais »⁵⁴⁰. Sans pouvoir échapper à la tyrannie

⁵³⁷ Wandzioch, Magdalena, *Le romanesque horrifiant de Barbey d'Aurevilly*, Katowice : Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego, 1991, p. 84.

⁵³⁸ Meite, Méké, *L'Espace romanesque chez Barbey d'Aurevilly...*, pp. 10-17.

⁵³⁹ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Un prêtre marié...*, p. 47.

⁵⁴⁰ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Une histoire sans nom...*, p. 30.

maternelle et, par là, à son sort dramatique, Lasthénie restera enfermée par sa mère dans une destructivité, dans un enfer caché et étouffé par les murs de leur maison obscure où Mme de Ferjol imposera un silence profond, insupportable et par ses faits cruels ainsi que par son obsession de découvrir la vérité causera la mort de sa fille et de l'enfant de cette dernière : « La malédiction atteint une sorte de violence paroxystique avec l'horrible naissance (...) où Lasthénie meurt peu de temps après son enfant, non des suites de l'accouchement lui-même, mais en se suicidant, parce qu'elle a vécu l'énigme de cette naissance comme un cauchemar »⁵⁴¹ .

Le portrait de la femme sera, sans nul doute, accentué par Barbey d'Aurevilly grâce à une représentation adéquate de l'espace et de la nature qui créent ainsi l'harmonie avec les âmes des héroïnes. La description de cet aspect extérieur du milieu prendra dans ce cas une valeur esthétique dont l'objectif est d'émouvoir, de faire sentir et d'établir une relation entre l'extérieur et l'intérieur, entre le décor et les impressions de chacun qui le contemple. Philippe Berthier, à son tour, attribuera à cette présentation une valeur symbolique : « Barbey (...) confirme que le décor n'est pas banalement décor, mais engendre le Sens, qu'il est déjà mode spatialisé du Sens, et invite à se pencher sur sa dimension symbolique »⁵⁴².

L'image que l'auteur suscite en nous constitue un climat d'anxiété et de mystère, en même temps. Ainsi, l'obscurité des pièces est significative de ce propos : l'église décrite dans *À un dîner d'athées* où

deux maigres cierges, perchés au tournant de deux piliers de la nef, assez éloignés l'un de l'autre, et la lampe du sanctuaire, piquant sa petite étoile immobile dans le noir du chœur, plus profond que tout ce qui était noir à l'entour, faisaient ramper sur les ténèbres qui noyaient la nef et les bas-côtés, une lueur fantomale plutôt qu'une lumière⁵⁴³,

la chambre sombre et mystérieuse de Brassard (*Le rideau cramoisi*), l'appartement de Vellini (*Une vieille maîtresse*) avec un exceptionnel flambeau de bronze, appuyé sur des griffes de lion, avec une peau de tigre aux griffes d'or ou encore avec un lit orné de deux images d'hippogriffes aux ailes sombres, la maison de la Duchesse d'Arcos de Sierra Leone « (...) laide, rechignée, tremblante (...) d'un noir plus sombre... »⁵⁴⁴ soulignent

⁵⁴¹ Raclot, Michèle, *L'enfant mort, image fondatrice de l'imaginaire aurevillien...*, p. 251.

⁵⁴² Berthier, Philippe, *Une histoire sans nom : Éléments pour une topo-analyse*, in : Malicet, Michel (dir.), *Hommages à Jacques Petit*, Presses Universitaires de Franche-Comté, 1985, p. 272.

⁵⁴³ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 244.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 317.

l'aspect terrifiant et impénétrable des événements racontés. À l'occasion, il serait utile de noter que la cour du château d'Olonde est aussi scrupuleusement cachée et que le bâtiment possède des entrées secrètes. Agathe, la servante « ne rentrait point au château par la grande grille rouillée qui avait un volet intérieur, **masquant** entièrement la grande cour, mais par une petite porte basse dissimulée dans un angle du mur jardin, au delà du château »⁵⁴⁵.

Portons encore notre attention sur une des descriptions très caractéristiques concernant les pièces du château de Quesnay mais, cette fois-ci, le cabinet de Sombreval plein de choses aux formes insolites :

Les cornues, les alambics, les piles de Volta se dressant de tous les points de la chambre ; les innombrables appareils qui ressemblent à des armes chargées, bourrées, près d'éclater, de vomir la mort ; ces réservoirs étranges, ces vases inouïs, aux lignes et aux contours fantastiques, chimères d'airain ou de cristal, les uns avec de longs cous qui s'allongent ou qui se replient comme des serpents, les autres avec des ventres de bêtes pleines qui vont mettre bas lui [à l'abbé Méautis] parurent une ménagerie immobile, mais menaçante, d'animaux d'un autre monde, figés momentanément par une puissance suprême, mais apocalyptiquement hideux⁵⁴⁶.

Notons aussi que selon Jacques Petit le château énigmatique de Quesnay est un endroit d'une « importance plus grande que les personnages »⁵⁴⁷.

Outre cela, la présence des objets énigmatiques tels que la fenêtre au rideau cramoisi, les lits ornés de têtes de sphinx et autres motifs d'animaux sauvages inclus dans les descriptions, celle d'un espace clos : chambre, salon, boudoir, diligence ou, encore, le moment de transition : la nuit, le crépuscule, l'aurore déclencheront d'une manière très saillante l'apparition de cette atmosphère de peur s'installant et paralysant progressivement. Tous ces effets fourniront une description adéquate comportant des détails assez complets, précis et formeront un cadre parfait pour les histoires présentées et surtout pour la mise en relief du portrait moral des héroïnes car celles-ci sont en rapport direct avec l'endroit dans lequel elles vivent. De surcroît, ces descriptions contiendront aussi certains aspects moraux et constitueront les images d'un paysage de catégorisation psychologique qui semble exprimer, même plus, refléter l'état d'âme des protagonistes :

Le portrait dans un ensemble utilise les moyens d'expression artistique pour créer son univers qui diffuse autour de lui et se comprend à partir de lui. La langue reproduit ces effets tantôt par l'hyperbole suggérant les nuances infinies de la vie, tantôt par les formules de proportion

⁵⁴⁵ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Une histoire sans nom...*, p. 111.

⁵⁴⁶ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Un prêtre marié...*, p. 267.

⁵⁴⁷ Barbey d'Aurevilly, Jules, *Oeuvres romanesques complètes – Tome I*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964, p. 1444.

représentant l'intimité du modèle et de son cadre (...) L'esthétique du portrait se définit par l'oscillation du regard qui est celle de la vie⁵⁴⁸.

Le lecteur sera séduit ou même hypnotisé par cette ambiance aurevillienne spécifique qui provoquera et augmentera chez lui un état d'angoisse et d'inquiétude parce que chaque détail du cadre a un charme épuisant. De plus, il exerce sur celui qui le contemple un intérêt quasi hypnotique. Ce climat de mystère est aussi obtenu par le masque et par les jeux de masque dans lesquels le lecteur peut se sentir engagé en revivant certaines situations, de même qu'en ressentant certaines impressions :

Le style surchargé [de Barbey] veut, lui aussi, étonner, tout comme le rythme des romans : les prologues et les narrateurs y soulèvent des « rideaux » successifs, qui relativisent l'intérêt de l'action au profit de l'impression. L'idéal serait de provoquer chez le lecteur le « cri » dont les auditrices accueillent le récit, dans *le Dessous des cartes d'une partie de whist*. De façon symptomatique, le narrateur de *l'Ensorcelée* veut susciter une « rêverie », conclusion de toutes *les Diaboliques*, car pour Barbey l'oeuvre doit se prolonger dans l'imagination du lecteur⁵⁴⁹.

En effet, nous vivons les aventures des personnages aurevilliens, nous nous posons systématiquement des questions. Et, particulièrement à la fin des histoires racontées, cette interrogation s'intensifie. Le lecteur participe alors à l'oeuvre qui devient une conversation et même une discussion avec lui. Il poursuit le travail de Barbey, en démasquant ou plutôt en essayant de démasquer les héroïnes, leurs ruses employées, leurs astuces. En fin de compte, il comprend cet écrivain qui, passionné de masques, voit partout de la profondeur et du mystère, peut-être parce qu'il est masque, profondeur et mystère, lui-même : il s'agit ici de faire à la manière de Balzac qui « se plaît à multiplier portraits-masques et portraits-miroirs, où il donne à lire (...) à la fois le fini et l'infini, le visible et l'invisible »⁵⁵⁰. La philosophie du dénouage des oeuvres aurevilliennes confirme donc qu'il ne s'agit pas ici de définir, de résoudre, de dévoiler mais, tout au contraire, de masquer et de ne pas laisser voir. Barbey d'Aurevilly dans la plupart de ses récits n'élucide pas les secrets et parvient à conserver le mystère jusqu'au bout : « Barbey met en place une poétique de l'interrogation, laissant délibérément en suspens les questions que pose son récit... »⁵⁵¹.

