

BARBEY D'AUREVILLY ET LE FANTASTIQUE

BY

FRANCOIS-XAVIER EYGUN

A Thesis
Submitted to the Faculty Of Graduate Studies
in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of

P H D

Department of French and Spanish
University of Manitoba
Winnipeg, Manitoba

April, 1991

(c) Copyright by François-Xavier Eygun 1991.



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-76813-4

Canada

BARBEY D'AUREVILLY et le FANTASTIQUE

BY

FRANCOIS-XAVIER EYGUN

A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies of
the University of Manitoba in partial fulfillment of the requirements
of the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

© 1991

Permission has been granted to the LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF MANITOBA to lend or sell copies of this thesis, to the NATIONAL LIBRARY OF CANADA to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film, and UNIVERSITY MICROFILMS to publish an abstract of this thesis.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

TABLE DES MATIERES

	Pages
RESUME	iv
REMERCIEMENTS	vi
ABREVIATIONS	vii
I. INTRODUCTION	1
II. DEFINITION DU FANTASTIQUE	7
II.1 Autour du mot "fantastique".	7
II.2 Frontières du fantastique.	14
II.3 Thèmes du fantastique.	21
II.4 Code, Réception, Méthodologie.	34
III. HISTORIQUE DU FANTASTIQUE	51
IV. BARBEY D'AUREVILLY ET LE FANTASTIQUE	75
IV.1 Eléments de biographie.	75
IV.2 Où se situe Barbey d'Aurevilly?	80
IV.3 Barbey d'Aurevilly et le fantastique.	89
IV.4 Des oeuvres aurevilliennes fantastique et des autres.	98
V. FANTASTIQUE DANS <u>UNE HISTOIRE SANS NOM</u>	106
V.1 Introduction. Une atmosphère fantastique.	106
V.2 Chapitre 1 <u>UHSN</u> . Temps, lieux et personnages.	113
V.3 Chapitre 2 <u>UHSN</u> . Histoire des protagonistes.	137
V.4 Chapitre 3 <u>UHSN</u> . Attente d'une Résurrection	154
V.5 Chapitre 4 <u>UHSN</u> . Le ver est dans le fruit.	185
V.6 Chapitre 5 <u>UHSN</u> . Frénésie d'une pénitente.	210
V.7 Chapitre 6 <u>UHSN</u> . "Ce fut un drame profond d'âme à âme."	235
V.8 Chapitre 7 <u>UHSN</u> . Telle mère, telle fille?	247

V.9	Chapitre 8 <u>UHSN</u> . "A l'ombre d'un cratère ouvert?"	254
V.10	Chapitre 9 <u>UHSN</u> . La mort au rendez-vous.	265
V.11	Chapitre 10 <u>UHSN</u> . Un péché trop lourd à porter.	279
V.12	Chapitre 11 <u>UHSN</u> . Bataille au dîner du comte de Lude.	285
V.13	Chapitre 12 <u>UHSN</u> . Récit autour d'un objet à valeur transitionnelle : la bague.	288
V.14	Chapitre 13 <u>UHSN</u> . "L'impénitence finale."	293
V.15	La Révolution de 89 dans <u>UHSN</u> .	301
V.16	Le syndrome de Lasthénie de Ferjol ou la formalisation fantastique.	313
V.17	Schématisation, Résumé.	324
VI.	FANTASTIQUE DANS : <u>L'ENSORCELEE,</u> <u>UNE VIEILLE MAITRESSE ET UN PRETRE MARIE</u>	334
VI.1	Généralisations.	334
VI.2	Des procédés narratifs.	335
VI.3	De structures thématiques parallèles.	340
VI.4	<u>Une Vieille Maîtresse.</u>	346
VI.5	<u>L'Ensorcelée.</u>	349
VI.6	<u>Un Prêtre marié.</u>	353
VI.7	Conclusion.	357
VII.	CONCLUSION	359
VIII.	BIBLIOGRAPHIE	363

ABREGEBARBEY D'AUREVILLY ET LE FANTASTIQUE

Jules Barbey d'Aurevilly est un auteur qui reflète à lui seul le XIXe siècle et ses courants littéraires. Son engagement et ses prises de position sont loin d'avoir créé l'unanimité autour de son nom et de son oeuvre, et limitent encore aujourd'hui sa notoriété.

Toutefois, c'est par le fantastique --et ses dérivés--, qui furent probablement la constante la plus importante de la littérature du XIXe siècle, que Barbey exhale toute la maîtrise de son style et sa profonde originalité. Le but de cette étude est donc de relever la facture fantastique dans l'oeuvre aurevillienne. Pour ce faire, nous avons choisi une méthode d'analyse qui évalue dans le texte la fonction de trois éléments, le syntaxique, le sémantique et le verbal. Ceux-ci permettent le passage du motif au thème fantastique, ce dernier produisant la narration fantastique. Ces catégories sont appliquées de façon méthodique à Une Histoire sans nom, ce qui permet de faire ressortir un corpus du fantastique. Ce corpus peut alors se modéliser en un schéma qui donne ceci: Motif + aspects verbal, sémantique, syntaxique = thème

= narration fantastique.

Cette grille analytique est ensuite appliquée à trois autres romans : L'Ensorcelée, Une Vieille Maîtresse, et Un Prêtre marié.

Nous tentons de prouver ainsi qu'une bonne partie de l'oeuvre de Barbey d'Aurevilly appartient au genre fantastique, ce qui peut expliquer cette oeuvre, autant par rapport à sa propre esthétique qui se trouve alors définie, que la place de la production romanesque aurevillienne qui rejoint alors un genre essentiel au XIXe siècle, en particulier, et dans la littérature, en général.

Je tiens à remercier sincèrement le professeur Isabelle Strong pour son aide dans l'élaboration, et la production de cette thèse.

ABREVIATIONS

Les abréviations mentionnées ci-dessous, font référence aux oeuvres dont des citations reviennent dans différents chapitres. Elles sont indiquées par une abréviation et la page.

Oeuvres de Jules Barbey d'Aurevilly.

Bouquins: Barbey d'Aurevilly. Une Vieille Maîtresse, L'Ensorcelée, Un Prêtre marié, Les Diaboliques, Une Page d'histoire. Paris: Robert Laffont, 1981, Collection Bouquins. Préface et notes de Philippe Sellier.

UHSN: Barbey d'Aurevilly. Une Histoire sans nom. Paris: Gallimard, 1972, Folio.

Pléiade I ou II: Barbey d'Aurevilly. Oeuvres romanesques complètes. Paris: Gallimard, 1966, Bibliothèque de la Pléiade, tomes I et II.

Oeuvres critiques sur Barbey ou sur le fantastique.

Baronian: J.B. Baronian. Panorama de la littérature fantastique de langue française. Paris: Stock, 1978.

Berthier: Philippe Berthier. Barbey d'Aurevilly et l'imagination. Genève: Droz, 1977.

Bessière PI: Irène Bessière. Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain. Paris: Larousse, 1974.

Bornecque: Jacques-Henry Bornecque. Paysages extérieurs et monde intérieur dans l'oeuvre de Barbey d'Aurevilly. Caen: Publication de la Faculté des Lettres et Sciences de l'Université de Caen, 1968.

Caillois AF: Roger Caillois. Anthologie du fantastique. Paris: Gallimard, 1966.

Castex: Pierre-Georges Castex. Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant. Paris: José Corti, 1951.

- Colla: Pierre Colla. L'Univers tragique de Barbey d'Aurevilly. Bruxelles: Renaissance du Livre, 1965.
- Finné: Jacques Finné. La Littérature fantastique. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 1980.
- Killen: Alice M. Killen. Le Roman terrifiant ou roman noir. Paris: Honoré Champion, 1967.
- Nodier: Charles Nodier. Du Fantastique en littérature. Genève: Slatkine, 1968.
- Schneider LFF: Marcel Schneider. La Littérature fantastique en France. Paris: Fayard, 1964.
- Steinmetz: Jean-Luc Steinmetz. La Littérature fantastique. Paris: P.U.F., 1990, Que sais-je?.
- Todorov ILF: Tzvetan Todorov. Introduction à la littérature fantastique. Paris: Seuil, 1970.
- Todorov PP: Tzvetan Todorov. Poétique de la prose. Paris: Seuil, 1971.
- Tranouez: Pierre Tranouez. Fascination et narration dans l'oeuvre romanesque de Barbey d'Aurevilly. Paris: Minard, 1987.
- Vax COLF: Louis Vax. Chefs d'oeuvres de la littérature fantastique en France. Paris: P.U.F., 1979.

CHAPITRE I

INTRODUCTION

Le XIXe siècle regorge d'écrivains du fantastique, et ce mouvement, né en grande partie avec la mode du roman noir ou gothique au XVIIIe se poursuivra au XXe siècle, sous d'autres formes, ou dans un fantastique renouvelé. Barbey d'Aurevilly (1808-1889) puise son inspiration dans ce courant de littérature, le transforme et l'amène, à la fin du XIXe siècle, à une vision qui s'est débarrassée en route d'une partie du matériau des romans gothiques, pour arriver à une forme de fantastique intérieur qui présage l'arrivée des psychologues et leurs études de la psyché humaine. Pourtant Barbey reste souvent caractérisé comme un excentrique plus ou moins attardé dans les remugles d'une époque pour le moins dépassée. Ainsi Marcel Schneider classifie-t-il d'Aurevilly en le comparant à Hoffmann : "Qu'aura-t-il manqué à Barbey d'Aurevilly pour être aussi persuasif que Hoffmann? De venir trop tard. Il exalte la monarchie et la religion quand le

public rêve de science et de socialisme."¹. Ce jugement reflète une certaine forme de pensée trop courante ², qui démontre d'abord l'absence d'une connaissance de l'oeuvre de Barbey d'Aurevilly et une complaisance satisfaite dans un système qui fait du sens de l'histoire (sens unique naturellement), la seule et possible vérité. Cette énorme simplification n'est naturellement pas satisfaisante, et si Barbey ne correspond pas à cette réduction "bien pensante", c'est qu'il fut, et autant lui en rendre hommage tout de suite : " Le plus infatigable décocheur de flèches du XIXe siècle..." ³. Quelques-unes semblent encore porter.

En dehors de cette opinion limitée faisant fi de la distinction entre une biographie et une oeuvre, l'autre aspect qui rend Barbey peu connu, sinon sous forme de clichés, c'est que le fantastique n'est pas considéré comme un mouvement littéraire, mais plutôt comme un genre et, dans l'étude de la littérature française, il semble n'y avoir que peu de salut hors de ces catégorisations dont on tente, indéfiniment, d'aiguiser les définitions. De plus, ce genre

¹ Schneider LFF 202.

² Même si Pierre Tranouez affirme que: "Barbey d'Aurevilly paraît définitivement sorti des enfers où il fut longtemps relégué [...]" (Tranouez 11), ce qui est tout à fait vrai, au vu et au su du nombre de travaux qui lui ont été consacré ces dernières années, Barbey n'en reste pas moins suspect, et pas toujours très bien considéré. Les vieilles classifications, condamnations, ont la vie dure.

³ Bouquins 8.

fantastique, s'il a toujours la faveur du public (aussi bien par le cinéma que les livres), n'intéressa que peu de critiques (en dehors des anthologies). L'ouvrage de Todorov⁴, qui en cela vint marquer et couronner un renouveau d'intérêt critique pour le fantastique, a eu l'avantage de donner à ce genre l'importance qu'il méritait⁵, et surtout d'entraîner de nombreuses autres réflexions critiques.

En ce qui concerne Barbey d'Aurevilly, la critique s'est souvent contentée de qualifier son oeuvre de fantastique, ou du moins pour être plus précis, de mentionner le fantastique quand on l'évoquait⁶. Ce travail voudrait aller plus loin, plus profondément, dans une recherche des raisons qui ont fait du fantastique la principale source d'inspiration de l'oeuvre aurevillienne. Les sources historiques sont assez évidentes, autant par les mouvements littéraires du

⁴ Tzvetan Todorov, Introduction à la littérature fantastique. Paris: Seuil, 1970.

⁵ L'ouvrage de Pierre-Georges Castex (Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant. Paris: José Corti, 1951.) fut, nous semble-t-il, une de ces premières anthologies qui s'intéressèrent à cerner ce qu'est le fantastique. D'autres suivirent, mais c'est à Todorov que l'on doit une première tentative de définition.

⁶ Seul, Pierre Colla dans L'Univers tragique de Barbey d'Aurevilly (ouvrage cité), fait une analyse de l'oeuvre aurevillienne par rapport à un éventuel fantastique, mais celui-ci n'est guère analysé, ce qui limite la portée de l'analyse. On doit aussi à Philippe Berthier et à son Barbey d'Aurevilly et l'imagination (ouvrage cité), nombre d'éclaircissements, non pas tant sur le fantastique en soi, mais sur les éléments qui le composent, tels que définis dans notre chapitre II.

XVIIIe et XIXe siècles, que par les nombreuses remarques de Barbey d'Aurevilly sur ses lectures et celles qui l'ont marqué⁷. Mais ce ne serait pas suffisant en soi, s'il n'y avait l'esthétique qui ramène constamment aux techniques d'écriture, qui permettent d'appréhender le fantastique, et qui correspondent à sa définition, ou à sa tentative de définition. En effet, le genre est fuyant et évolue, donc toute définition résiste mal à une personnalisation du fantastique. Celui de Barbey d'Aurevilly correspond-il à celui de Maupassant? Probablement pas. Il reste toutefois que le fantastique correspond à certaines règles esthétiques particulières, et que celles-ci, définies de manière un peu différentes mais souvent complémentaires par de nombreux critiques, se retrouvent toutes autour de quelques concepts assez précis et qui font l'essentiel du chapitre II intitulé: Définition du fantastique.

Une fois cernées la définition du fantastique et une méthodologie, les chapitres III et IV tenteront d'évaluer l'importance du fantastique dans l'histoire littéraire et plus particulièrement pour notre auteur⁸.

⁷ Entre autres dans les 26 volumes qui composent Les Oeuvres et les Hommes. Genève: Slatkine, 1968.

⁸ Ce travail veut démontrer la présence d'un fantastique dans l'oeuvre de Barbey d'Aurevilly. Par conséquent l'étude de la biographie ne sera que très parcellaire, et seulement utilisée comme fond et moyen de mieux saisir une époque par rapport aux différents courants qui l'ont traversée. Ce sont les textes qui nous retiendront, et seulement quelques-uns, que nous

Les quatre romans sur lesquels nous basons notre étude sur le fantastique de Barbey d'Aurevilly : Une Vieille Maîtresse (1851), L'Ensorcelée (1855), Un Prêtre marié (1865), et Une Histoire sans nom (1882), seront le sujet des chapitres V et VI. Nous ferons d'abord l'étude d'Une Histoire sans nom, en nous servant d'une analyse qui cherchera à démontrer la façon dont le motif fantastique devient un thème, et par là comment la narration s'inscrit dans le fantastique. Puis, une fois ce travail fait pour un roman, nous tenterons d'appliquer nos constatations aux trois autres romans qui, autant par la construction que par le mode d'écriture, forment une unité remarquable dans l'oeuvre de Barbey et s'orientent vers une même catégorie littéraire : le fantastique.

Barbey, dans une suite d'articles consacrés à Edgar Allan Poe, cite : "ce mot fortifiant et sublime" [de Lord Bacon] : "Pour que les fleurs versent tous leurs parfums, il faut qu'elles soient écrasées." ⁹. Cette comparaison reflète bien ce qu'est l'oeuvre de Barbey d'Aurevilly à nos yeux et à nos sens : elle exploite ce qui exhale le parfum des êtres, leurs passions contradictoires et toujours violentes en ce

croyons plus fantastiques que les autres.

⁹ Jules Barbey d'Aurevilly, Les Oeuvres et les hommes. Littérature étrangère. (Genève: Slatkine Reprints, 1968, tome XII) 360.

qui concerne les personnages mis en branle dans l'oeuvre aurevillienne. Personnages hors du commun, situations que l'on peut qualifier d'extraordinaires, tant elles font du quotidien dont elles sont tirées une forme de l'éternel questionnement de la place et des perspectives de l'homme dans un monde, son monde, à conquérir. Cette utilisation du paroxysme est le trait essentiel de l'art de Barbey d'Aurevilly, servi en cela par une technique qui ne cesse d'étonner, tant elle reflète, elle aussi, une forme de questionnement sur l'homme et ses parfums.

CHAPITRE II

DEFINITION DU FANTASTIQUE

II.1 AUTOUR DU MOT "FANTASTIQUE".

Le mot fantastique fait partie de ces expressions, qui galvaudées, finissent par être bien vidées de leur sève, et même s'il signifie quelque chose pour le locuteur, celui-ci n'en a qu'une notion et estimation fuyante. De plus: "la chienlit des définitions."¹, ne joue pas nécessairement en faveur d'une simplification de cette même et fuyante définition.

Il conviendrait d'abord de s'arrêter sur l'étymologie du mot et de son usage, ce qui devrait permettre de cerner l'origine de l'expression et le sens qu'elle a acquis aujourd'hui.

Jean-Luc Steinmetz, dans son essai La Littérature fantastique², propose une étymologie du mot :

Il remonte vraisemblablement, via un adjectif

¹ Finné 13.

² Steinmetz, ouvrage cité.

latin "fantasticum", au verbe "phantasein": "faire voir en apparence, donner l'illusion", mais aussi "se montrer, apparaître", lorsqu'il s'agit de phénomènes extraordinaires. La "phantasia" est une apparition, tout comme le "phantasma", qui désigne aussi un spectre, un fantôme... L'adjectif "phantastikon" "qui concerne l'imagination", a pu donner lieu au substantif "phantastiké" (sous entendu "techné"): "la faculté d'imaginer des choses vaines" (Aristote). L'adjectif "fantastique" est utilisé au Moyen Age. L'un de ses plus vieux emplois, signalé par le Godefroy, donne le sens de "possédé".³

Ce sens de possédé provenant du Moyen Age fut repris à l'époque de la Renaissance, mais plus dans le sens que lui donnait Aristote :

[...il] signifie mené par son imagination, visionnaire, et nourri de chimères. Dans L'hymne de l'automne de Ronsard, la Muse fait dire à ce dernier:

"Tu seras du vulgaire appelé frénétique,
Insensé, furieux, farouche, fantastique."

A quoi Mathurin Régnier répond dans sa neuvième satire, en parlant du poète: "Il avait le cerveau fantastique et rétif."⁴

Cette signification qui s'oriente surtout vers l'imagination fut acceptée jusqu'au XIXe siècle, ce que précise encore Jean-Luc Steinmetz :

Le Dictionnaire de l'Académie de 1831 donne à "fantastique le sens de "chimérique" et ajoute : "Il signifie aussi qui n'a que l'apparence d'un être corporel, sans réalité. L'acceptation qui nous intéresse paraît dans le Littre (1863) qui tout en continuant d'indiquer " 1) qui n'existe que par l'imagination, 2) qui n'a que l'apparence

³ Steinmetz 3-4.

⁴ Schneider 143.

d'un être corporel", précise dans cette seconde entrée : "contes fantastiques : se dit en général des contes de fées, des contes de revenants et, en particulier, d'un genre de contes mis en vogue par l'Allemand Hoffmann, où le surnaturel joue un grand rôle" - définition que reprendra le Dictionnaire de l'Académie de 1878 et que l'on retrouve encore dans le Trésor de la langue française (t. VIII, 1980).⁵

C'est donc vers cette époque (première moitié du XIXe siècle) qu'apparaît cette distinction qui fait du fantastique une catégorie d'expression littéraire. L'importance d'Hoffmann est primordiale, car avant lui on ne parlait que de romans noirs ou gothiques⁶. Selon Marcel Schneider: "Cette expression, si familière à nos oreilles et qui évoque un genre bien défini, fut choisie pour définir les oeuvres de Hoffmann. D'après M. Castex, le mérite en reviendrait à Jean-Jacques Ampère."⁷, qui fut le traducteur du premier ouvrage d'Hoffmann intitulé en allemand : Fantasiestücke in Callots Manier (1815), ou Fantaisies à la manière de Callot, et qu'Ampère a traduit par Contes fantastiques. Selon Jean-Luc Steinmetz :

J.-J. Ampère en avait rendu compte sous cette expression dans Le Globe (2 août 1828) et W. Scott, pour défendre le propre usage qu'il faisait du "merveilleux historique" s'en était pris au "genre de composition" que l'"on pourrait appeler Fantastique, où l'imagination s'abandonne à l'irrégularité de ses caprices et à toutes les combinaisons des scènes les plus bizarres et les

⁵ Steinmetz 4.

⁶ Voir Chapitre III: "Historique du fantastique."

⁷ Schneider 143.

plus burlesques" (Revue de Paris, 12 avril 1829).⁸

Ce qui ressort de ces tentatives d'explication lexicologique et littéraire, c'est que "fantastique" désigne deux choses : ce qui a trait à l'imagination et à ses excès (dans le sens où il s'oppose à la logique), et une forme de création littéraire qui en est normalement le produit. Le fantastique se formerait alors, de manière structurée à partir de fantasmes racontés ou écrits.

On voit la difficulté de raisonner et de classifier non seulement la forme fantastique, mais aussi et surtout le fond fantastique, quand celui-ci se développe en dehors des catégories normatives, et dans une logique (qui est sienne), mais qui est aussi absence de logique :

Un point, toutefois, semble ici incontestable : quelque chose de rationnel peut paraître inexplicable, comme quelque chose d'explicable, j'entends de prosaïquement explicable, peut paraître dénué de raison. De la même manière : quelque chose qui paraît irrationnel peut être expliqué, comme quelque chose qui paraît rationnel peut échapper à toute explication. Jeu d'antinomies élastiques et subtiles, susceptible sans doute d'être poussé beaucoup plus loin, à l'endroit et à l'envers, à hue et à dia, selon son bon plaisir [...] C'est qu'en réalité le mot fantastique s'inscrit dans la géographie du langage comme une rivière aux affluents et aux confluents multiples et qu'il baigne à la fois des événements rationnels et des événements irrationnels, des événements explicables et des événements inexplicables. Jusqu'à l'océan des paradoxes.⁹

⁸ Steinmetz 4.

⁹ Baronian 16.

Ces "paradoxes" naissent donc de cette double identité associée au fantastique, celui courant de ce que Freud nommera "l'inquiétante familiarité." ¹⁰, et qui se retrouve dans des expressions telle que "C'est fantastique" qui couvre un vaste registre d'activités, de réactions familières. L'autre identité du fantastique consiste en la catégorie littéraire qui correspond à une expérience de l'écrivain ou à ses chimères, et dont le but est de produire un texte, produire un effet qui doit renvoyer à cette "inquiétante familiarité" à travers un code de l'écriture.

Cette schématisation dialectique qui se compose de l'imagination comme thèse, de la mise en code de cette imagination comme antithèse, et de sa réception comme synthèse, cela baigné de "l'inquiétante familiarité", correspond plus à une notion qu'une définition, car cerner et définir l'imagination dans toutes ses facettes relève de l'impossibilité :

Ses [le fantastique] facteurs constitutifs sont presque toujours discutables et les mécanismes auxquels répond le genre, ses significations, ses vecteurs, ses créneaux, ses couleurs restent, sinon imprécis, du moins irréductibles à des schémas infaillibles et absolus. Et à supposer même qu'on puisse les établir, on s'aperçoit très rapidement que selon les circonstances extérieures, les époques, les modes, les lieux, les goûts, les influences, les besoins, ils varient sans cesse. En outre, ce qui engendre le fantastique est, lui aussi, fort mouvant et les sources d'où il jaillit, les aspects formels par lesquels il se

¹⁰ Steinmetz 5.

développe sont extrêmement multiples... Si on cherchait à définir le roman d'amour ou le drame théâtral, on aboutirait aux mêmes incertitudes.¹¹

Toutefois si proposer une définition risque de limiter la portée du fantastique comme genre littéraire, dans son histoire et ses potentialités, il n'en demeure pas moins que ce concept de fantastique peut être évoqué comme une démarche littéraire où l'on peut retrouver, pas nécessairement le noyau, le lieu, de la définition (qui n'existe probablement pas), mais ce qui l'entoure. Le fait d'en parler entraîne qu'il existe, non pas un fantastique, mais un ensemble de figures fantastiques, qui participent à l'Idée (au sens platonicien) du fantastique.

A défaut donc d'une formule fantastique, il est possible de distinguer par rapport à l'histoire et par rapport à des catégories littéraires ce qui est fantastique de ce qu'il ne l'est pas et surtout de nommer ces autres genres. On a vu que le terme de fantastique en littérature avait été créé par J.-J. Ampère en 1828 pour rendre compte du premier ouvrage d'Hoffmann; par rapport à cette première catégorisation, la définition suivante proposée par Jacques Goimard pourrait constituer une première étape dans l'élaboration d'un concept du fantastique :

Nous reprendrons ici, en la simplifiant, la définition du fantastique que nous avons donnée dans La Grande Anthologie du fantastique: 1) Une bonne partie du récit joue sur le réalisme ou du

¹¹ Baronian 23.

moins sur la banalité quotidienne. - 2) L'effet d'extraordinaire est introduit graduellement, par petites doses, pour créer un climat d'inquiétude, puis cristallisé par un coup de théâtre où intervient un être ou un événement monstrueux. - 3) Nos certitudes basculent dans la débâcle et l'auteur peut nous en suggérer d'autres, paradoxales ou même archaïques, tendant à reconstituer le sens mis à mal sous l'effet de la surprise.¹²

Ce que Goimard propose est un moindre mal qui correspond à un fantastique général, classique, et qui a l'avantage d'en combiner le double aspect, c'est-à-dire les dimensions lexicologique et littéraire qui catégorisent la forme et le fond, et qui sont indissociables quand on évoque le fantastique. L'effet produit, ou le fond, est intimement lié au code de production, la forme, et tout comme de l'oeuf ou de la poule, il n'est pas possible de déterminer qui de l'un ou de l'autre, est à l'origine du phénomène. Par contre la classification en genre qui obéit à des principes historiques peut éclairer, mais seulement éclairer, la recherche d'un lieu d'existence du fantastique, avec tout ce que cela a de relatif, le genre littéraire n'étant composé que d'exceptions.

¹² Jacques Goimard, "Le Fantastique dans le roman," Roman 13 (1985): 139.

II.2 FRONTIERES DU FANTASTIQUE

Si l'on considère que le terme de fantastique remonte à 1828, tout ce qui précède, et une bonne partie de ce qui suit, ne correspondra pas à l'idée du fantastique à la Hoffmann, et est par conséquent à ranger sous une autre définition, ou du moins à considérer par comparaison à cette définition du fantastique. Ces questions de définition semblent toujours être ce sur quoi butte et débouche toute évocation du fantastique : P.-G. Castex, L. Vax, R. Caillois, T. Todorov, pour n'en citer que quelques-uns, distinguent ce qui précède le fantastique et ce qui le suit, c'est-à-dire le merveilleux et la science-fiction. Ces deux catégories paraissent bien vastes pour qu'y soit rangé ce qu'il est courant de nommer le roman noir, frénétique, cruel, etc, qui pourraient être des sous-catégories, et qui même sous un nom différent, comportent des éléments de fantastique.

Jean-Luc Steinmetz, dans son essai déjà cité, propose une conception du merveilleux et du féerique qui a l'avantage d'en rester à l'essentiel :

Si l'on considère sa date de maturation [du fantastique] (le XVIIIe siècle), il est sûr qu'il fut précédé par une certaine façon d'inscrire dans la narration des événements extraordinaires. Ceux-ci semblent avoir d'abord appartenu au genre épique. Les épopées, en effet, devaient comporter des *mirabilia* : faits dignes d'étonnement, manifestations des dieux sur terre, bizarreries géographiques, êtres anomiques. Au monde d'ici-bas correspondait celui des divinités. Tout ce qu'on

ne pouvait pas comprendre était alors automatiquement référé à la structure mythologique de l'univers. ¹³

Ces *mirabilia*, qui correspondent d'après la citation à la période grecque et latine, fonctionneront selon un modèle identique au Moyen Age, sauf que les dieux seront remplacés par un Dieu, et que la religion catholique sera devenue la structure de référence :

Le genre épique chrétien (la "manière de France", mais aussi la "manière de Bretagne") tentera, pour sa part, de transposer ces *mirabilia* dans un nouveau cadre où, cette fois, les miracles dépendent de Dieu et de ses saints, --les aberrations du Mal étant attribuées au Diable (l'Aversier) et à son infinie cohorte de démons. Des figures de convention : monstres, enchanteurs, sont introduites dans les épopées baroques, le Roland furieux, la Jérusalem délivrée. ¹⁴

Ce merveilleux qui ne s'est pas arrêté avec le Moyen Age, puisque Chateaubriand en 1802 dans Le Génie du christianisme continue à croire en l'avenir du merveilleux chrétien, et que l'auteur qui nous intéresse, Barbey d'Aurevilly, en fait la colonne vertébrale de son fantastique.

En parallèle à ce merveilleux chrétien épique, qui fut au départ oral puis a été transcrit (et est à la base du roman), s'est développé le féerique, qui fut lui aussi d'abord sous forme orale. Une fois transcrit le féerique a donné le conte:

Bien différent du genre épique dont le XIXe siècle accueillera les dernières manifestations, les contes oraux, puis écrits, avaient développé

¹³ Steinmetz 7.

¹⁴ Steinmetz 7.

aussi les variantes d'un monde imaginaire : Fables milésiennes de l'Antiquité, Mille et une nuits de l'Islam médiéval et, plus proches de nous et plus familiers, les Contes de ma Mère l'Oye (1697) de Perrault. Un certain merveilleux y règne, reposant sur d'ancestrales conventions. Aux vivants se trouvent tout naturellement mêlés des fées, des enchanteurs, des bons ou des mauvais génies. La métamorphose est de règle - et la fin heureuse où les princes épousent les bergères, où les chevaliers triomphent des dragons, où le Petit Poucet échappe à l'Ogre. La féerie enchante encore les esprits du XVIIIe siècle, comme le prouve l'étonnant succès du Cabinet des fées ; certaines créations fantastiques en utiliseront les figures. ¹⁵

Merveilleux et féérique peuvent donc être considérés comme les ancêtres du fantastique moderne, ancêtres d'ailleurs qui n'ont pas cessé d'exister et qui continuent à se développer, mais qui à priori, ne cherchent pas à justifier l'étrangeté, puisqu'il est acquis dès le début de ces contes que l'inexplicable est le fait de conventions folkloriques ou allégoriques. Le fantastique est une manifestation originale de ce merveilleux :

Le fantastique en littérature est la forme originale que prend le merveilleux, lorsque l'imagination, au lieu de transposer en mythes une pensée logique, évoque les fantômes rencontrés au cours de ses vagabondages solitaires. Il est enfanté par le rêve, la superstition, la peur, le remords, la surexcitation nerveuse ou mentale, l'ivresse et par tous les états morbides. Il se nourrit d'illusions, de terreurs, de délires. ¹⁶

Alors que le merveilleux repose sur des conventions, le fantastique, fidèle à sa définition, est un produit de l'imagination qui, certainement, utilise ces conventions

¹⁵ Steinmetz 8.

¹⁶ Caillois AF 8.

mythiques ou folkloriques, mais y ajoute une dimension personnelle. Le fantastique ne cherchera pas nécessairement à expliquer la cause, mais beaucoup plus à cerner l'effet de cette étrangeté sur des personnages, et à provoquer chez le lecteur une réaction d'effroi, de peur. Cette production d'un effet, a donc besoin de se situer dans une faille qui remette en question ces conventions.

Roger Caillois est particulièrement attentif à ce que cette distinction soit précisée :

Il est important de distinguer entre ces notions proches et trop souvent confondues. Le féerique est un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence. Le fantastique, au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel. Autrement dit, le monde féerique et le monde réel s'interpénètrent sans heurts ni conflits. ¹⁷

Alors que le féerique et le merveilleux se distinguent du fantastique, celui-ci semble être intermédiaire quand on le considère à son développement ultérieur, et à ce qui va apparaître à la fin du XIXe siècle : la science-fiction et le roman policier.

Tout d'abord en ce qui concerne la science-fiction, celle-ci peut avoir des relents de fantastique dans la mesure où ses thèmes peuvent être parfois similaires à ceux du fantastique, et on peut concevoir que Jules Verne, par

¹⁷ Caillois AF 8.

exemple, ait écrit du fantastique. Mais affirmer cela serait méconnaître ce qui fait la particularité du genre que nous étudions. Marcel Schneider saisit bien la différence de ce qui distingue le fantastique de la science-fiction :

La science-fiction se situe à l'opposé. Son vocable même indique sa prétention : une base scientifique. Elle suppose d'autres espaces, d'autres lois biologiques, d'autres espèces. Le fantastique ne regarde que nous, le corps et l'âme de l'homme vivant sur la planète Terre. Il se propose d'explorer l'espace du dedans, théâtre d'événements bien plus importants pour chacun d'entre nous que ceux qui remplissent la première page des journaux. ¹⁸

Ainsi donc cette dimension intérieure, cet "espace du dedans" que fouille le fantastique, le caractérise et le définit par rapport à d'autres genres et surtout à l'ésotérisme qui fut si populaire au XIXe siècle. La confusion peut exister parfois entre cet ésotérisme et le fantastique, dans la mesure où ces deux catégories cherchent, par des moyens similaires, à explorer l'homme. Mais l'ésotérisme peut être aussi une fin en soi, ce que n'est pas le fantastique, qui est beaucoup plus un moyen. Ceci dit, Barbey d'Aurevilly, par exemple utilise dans tous ses romans la sorcellerie, la superstition, les revenants, qui peuvent être aussi considérés du domaine de l'ésotérisme, mais l'utilisation qu'il fait de ces phénomènes ne sert qu'à mieux cerner les personnages, et surtout à créer une atmosphère, un moyen d'évoquer le fantastique. Finalement, et comme le rappelle

¹⁸ Schneider LFF 10.

Marcel Schneider (citant lui-même Hoffmann) : "Le fantastique c'est l'homme." ¹⁹, ce qui, poursuit Schneider, n'est jamais assez répété.

Le roman policier pour sa part est aussi apparenté au fantastique, c'est aussi une rupture dans le quotidien, il crée une certaine peur, le doute est présent jusqu'à ce que la vérité éclate, mais ces rapprochements, qui sont indéniables, ne font pas le fantastique. Jacques Finné propose une ou des distinctions, qui font apparaître la similitude entre les deux genres, mais aussi ce qui les distingue :

Je dirais que la grande différence opposant fantastique et roman policier vient, non de la structure narrative ni de l'action de l'enquêteur, ni de la personnalité de ce dernier, mais de la manière dont il dissipe le mystère. Dans le second il se résorbe; dans le premier, il enfle. Alors qu'une énigme policière termine son vecteur-tension sur une solution rationnelle, rassurante, grâce à laquelle le lecteur revient les deux pieds sur terre, le fantastique termine le sien sur une conviction plus troublante; seul l'irrationnel peut expliquer les faits de mystère. Deux mêmes démarches, donc, mais deux explications toutes différentes... La seconde opposition entre roman fantastique et roman policier, je la découvre dans une opposition entre écrivains et lecteurs. L'auteur de mystères policiers et l'auteur de mystères surnaturels finissent par expliquer l'incompréhensible, mais, dans le récit du premier, selon les lois de Van Dine, le lecteur garde ses chances de se substituer à l'enquêteur. Il lui suffit de ne pas s'égarer sur les fausses pistes, de raisonner, d'observer et la solution doit lui apparaître. Elle peut lui apparaître parce qu'elle ne quitte pas le réel, parce qu'elle se limite au fini et à

¹⁹ Schneider LFF 157.

la logique. L'explication surnaturelle, au contraire, exploite l'infini d'imagination.²⁰

Ces distinctions que propose Jacques Finné, replacent le fantastique par rapport à sa définition d'origine qui le situe dans l'imagination, comme non seulement procédé d'écriture, comme moyen, mais aussi comme "vecteur-tension" infini qui ne se résout pas à la fin de l'intrigue, mais qui garde son mystère au delà de la lecture. Cette lecture ouverte, qui ne se termine pas par une solution rationnelle, tranquillisante, semble être une caractéristique presque ontologique du fantastique, et l'on voit alors la différence d'avec le roman policier, qui, s'il joue avec le mystère, se résorbera dans une explication rationnelle.

Ces distinctions entre merveilleux, science-fiction (ou/et roman policier) et fantastique, n'ont pas épuisé toutes les catégories qui précèdent et annoncent le fantastique comme celles qui le suivent. Elles ont schématisé les plus importantes différences qui, nous semble-t-il, permettent, par opposition, par contraste, de mieux cerner le fantastique. Dans le chapitre sur "l'Histoire du fantastique", ces catégories mises de côté seront examinées par rapport, non pas tant à une définition, mais à l'histoire de la littérature, ou plutôt d'une certaine littérature.

²⁰ Finné 62.

II.3 THEMES DU FANTASTIQUE

Toute tentative de définition du fantastique est accompagnée d'une classification (ou là encore tentative) des thèmes qui composent le genre. La plus grande limite que ces catégorisations thématiques laisse entrevoir, est celle de la confusion entre les thèmes vus comme motifs, et les thèmes vus comme démarche perceptive. Autrement dit, tout ce qui est fantôme, double revenant, vampire, est motif en soi, mais aussi démarche perceptive, par un processus de vision, qui comme en poésie avec la synesthésie, correspond au regard porté sur le texte :

Le terme de perception est ici important; les œuvres liées à ce réseau thématique en font sans cesse ressortir la problématique, et tout particulièrement celle du sens fondamental, la vue ("les cinq sens qui n'en sont qu'un seul, la faculté de voir", disait Louis Lambert) : au point qu'on pourrait désigner tous ces thèmes comme des "thèmes du regard."²¹

Ce regard porté sur le texte, ce "thème du regard" qui correspond au regroupement des cinq sens est produit par la limite entre motif et perception, que Todorov explique ainsi:

Résumons. Le principe que nous avons découvert se laisse désigner comme la mise en question de la limite entre matière et esprit. Ce principe engendre plusieurs thèmes fondamentaux : une causalité particulière, le pan-déterminisme; la multiplication de la personnalité; la rupture de la limite entre sujet et objet; enfin, la transformation du temps et de l'espace. Cette liste

²¹ Todorov ILF 127.

n'est pas exhaustive, mais on peut dire qu'elle rassemble les éléments essentiels du premier réseau de thèmes fantastiques.²²

Cette proposition de Todorov, à première vue, permet d'échapper à la monotonie des taxinomies (comme le propose L. Vax ou R. Caillois par exemple), et de dégager ce qui appartient au motif et/ou à la perception, mais Todorov s'en éloigne en se référant à la psychologie de Piaget sur l'enfant, à la toxicomanie, à la psychanalyse, ce qui a pour effet d'abandonner le fantastique en chemin, dans le dédale ou labyrinthe des multiples concepts et exemples.

Cette difficulté à distinguer le motif de la perception, vient de ce que le fantastique est une tentative de voir et faire voir autrement; comme le mentionne Castex : "Les conteurs fantastiques prétendent apporter la révélation ou l'illusion d'un au-delà; ils font appel à un "sixième sens"; ils évoquent fréquemment les mystères du magnétisme."²³.

A partir de cette constatation, il est possible d'enchaîner et de remarquer que le fantastique est fonction d'une vision du monde, qui peut être soit perturbée, soit sous l'empire d'une superstition, et en ce qui concerne Barbey, d'une possession plus ou moins diabolique. Cette vision ou cette possession est produite par une dynamique du motif fantastique qui entraîne une perception fantastique. Autre-

²² Todorov ILF 126.

²³ Castex 345.

ment dit, le motif du fantôme par exemple, s'il ne reste que motif, n'a guère de puissance d'évocation, alors que s'il commence à agir, à effrayer, à être menaçant, à répercuter sa puissance d'évocation négative sur les personnages et sur une intrigue, ce motif dynamique appelle à une perception. Ce fantôme sera alors devenu un motif perturbant la vision logique et réaliste d'un monde sensible.

Cette thématique en est une actantielle puisqu'elle porte en elle les virtualités du fantastique sous les formes les plus variées. En effet chaque écrivain, dépendant de l'utilisation qu'il fait des motifs, crée une oeuvre qui lui ressemble et qu'il forge en fonction d'une dynamique et d'une esthétique qui lui sont particulières.

Il n'empêche, toutefois, que les motifs (ou certains d'entre eux) sont et doivent être reconnaissables pour qu'opère la fonction d'architexte, sans quoi l'idée de genre n'existerait pas, sans mentionner qu'un acte de lecture est d'abord un acte de reconnaissance avant d'être un processus de détournement du regard. Par conséquent, nous allons nous arrêter à ces motifs, et nommer les plus importants. Pour cela nous nous référerons à l'ouvrage de Jean-Luc Steinmetz, qui là encore propose une synthèse de ce qu'il appelle "le matériel préfixé" ²⁴ du fantastique:

Le mot même de fantastique implique la dominance d'un motif commun à toutes les civilisations : le fantôme. On en connaît de différentes sortes :

²⁴ Steinmetz 25.

spectre, revenant, ombre, simulacre, apparition. Chacun dessine un champ d'activité particulier [...] Les fantômes présentent un aspect vapoureux : ils se réduisent à une apparence. Or souvent les traditions ont doté les morts qui reviennent d'une consistance plus inquiétante [...] On reconnaît là l'image commune **du vampire** [...] Ce personnage-fonction développe autour de lui ses formes d'intrigue, progressive (on attend de le voir), récurrente (ses violences réitérées fournissent la preuve de sa nature) et soluble (on s'achemine vers sa destruction) [...] Qu'il permette de franchir certains interdits sexuels ou simplement exprime un rapt de corps et d'âme dont les équivalents sont nombreux dans la société moderne, le vampire porteur de significations fondamentales, n'est pas prêt de disparaître de nos hantises [...] Moins sanguinaire, **le double** est également attesté par une abondante tradition...²⁵

Selon Jean-Luc Steinmetz, ces trois motifs : fantômes, vampires, et doubles, sont des êtres prodiges et doivent être distingués de ce qu'il nomme "les figures animées" et "les objets" qui eux aussi constituent des motifs autour desquels s'organisent maints récits fantastiques...