Myriam Watthée-Delmotte, quant à elle, notera que

c'est dans la multiplication des plans, dans l'enchevêtrement des données narratives, dans les reprises, les surprises, que va se manifester le génie de Barbey. Et ces détours, ces brisures,

⁵⁴⁸ Martinet, Marie-Madeleine, *Le regard du portraitiste...*, p. 19.

⁵⁴⁹ *Dictionnaire mondial des Littératures*, Paris : Édition Larousse, 2001, p. 97.

⁵⁵⁰ Ambrière, Madeleine, *Préface*, in : Bailbé, Joseph-Marc (dir.), *Le Portrait*, Publications de l'Université de Rouen, 1987, p. 7.

⁵⁵¹ Bertrand, Mathilde, *Du « barbare à sensations » au « dilettante d'architecture »*. *Prose et poésie dans l'oeuvre de Jules Barbey d'Aurevilly et de Marcel Proust*, in : *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 105, n° 2, 2005, p. 420.

participent davantage de l'esthétique de la nouvelle aurevillienne que du roman, et se décuplent dans l'art de l'assemblage en recueil⁵⁵².

Une autre fonction du portrait littéraire présente dans les récits aurevilliens est la fonction symbolique qui a pour visée, d'une part, de traduire des impressions, des états d'âme, de véhiculer des valeurs morales, de transmettre une vision spirituelle et, de l'autre, de représenter, de dire « autre chose ». Paul Ricoeur écrit : « J'appelle symbole toute structure de signification où un sens direct, primaire, littéral, désigne par surcroît un autre sens indirect, secondaire, figuré, qui ne peut être appréhendé qu'à travers le premier »⁵⁵³. En nous référant à cette constatation, il faut remarquer que dans la prose aurevillienne nous trouverons plusieurs indices symboliques, avant tout dans le portrait physique de la femme, suivi du portrait vestimentaire. Puisque nous en avons parlé dans la première partie, il nous paraît suffisant d'énumérer ces objets symboliques. Ainsi : la robe de la marquise de*** (*Le plus bel amour de Don Juan*) dont la traîne faisait penser à un serpent rampant, la tenue de Mme d'Alcy de *La bague d'Annibal* dont les couleurs indéfinies reflétaient la nature indéchiffrable de la femme, la robe de Hauteclair ou celle de la Duchesse d'Arcos de Sierra Leone qui symbolisaient la fierté et la majesté des héroïnes, les retailles de la robe-amulette de la duchesse l'encourageant à la vengeance, le bracelet de la duchesse de Sierra Leone qui contenait le portrait de son mari et qui déclenchait le récit de la duchesse.

D'autres éléments qui communiquent un message dont le sens doit être interprété sont présents dans *Un prêtre marié* grâce au bandeau rouge de Calixte cachant une croix sur son front, dans *Une vieille maîtresse* en raison du miroir d'étain de Vellini servant à l'héroïne de talisman ou encore en raison de l'anneau appartenant à la normande Bonine du même roman et ressemblant à de petites vipères qui se tortillaient sur les doigts. La conception des bagues énigmatiques est continuée par Barbey d'Aurevilly dans *Une histoire sans nom*, l'anneau de Mme de Ferjol permettant de décoder le secret et celui de Madame de Stasseville (*Le dessous de cartes d'une partie de whist*) suggérant seulement la résolution de l'énigme. Quant à la dernière protagoniste, au motif mystérieux de sa bague s'ajoute encore celui du bouquet de résédas dont cette diabolique mâchonnait les tiges.

Pour la clarté de la pensée, il convient de remarquer que la représentation symbolique utilisée comme signe d'autre chose que ce qu'elle décrit et par laquelle

⁵⁵² Watthée-Delmotte, Myriam, *La nouvelle dans le projet aurevillien : motu proprio...*, p. 171.

⁵⁵³ Ricoeur, Paul, *Le conflit des interprétations*, Paris : Éditions du Seuil, 1969, p. 16.

l'écrivain donne au lecteur des clés pour lui faire comprendre certains événements, se fait aussi remarquer dans *Une histoire sans nom* à l'occasion des voiles épais portés par Lasthénie visant à dissimuler « son fait déshonorant » ou dans le roman *Ce qui ne meurt pas* où Mme de Scudemor à l'aide d'un châle portant signe de masque, cache à sa fille son secret. Sans doute il y a lieu de signaler encore le sens fondamental des voiles mis par Hauteclaire afin de se masquer. Les héroïnes aurevilliennes restent donc toujours dissimulées, calfeutrées derrière des fenêtres, des volets, des rideaux ou des voiles épais en nous invitant à les déchiffrer et en tentant de les deviner. Mais, un écrivain comme Barbey d'Aurevilly obligera son lecteur à attendre le dénouement de l'histoire jusqu'à la fin du récit, et dans l'immense majorité des cas, l'auteur de ces oeuvres effrayantes le condamnera à des complications et à des problèmes qui ne seront jamais résolus. Son écriture dévoile aussi la technique montrant le jeu de cacher et de montrer aux yeux du lecteur des éléments qui provoquent et suscitent la curiosité de ce dernier :

La vérité n'émerge pas : qui étaient ces femmes, telle est, au delà des faits, l'énigme qui reste entière. Barbey tente au fond un dépliement de la nature humaine ; derrière l'apparence (...) se cache une autre réalité mais cette réalité reste une aporie. La vérité est dans cette impénétrable énigme, ou, pour mieux dire dans ces strates multiples, secrètes, de l'être, qui derrière le bien cachent le mal, un mal lié à ce qui constitue l'identité première – l'identité sexuelle – et qui concerne les forces obscures de l'inconscient⁵⁵⁴.

Quant à cet esthétisme du symbole, il se traduit aussi par les cheveux des personnages féminins de premier plan dont la chevelure soit ressemble à des serpents (Hauteclaire), soit fait penser à des griffes (Mme de Ferjol), soit symbolise le péché des parents (les cheveux blancs de l'enfant d'Yseult de Scudemor et d'Allan de Cynthry de *Ce qui ne meurt pas*). Elle peut, enfin, suggérer le sort tragique de la protagoniste (les cheveux cendrés de Lasthénie d'*Une histoire sans nom*).

Dans le contexte des valeurs capitales des descriptions qui sont choisies parce qu'elles signifient quelque chose au-delà de l'objet décrit, il serait fort injuste de méconnaître l'aspect symbolique de la couleur si fréquent chez Barbey d'Aurevilly. Beaucoup de signes utilisés dans les manifestations des masques appartiennent donc à un code symbolique. D'après ce que nous avons déjà eu l'occasion d'observer dans les parties précédentes, nous pouvons certes très bien concevoir que l'auteur ne change pas, dans la quasi totalité des cas, le langage et le sens principal des teintes. Concluons que la couleur noire des yeux et des cheveux des protagonistes (sauf Rosalba de *À un dîner d'athées*)

⁵⁵⁴ Meyer, Arielle, *Le Spectacle du secret...*, p. 169.

révélera leur psychologie : amplifiera leur nature diabolique et satanique, tandis que la teinte blanche de la chevelure des héroïnes symbolisera leur image angélique et presque sainte. Ceci dit, il convient encore de noter que la couleur rouge restera aussi dans la prose aurevillienne associée au feu de la passion, à la sensualité et au désir qui occupent une place privilégiée (la robe provocante de Vellini – *Une vieille maîtresse* et les rubis ornant le corps d'Hortense de *** - *Le Cachet d'onyx*). Notons à l'occasion que cette teinte peut aussi connoter la représentation du diable dont les atouts ces femmes séduisantes possèdent. Puisque le rouge sert aussi à avertir d'un danger, le portraitiste introduit cette couleur dans le portrait vestimentaire des femmes dont le sort sera atroce et dramatique : le châle cerise de Léa, le bandeau rouge de Calixte (*Un prêtre marié*), les pierres précieuses portées par Hortense de ***, la robe de Vellini par laquelle l'Espagnole se montre comme une triomphatrice (le rouge reflète la force, l'égoïsme) et avertit sa rivale, Mme de Marigny que celle-ci sera vaincue ou encore les bas de soie rouge de Marguerite de Ravalet (*Une page d'histoire*). Tout de même, il y a lieu d'évoquer à présent l'opinion de Pascal Noir qui, de son côté, nous fait découvrir un autre rôle de cette partie de la tenue de la protagoniste mentionnée. Outre le destin tragique qui est annoncé au moyen de son vêtement, Pascal Noir y trouvera un autre sens, celui qui est lié à l'adoration et à la sensualité de l'héroïne :

(...) puisque Barbey décrit surtout la décapitation de Marguerite et ne s'attarde guère sur celle de son frère -, ce sont surtout les femmes qui retiennent l'attention de Barbey : la belle décapitée est dotée d'une charge érotique indéniable – Barbey décrit (...) l'attitude du bourreau fasciné par les « bas rouges » de Marguerite quand elle gravit les marches de l'échafaud – et sa mise à mort n'est pas sans susciter une certaine jouissance⁵⁵⁵.

En restant dans l'optique de la couleur, il est à remarquer que, puisque le blanc et le bleu évoquent avant tout la fidélité, la chasteté et même la sainteté, Barbey d'Aurevilly ne manquera pas d'accorder ces teintes à la tenue des héroïnes positives, héroïnes d'un aspect physique immaculé : la robe blanche d'Aimée de Spens (*Le Chevalier des Touches*) ou celle de couleur bleue d'Hermangarde (*Une vieille maîtresse*). C'est pourquoi, le blanc qui est la synthèse de toutes les couleurs et qui est la lumière de même que le bleu qui renvoie à des associations pareilles garderont leur signification.

Les situations où l'écrivain renverse la symbolique de la couleur, concernent la description des cheveux blonds de Rosalba de *À un dîner d'athées* ainsi que la

⁵⁵⁵ Noir, Pascal, *Mythe personnel et mythologies de la décollation chez Barbey d'Aurevilly*, in : Auraix-Jonchière, Pascale (dir.), *Mythologies de la mort*, Cahier romantique n° 5 – Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, pp. 99-100.

représentation des vêtements noirs de Hauteclair, l'héroïne du *Bonheur dans le crime* de même que de la Mauricaude (*Une vieille maîtresse*) lesquels ne sont pas portés par ces diaboliques en signe de deuil et lesquels n'annoncent pas non plus leur destin triste et malheureux mais, tout au contraire, leur bonheur permanent et éternel. Le noir qui est aussi négation de la lumière, symbole du néant, de la mélancolie ou aussi de l'abandon, change dans ce cas ses associations.

Même si le portrait physique est marqué de symboles et de significations, le portrait moral transmet aussi tout un message symbolique en révélant et en expliquant la psychologie des héroïnes. Puisque la fonction symbolique « est parfois incluse (...) dans la fonction sémiosique »⁵⁵⁶, elle est le signe, la cause et l'effet. Autrement dit, elle permet de faire évoluer le personnage dans le récit, par quoi le lecteur reçoit une image globale de celui-ci. La fonction symbolique peut aussi annoncer ce qui va advenir du héros, elle visera donc à communiquer son destin. Dans les oeuvres aurevilliennes, le choix des noms et des prénoms des héroïnes très particuliers et significatifs, les maintes comparaisons des femmes au diable, au serpent, au sphinx, au vampire ou, encore, leur identification avec les bêtes sauvages ont pour but, tout d'abord, d'indiquer des personnages cyniques, effrayants, voire redoutables, mais avant tout diaboliques et, après, de révéler la nature horrifiante et repoussante de ces anti-héroïnes incarnant le mal absolu.

Dans un roman, le portrait moral et physique joue un rôle essentiel : les deux caractéristiques forment un personnage avec qui le lecteur commence à vivre une aventure. Même si la caractérisation d'un héros peut être implicite ou explicite, le portrait apporte et complète la connaissance physique et morale de celui-ci. Par conséquent, le personnage est solidement équipé des traits extérieurs choisis non seulement en fonction du pittoresque, mais aussi en fonction de ses particularités morales : l'écrivain s'attache donc à l'expression du caractère. Le portrait qui peut prendre des formes bien différentes a toujours une visée n'étant jamais un passage immotivé et imprécisé.

⁵⁵⁶ Miraux, Jean-Philippe, *Le portrait littéraire...*, p. 79.

EN GUISE DE CONCLUSION

Le but de notre étude était de créer, à travers des différentes oeuvres aurevilliennes, le portrait physique et psychologique de la femme selon les nombreuses indications de l'auteur lequel, avec son vrai génie de portraiturer, a su nous intéresser, d'un côté, à une femme méchante et inévitablement suppôt de Satan et, de l'autre, à une femme innocente et vertueuse ; donc à une femme-bourreau et à une femme-victime. Barbey d'Aurevilly, fasciné aussi bien par le Bien que par le Mal, démontre la nature humaine tout entière en mettant à nu ce mélange de masques. Les faits les plus scandaleux et les plus démoniaques des pécheresses qui prennent l'initiative de la séduction ou qui triomphent sur les autres, sont présentés avant tout dans le recueil de six nouvelles, placées sous le signe de Satan. Mais, bien que le titre des *Diaboliques*, sans le moindre doute, l'une des appellations plus controversées et polémiquées de Barbey, suggère, voire constitue une très exacte définition de la femme – démon et esprit du mal qui arrive à accomplir son but par le vice, cela ne signifie pas que les autres récits, dont les titres ne sont peut-être pas si hautement significatifs ou expressifs, n'offrent pas, à leur tour, la même image féminine : image d'un personnage maléfique ou même bestial. Cet aspect moral de toute une légion de femmes : vampires et démons détruisant les hommes, se révoltant contre les règles, quelquefois aussi meurtrières, s'enchaîne, nous pouvons l'affirmer très nettement, d'une façon naturelle et même inséparable, avec le portrait physique. Ce dernier permet donc de pressentir la nature morale. Il en va, d'ailleurs, de même avec les protagonistes positives, jamais récompensées de leur vertu. Même si on est disposé à proposer deux champs d'exploration fondamentaux, il vaut la peine de rappeler que les deux portraits se confondent et ne peuvent pas exister séparément. Le portrait physique, avec sa fonction symbolique de même que poétique, reflète les pensées et la vision de l'écrivain. Quant à la première fonction, elle permet de dire au lecteur autre chose et de traduire le message dont nous sommes obligés d'apercevoir le sens caché à nous-mêmes. Dans le cas de Barbey d'Aurevilly – virtuose du portrait féminin et grand connaisseur de femmes, celui-ci est montré par les traits du visage, l'allure, la pose du corps et certains détails de l'habillement. En revanche la fonction poétique apparaît non seulement comme un passage riche du lexique, mais suscite aussi chez le lecteur un ensemble d'impressions : ces sentiments naissent petit à petit parce que le personnage n'est pas une donnée initiale de l'histoire, il se constitue d'une façon progressive par son portrait physique, moral, son nom, ses actes et

enfin ses paroles. L'image de ce personnage se crée et s'enrichit de la première jusqu'à la dernière page d'une oeuvre. Philippe Hamon admettra : « Le personnage est toujours la collaboration d'un effet de contexte (...) et d'une activité de mémorisation et de reconstruction opérée par le lecteur »⁵⁵⁷. La découverte du personnage de la part du lecteur est possible principalement grâce à son imagination parce que, même si l'auteur propose son idée et invente les traits physiques de ses héros, sans engagement de la susdite imagination, l'image de ceux-ci n'est jamais ni achevée ni complète. Pierre Glaudes remarque : « le lecteur doit faire appel à ses propres représentations, puiser dans la réserve de ses affects pour prolonger le récit par la rêverie et l'achever selon les caprices de son imagination »⁵⁵⁸. De ce point de vue, c'est à l'aide de cette faculté individuelle à se représenter des images que nous sommes susceptibles de sentir cette atmosphère satanique dans laquelle Barbey d'Aurevilly plonge, imprègne ses récits et dépeint les vices les plus maléfiques et malfaisants à travers le rapprochement de quelques destins individuels, avant tout celui des femmes qui, en majorité, se montrent dans le rôle du diable. Ce sont, comme le résume Jacques Demougin, « les héroïnes, plus que les histoires elles-mêmes, sont-elles diaboliques et portent l'empreinte du surnaturel satanique régi par l'inconscient »⁵⁵⁹. De là à conclure que l'habileté de ces textes consiste moins dans l'horreur et l'effroi, sans doute indiscutables, des événements évoqués que dans celle, suggérée, de l'intériorité des personnages. Presque tous (y compris les femmes chastes), en effet, demeurent énigmatiques, incompréhensibles et impénétrables : le narrateur, qui reste presque toujours un témoin extérieur et qui prend la parole afin de décrire les aventures effrayantes, inoubliables qui ont laissé une impression ineffaçable et fixe dans sa mémoire, ne peut que brosser du dehors, principalement, ces damnées et se mettre à supposer ce que ce cortège des femmes diaboliques inscrites aussi dans une image de figures-sorcières, ces femmes-monstres qui exercent sur lui un ascendant et une domination incroyables, pensent ou ressentent. Or dans l'ensemble, ces figures sont étranges et ténébreuses, décrites par des concepts de sous-entendus, d'une nature douteuse : qui réussit à découvrir ce que dissimule le silence impénétrable de la diabolique Alberte qui effectue ses passions en secret et qui reste toujours si froidement impassible, indifférente durant le jour et si violemment voluptueuse, sensuelle la nuit dans les bras de son amant Brassard ? Que se trouve-t-il derrière les imperturbables et inébranlables front et yeux de Mme de Stasseville ; le front

⁵⁵⁷ Hamon, Philippe, *Statut sémiologique du personnage...*, p. 126.