[...] d'autres éléments traditionnels viennent compléter ce personnel maléfique, en particulier les figures animées : **automates, androïdes, mannequins**. Par un effet magique, ces formes inventées par l'homme, l'assistent d'abord. Elles sont d'ailleurs liées à un "actant" dont le récit fantastique offre de multiples exemplaires : le magicien [...] Le monde fantastique, tel un magasin de brocanteur, est aussi rempli d'objets de toute évidence fatals [...] L'objet, en ce cas, se charge d'une valeur "transitionnelle", pour reprendre un mot du psychanalyste Winnicott. Il suscite une activité de désir, inspire une attirance ou une répulsion incontrôlable. S'emparer de lui, c'est lui donner le destin qu'il réclame, et ce destin est le nôtre [...] Le fantastique culmine dans la découverte du **monstre**. A bien y penser, si ce type de récit, se doit de montrer quelque chose, c'est bien "la chose"

²⁵ Steinmetz 25-27

précisément, à la limite de l'indescriptible et que seule la fiction semble être capable d'engendrer, de produire. ²⁶

Ces motifs ne sont que les plus distincts, les combinaisons entre ces différents éléments sont multiples, mais ils forment les figures déterminantes de tout fantastique. Cependant, celui-ci ne se constitue pas uniquement de ces motifs, car il est aussi caractérisé par l'activité et le déroulement de ces éléments dans une intrigue. Le fantastique crée donc "une aire normative" ²⁷, qu'il va chercher ensuite à bouleverser à travers "les notions communément admises : espace, temps, principe d'identité" ²⁸, et qui produit une forme de transgression régressive, dans la mesure où elle peut être assimilée à une descente dans les peurs archaïques de l'humanité. Ces peurs, qui souvent prennent le nom de ces motifs qui ont été nommés précédemment, correspondent à un fond ancestral, et toujours vivant, qui composent la psyché humaine.

La fonction du fantastique consiste à produire cette transgression régressive, à partir de ces motifs (ou aire normative), et par la création d'une dynamique qui utilise un certain nombre d'actes : "apparition, possession, destruction, métamorphose." ²⁹. Ces quatre actants permettent le

²⁶ Steinmetz 27-28.

²⁷ Steinmetz 29.

²⁸ Steinmetz 29.

²⁹ Steinmetz 30.

déloge, dérange, dénature. Quelque chose change qui appartenait au registre des perceptions claires. L'hallucination l'emporte; l'illusion ou le plus que réel triomphent.³⁰

Cette approche thématique qui s'est divisée en motifs et perception (à partir d'actes), compose une aire narrative, mais seulement une aire narrative du fantastique; il reste à préciser l'importance du mythe, ou des mythes, le rôle du désir par rapport au sexe et à la mort : transformation de la vision qui amène finalement au jeu avec la peur. Ces catégories sont toutefois secondaires, car elles ont surtout un rapport de causalité avec le fantastique dans la mesure où elles sont le résultat de l'utilisation de motifs, qui nous viennent chargés d'un contenu, et cela dans un cadre bien précis : un cadre de production du fantastique.

L'utilisation du mythe ou le contexte mythique est souvent une conséquence de l'utilisation de tel ou tel motif. Celui-ci prend alors une importance métaphorique quand il est associé à des actes qui font résonner chez le lecteur tout un réseau de connections. Le diable, par exemple, comme motif peut être à priori un bon ou un mauvais sujet, mais une fois confronté à un certain nombre de situations ou de personnes, la façon dont il réagira, définira sa véritable fonction. De plus, toute écriture, mais le genre fantastique en particulier, parce qu'il cherche à provoquer une réaction chez le lecteur, trouvera dans le mythe un point commun de significa-

³⁰ Steinmetz 30-32.

tion collective qui correspondra souvent à une peur ancestrale ou à une catégorisation de forces ou d'éléments surnaturels. Le mythe permet au lecteur de reconnaître un cadre, comme par exemple Une Vieille Maîtresse de Barbey d'Aurevilly, qui reprend le mythe de Tristan et Iseut, ce qui donne tout de suite au récit de Barbey une atmosphère un peu magique, parce qu'en parallèle de la lecture du texte aurevillien, se fait aussi en filigrane, celle de l'histoire de Tristan et Iseut.

L'utilisation du mythe est une conséquence aussi de l'origine du fantastique qui comme genre tire des légendes, du fabuleux une bonne partie de sa thématique, comme on peut le voir dans le chapitre sur l'histoire du fantastique.

L'utilisation du désir, du sexe et de la mort, sorte de mouvement dialectique, est aussi une autre constante du fantastique, pas toujours exprimée, mais toujours sous-jacente, et qui s'attache au fait que ce qui n'est pas exprimable, est par essence, ce que le fantastique cherchera à représenter : "Le fantastique, c'est la représentation "réaliste" de la mort et du sexe, choses par essence non représentables, non présentes, donc absentes." ³¹. Le sexe et la mort sont constitutifs l'un de l'autre, et qui d'autre sinon Sade l'a mieux représenté:

³¹ Raphaël Pividal. "Le Pouvoir du fantastique," Roman 13 (1985): 89.

Dans L'Idée sur les romans qui sert de préface aux onze nouvelles historiques et tragiques des Crimes de l'amour (1800), le marquis de Sade établit la priorité des écrivains français dans le genre sombre en s'en référant aux Crimes de l'amour qu'il a écrits dans les années 1787-1788. L'accueil fait aux romanciers anglais excite ses sarcasmes; il fulmine contre le surnaturel et le merveilleux dont ils abusent, posant le principe que la "noirceur" doit venir seulement de l'analyse du coeur humain et du développement nécessaire des faits. Il exige la vraisemblance, la raison et les idées philosophiques... A force de vouloir expliquer, démontrer et convaincre, Sade est tombé dans le fantastique qu'il réprouvait. En donnant la place d'honneur non plus au sentiment, ni à la passion, mais à l'instinct sexuel et en l'étudiant sous toutes ses formes et dans tous ses rapports avec les autres activités humaines, il renversait les principes établis, modifiait du tout au tout l'éclairage habituel [...] une oeuvre didactique comme La Philosophie dans le boudoir ne diffère des romans ni pour le ton ni pour la frénésie : la philosophie de Sade, fondée sur la nature, l'instinct sexuel et la liberté, finit par s'identifier avec le délire de l'imagination et avec les chimères qu'il dénonce et condamne sans appel.³²

Il est difficile de faire de Sade un écrivain fantastique selon la définition qui veut que ce genre soit né plus tard au XIXe siècle, mais Sade est certainement un précurseur du fantastique, toujours selon cette définition. Le rôle qu'il fait jouer à l'instinct sexuel et à la mort sera repris dans nombre d'oeuvres du XIXe siècle, pour ne parler que de Barbey d'Aurevilly. Todorov, d'ailleurs, après avoir cité de nombreux exemples, conclut : "La chaîne qui partait du désir et passait par la cruauté nous a fait rencontrer la mort; la parenté de ces deux thèmes est au reste assez connue de tous.

³² Schneider LFF 122-123.

Leur relation n'est pas toujours la même, mais on peut dire qu'elle est toujours présente." ³³

Le sexe et la mort, comme éléments non représentables, sinon pour Sade, utilisent donc des motifs pour apparaître à l'ombre du fantastique et sont plus une vision, proposée qu'imposée, qui peut être expliquée par la psychanalyse. Ce qui fait dire à Todorov :

Allons plus loin : la psychanalyse a remplacé (et par là même rendu inutile) la littérature fantastique. On n'a pas besoin aujourd'hui d'avoir recours au diable pour parler d'un désir sexuel excessif, ni aux vampires pour désigner l'attirance exercée par les cadavres : la psychanalyse, et la littérature qui, directement ou indirectement, s'en inspire, en traitent en termes non déguisés. Les thèmes de la littérature fantastique sont devenus, littéralement, ceux-là mêmes des recherches psychologiques des cinquante dernières années. ³⁴

Il est possible que cette forme de fantastique soit dépassée : "[...] non pas par les triomphes de la psychanalyse, mais bien par une usure thématique." ³⁵, mais ce n'est qu'une forme de fantastique, et ce genre littéraire, qu'il s'appelle ainsi ou autrement, est à l'abri de la disparition puisqu'il est d'abord imagination et lieu de l'indicible, et que ces deux éléments, quels que soient les thèmes utilisés, ne semblent pas prêts à abandonner la psyché humaine.

³³ Todorov ILF 142.

³⁴ Todorov ILF 169

³⁵ Finné 35.

Les conséquences de cette forme d'allégorie mythique et de cette sexualité diffuse mais étouffée généralement dans ce même mythe, est de produire deux réactions complémentaires, à savoir : le doute et la peur. Là encore, le choix des motifs est une indication du but recherché: exprimer l'inexprimable, et comment le faire sinon par l'utilisation de fantômes et autres concepts qui sont à la frontière du dicible et l'indicible. Autrement dit, si le fantastique c'est l'homme ³⁶, c'est l'homme dans sa tête, l'homme du dedans, comme point de départ et d'arrivée du récit.

La plupart des ouvrages et définitions "canoniques" du fantastique, c'est-à-dire pour Louis Vax, Pierre-Georges Castex, Roger Caillois et Tzvetan Todorov, s'orientent vers un même concept du fantastique, du moins complémentaire quant aux différences qui animent ces auteurs. Et ce qui est frappant, en dehors des taxinomies thématiques, c'est que la dynamique du fantastique semble être l'aspect le plus marquant qui ait arrêté les auteurs précédemment mentionnés -- dynamique qui fait du fantastique, autant la réception d'un texte que l'économie (la motricité) du récit. En effet, selon Castex : "Le fantastique [...] se caractérise [...] par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle." ³⁷, ce que Louis Vax exprime différemment mais pour un résultat semblable : "Le récit fantastique [...] aime nous

³⁶ Pour paraphraser Marcel Schneider.

³⁷ Castex 8.

présenter, habitant le monde réel où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'inexplicable." ³⁸, vision que confirme aussi Caillois : "Tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne." ³⁹. Ces trois définitions se complètent par celle de Todorov, qui voit dans l'ambiguïté monde réel/monde inexplicable, le vecteur/tension du récit fantastique :

L'ambiguïté se maintient jusqu'à la fin de l'aventure : réalité ou rêve? vérité ou illusion? Ainsi se trouve-t-on amené au coeur du fantastique. Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles; ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. Ou bien le diable est une illusion, un être imaginaire; ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants; avec cette réserve qu'on le rencontre rarement. Le fantastique occupe le temps de cette incertitude; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique... Le fantastique c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. ⁴⁰

Cette hésitation est ressentie non seulement dans la structure du récit, mais aussi par les personnages de ce même

³⁸ Vax COLF 5.

³⁹ Caillois AF 161.

⁴⁰ Todorov ILF 29.

récit et par le lecteur : "Le fantastique, nous l'avons vu, ne dure que le temps d'une hésitation : hésitation commune au lecteur et au personnage, qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la "réalité", telle qu'elle existe pour l'opinion commune." ⁴¹. Naturellement, s'il n'en était que de l'hésitation, le fantastique n'existerait pour ainsi dire pas. Ce que Todorov propose est un peu restrictif, et cette hésitation est plus un jeu avec l'hésitation de la part du fantastique, qu'une limite à l'hésitation même. Ce terme de jeu, qui signifie aussi mouvement, dynamique, a aussi été souligné par Caillois : "La littérature fantastique se situe d'emblée sur le plan de la fiction pure. Elle est d'abord un jeu avec la peur." ⁴². Cette peur est une conséquence de l'ambiguïté, de l'hésitation, et tout comme il est illusoire de ne concevoir que l'ambiguïté comme source du fantastique, la peur n'est pas non plus l'élément primordial et indispensable du fantastique. Elle existe dans d'autres formes de fiction, comme l'hésitation (le roman policier par exemple) et consiste plus en une technique romanesque, qu'en un procédé unique au genre fantastique. Toutefois, ces remarques de Todorov et de Caillois, quand elles s'additionnent aux motifs fantastiques, deviennent pertinentes quant à cerner le fantastique, et à déterminer ce qui le constitue comme processus actantiel.

⁴¹ Todorov ILF 46.

⁴² Caillois AF 13.

Les thèmes du fantastique, qu'ils soient motifs, ou démarches esthétiques peuvent être donc, sinon tous répertoriés, ou du moins nommés quant aux plus utilisés, car il n'est pas possible de les envisager tous, d'abord parce que le fantastique vient du fond de l'histoire littéraire et humaine, et que celle-ci s'accomplissant encore, il est permis de concevoir que ce qui fait principalement le fantastique du XIXe siècle, puisse encore sinon changer, du moins évoluer.

VI.4 CODE, RECEPTION, METHODOLOGIE

Si le fantastique existe par rapport à une thématique, il reste aussi souvent défini comme un monde imaginaire, tel que le fait Nodier ⁴³, ce qui a pour conséquence de créer une dichotomie entre d'un côté une littérature réaliste, et de l'autre celle produite par l'imaginaire. Pourtant cette dichotomie n'a pas lieu d'être, du moins pas selon ces termes de réel et d'irréel. Nous allons tenter dans ce chapitre de distinguer la structure du fantastique comme genre dans sa réception et surtout ses codes, et ainsi de décrypter la morphologie du fantastique et plus particulièrement celui qui

⁴³ Voir chapitre III.

nous amènera à Barbey d'Aurevilly : "...puisque nos règles de décodage sont analogues aux règles d'encodage dont l'auteur s'est servi." ⁴⁴. Par la suite, nous présenterons notre méthodologie.

Le rapport entre le réel et le fantastique pourrait sembler à priori exclusif, impossible, alors qu'en réalité tout discours fait appel à des propriétés du langage ⁴⁵, qui cherchent à établir un lien, une communication, et pour ce faire il faut un lieu commun où peuvent se rencontrer le narrateur et son lecteur, ce qui peut se concevoir comme un code. C'est ce à quoi arrive Gérard Klein :

[...] Si on cherche une dichotomie, naïve, à laquelle je suis loin d'adhérer, on pose d'un côté une littérature dite "réaliste", et de l'autre une littérature dite de "l'imaginaire". Dans la littérature dite réaliste, on peut mettre le roman historique, sociologique, psychologique, etc. - mais aussitôt une question se pose : de quel "réel" on parle, à quelle réalité on fait référence? Il est bien clair que, par exemple, le roman historique est tout ce qu'on veut sauf ce qui fait vraiment référence à la réalité des historiens, le roman psychologique est un ramassis de résidus idéologiques, de lieux communs, qui ne font aucune référence au peu de psychologie "scientifique" que l'on connaît, le roman sociologique est bricolé à partir d'observations de journalistes. Malgré les apparences réalistes, on est en plein imaginaire. En sens inverse, si l'on regarde la littérature dite "d'imaginaire", toujours dans cette perspec-

⁴⁴ Todorov PP 11.

⁴⁵ "La littérature est, et ne peut pas être autre chose qu'une sorte d'extension et d'application de certaines propriétés du langage." Paul Valéry, in Todorov PP 32.

tive naïve, on peut y trouver le merveilleux, le non-sens, l'abondante littérature de l'absurde, le fantastique, la politique-fiction, la science-fiction, mais on s'aperçoit aussi que beaucoup de ces genres peuvent être considérés comme "réalistes" - par exemple, la science-fiction! [...]. A mon sens, en donnant une certaine définition du réel - quelque chose dont le lecteur connaît les lois - tu reconduis la même dichotomie entre "réel" et "imaginaire". Mais je ne sais pas si le lecteur peut ne pas connaître les lois. Si l'on prend le cas du "merveilleux", du conte de fées, et dans une certaine mesure de la science-fiction, le lecteur connaît les lois. Le lecteur d'un conte de fées connaît les lois qui régissent ces univers, elles sont si enfantines, si primordiales. Le lecteur de science-fiction sait que ça se passe dans un univers autre, mais rationnel. Pour d'autres raisons, le fantastique fonctionne de la même manière. Tout est codé, un code du réel, un code de l'imaginaire, et le lecteur connaît déjà les lois.⁴⁶

Cette conception du réel et de l'imaginaire beaucoup moins distincts l'un de l'autre qu'à priori l'antinomie laisse présager, est reprise par Irène Bessière : "Le fantastique ne résulte pas d'un partage simple de la psyché entre raison et imagination, libération de l'une et contrainte de l'autre, mais de la polyvalence des signes intellectuels et culturels, qu'il s'attache précisément à figurer."⁴⁷. Autrement dit, la création de ce cadre, de ces codes, correspond à une forme, la fiction, mais aussi et surtout : "... à une perspective polyvalente [obéissant] à

⁴⁶ Gérard Klein, "Les Nègres blancs ou les fausses oppositions," Roman 13 (1985): 38-39.

⁴⁷ Bessière PI 60.

une logique narrative à la fois formelle et thématique." ⁴⁸. Cette "perspective polyvalente", est ce qui fait la difficulté de cerner le fantastique, car il est pour paraphraser Irène Bessière, mesure de la démesure :

Le fantastique dramatise la constante distance du sujet au réel, c'est pourquoi, il est toujours lié aux théories de la connaissance, et aux croyances d'une époque. Il n'est de "caution de l'impossible" que par la lucidité et l'intelligence, par le recours à la raison. Le fantastique marque la mesure du réel à travers la démesure. Le scepticisme qui seul trace l'intimité de la raison et de la déraison est l'ingrédient obligé de l'inimaginable. ⁴⁹

Le fait d'être considéré comme une exploitation du réel, n'implique pas que le fantastique, dans sa démesure, n'évoque pas autre chose, un irréel, un surnaturel, mais c'est toujours à partir d'une "interprétation de l'actuel" : "Le discours cultive, fabrique et évoque. Toute description est une confirmation, une reconstruction du réel, et comme évocation, l'appel d'une réalité autre. La totalité de cette démarche suppose la connaissance et l'interprétation de l'actuel." ⁵⁰. Ces références à la réalité comme point de départ du fantastique, montrent à quel point celui-ci en est tributaire et qu'il n'est pas seulement un récit de l'imaginaire, mais beaucoup plus la conséquence d'un processus de transformation du réel qui aboutit à un imaginaire qui n'est

⁴⁸ Bessière PI 53.

⁴⁹ Bessière PI 60.

⁵⁰ Bessière PI 13.

pas non plus inconnu, mais qui correspond là encore à un autre aspect de la réalité : sa transcendance.

Irène Bessière précise ce qui vient d'être mentionné, en apportant la notion de "confrontation", qui n'est qu'un autre terme pour "irruption, cassure", et qui semble être la marque du fantastique :

Le récit fantastique des cadres socio-culturels et des formes de l'entendement qui définissent les domaines du naturel et du surnaturel, du banal et de l'étrange, non pour conclure à quelque certitude métaphysique mais pour organiser la confrontation des éléments d'une civilisation relatifs aux phénomènes qui échappent à l'économie du réel et du surréel, dont la conception varie selon l'époque. ⁵¹

Toutefois, si le fantastique joue de façon souvent paradoxale avec le réel, ce n'est pas pour imposer une certitude métaphysique, mais pour proposer, en parallèle, une vision de l'homme (le fantastique c'est toujours l'homme), confronté à ses terreurs, ou à ce qui le transcende :

Il [le fantastique] ne change pas les objets, il multiplie leurs significations et leurs pouvoirs. Il ne dénature pas le monde extérieur, il donne à voir et chacun y voit des choses différentes. Il ne réduit pas l'homme à son époque, à son milieu, à sa fonction, il lui restitue son âme, cette petite âme dont la voix si faible crie si fort en nous. ⁵²

Du fait donc que le fantastique se forme d'une réalité qu'il "trans-forme" permet de réduire la portée de l'antinomie réel/imaginaire, non plus à deux catégories littéraires

⁵¹ Bessière PI 28.

⁵² Marcel Schneider, "Une Déchirure soudaine..." Roman 13 (1985): 13.

différentes, mais beaucoup plus à une technique, à un processus, à un encodage, qui obéit à certaines règles : "Nous postulons que tout texte littéraire fonctionne à la manière d'un système; ce qui veut dire qu'il existe des relations nécessaires et non arbitraires entre les parties constitutives de ce texte." ⁵³

Ce système qui limite dans un cadre correspond à un certain nombre de fonctions qui, donc, obéissent à une forme, mais qui sont aussi un point de vue du critique ou du lecteur :

La forme, pour eux, [les Formalistes russes] couvre tous les aspects, toutes les parties de l'oeuvre, mais elle existe seulement comme rapport des éléments entre eux, des éléments à l'oeuvre entière, de l'oeuvre à la littérature nationale, etc., bref, c'est un ensemble de fonctions. L'étude proprement littéraire, que nous appelons aujourd'hui structurale, se caractérise par le point de vue que choisit l'observateur et non par son objet qui, d'un autre point de vue, pourrait se prêter à une analyse psychologique, psychanalytique, linguistique, etc. ⁵⁴

Cette précision quant aux limites et aux possibilités d'un point de vue critique veut préciser que l'approche du fantastique que nous avons choisie, ne prétend pas à l'exhaustivité de la perception que l'on peut avoir de ce genre littéraire, ou d'autres genres en l'occurrence :

Deux objets distincts se trouvent ici impliqués par deux activités distinctes : la structure et le sens, la poétique et l'interprétation. Toute oeuvre possède une structure, qui est la mise en

⁵³ Todorov ILF 80.

⁵⁴ Todorov PP 10.

relation d'éléments empruntés aux différentes catégories du discours littéraire; et cette structure est en même temps le lieu du sens. En poétique, on se contente d'établir la présence de certains éléments dans l'oeuvre; mais on ne peut acquérir un degré élevé de certitudes, cette connaissance se laissant vérifier par une série de procédures. Le critique, lui, se donne une tâche plus ambitieuse : nommer le sens de l'oeuvre; mais de cette activité, le résultat ne peut se prétendre ni scientifique ni "objectif" [...] Poétique et critique ne sont donc rien d'autre que des instances d'une opposition plus générale, entre science et interprétation.⁵⁵

Même si nous posons les limites, les restrictions de notre approche, et par là n'en excluons pas d'autres à priori, nous nous trouvons, quand il s'agit du fantastique, entre la poétique et l'interprétation, à cheval entre les deux, puisque le fantastique est surtout "un jeu avec le lecteur"⁵⁶, qui obéit certes à des structures données, mais qui ne peut s'évaluer que par rapport "au récit d'une perception"⁵⁷. Max Milner dans La Fantasmagorie⁵⁸ insiste sur l'aspect de la vision du monde qui fournit une façon de structurer l'espace imaginaire proposé par le fantastique, ce qui démontre une dynamique, qui partant des structures du genre littéraire (la poétique), invite à un parcours d'interprétation (le jeu avec le lecteur), pour revenir à une

⁵⁵ Todorov ILF 149.

⁵⁶ Finné 150.

⁵⁷ Todorov PP 164.

⁵⁸ Max Milner, La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique (Paris: P.U.F., 1982).

structuration, cette fois-ci de l'imaginaire. Autrement dit, cette dynamique, qui est dialectique, ne se complète qu'en trois mouvements, et une étude seulement poétique du fantastique n'aurait que peu de chances de saisir la mouvance de ce genre littéraire ⁵⁹. Le rôle du lecteur, ou de l'interprétation, est au centre du fantastique:

Le fantastique implique donc une intégration du lecteur au monde des personnages; il se définit par la perception ambiguë qu'à le lecteur même des événements rapportés. Il faut préciser aussitôt que, parlant ainsi, nous avons en vue non tel ou tel lecteur particulier, réel, mais une "fonction" de lecteur, implicite au texte (de même qu'y est implicite la fonction du narrateur). La perception de ce lecteur implicite est inscrite dans le texte, avec la même précision que le sont les mouvements des personnages. ⁶⁰

Ce rapport du lecteur au texte, qui engendre le doute chez Todorov, la peur chez Castex, l'incertitude chez Bessière, n'est que l'expression d'un même phénomène qui

Paradoxalement, [...] n'a pas fonction de déréalisation, mais assure la circulation du vraisemblable dans le récit. L'ambiguïté du fantastique est celle-là même du rapport destinataire-destinateur. Le narrateur commande une certaine lecture (on s'y plie ne serait-ce qu'en suivant l'ordre numérique des pages) mais le lecteur, au long de sa lecture, reconstitue, contre l'ordre du narrateur, l'ordre de son vraisemblable. L'ordre du livre et l'ordre du réel sont distincts (la fiction initiale de l'histoire rapportée le souligne); le thème fantastique n'est ici rien d'autre que la marque de l'investissement du premier par

⁵⁹ "L'expression fantastique est donc fondamentalement relative parce qu'elle est étroitement dépendante des domaines variables du normal et de l'anormal, qui fournissent les éléments de la motivation réaliste." Bessière PI 34.

⁶⁰ Todorov ILF 35-36.

le second. ⁶¹

"L'investissement du premier par le second", est cette fonction de lecteur, sans qui la narration n'existe pas, et comme le rappelle Bessière en citant Barthes : "La narration ne peut recevoir son sens que du monde qui en use" ⁶². Par conséquent, une lecture poétique, dans le sens de formaliste, du fantastique se doit d'être complétée par une interprétation (la fonction de lecteur) du sens de cette lecture. Ces deux éléments, l'aspect formaliste et la fonction de lecteur vont se regrouper dans une méthodologie qui, partant de la forme comme structure narrative, va accomplir, grâce au sens que la fonction de lecteur attribue à ces structures, une oscillation entre transcendance et immanence ⁶³ : lieu d'élection du fantastique.

Pour Todorov, le fantastique comme genre littéraire, ne doit être interprété de façon ni poétique, ni allégorique ⁶⁴. C'est-à-dire, n'y voir qu'un ensemble de règles, de structures ou alors n'en faire qu'une interprétation allégorique, c'est priver le fantastique d'un des éléments qui

⁶¹ Bessière PI 166-167.

⁶² Bessière PI 167.

⁶³ "Le fantastique oscille, si l'on ose dire, entre la transcendance et l'immanence, c'est-à-dire entre la vérité de fait, correspondance entre discours et réalité, et l'évidence interne par laquelle un récit s'impose de lui-même au lecteur réceptif." Vax COLF 139.

⁶⁴ Todorov ILF 38.

compose sa réception ⁶⁵, soit la fonction de lecteur, soit la fonction formaliste, qui, l'une comme l'autre, l'une plus l'autre, forment et produisent le fantastique.

A partir de ces remarques, Todorov propose alors trois aspects de l'oeuvre qui découlent de l'interprétation du récit dans le contexte d'un genre littéraire :

Toute théorie des genres se fonde sur une représentation de l'oeuvre littéraire. Il faut donc commencer par présenter notre propre point de départ. Brièvement, nous distinguerons trois aspects de l'oeuvre : les aspects verbal, syntaxique, sémantique. ⁶⁶

Ces trois aspects qui divisent le récit en trois interprétations où le formalisme se mêle au poétique pour justifier une technique, mais aussi donner un sens, une dynamique à cette technique, s'expliquent ainsi selon Todorov :

L'aspect verbal réside dans les phrases concrètes qui constituent le texte. On peut signaler ici deux groupes de problèmes. Les uns sont liés aux propriétés de l'énoncé (j'ai parlé ailleurs, à ce propos, des registres de parole; on peut aussi employer le terme de style, en donnant à ce mot un sens étroit). L'autre groupe de problèmes est lié à l'énonciation, à celui qui émet le texte et à celui qui le reçoit (il s'agit dans chaque cas d'une image implicite au texte, non d'un auteur ou lecteur réels); on a étudié jusqu'à présent ces problèmes sous le nom de vision ou points de vue. Par l'aspect syntaxique, on rend compte des relations qu'entretiennent entre elles les parties de l'oeuvre (on parlait naguère à ce propos de composition). Ces relations peuvent être de trois types : logiques, temporelles et spatiales. Reste l'aspect sémantique ou, si l'on veut, les thèmes

⁶⁵ Ou "représentation" pour garder le vocabulaire de Todorov.

⁶⁶ Todorov ILF 24.

du livre. Dans ce champ, nous ne posons, au départ, aucune hypothèse globale...⁶⁷

Ces trois aspects restent toutefois peu précisés et peuvent donc être interprétés en rapport avec le fonctionnement du fantastique en ce qui concerne la narration :

On pourrait cerner le problème d'une autre façon, en parlant des fonctions qu'à le fantastique dans l'oeuvre. Il convient de se demander : qu'apportent à une oeuvre ses éléments fantastiques? Une fois placé à ce point de vue fonctionnel, on peut aboutir à trois réponses. Premièrement, le fantastique produit un effet particulier sur le lecteur --peur, ou horreur, ou simplement curiosité-- , que les autres genres littéraires ne peuvent provoquer. Deuxièmement, le fantastique sert la narration, entretient le suspense : la présence d'éléments fantastiques permet une organisation particulièrement serrée de l'intrigue. Enfin, le fantastique a une fonction à première vue tautologique : il permet de décrire un univers fantastique, et cet univers n'a pour autant une réalité en dehors du langage; la description et le décrit ne sont pas de nature différente. L'existence de ces trois fonctions et de trois seulement (à ce niveau de généralité) n'est pas un hasard. La théorie générale des signes --et nous savons que la littérature en relève-- nous dit qu'il y a trois fonctions possibles pour un signe. La fonction pragmatique répond à la relation qu'entretiennent les signes avec leurs utilisateurs, la fonction syntaxique recouvre la relation des signes entre eux, la fonction sémantique vise la relation des signes avec ce qu'ils désignent, avec leur référence.⁶⁸

Ces trois aspects d'un récit qui peuvent déterminer les fonctions qui définissent le fantastique se rapprochent ainsi de l'approche de Greimas qui distingue ces mêmes trois niveaux dans tout récit. Autrement dit, cela consiste en une

⁶⁷ Todorov ILF 24-25.

⁶⁸ Todorov ILF 98.

théorie du récit qui n'est pas nécessairement le fantastique et qui découpe la narration en éléments, ou fonctions ou niveaux :

Greimas propose d'étendre cette analyse sémique du niveau des lexèmes à celui du discours, et donc à l'étude des récits. C'est ainsi qu'il distingue dans tout récit trois niveaux : --Un niveau profond, le niveau sémantique, qu'il appelle parfois niveau structural, celui des concepts, statique, achronique, antérieur à la mise en récit. Ce niveau s'organise en deux couples de termes opposés, corrélés selon le modèle du carré sémiotique. Il constitue l'axiologie, c'est-à-dire le système de valeurs du récit. --Un niveau intermédiaire, le niveau narratif, qui prend en charge les contenus du niveau sémantique et les organise en récit, c'est-à-dire en suite dynamique et temporellement orientée. Ce niveau s'organise selon une grammaire narrative, puisque les contenus sémantiques sont anthropomorphisés sous forme d'actants selon le modèle actantiel, munis de qualifications et remplissant des fonctions. Ce niveau du récit est antérieur à sa manifestation linguistique. En effet, Le Petit Chaperon rouge par exemple peut se raconter en film, en dessin animé, en images d'Epinal, etc. Il s'agira toujours de la même histoire. --Un niveau de surface, le niveau linguistique ou stylistique. C'est la manifestation du récit dans ce qu'il a de plus concret.⁶⁹

A partir de ces catégorisations du récit, le fantastique peut se délimiter, c'est à dire que l'on peut voir dans l'aspect sémantique, premièrement, l'évocation par le choix des motifs de ce qui caractérise le fantastique. La fonction sémantique opère comme un sociolecte qui représente ce genre littéraire. En effet, cette fonction amène une vision qui a pour cause un phénomène dicible (un moine for-

⁶⁹ Michèle Simonsen, Le Conte populaire français (Paris: P.U.F., 1981) 114-115.

niqueur, une passion amoureuse, ou religieuse, un cadre spatio-temporel, etc.), et transforme ce phénomène dicible en une conséquence indicible, c'est à dire que le moine devient une allégorie du Diable, la passion un ensorcellement, le cadre spatio-temporel un lieu hanté, etc.

L'aspect sémantique donc, est le lieu de transformation de ce qui est réaliste (comme représentation) jusqu'à ce qui devient fantastique par le questionnement évocatoire organisé par le narrateur, mais aussi par le lecteur qui trouve des références lui rappelant sa propre thématique fantastique composée de notions culturelles, littéraires, psychologiques. Par exemple le motif du sang si cher à Barbey, renvoie au thème du vampire, de la mort, alors que son absence rapproche de la pâleur et des fantômes. Pourtant le sang en lui-même n'est pas uniquement un motif fantastique, mais son évocation pour Barbey d'Aurevilly le devient.

Pour que le sémantique opère (tout seul en effet il perdrait vite de sa dynamique), la fonction syntaxique est essentielle. On la définira comme un procédé narratif qui sert de ciment aux allusions sémantiques et les organise en récit. Le but du fantastique est de présenter une autre vision du dicible, d'évoquer l'envers des choses. Pour cela, le récit doit utiliser des unités formelles comme la mise en abyme, l'enchâssement, la répétition, techniques d'écriture

qui auront pour effet d'ajouter au sémantique sa mise en relief, d'en faire un axe autour duquel le récit s'organise.

Le troisième aspect est verbal. Par cela on entend non seulement l'énonciation de mots (qui se rapprochent du sémantique par leur signifié), mais aussi l'aspect stylistique (qui lui se rapproche du syntaxique par l'idée d'organisation du style). Cet aspect verbal est donc une notion dynamique qui part du mot pour arriver à la phrase comme effet de style, et qui a pour rôle de créer l'ambiguïté, le renversement du dicible à l'indicible. Todorov cite deux procédés, qui vont aussi être retrouvés dans les récits de Barbey d'Aurevilly :

L'ambiguïté tient aussi à l'emploi de deux procédés [...] ils s'appellent : l'imparfait et la modalisation. Cette dernière consiste, rappelons-le, à user de certaines locutions introductives qui, sans changer le sens de la phrase, modifient la relation entre le sujet de l'énonciation et l'énoncé. Par exemple, les deux phrases "Il pleut dehors" et "Peut-être qu'il pleut dehors" se réfèrent au même fait; mais la seconde indique en outre l'incertitude où se trouve le sujet qui parle, quant à la vérité de la phrase qu'il énonce. L'imparfait a un sens semblable; si je dis "J'aimais Aurélia", je ne précise pas si je l'aime encore maintenant ou non; la continuité est possible, mais en règle générale peu probable [...] L'imparfait, de plus introduit une distance entre le personnage et le narrateur, de telle sorte que nous ne connaissons pas la position de ce dernier.

70

D'autres procédés peuvent être mentionnés, ainsi le

⁷⁰ Todorov ILF 42-43.

choix verbal du verbe "sembler" qui, sans affirmer, propose, déstabilise, crée l'ambiguïté et le doute. De même, l'utilisation des trois points de suspension a pour effet, tout en proposant une solution, une réponse, de la mettre en doute dans un même mouvement. L'aspect verbal agit donc à la surface du récit comme forme de questionnement. En cela, il pourrait être le point de départ du fantastique, mais il arrive aussi qu'il en soit le point d'arrivée. Autrement dit ces trois aspects, sémantique, syntaxique et verbal sont étroitement liés, et plutôt que de fonctionner dans une perspective linéaire, ils s'inscriraient dans un modèle circulaire, tant leur interdépendance est étroite.

A partir de ces trois aspects qui structurent le récit fantastique ⁷¹, il sera possible de les appliquer à un récit, de déterminer leur fonctionnement et leur productivité. L'application de cette méthodologie appelle une étude approfondie et détaillée d'un récit (un corpus du fantastique), qui une fois faite, déterminera une grille morphologique et comparative.

Cette grille permettra de cerner ce qu'est pour Barbey

⁷¹ Mais ce n'est pas une exclusivité du fantastique, ce n'est qu'un découpage du texte qui, en prenant comme hypothèse, la nature fantastique des motifs choisis, et leur fonctionnement dans une dynamique qui crée l'ambiguïté, le doute quant à la vision du texte, détermine une interprétation fantastique du récit.

d'Aurevilly l'esthétique du fantastique, et sera utilisée pour définir, dans trois autres romans ⁷², l'appartenance au genre fantastique, de certaines des oeuvres de cet auteur.

Cette démarche que l'on veut sinon scientifique, du moins méthodologique, part d'une déduction fondée sur une intuition du fantastique dans l'oeuvre de Barbey d'Aurevilly, et n'a pas pour but de recenser toute l'oeuvre de cet auteur. Comme le souligne Todorov, il ne s'agit pas là "de déduire une loi universelle", mais beaucoup plus de saisir et cerner une "hypothèse générale" :

[...] il n'y a qu'un pas à faire pour voir surgir l'image de l'étudiant laborieux, enseveli sous des livres qu'il devra lire en raison de trois par jour, hanté par l'idée que des textes nouveaux sans cesse s'écrivent et qu'il ne parviendra sans doute jamais à les absorber tous. Mais un des premiers traits de la démarche scientifique est qu'elle n'exige pas l'observation de toutes les instances d'un phénomène pour le décrire; elle procède bien plutôt de la déduction. On relève, en fait, un nombre relativement limité d'occurrences, on en tire une hypothèse générale, et on la vérifie sur d'autres oeuvres, en la corrigeant (ou la rejetant). Quel que soit le nombre des phénomènes étudiés (ici, des oeuvres), nous serons toujours aussi peu autorisés à en déduire des lois universelles; la quantité des observations n'est pas pertinente, mais uniquement la cohérence logique de la théorie. ⁷³

Ceci mentionné, le fantastique n'est pas né le 2 août 1828, mais a une histoire qui va trouver son point d'équilibre, ou

⁷² L'Enfermé, Une Vieille Maîtresse, et Un Prêtre marié.

⁷³ Todorov ILF 8.

du moins un point d'équilibre car d'autres formes du fantastique sont possibles, dans ce XIXe siècle et plus particulièrement dans l'oeuvre de Barbey d'Aurevilly, qui a su et représenté son époque, et utiliser ce que d'autres avaient produit.

CHAPITRE III

HISTORIQUE DU FANTASTIQUE ¹.

Le second chapitre a délimité les frontières du fantastique en tant que genre, mais on a vu que le terme pré-existait et qu'il était relié à l'imagination. De plus le genre n'est pas né ex nihilo, et a des racines ailleurs que dans l'époque qui l'a vu définir, ce qui fait dire à Todorov qu'il faut relativiser cette distinction de genre :

Le concept de genre doit être nuancé et qualifié. Nous avons opposé, d'une part, genres historiques et genres théoriques: les premiers sont le fruit d'une observation des faits littéraires; les seconds sont déduits d'une théorie de la littérature. D'autre part, nous avons distingué, à l'intérieur des genres théoriques, entre genres élémentaires et complexes : les premiers se caractérisent par la présence ou l'absence d'un seul trait structural; les seconds, par la présence ou l'absence d'une conjonction de ces traits. De toute évidence, les genres historiques sont un sous-ensemble de l'ensemble des genres théoriques

¹ Le but de ce chapitre n'est pas de résumer les nombreuses études sur l'histoire ou l'apparition du fantastique (dont on trouvera des exemples dans la bibliographie et dans les renvois de ce chapitre), mais beaucoup plus d'essayer de placer Barbey d'Aurevilly, son inspiration, ses sources possibles, dans le contexte fantastique et littéraire du XIXe siècle, et de constater par là qu'il est improbable qu'il n'ait pas été touché, influencé, par ce qui, au dessus des catégorisations comme le romantisme, le réalisme, le symbolisme entre autres, a traversé le siècle de part en part, c'est-à-dire le fantastique sous toutes ses formes.

complexes. ²

Cette relativisation consisterait à distinguer du noyau théorique (le genre en tant que tel), les cercles concentriques qui lui donnent sa substance, et qui dans le temps, et grâce au temps, vont arriver à définir le concept de genre, diamant parmi les pierres, non produit d'une génération spontanée.

Marcel Schneider résume bien ce qui fait (et fera) le propos de ce chapitre et qui sera confirmé ultérieurement par l'apport de d'autres points de vue :

Je voulais montrer que, bien avant 1830, date où le fantastique s'établit en France en tant que genre littéraire, il avait existé dès le début du Moyen Age ³ jusqu'à maintenant et qu'il s'était manifesté dans les genres voisins du merveilleux, de l'occulte, de l'ésotérique, du féerique, du surnaturel, de l'étrange, du frénétique et du bizarre. Peut-on laisser de côté les lais de Marie de France, le cycle Lancelot-Graal, les pastorales magiques du théâtre baroque, les contes de fées, la croyance aux esprits élémentaires, le roman noir, le frénétique, qui ont tous en commun avec le genre fantastique le goût du mystère et du dépaysement, sans parler de la littérature occultiste, hermétique et ésotérique? Ce sont là des genres apparentés qu'il n'est pas question de confondre avec le fantastique; ils nous révèlent pourtant quelles traditions, quelles références et quels mythes ont aidé un Nerval, un Villiers de L'Isle-Adam et un Lautréamont à se concevoir et à paraphraser leur personnalité d'écrivain.