⁵⁵⁸ Glaudes, Pierre, *Introduction*, in : Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 23.

⁵⁵⁹ Demougin, Jacques, *Dictionnaires de la littérature française et francophone, tome 1*, Paris : Édition Larousse, 1987, p. 460.

qui d'ailleurs « annonce l'esprit »⁵⁶⁰ ? A nous, récepteurs, d'essayer de deviner, de soulever ces rideaux, d'enlever ces masques des personnages et d'entrer profondément dans le monde du Mal et du Péché. Les oeuvres aurevilliennes sont bien ces oeuvres, comme le note Barbey dans sa Préface des *Diaboliques*, par les personnages féminins qu'elles dessinent et par les histoires qu'elles content. Elles le sont aussi dans leur écriture même : perverse, dépravée dans ses partis pris et ses ellipses, la narration nous encourage à comprendre avec elle le sens, l'importance et enfin le danger du Mal et du Vice. Laissons à l'écrivain lui-même le soin de conclure : « Le mal que j'ai peint (...), je lui ai donné exprès un relief d'autant plus énergique que je voulais qu'on ne pût les confondre, et qu'il puisse servir pour tous d'épouvantail et d'horreur »⁵⁶¹.

Pour résumer les remarques concernant le portrait, qui est toujours un texte donnant des renseignements sur l'être d'un personnage réel ou fictif, il est utile d'accentuer qu'il peut prendre différentes fonctions. Celles-ci, soulignons-le, coexistent bien souvent, forment des alliances et ont une liaison d'idées qui s'accordent entre elles. Il convient donc de repérer ces plusieurs visées pour orienter le regard sur l'utilité de la présentation, pour préciser la direction et le sens que prend le portrait. L'étude de ce thème nous amène à déduire que l'introduction de la représentation d'un personnage n'est jamais fortuite et insignifiante. Cette apparition de la caractéristique s'inscrit toujours au coeur de la problématique fondamentale du récit et aux événements auxquels elle est mêlée. L'auteur, à travers les portraits, cherche à analyser ses personnages afin de fournir une image complète de ceux-ci. Il accorde aussi beaucoup d'importance à la société et à l'époque dans laquelle ils fonctionnent. L'écrivain a pour ambition de peindre des personnages cohérents : le physique du personnage est lié à sa morale car son allure et son vêtement dévoilent son caractère. Son prénom est aussi très significatif et motivé de quelque façon. Son nom résulte d'un choix concret. En effet, lire un portrait, c'est connaître et admettre l'histoire d'un héros en suivant son destin tout au long d'une oeuvre. Puisque le portrait ne se borne pas à une pause descriptive, il contribue à faire exister progressivement un personnage du point de vue physique et psychologique qui s'inscrit dans la trame narrative. Le portrait qui construit l'apparence et la personnalité de l'individu de même que la description qui fait partie du portrait, situe l'action dans un décor et crée une impression d'ensemble, apporte des informations indispensables sur les héros, les événements, les

⁵⁶⁰ Lecureur, Michel, *Les Personnages Féminins dans l'oeuvre de Barbey d'Aurevilly...*, p. 134.

⁵⁶¹ Cité d'après : Seguin, Jean-Pierre, *Préface*, in : Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques...*, p. 18.

lieux en enrichissant par là les connaissances du lecteur. Il est hors de doute que les héros agissent sur le lieu dans lequel ils vivent et, par conséquent, l'environnement reflète leur personnalité en créant ainsi une liaison indissociable.

D'après ce qui nous est permis d'observer chez Barbey : le portrait physique et psychologique (en forte corrélation), non seulement, aide à mieux comprendre le personnage ou l'histoire dans laquelle celui-ci est inséré, mais apporte aussi au récit un aspect informatif sur l'époque en manifestant un jugement de valeurs. Les idées de l'époque transparaissent donc dans le portrait des héros aurevilliens. Les réflexions de l'écrivain reflètent les transformations sociales ou idéologiques du XIX^e siècle en créant par là une sorte d'approche documentaire et en établissant un lien fort avec les événements de l'époque. L'auteur soulève et brise les sujets tabous de son temps. Décrire, c'est par conséquent évoquer, commenter et expliquer la réalité ainsi que l'actualité de son époque. À travers ses portraits toujours scrupuleux et exacts, Barbey d'Aurevilly, maître de l'analyse physique et morale, suggère petit à petit au lecteur certaines impressions et émotions en indiquant, par là, à celui-ci un chemin de raisonnement et de compréhension de l'image totale de ses protagonistes. Dans la prose aurevillienne, la représentation physique et psychologique évolue, se redécouvre, se reproduit et aussi, chose importante, surprend ou même choque. Grâce à ce phénomène, les textes aurevilliens ne sont pas banals, prévisibles et prédictifs. L'architecte de ces portraits raffinés et savoureux nous mène par des sentiers de descriptions recherchées et dépourvues de signes ordinaires. Il nous fait trembler et il nous fait immerger dans ces caractéristiques positives et négatives, douloureuses et déchirantes afin de mieux comprendre la monstruosité du péché et du diabolisme, car le portrait aurevillien dépend toujours des sujets que l'auteur propose d'évoquer et, ensuite, d'interpréter bien que, nous avons cette impression, les aventures des personnages de premier plan ne soient pas aussi importantes que leurs caractères. L'écrivain, par les portraits qu'il crée, cherche à rehausser la vraie nature de ses dames, c'est pourquoi on observe chez lui ce grand intérêt pour la représentation détaillée des femmes les plus orgueilleuses et les plus faibles. Tout cela pour nous provoquer, irriter, fasciner ou surprendre. De toute évidence, le style aurevillien mérite notre curiosité et admiration car le caractère belliqueux et impitoyable de sa plume fait qu'il dévoile les drames les plus atroces, cachés et étouffés se produisant, à vrai dire, devant nos yeux. La puissance destructive des histoires décrites par Barbey d'Aurevilly, menant à la chute et même à la mort, ressort avant tout des représentations extérieures et intérieures des femmes

invincibles, accaparantes, mais intrigantes à la fois. Leur portrait est toujours bien adapté et motivé du point de vue physique et psychologique.

Il faut toutefois tenir compte du fait que, même si les descriptions, reprises et alternées, nous donnent une idée précise, fouillée des personnages, certains détails, parfois aussi d'une importance remarquable, peuvent échapper au lecteur insuffisamment attentif sans qu'il s'en aperçoive. Toute cette précision peut donc être une illusion détaillée. Il arrive que les éléments pertinents du portrait aurevillien ne soient pas des signes facilement localisables : ils parcourent l'ensemble du récit. Le personnage n'est d'ailleurs jamais donné comme une entité définitive, stable et caractérisée pleinement : il évolue et se transforme le temps de la lecture. Barbey d'Aurevilly – le grand admirateur du secret, des intrigues mélangées et enfin de l'accumulation des énigmes s'entassant à chaque page, propose parfois à son lecteur une caractéristique équivoque, polysémique, incohérente des héroïnes attirantes et terrifiantes, fascinantes et fatales en même temps, et, en les revêtant de masques, il aboutit au secret : ses protagonistes « incarnent le mystère, symbolisé par le Sphinx^{*}, mystère qui est un défi et une invitation à l'épreuve initiatique et qui se rattache à leur nature contradictoire »⁵⁶². Ce procédé oblige le lecteur à être particulièrement vigilant lors de la lecture pour ne pas se perdre dans cette série de descriptions successives qui, d'une part, servent d'indices pour la compréhension des personnages énigmatiques, mais qui, de l'autre, poussent au soupçon, à l'incertitude, aux hésitations. Il est hors de doute que le rythme et le caractère de ces descriptions sont un des chemins pour parvenir à la création littéraire du masque constituant la richesse et la particularité de l'écriture aurevillienne. Les portraits peints par Barbey d'Aurevilly, cet écrivain hors normes, sont bien souvent pleins d'illusions, de digressions ou de points d'interrogation. Les femmes principales ne dévoilent pas toutes les cartes, tous les motifs de leur comportement d'où cette atmosphère permanente du caractère inexplicable et mystérieux des récits aurevilliens. L'écrivain se plaît à célébrer le silence et le secret comme ses héroïnes tout en croyant, peut-être, que la description trop détaillée gêne et limite l'imagination des lecteurs.

* Nous gardons l'orthographe de l'auteur.

⁵⁶² Kysloušek, Petr, *La réception du dandysme en France et la tradition courtoise...*, p. 23.