Quel nom donner à cette source constante, inépuisée depuis dix siècles? J'ai choisi comme dénominateur commun le mot FANTASTIQUE en le prenant dans son acception la plus étendue, parce qu'il frappe l'imagination et qu'il fait mouche, parce qu'il est aussi difficile à définir

² Todorov ILF 25.

³ Et même avant, nous y reviendrons.

que le mot ROMANTISME, d'ailleurs aussi commode que ce dernier. ⁴

En prenant le mot fantastique dans son sens large, "dans son acceptation la plus étendue" on peut concevoir que ce genre de littérature a de tout temps été un moyen d'expression pour l'homme (et non pas seulement depuis le Moyen Age). Nodier dans son Du fantastique en littérature, divise la pensée humaine en trois formes d'expression :

[...] De ces trois opérations successives, celle de l'intelligence inexplicable qui avoit fondé le monde matériel, celle du génie divinement inspiré qui avoit deviné le monde spirituel, celle de l'imagination qui avoit créé le monde fantastique, se composa le vaste empire de la pensée humaine. ⁵

Cette division a l'avantage de ratisser très large et de rapprocher le fantastique tout simplement de l'imagination, et de revenir ainsi à la définition proposée dans le chapitre II, définition qui précède celle du genre.

Il est concevable toutefois qu'une certaine forme du fantastique, car il y en a plusieurs, peuple l'imaginaire et en est même l'extrême limite en deçà de laquelle toute forme de rationalisme se révèle possible, autrement dit, rationalisme et imaginaire ne sont pas antinomiques. Si nous prenons ce que Nodier appelle "la science de Dieu" celle-ci s'appuie sur le monde fantastique de façon constante, il n'est qu'à citer L'Apocalypse, comme le fait Nodier :

⁴ Marcel Schneider, "Une déchirure soudaine...", Roman 13 (1985): 12.

⁵ Nodier 72.

J'ai dit que la science de Dieu elle-même s'étoit appuyée sur le monde fantastique ou superst, et c'est une de ces choses qu'il est à peu près inutile de démontrer [...] Qui ne se rappelle au premier abord les amours si mystérieux des anges, à peine nommés dans l'Écriture, avec les filles des hommes, l'évocation de l'ombre de Samuel par la vieille pythonisse d'Endor, cette autre vision sans forme et sans nom, qui se manifestoit à peine comme une valeur confuse [...] et surtout cette incomparable épopée de l'Apocalypse, conception grave, terrible, accablante pour l'âme comme son sujet, comme le dernier jugement des races humaines, jeté sous les yeux des jeunes églises par un génie de prévision qui semble avoir anticipé sur tout l'avenir, et s'inspirer de l'expérience de l'éternité.⁶

Nous constatons donc que "la science de Dieu" s'appuie aussi sur cette relation de l'imaginaire et du rationalisme, sans quoi elle se situerait hors de la logique ou du rationalisme représenté par la construction narrative, et naturellement tout texte appelle la compréhension du lecteur.

Autrement dit, "la science de Dieu", qui a l'âge de l'humanité, et dans la mesure où elle se veut surnaturelle, transcendance de la réalité, fournit au fantastique les raisons de son existence. Il serait même possible d'envisager le fantastique comme un aspect ludique de "cette science de Dieu", puisque finalement cette forme de littérature est un jeu avec le lecteur, reprenant, comme pour Barbey d'Aurevilly, ce duel entre le Bien et la Mal, entre Dieu et le Diable comme principale dynamique du récit. Dans cette perspective, les écritures qu'elles soient Saintes ou profanes participent

⁶ Nodier 73-74.

de la même fracture, celle qui laisse l'homme partagé entre les deux aspirations jamais soudées de cette fracture qui est aussi la Vie. Mais ceci est une autre histoire, ou une autre dimension du fantastique.

Ce fantastique religieux, solennel, peut faire place aussi à un monde imaginaire peuplé de fées et de génies. La frontière n'est pas toujours très définie surtout quand il s'agit de la mythologie grecque par exemple. Nos références littéraires et culturelles doivent beaucoup à ce fantastique, que ce soit celui de L'Illiade ou de L'Odyssée ⁷ ou même encore des Mille et une Nuits ⁸.

Les "trois opérations successives" que Nodier évoque, si elles nous font passer du monde de Dieu à celui du fantastique et cela par l'imagination, n'en restent pas moins une tentative de schématisation qui doit résumer des siècles de culture et de pensée humaine de façon bien restrictive. Toutefois, cela permet de saisir le fantastique, de le comparer à l'autre forme de la transcendance qu'est la

⁷. Par l'inscription du mythe dans la narration, ces textes forment les architextes du fantastique.

⁸. "C'est ainsi que prirent naissance, au pays le plus favorisé de la nature, ces contes orientaux, resplendissante galerie des prodiges les plus rares de la création et des rêves les plus délicieux de la pensée, trésor inépuisable de bijoux et de parfums qui fascine les sens et divinise la vie. L'homme qui cherche inutilement une compensation passagère à l'ennui amer de sa réalité n'a probablement pas encore lu Les Mille et une Nuits." Nodier 74-75.

religion ⁹, dans sa dimension transcendantale, celle qui consiste à faire voir autre chose que ce qui est présenté par le miroir du récit promené devant la réalité, à la façon dont Stendhal explique la création romanesque.

Nodier voit aussi une périodisation dans la littérature, qui fait que le fantastique revient à certaines époques plus qu'à d'autres : "L'apparition des fables recommence au moment où finit l'empire de ces vérités réelles ou convenues qui prêtent un reste d'âme au mécanisme usé de la civilisation."¹⁰. C'est ce qui pourrait expliquer selon lui l'importance du fantastique au XIXe siècle ou dans les écrits des derniers classiques grecs et latins tels Lucien et Apulée, et qui correspondent à des tournants dans l'histoire, peut-être aussi à des périodes de décadence, bien que cette dernière notion soit plus difficilement repérable, car ce qui est décadence pour les uns peut être envisagé comme renaissance pour les autres. Cependant, le fantastique vu comme un rajeunissement des thèmes littéraires est plus justifiable, si l'on considère que ce mode d'écriture renvoie à un regard différent de la réalité, et par conséquent à un nouvel horizon thématique, tout comme le mouvement de la Pléiade

⁹ "La création esthétique apparaît comme la laïcisation du débat des clercs. Elle recueille l'interrogation religieuse sur le dérèglement possible des rapports codifiés de la nature et de la surnature, et établit, par là-même, le fantastique." Bessière PI 70.

¹⁰ Nodier 78.

préconisait le retour aux textes antiques comme moyen de rajeunir l'horizon littéraire. De même le fantastique par une incursion dans les mythes qui fondent la culture, peut-il ramener de nouvelles perspectives.

Mais le fantastique correspond aussi au besoin constant chez l'homme de dépasser les bornes de la réalité, d'expliquer, d'explorer, ce qui n'est pas compris, de dire l'indicible, par un merveilleux qui est aussi une invitation au voyage et l'on sait l'infinie sollicitation du rêve : Paul Valéry déclare d'ailleurs dans Choses Tues :

Certains croient que la durée des oeuvres tient à leur "humanité". Ils s'efforcent d'être vrais. Mais quelle plus longue durée que celle des oeuvres fantastiques?... Le faux et le merveilleux sont plus humains que l'homme vrai. ¹¹

Ceci souligne que le fantastique, en dehors d'une périodisation éventuelle, est aussi et surtout une constante, non seulement de la psyché humaine mais aussi de l'oeuvre littéraire qui l'exprime, et que ce fantastique se retrouve sous une forme ou une autre à travers tous les siècles, sorte d'introspection constamment renouvelée.

En tant que genre accepté comme tel, défini, recensé, il apparaît en Europe au XIXe siècle en corrélation avec le Romantisme. Avant on parlait du merveilleux du Moyen Age ou

¹¹ Paul Valéry, Tel Quel (Paris: Gallimard, 1941) t.I, 26.

du féerique au XVIIIe siècle, catégories du fantastique, mais tout de même assez lointaines de ce que le XIXe siècle va révéler ¹². Ces distinctions --fantastique/romantisme-- sont d'autant plus relatives ¹³ que le fantastique (tel que nous l'avons défini), va naître de l'inspiration gothique ou terrifiante ¹⁴. Le Château d'Otrante d'Horace Walpole, publié en 1764 en Angleterre inaugure non seulement le mouvement romantique mais aussi le fantastique du siècle suivant. On peut le voir comme une sorte de réaction aux âges classiques, et un retour à la nature, à la sensibilité, et au passé : "Fatigués de la correction froide qui avait dominé

¹² Ce qui ne veut pas dire que ces genres (merveilleux, féerique) aient disparus de la littérature après et pendant le XIXe siècle, ceux-ci demeurent et continuent d'exister en parallèle au fantastique, qui lui aussi ne cesse d'être, sous des formes qui sont différentes de celles du XIXe siècle.

¹³ Du moins quant à leurs origines, leurs sources.

¹⁴ C'est l'hypothèse d'Alice Killen dans son Roman terrifiant ou roman noir (Paris: Honoré Champion, 1967). Celle-ci distingue d'abord le "roman de la terreur" qui est aussi "gothique" dans la mesure où il s'inspire du Moyen Age. Ce roman de la terreur ou gothique va se transformer sous l'influence de la littérature allemande et française (particulièrement Rousseau et Bernardin de Saint Pierre) : "Le roman de la terreur se ressent de ces influences. Il devient plus romanesque, plus pittoresque; les brigands et les proscrits remplacent très souvent les chevaliers revêtus de leur armure [...] Le roman de la terreur perd ainsi de plus en plus son caractère primitif et moyenâgeux. Ses traits "gothiques" proprement dits se réduisent à une mise en scène romanesque de vieux châteaux et de tours hantées qui forment un cadre propre à renfermer les mystères, les horreurs et les crimes que les romanciers se plaisent de plus en plus à entasser. Le terme "gothique" - quoiqu'il servit encore assez souvent à désigner l'oeuvre des successeurs de Walpole - fit place en Angleterre, à celui de "roman terrifiant", ou "roman de terreur et de merveille" ("novel of terror and wonder"), et en France au nom de roman "terrifiant" ou roman "noir." Killen 17.

les Ages "classiques", les esprits commençaient en Angleterre, dès le second quart de XVIIIe siècle, à se tourner vers un retour à la nature et à la sensibilité." ¹⁵. C'est aussi un premier pas vers le réalisme historique, car dans ce roman et dans ceux du même genre qui vont suivre, nous assistons à une tentative de recréer le monde moyenâgeux, de par sa société, son cadre mais aussi et surtout ses superstitions.

Avant la fin du XVIIIe siècle, ce genre de roman aura inspiré d'autres écrivains dont Clara Reeves (Le Vieux Baron Anglais ou Les Revenants vengés, histoire gothique (1777), (traduit en français en 1787), Mrs Radcliffe (L'Italien ou le confessionnal des pénitents noirs 1797) et Matthew Gregory Lewis (Le Moine 1795), pour ne citer que quelques oeuvres et auteurs anglais ¹⁶, qui ne sont pas les seuls :

Toutes ces influences agissent sur le romantisme, assez difficiles à distinguer quelquefois les unes des autres. L'influence allemande et l'influence anglaise surtout se fondent et s'entre-croisent. En ce qui concerne la littérature anglaise, c'est très souvent à travers Scott, Byron, Thomas Moore, etc., que nous voyons percer l'influence des romanciers "noirs" [...] Les successeurs de Lewis et de Mrs Radcliffe étaient arrivés à faire ce qui avait été au-dessus des forces des maîtres de la terreur. ¹⁷

¹⁵ Killen IX.

¹⁶ Je renvoie aux ouvrages d'Alice Killen ou à celui de J.B. Baronian entre autres.

¹⁷ Killen 127.

En France le roman "noir" va arriver au moment de la Révolution et d'une certaine façon s'y développer littérairement parlant mais aussi politiquement, non que ce mouvement ait été inconnu avant, Cazotte et son Diable amoureux (1772) nous le rappelle, mais c'est là plutôt une exception, et ne correspond pas encore à ce que les Français désirent lire et écrire :

On ne jurait que par La Nouvelle Héloïse, qui exaltait le sentiment et divinisait la passion d'amour. On appelait à grands cris les ébranlements de l'âme, mais on les concevait sous les espèces de la sensibilité, de la vertu et de la raison. Les romans chevaleresques de La Monnoye, de Cazotte essayaient bien d'éveiller un plaisir esthétique qui se fondait sur une vision du Moyen Age à la fois émerveillée et flamboyante, mais elles n'étaient appréciées que d'un public restreint [...] Nos romances chevaleresques contribuent à définir le romantisme troubadour légitimiste et chrétien, tandis que les romans gothiques anglais fournissent des armes à ceux qui constituent le parti opposé, aux champions du genre frénétique. Ces armes seront la révolte et la magie. C'est la magie que propose à notre désir cette transcription d'un rêve qu'est Le Château d'Otrante. Non point celle que voulaient extirper les inquisiteurs de 1600, mais celle de l'imagination. Horace Walpole ne fait pas intervenir le Diable et ses suppôts, il nous induit dans une tentation d'un autre ordre : la fascination de l'irrationnel.¹⁸

Le fantastique ou gothique à l'anglaise ne s'est donc pas imposé en France très rapidement, cette culture de l'imagination et de l'irrationnel va pourtant éclater en dehors des livres, par la Révolution, qui comme le souligne Sade va transformer "l'inspiration" romanesque :

¹⁸ Schneider LFF 118.

Ce genre [...] devenait le fruit indispensable des secousses révolutionnaires, dont l'Europe entière se ressentait. Pour qui connaissait tous les malheurs dont les méchants peuvent accabler les hommes, le roman devenait aussi difficile à faire que monotone à lire : il n'y avait point d'individu qui n'eût plus éprouvé d'infortune en quatre ou cinq ans que n'en pouvait peindre en un siècle le plus fameux romancier de la littérature: Il fallait donc appeler l'enfer à son secours, pour se composer des titres à l'intérêt, et trouver dans le pays des chimères ce qu'on savait couramment en ne fouillant que l'histoire de l'homme en cet âge de fer. ¹⁹

Les excès et les scènes sanglantes de la Révolution ont habitué les lecteurs à l'atroce et celle-ci n'a pas fini de fournir l'écho et la matière, plus tard, d'un certain fantastique en littérature. Tel Barbey qui écrira au milieu du siècle Le Chevalier des Touches (1864) :

Mais après la Terreur qui les avait saturés d'horreurs réelles, ils se précipitèrent sur les horreurs imaginaires pour donner pâture aux instincts que les massacres avaient éveillés en eux et pour trouver une inavouable compensation à ce que leur inconscient leur réclamait [...] Le roman noir anglais dépassait leur attente : tout ce qu'on avait rêvé s'y trouvait exaucé, et même au-delà. La littérature d'infraction que nos passions ont toujours souhaitée, mais que les lois, les bonnes moeurs et les structures sociales contraignent au silence, à la clandestinité tout au moins, s'étalait à la devanture des librairies. ²⁰

De plus la Révolution libéra les esprits, supprima les entraves des anciennes règles classiques, même si celles-ci étaient en voie de disparition naturelle, le bouleversement

¹⁹ D.A.F. de Sade, Idée sur les romans (Genève: Slatkine, 1967) 12.

²⁰ Schneider LFF 119.

révolutionnaire les accéléra. Le cadre le plus souvent gothique de ces romans noirs et terrifiants permettait aussi une critique de la société féodale, du clergé ²¹, et de là à voir dans ce mouvement, en France en tous les cas, une condamnation de l'ancien ordre, il n'y a pas loin. Barbey plus tard, prendra d'ailleurs le contre-pied de ce défolement en faisant de l'ancien régime un monde exquis et du suivant la cause et la conséquence de tout ce qu'il peut y avoir de "noir", de fantastique dans son oeuvre.

Les premières années du XIXe siècle ont été le théâtre d'une production romanesque énorme où grouillaient spectres, fantômes, assassins, apparitions de tous genres, s'égorgeant merveilleusement ²². De toute cette mode, peu ont survécu, mais celle-ci a tout de même eu une grande influence sur toute la génération qui fera le XIXe siècle littéraire. Toutefois le genre "noir" va être soutenu, tout d'abord par Madame de Staël qui préconise les littératures du

²¹ "La tendance anticatholique de l'époque se fait sentir chez les romanciers de ce genre [noir] [...] Les écrits des philosophes français du XVIIIe avaient dépeint une Espagne en proie aux superstitions et aux violences monacales. Le théâtre français de la Révolution vient alimenter cette tendance en représentant un clergé corrompu, débauché et cruel, avec toute une mise en scène de noirs cachots; conception qui sera adopté par les romanciers anglais." Killen 17.

²² "En quelques années les disciples de l'école radcliffienne présentèrent à leurs lecteurs patients une cohue incroyable de spectres, d'apparitions de tous genres et un bilan de crimes et de merveilles dont une liste détaillée ferait dresser les cheveux sur la tête au plus hardi d'entre nous." Killen 92.

nord représentées par entre autres Goethe et Schiller ²³. Puis Chateaubriand mettra en honneur le Moyen Age, la chevalerie, la religion chrétienne, les ruines gothiques, ceci non pas pour les dénigrer, mais plutôt comme les cadres d'un romantisme, nouvelle inspiration littéraire :

Pendant que les romanciers et les mélodramaturges "terrifiants" continuaient les traditions radcliffiennes, les doctrines de cette école jetaient des racines autrement profondes dans la littérature française [...] Tout annonce le renouvellement prochain de l'inspiration littéraire [...] Ceux qui formeront plus tard l'école romantique sont en train de nourrir leurs jeunes imaginations des romans de Lewis et d'Ann Radcliffe. Stendhal recommande à sa soeur Pauline la lecture des Mystères d'Udolphe et de l'Italien [...] ²⁴.

Ce romantisme va prendre du temps avant de sortir de sa gangue et va aussi se faire influencer de différentes façons qui ne se distinguent pas très clairement les unes des autres. L'importance de l'Angleterre ²⁵ et de l'Allemagne

²³ "Hoffmann s'il vient en France à son heure, arrive néanmoins à un moment où toute la culture littéraire et artistique allemande n'est plus terra incognita. L'essai de Mme de Staël, De l'Allemagne, en a été [de l'influence de la littérature allemande en France], dès sa publication en 1810, le révélateur. Et, parmi les écrivains, les noms de Goethe (avec bien sûr, son Faust), de Jean-Paul Richter, de Tieck (qui est un auteur fantastique) ne sont plus ignorés. L'Allemagne, c'est-à-dire la "vie intime", la "poésie de l'âme"." Baronian 58.

²⁴ Killen 123.

²⁵ "C'est à tous ces auteurs, à Walpole, à Clara Reeve, à Ann Radcliffe et à Lewis, que les romantiques doivent une grande partie de leur mise en scène. Cette école aida à populariser le moyen âge, le surnaturel, les mystères expliqués ou inexpliqués [...]." Killen 69.

²⁶, est reconnue et patente, mais on ne doit pas non plus oublier l'Espagne. C'est de ce pays que viennent le Romancero et surtout la mode des drames "noirs" ²⁷.

Toutes ces influences agissent sur le romantisme et la part de chacun de ces pays se distingue difficilement. De l'Angleterre on peut plus facilement nommer quelques-uns des auteurs qui ont eu le plus d'importance : Scott, Byron, Thomas Moore, etc. Il n'est d'ailleurs qu'à relire Barbey d'Aurevilly pour constater le nombre de fois qu'il se réfère à ces deux premiers auteurs ²⁸.

Le romantisme donc, jusque dans les premières années du XIXe siècle se distingue difficilement du roman "noir" ou terrifiant ce qui amène d'ailleurs Le Journal des Débats et

²⁶ "Considérable fut la découverte d'Hoffmann en France. Il en résulta toute une série d'imitations plus ou moins fidèles et parfois d'authentiques chefs d'oeuvres complétant l'univers insolite mis à jour par "le voyageur enthousiaste". Les traductions, à partir de 1829, se succédèrent à un rythme qui dit bien l'engouement que suscitèrent alors ses contes. Loève-Weimars n'y consacre pas moins de vingt volumes entre 1829 et 1833; d'autres (Egmont, La Bédollière) s'y essaient avec un succès moindre. La vogue d'Hoffmann pénètre profondément l'esprit romantique français auquel elle semble particulièrement convenir [...] il faudra attendre la découverte d'Edgar Poe, durant les années 1860, pour que s'émousse une admiration, encore bien vivante [...]. Steinmetz 60.

²⁷ Alice Killen renvoie à un certain nombre d'études : in Killen 127.

²⁸ Comme seuls exemples tirés d'Un Prêtre marié, et ceci en l'espace de deux pages: "[...] je faisais comme Polidori, après avoir entendu ce poème inédit et perdu de lord Byron qui est resté perdu, car ce n'est pas le récit de Polidori qui l'a remplacé." (Bouquins 533) et "Non! nulle part je n'ai revu place d'eau plus tragique, ni dans la mer où Byron fait jeter, sous un pâle rayon de lune [...]." Bouquins 534.

les classiques en général à s'interroger sur "cette corruption du goût" :

Si l'on entend par genre romantique, dit le Journal des Débats en 1821, l'application de la poésie à certains sujets particulièrement choisis dans les moeurs chevaleresques et superstitieuses du moyen âge, rien ne nous paraît plus naturel [...] Mais si l'on entend par "romantique" ce genre d'invention et de style qui prétend surpasser tout ce qui a été fait dans les plus heureux siècles, en outrageant l'énergie et la simplicité, en substituant l'horrible au sublime et le bas au naturel, rien n'est à la fois moins heureux et moins neuf que cette tentative [...] Sous ce point de vue, la création du genre romanesque n'est donc qu'un nom assez heureux donné à la corruption du goût. ²⁹

Nodier et Hugo vont être dans les premiers à affronter ce genre de critique, et il n'est qu'à se souvenir de la réception d'Hernani (1830) pour constater que les défenseurs du bon goût n'avaient pas encore déposé les armes. Chez les romantiques qui commencèrent à écrire un peu plus tard tels Gautier et George Sand, le goût du fantastique est aussi très marqué. Cette dernière dans des romans comme Lélia (1833), et Consuelo (1842) ou encore le Château des Désertes (1851) laisse deviner l'influence que Lewis et son Moine et Ann Radcliffe ont eue sur elle. Il est d'ailleurs étonnant que Barbey qui détestait Sand en tant que porte-drapeau des "bas bleus" n'ait pas vu en elle un auteur pas si éloigné que cela en ce qui concerne les influences littéraires et le traitement du fantastique.

²⁹ Le Journal de Débats: cité in Killen 133.

Quant à Gautier, ses Récits fantastiques (1845) telle que La Morte amoureuse par exemple, montrent que l'auteur aimait passionnément tout ce qui est merveilleux, fantastique et qui tient du spiritisme.

Durant ces années le fantastique devient si à la mode qu'on peut le considérer comme une épidémie. Castex dans Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant ³⁰ dénombre pas moins de quinze auteurs plus ou moins oubliés aujourd'hui et qui ont pratiqué de multiples variantes sur les thèmes hoffmannesques entre autre. Quelques noms et oeuvres survivent toutefois tels Philarète Chasles, Paul Lacroix, plus connu sous le nom du bibliophile Jacob, Pétrus Borel le lycanthrope. Ce dernier dans Champavert, contes immoraux (1833) est arrivé à recréer des effets comparables à ceux du surnaturel de Mrs Radcliffe.

Les auteurs les plus importants furent toutefois Hoffmann et Walter Scott et dont nombre d'écrivains français se sont inspirés, dont Barbey d'Aurevilly, qui fut souvent nommé le Walter Scott normand.

Même parmi les romanciers que l'on classerait ailleurs, c'est-à-dire dans le réalisme, le fantastique n'est pas absent. Tels Balzac et plus tard Maupassant qui, dans par exemple La Peau de chagrin (1831) ou Le Horla (1887), accumulent les preuves de la véracité du récit invraisem-

³⁰ Castex ouvrage cité.

blable qui est la toile de fond, la trame nécessaire à l'irruption de l'événement effrayant. Bien que ces deux romanciers soient très différents dans leur fantastique, il est intéressant de constater que parmi les plus grands auteurs du XIXe siècle cette tendance vers le fantastique a été présente tout au long du siècle ³¹. D'ailleurs, le fantastique qui fut la base de la littérature populaire du XIXe a donné au XXe siècle le roman policier et la science-fiction qui ont emprunté au fantastique nombre de ses techniques, sinon certains de ses thèmes, et qui sont dans ce siècle-ci la littérature dite populaire (ou une composante de celle-ci).

Le roman populaire a largement débordé sur le littéraire ou sur ce qui est considéré comme tel. Des auteurs comme Frédéric Soulié avec ses Mémoires du diable (1837), ou Paul Féval dans ses Mystères de Londres (1844) ou la Soeur des Fantômes (1853) sans oublier Alexandre Dumas père ou Eugène Sue ont tout d'abord formé un lien avec le roman romantique, les deux inspirations s'étant fortement mélangées pendant tout le siècle. Victor Hugo est un bon exemple de la croisée de ces chemins avec par exemple Notre Dame de Paris (1831), qui n'est pas un roman fantastique, mais qui ayant pour cadre le Moyen Age, se rapproche de l'atmosphère des romans

³¹ Baronian, entre autres, dans son ouvrage Panorama de la littérature fantastique de langue française donne un bon aperçu de la fréquence des apparitions du fantastique au XIXe siècle, chez les auteurs les plus importants.

"noirs".

La poésie en fut contaminée aussi. Nerval, Baudelaire, le Comte de Lautréamont, Rimbaud, Verlaine ³², pour n'en citer que quelques-uns, tous participent d'une façon ou d'une autre du fantastique. Baudelaire qui fut admiré et défendu par Barbey d'Aurevilly, a non seulement traduit Poe, mais dans ses poèmes se retrouve aussi une atmosphère (sinon des motifs) fantastique ³³. D'ailleurs un rapport sémantique existe entre Les Fleurs du Mal (1857) et Les Diaboliques (1874), du moins sous la bannière du Mal et du Diable qui en est l'essence.

Baudelaire, pour le fantastique, reste surtout celui qui a traduit Edgar Allan Poe, traduction et publication qui ravivent en France l'intérêt pour le roman fantastique ³⁴.

Dans les années qui suivirent, outre Barbey qui

³² "Après Lewis, après les romantiques, après Baudelaire, Verlaine et Rimbaud aussi se sont plus à mêler les choses de la religion à celles de la débauche, et à donner à celle-ci une teinte de mysticisme." Killen 211.

³³ "Baudelaire, qui hérite des romantiques d'une tendance fort prononcée à choisir des sujets macabres et sataniques, et qui se complait comme eux à étaler des peintures où l'amour se mêle à l'effroi, à la mort, à l'horreur, ravive le goût des émotions fortes par ses traductions, très nombreuses entre 1854 et 1880 [sic], des oeuvres d'Edgar Allan Poë." Killen 207.

³⁴ Killen 207-208.

allait publier la majeure partie de son oeuvre romanesque³⁵, d'autres auteurs vont exploiter telle ou telle possibilité du fantastique. Jules Verne ira vers le fantastique scientifique, Huysmans dans Là-Bas (1891) dépeint une forme de satanisme, qui tourne d'ailleurs vers la magie noire. D'autres vont s'orienter vers l'anticléricisme, suivant en cela Lewis et son Moine du siècle précédent. Cet esprit anticléric dont on se rappelle l'importance politique à la fin du siècle, domine la Faute de l'abbé Mouret (1876) de Zola, le Scorpion (1887) de Marcel Prévost, et L'abbé Jules (1888) d'Octave Mirbeau.

Des procédés plus nouveaux dans l'évocation de la terreur dépassent les apparitions de fantômes dans des châteaux hantés³⁶. Maupassant dans Le Horla (1887), Villiers de l'Isle-Adam dans ses Contes Cruels (1883) ou dans Triboulat Bonhomme (1886) font frissonner leurs lecteurs d'une façon aussi efficace que Lewis, Walpole ou Radcliffe. La technique de ces derniers avaient atteint un âge respectable et une diffusion énorme, mais la technique changée, c'est toujours du fantastique dont il s'agit.

³⁵ A partir de 1851 avec Une Vieille Maîtresse jusqu'à la parution d'Une Histoire sans nom en 1882.

³⁶ Il s'agit surtout d'une descente dans les états de la préconscience de l'homme, alors qu'auparavant le fantastique était extérieur (décor, cadre), et agissait sur l'intérieur, sur l'âme, les auteurs mentionnés font partir le fantastique de l'intérieur de l'homme, ce qui donne au cadre et au décor une vision fantastique. Celui-ci est donc plus psychologique, plus intériorisé.

De cette époque date aussi l'intérêt pour les sciences occultes; on se souvient de Victor Hugo faisant tourner les tables à Guernesey, ce qui n'est que l'épiphénomène anecdotique d'un courant de pensée, de recherches et d'hypothèses qui s'est déversé sur la seconde partie du XIXe siècle, mais qui ne lui est pas particulier, à preuve la fin du XVIIIe avec la philosophie de Saint Martin, le rôle des Loges, et le XXe qui n'a pas en cela démerité de l'occultisme et autres "sciences" parallèles.

En ce qui concerne l'importance de l'intérêt pour les sciences occultes au cours de XIXe siècle, il faut considérer l'avènement du positivisme ³⁷, qui en jetant les bases d'une nouvelle religion de la science, a relancé l'exploration de ce qui pouvait être tenu pour mystérieux :

L'avènement du positivisme, préparé dès le XVIIIe siècle par la critique des philosophes, est un fait accompli aux environs de 1850. A cette date, Auguste Comte a entièrement publié son Cours de philosophie positive; et Renan, avec un juvénile enthousiasme, a jeté les bases d'une religion de la science, destinée à remplacer les cultes selon lui périmés : "La science seule fera désormais les symboles. "Pour les prêtres de cette loi nouvelle, le mot miracle ne présente aucun sens, car le monde est régi par un système de lois dont le savant doit apprendre à énoncer les formules et à reconnaître les effets dans tous les phénomènes. Regrette-t-on la poésie des anciennes croyances? Que l'on se console en songeant à la beauté lumi-

³⁷ Comme le mouvement des Lumières au siècle précédent a favorisé l'éclosion des romans précurseurs du fantastique et le rationalisme du XVIIe siècle les Contes de Perrault (1697), qui s'orientent vers le merveilleux. Il semblerait qu'à chaque tentative par la science et la logique d'expliquer le monde, corresponde une échappée de l'imaginaire. Mais ceci est une autre hypothèse.

neuse d'un univers entièrement intelligible : "Le monde véritable que la science nous révèle est de beaucoup supérieur au monde fantastique créé par l'imagination".³⁸

Par opposition aussi, chez Barbey d'Aurevilly, en tous les cas, ce positivisme va être combattu par un retour au surnaturel, même si dans Une Histoire sans nom par exemple, l'explication de l'intrigue tient à un fait scientifique, c'est à dire que Lasthénie avait des crises de somnambulisme. On assiste alors à l'utilisation de la science comme tentative de justification, opposée à des sous-entendus de possessions diaboliques qui situent l'atmosphère à la limite du surnaturel. Limite qui est doute, jeu avec le lecteur.

Le XIXe siècle, c'est aussi l'exploration ou la tentative d'exploration, de tout ce qui est mystérieux et qui va donner au fantastique un autre visage, plus scientifique:

L'exploration du mystère n'a jamais été conduite avec autant de passion qu'aux environs de 1830; les esprits les plus sérieux recourent, pour expliquer les phénomènes déconcertants de l'expérience humaine, aux hypothèses les plus hardies. En 1829, le publiciste Félix Bodin donne la découverte du magnétisme animal comme un événement essentiel de la civilisation moderne. La même année, le Dr Alexandre Bertrand expose aux lecteurs du Globe les résultats de ses recherches sur le somnambulisme, la sorcellerie, la lycanthropie, la possession, les transes et l'extase mystique. Eusèbe Salverte publie un Essai sur la magie, les prodiges et les miracles, où il cherche à rendre compte par la science des phénomènes surnaturels. Telle est bien la tendance nouvelle parmi ceux qui s'intéressent au monde inconnu : il ne s'agit plus d'atteindre par des méthodes secrètes à une vérité occulte, mais d'élargir le champ de l'enquête scientifique et

³⁸ Castex 93.

d'expliquer les anomalies au lieu de les admettre à priori ou de les nier contre l'évidence.³⁹

A côté du fantastique traditionnel, vont se développer l'occultisme avec par exemple Allan Kardec, les Rose-Croix, et aussi une recherche des sciences pratiquées autrefois dans les sanctuaires de l'Orient. Joséphin Péladan, plus connu sous le nom du Sâr Péladan sera l'un des maîtres de ce mouvement. Vers la même époque, Edouard Schuré, avec son essai Les Grands Initiés (1889) va tenter une synthèse de toutes les religions. On peut concevoir ces tentatives comme une alliance du positivisme et du surnaturel. Mais cette alliance, qui est plus une rencontre de mouvements de pensée, est une alliance de la carpe et du lapin, contre nature, car elle n'abolit pas, dans sa tentative pour l'expliquer, la religion et la foi. Bien au contraire, pour Barbey d'Aurevilly, elle démontre les limites du positivisme.

Dans Un Prêtre marié (1864) par exemple, la science qui est représentée par Sombreval, ce prêtre marié, échoue dans sa tentative et tentation de nier Dieu. Tout le récit peut être vu comme un duel entre la science (qui est d'essence diabolique) et la foi, duel qui sera gagné par la foi, car : "Ce ne sont pas les crimes de la chair, mais ceux de l'esprit, qui sont les plus grands."⁴⁰ La science c'est "comme une couronne de l'enfer" : "Oui, c'est la couronne de

³⁹ Castex 55. Cette citation sera reprise dans le chapitre V.16.

⁴⁰ Un Prêtre marié, Bouquins 707.

l'enfer, car c'est la couronne de la science curieuse, de l'espérance insensée, de l'orgueil qui lutte contre Dieu, et cette couronne dévore ceux qui la portent, que ce soit des édifices ou des hommes!" ⁴¹. Barbey d'Aurevilly, s'il utilise la science et ses approches spéculatives, c'est pour mieux en montrer les limites par rapport au mysticisme et à ce combat entre le Mal et le Bien, qui est vu comme un autre péché originel continuellement proposé à l'homme par un Satan scientifique et positiviste.

Ce fantastique aurevillien que d'aucuns appellent décadentisme : "Barbey d'Aurevilly, autre Saint Père du décadentisme, à cheval sur deux générations : la frénétique de 1830 et la décadente de 1880." ⁴², est une combinaison du fantastique "frénétique" et de l'utilisation du positivisme. Ce fantastique "frénétique" relativise le positivisme, et cette combinaison paradoxale produira, en ce qui concerne Barbey d'Aurevilly, "un fantastique chrétien" ⁴³, où l'analyse psychologique des personnages tend toujours vers une analyse de ce qui est envisagé comme une possession diabolique.

⁴¹ Un Prêtre marié, Bouquins 678.

⁴² Mario Praz, La Chair, la mort et le diable (Paris: Denoël, 1977) 268.

⁴³ Dans une lettre à Trebutien, voilà comment il signale l'un des traits principaux de L'Ensorcelée: "Il y a là-dedans l'audacieuse tentative d'un fantastique nouveau, sinistrement et crânement surnaturel, - car on voit que l'auteur y croit sans petite bouche, et sans fausse honte, - fantastique qui n'est nullement celui d'Hoffmann, ou de Goethe, ni celui de Lewis, ou d'Ann Radcliffe." Lettre à Trebutien, cité de la préface de Philippe Sellier. Bouquins 34.

Ce fantastique qui tend à la psychanalyse, et qui se retrouve chez un auteur comme Sacher-Masoch dans sa Vénus à la fourrure (1870) (d'où est tiré le terme masochisme) ou Octave Mirbeau et Le Jardin des supplices (1898) est un fantastique dont l'aspect cruel (et que dire de Sade?) est plus du ressort de la psychanalyse et qui débouchera sur les découvertes de Freud et des psychologues. Ceci pour faire ressortir que les limites du fantastique en tant qu'inspiration et genre sont difficiles à cerner et qu'elles pourraient englober tout ce que le rationalisme ne peut démontrer, ou ce qu'il n'a pas encore pu expliquer, et aussi que ce que l'on appelle fantastique correspond sans doute à une idée d'un genre, mais que celui-ci évolue par rapport à la science et à l'imagination humaine, qu'elle soit tournée vers l'illimité ou Dieu, ou le limité, l'explicable, qui à ce moment ne saurait tarder à se justifier.

Naturellement le fantastique ne s'arrête pas à la mort de Barbey d'Aurevilly (1889) ou à la fin du XIXe siècle, mais poursuivre l'historique de ce genre dépasse les limites de cette étude, et de plus cet historique a été traité dans les essais qui ont été cités. L'éclairage que nous avons tenté de projeter voulait surtout cerner Jules Barbey d'Aurevilly.

CHAPITRE IV

BARBEY D'AUREVILLY ET LE FANTASTIQUE

IV.1 Eléments de biographie.

C'est un des paradoxes de cet auteur, né au début du siècle (1808), que d'être représentatif de la seconde moitié de ce siècle (il est mort en 1889). Autant donc par la date de sa mort que la publication de la majeure partie de son oeuvre, alors qu'il n'avait, par exemple, que dix ans de plus que Balzac, il est associé aux courants littéraires "fin de siècle".

Le paradoxe est composé d'une combinaison de deux éléments, d'un côté Barbey d'Aurevilly, personnage haut en couleurs et tonitruant, de l'autre une oeuvre qui a souvent tendance à échapper aux classifications à priori commodes qui structurent le XIXe siècle ¹. A priori commodes, puisque

¹ " Il [Barbey] présente des traits communs avec chacun des grands mouvements qui donnèrent ses formes au roman du XIXe siècle, mais il resta à l'écart de ces mouvements, ne s'engagea dans aucun d'entre eux. Pour n'être différent d'aucune école, Barbey d'Aurevilly fut en dehors de toutes. Sans être isolé des courants contemporains, desquels l'un ou l'autre aspect de son talent le rapprochait toujours, il vécut néanmoins en marge d'eux et ne fut jamais que de ce petit

quand on y regarde de plus près, le romantisme, le réalisme, le décadentisme, le naturalisme et autres, excluent la catégorie que nous nous efforçons de distinguer, autrement dit le fantastique. Celui-ci comme Barbey, traverse tout le XIXe siècle, et contrairement à l'auteur susnommé, sans y naître et y mourir, puisque ce fantastique pré- et post-existe à ce siècle qui a pourtant assisté à son véritable développement ².

Jules Barbey d'Aurevilly naît donc le 2 novembre 1808 à Saint-Sauveur-le-Vicomte dans le Cotentin. Sa famille installée en Normandie depuis des siècles, fut anoblie par l'achat d'une charge en 1756. Barbey passe son enfance, jusqu'en 1825, en Normandie, auprès de son oncle le docteur Pontas-Duméril, qui voltairien notoire entraîne Barbey, du moins dans ses premières années, dans une remise en question du jansénisme familial et ultra-royaliste. Aîné de quatre frères, Jules Barbey ne s'attachera qu'au second, Léon, qui deviendra prêtre, et contribuera à l'évolution religieuse de l'écrivain. En 1827, Barbey ira achever ses études à Paris où il rencontrera Maurice de Guérin avec qui il se liera d'une profonde amitié, c'est à ce moment aussi qu'il lira Byron,

groupe d'écrivains qui, au dix-neuvième siècle, n'étaient connus et appréciés que de quelques amateurs éclairés. Ce petit groupe compte par exemple Baudelaire, ou Villiers de l'Isle-Adam." Colla 166.

² Le chapitre III a développé ces points de vue.

Musset, Walter Scott, auteurs qui marqueront profondément Barbey, et à qui il devra, en grande partie, son intérêt pour le fantastique.

En 1829, il reviendra en Normandie, à Caen, pour y entreprendre, sans enthousiasme, des études de droit. Lors de ce séjour à Caen, il rencontrera ce libraire érudit, Trebutien, qui l'encouragera et le conseillera dans ses débuts littéraires. A Caen toujours il fait la connaissance de Louise des Costils, la femme qu'il aura probablement le plus aimée, mais qui est fiancée à un de ses cousins. Ils auront une liaison qui durera jusqu'en 1838, malgré le scandale que cela causera dans sa famille. Cette liaison deviendra le thème central de sa création romanesque : l'amour impossible, et que, jusqu'à un certain point, il pratiquera toute sa vie.

En 1833, Barbey s'installera à Paris où il dilapidera un petit héritage qu'il avait reçu d'un oncle, il s'essayera au journalisme et pratiquera le dandysme. A partir de 1845, il commencera à percer dans les milieux littéraires et sera reçu fréquemment dans le salon de la baronne de Maistre, par qui il s'initiera aux écrits de Joseph de Maistre. Le Barbey républicain viveur et athée se transforme alors peu à peu en un royaliste ultra-catholique. En 1847 paraîtra le premier numéro de La Revue du Monde Catholique, où Barbey professe une orthodoxie des plus rigoureuses. En 1851, il rencontrera une jeune veuve, Françoise de Bouglon, qu'il surnommera

"l'Ange blanc" et dont l'influence assagira Barbey, du moins pour quelques années. Celui-ci revient à la pratique religieuse, il se fiance même en 1852, mais le mariage n'aura jamais lieu, pour diverses raisons, mais surtout parce que Barbey est perdu, de réputation et de dettes.