BIBLIOGRAPHIE

Textes étudiés

- Barbey d'Aurevilly J. (2005) : *Le Cachet d'onyx*. Paris : Éditions Gallimard.
(2005) : *Léa*. Paris : Éditions Gallimard.
(2008) : *L'amour impossible*. Paris : Melville/Édition Léo Scheer.
(2001) : *La bague d'Annibal*. Toulouse : Éditions Ombres.
(2007) : *Une vieille maîtresse*. Paris : Éditions Gallimard.
(1854) : *L'Ensorcelée*. Paris : Librairie Alphonse Lemerre.
(1996) : *L'Ensorcelée*. Paris : Garnier-Flammarion.
(1965) : *Le Chevalier des Touches*. Paris : Garnier-Flammarion.
(1993) : *Un prêtre marié*. Paris : Flammarion.
(1999) : *Les Diaboliques*. Paris : Librairie Générale Française :
Le rideau cramoisi
Le plus bel amour de Don Juan
Le bonheur dans le crime
Le dessous de cartes d'une partie de whist
À un dîner d'athées
La vengeance d'une femme
(2005) : *Une histoire sans nom*. Paris : Éditions Gallimard.
(2005) : *Une page d'histoire*. Paris : Éditions Gallimard.
(1888) : *Ce qui ne meurt pas*. Paris : Alphonse Lemerre, tome premier.
(1888) : *Ce qui ne meurt pas*. Paris : Alphonse Lemerre, tome second.
(1865) : *Les Oeuvres et les Hommes – Tome IV*. Paris : Amyot.
(1964) : *Oeuvres romanesques complètes – Tome I*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Ouvrages critiques

- Agard B., Boireau M.-F., Darcos X. (1986) : *Le XIX^e siècle en littérature*. Paris : Hachette.
Apostol S.-A. (2011) : *Le fantastique littéraire en France et en Roumanie. Quelques aspects au XIX^e siècle : une rhétorique de la (dé)construction ?* Thèse de doctorat, Université de Pitești, Faculté des Lettres, Université Paris-Est, École Doctorale « Cultures et Sociétés ».
Aristide M. (1939) : *Le Connétable des Lettres Barbey d'Aurevilly*. Paris : Mercure de France.
Arnaud P. (1999) : *Le Portrait*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
Arnold P. (1972) : *Ésotérisme de Baudelaire*. Paris : Éditeur Vrin.
Aurais-Jonchière P. (1999) : *Les Diaboliques de Barbey d'Aurevilly*. Paris : Éditions Gallimard.
Bachour-Pastor M. (2011-2012) : *L'inscription du miroir chez La Bruyère et Marivaux. Portrait et reflet dans Les Caractères, L'Île de la raison, L'Île des esclaves et Le Spectateur français*. Grenoble 3 : Université Stendhal, U.F.R. LLASIC, Lettres Modernes.
Bardèche M. (1967) : *Balzac, Romancier. La Formation de l'Art du Roman chez Balzac jusqu'à la publication du « Père Goriot » (1820-1835)*. Genève : Slatkine Reprints.
Barrès M. (1968) : *La Colline inspirée*. Paris : Plon.

- Barthes R. (1957) : *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil.
- Barthes R. (1985) : *L'Aventure sémiologique*. Paris : Éditions du Seuil.
- Baumberger P. (1996) : *Encyclopaedia Universalis*, corpus 20. Paris : Encyclopaedia Universalis.
- Becker C., Cabanès J.-L. (2001) : *Le Roman au XIX^e siècle : L'explosion du genre*. Paris : Éditions Bréal.
- Bellemin-Noël J. (1991) : *Diaboliques au divan*. Toulouse : Éditions Ombres.
- Berthier Ph. (1978) : *Barbey d'Aureville et l'imagination*. Genève : Librairie Droz.
- Berthier Ph. (1987) : *L'Ensorcelée, Les Diaboliques de Barbey d'Aureville, une écriture du désir*. Paris : Honoré Champion.
- Berthier Ph. (1992) : *Figures du fantasme. Un parcours dix-neuviémiste*. Université de Toulouse-Le Mirail : Presses Universitaires.
- Bloy L. (1889) : *Un breelan d'Excommuniés*. Paris : Nouvelle Librairie Parisienne, Albert Savine, Éditeur.
- Bloy L. (1997) : *Belluaires et Porchers*. Arles : Éditions Sulliver.
- Bonnefis Ph., Buisine A. (1981) : *La Chose capitale : Essais sur les noms de Barbey, Barthes, Bloy, Borel, Huysmans, Maupassant, Paulhan*. Presses Universitaires du Septentrion : Université de Lille III, P.U.L.
- Borély M. (1934) : *Barbey d'Aureville, Maître d'Amour*. Paris : Édition « Les Marges ».
- Bouvier R., Maynial É. (1938) : *Les comptes dramatiques de Balzac*. Paris : Sorlot.
- Buatois I. (2012) : *Le sacré et la représentation de la femme dans le théâtre et la peinture symbolistes*. Université de Montréal, Département des Littératures de Langue Française, Faculté des Arts et des Sciences.
- Burke E. (1998) : *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. Paris : Éditeur Vrin.
- Celdran Johannessen H. (2008) : *Prophètes, sorciers, rumeurs. La violence dans trois romans de Jules Barbey d'Aureville*. Amsterdam – New York : Éditions Rodpopi B.V.
- Conort B. (2002) : *Pierre Jean Jouve, mourir en poésie : la mort dans l'oeuvre poétique de Pierre Jean Jouve*. Lille : Presses Universitaires du Septentrion.
- Dodille N. (1987) : *Le Texte Autobiographique de Barbey d'Aureville. Correspondances et Journaux intimes*. Genève : Librairie Droz.
- Erman M. (2006) : *Poétique du personnage de roman*. Paris : Ellipses Édition Marketing S.A.
- Faguet É. (1912) : *La Prose Française depuis Les Origines jusqu'à nos Jours*. Paris : Librairie des Annales.
- Fontanier P. (1968) : *Les figures du discours*. Paris : Flammarion.
- Grojnowski D. (1993) : *Lire la Nouvelle*. Paris : Dunod.
- Hamon Ph. (1983) : *Le personnel du roman*. Genève : Librairie Droz.
- Hirschi A., Petit J. (1972) : *Articles inédits (1852-1884)*. Paris : Annales Littéraires de l'Université de Besançon, les Belles Lettres.
- Jouve V. (1992) : *L'Effet-personnage dans le roman*. Paris : P.U.F.
- Kyloušek P. (1999) : *La réception du dandysme en France et la tradition courtoise (le cas de Barbey d'Aureville)*. Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis.
- Laubriet P. (1980) : *L'intelligence de l'art chez Balzac*. Slatkine Reprints, Genève – Paris – Gex.
- Lawler J.-R. (1997) : *Poetry and moral dialectic : Baudelaire's "secret architecture"*. Fairleigh Dickinson University Press.
- Le Corbeiller A. (1939) : *Les Diaboliques de Barbey d'Aureville*. Paris : Éditions Edgar Malfère.

- Marleau T. (2000) : *Le grotesque dans « Les Diaboliques » de Barbey d'Aurevilly*. Québec : Université McGill, Département de langue et littérature françaises, Montréal.
- Mauriac F. (1972) : *Le Romancier et ses personnages*. Le livre de poche, (édition R-A. Corrêa, 1933).
- McIntosh F. (2002) : *La vraisemblance narrative en question : Walter Scott, Barbey d'Aurevilly*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- Meite M. (1993) : *L'Espace romanesque chez Barbey d'Aurevilly*. Paris : Université de Paris-Sorbonne Nouvelle, Paris III (U.F.R de littérature et linguistique françaises et latines).
- Meyer A. (2003) : *Le Spectacle du secret*. Genève : Droz.
- Miguet-Ollagnier M. (2003) : *Gisements profonds d'un sol mental : Proust*. Presses Universitaires de Franche-Comté.
- Milly J. (1992) : *La poésie des textes*. Paris : Éditions Nathan.
- Miroux J.-Ph. (1997) : *Le personnage de roman*. Paris : Éditions Nathan.
- Miroux J.-Ph. (2003) : *Le portrait littéraire*. Paris : Hachette, Supérieur.
- Moatti Ch. (1995) : *Le prédicateur et ses masques : les personnages d'André Malraux*. Paris : Publications de la Sorbonne.
- Pastoureau M. (1989) : *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*. Paris : Le Léopard d'Or.
- Pierre A. (dir.) (1999) : *Le Portrait*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- Planté J. (1994) : *La mode du portrait littéraire en France (1641-1681)*. Paris : Champion.
- Praz M. (1974) : *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*. Warszawa PIW.
- Puiseux H. (2007) : *Des secrets mal gardés*. Collection Le Félin Poche.
- Ricoeur P. (1969) : *Le conflit des interprétations*. Paris : Éditions du Seuil.
- Rieger D. (1997) : *Dynamique sociale et formes littéraires : de la société de cour à la misère des grandes villes*. Tübingen : Narr.
- Robineau-Weber A.-G. (2000) : « *Les Diaboliques* », *Jules Barbey d'Aurevilly*. Paris : Éditions Bréal.
- Salagean C.-S. (2009) : *Vampires littéraires du XX^e siècle, La figure du vampire en prose : entre tradition et modernité*. Université de Pau et des Pays de l'Adour.
- Sartre J.-P. (1947) : *Situations I*. Paris : Éditions Gallimard.
- Souriau É. (1990) : *Vocabulaire d'esthétique*. Paris : P.U.F.
- Soutet J. (2004) : *La figure du prêtre dans l'oeuvre romanesque de Barbey d'Aurevilly*. Série: Recherches en littérature et spiritualité – Volume 4, Peter Lang SA, Éditions scientifiques européennes.
- Taillandier F. (2008) : *Un réfractaire Barbey d'Aurevilly*. Paris : Éditions Bartillat.
- Wandzioch M. (1991) : *Le romanesque horrifiant de Barbey d'Aurevilly*. Katowice : Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego.