A partir des années 1850 et les suivantes, Barbey s'attachera à la conception et à la rédaction de son oeuvre romanesque et critique. En 1851, il publiera presque simultanément Une Vieille Maîtresse et les Prophètes du passé. En 1852, ce sera le tour de L'Ensorcelée. Il collabore aussi à divers journaux dont L'Assemblée nationale, journal orléaniste, il est critique littéraire au Pays, journal bonapartiste, et fonde même en 1858 le Réveil, journal littéraire, catholique et gouvernemental. Ces collaborations journalistiques et critiques ne dureront toutefois pas, tant les articles de Barbey font l'effet de bombes, et tout le reste de sa carrière, il sera en quête de journaux qui voudront bien lui ouvrir leurs portes.

A partir de 1861, la notoriété lui est acquise, et il deviendra peu à peu ce Connétable des Lettres qu'il est resté. Avant cela (1856), il se sera réconcilié avec sa famille et avec sa Normandie, où il n'était retourné depuis 1836. Ses opinions religieuses et politiques l'ont ramené d'où il venait. En 1863 et 1864, il publiera respectivement Le Chevalier des Touches et Un Prêtre marié qui assoieront sa réputation. A partir de 1866, il travaille au plan de ses

Diaboliques qui seront publiées en 1874. Après la chute de Napoléon III (1870), Barbey passera de plus en plus de temps en Normandie, à Saint-Sauveur ou à Valognes, et quand il publiera des articles, comme dans le Figaro en 1872, ce sera pour lancer une polémique antirépublicaine, qui fera que l'on qualifiera bientôt Barbey de réactionnaire.

La raison pour laquelle Barbey d'Aurevilly est considéré plutôt comme un auteur de la seconde partie - et la fin - du XIXe siècle tient à ce qu'il n'a publié ses oeuvres les plus importantes et qui ont eu le plus de succès qu'à partir de 1851 (Une Vieille Maîtresse), et qu'il ne fut véritablement connu, sinon respecté et admiré, qu'à partir des années 1861. Avant cela (1851), Barbey d'Aurevilly ne publie rien de très marquant et est occupé à vivre ce qui sera le matériau de son oeuvre.

Les dernières années de sa vie virent la confirmation de sa notoriété, de par l'influence qu'il exerça sur de nombreux écrivains ³, et par les ré-éditions de ses ouvrages romanesques et critiques, comme l'édition de ses derniers romans : Un Prêtre marié (ré-édition, 1879), Une Histoire sans nom (1882), et Ce qui ne meurt pas (1883). Il eut aussi de nombreux ennemis tels Hugo, Flaubert, Zola, que d'ailleurs Barbey n'a pas ménagés non plus.

En 1879, Barbey rencontre Louise Read, qui deviendra son

³ Tels que: Paul Bourget, Léon Bloy, Péladan, Huysmans, Richepin, Jean Lorrain, pour ne citer que les plus connus.

amie et secrétaire, et l'assistera dans la compilation et la publication de son oeuvre critique: Les Oeuvres et les Hommes.

En 1889, centenaire de la Révolution, Barbey est victime d'une grave hémorragie, et meurt le 23 avril.

IV.2 Où se situe Barbey d'Aurevilly?

Même si Barbey publie surtout après 1851, il aura écrit, avant cette date, quelques textes ⁴ et surtout un roman : Germaine ou La Pitié, qui sera publié en 1883 sous le titre de Ce qui ne meurt pas. Ce texte est précédé d'une préface datée de 1835 (qui ne sera pas publiée en 1883), et qui indique où se situe Barbey dans le romanesque, et ce qu'est son projet narratif. Nous ne pouvons la citer en entier, mais quelques extraits indiqueront, non seulement l'oeuvre à venir de Barbey, mais aussi dans le cadre du XIXe siècle, ce que furent les principaux enjeux :

Ce livre [Germaine] a la prétention de tout le monde à l'heure qu'il est : celle d'être spiritualiste. [...] Si c'est un principe que plus une société progresse, plus la pensée s'inquiète

⁴ En plus de quelques poèmes (par exemple Aux héros de Thermopyles -1824-), Barbey rédige Le Cachet d'onyx (1831), La Bague d'Annibal (1834), Germaine ou La Pitié (1835), L'Amour impossible (1838-1840), textes qui seront repris plus tard.

d'elle-même, il n'est pas malaisé de conclure que les romans sont la littérature avancée. Or les romans ne sont pas seulement la peinture de la vie, ils en sont aussi l'intelligence. S'ils n'en étaient que la peinture, ils ressembleraient beaucoup au drame et ne seraient plus - suivant l'expression de Saint-Martin, spirituel parfois comme s'il n'était pas mystique en parlant des arts purement plastiques, - que l'apparence de l'apparence. Au contraire ils supposent une plus profonde compréhension. En effet, il y a deux faces à la vie, l'une obscure, l'autre dévoilée; l'une que tout le monde sait et les plus grossiers, l'autre qui se révèle à un petit nombre, voix sans timbre et presque sans souffle, échappant ainsi au sourd et à l'aveugle, à ceux enfin qui n'ont que des sens pour la comprendre : en d'autres termes, une face extérieure et une face intérieure. La première enferme toutes les études de moeurs sociales, soit qu'on les prenne dans le temps actuel, soit qu'on aille les chercher dans les temps passés, comme l'a fait Walter Scott, homme plus vanté qu'il ne mérite de l'être. La seconde enserre ce qui est intime et simplement humain et, qu'on ne s'y trompe pas! général aussi, et d'une généralité d'autant plus haute qu'elle est réduite à moins de modifications qui la circonscrivent et l'altèrent, c'est-à-dire à la plus haute généralité possible. C'est cette double face de l'existence que le roman doit embrasser.⁵

Ces exergues d'une préface qui annoncent une oeuvre, situent le romancier par rapport à la fin du XVIIIe siècle (avec la référence à Saint-Martin) jusqu'aux limites du début du XXe et résument les tendances romanesques du XIXe siècle, marquées par Stendhal, Balzac et au bout de sa course, Zola (comme exemples de références). En effet, partant "d'une peinture de la vie" en passant par "les études des moeurs sociales" pour arriver à la représentation de "la double face de l'existence que le roman doit embrasser", cet essai de

⁵ Pléiade I 1369-1371.

définition du roman selon Barbey, nomme et désigne ce qui fait l'art romanesque et qui est représenté par les auteurs nommés précédemment. Si pour Stendhal, le roman consiste, tel un miroir, à peindre et à montrer la réalité, pour Balzac à analyser les moeurs sociales ⁶ et pour Zola à déterminer les lois humaines par une description de "la face extérieure" des personnages romanesques, Barbey quant à lui, fait de sa distinction entre "les deux faces de la vie, l'une obscure, l'autre dévoilée", une tentative de démarcation esthétique qui présuppose le fantastique, en ce qu'il est la recherche de l'indicible par le dicible.

Il est évident néanmoins que ces auteurs mentionnés ne font pas que se satisfaire de la peinture de la réalité, et qu'ils cherchent derrière cette peinture, les lois qui régissent l'homme comme animal social, autrement dit il y a une recherche de l'essence derrière la peinture de l'existence, mais Barbey d'Aurevilly se distingue pour avoir posé la dichotomie des deux faces de la vie, et par là promouvoir une analyse psychologique (qui en soi n'est pas nouvelle), tendant à la recherche de l'éternel chez l'homme :

Mais par cela même que la pensée seule importe et qu'il faut la dégager de tout ce qui obstrue la voie de ses purs rayons, la supériorité du roman psychologique est posée. Non que l'on puisse échapper aux conditions de temps et d'espace, puisque sans le temps et l'espace il n'y aurait plus de formules, par conséquent plus de romans,

⁶ Entre autres choses, Balzac voit aussi dans le roman une étude des mécanismes "spiritualistes", voir les pages suivantes.

et les faits intimes n'auraient plus que leur valeur intrinsèque. Mais il ne faut les accepter que comme conditions. [...] Au reste, il nous plaît de le dire, quelques esprits distingués, mais sans influence, ont reconnu que les faits extérieurs n'avaient qu'une valeur très subordonnée dans le roman et que tout l'intérêt devait découler du développement des passions et des caractères. Mais ces esprits n'en sont encore qu'à la balbutie de ce qui sera reconnu plus tard, à savoir que plus on dégagera le développement de passions et de caractères des teintes du dehors qui viennent s'y mêler et les corrompre, plus on élèvera l'art à ce qu'il doit être, en ne le prenant plus que par son côté éternel.⁷

Cette mention de "l'éternel" débouche sur une quête du surnaturel comme moyen, sinon d'expliquer, du moins d'évoquer ce qui fait la face obscure de la vie et qui est obstruée par "les conditions de temps et d'espace". Cette quête du surnaturel, de Dieu à travers le Diable, du Bien à travers le Mal se retrouve particulièrement chez les poètes, Baudelaire, Verlaine, Lautréamont, beaucoup plus que chez d'autres romanciers qui n'atteignent pas ce degré métaphorique dans l'utilisation du Bien et du Mal. Barbey en arrive même à une certaine forme de manichéisme en voulant déterminer ce qui compose la face cachée des personnages ou des situations, et surtout en les divisant en deux parties égales, la face cachée, la face dévoilée : doubles éléments d'une même entité.

Cette tentative de définir d'abord puis d'expliquer ensuite la dichotomie de ce qui est caché comparé à ce qui

⁷ Pléiade I 1371-1372.

est dévoilé, fait appel au surnaturel, comme métaphore de ce qui est invisible, indicible. En soi ce n'est pas nouveau, surtout au XIXe siècle ⁸, et Balzac, par exemple ⁹, a tenté cette incursion dans le surnaturel bien avant Barbey d'Aurevilly, mais ce dernier y a ajouté un rapport à la foi chrétienne et catholique ¹⁰, doublé de ce que l'on appelle "l'esprit fin de siècle" :

Certains décadents, Rollinat, Péladan ou Huysmans, faisaient de l'auteur des Prophètes du passé leur maître. On fit trop souvent, et sans nuance, de Barbey d'Aurevilly un "attardé", un héritier tardif du romantisme, un rétrograde en matière littéraire aussi bien que politique et religieuse. On n'a pas assez fait remarquer combien il est proche aussi des contemporains de la fin de sa vie et de la fin du XIXe siècle.

Il y a en d'Aurevilly, l'homme et le créateur, un dilettante amateur de sensations rares et d'émotions étranges, de bizarreries et d'anomalies, de sentiments troubles ou d'idées perverses. L'on trouve certes une telle tournure d'esprit avant d'Aurevilly déjà : que l'on songe qu'il vient immédiatement après la vague du roman noir anglais ou ces petits romantiques comme Pétrus Borel, qui s'attachèrent à toutes les exceptions. Il y eut Théophile Gautier, amateur d'étrangetés fantastiques dans La Morte amoureuse, Albertus ou La Comédie de la mort, de sensations nouvelles dans Les Haschischins... Et il y eut Balzac, créateur de dandys raffinés et excentriques, dandy lui-même à l'époque des Traité de la vie élégante

⁸ Voir chapitre III.

⁹ "Comme Barbey d'Aurevilly, Balzac était attiré par le surnaturel; il lisait Swedenborg ou Saint-Martin; les phénomènes métapsychiques l'intéressaient." Colla 183.

¹⁰ Cette importance de la Foi, véhiculée par un Satanisme inhérent à toute l'oeuvre de Barbey (Satanisme qui suppose la Foi, puisque Satan n'existe que par rapport à son "double" - et c'est là un trait du manichéisme -), cette importance de la Foi, donc, fait de Barbey un auteur catholique à la Mauriac ou Bernanos, ce qui n'est pas le moindre des paradoxes.

et des excitants modernes, de la Physiologie du cigare et de la Théorie de la démarche... Il y eut l'exemple lointain et admiré de Poe, macabre, fantastique et pervers. Il y eut surtout Baudelaire, dont le dandysme était très proche de celui d'Aurevilly, et qui écrivit Les Paradis artificiels. Barbey d'Aurevilly a sa place dans cette lignée qui aboutit aux symbolistes et aux décadents.¹¹

Cet "esprit fin de siècle" qui plonge ses racines dans le XVIIIe siècle (le roman noir, l'influence de Saint-Martin)¹² et se retrouve tout au cours de XIXe pour finalement culminer dans les années 1870 et suivantes, replace et réaffirme la difficulté que l'on a à délimiter Barbey d'Aurevilly et son oeuvre dans les mouvements du XIXe siècle. Même s'il est proche de Balzac, sous bien des aspects, ou de Baudelaire sous d'autres, il n'est d'aucune école : superbement unique, loin de vouloir peindre une société et des types de personnages (comme Balzac), Barbey ne s'attache à

¹¹ Colla 16.

¹² Auguste Viatte, dans Les Sources occultes du Romantisme (Paris: Honoré Champion, 1969), analyse ce que le XIXe siècle (malheureusement jusqu'en 1820 seulement) doit à l'illuminisme et à la théosophie du XVIIIe, et l'importance de ces mouvements pour le romantisme. Barbey d'Aurevilly doit beaucoup à cette forme (ces formes) de spiritualité, à travers par exemple l'influence qu'a exercé l'oeuvre de Balzac (entre autres) sur la sienne. Il est intéressant de constater que la fin du XIXe siècle fait écho à celle du XVIIIe et qu'elle est aussi riche en théorie de toutes sortes, dont Barbey, par la fiction, se fait le témoin. L'importance de cet occultisme comme source d'inspiration littéraire a tendance à être reléguée au second plan face à un rationalisme ou à un positivisme sécuritaires alors qu'il nous semble d'importance égale, sinon plus, au moins pour le fantastique. Mais ceci explique probablement cela, le fantastique ne fait pas figure de courant littéraire important (et que dire du genre?) face au romantisme, naturalisme: courants raisonnables...

décrire dans son oeuvre (et vivre dans sa vie) que des individualismes qui, et c'est là une ironie, deviendront pourtant et pour certains, des types.

Il se distinguera lui-même d'ailleurs, comme le souligne Pierre Colla, de ces courants réalistes et naturalistes :

D'eux tous [les réalistes et les naturalistes], il n'apprécie guère qu'Alphonse Daudet. "L'école réaliste, écrivait-il en 1869 à propos de L'Éducation sentimentale de Flaubert, est en train de nier l'héroïsme et le héros, portant en principe qu'il n'y a plus de héros dans l'humanité et que tous les lâches et les plats de la médiocrité les valent et sont même mille fois plus intéressants qu'eux". C'est par là surtout, en effet, qu'il se distingue des réalistes. "Je n'admets dans la littérature, Monsieur, disait-il encore (à Octave Uzanne), que celle qui dégage et personnifie l'essence spirituelle et la grandeur morale d'un écrivain. Je ne puis à aucun degré tolérer l'abaissement voulu des écoles nouvelles, descriptives et naturalistes, où l'exercice de l'oeil et de l'observation entre davantage en vigueur que l'exercice de l'âme même qui est seule digne de nous occuper". Il disait aussi: "Les romans ne sont pas seulement la peinture de la vie, ils en sont aussi l'intelligence". Et le moins que l'on puisse penser est que les romans de Barbey d'Aurevilly ne font pas l'effet d'être de l'école de Flaubert ou de Zola. Mais ils ne sont pas tant à côté qu'au delà. D'Aurevilly reprochait aux réalistes de ne pas s'intéresser aux êtres et de ne s'attacher qu'aux apparences. Il créa, lui, des êtres exceptionnels et voulut dépasser l'aspect extérieur des choses, mais il fonda cette esthétique sur les principes mêmes qui firent l'école réaliste, l'observation minutieuse de la réalité et l'exactitude dans les détails, sans lesquelles toute construction romanesque paraît invraisemblable et dénuée de portée morale. En d'autres occasions, d'ailleurs, Barbey d'Aurevilly tient des propos qui n'auraient pas été déplacés aux soirées de Médan: "Le roman, dit-il, [...] n'est jamais que l'histoire de l'âme et de la vie à

travers une forme sociale.". ¹³

Cette dernière allusion au roman qui se rapproche des soirées de Médan, amène à Zola, qui voit en Barbey un cas "d'hystérie" :

Quant à Zola, il renvoie le cas Barbey par-devant une commission médicale, car à ses yeux, il relève de la pure et simple hystérie : Barbey n'est pas un écrivain, c'est un malade, "en proie à une fièvre nerveuse terrible", et son roman [Un Prêtre marié], dont tous les personnages sont "plus ou moins fous", dont tous les épisodes "galopent en pleine démence", n'est "qu'un cauchemar fiévreux" où s'agitent des "poupées hallucinées et souffrantes". Et Zola, dont on aurait espéré, vu son propre genre de talent, un peu plus d'ouverture à une esthétique qui, par delà toutes les divergences idéologiques, n'est pas sans ressembler à la sienne [...]. ¹⁴

En effet, Barbey d'Aurevilly n'est pas si éloigné de Zola (et réciproquement), dans la mesure où ces deux auteurs cherchent à déterminer pour l'un (Barbey) "l'âme dans une forme sociale", l'autre (Zola) des lois physiologiques par et à travers cette même forme sociale. Tous les deux, et malgré ce qui les différencie, tendent à l'analyse scientifique par une observation des phénomènes physiologiques de personnages, ce qui amène dans l'oeuvre de Barbey à la psychologie et au surnaturel et chez Zola à la recherche de lois héréditaires. Ce qui les éloigne, malgré les rapprochements possibles, c'est principalement la dimension spirituelle et la lutte entre le Bien et la Mal, comme dynamique, qui fait prendre à

¹³ Colla 162-163.

¹⁴ Berthier 232.

l'oeuvre de Barbey le contre-pied de celle de Zola où le Mal est un produit culturel.

Zola voit aussi dans Barbey un "Sade possible en société" ¹⁵, qui a le double avantage de renvoyer l'oeuvre de Barbey à la fin du XVIIIe siècle en ce qui est des influences ¹⁶, mais aussi de situer cette oeuvre dans le courant du XIXe siècle où l'analyse psychologique de personnages ¹⁷ annonce Freud et tout le développement de la science du même nom. Pourtant, Barbey d'Aurevilly cherchait dans ses personnages les mécanismes d'une science certes (par l'analyse), mais surtout le reflet de ce que Baudelaire appelle "la double postulation" qui s'inscrit dans la métaphysique et la transcendance à Dieu.

Barbey l'auteur (et que dire du personnage!), se révèle être un noeud de paradoxes, autant par ses influences que par son rôle et sa place dans la littérature du XIXe siècle. Noeud de paradoxes donc, parce que son écriture est le point

¹⁵ Emile Zola, Documents littéraires. (Paris: Charpentier, 1917) 406.

¹⁶ "L'éventuel sadisme de Barbey est inhérent à un satanisme qui lui-même suppose la Foi." (Berthier 131). Pour Barbey l'athéisme et le matérialisme de Sade est aux antipodes de son catholicisme dans lequel il faut replacer ce qui peut être diabolique dans les actions de ses personnages. Barbey n'est pas Sade, même si le désir sous-jacent et essentiel à toute passion (Barbey ne peint-il pas que des êtres passionnés?), se reflète de façon parfois sadique, tel le "cachetage" de la Pudica dans Cachet d'onyx. Pour Barbey, enfin, le Ciel n'a de sens que par l'Enfer qu'il faut explorer.

¹⁷ Tels que ceux de Sacher-Masoch Dans La Vénus à la fourrure, par exemple. Ouvrage cité.

de rencontre d'éléments qui pourraient être vus comme contradictoires : tels, par exemple, l'influence du Marquis de Sade et celle de Joseph de Maistre, qui situent les extrémités de l'horizon littéraire sur lequel l'oeuvre de Barbey évolue, et qui ne peuvent être plus éloignées par rapport à la morale du Bien et du Mal.

IV.3 Barbey d'Aurevilly et le fantastique.

Ce paradoxe aurevillien pousse à chercher dans son oeuvre, ce qui fait, finalement, l'unique. Nous avons comparé Barbey à Balzac et à Zola, parce que ce sont deux auteurs qui le situent par complémentarité ¹⁸ ou par opposition ¹⁹, et

¹⁸ Surtout le Balzac fantastique, celui de La Peau de chagrin par exemple. Jacques Petit dans sa préface à l'édition de la Pléiade, souligne ce fait: "Je crois que ce fut Balzac aussi qui lui apprit à user des procédés fantastiques [...]" Pléiade I XIX.

¹⁹ " Sa position [celle de Barbey] semble fort nette: l'influence de la physiologie sur le roman sera une des gloires modernes du genre. Cette proposition, à tout prendre, pourrait être signée de Zola s'il ne s'agissait de tout autre chose que le déterminisme héréditaire, et si Barbey ne précisait aussitôt que la physiologie doit être maniée avec la plus grande réserve, la prudence la plus éclairée. Depuis la réussite unique de Shakespeare, seul Balzac, "le plus physiologiste des romanciers", mais aussi le plus spiritualiste, a osé avec Ursule Mirouet, s'aventurer dans une tentative où malheureusement, il n'a pas vraiment réussi: " [...] malgré sa puissance d'illusion, malgré le don qui était en lui de vivifier des chimères, il a troublé l'harmonie d'une de ses plus délicieuses créations. L'intérêt humain du roman a expiré, perdu dans la curiosité pathologique d'un descripteur

qui tout en n'étant pas les seules références du XIXe siècle, restent celles qui sont les plus marquantes. De plus, l'utilisation de ces "phénomènes physiologiques" chez Balzac et Zola, marquent le XIXe siècle dans sa recherche tout d'abord de lois scientifiques, mais aussi dans la quête de l'occulte, de la para-psychologie, dont les débordements et les frontières imprécises entre le naturel et le surnaturel vont aboutir à la naissance de la psychologie comme science à la fin du XIXe siècle. Mais cet aboutissement à la science, à la logique, n'éteint pas la quête de Dieu, et même si Nietzsche en arrive dans : Par delà bien et mal (1885), à relativiser la morale de ce Bien et ce Mal (pour ne pas dire la supprimer), puis par conséquence à la mort de Dieu, un auteur comme Barbey d'Aurevilly dérange, parce qu'il associe paradoxalement et une approche scientifique (dans ses analyses des passions humaines) et un questionnement constant de rôle et de la place de Dieu et du Diable.

Barbey d'Aurevilly est moderne dans le sens où son esthétique reprend l'approche scientifique comme moyen, mais antique quand il associe cette approche à un satanisme (qui n'existe que par rapport à Dieu) qui ressort plus du Moyen-Age que d'une époque où l'on pense justement s'en être débarrassé grâce aux découvertes de la technique, au mouvement positiviste, qui rappelons-le préparait un monde de démiurges humains communiants dans un scientisme libérateur

de phénomènes inouïs [...]". Berthier 253.

et messianique (le Marxisme en est un "bel" exemple).

Cette allusion au Moyen-Age et à sa foi "primaire" (parce que sans questionnement et enthousiaste), se retrouve dans l'oeuvre aurevillienne par l'utilisation des motifs/-thèmes qui viennent du roman "noir" anglais, et qui sont justement une réactualisation d'éléments moyenâgeux (la présence directe du Diable comme le Grand Tentateur), et qui ont fleuri au XVIIIe siècle en Angleterre (et en Allemagne), avant de se développer en France ²⁰. Cette influence, Barbey l'a subie, sinon directement, du moins à travers Byron, Walter Scott et Balzac entre autres :

D'Aurevilly fut formé aux écoles les plus diverses. [...] Plus précise, sans doute est l'influence qu'a exercée sur son oeuvre le "roman noir" anglais de la seconde moitié du XVIIIe siècle. [...] Barbey d'Aurevilly lui-même, quand il annonce à Trebutien que L'Ensorcelée recèle "l'audacieuse tentative d'un fantastique nouveau", précise que ce fantastique "n'est nullement celui d'Hoffmann ou de Goethe, ni celui de Lewis ou d'Ann Radcliffe (par parenthèse une femme de génie)". L'on peut croire du moins qu'il a lu Lewis et Ann Radcliffe, et qu'il admire particulièrement celui-ci. [...] Il ne doit rien de bien net peut-être à Horace Walpole, à Clara Reeve ou à Maturin. Il peut aussi ne pas reconnaître avoir subi pareille influence pour ne pas l'avoir subie directement, mais à travers Walter Scott par exemple, à qui, comme l'a dit Louis Maigrin, tout ce mouvement littéraire vient aboutir, ou par l'intermédiaire de Byron qui, "en même temps que Scott, prit des leçons à cette école et, comme lui, n'hési-te pas à le reconnaître" ou encore par Honoré de Balzac, qui, de même que beaucoup de romantiques, de George Sand à Charles Nodier, s'inspire manifestement du roman noir en certaines

²⁰ Voir le chapitre III.

de ses oeuvres. ²¹

Même si l'influence est moins directe, ou repérable à prime abord, et malgré ce qu'en a pu dire Barbey d'Aurevilly, celui-ci doit au roman noir toute une aire normative, qu'il a pu faire évoluer, mais qui n'en demeure pas moins ancrée dans ce que le roman noir avait utilisé comme aire normative :

Le bûcher de l'enfant de Vellini, ou l'épisode du "Tombeau du Diable" dans Une Vieille Maîtresse, Sombreval arrachant sa fille de la tombe, Mme de Ferjol enterrant elle-même et dans l'obscurité le cadavre de l'enfant de Lasthénie..., ne sont-ce pas là des événements dignes du roman noir? Toutes les outrances, tous les mystères du frénétisme littéraire se retrouvent chez Barbey d'Aurevilly. Tout le surnaturel aussi, et non selon des procédés différents de ceux qu'emploient le roman noir. Dans celui-ci, "le diable et ses maléfices sont introduits très sérieusement dans une aventure contemporaine; employés non dans une intention allégorique ou satirique, mais comme agents véritables de l'intrigue, comme ressorts d'une action dont l'horreur laissait bien loin le satanisme léger du Diable amoureux de Cazotte". C'est assez bien de la même façon que procède Barbey d'Aurevilly. ²²

Cette aire normative qui provient du XVIIIe siècle se situe, dans l'oeuvre de Barbey, à la limite du jour et de la nuit, sorte de rêve éveillé, entre la réalité, le dicible, et ce qui est supposé, proposé comme transgression de cette réalité. Le rôle de la nuit est de faire envisager d'abord le rêve, et l'on sait l'importance du rêve depuis le XVIIIe

²¹ Colla 144-145.

²² Colla 145.

siècle ²³, puis de l'analyser ²⁴ en faisant de ce rêve, et par extension de la nuit, une continuation du jour :

Il y a dans la nuit quelque chose qui l'exalte [Barbey] parce qu'elle est nuit. Malgré tous les appels à la lumière, un tropisme invincible le pousse vers les royaumes de l'indicible, de l'inconnaissable, à franchir la barrière sacrée du silence. Il faut admettre l'existence dans l'imagination de plis hercyniens, de couches immémoriales, instinctives, de sédiments depuis si longtemps déposés qu'ils se confondent avec l'origine même de l'être. ²⁵

L'inscription du rêve (et de la nuit) dans la trame narrative, permet donc ce va-et-vient du dicible à l'indicible, et en partant du mystérieux d'aller au merveilleux

²³ "On ne peut manquer d'être surpris de la place considérable que presque tous les penseurs rationalistes du XVIIIe siècle accordent aux phénomènes du sommeil. Les livres sur les songes, les revues qui leur consacrent une rubrique intermittente ou régulière foisonnent à partir de 1750; il n'est guère de traité de psychologie qui ne leur voue un chapitre. Les mémoires du temps évoquent les entretiens de mondains qui se racontaient leurs songes prophétiques; ce n'est pas dans les mouvements piétistes seulement, mais dans les cercles les plus "éclairés", que l'on affectionne les histoires de pressentiments vérifiés, d'accidents mortels ou de coup de fortune annoncés par un rêve avertisseur, et le somnambulisme intéresse les plus endurcis des sceptiques, comme les séduits d'ailleurs tout ce qui a quelque apparence magique ou occulte." Albert Béguin, L'Ame romantique et le rêve. (Paris: José Corti, 1967) 4.

²⁴ L'analyse du rêve et des parties qui le composent, telles le somnambulisme, les troubles nerveux, se poursuivra de plus belle au XIXe siècle. C'est ce que l'on pourra appeler le fantastique physiologique, qui est une tentative de percer le mystère, les mystères associés au rêve et finalement à une autre dimension humaine, qu'elle aille vers le mysticisme ou l'occultisme. Le Barbey d'Aurevilly d'Une Histoire sans nom, par exemple, fera du somnambulisme de Lasthénie de Ferjol la dynamique de l'intrigue qui, pour une grande part produira le fantastique.

²⁵ Berthier 282.

pour arriver au religieux.

Ces trois termes sont synonymes dans la mesure où ce sont les composantes du surnaturel. En effet dans l'oeuvre de Barbey, les personnages se situent par rapport au religieux²⁶, mais ne dédaignent pas le mystérieux ou le merveilleux. Ainsi la Malgaigne dans Un Prêtre marié, fait-elle continuellement le cheminement de l'un vers les autres, tout comme l'abbé Méautis dans le même roman²⁷. Le fait d'évoquer et d'utiliser ces trois composantes dans la narration, et surtout de ne pas trancher quant à l'une ou l'autre, donne à l'oeuvre aurevillienne cette virtualité du fantastique qui consiste à créer une atmosphère de doute, entre le réel (le dicible), et le surnaturel (l'indicible):

Mais cette réalité mystérieusement transfigurée par le surnaturel, est-elle seulement le fruit de notre imagination? N'est-elle pas plutôt la manifestation surnaturelle dont nous guettions la révélation, sans y croire, mais tout en la redoutant? Barbey opte pour cette dernière hypothèse. C'est alors qu'intervient la technique, pour presser le réel afin d'en exprimer la substance surnaturelle dont la légende l'a gorgé. C'est une

²⁶ Soit en étant contre, ce qui est encore une façon de l'affirmer, soit en étant pour, et alors l'acceptation des composantes merveilleuses et mystérieuses de la religion s'opère de façon presque automatique, car c'est l'art et l'esthétique de Barbey que d'inscrire la religion dans un contexte mystérieux et merveilleux, comme une forme de révélation de la présence de Dieu et aussi de celle du Diable.

²⁷ Philippe Berthier dans son Barbey d'Aurevilly et l'imagination (ouvrage cité) fait intervenir ce glissement du mystérieux vers le merveilleux pour arriver au religieux. Il précise d'ailleurs, avant de donner des exemples tirés d'Un Prêtre marié, que: "Le surnaturel n'est peut-être que du merveilleux décalé." Berthier 269.

réalité vue sous des contrastes violents, sur laquelle l'ombre du Moyen-Age plane, où les bruits s'estompent dans un silence ouaté, inquiétant par son intensité. Ce n'est plus une vision, c'est une hallucination. La réalité n'est plus la réalité, elle est poétisée, sublimée, surnaturalisée. C'est une surréalité, dans laquelle surnaturel humanisé et réalité transfigurée se joignent et se mêlent étroitement et intimement, dans une union des plus parfaites. C'est ce que Barbey appelle "le fantastique de la réalité".²⁸

Le travail narratif sur ces deux plans, le réel et le surnaturel, est le fondement de l'esthétique aurevillienne. Ce travail se compose d'une aire narrative fantastique, d'une analyse des phénomènes physiologiques dans un cadre qui passe du rêve et de la nuit²⁹ au jour et à ses tentatives de rationalisation. Cette esthétique, ou sa mise en forme, est l'aboutissement de ce que Barbey mentionnait comme l'art romanesque dans sa préface de Germaine de 1835, et qui consistait à peindre l'envers et l'endroit de la condition humaine, par rapport à l'éternel. Cet éternel ou surnaturel est une façon de mieux cerner l'expérience et la condition humaines, c'est un va-et-vient entre la réalité et la surréalité qui ouvre des perspectives que la seule réalité n'offrirait pas. Autrement dit, l'esthétique aurevillienne permet des incursions dans ce qui sera appelé plus tard l'inconscient et qui participe autant du rêve que de la quête

²⁸ Bornecque 78.

²⁹ Dans le rêve et la nuit, il faut aussi comprendre l'aspect merveilleux donné aux descriptions des paysages, et à l'utilisation de légendes qui fonctionnent comme une forme de rêve éveillé.

de l'Absolu. Ce rêve ou cet absolu est, dans le choix de ses personnages romanesques, fortement dirigé vers ce que Barbey pourrait appeler la présence du diable, mais il y a des exceptions, telle Calixte Sombrevail dans Un Prêtre marié qui est plus proche de Sainte Thérèse d'Avila et de la sainteté que tout autre personnage peint par D'Aurevilly.

Il ne faut pas voir toutefois le surnaturel que par rapport à la "leçon" de morale que l'auteur peut assener au lecteur. S'il est vrai que Barbey ³⁰ tels ces auteurs du XVIIIe siècle ³¹ prévenait le lecteur dans une préface que la peinture du Mal n'était qu'un moyen de dissuader celui-ci de tenter d'appliquer la fiction romanesque à sa propre vie ³², il n'en demeure pas moins aussi que le surnaturel implique une forme, un genre littéraire qui justifie et produit ce surnaturel. Ce genre c'est le fantastique et particulièrement celui de Barbey d'Aurevilly qui précise dans une lettre à Trebutien à propos d'Un Prêtre marié : "Et puis il y a dedans, encore, l'audacieuse tentative d'un fantastique nouveau, sinistrement et crânement surnaturel, - car on voit que l'auteur y croit sans petite bouche et sans fausse honte, - fantastique qui n'est nullement celui d'Hoffmann ou

³⁰ Voir la préface des Diaboliques.

³¹ L'abbé Prévost par exemple dans la préface de Manon Lescaut.

³² Avec le résultat que l'on sait, telle Madame Bovary de Flaubert.

de Goethe, ni celui de Lewis ou d'Ann Radcliffe." ³³. Ce "fantastique surnaturel" est un moyen d'obtenir les effets que cherche le romancier, et qui consistent surtout à créer le doute, à envisager l'indicible par la faculté d'imagination (ce qui ramène à la définition du fantastique du chapitre II) comme le souligne Philippe Berthier :

[...] mais ce que Barbey a cherché et obtenu, c'est une certaine vibration, un halo de l'événement qui perd sa sécheresse de fait brut, parce qu'il se trouve inséré peut-être dans un réseau de correspondances supérieures et de signes, ou peut-être pas - l'ébranlement du lecteur est dans cet entre-deux; car le surnaturel est bien moins, pour le romancier, dans l'affirmation de son existence que dans celle de sa possibilité : le possible étant d'ailleurs un des noms profanes du surnaturel. Nul ne l'a exprimé avec plus de souveraine netteté que Baudelaire : "L'imagination est la reine du vrai, et le possible est une des provinces du vrai.". L'imagination aurevillienne trouve là une de ses lois. ³⁴

Cet essai dont le titre et le contenu: Barbey d'Aurevilly et l'imagination s'arrête comme l'essai de Tranouez Fascination et narration ³⁵, à la frontière du fantastique, sans oser le nommer, le désigne pourtant par la place faite à cette imagination, qui dans la virtualité du possible, ou du surnaturel, produit le fantastique, tel que Barbey d'Aurevilly envisageait le sien.

Jacques Petit dans sa préface et notes des Oeuvres

³³ Jules Barbey d'Aurevilly, Lettres à Trebutien (Paris: F. Bernouard, 1927) 200, tome II.

³⁴ Berthier 260.

³⁵ Tranouez ouvrage cité.

romanesques complètes de Barbey dans l'édition de la Pléiade relève le "[...] rôle essentiel [...]"³⁶ du fantastique et la place de "[...] l'élément surnaturel sans lequel l'oeuvre n'a plus aucun sens."³⁷, mais ce qui nous paraît essentiel de l'oeuvre aurevillienne et du fantastique particulier qui la marque, n'est qu'un aspect rapidement envisagé pour Jacques Petit, quand il n'est pas tout simplement escamoté par d'autres exégètes. Cela pourrait confirmer les paradoxes laissés par Barbey d'Aurevilly et son oeuvre, qui en font un auteur difficilement récupérable par les catégories littéraires du XIXe siècle si on ne tient pas compte de celle beaucoup plus vaste et multiple du fantastique.

IV.4 Des oeuvres aurevilliennes fantastiques et des autres.

Bien que ce fantastique puisse être une originalité de l'oeuvre de Barbey, il ne s'applique pas de la même façon à toute la production littéraire de cet auteur. C'est probablement ce qui fait la difficulté de classer ce romancier sous l'étiquette fantastique et les tentatives, alors, de réunir toute cette oeuvre grâce à des mécanismes narratifs récurrents, qui existent, telle la fascination, ou thématiques tel

³⁶ Pléiade I 1347.

³⁷ Pléiade I 1347.

le satanisme. Vue sous ces angles, la production romanesque aurevillienne est certes reconnaissable.

Ce qui réunit toute l'oeuvre se compose de nouvelles ou contes et de romans qui n'appartiennent pas tous à la catégorie fantastique, même si l'aire normative est particulièrement identifiable et répétitive. Toutefois il serait possible de distinguer les deux formes, la nouvelle et le roman, du fait que les premières tendraient vers une autre forme littéraire qui se rattacherait : "[...] à une longue tradition, celle des Mille et une Nuits ou de L'Heptaméron de Marguerite de Navarre." ³⁸, et que les seconds appartiennent plutôt au genre fantastique ³⁹.

Sous la catégorie nouvelle, nous regrouperons six récits qui précèdent Les Diaboliques ⁴⁰, et qui souvent les annoncent ⁴¹. Il s'agit du Cachet d'onyx (1831), Léa (1831), La Bague d'Annibal 1834, L'Amour impossible (1841), Une Page d'histoire (1882), puis finalement le recueil des Diaboliques (1874). Ces récits contiennent tous les germes d'un fantastique mais semblent plus appartenir au genre "histoires

³⁸ Préface de Philippe Sellier dans Bouquins 39.

³⁹ Les romans Ce qui ne meurt pas et Le Chevalier des Touches sont des cas particuliers et on envisagera les particularités dans les pages suivantes.

⁴⁰ Sauf Une Page d'histoire (1882).

⁴¹ Léa, par exemple, est identique, quant à son dénouement au "Rideau cramoisi", une des Diaboliques.

tragiques" ⁴², genre et mode d'écriture qui fut florissant au XVIIe siècle et qui est à rapprocher de la référence aux Mille et une Nuits et à l'Heptaméron. La remise à la mode de la nouvelle, magnifiée par Maupassant et superbement illustrée par Les Diaboliques de Barbey, reprendrait ainsi sa place dans l'histoire littéraire après bien des années, non pas d'oubli, mais de recul devant le développement du roman. Ces nouvelles ne sont pas très éloignées du fantastique, mais le rapprochement avec les histoires tragiques du XVIIe siècle permet de leur trouver une autre filiation. Leur dénouement catastrophique les éloigne de ce même fantastique, autant par le développement narratif, que par la cruauté ⁴³. Pourtant

⁴² Philippe Sellier dans sa préface aux romans de Barbey d'Aurevilly (ouvrage cité), rapproche les récits aurevilliens du mode des histoires tragiques et cite un auteur, François de Rosset qui publia en 1614 un ouvrage réédité quarante fois au cours du siècle suivant sa parution. Le titre de cet ouvrage aurait bien convenu aux récits aurevilliens: Les Histoires mémorables et tragiques de ce temps, où sont contenues les morts funestes et lamentables de plusieurs personnes arrivées par leurs ambitions, amours dérégées, sortilèges, vols, rapines et par autres accidents divers. Une de ces nouvelles, la cinquième, "Des amours incestueuses d'un frère et d'une soeur, et de leur fin malheureuse", a été reprise, du moins dans les faits, par Barbey d'Aurevilly dans Une Page d'histoire (1882).

⁴³ "Pour obtenir de semblables effets [de cruauté], il n'est pas nécessaire de faire appel à des fantômes. La vie quotidienne fournit des exemples de malheurs ou de crimes épouvantables qui confondent notre imagination tout en bouleversant nos sens; bien des conteurs peuvent déclarer sans invraisemblance qu'ils rapportent des histoires vécues. [...] D'un certain point de vue, la cruauté en littérature peut apparaître comme la manifestation d'un réalisme exaspéré, qui se donne pour programme la description d'expériences extrêmes, mais plausibles." Castex 346.

la différence entre les deux domaines, celui du fantastique et la cruauté est loin d'être facile à déterminer, sinon en revenant au jeu avec le lecteur, à une aire narrative qui situe le récit entre dicible et indicible, dans la fiction et le surnaturel, alors que la nouvelle, qui a plus une valeur et une virtualité historique, s'inscrit davantage dans un réel, dans un "réalisme exaspéré" ⁴⁴, comme le définit Castex.

Tout comme on a pu se rapporter au XVIIe siècle pour une filiation dans le mode tragique, on peut avec Castex, voir dans ce mode tragique et cruel une tendance de la littérature qui n'est pas particulière à Barbey d'Aurevilly ⁴⁵ :

Avec des nuances diverses, L'Ane mort et la femme guillotinée de Jules Janin, Champavert, de Pétrus Borel, les pages des Contes Bruns dues à la collaboration de Balzac, illustrent, pour cette génération, une esthétique de l'horreur que nous retrouvons, cultivée à des fins différentes, vers la fin du siècle, chez un Léon Bloy ou un Octave Mirbeau. Il y aurait sans doute à écrire une histoire du conte cruel en France; et cette enquête, qui prendrait pour point de départ l'oeuvre maudite du marquis de Sade, mettrait en lumière certaines tendances fort caractéristiques, mais encore insuffisamment analysées, de la littérature narrative moderne. ⁴⁶

⁴⁴ Et même frénétique, dans le sens où le roman du même nom du XVIIIe siècle l'entendait, mais un frénétique réaliste, dû à la cruauté inhérente à ces textes, plutôt qu'à un frénétique fantastique qui se situe dans un dépassement de ce réalisme.