Articles

- Apostol S.-A. (2007) : « Art du mystère et intertextualité. Étude comparative : Mateiu Caragiale et Barbey d'Aurevilly », in : *European Integration Between Tradition and Modernity*. Proceedings of the International Conference Târgu-Mures, Romania : Petru-Maior University Publishing House, pp. 590-595.
- Auraix-Jonchière P. (2000) : « Espace domestique et perversion de l'hospitalité chez Barbey d'Aurevilly : Philémon et lady Macbeth », in : A. Montandon (dir.), *Espaces domestiques et privés de l'hospitalité*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, pp. 203-215.

- Auraix-Jonchière P. (2001) : « Voix de femmes, voies du mythe chez Barbey d'Aurevilly », in : J. Wagner (dir.), *La voix dans la culture et la littérature françaises 1713-1875*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, pp. 327-338.
- Auraix-Jonchière P. (2002) : « Forme épistolaire et esthétique romanesque : *Une vieille maîtresse*, Jules Barbey d'Aurevilly (1851) », in : *Literatura epistolar. Correspondències (s. XIX-XX)*. Edicions de la Universitat de Lleida, pp. 137-148.
- Auraix-Jonchière P. (2011) : « Barbey d'Aurevilly et *La Belle Dame sans merci* ou comment interroger la décadence ? », in : P. Auraix-Jonchière, F. Marchal-Ninosque (dir.), *Barbey d'Aurevilly et l'esthétique : les paradoxes de l'écriture*. Presses Universitaires de Franche-Comté, pp. 255-272.
- Avril Y. (1969) : « L'Espagne de Barbey d'Aurevilly », in : *Études littéraires*, vol. 2, n° 1. *La France et le monde hispanique (XVIII^e et XIX^e siècles)*, pp. 33-55.
- Bailbé J.-M. (1987) : « Les Métamorphoses du portrait féminin chez Barbey d'Aurevilly », in : J.-M. Bailbé (dir.), *Le Portrait*. Publications de l'Université de Rouen, pp. 67-83.
- Bailbé J.-M. (1990) : « Vellini/Carmen ou la tentation lyrique de Barbey d'Aurevilly », in : Ph. Berthier (dir.), *Barbey d'Aurevilly : cent ans après (1889 – 1989)*. Genève : Droz, pp. 153-163.
- Bannour W. (1984) : « Une Histoire sans nom », in : *Annales de Normandie*, 34^e année n° 3. *Autour d'Une Histoire sans nom de Barbey d'Aurevilly*, pp. 221-228.
- Barthes R. (1966) : « Introduction à l'analyse structurale des récits », in : *Communications*, n° 8. *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, pp. 1-27.
- Berthier Ph. (1974) : « Une vie en Byron : le cas Barbey d'Aurevilly », in : *Romantisme*, n° 8. *Écritures et désir*, pp. 22-35.
- Berthier Ph. (1985) : « Une histoire sans nom : Éléments pour une topo-analyse », in : M. Malicet (dir.), *Hommages à Jacques Petit*. Presses Universitaires de Franche-Comté, pp. 271-282.
- Bertrand M. (2005) : « Du *barbare à sensations* au *dilettante d'architecture*. Prose et poésie dans l'oeuvre de Jules Barbey d'Aurevilly et de Marcel Proust », in : *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 105, n° 2, pp. 395-422.
- Boschian-Campaner C. (2003) : « De Barbey d'Aurevilly à Zola : Le personnage de la maîtresse ou de la concubine dans quatre romans de la deuxième moitié du XIX^e siècle », in : A. Gural-Migdal (dir.), *L'écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste*. Bern : Peter Lang SA, Éditions scientifiques européennes, pp. 29-46.
- Bricault C. (2005) : « Vellini en Bohémienne, une incarnation poétique de l'errance en littérature, dans *Une vieille maîtresse* de Barbey d'Aurevilly », in : P. Auraix-Jonchière, G. Loubinoux (dir.), *La Bohémienne, figure poétique de l'errance aux XVIII^e et XIX^e siècles*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, pp. 111-124.
- Bricault C. (2007) : « Silences et non-dits de la douleur chez les héroïnes aurevilliennes : une écriture à l'aiguille et à l'épée », in : S. Baudoin, C. Bricault, M. Hadeh (dir.), *Représentations littéraires et picturales de la douleur du XIX^e au XXI^e siècle*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, pp. 24-39.
- Bueno Alonso J. (1991) : « La description de la femme dans *Les Diaboliques* : duplicité et satanisme », in : *Estudios de lengua y literatura francesas*, n° 5, pp. 67-80.
- Cardonne-Arlyck E. (1984) : « Nom, corps, métaphore dans *Les Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly », in : *Littérature*, n° 54. *Des noms et des corps*, pp. 3-19.
- Champeaux-Rousselot M. (2002) : « *Une Vieille maîtresse*, roman d'un Jules Barbey d'Aurevilly a-religieux et/ou d'un converti ? », in : *Roman et Religion en France (1813-1866)*. Paris : Éditions Honoré Champion.

- Claudie B. (1990) : « L'Inter-diction dans *Une histoire sans nom* », in : Ph. Berthier (dir.), *Barbey d'Aureville : cent ans après (1889 – 1989)*. Genève : Droz, pp. 337-360.
- Cocksey D. (2006) : « La narration de la vengeance chez Barbey d'Aureville », in : P. Marillaud, R. Gauthier (dir.), *Langages et Signification : La vengeance et ses discours*. 26^e Colloque d'ALBI, Toulouse : PUM, pp. 265-272.
- Debray-Genette R. (1985) : « Un récit autologique : Le Bonheur dans le crime », in : M. Malicet (dir.), *Hommages à Jacques Petit*. Presses Universitaires de Franche-Comté, pp. 283-297.
- Dodille N. (1981) : « L'Amateur de noms. Essai sur l'onomastique aurevillienne », in : Ph. Bonnefis, A. Buisine (dir.), *La Chose capitale : Essais sur les noms de Barbey, Barthes, Bloy, Borel, Huysmans, Maupassant, Paulhan*. Presses Universitaires du Septentrion : Université de Lille III, P.U.L., pp. 37-69.
- Dodille N. (1984) : « L'érotique des *Diaboliques* de Barbey d'Aureville », in : *Visages de la féminité*. Saint-Denis : Université de la Réunion, Centre de recherches littéraires et historiques, C.I.R.A.O.I., pp. 137-146.
- Doumont D. (2002) : « Rops : Les Sataniques », in : *Mémoires*, La lettre mensuelle.
- Dugast-Portes F. (1988) : « Le temps du portrait », in : K. Kupisz, G.-A. Pérouse, J.-Y. Debreuille (dir.), *Le Portrait littéraire*. Presses Universitaires de Lyon, pp. 235-250.
- Erman M. (2005) : « Les techniques du portrait dans le roman », in : K. Drskova, H. Zbudilova (dir.), *Le portrait en littérature – conférence internationale*. Cesky Krumlov : Editio Universitatis Bohemiae Meridionalis, pp. 302-310.
- Frémiot A. (2001) : « Crime et contamination dans *Le Dessous de cartes d'une partie de whist* de Barbey d'Aureville », in : K.-M. Grossman, M.-E. Lane, B. Monicat, W.-Z. Silverman (dir.), *Confrontations : Politics and Aesthetics in Nineteenth-Century France*. Amsterdam – Atlanta, GA : Éditions Rodopi B.V., pp. 30-41.
- Gaillard F. (1974) : « La représentation comme mise en scène du voyeurisme », in : *Revue des Sciences Humaines*, tome XXXIX, n° 154. *La représentation*. Lille, pp. 267-282.
- Genette G. (1966) : « L'univers réversible », in : G. Genette, *Figures I*. Paris : Éditions du Seuil, pp. 9-20.
- Glaudes P. (1990) : « Le Denier de la veuve. À l'épreuve de ce qui ne meurt pas », in : Ph. Berthier (dir.), *Barbey d'Aureville : cent ans après (1889 – 1989)*. Genève : Droz, pp. 361-384.
- Glaudes P. (2003) : « La fantaisie chez Barbey d'Aureville », in : J.-L. Cabanès, J.-P. Saïdah (dir.), *La fantaisie post-romantique*. Université de Toulouse-Le Mirail : Presses Universitaires du Mirail, pp. 357-377.
- Hamon Ph. (1977) : « Statut sémiologique du personnage », in : R. Barthes, W. Kayser, W.-C. Booth, Ph. Hamon (dir.), *Poétique du récit*. Paris : Éditions du Seuil, pp. 115-180.
- Jonchère P. (1993) : « Splendeurs et misères de la magicienne chez Barbey d'Aureville », in : S. Bernard-Griffiths, J. Guichardet (dir.), *Images de la magie : Fées, enchanteurs et merveilleux dans l'imaginaire du XIX^e siècle*. Paris : Annales Littéraires de l'Université de Besançon, n° 504, les Belles Lettres, pp. 89-103.
- Koopman-Thurlings M. (2000) : « Tournier et Barbey d'Aureville, Le Mystère de la Ressemblance », in : J.-B. Vray (dir.), *Relire Tournier*. Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 159-168.
- Laroche H. (2007) : « Restaurer, réparer : Barbey d'Aureville », in : *Littérature 3*, n° 147. *L'Espace du signe*. Éditeur Armand Colin, pp. 54-68.
- Lauvergnat-Gagniere Ch. (1988) : « Le portrait dans l'oeuvre de Rabelais », in : K. Kupisz, G.-A. Pérouse, J.-Y. Debreuille (dir.), *Le Portrait littéraire*. Presses Universitaires de Lyon, pp. 43-50.

- Lecaplain F. (1968) : « Réalité et Surnaturel dans l'oeuvre de Barbey d'Aurevilly », in : J.-H. Bornecque (dir.), *Paysages extérieurs et monde intérieur dans l'oeuvre de Barbey d'Aurevilly*. Caen : Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Caen, pp. 31-95.
- Leclerc N. (2008) : « Le bonheur dans le crime : le plaisir de perdre et de se perdre chez Barbey d'Aurevilly », in : D. Evans, K. Griffiths (dir.), *Pleasure and Pain in Nineteenth-Century French Literature and Culture*. Amsterdam – New York : Éditions Rodopi B.V., pp. 111-125.
- Lecureur M. (1968) : « Les Personnages Féminins dans l'oeuvre de Barbey d'Aurevilly », in : J.-H. Bornecque (dir.), *Paysages extérieurs et monde intérieur dans l'oeuvre de Barbey d'Aurevilly*. Caen : Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Caen, pp. 97-160.
- Lioure M. (1993) : « Le Journal des Faux-Monnayeurs d'André Gide et la conception du personnage », in : F. Lioure (dir.), *Construction-déconstruction du personnage dans la forme narrative au XX^e siècle*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, pp. 17-38.
- Lysøe É. (2011) : « Pour une esthétique du déplacement : *Une histoire sans nom* et la tradition du roman noir », in : P. Auraix-Jonchière, F. Marchal-Ninosque (dir.), *Barbey d'Aurevilly et l'esthétique : les paradoxes de l'écriture*. Presses Universitaires de Franche-Comté, pp. 235-254.
- Marini M. (1973) : « Ricochets de lecture la fantasmagorie des *Diaboliques* », in : *Littérature*, n° 10. *Fonctionnements textuels*, pp. 3-19.
- Martinet M.-M. (1999) : « Le regard du portraitiste : De la réflexion à la diffraction », in : P. Arnaud (dir.), *Le Portrait*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, pp. 9-19.
- Massignon V. (1989) : « Femmes ou démons ». Extrait de la revue *Sorcières*, n° 22, Éd. Garance. Réédition, *Conscience de*, « Femme féminin ».
- Natta M.-Ch. (2008) : « Politesse et polémique : la conversation de Barbey d'Aurevilly », in : M.-C. Huet-Brichard, P. Glaudes (dir.), *Barbey polémiste*, in : *Littératures*, n° 58-59/2008. Université de Toulouse-Le Mirail : Littératures et Presses Universitaires du Mirail, pp. 153-164.
- Noir P. (2000) : « Mythe personnel et mythologies de la décollation chez Barbey d'Aurevilly », in : P. Auraix-Jonchière (dir.), *Mythologies de la mort*. Cahier romantique, n° 5 – Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, pp. 95-112.
- Philip M.-H. (1968) : « Le satanisme des *Diaboliques* », in : *Revue des Études françaises*, vol. 4, n° 1, pp. 72-77.
- Place-Verghnes F. (2001) : « Le strip-tease textuel selon Maupassant et Barbey d'Aurevilly », in : C. Dousteysier-Khoze, P. Scott (dir.), *(Ab)Normalities*. Durham : Durham Modern Languages Series, pp. 163-180.
- Pudo D. (2008) : « Évolution du personnage épique médiéval sur l'exemple de quelques textes consacrés à Guillaume d'Orange et à Huon de Bordeaux », in : *Romanica Cracoviensia*, n° 8/2008. Jagiellonian University Press, pp. 160-174.
- Raclot M. (1992) : « L'enfant mort, image fondatrice de l'imaginaire aurevillien », in : *Travaux de Littérature*, n° V. Paris : Adirel, pp. 249-265.
- Revol-Marzouk L. (2011) : « La sphinx décadente : *topos* et poétique de la transgression », in : *Revue Nordlit*, n° 28. *La Décadence ou une Esthétique de la Transgression*. Norvège : University Library of Tromsø, pp. 41-53.
- Rodriguez M.-S. (2001) : « Deux cas d'assimilation chez Valle-Inclán : Barbey d'Aurevilly et Casanova » (en collaboration avec Miguel Olmos), in : J. R. Aymes, S.

- Salaün (dir.), *Le métissage culturel en Espagne*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 209-220.
- Ropars-Wuilleumier M.-C. (1973) : « Le plus bel amour de Don Juan, narration et signification », in : *Littérature*, n° 9, pp. 118-125.
- Sadkowska-Fidala A. (2013) : « Pleurer le paradis perdu : Barbey d'Aurevilly ou la hantise d'un siècle d'or », in : *Cahiers ERTA*, n° 4. Wydział Filologiczny Uniwersytetu Gdańskiego, pp. 39-52.
- Schneider P. (1951) : « Barbey d'Aurevilly l'extrême », in : *Les Temps Modernes*, n° 65, pp. 1542-1560.
- Simons M.-A. (1970) : « Vellini, femme ou sorcière ? », in : *The French Review*, imprimé aux États-Unis, vol. XLIV, n° 1, pp. 34-41.
- Wathée-Delmotte M. (1996) : « Rops illustrateur de Barbey d'Aurevilly ou les miroirs de Méduse », in : M. Wathée-Delmotte (dir.), *Rops au risque de l'Autre*. Namur : *Revue Sources*, coll. « Tiré à part », pp. 25-33.
- Wathée-Delmotte M. (1997) : « La nouvelle dans le projet aurevillien : motu proprio », in : V. Engel, M. Guissard (dir.), *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*. Actes du colloque de Louvain-la-Neuve : Bruylant-Academia s.a., volume deuxième, pp. 166-175.

Introductions, Préfaces

- Ambrière M. (1987) : « Préface », in : J.-M. Bailbé (dir.), *Le Portrait*. Publications de l'Université de Rouen.
- Berthier Ph. (1993) : « Anthologie critique », in : J. Barbey d'Aurevilly, *Un prêtre marié*. Paris : Flammarion.
- Fontenay E. de (2009) : « Préface », in : J. Barbey d'Aurevilly, *Les Tourmentées*. Paris : Omnibus.
- Glaudes P. (1967) : « Dossier, Sources des *Diaboliques* », in : J. Barbey d'Aurevilly, *Les Diaboliques*. Paris : Garnier-Flammarion.
- Glaudes P. (1999) : « Introduction », in : J. Barbey d'Aurevilly, *Les Diaboliques*. Paris : Librairie Générale Française.
- Morand P. (1979) : « Préface », in : J. Barbey d'Aurevilly, *Une vieille maîtresse*. Paris : Éditions Gallimard.
- Mortier D. (1996) : « Préface », in : J. Barbey d'Aurevilly, *L'Ensorcelée*. Pocket.
- Petit J. (1973) : « Introduction », in : J. Barbey d'Aurevilly, *Les Diaboliques*. Paris : Éditions Gallimard.
- Petit J. (2005) : « Préface », in : J. Barbey d'Aurevilly, *Une histoire sans nom suivi de trois nouvelles*. Paris : Éditions Gallimard.
- Seguin J.-P. (1967) : « Préface », in : J. Barbey d'Aurevilly, *Les Diaboliques*. Paris : Garnier-Flammarion.
- Terence M. (2008) : « Préface », in : J. Barbey d'Aurevilly, *L'amour impossible*. Paris : Melville/Édition Léo Scheer.