⁴⁵ D'ailleurs Castex précise à propos des Diaboliques: "Nous n'y rencontrons pas de spectres; aucune des situations qui y sont décrites n'est matériellement invraisemblable, et nous pouvons hésiter à ranger les nouvelles de son recueil [de Barbey] parmi les oeuvres fantastiques." Castex 347.

⁴⁶ Castex 346.

Cette tendance littéraire, ce mode d'écriture, rattachent ces nouvelles aurevilliennes à une tradition qui va beaucoup plus loin que "l'oeuvre maudite du marquis de Sade" (comme l'indique la référence à François de Rosset), et sépare d'autant plus les nouvelles des romans aurevilliens ⁴⁷. Non pas que la cruauté, par exemple, soit absente des romans, mais elle se situe, dans un projet narratif de plus grande envergure, comme un moyen d'illustrer le fantastique, et correspond dans ses récurrences, à la marque de l'écrivain.

En ce qui concerne les romans de Barbey d'Aurevilly, nous détacherons de son oeuvre, Ce qui ne meurt pas (1883) et Le Chevalier des Touches (1864), deux romans qui tout en étant différents des nouvelles, le sont aussi des romans, et cela de différentes manières.

Ce qui ne meurt pas traverse la vie de Barbey comme un

⁴⁷ Pierre Colla illustre cette différence entre les nouvelles des Diaboliques et les romans dans un chapitre "le fantastique du surnaturel": "Je crois avoir montré que le satanisme des Diaboliques n'était en somme qu'une vue morale de l'homme et que, bien que certains critiques aient pu penser le contraire, il n'y intervenait aucun élément surnaturel. Mais il existe un autre aspect de l'oeuvre romanesque de Barbey d'Aurevilly, - aspect que l'on ne trouve pas dans Les Diaboliques: croyance à des influences occultes, superstitions, sorcellerie et autres étrangetés. C'est l'aspect moyenâgeux, gothique, de cette oeuvre par d'autres côtés tellement moderne. Or ce surnaturalisme ne joue pas dans l'oeuvre aurevillienne un rôle analogue à celui du satanisme. Ce n'est plus une thèse, c'est un climat; ce n'est le fruit d'un jugement, c'est le résultat d'une visée artistique." Colla 79.
 Cette distinction des nouvelles des Diaboliques, nous l'appliquons aux six autres nouvelles de Barbey, qui nous semble-t-il se rapprochent autant par "le réalisme exagéré", que par la narration de ces Diaboliques.

roman d'apprentissage continuellement remis sur le métier, et dont le résultat final laisse à désirer. La première version date de 1835 (elle a pour titre alors Germaine), mais ne sera pas publiée. Puis en 1843, Barbey reprend le roman qu'il pense publier et dont il corrige les épreuves (en 1847), mais là encore la publication n'a pas lieu. En 1883, finalement Ce qui ne meurt pas paraît. Ce roman qui a pour thème la Pitié est anti-romantique puisqu'il critique et nie la passion amoureuse, mais en même temps, par l'analyse languissante des émotions, nous paraît bien romantique, dans le mauvais sens du terme. Barbey d'Aurevilly dans une lettre à Trebutien, en 1853, jugeait cette Germaine, avec ce qui nous semble un oeil juste :

Toute cette Germaine, que je ne publierai probablement jamais, cette belle au bois dormant éternelle et dans laquelle il y a un tragique horrible, mêlé à une fureur d'anatomiste qui dissèque, Ma Germaine, que je crois un livre mal fait, mais puissant, est écrite avec le défaut de L'Amour impossible. Trop de girandoles dans chaque phrase!...⁴⁸

Ceci dit, ce roman (tout comme sa préface de 1835 que nous avons mentionnée auparavant), utilise des thèmes (la passion, l'inceste) et des procédés narratifs (l'analyse psychologique et physiologique) qui vont se retrouver dans le reste de l'oeuvre aurevillienne mais dans un contexte autre, une atmosphère différente. Ici l'analyse d'une passion ou de son absence, paraît empêtrer le roman dans une mélancolie à

⁴⁸ Jules Barbey d'Aurevilly, Lettres à Trebutien (Paris: F. Bernouard, 1927) 342, tome II.

couper au couteau, alors que si certains de ces mouvements ou thèmes, peuvent se retrouver dans d'autres romans ⁴⁹, ils sont au niveau de la fiction et du procédé littéraire, et non pas comme dans Ce qui ne meurt pas, une fin en soi, miroir "ab nauseam" d'analyses du coeur...

Le Chevalier des Touches (1864), dont la rédaction dura une douzaine d'années, est marqué d'une autre maladie que la mélancolie exacerbée de Germaine : il s'agit surtout de l'influence de Mme de Bouglon, "L'Ange blanc", qui fut longtemps la fiancée de Barbey. Jacques Petit précise ce noeud d'influences :

La diversité des influences subies par le romancier pendant les douze années que dure la rédaction, les fluctuations de son point de vue expliquent certains traits de ce roman. En bien des pages, le lecteur n'y retrouve pas la manière aurevillienne : pour plaire à Mme de Bouglon, Barbey s'est adouci; pour se mettre dans le courant de son siècle, il a cédé à un courant de réalisme; il s'est voulu fidèle à la vérité historique et par moments en a éprouvé quelque gêne. Ces contraintes acceptées en expliquent les contradictions et ce qu'on peut appeler la faiblesse.

⁵⁰

Ce récit est donc le moins aurevillien de toute l'oeuvre selon Jacques Petit, dans la mesure où il est adouci. La tendance au roman historique est aussi complétée par quelque

⁴⁹ En dehors de ceux de Barbey d'Aurevilly. On peut même voir l'influence de Stendhal et son roman Armance (1827), qui consiste aussi en une évocation de toutes les péripéties émotives qui annoncent et accompagnent l'amour.

⁵⁰ Pléiade I 1391.

chose de nouveau pour Barbey : le ton épique. Et c'est surtout pour cette raison que Le Chevalier des Touches s'éloigne du fantastique. Non pas, que l'on ne puisse retrouver certains de ces éléments qui font ce fantastique, car Barbey l'écrivain reste toujours le même, mais la relation historique, l'inscription dans la réalité, et la tendance à transformer cette réalité en vision épique, font de ce roman un cas particulier ⁵¹, autant dans l'oeuvre de Barbey d'Aurevilly, que par rapport à son inscription dans le fantastique.

⁵¹ Cet aspect épique prend aussi un aspect un peu grotesque quant aux personnages. L'exagération aurevillienne peut-être tempérée par l'influence de Mme de Bouglon ne semble pas très à l'aise dans Le Chevalier des Touches, et les personnages de ce roman ne paraissent pas vrais. John Greene introduit cette notion de grotesque qui rend bien compte d'un certain malaise qui peut se dégager de ce roman. (John Greene, "The Grotesque Characters in Barbey d'Aurevilly's Le Chevalier des Touches," in Will L. McLendon, ed. L'Hénaurme Siècle. (Heidelberg: Carl Winter. Universitätsverlag, 1984) 103-110.)

CHAPITRE V

LE FANTASTIQUE DANS UNE HISTOIRE SANS NOM

V.1 Introduction. Une atmosphère fantastique.

Une Histoire sans nom a été publiée en septembre 1882, c'est donc l'un des derniers romans de Barbey d'Aurevilly ¹, puisque ce dernier mourut en 1889. Ce roman semble avoir été bien accueilli par la critique, ou du moins celui que la critique a le mieux accueilli ². Nous ne sommes guère renseignés sur la genèse d'Une Histoire sans nom ³, Barbey, depuis qu'il a rompu avec Trebutien en 1858 ⁴, ne donne que peu de

¹ Nous le considérons comme le dernier, puisque Ce qui ne meurt pas (1883), est une reprise d'un texte de 1835, Lélia, qui sera lui-même repris et renommé Germaine, en 1843 et ne sera finalement publié en feuilleton dans Gil Blas puis en volume qu'en 1883.

² Voir la notice sur Une Histoire sans nom par Jacques Petit : Pléiade II 1332-1365.

³ C'est ce que Jacques Petit rappelle en donnant toutefois quelques précisions, par rapport aux romans précédents, sur les raisons qui auraient pu amener Barbey à écrire Une Histoire sans nom. Pléiade II 1334-1335.

⁴ Trebutien, l'ami, le conseiller de Barbey d'Aurevilly jeune, l'a suivi et encouragé jusqu'à cette date (1858), après quoi, et malgré de précédentes ruptures ils ne rétabliront plus leurs échanges, ce qui nous prive de bien des informations que

renseignements sur son activité littéraire. Nous avons choisi d'étudier ce roman, puisqu'étant le dernier de Barbey, il se devait d'être, non pas nécessairement le plus réussi, mais au moins celui où la technique aurevillienne était à son mieux. De plus, c'est un roman court ⁵ qui semble réunir tous les thèmes traités précédemment, sorte de chant du cygne de l'auteur (ou tel l'avons-nous interprété).

Ce roman, ramène quelques quarante ans en arrière dans la vie de Barbey, et à un voyage qu'il fit dans le centre de la France en 1847 pour le compte de la Société catholique, et plus particulièrement en ce qui concerne ce roman, à Bourg-Argental ⁶.

Il semble que son séjour dans ce village ait duré un mois,

nous avons sur les écrits de Barbey précédant cette date de la dernière et définitive rupture. Trebutien mourra en 1870.

⁵ L'oeuvre romanesque de Barbey hésite constamment entre le roman et le conte (à la rigueur la nouvelle) et les désignations changent avec les critiques, ainsi Tranouez précise-t-il : " Par oeuvre romanesque, j'entends toute l'oeuvre de fiction de Barbey, récits courts ou longs, la séparation en romans et nouvelles ne recouvrant aucune réelle spécificité de fonctionnement. Je nommerai parfois tel récit court: nouvelle, sans supposer là un genre, mais plutôt un format [...]." Pierre Tranouez, Fascination et narration dans l'oeuvre romanesque de B. d'A. (Paris: Minard, 1987) 12. Nous ne sommes pas d'accord avec cette opinion, et nous ferons donc la distinction entre récits courts (contes) et longs (romans), car si dans les derniers il est possible, grâce à leur développement, de déterminer du fantastique, ce n'est pas possible (ou du moins tel que nous l'entendons) dans les contes, qui ressortent alors d'une autre technique (voir chapitre IV sur le fantastique chez Barbey d'Aurevilly).

⁶ Pléiade II 1343-1344.

et qu'il fut particulièrement pénible à l'auteur. La description qu'il fait des lieux dans le roman est suffisamment noire et désespérée pour retrouver quelques 35 ans plus tard l'état d'esprit du voyageur d'alors.

Pour quelqu'un habitué aux vastes horizons maritimes, comme le fut Barbey de la Normandie et plus particulièrement du Cotentin, ce village pris entre des montagnes est synonyme de cachot dans lequel les passions, sans moyens d'évasion, vont s'exacerber et vite s'entre-dévorer. C'est alors l'évocation d'un lieu idéal pour inspirer le fantastique, car celui-ci a besoin pour exister de cette impression d'enfermement où le lieu, le paysage, s'intègre aux personnages jusqu'à les façonner et leur donner une teinte qui est aussi celle du lieu ⁷.

Nous tenterons, dans ce chapitre, de déterminer la façon dont Barbey crée une atmosphère fantastique qui occasionne chez le lecteur l'impression, le doute, quant à la différence, la frontière, entre ce qui est décrit comme le village et ses habitants (le dicible), et le passage de ceci à une évocation qui exprime l'indicible, c'est à dire une vision surnaturelle où le Mal (ou le Diable) va peu à peu

⁷ C'est non seulement une constante pour Barbey, dans les romans étudiés ici, mais aussi dans les romans fantastiques où souvent on a à faire à un vieux château, des ruines, domaine des fantômes et autres motifs du fantastique.

s'emparer du village et de certains de ses personnages, autrement dit les héroïnes du roman.

Nous diviserons le texte en trois catégories ⁸, sémantique, syntaxique et verbale, ou autrement dit, l'aspect sociolecte du récit qui fait appel à la connaissance ou à l'impression de fantastique qu'à le lecteur ⁹. L'aspect syntaxique est quant à lui, la construction, l'agencement des différents éléments de l'intrigue qui permettent de renforcer l'impression de fantastique. Finalement, l'aspect verbal consiste au choix des mots qui distillent le doute quant à la frontière entre ce qui peut être considéré comme le passage du naturel (la description des lieux et personnages dans leur généralité) à l'évocation d'un surnaturel (qui est la proposition d'une vision autre de ce monde et en général surnaturelle puisque c'est l'action du Diable qui produit ce changement).

Dès les premières lignes du premier chapitre d'Une His-

⁸ Voir Chapitre II.

⁹ Par lecteur nous entendons lecteur actuel et qui correspond à la définition suivante: "Le lecteur appartient lui-aussi au monde réel et réactualise à chaque lecture le discours qui lui est adressé. Son rôle ne se limite pas, comme certains schémas inspirés de la théorie de communication ont voulu le faire croire, à celui de récepteur d'un message. Véritablement actif, il entre, à travers la lecture, dans le processus de construction d'un texte qui ne possède pas au départ un sens déjà là tout juste bon à être reconstitué." J.P. Goldenstein, Pour lire le roman (Bruxelles: Deboeck-Duculot, 1988) 31.

toire sans nom, le narrateur-scripteur ¹⁰ nous renvoie dans le temps : "[...] les dernières années du XVIIIe siècle qui précédèrent la Révolution française [...]" ¹¹, renvoi qui est important dans la mesure où la mention de la Révolution éveille chez le lecteur attentif à Barbey, l'idée et la sensation de l'apparition du monstre sanglant et destructeur que fut cette époque pour l'auteur ¹².

De plus, et nous l'avons déjà mentionné ¹³, cet événement social et politique a été à l'une des origines de l'engouement pour le roman terrifiant de la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe, le sang appelant le sang. Mais ce fut principalement la destruction du tissu social, qui jusqu'alors avait été stable, et sur lequel la nation française reposait, qui peut créer le fantastique ¹⁴.

Cette remise en question des valeurs, ce désordre

¹⁰ On entendra par narrateur : l'émetteur de l'histoire à l'intérieur du récit, et par scripteur : l'émetteur d'un récit à la personne je. Le narrataire sera le destinataire, inscrit dans le texte, à qui le narrateur (ou scripteur) s'adresse parfois. Dans Une Histoire sans nom, le scripteur et le narrateur ne sont qu'une seule personne, et c'est la raison pour laquelle le terme narrateur-scripteur sera utilisé.

¹¹ Jules Barbey d'Aurevilly, Une Histoire sans nom suivi de trois nouvelles (Paris: Gallimard, 1972) collection Folio, 29. Sauf indication contraire, les références des textes cités renvoient à cette édition.

¹² Voir plus loin le chapitre V.15 qui traite de la Révolution dans Une Histoire sans nom.

¹³ Voir Chapitre III.

¹⁴ C'est ce que Nodier envisage quand il parle de décadence ou de "mécanisme usé de la civilisation". Voir chapitre III.

religieux, social, qui va en être le résultat, va engendrer des êtres d'exception (dans le Bien comme dans le Mal), permettre à l'exagération, quelle qu'elle soit, non seulement d'exister, mais aussi de devenir la norme, et finalement de triompher. D'où l'importance de la spatialisation chez Barbey. Le fait d'être avant la Révolution permet de faire cohabiter deux mondes, l'un naissant, l'autre mourant, et d'en décrire le choc qui en résulte. Donc, dès le départ, nous savons comme lecteur, que trois éléments, la Révolution, les lieux : "[...] au pied des Cévennes, dans une petite bourgade du Forez [...]" (p.29), et la religion : "[...] un capucin prêchait entre vêpres et complies [...]" (p.29), ces trois éléments vont s'entre-choquer, car ils sont antinomiques. En effet qu'a à faire la Révolution en Forez (le "trou" par rapport à Paris, centre de la Révolution) avec un capucin (représentation religieuse et par conséquent l'esprit de la continuité), si ce n'est que de ce brassage va naître en filigrane, la violence due à la Révolution et l'exaspération due à l'isolement : confrontation de la morale restrictive d'une religion qui s'accommode mal et du changement et de la violence.

Nous avons déjà là le cadre d'une intrigue qui pourrait s'avérer fantastique, simplement parce que les éléments qui la composent échappent à une simple normalité. Le déroulement de l'intrigue va se jouer de ces trois éléments en faisant de la Révolution, comme premier cercle concentrique, une

justification historique du malheur que vont vivre les personnages, de leur Destin. Puis les lieux vont, comme second cercle concentrique, être une sorte de caisse de résonance, qui produisent là aussi le malheur, l'accomplissement du Destin. Finalement la religion représentée, en premier lieu, par le moine que l'on découvrira diabolique (puisqu'il violera Lasthénie la fille de son hôtesse), puis en second lieu par le jansénisme de Madame de Ferjol (puisque son idée du péché sera une des causes de la mort de Lasthénie sa fille), donc cette représentation de la religion va produire, une fois associée à la Révolution et aux lieux hostiles (comme spatialisation) une narration déstabilisante et fantastique.

C'est ce que l'on tentera de prouver maintenant en nous référant aux catégories sémantiques, verbales et syntaxiques, comme outils de déconstruction et de formalisation du texte.

V.2 Chapitre I d'Une Histoire sans nom.¹⁵

Temps, lieux personnages.

Nous commencerons par aborder l'aspect sémantique, dans ce premier chapitre, où il est fait un certain nombre d'allusions à la période religieuse pendant laquelle commence le récit. Cette période religieuse insiste sur l'importance de l'Enfer pour le prêcheur, et sur la dévotion des dames de Ferjol.

Cette sorte de dialectique (période religieuse, Enfer et dévotion) n'est pas là par hasard, car elle détermine une "[...] sensation angoissée [...]" (p.29), qui ira croissante jusqu'à ce qu'on découvre les vraies ficelles de ce noeud qui se veut gordien, quant à l'enchevêtrement des causes productrices du Mal et du malheur, qui font que ce roman est "sans nom", autre façon d'en désigner le responsable.

Par touches successives, l'auteur va décrire réalistement l'époque, les lieux et les personnages de son intrigue. Pour revenir à la période religieuse, nous sommes

¹⁵ Nous diviserons ce chapitre V en sous-chapitres qui vont suivre ceux du roman Une Histoire sans nom. C'est-à-dire qu'il y aura treize sous-chapitres correspondant aux treize chapitres du roman. En plus d'une introduction et d'une conclusion, nous avons ajouté deux études qui recouvrent l'ensemble de ce même roman, et qui étudient le rôle de la Révolution, et de ce qui est appelé le syndrome de Lasthénie de Ferjol comme moyens de production du fantastique.

"[...] le premier dimanche de Carême, [...] entre vêpres et complies." (p.29). La mention du Carême est importante car c'est un moment dans la liturgie chrétienne, grave et triste, où le fidèle est censé faire abstinence; de plus c'est une période de quarante jours qui fait référence au séjour du Christ dans le désert où il fut tenté par le diable. Il est possible ici de faire correspondre aux traits d'abord voilés du capucin, la figure du diable qui va tenter de s'emparer de l'âme de ces dames de Ferjol; nous y reviendrons dans la partie consacrée aux personnages. La référence suivante situe la cérémonie religieuse entre vêpres et complies "[...] dans ce chien et loup d'un soir d'hiver, mais où il y avait plus de loup que de chien." (p.31). La tombée du jour est en effet propice au doute, si l'on ne distingue pas pas le loup du chien, on peut accepter que l'imagination peuple aussi cette heure où la vision est à mi-chemin entre le réel et le surnaturel. Le choix du mot loup en est un riche d'effets sémantiques, car cette bête évoque dans l'inconscient collectif la peur, le diable même (il n'est qu'à penser à la bête de Gévaudan).

En outre l'impression de nuit qui enveloppe (synonyme d'un désastre à venir), est accentuée dans l'église par la noirceur, car "Les cierges, selon l'usage, avaient été éteints au commencement du sermon." (p.31), et dans cette noirceur, le prêcheur annonçait "[...] les vérités les plus terribles de la religion. [...] il prêchait sur l'Enfer."

(p.31). Nous avons déjà ici au niveau sémantique quelques indications de la technique de Barbey, qui, en accumulant les détails réalistes, produit chez le lecteur, l'impression de fantastique. Mais ce n'est là que quelques indications, de cette technique : d'abord produire un effet, puis le narrateur-scripteur s'en donnera à coeur joie pour accentuer et préciser cette impression de fantastique. Ainsi après le dernier passage cité sur l'Enfer, le narrateur-scripteur confirme-t-il cette impression, et c'est ce que nous appellerons l'aspect syntaxique, c'est-à-dire la technique de construction qui permet au narrateur-scripteur de se situer un peu plus dans le fantastique. Cet aspect syntaxique peut se découvrir dans le passage suivant qui fera aussi appel à l'aspect verbal, ce qui sera expliqué ensuite :

Tout, dans cette église sévère de style et où la nuit entrait lentement, vague par vague, plus profonde de minute en minute, donnait un très grand caractère à la parole de ce prédicateur. Les statues des Saints, alors voilées sous les draperies dont on les couvre pendant le Carême, ressemblaient à de mystérieux et blancs fantômes, immobiles le long de leurs murs blancs, et le prédicateur, dont la silhouette indistincte s'agitait sur le blanc pilier contre lequel la chaire était adossée, en semblait un autre. On eût dit un fantôme prêchant des fantômes... L'impression de tout cela saisissait... (p.31)

L'aspect verbal est, dans cette citation, assez visible. Tout d'abord l'utilisation du mot "fantôme", qui est un point culminant, Barbey ayant lentement accumulé les détails, qui brusquement lui permettent de lancer son mot "fantôme", mot qui naturellement recouvre une impression. Mais ce n'est pas

le seul, il en est de plus subtils comme "ressemblaient", "semblaient", "on eût dit", mots qui par leur sens et leur conjugaison laissent planer le doute. Le narrateur-scripteur ne nous impose pas sa vision, il nous la suggère, ce qui est beaucoup plus efficace quant à l'effet de fantastique que le lecteur peut ressentir. Pour résumer cette tentative de première démonstration, on crée d'abord chez le lecteur un rappel sémantique d'un monde surnaturel (par le côté religieux, mais aussi par les descriptions du village et de l'église que nous allons voir plus en détail), puis cette accumulation de sémantique débouche quant à son agencement sur le syntaxique qui consiste en la façon dont le narrateur-scripteur impose sa vision du fantastique par la construction romanesque. L'auteur impose quant au syntaxique, mais par l'aspect verbal, il donne l'impression de laisser le choix au lecteur, comme nous l'avons vu avec la citation précédente.

Ce n'est là qu'un exemple de la technique de Barbey : le premier chapitre d'Une Histoire sans nom en possède beaucoup d'autres que nous allons essayer d'extirper. De plus, il ne s'agit pour lors, que de l'aspect religieux, alors que la description des personnages et celle du village vont reprendre la même technique.

Le prêcheur jusqu'à maintenant n'est qu'une voix : "La voix de celui-ci était vibrante et d'un timbre fait pour annoncer les vérités les plus terribles." (p.31). Cette phrase et celles qui vont suivre : "[...] toutes les oreilles

étaient tendues vers cette voix qui planait, comme la foudre [...] (p.32) et "L'austère capucin parlait alors de l'Enfer, avec une énergie de paroles qui rappelait le formidable Bridaine, ne paraissait pas fait pour semer dans les âmes autre chose que la crainte de Dieu [...]" (p.33), ces citations donc, tout en signifiant le côté sémantique de la voix, symbole de la voix toute puissante ¹⁶, sont aussi de la part du narrateur-scripteur un aspect syntaxique, dans la mesure où cette construction engendre le mystère, car tout est dit, mais rien n'est vu. L'effet de fantastique, de surnaturel, conduit à une sorte de paroxysme qui est fait pour semer l'effroi. De plus la sémantique de l'Enfer est suffisamment riche en elle-même pour imprégner le texte de surnaturel. Encore une fois le choix du mot "Enfer", en dehors de l'aspect sémantique (pour le moment), et parce qu'il culmine dans cette citation : "[...] l'Enfer qu'il prêchait, il allait le laisser dans leur coeur." (p.33), correspond et à l'aspect syntaxique par cette allusion au reste de l'intrigue, et à l'aspect verbal par le sens courant du mot. L'utilisation de la majuscule donne au mot une importance voulue par le narrateur, mais aussi rejoint l'aspect sémantique, car on sait que la majuscule chez les philosophes grecs souligne l'idée de l'essence. L'Enfer se personnifie, il devient presque palpable, il est, par la voix

¹⁶ Voix qu'on entend et qu'on ne voit pas, verbe de Dieu:... au commencement était le Verbe...

du prêcheur, le diable au milieu du troupeau, et qui va bientôt frapper, comme il l'a été indiqué dans le texte que l'on vient de citer.

Face à cet enfer dont on parle, à ce diable qui semble roder, à cette impression de surnaturel et de fantastique, deux femmes sont amenées par le narrateur-scripteur sur le devant de la scène, et tout de suite on sait par une allusion syntaxique qu'elles seront les victimes : " Mais ce soir-là, ces deux femmes furent trompées dans leur petite curiosité de femmes de province." (p.33) Le choix (verbal) de "trompées", réfère à l'aspect sémantique du mot, car c'est le diable qui trompe, et il trompe la femme (Eve) dans la tradition occidentale. Pour que ce soit plus crédible, et que la chute soit plus grande, ces femmes sont décrites comme étant : "[...] dévotes, pieuses comme des anges [...]" (p.33). Le mot "ange" préfigure par antinomie le combat qui opposera celles-ci au diable, vision mythique, sémantique (la chute de l'ange déchu, le combat entre l'ange du Bien et celui du Mal), mais aussi syntaxique, car par ce choix verbal, l'intrigue du roman se trouve résumée en une métaphore, qui comme lecteur nous transporte dans le fantastique. Derrière la réalité, qui peut être une pre-mière lecture, il est sous-entendu beaucoup plus, c'est-à-dire le mythe chrétien du combat entre le bien et le mal, nous devrions dire la victoire du Mal sur le Bien quand il s'agit de Barbey. Mais ce qui fait le fantastique,

car nous ne parlons pas de roman édifiant ici, c'est que le doute demeure, c'est l'ambiguïté qui s'installe, et laisse le choix de décider si nous ne devons considérer ce roman que d'une manière mythique, religieuse, ou s'il ne faut y voir qu'une histoire tragique où des hommes et des femmes subissent leurs passions d'une manière déchirante. C'est probablement ce que Barbey a appelé le fantastique de la réalité ¹⁷.

Un autre aspect de ce premier chapitre est la description du village et de l'église, description qui part du plus grand pour arriver au plus petit, procédé syntaxique, (l'intrigue se précise), qui consiste à enfermer le lecteur dans les rets que le narrateur-scripteur a tissés, et à le faire participer (le lecteur) à cette impression de renfermement, qui est aussi une réduction de l'espace, sorte de microcosme où va se développer une effroyable intrigue ¹⁸. Il faut donc enfermer le lecteur dans un monde clos, dans l'espace et le temps, afin que son imagination ne puisse sortir de l'évocation que le narrateur-scripteur est en train

¹⁷ Dans une des Diaboliques, Le Dessous de cartes, un des personnages, en parlant d'un joueur de cartes, a cette remarque : "C'est le fantastique de la réalité." (Pléiade II 170), fantastique qui est synonyme, dans ce cas, d'une partie de cartes, avec tout ce que cela comporte de tactique, jeu, feintes et règles. Nous avons indiqué cette citation dans le chapitre IV consacré à Barbey d'Aurevilly.

¹⁸ C'est également un procédé sémantique, car de la claustrophobie naissent un bon nombre de terreurs.

de construire. Le lecteur est en quelque sorte un aveugle consentant, se laissant guider par un narrateur-scripteur tout-puissant, ce dernier s'ingéniant à effrayer par ses évocations l'imagination du lecteur. Le but recherché est encore et toujours de produire un effet qui peut être fantastique, le "peut être" étant primordial, car nous tomberions autrement dans une autre catégorie de romans comme par exemple la science-fiction.

Dès la première page du premier chapitre, le ton est donné :

Le jour s'en venait bas dans cette église, assombrie encore par l'ombre des montagnes qui entourent et même étreignent cette singulière bourgade, et qui, en s'élevant brusquement du pied de ses dernières maisons, semblent les parois d'un calice au fond duquel elle aurait été déposée [...] On descendait dans cette petite bourgade par un chemin à pic, quoique circulaire, qui se tordait comme un tire-bouchon sur lui-même [...] Ceux qui vivaient dans cet abîme devaient certainement éprouver quelque chose de la sensation angoissée d'une pauvre mouche tombée dans la profondeur d'un verre vide [...]. (p.29)

La représentation du jour tombant est sémantiquement synonyme de l'inconnu qui s'annonce, inconnu qui dans son mystère est inquiétant et qui peut laisser supposer que des forces malignes peuvent apparaître. De plus cette idée de descente rappelle que l'on descend aux enfers, alors que le choix verbal de "calice" laisse supposer qu'un sacrifice aura lieu, sacrifice humain dans le mythe chrétien. Le choix verbal de "tordre" est signe en général de douleur (se tordre

de douleur), quant à "mouche", le mot est à relier à l'idée de notre importance relative. Qu'est-ce qui s'écrase plus facilement qu'une mouche, et dans le contexte, qui peut vouloir s'en prendre aux mouches humaines que sont les habitants d'un tel village, si ce n'est un inquiétant et néfaste pouvoir ? Le pouvoir des passions peut-être, mais aussi le pouvoir diabolique qui les exacerbe.

L'impression de renfermement conduit à la sensation d'étouffement, qui sans être nommé, rappelle la peur d'être enterré vivant :

[...] On ne comprendrait guère que des hommes à large poitrine, ayant besoin de dilatation au grand air, d'horizon et d'espace, pussent rester claquemurés dans cet étroit ovale de montagnes, qui semblent se marcher sur les pieds tant elles sont pressées les unes contre les autres! sans monter plus haut pour respirer; et l'on pense involontairement aux mineurs qui vivent sous la terre, ou à ces anciens captifs des cloîtres qui priaient pendant des années, engloutis dans de ténébreuses oubliettes. (p.30)

La signification sémantique de cette citation est évidente, le lecteur ne peut que se sentir oppressé. De plus, le choix verbal de "claquemurés", puis la progression syntaxique, de ces mots qui s'additionnent les uns aux autres, "étroit", "qui vivent sous la terre", "captifs", "engloutis", "ténébreuses oubliettes", cette progression donc aboutit à "oubliettes", qui frisant le pléonasme sont "ténébreuses". On peut dire que le narrateur-scripteur ne s'est pas privé d'en rajouter, et qu'il force un peu sur l'effet qu'il veut produire. Toutefois, ce presque mauvais goût dans l'excès se

justifie un peu par les lignes suivantes, qui ont un double intérêt. L'un est sémantique, celui de donner un aspect plus véritable à la description, car il est tiré de l'expérience du scripteur. L'autre est syntaxique, car cette parenthèse biographique donne à l'intrigue toute entière un vernis d'authenticité :

Pour mon compte, j'ai vécu là vingt-huit jours à l'état de Titan écrasé, sous l'impression physiquement pesante de ces insupportables montagnes; et quand j'y pense, il me semble que j'en sens toujours le poids sur mon coeur. (p.30)¹⁹

Au lecteur donc de croire ou de ne pas croire, mais le narrateur-scripteur va continuer, et on va le voir avec le prochain passage, à essayer de justifier ses descriptions presque surréalistes, par un procédé qui est syntaxique par sa forme et sémantique par son fond :

Noire déjà par le fait du temps, car les maisons y sont anciennes, cette bourgade, qu'on dirait un dessin à l'encre de Chine et où la Féodalité a lais-sé quelques ruines, se noircit encore -noir sur noir- de l'ombre perpendiculaire des monts qui l'enveloppent, comme des murs de forteresse que le so-leil n'escalade jamais.
[...] Byron aurait écrit là sa Darkness. Rembrandt y aurait mis ses clairs-obscurs, ou, plutôt, il les y aurait trouvés. (p.30)

Cette citation s'oriente vers le syntaxique, dans la mesure où interviennent ces éléments de comparaison historique, littéraire et artistique, qui permettent un va-et-

¹⁹ Dans cette citation, le narrateur-scripteur, par l'utilisation du "je", ajoute plus d'authenticité à la description du village, et ce passage du narrateur au scripteur tend à faire du récit une anecdote momentanée qui peut rappeler le procédé de mise en abyme, puisque c'est un autre regard sur le récit à venir qui est proposé.

vient constant entre l'intrigue qui s'ébauche, donc sa possible crédibilité, et une vision du monde, une description d'un lieu, qui peut se retrouver ailleurs, donc qui est crédible. Pour ce faire le narrateur-scripteur fait appel à l'aspect sémantique, le choix verbal de "Féodalité" avec une majuscule, non seulement signifie "période fantastique" par excellence pour ce genre de littérature, mais est aujourd'hui bien souvent synonyme d'obscurantisme, ingrédient indispensable au fantastique. Le choix et la répétition du mot "noir", non seulement signifie la mort et tout un monde mystérieux et diabolique, mais indique aussi le manque de soleil, de lumière, celle-ci signifiant vie, vérité, et dans ce contexte absence de Dieu, ce qui donne au diable d'autant plus de puissance. Que Byron et Rembrandt soient appelés à la rescousse accentue de manière sémantique ce qui vient d'être souligné à propos du diable, les oeuvres de cet auteur et de cet artiste signifiant pour le lecteur que je suis, un monde loin d'être angélique.

Un autre élément syntaxique de cette partie du texte, qui l'est dans la mesure où il est fait pour accentuer, chez le lecteur, la sensation d'une autre réalité, élément qui dans la construction de l'intrigue est essentiel à l'impression de fantastique, consiste en une phrase toute simple qui décrit non seulement le village et sa situation, mais aussi la vision que ses habitants ont du monde : "L'été, quand le jour est beau, les habitants s'en doutent peut-être en

regardant la lucarne bleue qu'ils ont à mille pieds au-dessus de la tête." (p.30). Cette citation peut rappeler sémantiquement le mythe de la caverne de Platon, et par là signifier que les habitants de ce village ont une vision du monde qui correspond à ce qu'ils en voient. Autrement dit, le narrateur-scripteur nous indique que la réalité décrite dans son roman est celle entre-aperçue par "la lucarne bleue" et que si l'on se souvient du mythe de la caverne, cette réalité peut être autre que celle qui nous est habituelle. C'est donc une invitation à voir autrement, et d'une façon fantastique, vu le nombre d'indications réunies par le narrateur-scripteur. Le choix verbal de "s'en doutent peut-être", qui se rapporte à la mention sur Byron et Rembrandt, est une autre indication de la liberté (toute relative, mais néanmoins possible), que ces mots impliquent. C'est à dire qu'il n'y a pas de certitude, et que l'on oscille entre l'interprétation de l'auteur et celle que le lecteur est en train de se faire. Le but est d'amener ce dernier, peu à peu, à accepter ce "fantastique de la réalité".

La dernière phrase de ce paragraphe qui décrit le village agit syntaxiquement, comme une porte que l'on referme : "La bouteille avait son bouchon" (p.31). En parlant du village, elle laisse entendre d'une façon sémantique que tout est prêt pour la fermentation, et que ce village contient en lui-même les germes qui ont été sous-entendus jusqu'à maintenant.

Une fois la description du village refermée, comme la

bouteille retrouvant son bouchon, le narrateur-scripteur va nous décrire le contenu, sachant qu'il a amené le lecteur dans une sorte de cul de sac, et que celui-ci s'il a flairé l'appât est prêt à suivre le déroulement du récit pour au moins savoir ce qui va se passer dans ce village si fortement marqué des stigmates du fantastique. Le paragraphe suivant nous ramène brusquement dans l'intrigue après les allusions à Rembrandt, Byron. Elargissement, rétrécissement, la description mais aussi la technique en général suit ce mouvement, comme pour faire perdre pied au lecteur : " En ce moment, toute la population de la bourgade était à l'église." (p.31). Aspect syntaxique qui se double du verbal, l'organisation de l'intrigue est enrichie par ce genre d'expression ("en ce moment"), qui ramène dans la réalité après les excursions presque toujours un peu dithyrambiques que le scripteur s'alloue quand il se laisse aller à vouloir convaincre de ce qu'il ressent comme narrateur.

Un autre aspect de ce mouvement qui ressort, est l'art du conteur, qui donne à voir à ses auditeurs/lecteurs. Barbey transforme ceux-ci en voyeurs, et il leur projette successivement des visions éloignées puis rapprochées, ce qui a pour effet de stimuler le lecteur, mais aussi de l'enfermer dans la vision globale imposée par le texte. Autrement dit, non seulement le village, élément de la description et de l'intrigue, mais aussi le lecteur, à qui le texte est destiné, se retrouvent, par une sorte d'osmose, à suivre ce

mouvement d'élargissement et de rétrécissement. Il est donc plus facile de le convaincre du fantastique, et cela rejoint la technique de Barbey qui est de produire un effet.

La mention, dans la phrase suivante de "[...] une église austère du treizième siècle [...]" (p.31), rappelle sémantiquement l'époque du Moyen-Age, époque de noirceur où la littérature fantastique et plus particulièrement frénétique a puisé une bonne partie de son inspiration. C'est donc un détail réaliste qui renforce l'impression de noirceur essentielle à la véracité de l'intrigue.

De plus les personnages qui prient dans cette église peuvent par symbiose, acquérir des caractéristiques moyen-âgeuses et par conséquent ajouter à cette même véracité des éléments de passion humaine, qui seraient plus difficilement acceptables dans un temple moderne. La modernité s'accommode mal en effet de pulsions fantastiques, que ce soit à la fin du XIXe siècle, ou au début. L'histoire a une part d'inconnu et de mystère que justifie d'autant plus le scientisme "moderne" et conquérant de l'époque de Barbey.

A la description de l'église, fait suite celle de la voix du prédicateur, qui dans la noirceur intérieure rappelle celle d'un fantôme. Ce passage a déjà été vu, mais il se poursuit par un élargissement qui en sort de l'église et englobe le paysage extérieur :

L'impression de tout cela saisissait; et l'attention était si profonde et le silence si grand,

que quand le prédicateur se taisait, un instant, pour reprendre haleine, on entendait - du dehors dans l'église - le petit bruit des sources qui filtraient de partout le long des montagnes dans ce pays plein de soupirs, et qui ajoutait à la mélancolie de ses ombres la mélancolie des ses eaux. (pp.32-33)

Nous assistons encore une fois à un aller-retour du microcosme au macrocosme, d'autant plus que le prochain paragraphe qui suit directement cette citation commence par: "Assurément, [...] à cette heure-là [...]" (p.32). Mais pour revenir au procédé syntaxique précédent, donner l'impression de renfermement, celui-ci se compose d'un choix verbal (opposition "silence/attention", "du dehors/dans l'église", "filtraient", "pays plein de soupirs", "mélancolie"), qui est riche de possibilités sémantiques. Tout d'abord le procédé d'aller-retour s'accélère et donc s'intensifie, puis se transforme en une relation osmotique entre église et paysage, et (ce qui est sous-entendu) entre paysage et personnages. Une fois ceci acquis, les mots clés peuvent être lâchés, "pays plein de soupirs" métaphore de l'enfer, "mélancolie de ses ombres", pensionnaires de l'enfer.

Cette impression peut être même renforcée, si l'on pense à l'Hadès ("mélancolie des eaux"), sans oublier que plus tôt (p.31), une allusion possible avait été faite à Cerbère ("[...] dans ce chien et loup d'un soir d'hiver [...]"). De plus l'impression de spatialité, en est une de souterrain, "[...] le petit bruit des sources qui filtraient de partout [...]" (p.32), ne s'entendrait pas sur un lieu haut placé,

mais plutôt dans un contre-bas. Ceci renforce l'impression que nous sommes en enfer, ou du moins dans une réalité qui s'en inspire, car Barbey n'est pas Dante, sa descente aux enfers ne reste qu'une forme de regard de la réalité.

Nous aborderons maintenant les personnages qui apparaissent dans ce premier chapitre. Les quatre premières pages (de notre édition) que nous avons étudiées comprenaient surtout des descriptions de l'époque et du paysage, non que celles-ci ne reviennent pas, mais les sept pages suivantes sont surtout réservées à la mise en place du capucin et de ses prochaines victimes. Naturellement l'époque et le paysage extérieur sont un des éléments de l'intrigue que nous croyons être fantastique. Il y a en effet une corrélation entre ces trois parties, religion/époque, paysage et personnages, chacune d'entre elles aidant à produire un peu plus d'effet fantastique.

La mise en place des éléments de l'intrigue, du plus grand au plus petit, s'achève donc dans ce premier chapitre par la description des personnages, qui se fait comme un prolongement de la description spatiale, pour mieux souligner l'osmose entre les lieux, le temps et l'intrigue qui va suivre. La voix du prêcheur, on l'a vu, annonce l'enfer, et à partir de cette voix, la description se précise sur deux têtes de femmes qui "[...] faisaient d'incroyables efforts

pour le voir." (p.32). Le contraste entre la voix et le regard permet au narrateur-scripteur un va-et-vient descriptif qui renforce l'aspect dramatique, et lui permet de mieux doser ses effets.

Le passage de la voix au regard s'articule autour de la curiosité des deux femmes : "[...] qui étaient curieuses de voir leur convive." (p.32). Il y aurait un parallèle à faire, d'un point de vue sémantique, entre ce texte et diverses références au passage de l'ouïe à la vision et finalement au toucher ²⁰, car dans ce roman, si nous arrivons très rapidement à la combinaison de l'ouïe et de la vision dans le premier chapitre, tout le mystère et l'intrigue vont consister au passage de la vision au toucher qui se fera par le viol de Lasthénie et qui restera longtemps un mystère pour le lecteur.

Naturellement la comparaison entre le Christ et le prédicateur reste possible : ce dernier est d'abord la parole, de plus il prêche le Carême. Mais c'est dans la résurrection que la comparaison s'abolit ²¹, et que le prédicateur accomplit son oeuvre diabolique. Il est néanmoins

²⁰ Dans les Evangiles, l'épisode de Thomas voulant toucher le Christ ressuscité pour s'assurer de son retour, rappelle le désir des dames de Ferjol de connaître le moine. Elles ne le toucheront pas, mais lui le fera et leur vie en sera transformée pour le pire.

²¹ En effet le moine prêche le Carême qui a son apothéose dans la Résurrection, c'est la version "officielle", mais en parallèle, il va violer Lasthénie, juste à la fin de ce Carême, et va laisser aux dames de Ferjol, comme Résurrection, le produit de ses oeuvres et le drame qui va s'en suivre.

intéressant que cette comparaison en filigrane puisse être faite, car elle laisse au lecteur un espace de doute, si minime soit-il sur la nature du prédicateur, et que celui-ci n'en est que plus vrai dans sa nature diabolique que quand il peut être opposé au Christ.

La curiosité des deux femmes au sujet du prédicateur permet tout d'abord de les distinguer de la foule, mais le choix verbal de "curiosité", est trop riche sémantiquement pour ne pas vouloir signifier plus et ne pas rappeler la curiosité d'Eve, ce qui est un autre avertissement. Le reste de ce paragraphe de la page 32 à 33, précise et situe cette curiosité, puisque cette dernière est justifiée par "[...] le charme de l'inconnu et le parfum du lointain que les âmes isolées aiment à respirer." (p.33).

Toutes ces allusions à l'Enfer, qui vont culminer dans les dernières lignes du paragraphe avec l'énonciation du mot même : "[...] et il ne savait pas, et les deux femmes qui voulaient le voir ne savaient pas non plus, que l'Enfer qu'il prêchait, il allait le leur laisser dans le coeur. " (p.33).

Naturellement le lecteur sait encore un peu plus ce que va être le noeud de l'intrigue, mais ces indications aussi évidentes soient-elles ne nuisent pas à l'effet de fantastique, car ce ne sont que des échappées, des insinuations qui s'ajoutent à la réalité décrite et qui font monter d'un cran la tension dramatique, et c'est en cela que le fantastique existe, par l'évocation, la production d'un effet

qui déstabilise le lecteur : réalité ou fantastique diabolique? Qui peut dire?

La description des deux femmes s'enrichit d'une comparaison : "Elles étaient dévotes, pieuses comme des anges." (p.33). Ceci permet un contraste plus évident et plus marquant entre l'aspect diabolique du moine et celui angélique de ses hôtes, et si cette comparaison d'un point de vue verbal fait partie des usages, elle est d'un point de vue syntaxique une prémisse de l'intrigue et d'un point de vue sémantique une allusion par exemple au combat de Saint Michel et du démon, deux anges eux aussi, dont l'un déchu.

La suite de ce paragraphe et le début du prochain donne l'occasion au narrateur de revenir à la réalité en comparant chez la fille, l'idée qu'elle se fait des moines avec le baromètre où un moine "[...] s'encapuchonnait à la pluie et se désencapuchonnait au beau temps". (p.34). Comparaison ironique, pour le moins, mais qui permet un retour au réel, à l'anecdotique, comme il en a déjà été fait dans ce chapitre et qui, rappelons-le, est une technique fantastique, le narrateur-scripteur devant toujours rassurer le lecteur avec des éléments de réalité pour que le surréal fasse plus vrai.

Les prochaines remarques vont être consacrées à la description du moine, qui ressemble bien au Moine de Lewis, son digne prédécesseur, et qui depuis le XVIIIe siècle est une figure souvent exploitée de la littérature. Barbey

d'ailleurs dans Un Prêtre marié reprendra le même thème. Le moine n'a pas de nom, et cela jusqu'à la fin du chapitre, tout d'ailleurs comme les autres protagonistes. La technique de Barbey est de constamment retarder le dévoilement des éléments de l'intrigue, de changer de plan. Peu à peu tout s'emboîte, mais l'effet sur le lecteur est qu'il se sent tenu en laisse, pour ne pas dire manipulé, et par conséquent beaucoup plus réceptif aux intentions de l'auteur. Quant au moine, presque subrepticement, son nom apparaît : le Père Riculf, ce qui est tout de suite suivi de : "[...] un nom du Moyen-Age, qui, du reste, lui allait bien." (p.37).

On sait que le Moyen-Age étant l'époque de tous les fantastiques, surtout au XIXe siècle, cela donne à ce moine une dimension qui ne fera que se révéler plus vraie dans le déroulement d'Une Histoire sans nom. Une anagramme possible de ce nom serait "Cul fri[t]", allusion à l'Enfer, mais aussi l'indication de l'origine du péché... Chez Barbey la place de la sexualité est sous-jacente et la peinture des passions est une façon de traiter du désir sous sa forme psychologique. Ceci pourrait être alors un indice de ce qui autrement sera longtemps tenu sous silence, c'est à dire le viol de Lasthénie.

La description physique du père Riculf n'est pas celle qui correspondrait à un moine de son ordre : "Il était de grande et imposante tournure [...] son regard qui ne deman-

dait pas qu'on l'excusât d'être capucin, n'avait rien de l'humilité volontaire de son Ordre. Son geste non plus." (p.34). Ceci permet de prévoir que ses actes ne seront pas non plus en rapport avec ceux des capucins, et donc de prévenir le lecteur. D'une manière sémantique, la description de la main et des pieds rappelle le mythe de la statue : "Et quelle main! -d'un galbe superbe, sortant de sa grande manche avec un éclat de blancheur qui sautait aux yeux [...] et ses pieds, qui sortaient de l'eau, luisaient dans ses sandales, comme des pieds de marbre ou d'ivoire, sculptés par Phidias." (pp.34-35). Le thème de la statue qui se réveille pour tuer, a souvent été repris dans la littérature du XIXe siècle (entre autres par Mérimée dans sa Vénus d'Ille). Cette allusion littéraire et surnaturelle n'est donc pas fortuite. Tout comme la mention de la "[...] barbe courte [...]." (p.35), qui est souvent associée au diable.

L'ambivalence entre l'idée du moine et la description du père Riculf ne peut que préparer le lecteur à ce flottement entre réalité et fantastique, et c'est l'un des aspects de ce mouvement littéraire que de jouer de cette ambivalence. De plus, ce moine avance couvert de sa capuche, comme cachant sa véritable identité qui semble si peu faite avec son rôle : "Quand il eut rabattu sur ses épaules le capuchon avec lequel il était entré, il laissa voir un cou de proconsul romain et un crâne énorme [...]." (p.35). On sait l'importance de l'Italie dans tout ce qui touche au fantastique, au roman

noir, aux passions criminelles, et cette allusion renforce le décalage entre le moine tel qu'imaginé normalement et celui qui nous occupe. Ce moine qui répond si bien à l'adage -- l'habit ne fait pas le moine-- adage qui est sous-jacent depuis que la voix qui prêchait a pris corps, va, par son apparition produire un effet chez les dames de Ferjol : "Il ne fut cependant sympathique ni à l'une ni à l'autre de ces dames de Ferjol [...] Lui, il imposait et presque indisposait. Pourquoi ne se sentait-on pas à l'aise en sa présence?.." (p.36). Effet qui est une indication syntaxique du véritable rôle du moine.

C'est une question qui relance le suspens, mais qui est aussi une façon de retarder la réponse, procédé cher à Barbey.

D'ailleurs ce paragraphe finit par un procédé syntaxique, qui est une autre façon de ferrer le lecteur :

[...] Madame de Ferjol lui dit pensivement : "Quand on vous regarde mon Père, on est presque tenté de se demander ce que vous auriez été si vous n'aviez pas été un saint homme." [...] Il en sourit. Mais de quel sourire... Madame de Ferjol n'oublia jamais ce sourire, qui, quelque temps après, devait enfoncer dans son âme une si épouvantable conviction. (p.36)

Le prochain paragraphe qui achève le premier chapitre fait avancer un peu l'histoire dans la mesure où il rend compte de la réserve des dames de Ferjol face au père Riculf, en tous les cas dès le début de leur cohabitation, mais il contient des éléments contradictoires. Ainsi : "[...] Madame de Ferjol n'eut point, pendant les quarante jours qu'il passa chez

elle, la moindre chose à reprocher à ce capucin, d'une physionomie si peu en harmonie avec l'humilité de son état." (p.37). D'un côté la mention des quarante jours, si elle correspond à la période du Carême, rappelle aussi la tentation du Christ par le diable, et le narrateur-scripteur tend ici une perche au lecteur. Qui représente le Bien? Qui représente le Mal dans cette histoire? Les insinuations précédentes à propos de Riculf sont trop de récurrences de sa nature diabolique, de plus la citation du paragraphe précédent laisse peu de doutes quant à la nature de l'intrigue : par contre la nature de Riculf restera toujours douteuse. Homme, diable, l'aspect du fantastique ici, c'est que le narrateur-scripteur ne se prononcera jamais et laissera le lecteur hésiter quant à la véritable identité du moine.

Madame de Ferjol nous est présentée comme quelqu'un qui n'est pas complètement aveugle, car si elle était dévote : "[...] sa charité de dévote n'empêchait pas sa pénétration de femme du monde de s'exercer." (p.37). Ceci va donc être un autre regard sur Riculf, autre que celui du scripteur, et dans la mesure où ce regard va aussi "voir" Riculf autrement que la façon dont il se présente, cela n'est donc certainement pas innocent : "Il serait peut-être mieux à la Trappe que dans un couvent, disait quelquefois Mme de Ferjol à sa fille... La Trappe, dans l'opinion du monde, est surtout faite, avec son silence et la férocité de sa règle, pour les

pêcheurs qui ont quelque grand crime à expier." (p.37). Ce passage et le choix du mot "trappe" dans la bouche de Mme de Ferjol est riche sémantiquement, non seulement par le mot lui-même avec tout ce qu'il peut avoir de moyenâgeux (trappe, oubliette, donjon...) et de connotation fantastique, mais aussi parce que dans ce cas la Trappe est un couvent où on va expier quelque grand crime : est-ce un présage de la part de Mme de Ferjol ou une indication syntaxique de la fin de l'intrigue? Quant à la fille de celle-ci, "[...] cette dure éloquence [la] faisait trembler." (p.37). Il s'agit de l'éloquence de Riculf naturellement, et par là , elle rejoint sa mère dans son appréciation du moine, puis comme point final, toutes les deux : "[...] n'allèrent point à la confesse à lui." (p.37). Cette remarque en soi n'est pas très importante, sauf qu'elle permet au narrateur-scripteur d'opposer aux Ferjol les autres femmes du village qui iront toutes se confesser au moine et qui surtout "[...] s'en affolèrent." (p.37). Ce choix verbal, s'il peut être pris dans un sens mondain et ironique, peut aussi entraîner bien d'autres interprétations, qui seront d'ailleurs dirigées vers ce que le lecteur peut voir comme une insinuation de magie, de sorcellerie. "Il y avait, [...] un cercle autour de cet isolant capucin, et elles (les dames de Ferjol) s'arrêtaient à la circonférence de ce cercle inexplicablement mystérieux." (p.37-38).

L'idée de cercle mystérieux est sémantiquement un indice

de sorcellerie, et si le narrateur-scripteur ne s'engage pas trop dans ce sens, cela lui permet toutefois de semer le doute. De plus les dames de Ferjol étant en dehors de ce cercle, elles sont maintenant les victimes désignées, ce qui est renforcé par le texte suivant : "Sentaient-elles, d'avertissement intérieur, car nous avons tous notre démon de Socrate, qu'il allait leur devenir fatal?... " (p.38). Par cette question s'achève le premier chapitre. Il est donc clair que quelque chose de "fatal" va arriver. C'est un autre indice syntaxique quant à son sens, mais aussi à sa situation, en fin de premier chapitre, et qui fonctionne comme une apothéose, vu que ce n'est pas la première indication, mais qu'elle couronne toutes les précédentes. Le choix verbal de "fatal" est aussi significatif, et dans la mesure où le fantastique ne fait jamais dans la dentelle quand il y a drame, il est donc dans l'ordre des choses que par ce choix verbal on invoque et le destin et la mort.

V.3 Chapitre II d'Une Histoire sans nom.

Histoire des protagonistes

Le deuxième chapitre répond à une technique que l'on a déjà mentionnée et qui consiste à un changement de plan. Après les derniers mots du chapitre précédent qui ont pour but d'indiquer le drame, ce qui permet au lecteur d'arriver

au sommet de sa curiosité, il y a un brusque changement de rythme, puisque l'on abandonne l'intrigue en train de se faire et que l'on retourne dans un passé qui a priori n'a plus rien à voir avec le drame promis. C'est un peu la technique des romans à tiroirs des siècles précédents, avec toutefois la différence que l'on ne s'éloigne jamais trop de l'intrigue principale et que le but de cette manoeuvre, est non seulement d'aiguiser la curiosité du lecteur, mais de contribuer à l'intensité dramatique, car la réalité de l'intrigue se fait plus vraisemblable, plus les personnages sont expliqués, et le fantastique, qui y est étroitement mêlé, devient ainsi une composante de la réalité.

Le deuxième chapitre donc, revient en arrière, et va introduire les dames de Ferjol, la mère et la fille, telles qu'elles ont été, telles qu'elles sont, et surtout telles qu'elles seront. C'est en effet une des caractéristiques de l'esthétique aurevillienne de faire comme si le libre-choix n'existait pas. Les personnages sont donc chargés de leur futur, dans leur apparence, un peu d'ailleurs comme l'a été le père Riculf, sans parler des différentes insinuations quant à la fatalité de l'intrigue et de la rencontre du moine et des dames de Ferjol. Le doute dont naît le fantastique, n'en est pas pour le moins présent, il demeure dans cet espace entre la fatalité de l'intrigue que le narrateur-scripteur rappelle constamment et le non-choix des personnages qui fonctionne comme un libre-choix. C'est à dire que

dans l'intrigue en marche, le lecteur voit des personnages dont la description, l'évocation semble dessiner et proposer ce qu'ils sont et ce qu'ils vont devenir: ou en d'autres mots, esquisser le côté pile et le côté face, non seulement par rapport à l'intrigue mais aussi par rapport à l'indicible, comme par exemple la possibilité diabolique de Riculf. Le non-choix de ces personnages, c'est qu'ils succombent à leurs passions, qui sont extrêmes, dans un cadre, un décor, une intrigue, qui ne fait qu'accentuer cette chute. La combinaison de ces trois éléments, passions extrêmes, décor, intrigue, crée le fantastique.

Le premier chapitre d'Une Histoire sans nom, a donc été une mise en situation, principalement du décor, le second va être celles des personnages principaux (outre le moine, qui a déjà été introduit, mais qui doit rester mystérieux car il est d'essence diabolique). La personnalité de la baronne de Ferjol, tout comme son histoire, telle que nous allons la découvrir, tranche fortement avec l'aspect qu'elle présente, dans le premier chapitre c'est-à-dire celle d'une dévote.

L'histoire de Madame de Ferjol est un peu en contradiction avec sa dévotion affichée. Elle est décrite comme un être passionné et fier, deux caractéristiques de l'héroïne romantique, et de plus pour l'économie de l'intrigue, elle est étrangère au village où se déroule le récit. Dès les premières lignes du chapitre II on apprend donc que "La

baronne de Ferjol n'était point de ce pays qu'elle n'aimait pas [...] C'était une fille noble [...] qu'un mariage, qui avait été une folie d'inclination, avait jetée dans ce trou de formica-léo." (p.38). L'image de "trou de formica-léo" est un autre indice sémantique d'une comparaison avec un animal, le formica-léo, qui creuse un trou dans le sable où tomberont des insectes qu'il dévorera. C'est en quelque sorte le résumé de l'intrigue, le trou signifiant aussi l'abîme où a lieu l'histoire, ce qui a été suffisamment souligné et va continuer de l'être, mais aussi l'abîme des passions dans lequel Madame de Ferjol a été jetée par son mariage, puis par cette Histoire sans nom où vont se déchaîner des passions que l'on peut déjà entrevoir par ce retour dans le passé de l'héroïne. C'est une constante chez Barbey d'Aurevilly que les personnages ne se meuvent pas dans la tiédeur et la timidité des sentiments. Cette violence dans les élans du coeur ou de la chair est une nécessité pour avoir du fantastique, tout d'abord parce que les conséquences de ces passions vont dépasser la norme, même la réalité, et qu'ensuite ces personnages qui sont littéralement possédés vont permettre au narrateur d'offrir en filigrane, une réponse possible à tant de violence : l'oeuvre du diable, peut-être, et ce peut-être comme il l'a déjà été mentionné, est la condition de tout fantastique.

Cette histoire de Madame de Ferjol, tout comme ce roman,

table" pris dans son sens propre donne toujours un peu plus à l'histoire sa teinte de fantastique, quant à "scandale", c'est souvent le désir de l'éviter, la peur du scandale (comme il le sera mentionné plus tard), qui provoque ou décuple les passions criminelles. On peut même dire maintenant que le fantastique n'existe que dans le scandale (caché ou non), car il est le résultat d'un effondrement de la morale normative.

La suite de l'histoire de la baronne de Ferjol tourne au noir, elle devient veuve très tôt et le narrateur-scripteur dans le choix de ses expressions verbales fait un condensé du malheur pour le moins terrifiant : "Le baron mourut jeune. Il laissa sa femme au fond de cet entonnoir de montagne [...] dont les parois, se resserrant autour d'elle, jetèrent sur son coeur en deuil comme un voile noir de plus. Elle resta pourtant courageusement dans cet abîme. Elle n'essaya point de remonter la pente [...] Malheureuse, elle se tapit dans son gouffre comme dans la douleur de son veuvage." (p.40). Cette citation lugubre a pour effet de noircir, dans le malheur, la vie de l'héroïne, et correspond à celles des lieux qui ont été vues dans le premier chapitre. D'ailleurs un peu plus loin le narrateur souligne : "Ombrée par les montagnes qui la surplombaient, cette bourgade encadrait très bien sa personne. A portrait sombre, cadre sombre." (p.40-41) Le parti-pris du cadre de l'action comme des personnages est

donc le contraire de lumineux, la lumière signifiant d'un point de vue sémantique le bonheur, la paix, et son contraire par conséquent, le malheur, le désordre. Le fantastique qui en découle doit beaucoup à ce qui fut appelé roman noir, terrifiant, et c'est une condition nécessaire, même si elle est entachée de ces genres d'ailleurs très proches du fantastique, pour que celui-ci puisse se développer.

En corrélation avec cette vision noire des événements, le caractère du personnage de madame de Ferjol participe aussi à cette sensation d'abîme, les deux étant liés. Celle-ci est décrite comme une personne fière : "Son âme altièrè avait horreur du mépris." (p.40), ce qui est important pour la suite, car c'est à cause de cette fierté, ou en partie, que le malheur va s'acharner sur sa fille. En effet, c'est à partir de la peur du scandale, du qu'en-dira-t-on, autrement dit d'un orgueil qui pourrait être blessé, que l'horreur va se développer, et par conséquent l'intrigue.

Il est intéressant de noter que ce personnage ne se veut pas victime de son sort : "Positive comme sa race, elle se préoccupait assez peu de la poésie des choses extérieures. Quand cette poésie lui manquait, elle n'en souffrait pas. Ce n'était point une âme rêveuse inclinée aux nostalgies. C'était, au contraire, une âme robuste et raisonnable, quoique ardente..." (p.40). Nous sommes donc assez loin de

l'héroïne romantique typique, rêveuse plaintive et victime du sort, sur laquelle s'acharnerait le malheur, grâce à quoi le doute qui crée le fantastique est plus évident, car Madame de Ferjol a les pieds sur terre et sa chute à laquelle on va assister ne sera que plus réaliste si la protagoniste donne l'impression de vouloir se défendre contre le sort. Par contre, elle est "ardente", choix verbal qui rappelle sémantiquement le feu, et de là l'enfer, et qui capsule tous les malheurs à venir. De plus le narrateur-scripteur fait un usage délibéré d'un procédé syntaxique qui cerne le trait principal du caractère de son personnage : "[...] quoique ardente... Ardente! [...]. Mais son ardeur était concentrée." (p.40). Cette exclamation après une phrase d'un seul mot, souligne donc son trait principal, et laisse aussi supposer ce qui va se passer, autre façon encore d'inspirer au lecteur le doute, en insinuant d'un côté, mais d'un autre en gardant son intérêt et sa curiosité en alerte, en repoussant toujours ce qui pourrait laisser deviner les véritables motifs du drame, car d'un drame il s'agit, les indications, le ton, ont été suffisamment convaincants jusqu'à maintenant.

La description physique de la baronne de Ferjol correspond au portrait moral qui en a été ébauché, et l'on passe de l'un à l'autre sans aucune difficulté, ainsi : "La baronne de Ferjol, âgée d'un peu plus de quarante ans, était une grande brune maigre dont la maigreur semblait éclairée en

dessous d'un feu secret, brûlant comme sous la cendre, dans la moelle de ses os." (p.41) Cette citation, qui fonctionne comme un élément syntaxique, dans la mesure où par rapport à l'intrigue elle laisse entrevoir ce qui sera la cause de son accomplissement, en ce sens qu'une fois "le feu secret" dévoilé, le drame pourra éclater. Naturellement l'importance sémantique de "feu secret" saute aux yeux et s'ajoute aux multiples éléments qui s'ajoutent à la nature diabolique de cet écrit. La baronne est aussi "maigre", cette indication de nature sémantique l'éloigne donc de la bonté, qui est le domaine des enveloppés --théoriquement--, petit détail certes, mais la multiplicité de ceux-ci sont autant de déterminants, d'indices réalistes sur la véritable nature des personnages, et qui dans l'esthétique aurevillienne ont pour but de créer le fantastique.

La description de Madame de Ferjol ne s'arrête pas là, et le choix verbal des qualificatifs --"majesté rigide", "trop impérieux", "trop romain"-- (p.41), ajoutent au personnage cette impression de dureté, de trop, qui ne seront que d'autant plus plausibles, une fois que "le feu secret" se sera embrasé. La description de la chevelure de madame de Ferjol va même encore plus loin : "[...] et 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 ces résistantes

épaisseurs d'ébène." (p.41-42)

L'impression de fantastique qui se dégage de cette citation est due à l'image de la bête qui semble s'agripper sur la tête de madame de Ferjol, tel un oiseau de proie, tel l'aigle de Sisyphe, qui signifie la condamnation par les dieux, et par là le rapport avec l'Enfer. Il est à noter, toutefois, l'usage du verbe à l'imparfait de "semblait", qui implique le doute quant à la réalité, et le fantastique quant à la vision du narrateur-scripteur. Le lecteur peut donc choisir, ou du moins accepter ou non ce portrait, mais il n'en reste pas moins que dans l'économie de l'intrigue, ce portrait oriente le lecteur vers une lecture fantastique. D'un point de vue syntaxique, la répétition des connotations verbales "austères", "presque cruelles", "impitoyables", "obstinément", sont autant d'indices du véritable ressort de l'intrigue, car le drame, la noirceur, naissent surtout, mais aussi entre autres, dans la tête de madame de Ferjol, à cause justement de ces traits de caractère.

Si dans le roman, il faut exagérer la peinture de la réalité pour que celle-ci paraisse plus plausible, le portrait de madame de Ferjol, en quelque sorte diabolique, est l'extrême opposé de celui de sa fille, qui lui est angélique. Tout d'abord pour revenir à la solitude qui exacerbe les passions (qu'elle a violentes), le veuvage et la quasi-solitude de madame de Ferjol se nourrissent de l'exis-

tence de sa fille : "Et quand elle eut perdu cet homme, -pour elle l'univers!- elle reporta l'ardeur de ses sentiments sur sa fille." (p.41) Mais cet amour exclusif et violent est silencieux et ne s'exprime pas. La mère et la fille sont non seulement prisonnières de ce village de montagne, mais elles le sont aussi du silence, "[...] d'une pudeur farouche [...]" (p.41). Cet espace clos est une indication syntaxique du conflit qui va éclater, mais c'est aussi une indication sémantique, car on ne peut rien espérer d'une situation si extrême, où tout, personnages, lieux, concourt à créer cette impression de huis clos.

Le prénom de la fille de madame de Ferjol, Lasthénie, tire au narrateur-scripteur cette remarque : "Lasthénie! un nom des romances de ce temps-là [...]" (p.42). Le nom en lui-même est peut-être romantique, mais comme le fait remarquer B. de Montrond ²³, Lasthénie peut aussi se lire "l'asthénie", ce que le Petit Robert définit comme un manque de force, un état de dépression et de faiblesse qui ont pour cause des raisons neuropsychiques. C'est à rapprocher du mal romantique certainement, mais ce nom est aussi une indication sémantique qui explique le caractère du personnage, et qui est aussi à mettre en comparaison avec la description de madame de Ferjol, cette dernière étant tout le contraire. Le

²³ B.de Montrond, "La culpabilité dans l'oeuvre de Jules Barbey d'Aurevilly" Revue du département de la Manche, 6 (1963): 134.

personnage de Lasthénie, par son seul nom, indique la victime, ce qui peut être considéré comme un élément syntaxique, car il dirige sur ce personnage les foudres que sa mère semble, de peine, contenir.

Mais c'est aussi une constante, à l'époque romantique et dans le roman noir, ou terrifiant ou fantastique, de mettre en scène une jeune fille, pure et angélique, sur qui retombera tout le mal. Barbey, dans Une Vieille Maîtresse comme dans Un Prêtre marié utilise le même processus. Celui-ci n'a en soi rien de fantastique. Eugénie Grandet dans l'oeuvre éponymique de Balzac, ne répondrait pas aux critères du fantastique, mais il y a une façon de traiter ce processus qui s'en rapproche, et qui consiste à faire sous-entendre, de différentes façons, par exemple sémantiques, syntaxiques et verbales, que la réalité décrite participe aussi à une sur-réalité. Ce qui est particulier, chez Barbey, c'est la violence, violence des passions, qui entraînent pour ne pas dire justifient la preuve par le diable, ce dernier étant dans les mentalités imprégnées de catholicisme, la cause de tous les excès. Le fantastique est donc dans les effets comme dans la cause; celle-ci naturellement n'étant qu'une habile supposition du narrateur, car le lecteur a le choix du doute, mais dans la mesure où le narrateur exploite un fond commun de croyances et de culture, ce doute devient le produit d'une technique littéraire, presque une fin en soi.

La présentation de Lasthénie contraste avec le portrait de sa mère qui précède et tout est fait pour les différencier. Physiquement Lasthénie est : "De taille ronde et mince, -combinaison qui fait les femmes accomplies, - c'était de cheveux, une blonde comme son père." (p.43) Le choix de l'adjectif "mince" est certainement plus amélioratif que celui de "maigre" accolé à sa mère. De plus cette dernière a les cheveux noirs qui symbolisent moins l'angélisme que les cheveux blonds de sa fille. Par la comparaison de ces détails physiques, la mère et la fille peuvent presque représenter le Bien et le Mal, dans leur grandes lignes. En outre, la fille va être l'occasion, pour le narrateur-scripteur, d'un rapprochement entre jeune fille et fleur, ce qui n'a rien de nouveau en soi, mais qui va diriger un peu plus le lecteur vers une acceptation du rôle de victime que va jouer Lasthénie. Celle-ci est : "[...] comme une violette au pied de ces montagnes dont les flancs d'un vert glauque ruissellent de mille petits filets d'eaux plaintives. Elle était le muguet de cette ombre humide; car le muguet aime l'ombre. Lasthénie de Ferjol avait la blancheur de cette fleur pudique de l'obscurité et elle en avait le mystère." (p.42) Le narrateur-scripteur donne l'impression de se battre les flancs et ce n'est certes pas pour de telles comparaisons qu'il est encore lu aujourd'hui. Donc, violette, muguet, fleur pudique, tout semble désigner Lasthénie pour un rôle d'ombre et de silence. De plus ce sont des fleurs du

printemps, fleurs au cycle court, ce qui pourrait être lu comme une métaphore de la courte vie de Lasthénie, celle qu'elle a déjà vécue et celle qu'elle vivra. Ceci introduit peu à peu la passivité de la jeune fille, ce qui est un élément nécessaire, s'il on veut qu'elle demeure la victime. D'ailleurs le passage suivant : "Elle ressemblait au verdissant feuillage qui attend le chêne auquel il doit s'enlacer." (p.42), peut être considéré comme l'opinion d'un homme du XIXe siècle face au rôle de la femme, mais c'est aussi une indication , pour la suite de l'intrigue, que le drame sera aux dépens de Lasthénie.

Un certain nombre d'expressions verbales, comme "tourterelle", "mélancolie", "langueur", "faiblesse divine", "devant laquelle les hommes forts et généreux [...] s'agenouilleront toujours." (p.43), partent de l'idée de victime, la confortent, et arrivent à "faiblesse divine", deux mots qui ne semblent guère compatibles, mais qui indiquent un rapprochement entre "faiblesse" et "victime" et fait de Lasthénie, au moins une martyre, sinon une émule du Christ.

Par conséquent, la combinaison de Lasthénie qui est divine, le père Riculf qui est diabolique, et madame de Ferjol qui est une passionnée, jette les éléments d'un drame certes, mais aussi d'une histoire qui va dépasser la simple réalité, puisque les éléments de comparaison sont métaphysi-

ques, c'est Adam et Eve recommencés, l'éternel combat du Bien et du Mal, d'où chez Barbey, le Mal sort le plus souvent le vainqueur. Il est d'ailleurs étonnant que la plupart des oeuvres fantastiques ²⁴ aient pour trame ce combat entre Bien et Mal, comme si l'exploitation de ce thème était une condition nécessaire au basculement dans le sur-réel, comme dynamique d'un mythe incontournable et qui motive la vie sous toutes ses formes.

Les rapports de mère à fille sont comme le paysage extérieur, fermés, sans possibilité de dialogue. C'est en partie une conséquence du paysage qui a influencé les personnages, et c'est aussi en ce qui concerne la mère une réaction à sa nature passionnée. La prison est tout autant intérieure qu'extérieure, ce qui est souligné par un certain nombre d'expressions verbales, qui non seulement évoquent cette idée, mais aussi par leur répétition, font que le lecteur accepte déjà les conséquences de ce choix : "L'abandon était pour elle impossible [...] avec cette femme imposante et morne, qui semblait vivre dans le silence du tombeau. Ainsi refoulée, cette rêveuse au front gros d'inexprimables rêves [...]" (p.44). Et cela permet au narrateur-scripteur d'indiquer, et il le fait constamment, le destin de ses personnages. Mais le doute doit persister, sinon à quoi

²⁴ Du moins en ce qui concerne celles de Barbey d'Aurevilly étudiées ici.

bon lire? Dans cette citation : "[...] ce coeur né timide et fermé comme un bouton de fleur qui ne devait peut-être jamais s'ouvrir." (p.44), le lecteur a un indice du destin de Lasthénie, mais le choix des mots et de la conjugaison (devait, peut-être), laisse un peu d'ouverture au doute, qui est un des éléments du fantastique. Ce dernier texte, comme celui qui va suivre et qui clôt un paragraphe de plusieurs pages, utilise un procédé dont il a été déjà donné de parler, et qui consiste à fixer l'intrigue dans le fantastique, et cela sans demi-mesure, saut dans la sur-réalité avant de revenir à la réalité dans un nouveau paragraphe. Il s'agit là encore d'un procédé syntaxique qui commence tout paragraphe le plus réellement possible ²⁵, puis introduit des expressions verbales et sémantiques qui dirigent sûrement mais aussi lentement le lecteur vers un point où la sur-réalité, la vision autre, est évidente.; Ainsi ce passage :

[...] de même le sang, qui, dans les cas mortels, s'épanche à l'intérieur et ne coule plus par la plaie ouverte. Et encore, le sang, on peut l'aspirer en suçant fortement la blessure, mais les sentiments gardés trop longtemps au dedans de nous semblent s'y coaguler, et on ne les fait plus recouler, même en les aspirant par la blessure qu'on a faite. (p.45)

Le saut dans le fantastique consiste ici à l'évocation du vampirisme, au choix verbal de "sucrer la blessure" et du "sang" qui est comparé aux sentiments qui habitent les protagonistes. C'est aussi un résumé de la relation entre mère

²⁵ Autrement dit, c'est une description réaliste dans le cadre d'une fiction.

et fille, où l'une, vampire, va vider de sa vie, de sa substance, l'autre, la fille.

Le paragraphe suivant est un autre exemple de ce qui a été mentionné plus haut comme procédé syntaxique. Le narrateur-scripteur replace l'évocation de l'intrigue dans la réalité et décrit l'isolement affectif et physique de la mère et de la fille, isolement qui est souffrance :

Elle [Lasthénie] avait toujours souffert plus ou moins depuis le berceau jusqu'à cette heure de la vie [...] Lasthénie s'était accoutumée à la tristesse de son enfance solitaire, comme à la tristesse de ce pays [...] comme elle s'était accoutumée à la triste solitude de la maison maternelle [...]. (p.46)

Cette solitude est autant le fait du pays retiré de tout que du veuvage de la baronne et du cloisonnement social. Dieu devient alors le seul contact avec autre chose, mais vivre de Dieu et de dévotion c'est aussi nier un rôle à la réalité, à l'accomplissement de l'être charnel, et c'est justement celui-là qui va faire irruption par le passage du moine et qui va causer le drame. D'autant plus que le narrateur-scripteur a déjà révélé que la baronne de Ferjol avait une nature ardente, et que celle-ci est tombée dans la dévotion à la suite de la mort de sa seule passion qu'était son mari. Quant à Lasthénie : "Il y avait dans cette fille, si virgine pourtant, quelque chose de plus ou de moins que ce qu'il faut pour être heureuse seulement en Dieu et par Dieu." (p.47), insinuation qui a toute son importance, car il ne

manque alors qu'un élément catalyseur, non encore connu, pour que la fin de ce paragraphe qui agit encore comme un voile qu'on lève sur une autre réalité, s'accomplisse : "Pauvre isolée qui étouffait d'âme, et qui, au moment où commence cette histoire, ne mourait pas encore de cet étouffement [...] " (p.48). "Étouffer d'âme", c'est situer l'intrigue à un autre niveau que la réalité physique, et c'est aussi finir le paragraphe par une évocation non seulement morbide, la mort a de fantastique ce que les croyances en font, mais aussi prémonitoire, car Lasthénie porte en son nom son propre destin.

V.4 Chapitre III d'Une Histoire sans nom.

Attente d'une Résurrection?

Le chapitre trois reprend le thème du monde extérieur, la description spatiale, et de son influence sur non seulement les événements mais aussi les personnages. Il commence donc par une phrase très brève : "Le Carême finissait". (p.48), évocation sémantique d'un laps de temps tourné vers le recueillement et la pénitence, mais indication aussi que ce fut une période d'attente, et que l'événement, la résurrection, qui en est le dénouement n'est pas loin. On peut le deviner, car le narrateur-scripteur utilise l'impar-

fait qui décrit une continuité, et qui situe toujours l'intrigue dans cet espace de Carême, temps de pénitence, temps "noir" en quelque sorte, car on y attend la mort du sauveur. L'intrigue par conséquent s'enrichit de cet aspect sémantique et cela crée le moment dramatique où tout semble hésiter entre un dénouement heureux ou une immersion dans plus de drame, plus de "noir". Quand on sait ce qui va suivre de l'intrigue, il est tentant de faire un rapport entre le sauveur qui va ressusciter et l'enfant du moine-diable qui va subrepticement se développer dans le sein de Lasthénie. Les va-et-vient entre les motivations réelles des personnages et les conséquences sur-réelles de ces mêmes motivations ne sont jamais très éloignées, et c'est l'art du narrateur-scripteur que de les superposer constamment, tout en ne les imposant jamais. Il laisse le choix de deux lectures possibles -- théoriquement--, celle du viol de Lasthénie par le moine qui est explicable naturellement, scientifiquement, et donc réaliste dans le sens de réalisable, et celle de l'arrivée du diable dans une maison, ce qui est d'une autre nature quant à sa réalisation, mais qui est envisageable, car la maison s'y prêtait de par sa description et sa nature (la noirceur des lieux, la prédisposition des personnages), et qui propose alors une vision fantastique.

Correspondant à cette période de Carême, le village, les lieux, la maison des Ferjol, tous ces éléments parti-

cipent à une atmosphère qui ne peut que susciter le drame. Il est à remarquer la progression de la description du narrateur-scripteur, qui dans le premier chapitre part de l'époque, le siècle, puis la région, le village, l'église pour arriver à l'extérieur de la maison des Ferjol et, dans ce chapitre l'intérieur de cette maison. Tous ces cercles concentriques dégagent toutefois la même atmosphère lourde de passé, de drames pressentis, d'impression d'emprisonnement, qui naturellement vont produire des personnages et des événements en conséquence mais aussi qui ont pour effet de rendre plus crédible auprès du lecteur une interprétation fantastique du drame.

La description de cette maison est surtout d'ordre émotif : "[...] c'était un vaste bâtiment sans style, d'une époque très postérieure à l'église. Les aïeux du baron de Ferjol l'avaient habité pendant bien des générations [...] Les coins noirs de ces maisons vieilles, et quelquefois délabrées, qui ont vu nos enfances et dans lesquels les âmes de nos pères sont peut-être tapies, crieraient contre nous [...]" (p.49). Cette description donne l'impression que ce monde en est un de fantômes, car non seulement la maison en est un repaire, mais aussi les dames de Ferjol : "[...] qui hantaient incessamment l'église [...]" (p.49) dans leur assiduité religieuse, vivent en état d'osmose avec les lieux, et madame de Ferjol "[...] aime mieux la garder et y habiter, par respect pour les traditions de famille de ce mari bien-

aimé, et aussi parce que cette grande et hagarde maison grise avait pour elle, qui seule les voyait, des murs d'or, comme la Cité céleste [...]" (p.49), et que "[...] ce grand logis, vidé par la mort [...]" (p.49), ne peut être peuplé que de fantômes, et de là à ce que les dames de Ferjol en soient, il n'y a qu'un pas. Le narrateur-scripteur ne le franchit pas, mais on doit se rappeler que dans la mesure où il a ancré cette histoire au XVIIe siècle, dans un lieu qui soi-disant existe --mais existe-t-il vraiment?-- une lecture dans ce sens peut être possible, et les éléments de réalisme ne font alors qu'étayer le doute.

D'ailleurs, ce logis "[...] était froid, sans aucune bonhomie, imposant, [...] et impressionnait fortement l'imagination de tous ceux qui le visitaient [...]" (p.50). De plus des légendes s'y rattachent, et l'escalier en particulier qui semble, et nous allons le voir, le lieu de prédilection de Lasthénie. Escalier qui est remarquable car "[...] d'une telle largeur que quatorze hommes à cheval y pouvaient tenir et monter de front ses cent marches. La chose avait été vue, disait-on, au temps de la guerre des Chemises blanches et de Jean Cavalier..."(p.50). Cette guerre semble avoir eu lieu lors de la révocation de l'Edit de Nantes, mais que pouvaient donc bien faire quatorze cavaliers, de front, descendant ou montant --question de symbolique-- cet escalier? Nous touchons ici au fantastique merveilleux chez Barbey qui transparait de temps à autre, et plus particulièrement

rement dans Le Chevalier des Touches. Cette maison "[...] qui était peut-être tout ce qui restait de quelque château écroulé et que le malheur des temps et de la race qui aurait habité là n'avait pas pu relever tout entier [...]" (p.50), rentre dans le domaine du fantastique, fantastique des lieux, chers à tous les romans de ce genre. Le choix verbal de "peut-être" et de "quelque" dans cette dernière citation permet le doute et donc les élucubrations, tout en conservant à la description des lieux un aspect de réalisme : là encore il y a jeu avec le lecteur grâce à l'ambiguïté du cadre.