Dictionnaires

- Demouglin J. (1987) : *Dictionnaires de la littérature française et francophone, tome 1*. Paris : Édition Larousse.
- Larousse (2001) : *Dictionnaire mondial des Littératures*. Paris : Édition Larousse.
- Le Petit Robert (1993) : *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert.

- Mauriac F. (1978) : « Le Roman, I », in : *Dictionnaire des citations françaises*. Paris : Le Robert, (Collection Les usuels Robert).
- Zola É. (1978) : « Le Roman expérimental », in : *Dictionnaire des citations françaises*. Paris : Le Robert, (Collection Les usuels Robert).

Sites Internet

- Caraion M. (2007) : « Objets en littérature au XIXe siècle », in : *Images Re-vues*, n° 4 | 2007, document 1, en ligne, <http://imagesrevues.revues.org/116> (consulté le 12 juillet 2014).
- François A. (2010) : « La femme-félin, figure zoomorphe transculturelle », *Détresse visuelle, Carnet d'Alain François*, en ligne, <http://culturevisuelle.org/detresse/archives/20> (consulté le 27 décembre 2012).
- Galbois E. (2013) : « Un jeu de regards. Réflexions sur l'élaboration du portrait royal dans la peinture hellénistique », in : *Pallas*, n° 92 | 2013, en ligne, <http://pallas.revues.org/125> (consulté le 17 juillet 2014).
- Georges-Métral A. de (2004) : « Soutenance de thèse : Les illusions de l'écriture ou la crise de la représentation dans l'oeuvre romanesque de Jules Barbey d'Aurevilly », in : *Loxias*, n° 7, en ligne, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=102>.
- Georges-Métral A. de (2005) : « Les stratégies d'insertion de l'éthique dans *Le Cachet d'Onyx* de Jules Barbey d'Aurevilly », in : *Cahiers de Narratologie*, n° 12 | 2005, en ligne, <http://narratologie.revues.org/27> (consulté le 23 octobre 2014).
- Gilles-Chikhaoui Au. (2007) : « Barbey critique, critiques sur Barbey », in : *Acta fabula*, vol. 8, n° 6, en ligne, <http://www.fabula.org/revue/document3677.php> (consulté le 11 juin 2014).
- Glaudes P. : « Récit et dispositif herméneutique : Une lecture du *Bonheur dans le crime* de Barbey d'Aurevilly », in : *De l'herméneutique philosophique à l'herméneutique du texte*. Nagoya University : International Conference Series No. 13, pp. 79-88, en ligne, http://www.gcoe.lit.nagoya-u.ac.jp/eng/result/pdf/12_GLAUDES.pdf
- Glaudes P. (2010) : « Barbey d'Aurevilly, le roman et la question morale », in : *Fabula / Les colloques*, Les moralistes modernes, en ligne, <http://www.fabula.org/colloques/document1305.php> (consulté le 24 octobre 2014).
- Maud P. (2010) : « Barbey d'Aurevilly, moraliste des temps modernes », in : *Acta Fabula*, vol. 11, n° 9, Notes de lecture, en ligne, <http://www.fabula.org/revue/document5959.php> (consulté le 24 octobre 2014).
- Pozzi A. : « Mieux connaître Barbey d'Aurevilly », La Bibliothèque, tome 35, Paris : Éditions Garnier, en ligne, <http://agnespozzi.blogspot.com/2010/05/mieux-connaître-barbey-daurevilly.html>
- Rameau C. (2007) : « Le début et la fin dans les récits aurevilliens : la question de l'enchâssement dans *L'Ensorcelée*, *Le Chevalier Des Touches*, *Un prêtre marié*, *Les Diaboliques* », in : *Fabula / Les colloques*, Le début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinéma, en ligne, <http://www.fabula.org/colloques/document733.php> (consulté le 24 octobre 2014).

STRESZCZENIE

Niniejsza rozprawa doktorska traktuje o idei portretów kobiet w dziele Julesa Barbey'a d'Aureilly'ego na podstawie bogatego zbioru dzieł tego dziewiętnastowiecznego pisarza, nowelisty, eseisty, poety, dziennikarza, czy wreszcie krytyka literackiego. Poprzez ukazanie wizerunku fizycznego oraz psychologicznego pierwszoplanowych postaci kobiecych, praca ma również za zadanie przedstawienie osoby Barbey'a d'Aureilly'ego jako wybitnego portrecisty dwóch rodzajów charakterów kobiecych: natury anielskiej i demonicznej swoich bohaterek. Na rozprawę doktorską składają się trzy główne rozdziały.

Wstęp do pracy tworzy ogólna charakterystyka portretu literackiego ujmująca wielość definicji portretu, jego główne rodzaje, założenia oraz rolę, jaką odgrywa on w tekście literackim. Przy okazji tej analizy naszkicowana zostaje także charakterystyka twórczości Julesa Barbey'a d'Aureilly'ego celem stworzenia odpowiedniego tła dla podejmowanej problematyki.

Pierwsza część rozprawy obejmuje portret fizyczny bohaterek Barbey'a d'Aureilly'ego, wzbogacony o znaczenie i kod ich ubioru. Fragment ten podejmuje zatem analizę sposobu traktowania przez pisarza cech charakterystycznych twarzy, spojrzenia, wyglądu czy też części ciała kobiet seraficznych i szatańskich. W tej części zostają również przywołane imiona i nazwiska bohaterek, celem pochylenia się nad ich sensem, wymową oraz ważnością w budowaniu wizerunku fizycznego i psychologicznego heroin świętych i diabelskich. Podobną rolę odgrywa także interpretacja atrybutów odnoszących się do ubioru.

W części końcowej pierwszego rozdziału niniejsza rozprawa traktuje o związku między portretem fizycznym a psychologicznym, co pozwala zbudować adekwatny kontekst dla rozważań zawartych w drugim rozdziale pracy, a poświęconych opisowi charakterów i umysłu postaci pierwszoplanowych Barbey'a d'Aureilly'ego. Na kartach tego fragmentu zaprezentowane zostają dwie sprzeczne natury enigmatycznych bohaterek dzieł pisarza: Anioła i Diabła. Antagonizm ten zajmuje bowiem kluczowe miejsce w twórczości tego kontrowersyjnego architekta portretu.

Praca zakończona jest przybliżeniem różnych funkcji portretu w prozie Barbey'a d'Aurevilly'ego. Tematyka ta jest impulsem do refleksji i próby odpowiedzi na pytanie, czy portret tworzony w dziełach tego nieprzeciętnego i utalentowanego autora pozostaje jedynie elementem dekoracyjnym tekstu, czy raczej stanowi integralną część tworzącą tożsamość postaci. Koncepcja ta pozwala także na uchwycenie strategii pisarza w przedsięwzięciu kreacji swoich bohaterów w aspekcie portretu fizycznego oraz psychologicznego.

SUMMARY

This doctoral thesis presents the idea of women's profiles depicted by the nineteenth century writer, novelist, essayist, poet, journalist and literary critic Jules Barbey d'Aurevilly in his abundant collection of works. While observing the pivotal women's physical appearance as well as their psychological portraits, we have a chance to recognize Jules Barbey d'Aurevilly himself as an outstanding portraitist of two types of women's nature: angelical and diabolical. The thesis consists of three main chapters.

The introduction deals with general features of a literary portrait, enumerating different portrait definitions, its main types, assumptions and the role it plays in a literary work. During the above analysis, Jules Barbey d'Aurevilly's work is also shown to create a proper background for the aspects presented in the thesis.

The first part of the thesis includes the physical portrait of Barbey d'Auervilly's heroines enriched with a dress code and its meaning. Therefore this part deals with the analysis of the way the novelist treats characteristic features of faces, gazes, looks and parts of the body of women being either seraphic or demonic. In this part two conflicting natures of the Angel and the Evil, which Barbey d'Aurevilly's enigmatic heroines represent, are depicted. This antagonism plays the key role in the works of the controversial Jules Barbey d'Aurevilly.

The thesis is concluded with presenting different functions of the portrait typical of Barbey d'Aurevilly's works. This subject is an urge to a reflection and an attempt to answer the question whether the portrait, created in the works of this distinguished and talented writer, either remains only a decoration constituent or it constitutes an integral part forming a character's identity. The concept allows to observe the writer's strategy which he posited to create his characters' physical and psychological portraits.