Si l'on imagine la maison à l'échelle de l'escalier, la disproportion entre l'espace libre et celui occupé par les habitants de ce logis ne peut que créer des contorsions imagées quant au vide des lieux opposé à la présence de ces dames de Ferjol déjà à moitié fantômes. D'ailleurs "[...] la petite Lasthénie [...]" ne se trouve bien que "[...] dans le vide de cet immense escalier [...]" (p.50), et l'impression que cet escalier fantastique va faire sur Lasthénie est doublé d'une tristesse, d'une mélancolie intrinsèques à celle-ci. Le narrateur-scripteur y voit d'ailleurs un signe du destin : "[...] et, comme les âmes prédestinées au malheur, qui aiment à se faire mal à elles-même, en attendant qu'il arrive, aimait-elle à mettre sur son coeur l'accablant espace de ce large escalier par dessus l'accablement écrasant de sa solitude?" (p.50). L'opposition de cet escalier, de

cette matière à non plus un être, mais à un destin, renforce la comparaison qui est en filigrane dans ces pages. C'est à dire que Lasthénie et sa mère sont comme des fantômes dans une maison qui par son histoire rappelle déjà les fantômes. D'ailleurs la mère et la fille n'échangent aucune parole, et les premières qui seront échangées proviennent de la bonne. Tout est donc fait pour transporter le lecteur hors de la réalité et le fixer dans la légende --pour les allusions historiques-- et dans le fantastique par la combinaison des éléments de sur-réalité et de réalité qui se succèdent jusqu'à maintenant. Cet escalier, de par son passé, en arrive même à symboliser le destin de Lasthénie, c'est une sorte de caisse de résonance : "[...elle] restait assise de longues heures sur les marches sonores et muettes." (p.50) et semble attendre comme La Belle au bois dormant, non le prince qui lui apportera le bonheur, mais le malheur, car le choix verbal de "fatal" dans le passage suivant ne trompe pas, comme ne trompent pas les autres allusions au malheur précédemment citées :

Elle s'y attardait, la joue dans sa main, le coude sur le genou, dans cette attitude fatale et familière à tout ce qui est triste et que le génie d'Albert Durer n'a pas beaucoup cherchée pour la donner à sa Mélancolie, et elle s'y figeait presque dans la stupeur de ses rêves, comme si elle avait vu son Destin monter et redescendre ce terrible escalier [...]. (pp.50-51)

Belle au bois dormant donc, Lasthénie est "figée", en attente du malheur, qu'elle sent. On toucherait au merveilleux si ce n'était ce constant malheur qui hante

l'escalier, et que le moine Riculf montera un jour, puis redescendra, et alors le Destin sera accompli. Quand on met en parallèle la légende du beau prince qui va réveiller la princesse par un baiser, et le viol de Lasthénie par un moine, on ne peut que mieux voir la distance qui nous sépare du merveilleux, et l'ancrage par le narrateur-scripteur dans l'univers terrifiant. Il n'est donc pas étonnant que Barbey, pour certains, ait pu sentir le souffre et que ses dénégations moralisantes lors du procès des Diaboliques rappellent celles que les auteurs du XVIIIe siècle mettaient en préface de leurs romans : peindre le mal pour que les honnêtes gens puissent s'en défier.

Cet ancrage terrifiant est composé des mêmes éléments que les romans du même nom de la fin du XVIIIe et du début du XIXe siècle, à savoir le moine et sa lubricité, la présence du diable, les vieux châteaux pleins de revenants, les victimes, jeunes et belles vierges, le sang du meurtre, bref, Barbey utilise les mêmes éléments, tout en allant plus loin dans le sens où, si ses écrits utilisent les vieilles recettes du siècle passé, il y incorpore un réalisme qui n'a rien à envier à celui des auteurs les plus connus de ce mouvement du XIXe siècle. Et le fantastique naît de cette combinaison qui, si elle est bien faite, laisse le lecteur dans le doute. Parfois, aussi, le narrateur-scripteur en fait trop et son emphase peut le vieillir et rendre son texte lourd, mais ce ne sont que de brefs instants.

L'escalier, comme le village et l'église précédemment, et la maison maintenant, sont des reflets du drame. Mais ce ne sont pas que des reflets, car ces lieux témoignent, créent, mais aussi influent : "Certes! si les lieux ont une influence, et ils en ont une, à coup sûr, cette maison en pierres grisâtres, qui ressemblait à quelque énorme chouette ou à quelque immense chauve-souris abattue et tombée, les ailes étendues, au bas de ces montagnes [...]" (p.51). Ce bestiaire ne change pas l'impression dominante. Au contraire, la chouette, si elle peut être porte-bonheur pour certains, ne l'est absolument pas dans les campagnes de l'ouest de la France, et celle-ci comme la chauve-souris, bêtes de nuit, participent des peurs ancestrales que les nuits recouvrent, et finalement symbolisent.

Les lieux, chargés d'histoire ne sont donc pas neutres. D'ailleurs Barrès, un peu plus tard, dira dans La Colline inspirée : "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 [...]" ²⁶, ce qui peut être le cas ici, mais c'est orienté vers une chute et non pas une transcendance de la personne humaine. Cette importance donnée à l'influence des lieux, à leur vie propre, fait qu'on s'éloigne d'un réalisme seulement descriptif et que l'on rejoigne

²⁶ Maurice Barrès, La Colline inspirée (Paris: Plon, 1968) 5, (Livre de Poche).

ce fantastique de la réalité, qui est une tentative d'exprimer l'âme des lieux dans ce que ceux-ci peuvent avoir de "personnalité". D'ailleurs dans Une Histoire sans nom il ne fait pas de doute que les lieux sont jusqu'à un certain point personnalisés, dans la mesure où ils vivent : "[...] oui! une pareille maison avait dû ajouter son reflet aux autres ombres d'où émergeait le front immaculé de Lasthénie..." (p.51), mais ils vivent d'ombres, ce sont des spectres, pas de ceux qui se promènent avec un drap et des chaînes, mais des "êtres" d'un monde invisible qui ont autrement plus d'importance que l'illusion du libre-choix. Et ces spectres ne connaissent ni les limites du temps ni de l'espace, puisque "[...] l'avenir a ses spectres comme le passé a les siens, et ceux qui s'en viennent sont peut-être plus tristes que ceux qui s'en reviennent vers nous [...]" (p.51), allusion, ici, à l'intrigue qui est en marche, et de plus, la réalité ainsi perçue se situe à mi-chemin entre un monde réel et surnaturel, car l'importance donnée à l'invisible n'est pas là uniquement pour produire le fantastique, mais c'est un élément essentiel de la relation des personnages à leur milieu.

Par rapport à Lasthénie qui est toute faiblesse et toute douceur, sa mère, madame de Ferjol est un être forgée de malheur ce qui l'a transformée en une sorte de statue : "L'influence des lieux ne mordait pas sur ce bronze, verdi par

le chagrin." (p.51), statue qui est à rapprocher de l'intertextualité du mythe de la statue. En parallèle à ce mythe, dans Une Histoire sans nom, madame de Ferjol étouffera, en quelque sorte, sa fille. D'ailleurs la métaphore suivante où le bronze est devenu marbre, ajoute à cette intertextualité car madame de Ferjol non seulement étouffera sa fille, mais elle étouffe en elle-même toute velléité de bonheur : "Elle appuya sur cette colonne de marbre son coeur brûlant pour le refroidir." (p.51).

Cette raideur qu'elle s'impose va décider de son image chez les villageois, et ce qui en ressort de ce changement de plan, c'est que madame de Ferjol est vue comme un être d'une autre époque : "[...] on regardait de loin, avec une curiosité respectueuse, cette femme d'un si grand aspect, en ses longs vêtements noirs, immobile dans son banc, pendant les longs Offices, [...] comme si elle eût été une ancienne Reine Mérovingienne sortie de sa tombe." (p.52). Le narrateur-joueur joue donc de la réalité pour laisser se juxtaposer des éléments fantomatiques qui désoclent l'intrigue --mais ce ne sont pas les seuls-- de son ancrage dans le réel. Constamment donc, il y a ce va-et-vient qui se nourrit de ses contradictions, et qui sémantiquement amène le lecteur vers le fantastique.

La fin de ce chapitre trois va voir progresser l'intrigue, d'une part grâce à un changement de plan, on retourne dans la fiction réaliste, et le personnage bien vivant

d'Agathe, la vieille bonne, va s'imposer et permettre par son verbiage de dépasser la description et les tendances métaphoriques fantastiques du narrateur-scripteur, qui jusqu'à maintenant nous a offert les prémices d'une histoire où ses propres souvenirs et ceux de sa grand-mère ont permis d'amener les personnages et les lieux principaux : "Pâques, cette année-là, tombait dans le mois d'avril, et ce jour de Samedi Saint était, chez ces dames de Ferjol, une de ces journées d'occupation domestique qui sont en province presque solennelles. On y faisait ce qu'on appelle : la lessive du printemps." (pp.52-53). Ce n'est pas sans dessein que le narrateur-scripteur oppose la lessive qui est aussi un blanchissement, au départ du moine qui est une sorte de bon débarras et la fin du Carême qui est un renouveau. Tout concorde donc vers un retour à la normalité, une tentative de retrouver par les us, un nouvel envol. C'est encore une façon adroite de mélanger le réel et le surnaturel, de donner à ce dernier une assise qui le rend d'autant plus plausible qu'il plonge ses racines dans le réel, le quotidien, et cela correspond à ce fantastique de la réalité, qui est la constante aurevillienne.

Cet épisode de la lessive de printemps est encore un autre exemple de la façon dont le narrateur-scripteur transforme la réalité, en dehors du symbolisme mentionné plus haut, en un passage fantastique. Tout d'abord par la mention: "En province, la lessive, c'est un événement." (p.53), il

souligne d'une façon sémantique tout une symbolique de la purification. Puis syntaxiquement, ce passage se situe non seulement à la fin du Carême, mais aussi après le départ du moine, ce qui n'est pas sans rapport. A partir de là il y a une augmentation de l'importance de la lessive, non seulement sur le plan du quotidien menacé par l'intrusion des lessivières, mais aussi sur le plan du sémantique, car ces lessivières ont quelque chose de menaçant :

Avoir les lessivières est une expression consacrée pour dire une des circonstances des plus graves, des plus importantes et quelquefois des plus orageuses; car, pour la plupart, les lessivières sont des commères d'un gouvernement difficile. Gaillardes souvent, d'humeur peccante, d'âpre appétit, de soif cynique, à qui les ongles ne se sont pas ramollis dans l'eau qu'elles brassent à coeur de journée, et dont les gosiers d'acier font de terribles dessus au claquement de leur battoirs! Avoir chez soi les lessivières est une perspective qui donne généralement un petit froid dans le dos aux maîtresses de maison les plus maîtresses femmes. (p.53)

Les lessivières ont quelques ressemblances avec les sorcières qui délivreraient la maison qu'elles occupent d'un sort qui est celui de l'impureté. Dans la description qu'en fait le narrateur-scripteur, elles prennent une dimension fantastique, ce sont des êtres d'excès qui font peur aux maîtresses de maison, un peu comme les histoires d'ogres font peur aux enfants. De plus le passage de l'impureté à la pureté a une signification métaphysique, codifiée par exemple dans l'Ancien Testament, où ceux et celles qui s'occupent de laver sont des êtres impurs, plus proches sémantiquement du diable que de Dieu.

Mais ceci est déjà le passé, et "ces terribles lessivières", plus bêtes qu'anges ont déjà accompli leur office : "Elles étaient passées comme une trombe dans les solitudes de "l'hôtel de Ferjol", dont, pendant quelques jours, elles avaient violé outrageusement le silence." (p.53). Le choix verbal de "violé" est une indication syntaxique du sort de Lasthénie, mais aussi de l'accueil qui a été fait au moine, accueil qui autrefois et à la campagne était quelque chose de sacré et que celui-ci, on l'apprendra, a violé. Quoique l'on fasse, dans le monde romanesque de Barbey, on n'est jamais loin du sacré, et il suffit de certaines perspectives, comme celle que l'on vient de voir, pour que ce sacré produise une ou des interprétations fantastiques.

Dans l'économie de l'intrigue, le passage des lessivières, est un non-dit. Le narrateur-scripteur n'en décrit que la réputation, tout comme le moine est vu à travers un prisme déformant, qui est le regard des autres. Cette technique permet le transvasement de la réalité par l'imagination de ceux qui "voient", et qui par conséquent déforment. Dans le passage des lessivières, celui qui voit est le narrateur-scripteur, et il place sa vision dans le contexte de sa province, la Normandie. La vision des lessivières est donc l'effet qu'elles produisent, et la vision du bon sens populaire qui s'est attaché à ces femmes. Elles prennent un aspect de fantastique parce qu'elles font peur, et qu'elles

ressemblent un peu à des sorcières, ce qui n'est pas dit, mais peut être éveillé chez le lecteur pour des raisons qui ont été mentionnées plus haut. Une des raisons aussi pour lesquelles on ne voit pas les lessivières à l'oeuvre, c'est qu'elles étaient réputées pour leur bavardage, et que tout en lavant le linge sale, elles ne se privaient pas de commentaires sur celui ou celle qui l'avait porté. D'ailleurs Barbey place l'action au lendemain de ce qu'il appelle : "[...] ces bruyantes Assises de lavoir [...]" (p.53), seulement quelques mots, mais qui en disent long sur le pouvoir de ces commères. Comme le fantastique a besoin de doute et de mystère pour exister, il est préférable que le lecteur suppose, et, le narrateur lui donne amplement de quoi supposer.

L'action reprend dans le présent par un choix verbal riche sémantiquement et important syntaxiquement : "C'était le jour où l'on étendait [...]" (p.53). Naturellement c'est du linge dont il s'agit, après le passage des lessivières, mais comme on va l'apprendre dans les pages suivantes, l'intrigue va se dévoiler un peu plus. Comme si, en comparaison avec le linge froissé que l'on étend pour faire sécher, l'intrigue allait se révéler par le même processus. La vérité ne va pas s'étaler, ce qui serait contraire à l'économie de l'intrigue et au doute qui doit subsister le plus longtemps possible, mais l'on va passer des insinuations du narrateur-scripteur sur le moine à la perception qu'en a Agathe, la femme de chambre de la maison.

L'intervention d'Agathe est importante, car non seulement elle situe le roman par l'utilisation d'un vocabulaire provincial, et par conséquent est un exemple du réalisme de Barbey, mais c'est aussi le seul personnage qui parle vraiment. Et ce qu'elle dit, c'est le bon sens d'un coeur simple très proche des mystères de ce monde, et qui n'en a jamais pour longtemps à donner une vision fantastique du monde. C'est un autre aspect de la technique de Barbey que de développer l'intrigue à travers différentes visions ²⁷ qui dans un mouvement tournant cernent la réalité et imposent une vision fantastique du monde décrit.

Agathe parlant du linge lavé et séché, s'exclame : "En voilà un tas! et blanc! une neige!" (p.54), choix verbal qui ne cache pas la polysémie de blanc et neige dans le contexte de Pâques, de la purification non seulement matérielle mais aussi spirituelle, et qui est suivi quelques lignes après par : "[...] et le capucin est parti!" (p.54). Le narrateur-scripteur semble vouloir alors relier cette idée de purification avec le départ du moine, ce qui inconsciemment se fait chez le lecteur, tout comme chez Agathe qui profère ces paroles. Et c'est toujours pour Barbey le même désir que de créer de l'effet qui instaure le doute et l'illusion d'une réalité qui s'accomplit dans une sur-réalité.

Dans la description et l'histoire d'Agathe qui suit, le narrateur-scripteur a cette remarque sur le changement dans

²⁷ Ou technique d'enchâssement.

la personnalité de la femme de chambre, qui détermine assez bien une des conditions du fantastique : "C'était, enfin, d'avoir vécu de cette vie en commun qui devient plus étroite, à mesure qu'on est moins à la partager." (p.55). Ce rétrécissement de la vie, cette solitude, semble toujours un des facteurs qui vont permettre au fantastique de se développer; comme si celui-ci naissait dans la tête des gens qui s'étaient, en quelque sorte, isolés des autres. Le rôle du romancier est naturellement de rechercher de telles situations, mais dans le cas d'Agathe, son fantastique naît de son interprétation "simpliste" de la nature et de son franc-parler, qui dans sa tentative de classer les forces du Bien et du Mal, va faire exister, en le nommant, ce qui autrement serait resté dans le non-dit. C'est à dire qu'ajoutées aux insinuations du narrateur sur la nature quelque peu diabolique de Riculf, les condamnations d'Agathe vont renforcer chez le lecteur, cette impression de diabolique. En changeant donc l'angle de vision, le narrateur-scripteur ajoute une couche à ce qu'il peint, et naturellement cette couche détermine un peu plus la couleur de l'ensemble.

Le départ de Riculf, annoncé par Agathe, semble à peine croyable à madame de Ferjol, car : "Parti! Le père Riculf! Y songez-vous, ma fille?... C'est aujourd'hui le Samedi Saint, et il doit prêcher aux vêpres de demain, jour de Pâques, le sermon de la Résurrection qui clôt toujours la prédication du Carême!" (p.55). Non seulement l'étonnement de madame de

Ferjol se propage chez le lecteur comme un effet syntaxique quant à la raison de ce départ, mais d'un point de vue sémantique et symbolique, on ne peut que s'étonner de ce prêcheur qui manque le jour de la Résurrection. Comme s'il préférait, ou était condamné, à rester dans les ténèbres. Et à qui d'autre cela arriverait-il, sinon au diable, ou à une nature diabolique? Il y a dans la trame de ce roman, des esquisses de la croyance au diable, et de sa présence, qui ne sont jamais clairement affirmées, mais constamment sous-entendues. Au lecteur donc de s'ajuster, mais il ne peut le faire que par rapport au doute, ce qui, encore une fois, produit le fantastique.

La relation du départ de Riculf faite par Agathe, renforce l'idée de fuite, et le pourquoi de cette fuite chez le lecteur : "Je l'avais vu dévaler, dès la pointe du matin, par le grand escalier, son capuchon planté sur la tête [...]" (p.56). Le choix verbal de "dévaler" est assez clair en soi, et l'on ne dévale qu'après une mauvaise action, ou par peur; de plus le fait qu'il soit passé par le grand escalier, et surtout qu'Agathe le mentionne, est à relier à l'importance de l'escalier dans le monde de Lasthénie, comme si maintenant Riculf allait faire partie du monde imaginaire de Lasthénie, que celle-ci le veuille ou non. La boucle est maintenant bouclée, l'arrivée et le départ par le grand escalier agissant comme une sorte d'acte d'envoûtement : allusion

sémantique à la sorcellerie, qu'Agathe d'ailleurs se fera fort de nommer.

Toujours dans cette même relation d'Agathe sur le départ du moine, elle mentionne un peu plus loin : "Eh bien, je l'ai vu prendre la route qui passe au pied du Grand Calvaire, et je vous jure que s'il a toujours marché du pas qu'il avait, il doit être bien loin d'ici maintenant, lui et ses sandales!" (p.56). Dans cette citation deux éléments méritent d'être relevés: le premier est le passage du moine devant le Grand Calvaire, choix verbal qui agit comme une prémonition, et qui peut être vue aussi, de la part de Riculf, comme un défi à Dieu, refusant la part de résurrection promise à l'homme. Riculf devient alors une sorte de messenger de la mort. Ceci nous amène au deuxième élément de la citation qui est : "[...] lui et ses sandales!", élément qui fonctionne comme une métonymie du dieu Hermès (par sandales), dieu messenger, mais aussi dieu des voleurs (et nous saurons le pourquoi plus tard), Riculf ayant volé la virginité de Lasthénie.

Ces allusions, d'abord sémantiques puis syntaxiques ont leur rôle à jouer dans la création du fantastique, dans la mesure où la réalité se voit dépassée et qu'elle puise sa logique (ou son manque de logique), dans le monde des mythes. L'homme n'est plus l'acteur de sa propre liberté, mais un pion qui agit en fonction de valeurs qui le dépassent, celles

du Bien et du Mal.

Dans le paragraphe suivant, le narrateur-scripteur reprend cette idée de la mort et du voleur, en l'adoucissant, puisqu'il lui donne une justification sinon poétique tout du moins historique :

Mais ce que ces dames ne savaient pas, ce que la vieille Agathe ignorait, c'est que telle était la coutume des capucins de s'en aller ainsi des maisons qui leur avaient été hospitalières. Ils s'en allaient comme la Mort et Jésus-Christ viennent. Ils viennent - disent les Livres Saints - comme des voleurs... Eux, ils s'en allaient comme des voleurs. Quand, le matin, on entrait dans leur chambre, on les eût crus évaporés. C'était leur coutume, et c'était leur poésie. (p.56)

En ce faisant, par le choix verbal d'"évaporés", par exemple, le narrateur-scripteur dirige aussi le lecteur vers une autre interprétation possible : celle de l'association moine/fantôme.

Donc, l'intrusion du narrateur-scripteur, qui a priori se veut concilier la réalité et la perception des événements par Agathe, dilue au contraire le peu d'assise que le lecteur a pu conserver, en renvoyant ce dernier sur une nouvelle piste, celle des fantômes.

De cette technique, souvent utilisée, naît le doute quant à savoir dans quel monde le roman évolue, est-ce celui du réel, ou celui de l'invisible, et quelles sont les lois qui régissent l'intrigue?

La vieille Agathe, dans son franc-parler, rejoint d'un côté le bon sens populaire, quand elle se défie du moine, mais aussi le rôle de sorcière, de pythie par l'intensité

qu'elle y met :

Nous en v'là donc délivrées!- dit-elle [...] Mais, sainte Agathe! c'est plus fort que moi. Il ne m'a rien fait, mais j'ai de mauvaises idées sur ce capuchon-là... Tenez! Madame, vous souvenez-vous de ce Prieur des prémontés, d'il y a deux ans? Etait-il doux et charmant, celui-là! Tout en blanc, jusqu'aux souliers, comme une mariée, à qui le Père Riculf avec son froc de couleur d'amadou, ressemble comme un loup ressemble à un agneau. (p.57)

Rien que le contraste entre les bures des deux moines, l'une blanche, l'autre amadou, est suffisant sur le plan sémantique, pour nous laisser entendre le rôle associé à ces deux couleurs. De plus, le contraste entre ces deux couleurs est amplifié par la comparaison du loup (robe foncée) et de l'agneau (robe claire). Le fait de passer, par une comparaison, de la réalité au mythe (mythe du loup), et ceci fréquemment, amène le lecteur à flotter entre une interprétation fantastique et une tentative d'explication logique. Le rôle du narrateur-scripteur est d'imposer soit l'une ou l'autre de ces interprétations ou explications. Ainsi pour expliquer la citation précédente de la vieille Agathe, et aussi pour l'amener, le narrateur mentionne : "Mais la vieille Agathe avait, elle, des ressentiments plus profonds. Le Père Riculf était, pour elle, ce quelque chose d'inexplicable d'absolu qu'on appelle une antipathie." (p.57).

Déjà le choix verbal des adjectifs "inexplicable" et "absolu", renvoient au mystère, mais c'est le mot "antipathie", qui pris au sens premier ou archaïque veut dire selon le Petit Robert : "Défaut d'affinité entre deux substances.",

qui laisse entendre que Riculf et Agathe ne sont pas faits de la même substance, comme si l'un (et tout concourt à le rappeler) était de substance diabolique, alors que l'autre ne l'était pas. D'où le rejet par Agathe qui, et cela a déjà été mentionné, sent ou ressent avec plus d'acuité le monde qui l'entoure. De là le fait de lui attribuer un rôle de pythie ou de sorcière, et cela d'autant plus facilement que dans les autres romans de Barbey, il y a toujours un être, généralement une femme, qui possède ces dons, et qui s'en sert pour produire un des aspects du fantastique dans chacune de ces intrigues.

Dans le paragraphe suivant, madame de Ferjol essaie de faire revenir Agathe vers de meilleurs sentiments en ce qui concerne le moine, c'est une tentative de rationalité afin d'éloigner ce qu'elle appelle "[...] de mauvaises idées [...]" (p.57). En cela, et c'est le rôle qu'elle va jouer tout au moins au début, madame de Ferjol est la personne raisonnable qui refuse ce qu'elle ne peut expliquer, et le remet aux mains de Dieu. Dans l'intrigue et dans la dérive vers le fantastique, elle est celle qui refuse cette dimension, pour mieux y succomber. D'ailleurs, le narrateur le laisse supposer, car si elle accuse Agathe "de mauvaises idées", c'est : "[...] pour l'acquit de sa conscience de dévote, et qui peut-être se faisait son procès à elle-même tout en le faisant à la vieille servante." (pp.57-58).

L'utilisation de peut-être dans la citation, est un procédé verbal qui selon Todorov ²⁸, est fait pour créer le doute, et le narrateur s'en sert en effet de cette façon.

Le raisonnement de madame de Ferjol pour ne pas mal penser du moine est tout composé d'apparences : "[...] et depuis qu'il est avec nous, nous n'avons surpris ni dans sa conversation ni dans sa conduite la moindre chose qu'on pût retourner contre lui." (p.58). Cela semble une façon de s'aveugler et de limiter le monde à ce qui n'est que visible, ce qui va naturellement contre la nature d'Agathe, à l'écoute, au contraire des mystères et de l'invisible. Même Lasthénie, qui a été décrite auparavant comme rêveuse, se situe à mi-chemin entre sa mère et la vieille Agathe. C'est qu'elle est encore suffisamment jeune pour être ouverte à autre chose qu'aux conventions, comme Agathe est suffisamment vieille pour savoir d'expérience, ce qui se cache derrière ces mêmes conventions. Et en cela, la jeune et la vieille communiquent : "Mais ne grondez pas trop Agathe. Nous avons dit bien des fois, entre nous, que le Père Riculf avait quelque chose d'inquiétant et d'impossible à définir." (p.58). Le rôle de madame de Ferjol est de rendre plus crédible, en le niant, le facteur d'inconnu, de mystère, qui plane autour du moine. D'ailleurs malgré ses bonnes paroles, elle aussi, avec sa fille, refusa d'aller se confesser à lui:

²⁸ Todorov ILF 42-43. Déjà cité dans le chapitre II.

"Vous qui êtes si forte et si raisonnable, maman, vous n'avez pas voulu aller à confesse à lui plus que moi " (p.58). Autre indication qu'une seconde nature mal maîtrisée se cache sous les apparences que madame de Ferjol projette, ce qui rejoint dans les pages précédentes les différentes remarques sur la nature passionnelle de celle-ci. En effet, elle est comme aveuglée par "[...] le jansénisme [qui] remontait sans cesse dans sa conscience pour la troubler." (p.58), et qui finalement lui empêche de voir ce que sa fille ou Agathe "voient". Lasthénie dit d'ailleurs : "Il me faisait, cet homme, une peur que je n'aurai jamais dominée." (p.58). Indication syntaxique qui s'expliquera d'autant mieux par le dénouement de l'intrigue, mais avant d'en arriver là, cette peur est présente, et c'est Lasthénie qui l'exprime le mieux dans toute son ambiguïté, car elle la manifeste comme elle la ressent, sans lui donner de raison.

Agathe, quant à elle, justifie son "antipathie" du moins par la nature de ses prêches : "Il ne parlait que de l'Enfer! Il avait toujours l'Enfer à la bouche! [...] Jamais on a tant prêché sur l'Enfer. Il nous damnait toutes..." (p.58). Le fait de parler de l'Enfer constamment associe celui qui en parle au démon. Ce n'est pas la meilleure façon d'en éloigner les chrétiens, car ceux-ci vont avoir tendance à le voir partout, et l'exemple d'Agathe est assez éloquent : elle associe l'Enfer et le moine. Par une sorte d'osmose, le prêcheur ressemble à sa prêche, et Riculf dégage

une odeur de soufre, qui ne manquera pas d'imprégner le passage qu'il a emprunté, et en l'occurrence, la maison des Ferjol. Mais, ce fantastique diabolique par bien des aspects, n'est que celui d'une vision, d'un regard, et ce sera madame de Ferjol, qui au début refuse de voir le moine de cette façon, qui deviendra la plus possédée. Le lecteur assiste alors à un revirement, celle qui se voulait et janséniste et raisonnable va dans la violence de ses réactions devenir au moins aussi diabolique que celui qui alimente sa haine, c'est-à-dire Riculf. Celui-ci a beau être parti, il aura laissé, chez la mère et la fille, les germes de la destruction. Il n'est donc pas étonnant que le narrateur-scripteur insiste sur la solitude de la mère et de la fille, car c'est à partir de là, dans cette solitude que vont se développer les maléfices de Riculf. C'est un peu comme dans Huis clos de Sartre, où les personnages, à force de vivre sous le regard d'autrui dans un souterrain d'où ils ne peuvent sortir, vont s'apercevoir que l'Enfer, ce sont les autres. Chez Barbey, la situation est analogue, sauf qu'elle a son origine dans les maléfices d'un moine diabolique, et que le lecteur est, de multiples façons, amené à interpréter la réalité décrite d'une manière symbolique qui produit et justifie en même temps le fantastique.

Après cet intermède de la découverte du départ du moine,

la mère et la fille reprennent leur activité : "Et elles restèrent seules [...] Les deux dames n'ajoutèrent pas un mot sur l'énigmatique capucin dont on n'avait rien à dire et dont on craignait de trop penser [...]" (p.59). Cette phrase résume assez bien quel va être leur sort maintenant, celui de la solitude et du silence rempli de pensées inavouables, et, sort qui est à l'image qu'elles représentent. En effet :

Lasthénie [...] avec sa tête mélancolique, rendue plus mélancolique par ses cheveux cendrés, car la cendre est un signe de deuil [...] et madame de Ferjol dans sa robe noire, sous son austère bonnet de veuve, et ses cheveux relevés sur les tempes [...] gouachés moins par les années que par le chagrin. (59-60)

Le narrateur-scripteur fait donc de ses personnages, des réceptacles du malheur, avant que celui-ci ne se soient abattu sur elles. Elles sont donc, en quelque sorte programmées, et, le fantastique qui se dégage de cette vision, est celui d'un destin incontournable.

Malgré ce destin, qui dans le genre littéraire ne produirait qu'une tragédie, le narrateur-scripteur a ajouté un aspect presque théâtral dans les passages qui vont suivre. Racine aurait pu traiter cette intrigue comme une tragédie classique, alors que Barbey fait ressortir, par les ajouts de sa vision du monde, une descente dans l'Enfer picturalement fantastique.

Alors que madame de Ferjol envoie Agathe dans la chambre du moine voir s'il n'a pas oublié "[...] son bréviaire [...]"

(p.59), celle-ci revient en disant :

[...] j'ai cherché chercheras-tu, et n'ai trouvé que ceci qu'il n'a pas emporté. Ne laissent-ils pas tous quelque chose quand ils s'en vont, les prédicateurs? [...] Et elle déposa sur le drap qu'elles pliaient un pesant chapelet, comme ils en portaient à leur ceinture, les capucins. Il était d'ébène, et, entre les dizaines noires, il y avait pour les séparer une tête de mort, en ivoire jauni, qui faisait la tête de mort plus tête de mort encore par sa couleur, comme si elle eût été depuis plus longtemps déterrée. (p.60)

Il est tout d'abord étonnant que Riculf ait oublié inconsciemment quelque chose de si visible, et de si essentiel à sa panoplie. Il l'aura plutôt oublié sciemment, et un tel objet, chapelet d'abord, puis fait de tête de mort (et le narrateur en relève le réalisme), a plutôt force de signe aussi bien sur le plan sémantique que syntaxique. Le lecteur, déjà travaillé par l'impression du moine qui ressort jusqu'à maintenant, y verra un geste macabre, qui charge celles à qui il est destiné du signe de la mort que ce chapelet dévide. Cette complaisance face à la mort, cette exploitation du thème de la mort, est aussi un élément de l'imagerie fantastique, qui franchit par là encore les bornes du réalisme, alors que ce dernier n'utilise la mort et ses accessoires que comme fin d'une intrigue, et non pas comme moyen de développement.

Ce chapelet, madame de Ferjol, va tout simplement le donner à sa fille : "Mme de Ferjol avança la main, prit le chapelet avec respect, et, après l'avoir regardé, le glissa sur le drap plié devant elle. Tiens! dit-elle à sa fille."

(p.60). Dans ce geste quelque peu théâtral, la mère condamne sa fille et en fait la victime de ce que représente ce chapelet. Les objets, et celui-ci en particulier, peuvent avoir un pouvoir magique (gri-gris, amulette, etc.) et même si le narrateur-scripteur ne le mentionne pas, la façon dont il insiste sur les têtes de mort en ivoire est assez éloquente pour que l'on puisse imaginer que ce chapelet n'est pas neutre. De plus, ce chapelet que l'on sait noir est mis sur un drap plié par madame de Ferjol, que l'on sait blanc, puisqu'il vient d'être lavé, ce sur quoi le narrateur-scripteur insiste aussi dans les dernières pages. Ce n'est pas sans dessein. Et le plus évident, au point de vue symbolique et sémantique, est que le drap blanc représente la virginale Lasthénie, sur laquelle est "étalé" le chapelet noir qui représente le diabolique Riculf. L'on sait la connotation du blanc et du noir dans la religion catholique, et il faut donc voir dans cette utilisation des couleurs un signe, et un indice (encore un autre) du drame qui se joue sous nos yeux. Drame qui prend donc une dimension fantastique, car les symboles utilisés proviennent de ce monde.

Ce qui reste le plus fort dans cet épisode du chapelet, c'est que c'est une mère qui le donne à sa fille, inconsciemment certainement, mais cela rappelle les parents qui sacrifiaient leurs enfants à Baal. D'ailleurs Lasthénie réagit tout de suite : "Mais Lasthénie, en le prenant, sentit se crisper ses doigts et elle le laissa échapper. Etaient-ce

les têtes de mort qui agissaient sur les nerfs de la trop sensible fillette?..." (p.60). Dans cette phrase, le narrateur-scripteur s'amuse à titiller le lecteur, car d'un côté il peint le chapelet et la réaction de Lasthénie avec une certaine profondeur dramatique et symbolique, alors que de l'autre il prend un ton moqueur pour ridiculiser "la trop sensible fillette" aux nerfs fragiles.

Ce double mouvement, qui tend vers une peinture fantastique d'un côté, et vers une explication rationnelle de l'autre, est une des constantes de Barbey. Ni l'une ni l'autre ne sont complètement indépendantes par elles-mêmes, et de cet entre-chevêtrement naît le doute, car comme il l'a été montré dans le paragraphe précédent, on ne sait si c'est le chapelet, en lui-même, ou ce qu'il représente, qui effraient Lasthénie.

Après que madame de Ferjol a donné le chapelet à sa fille, celle-ci lui répond : "Garde-le pour toi, maman [...]" (p.60). Cet échange symbolise assez bien les suites de l'intrigue, si l'on considère que le chapelet est chargé de forces malfaisantes, et qu'à partir de maintenant, entre la mère et la fille, une lente et sourde confrontation vient de naître.

Malgré le doute qui demeure sur la véritable nature de cet objet, le narrateur, qui vient pourtant de ridiculiser les nerfs de Lasthénie, vole à son secours et oppose nerfs à instinct, comme il oppose réalité à sur-réalité : "O

instinct! instinct! Le corps en sait parfois plus long que la pensée! Mais Lasthénie, en ce moment, ne pouvait pas savoir la cause de ce que ses doigts charmants venaient d'éprouver." (p.60). Le doute refait donc son apparition, quant à la véritable teneur de ce chapelet, d'autant plus que c'est par instinct que Lasthénie réagit de la sorte, ce qui ne peut être expliqué, alors qu'aux nerfs on peut associer quantité de malaises.

Le fait qu'à la fin du chapitre trois le lecteur se retrouve plongé dans le doute, rappelle la fin des deux chapitres précédents, où le narrateur-scripteur finit par une évocation qui ramène au fantastique. Un peu comme si chaque chapitre finissait en point d'interrogation, et que tous les détails réalistes ne servaient finalement qu'à mieux évoquer une perspective fantastique de l'intrigue. Ainsi ce chapitre trois, non seulement se conclut-il sur l'affaire du chapelet entre la mère et la fille, mais il se termine littéralement sur la réaction de la vieille Agathe qui ne pense pas en demi-mesure:

Quant à la vieille Agathe, elle a toujours cru - avant comme après cette histoire - que le chapelet qui avait roulé dans les mains du redoutable capucin, et sur les grains duquel il avait laissé son influence, était comme ces gants dont il est question dans les Chroniques du temps de Catherine de Médicis, dont elle n'avait jamais entendu parler, la pauvre servante! Elle crut toujours qu'il était contagieusement empoisonné. (p.60).

Cette pensée d'Agathe correspond à l'image que fait le narrateur-scripteur de celle-ci. C'est une servante, d'ori-

place l'intrigue, du moins pour Agathe, dans le monde du fantastique. Le narrateur dit que la vieille Agathe: " [...] crut toujours - avant comme après cette histoire - [...]", elle crut donc à l'influence néfaste de ce chapelet. Le fait d'utiliser le passé simple au lieu du plus-que-parfait, fait comprendre qu'Agathe survécut à l'histoire, et que la narration que nous en avons dépend en grande partie de son témoignage, qui fait une grande part à l'interprétation fantastique de la réalité. Le narrateur qui est aussi scripteur, que l'on sait connaître le village, et qui utilise aussi les souvenirs de sa grand-mère, projette donc différents regards sur l'intrigue, regards qui se complètent, vont parfois dans une direction opposée, mais ne peuvent échapper à la technique du narrateur qui est de peindre, encore une fois, le fantastique de la réalité, d'une certaine réalité, produit d'une technique de mise en abyme ²⁹.

²⁹ La technique de mise en abyme est assez proche de celle de l'enchâssement, dans le sens où la mise en abyme est produite par le scripteur, et l'enchâssement par un narrateur en second. Dans Une Histoire sans nom, le scripteur et le narrateur ne faisant qu'un, il s'agit d'une mise en abyme quand il utilise le je, et un enchâssement quand il relate le point de vue d'un protagoniste de l'histoire.

V.5 Chapitre IV d'Une Histoire sans nom.

Le ver est dans le fruit.

Dans le chapitre IV, on va assister à une tentative de rétablissement de la normalité, une fois le départ du moine confirmé, mais celle-ci sera de courte durée, car le narrateur-scripteur ne va cesser de se poser des questions sur Riculf, et finalement créer le mystère, lui donner de l'épaisseur, surtout aux yeux des trois personnages principaux.

Le départ du moine est confirmé en trois mouvements: "il était parti.", "ce fut un scandale [...]", "Leurs lèvres [des dames de Ferjol] désapprirent son nom." (p.61). Et cela en est fait pour la partie visible de Riculf, sa présence physique. A partir du moment, où d'une certaine façon, le moine a été évacué de la réalité, il va réapparaître et réexister dans la pensée des personnes qu'il aura contaminées, pour reprendre la comparaison des gants empoisonnés. D'ailleurs "Cette histoire sans nom est obscure..." (p.61), ainsi que le souligne le narrateur-scripteur, remarque qui indique que la narration va se situer du côté de l'obscurité, de ce qui n'est pas clair, car comment expliquer ce qui va suivre : "Mais l'impression causée par cet homme qu'on oubliait plus quand on l'avait vu, devait être profonde, - et elle était d'autant plus profonde qu'on ne pouvait s'expliquer pourquoi on ne l'oubliait pas!..." (p.61-62). Déjà dans

les chapitres précédents, le narrateur ne s'est pas privé d'associations mystérieuses, il n'est qu'à se souvenir de la description de l'église, du village, et c'étaient en quelque sorte des extrapolations qui laissaient au lecteur le choix de les accepter ou non. Maintenant, il s'agit d'une impression, et que d'une impression, alors qu'avant la réalité précédait l'impression. La description du village, par exemple, entraînait le narrateur dans de multiples associations. Dans le chapitre quatre, le lecteur va devoir rentrer dans le mystère, et il va le faire en suivant la logique des questions que se pose le narrateur. Car c'est la technique qu'utilise celui-ci : "Quels avaient été son passé? sa vie? son éducation? sa naissance?" (p.62). Cette suite de questions va demeurer mystérieuse jusqu'au dénouement de l'intrigue, sorte de procédé syntaxique, pour d'abord accrocher l'intérêt du lecteur, et ensuite poser les jalons de cette même intrigue. Ces questions servent aussi à augmenter l'intensité du mystère, car chaque tentative de réponse est aussi un renvoi à plus de mystère et d'interrogation. Ainsi après les questions qui viennent d'être citées on apprend : "[...] que l'homme [Riculf] était de marbre, et, comme le marbre, glacé, impénétrable et poli." (p.62). Autre allusion au mythe de la statue, si souvent utilisé dans le fantastique, et dont le narrateur-scripteur s'est déjà servi lors de la description de madame de Ferjol.

Puisque le moine est impénétrable et ne laisse voir

"[...] de lui que le capucin." (p.62), c'est par l'ordre des capucins que l'on va tenter de cerner Riculf. Peut-être est-il un produit de son temps, c'est-à-dire un signe avant-coureur de la Révolution où les capucins : "Cet Ordre, sublime d'humilité chrétienne, avait perdu de sa sublimité." (p.62). Le narrateur-scripteur laisse donc supposer pendant quelques lignes que Riculf, comme d'autres religieux, ait pu se perdre "[...] dans le dépotoir de la Révolution [...]" (p.63), mais ce doute est une fausse route, car la Révolution, ici, sert plutôt de toile de fond à un monde d'horreur et de terreur qui ne se vit qu'à l'échelle de l'hôtel des Ferjol, ce dernier se justifiant, jusqu'à un certain point, par la vision apocalyptique qu'à Barbey de cette Révolution.

N'utilise-t-il pas encore l'image de la statue (la France), qui va se dissoudre à cause "[...] de la corruption générale et (du) ramollissement [...]" dans le dépotoir de la Révolution [...]" (p.63). Ce mythe fantastique de la statue qui s'anime est ici transformée, et la Révolution devient alors animée (de animus), par cette statue qui est toujours maléfique dans le fantastique.

Ce fantastique dû à la Révolution, s'il sert de toile d'arrière-fond à ce roman, n'est pas ce qui anime Riculf. De celui-ci : "Il ne transpirait rien des vices de son temps. Il semblait du Moyen Age, comme son nom." (p.63), ce qui n'en est pas moins synonyme de fantastique, on sait que cette forme de littérature s'est inspiré du Moyen Age, surtout dans

le roman noir ou d'aventure à la Walter Scott, ou même à la Victor Hugo dans Notre-Dame de Paris, par exemple. Dans cette dernière citation, l'utilisation de "semblait" est une connotation verbale, qui non seulement inspire le doute par le sens du verbe "semble", mais aussi par la conjugaison à l'imparfait de ce même verbe.

Riculf est ou n'est pas un signe de la Révolution à venir, comme il est ou n'est pas une figure moyenâgeuse, mais de ces deux incertitudes naissent et le doute et l'impression de fantastique qui est liée à ces deux périodes.

Il n'empêche qu'il inspire à madame de Ferjol "[...] ce sentiment de répulsion [...]" (p.63), et une antipathie à Lasthénie qui sont " [...] sans cause apparente [...]" (p.63), le choix verbal de "apparent" laissant supposer que le noeud de l'intrigue se trouve dans ce qui est caché dans l'ombre de la réalité. "Il était pour elles un mystère." (p.63), le mot est lâché, et cela situe ce roman, toujours un peu plus, dans le fantastique, car celui-ci n'est-il pas une tentative de regard de ce qui est mystérieux? D'ailleurs "Un mystère, c'est la plus profonde chose qu'il y ait pour l'imagination humaine. Le mystère, c'est la religion pour les peuples, mais c'est aussi la religion pour nos pauvres coeurs..." (p.63). Barbey place donc le mystère au centre de son intrigue, comme il l'est au centre de la religion, et cela semble être une invitation au lecteur à travers les personnages du roman, de percer cet inconnu. Cela rappelle la

technique particulière à Barbey d'Aurevilly, et qui consiste à exciter la curiosité du lecteur ou de l'auditeur. Mais il y a plus que de la curiosité, il y a aussi le doute qui naît de toute tentative d'expliquer le mystère, et qui bien souvent renvoie à plus de mystère. Surtout si l'objet du mystère a disparu et qu'il n'a laissé que des impressions de répulsion et d'antipathie, qui en elles-mêmes pourraient disparaître avec le temps, mais qui dans le cas d'Une histoire sans nom, vont que de plus en plus se justifier avec le dévoilement de la vraie nature de Riculf.

Dans ce chapitre, le passage du départ physique de Riculf à la reconnaissance de sa présence maléfique, consiste en grande partie en ce que les dames de Ferjol et Agathe essaient de deviner de lui. Elles semblent être pour le moment responsables de la survie du moine, car "[...] le Père Riculf fut pour ces dames de Ferjol un mystère, mais il dut en être un bien plus grand quand il fut parti [...], il restait indéchiffrablement une énigme, et rien ne tourmente plus longtemps la pensée que ce qu'on n'a pas deviné." (p.64). Ce passage pourrait être rapproché de la faute d'Eve, qui parce qu'elle voulut savoir, tomba dans le péché, et ce serait de la part du narrateur une touche sémantique qui irait chercher dans le mythe, une allusion à la nature diabolique de Riculf. Celui-ci, une fois qu'il se sera révélé, aura agi de la même façon que le serpent du paradis.

Ce n'est qu'une allusion sémantique qui ne cadre pas avec la logique de l'intrigue, mais qui est utile au narrateur pour concilier le départ physique du moine d'avec son insidieuse occupation de l'esprit de ses hôtes. L'utilisation du choix verbal de tourmenter dans la dernière citation renforce ce qui a été dit précédemment sur l'allusion au diable, car ce verbe tourmenter lui est presque exclusivement appliqué, du moins dans le vocabulaire religieux.

Le rapport entre le moine et la contagion d'un mal se retrouve dans cette citation : "Il s'en était allé comme la poussière dans le vent." (p.64), et elle est à associer à l'aspect fantomatique qui définit parfois aussi Riculf. C'est encore un exemple de la manière dont le narrateur-scripteur influence le lecteur afin de lui faire croire à la nature fantastique et diabolique du moine. En cela Riculf n'est pas que le prédicateur des dames de Ferjol, il est aussi une tentative de personnalisation du Mal, qui tantôt est le diable, tantôt une contagion, et pourquoi pas la peste, celle-ci étant suffisamment riche de connotation. Barbey n'est jamais très loin du mythe dans ses allusions sémantiques, et par le choix qu'il fait de ses mythes il ne s'éloigne jamais des thèmes fantastiques. Ainsi pour appuyer ce qui vient d'être dit dans le sens de la personnalisation du mal, le narrateur laisse supposer (encore le doute), qu'ailleurs, il ait pu agir pareillement : "Sans doute, il n'était allé dans des pays assez éloignés pour qu'on n'entendit plus

jamais parler de lui, qui pourtant devait laisser partout un souvenir profond de son passage, et qui paraissait même bien capable, avec la mine qu'il avait, d'en laisser un dévastateur." (p.64-65). Le choix de "sans doute" pour commencer la phrase est un autre exemple de l'utilisation répétée du doute, qui à force d'utilisation, semble vouloir devenir certitude et qui convainc lentement le lecteur de la vraie nature de Riculf, sans toutefois avoir l'air de la lui imposer.

Toujours à propos de souvenir maléfique qu'il aurait pu laisser, le narrateur-scripteur s'interroge dans les deux prochaines citations, et d'une certaine façon y répond, sur le passé de Riculf, et surtout des conséquences de son séjour chez les Ferjol : "En avait-il laissé un pareil (souvenir) quelque part?... [...] devait-il en laisser un dans cette bourgade et dans l'âme de cette pauvre Lasthénie de Ferjol [...]?" (p.65).

L'utilisation sémantique et surtout syntaxique de toutes ces interrogations (et d'autres vont suivre), a pour effet de questionner le lecteur, et lui faire choisir une réponse. C'est un arrêt dans la spatialité de l'intrigue qui force à faire le point, avant de nouvelles révélations. C'est un peu comme dans les contes racontés où l'auditoire est tenu en haleine par le conteur, et ainsi est aussi tenu de participer. La technique narrative de Barbey est toujours un peu celle du conteur, qu'il s'adresse à un auditoire précis et/ou

au lecteur. Barbey cherche avant tout à créer une atmosphère, comme le dandy qu'il était, cherchait à créer une impression, et naturellement c'est lui qui tire les ficelles, c'est à dire qu'il impose sa vision tout en donnant l'impression que d'autres sont possibles.

A ces interrogations que l'on a citées précédemment, le narrateur-scripteur donne une réponse qui ne lève pas le mystère, mais qui le dirige sur Lasthénie :

Il [Riculf] avait toujours été pour elle ce que les jeunes filles appellent leur "cauchemar", quand elles ont des antipathies... Fille charmante, mais débile, ayant comme la fatalité de sa faiblesse, Lasthénie fut heureuse de ne plus sentir la présence de l'homme qui lui faisait, sans raison, mais invinciblement, l'effet d'un fusil chargé dans un coin. (p.65)

La comparaison avec le fusil est bien de l'auteur, car il est douteux que Lasthénie en ait vu traîner beaucoup chez elle, et cette comparaison a des relents assez forts de sexualité, qui se trouveront justifiés quand on saura que Lasthénie a été violée par Riculf. Cela explique d'autant plus le "cauchemar", et le fait que Lasthénie est "heureuse de ne plus sentir la présence de l'homme" autour d'elle. Tout cela fonctionne comme des indices syntaxiques dans le dévoilement de l'intrigue, indices, qui, comme on l'a vu, ont des ramifications sémantiques et qui éclairent un peu plus le mystère.

Ce processus d'éclairage, partant du plus lointain pour arriver au plus précis, un peu comme des cercles concentriques qui se rapprocheraient du mystère, est un procédé que

Barbey utilise souvent, comme dans le premier chapitre, où le narrateur-scripteur part de la description de la vallée pour arriver à l'intérieur de l'église. Son but étant de tenir en haleine le lecteur, en le faisant patienter, lui faire faire des détours en le préparant, et surtout à l'enfermer dans une vision, dont il a du mal à se sortir. Le narrateur-scripteur donne à voir, de cette façon, une vision du monde, qui est complète, car elle englobe tant d'éléments qu'elle peut donner l'impression d'être totalisante. C'est une forme de ressassement : technique littéraire, qui n'est pas sans rappeler celle des chansons de geste, ou de toute histoire destinée à être lue ou racontée, qui reprend soit une forme de la composition, soit une phrase (refrain), soit un mot, afin de tenir le lecteur ou l'auditeur, intéressé, mais aussi enfermé dans le monde du texte, lu ou raconté. Cette esthétique du roman, en ce qui concerne Barbey, peut être considérée comme linéaire, mais elle est aussi plus que cela, car à la linéarité, s'ajoute le ressassement qui fonctionne comme un enchâssement, ajoutant un pas en arrière aux deux pas en avant de la linéarité, ...qui devient alors presque circulaire.

Après avoir supposé que le moine avait laissé un souvenir maléfique, et que Lasthénie se sentait délivrée de sa présence, le narrateur-scripteur va pouvoir faire le lien entre ses suppositions et les justifier. Justification qui

demeure de l'ordre de l'interrogation :

[...] pourquoi le bonheur de cette délivrance n'éclaira-t-il pas un visage [celui de Lasthénie] qui depuis bien peu de temps avait le pli dont on ne savait quelle horreur secrète entre ses longs sourcils, d'ordinaire si tristes, mais si placides?... (p.65)

Le fait de poser la question sur cette "délivrance" qui ne semble pas en être une, non seulement engage la suite de l'intrigue sur une explication, mais le choix verbal de délivrance est à associer à l'idée d'exorcisme, puisque c'est cette expression qui est utilisée dans ce cas-là. A partir de ce doute, mis en branle par la question, il va être renforcé par, d'une part ce que madame de Ferjol ne voit pas, et d'autre part, par ce qu'Agathe voit : " Madame de Ferjol, [...] voyait les choses de trop haut et de trop d'ensemble, pour épilucher le front de sa fille et y apercevoir les rides d'eau douce qui se creusaient quelquefois sur le front de rêveuse, aussi pur qu'un lac mélancolique; mais Agathe, elle, la servante, les voyait." (pp.65-66). Le malheur, donc, qui semble avoir frappé Lasthénie, prend existence, non seulement par la façon dont il a été sous-entendu avant --ce que le moine laisse là où il passe--, mais aussi et surtout par la remarque du narrateur-scripteur concernant madame de Ferjol et Agathe. Le témoignage, l'impression de cette dernière, va se développer dans un sens fantastique, fidèle en cela à son personnage, car elle s'explique l'abattement de Lasthénie par un sort :

Si, au lieu d'être Normande, Agathe avait été

Italienne, elle aurait cru au mauvais oeil!... Elle aurait pensé à cette jettatura mystérieuse [...] Mais les superstitions du pays d'Agathe avaient un autre caractère. Elle croyait aux sorts invisibles, aux maléfices qu'on ne voyait pas... Ce Père Riculf, sur lequel elle avait de mauvaises idées, elle le soupçonnait d'être bien capable d'en jeter un, et de l'avoir jeté à Lasthénie. (p.66)

Ainsi, le narrateur-scripteur, par les yeux d'Agathe, projette-t-il un aspect tout à fait irrationnel de l'intrigue, et qui vaut autant que tout autre regard. Le procédé permet donc d'user du fantastique, en l'attachant à des personnages qui ne sont pas nécessairement crédibles d'un point de vue rationnel, car ils sont éloignés dans le temps et leur particularisme régional, et le lecteur peut donc n'en tenir compte que partiellement. Ce n'est alors qu'un regard sur l'intrigue, qu'une projection de celle-ci. Toutefois le narrateur-scripteur semble pencher vers cette interprétation, même s'il en privilégie aussi d'autres, car le fantastique vient de multiples apports qui ne sont pas tous dus au personnage d'Agathe, mais aussi et surtout de la volonté de l'auteur.

Lasthénie, est une victime désignée, tout comme au XVIIIe siècle, où la jeune et belle vierge sera la proie d'un sinistre barbon. C'est le parcours presque obligé des romans noirs ou fantastiques du siècle précédent, tout comme du XIXe. Dans quel roman ou nouvelle de Barbey d'Aurevilly n'y en a-t-il pas une?

Dans Une Histoire sans nom, le narrateur-scripteur, à travers la vision d'Agathe, explique le sort réservé à Lasthénie, comme s'il s'agissait d'une loi incontournable :

Et pourquoi à Lasthénie, à cette fille aimable et innocente?... Et justement parce qu'elle était aimable et innocente, et que le Démon, qui fait le mal pour le mal, hait particulièrement l'innocence; - parce que, ange tombé, il est surtout jaloux de ceux qui restent dans la lumière. Or, pour Agathe, Lasthénie était un ange qui n'avait jamais cessé sur la terre d'habiter la lumière du ciel... (p.66).

Cette explication, si cela en est une, est une cosmogonie de l'origine du Bien et du Mal, où ces catégories, revêtues de leurs traditionnels et mythiques symboles (anges, lumière, etc.), s'affrontent une fois de plus. Du moins, c'est la vision d'Agathe, qui vit dans le mythe, mais aussi la crainte du sort, et finalement la superstition. Ainsi, voilà ce qu'elle a fait du chapelet que le moine avait laissé :

Sous l'empire de cette idée d'un "sort", la vieille servante avait emporté et caché le chapelet noir aux têtes de mort que les doigts de Lasthénie avaient un jour touché avec une crispation qu'Agathe, elle, n'avait pas oublié, et elle avait traité ce chapelet comme une chose sainte profanée. Le feu purifie tout. Elle l'avait pieusement brûlé. Mais le "sort" n'en était pas moins en Lasthénie, s'imaginait Agathe. Les sorts qui viennent de l'Enfer, où tout brûle, doivent ressembler aux brûlures qui s'enfoncent et creusent la chair, et de même, ils doivent s'enfoncer et creuser dans l'âme. (pp.66-67)

Le chapelet devient la métonymie du sort, et l'on a vu dans le chapitre précédent comment il avait échoué à Lasthénie. Ce qu'en a fait Agathe maintenant, correspond à des rites moitié religieux, moitié magiques, pour essayer de

contrer le sort, mais comme Agathe le pense un peu plus loin, le sort égale la mort : "[...] c'est un sort, et un sort, c'est la mort, disent les complaints de mon pays!" (p.67). Cette citation est un autre exemple syntaxique de la découverte de la finalité de l'intrigue, qui se dévoile par l'interprétation fantastique qu'Agathe donne au passage du moine. D'une façon un peu plus globale, cela correspond au passage de l'étranger, qui dans les campagnes, a toujours été un peu craint, car on ne savait pas d'où il venait, qui il était, et dans une société très fermée, tout étranger, tout inconnu est une menace. On rejoint là un mythe sans âge, qui s'exprime de multiples manières (ex. le Juif errant...), mais qui se sent surtout dans les campagnes ou petits villages. Le narrateur-scripteur l'a bien senti, et par Agathe, exprime cette peur et cette méfiance, qui vient du fond des âges, et qui participe en quelque sorte au monde fantastique, par cette peur qui est son essence.

Madame de Ferjol, plus rationnelle, ne voit pas le changement qui s'opère en sa fille, et l'absence de son regard, fait de la vision d'Agathe, non seulement la seule, mais aussi celle qui porte l'intrigue et qui la situe dans ce monde fantastique : "La beauté délicate de cette enfant commençait même de s'altérer. Il y avait à peine deux mois que le Père Riculf était parti, et le mal qu'il avait apporté dans cette maison s'y précisait. La graine diabolique qu'il

y avait semée, selon Agathe, commençait de lever." (p.67). L'utilisation verbale de "graine diabolique" non seulement par l'adjectif "diabolique" ancre l'histoire dans cette cosmogonie du Bien et du Mal, mais c'est aussi une indication syntaxique du viol de Lasthénie, et de l'enfant qu'elle porte. Le mot "graine" réfère aussi sémantiquement à l'Evangile du bon semeur, et plus globalement au symbole de ce qui se sème et de ce qui se récolte. La richesse sémantique d'un tel mot n'est donc pas le fruit du hasard, et elle prouve que le narrateur-scripteur, derrière l'intrigue, enracine profondément sa narration dans le mythe.

Lasthénie quant à elle, est le réceptacle de ce mauvais sort, sans s'en rendre compte. Elle est réaliste, comme l'est sa mère, dans le sens où ce qui lui arrive est presque normal : "Ce n'était, il est vrai, ni étonnant, ni effrayant que Lasthénie fut triste. Elle l'avait toujours été [...] et Lasthénie répondait toujours [...] qu'elle ne souffrait pas." (pp.67-68). Ce qui lui arrive est donc normal, et correspond à un stoïcisme féminin : Mais c'est l'histoire de toutes les jeunes filles, ces douces stoïques, de répondre qu'elles ne souffrent pas, quand elles souffrent...Les femmes sont si bien faites pour la souffrance [...]" (p.68). C'est en quelque sorte une réponse aux superstitions d'Agathe, et le narrateur-scripteur oppose donc, là encore, deux visions, qui ne peuvent que soit se compléter, soit se contredire. Le

lecteur peut douter de l'une comme de l'autre, la suite de l'intrigue, seulement, n'en justifiera qu'une. Et ce sera celle d'Agathe, qui même débarrassé de son élément de superstition, aura été la plus proche des faits. Le fantastique n'est qu'une perception d'une double et possible interprétation.

Cette double interprétation s'imbrique dans la narration, ce qui fait que l'on passe de l'une à l'autre constamment, et qu'elles deviennent ainsi complémentaires. A la suite de cette évocation de la superstition, qui opère comme une interprétation, le narrateur-scripteur revient au réalisme dans la description de la vie quotidienne des dames de Ferjol : "Sa vie [celle de Lasthénie] extérieure n'avait pas changé. C'était toujours la même routine d'occupations domestiques, les mêmes travaux à l'aiguille dans l'embrasement de la même fenêtre [...]" (p.68). Et suit toute une description très réaliste de sa vie, mais dont les limites ont été posées par le choix verbal de "extérieure". Le narrateur-scripteur distingue donc l'extérieur de l'intérieur, ce qui permet de rendre plus crédible la place donnée à l'irrationnel, la superstition, à l'intérieur. Cette division, cependant, n'a pas de frontières très nettes, et l'extérieur tel qu'il a été décrit dans les occupations quotidiennes n'exclut pas que ce même extérieur puisse rendre des couleurs fantastiques. Après avoir évoqué la routine des dames de Ferjol, le narrateur-scripteur la replace dans son paysage, dans son

cadre naturel qui est celui d'un monde, l'avons-nous vu au premier chapitre, propice à une évocation fantastique. Ainsi, ce sont les mêmes connotations sémantiques qui reviennent lors de la promenade quotidienne des dames de Ferjol, le soir :

Il n'y avait pas de soleil dans ce pays d'entre-montagnes, qui faisaient un écran éternel contre ses rayons [...]. La nuit qui tombait fonçait d'une nuance plus sombre où pointait d'étoiles l'orbe bleu qu'elles avaient sur leurs têtes, et s'il y avait lune, cette lune, qu'on ne voyait pas, éclairait d'une pâle lueur lactée, la pauvre lucarne du ciel, par laquelle le regard, en montant, pouvait s'attester qu'il y en avait un... Comme tous les paysages qui, le soir, ont leur fantastique, ce paysage avait aussi le sien. (p.69)

L'on peut voir que le paysage symbolise la nuit, non seulement parce qu'il est décrit lorsque la nuit tombe, mais aussi parce que c'est un endroit sans lumière, une sorte de puits. Cette évocation de la nuit, n'est pas sans dessein, car le fantastique aurait beaucoup plus de mal à exister en plein soleil. La peur se cache dans la nuit, et il faut une bonne dose de celle-ci, et de doute qui la précède et l'accompagne, pour suggérer le fantastique.

Ce va-et-vient entre le réalisme, celui du plein jour, et l'ombre qui l'entoure donne plus d'importance au manque de lumière, et par conséquent au mystère et à la peur qui le remplace. A cela s'ajoute et l'interprétation d'Agathe, sa superstition, et la position du narrateur-scripteur qui suggère que Riculf, par exemple, est un envoyé du diable. La position du narrateur-scripteur se révèle non seulement quand

il s'agit des personnages, mais aussi dans sa description des lieux, comme la dernière citation le prouve. Et pour baigner et accompagner ce qui vient d'être cité de plus de fantastique, le narrateur-scripteur compare ce paysage à un monde féerique :

Ces montagnes circulaires, aux sommets qui se baisaient presque, pouvait faire à l'imagination l'effet d'un cercle de Fées-Géantes debout, se parlant tout bas à l'oreille, comme des femmes levées, après une visite, qui vont s'embrasser dans les derniers mots qu'elles se disent et partir. Et cela le rappelait d'autant plus que les vapeurs s'élevant du sol et de toutes ces eaux courantes qui en arrosent l'herbe, mettaient comme un blanc burnous de brouillard nacré sur les vastes robes vertes de ces Fées-Géantes [...] (p.69)

Le lien entre féerique et fantastique correspond à deux genres littéraires différents, mais il semble que le narrateur-scripteur les associe, surtout si les fées deviennent des sortes de fantômes, comme cela est sous-entendu dans la métaphore "blanc burnous de brouillard". C'est véritablement un ancrage dans le monde de l'inconnu et du fantastique, qui s'oppose, mais aussi complète les retours à une description réaliste. Ainsi la vie quotidienne des dames de Ferjol est à la fois une excursion, une superposition de faits et gestes banals, dans un cadre qui suggère, par tous les moyens dont fait preuve le narrateur-scripteur, l'ouverture vers une interprétation fantastique de cette même réalité. Le talent et l'esthétique de Barbey d'Aurevilly, c'est ce mariage improbable entre ce que tous voient et peu sentent, ou osent sentir et surtout exprimer. C'est une tentative d'évoquer et

la lumière et la nuit dans une même intrigue et d'y associer une symbolisation qui renvoie aux mythes.

Comme il l'a été dit plus haut, malgré le fait que la vie des dames de Ferjol est d'un réalisme presque ennuyeux tant il est répétitif, le contraste de cette "quotidiennité" et du cadre dans lequel il se déroule crée un monde des plus mystérieux, où la nature, les bâtiments et les événements semblent s'associer et définissent l'atmosphère de l'intrigue.

Ainsi, partant du sommet de la vallée où des fées semblent être de garde, "[...] Les dames de Ferjol ne rentraient guère [...] qu'à l'heure où elles entendaient sonner l'angélus sous leurs pieds et monter vers elles, du fond de cette petite vallée où s'accroupissait la noire église romane qui sonnait ce que Dante appelle "l'agonie du jour qui meurt"." (p.69-70). Le choix d'angélus est une indication sémantique de la nuit qui vient, renforcée d'ailleurs par la citation de Dante et c'est en passant une curieuse heure pour des promenades, de plus, la description de l'église romane, qui non seulement est noire, mais aussi accroupie, donne l'image d'un monde de crainte. Cela crée une atmosphère propice au fantastique, le lecteur ayant été préparé à toutes sortes d'interprétations possibles (telles que le monde des fées, la nuit, la mort, la peur et la crainte). La fin de ce paragraphe ne peut être plus claire,

non seulement par les allusions sémantiques qui créent cette atmosphère juste mentionnée, mais c'est aussi et encore une indication syntaxique sur le devenir de l'intrigue : "Elles descendaient alors dans la bourgade enténébrée et gagnaient cette église qui ressemblait à un tombeau [...]" (p.70). Les choix verbaux de "enténébrée" et "tombeau" liés par "ressemblaient", nous paraissent relever particulièrement de cette technique mentionnée précédemment, et qui consiste à entourer de fantastique des personnages qui à priori en sont éloignés, et qui plus est, n'y croient pas.

La suite de ce chapitre, une fois que le fantastique a été réaffirmée, va revenir à l'intrigue en soi, qui est l'état de Lasthénie, ou l'état de son sortilège. Ces promenades nocturnes que l'on vient de citer vont donner l'occasion au narrateur-scripteur d'embrayer l'intrigue qui, depuis le départ de Riculf, n'avancait plus guère. Et ce qui suit est un exemple de la façon dont le narrateur construit des pistes d'explication possible qui sont une tentative de cheminement rationnel, ainsi : "Quelquefois, Lasthénie se risquait seule en ces promenades [...] A cela il n'y avait pas d'imprudence. Le pays était sûr et sa sûreté venait surtout de son isolement." (p.70). Ce rappel des promenades solitaires de sa fille, va permettre à madame de Ferjol d'imaginer un scénario expliquant l'étrange état de sa fille. Et ce pourra être soit un viol, mais madame de Ferjol ne semble pas y croire et le narrateur-scripteur fait tout ce qu'il peut pour exclure

laisser dans le féérique.

L'action, ou le déroulement de l'intrigue, subit constamment ce ralentissement explicatif, qui veut définir l'atmosphère, et qui ajoute par touches successives une interprétation au déroulement de cette action. Comme on vient de la voir, la sécurité du pays s'explique par son caractère particulier et fonctionne comme une mise en place d'une synergie, qui permet à l'intrigue de progresser. Madame de Ferjol "[...] commença d'entrevoir ce soir-là." (p.71), après que Lasthénie est allée seule se promener, et qu'elle en est revenue "[...] fatiguée, languissante, toujours plus changée." (p.70). Il y a dans cette citation une association faite entre le malaise de Lasthénie, et sa promenade solitaire. Du moins le narrateur-scripteur prend ou amène, le point de vue de madame de Ferjol, sans que cela exclut les autres possibilités, celle envisagée par Agathe, entre autres et surtout. Le malaise de Lasthénie va devoir, cependant, s'exprimer à travers la religion, pour que sa mère s'en inquiète vraiment : "Ce refus de se confesser et de communier étonna madame de Ferjol, qui ne voulut point insister, [...] et elle accepta comme une pénitence de plus le refus de sa fille de communier avec elle. La contrariété fut extrêmement vive chez Mme de Ferjol, cette fervente dévote [...]" (p.72). Il est intéressant que ce soit à travers sa religion, ou ses rites, que Mme de Ferjol commence non seulement à douter, mais aussi à se détacher de sa fille, ou à réaliser que cette

dernière a une existence bien à elle. Cet aspect religieux de madame de Ferjol n'est pas une nouveauté, le narrateur-scripteur l'ayant déjà souligné, mais il permet de constater que les personnages de Barbey sont traversés par une force, une tendance, qui les mobilise complètement. Tout comme Agathe voit le monde en termes de forces maléfiques ou heureuses, Riculf en fonction de l'Enfer, Mme de Ferjol mesure tout à l'aune de la religion. Quant à Lasthénie, elle est la victime. Une telle limitation des possibilités des personnages pourrait les rendre peu croyables, mais ce n'est pas le cas, car ceux-ci sont obnubilés par leur passion. Et ils se doivent de l'être pour que le fantastique existe, sinon le narrateur-scripteur ne pourrait dépasser la description réaliste de leur caractère.

A travers la religion, madame de Ferjol voit le monde comme dans un prisme, qui se rapproche de celui d'Agathe et de Riculf, puisque c'est le prisme du Bien et du Mal. Cette dichotomie, non seulement sépare les personnages, mais elle les oppose aussi, et ceci passionnément. Lasthénie, en refusant de se confesser et de communier, rejoint le côté des ennemis de sa mère, tombe dans le Mal. Ce qui est illustré d'une manière sémantique par le narrateur, quand la mère et la fille quittent l'église :

Au coin de la petite place carrée qui séparait l'église de l'hôtel de Ferjol, il y avait un forgeron dont la forge envoyait par la porte ouverte un jet de flammes dont elles traversèrent

la rouge lueur, et Lasthénie était si pâle, que cette rouge lueur, qui rougissait toute la place, ne put rougir sa pâleur, à ce moment-là effrayante. (p.72)

Le forgeron est ici une métaphore du diable, le feu symbolisant l'Enfer, mais le plus étonnant c'est que Lasthénie ne perde pas sa blancheur, vierge et victime, elle demeure. C'est en quelque sorte la perspective syntaxique qui s'ouvre devant Lasthénie, qui littéralement va traverser un enfer, tout comme sa mère qui l'accompagne d'ailleurs, mais pour cette dernière, le voyage sera différent. On ne peut non plus oublier la mention de Dante, qui décrivait un passage aux enfers.

Ces éléments de roman noir, ne sont naturellement pas sans conséquences sur le fantastique ambiant.

A la suite de ce passage devant le feu, feu qui ordinairement sert à purifier, l'incompréhension entre la mère et la fille ne va que s'aggraver:

[...] et Lasthénie comprit que sa mère lui gardait rancune d'avoir refusé de communier avec elle. Mais elle ne comprit pas, mais elle ne pouvait pas encore comprendre qu'elle venait d'enfoncer dans sa mère une impression qu'elle y retrouverait plus tard, comme un clou terrible auquel cette mère suspendrait un jour d'affreux soupçons. (pp.72-73)

Le chapitre IV finit sur cette assertion, qui sémantiquement renvoie à la crucifixion, le clou qui est enfoncé, madame de Ferjol va donc vivre son calvaire, comme on le dit dans la langue courante. La métaphore est ici moins fantastique, que religieuse, sauf qu'il y a comparaison entre

les humains et le Christ, et que ce genre de comparaison peut souvent y mener. Surtout s'il s'agit du diable et d'un être humain. Cela reste toutefois dans l'esprit de ce combat entre le Bien et le Mal, et pour madame de Ferjol, de traverser l'enfer, représenté par la forge, est plus du côté du Christ. Il serait exagéré de voir en madame de Ferjol un Christ en jupon, mais le narrateur-scripteur nous amène certainement vers cette métaphore.

La tendance aux archétypes est donc évidente dans le trio d'Une Histoire sans nom, Riculf représente le diable et donc le Mal, madame de Ferjol le Bien, et jusqu'à un certain point le martyre, ou le Christ ³⁰, et quant à Lasthénie, c'est la victime, l'enfant Innocente, qui deviendra ange. Ces trois types ont l'âge de l'humanité. Agathe qui ne correspond pas à un de ces archétypes, serait plutôt un exemple d'un être humain "normal", qui en dehors de ces grands courants (Bien et Mal), se fie à son instinct pour survivre. Instinct qui se compose de croyances, de superstitions, et qui tout au long de l'intrigue reflète l'humanité, beaucoup mieux en cela que les autres personnages qui sont trop extrêmes, dans leur quête du Bien et du Mal ou tout simplement dans leur innocence.

La référence aux archétypes, ne crée pas le fantastique en soi, mais par contre elle crée le mythe, et ce

³⁰ Du moins pour le moment, cela changera par la suite.

dernier, dépendant de l'éclairage qu'on lui donne peut devenir fantastique. De plus, cette exploration du mythe, qui en est aussi une tentative d'explication, a de grandes chances d'arriver au fantastique, car comment expliquer ce que l'on ne connaît pas, sinon que par des suppositions nourries de nos doutes et de nos peurs. Ce qui nous ramène au fantastique défini par Nodier et par Todorov.

D'un point de vue syntaxique, cette fin de chapitre IV ressemble à la fin des chapitres précédents, c'est à dire qu'elle replace l'intrigue dans une interprétation fantastique, et que c'est aussi une ouverture, une indication de la poursuite de l'intrigue, de ce qui va se passer. Et l'un et l'autre, le fantastique et l'intrigue, sont suffisamment bien soudés, qu'ils arrivent à créer ce procédé de fascination dont parle Pierre Tranouez, qui est aussi un procédé de culmination. L'addition de faits réalistes et d'impressions fantastiques, semble recommencer de zéro avec chaque nouveau chapitre, pour atteindre une somme qui touche soit aux mythes (ou archétypes), comme dans ce chapitre, soit au roman noir, mais toujours à un dépassement de la simple réalité visible, que l'on a choisi d'appeler fantastique.

V.6 Chapitre V d'Une Histoire sans nom.

Frénésie d'une pénitente.

Ce chapitre commence par revenir à un certain réalisme, dans la mesure où l'on fait appel au médecin, ce qui permet de relancer l'intrigue : "Le lendemain, Mme de Ferjol envoya chercher le médecin du bourg par Agathe [...]" (p.73). Mais celui-ci "[...] ne tira pas beaucoup de lumière de ses réponses [de Lasthénie]." (p.73), ce qui est nécessaire pour que l'intrigue s'avance cachée. Le choix verbal de "lumière" est assez symptomatique, et recouvre bien l'idée de noirceur de ce sombre bourg, car non seulement les lieux sont sans lumière, mais les personnages, et dans ce cas-ci la science, manquent tout autant d'éclairage ³¹. Ce qui permet à l'interprétation d'Agathe de rester dans le domaine des possibilités : "[...] elle ne croyait point, avec les idées surnaturelles qu'elle avait, que le médecin pût grand chose contre le mal de Lasthénie." (p.73), le doute demeure donc, et le choix verbal de "surnaturelles" est assez significatif en soi, pour qu'il s'ajoute à ce que nous savons déjà d'Agathe, et qu'il continue d'entraîner l'intrigue vers une interpréta-

³¹ Ce qui est une constante dans l'oeuvre de Barbey. La science des médecins est impuissante face aux maux de l'âme. Ceci est à rapprocher des observations sur le positivisme dans le chapitre III.

tion fantastique.

Toujours en opposition au réalisme de la visite du médecin, Lasthénie "[...] dit qu'elle sentait en elle un brisement et une langueur invincibles, accompagnés d'un mortel dégoût pour toutes choses." (p.73), ce à quoi sa mère rétorque : "Même pour Dieu?" (p.73). Dans ces premières lignes du chapitre V, trois versions de la maladie de Lasthénie se complètent dans l'interprétation que le narrateur-scripteur donne à son intrigue. Non seulement, elles se complètent, mais on assiste à l'étirement hors du réel, de ce qui pourrait s'expliquer naturellement, et qui ne le sera pas, sinon l'intrigue en dépérirait. Ces trois versions sont, l'ignorance de la science, l'explication surnaturelle d'Agathe, et l'interprétation presque métaphysique de madame de Ferjol.

On voit en opposant la cause aux explications de cette cause, comment le narrateur-scripteur mène son intrigue hors du rationnel, et qu'elle est la part de ce rationnel, par rapport au surnaturel.

Cette interrogation : "Même pour Dieu?", que lance madame de Ferjol, va être le vecteur de l'affrontement entre la mère et la fille : "Lasthénie qui ne se plaignait jamais, reçut le coup de ce mot sans se plaindre. Mais elle sentit, comme une menace prophétique de l'avenir, que la piété de sa mère - qu'elle avait toujours trouvé bien rigide - pourrait un jour devenir cruelle." (p.73). Le choix verbal de "cruel-

le" détermine syntaxiquement le comportement de madame de Ferjol, et, au delà du fantastique ajoute un surplus d'atmosphère au roman. Atmosphère cruelle qui se retrouve en condensé dans Les Diaboliques, et qui est une tendance profonde de Barbey d'Aurevilly.

Dans les lignes suivantes, le narrateur-scripteur qui vient d'opposer le réalisme du docteur au mystère de Lasthénie et à l'interprétation presque surnaturelle de sa mère, va rejouer de la même confrontation entre le docteur et Agathe. C'est à dire que d'un côté il y a le réalisme médical et de l'autre l'idée que poursuit Agathe selon laquelle Lasthénie aurait été envoûtée par le moine. De cette façon, le narrateur-scripteur fait avancer l'intrigue à travers la vision de différents personnages, visions qui s'opposent, et qui demeurent des tentatives d'explication sans qu'aucune d'entre elles, pour le moment, prenne le pas sur une autre. De cette manière le doute est créé.

Ainsi le docteur croit à "[...] l'un de ces dérangements de santé si communs dans les jeunes personnes de l'âge de Lasthénie, quand leurs organes, ébranlés par la crise qui les fait femmes, n'ont pas encore repris leur équilibre, et il prescrit, pour la rétablir, une hygiène, plus qu'une médication." (pp.74-75). La réaction du docteur est d'un réalisme presque ridicule face aux réactions des femmes de cette maison, comme si le narrateur-scripteur voulait opposer le rationalisme du XVIIIe siècle, ou le positivisme du XIXe,

à une interprétation beaucoup plus subjective, mais aussi plus riche, de la part des femmes de l'hôtel de Ferjol. Cette possibilité d'opposer rationalisme et fantastique (du moins on peut l'appeler comme cela en littérature), doit tenir compte du fait qu'au XIXe (entre autres), ces deux courants de pensée se sont combattus, et que la position de Barbey d'Aurevilly, monarchiste et religieux, à la Joseph de Maistre, a certainement cherché tous les prétextes pour ridiculiser le rationalisme. Ce qui fait que le diagnostic du docteur semble un peu limité, même si ce dernier est peint d'une façon plutôt sympathique : "Le médecin de la bourgade de Forez [...] n'était, lui, qu'un homme de bon sens et d'expérience, voilà tout! qui pratiquait surtout la médecine expectante et ne forçait pas la nature [...]" (p.74).

Quant à la perception d'Agathe des événements, elle représente l'extrême, et une autre sagesse, populaire aussi, qui face à celle du médecin veut voir dans toute maladie, une maladie de l'âme. D'ailleurs sa réaction aux prescriptions du docteur est franche : "Tout cela [...] n'est que de l'onguent miton-mitaine. Ce n'est pas toutes ces bêtises-là qui guériront Mademoiselle!" (p.75). La manière dont le narrateur-scripteur fait parler le personnage d'Agathe, correspond à une sorte de révélation, procédé syntaxique, qui s'oppose à celle du médecin, beaucoup plus directe. Cette révélation se fait en plusieurs temps : "Voulez-vous que je vous dise ce que je crois, Madame?", puis quelques lignes plus tard : "Eh

bien, ce que je crois, Madame, c'est que la pauvre demoiselle a plus besoin d'un prêtre qui l'exorcise que d'un médecin qui ne la guérit pas!", et, une fois l'étonnement de madame de Ferjol passé, Agathe continue : "Oui! Madame, un prêtre, qui défasse la diabolique besogne du capucin." (p.75). Finalement Agathe explique le fond de sa pensée, qui se dévoile par étape : "oui, Madame, je crois que le Démon a passé par ici, et qu'il y a laissé ce qu'il laisse partout où il passe... Quand il ne peut pas damner les âmes, il s'en venge sur les corps..." (pp.75-76). La tentative d'explication d'Agathe, qui est pour le moment la seule qui complète celle du docteur, et qui s'y oppose, est une interprétation surnaturelle ou fantastique, qui correspond au personnage qui la soutient, et que le narrateur-scripteur dévoile peu à peu, comme pour créer un effet de surprise, et de doute quant à la maladie de Lasthénie. En effet deux visions tentent d'expliquer le mal de cette dernière, et jusqu'à maintenant, avec toutes les indications de fantastique que l'auteur a glissées dans son texte, l'interprétation d'Agathe semble presque plus crédible. C'est un paradoxe, et aussi un signe du talent du narrateur-scripteur --que la tentative de rationalisation du médecin. Toutefois le doute est créé par la juxtaposition de ces deux interprétations, ici comme dans toute l'intrigue, comme si une vérité pouvait être considérée de plusieurs angles. Car naturellement, si le narrateur-scripteur prend parti par la technique qu'il affiche, et penche d'un côté, il

propose néanmoins deux interprétations. Le lecteur peut avoir l'illusion d'avoir le choix, mais s'il penche pour une rationalisation, les trois quarts de l'intrigue n'ont pas beaucoup de justification, alors que s'il doute, ou même croit au diabolisme tel qu'interprété par Agathe, l'intrigue se justifie alors. Autrement dit, la lecture de Barbey d'Aurevilly a pour but la mise en doute du réalisme décrit, et tout y concourt, de par la technique (là encore de l'enchâssement), les choix sémantiques et syntaxiques.

La réaction de madame de Ferjol à l'interprétation d'Agathe en est une de compréhension, mais aussi de bon sens --relatif--, ce qui fait que la vision d'Agathe n'est ni complètement rejetée, ni acceptée. Elle semble demeurer en réserve, comme une autre possibilité, qui s'ajoute à celles du docteur et de madame de Ferjol. Celle-ci

[...] n'était pas superstitieuse [...] Ce n'est point elle qui aurait nié l'intervention physique et l'influence visible de Celui-là que les Saints Livres appellent le Mauvais Esprit. Elle y croyait [...] Mme de Ferjol croyait, autant que la simple Agathe, que le Démon avait à son service des incarnations terribles, mais elle savait par sa propre expérience, ce qu'Agathe ne savait pas, - c'est que l'amour est, de toutes, la plus redoutable. (pp.76-77)

Jusqu'à un certain point, l'opinion de madame de Ferjol sur sa fille, renforce celle d'Agathe, elle s'en différencie toutefois, non pas par la cause, mais par la finalité. Toutes deux voient la main du diable, mais madame de Ferjol y associe l'amour. Et elle est bien placée pour le reconnaître,

car le narrateur-scripteur en a fait une femme d'abord amoureuse, et son histoire n'est que l'histoire de son amour pour son mari qui revit dans sa fille. Mais que cela soit sous l'emprise du démon est une façon pour le narrateur-scripteur de rester dans le diabolique et le fantastique, alors qu'à priori l'amour n'a rien de démoniaque. C'est un exemple de plus du parti pris de l'auteur qui cherche à ancrer son intrigue dans l'irrationnel. Et par conséquent l'amour dont il s'agit ici n'a rien de positif, ce serait plutôt de passion dont il faudrait parler, passion qui dans tous les personnages de Barbey, les amène à se dépasser et à dépasser la réalité. Madame de Ferjol en arrive alors à se demander : "[...] et si c'était l'amour qui fût son mal?..." (p.77). A partir de cette question elle va tenter de deviner qui sa fille pourrait aimer. Et c'est pour cette raison que la vision d'Agathe, n'est pas si loin de celle de sa maîtresse, car c'est la vieille servante qui va lui mettre le pied à l'étrier. Celle-ci d'ailleurs, une fois qu'elle aura révélé son intuition à sa maîtresse, se murmurerà : "Ah! Sainte Agathe! puisqu'elle n'y voit goutte, il fallait bien enfin que cela fût dit!" (p.76).

L'utilisation verbale de "n'y voit goutte" est à rapprocher de l'utilisation sémantique de manque de lumière, qui provient non seulement du village enfoncé dans les montagnes, mais aussi des lieux choisis par le narrateur-scripteur, et surtout des moments de la journée où se

déroulent l'intrigue. Il semble que le manque de lumière soit associé à tous les moments de cette intrigue, comme une sorte de fond sur lequel l'action s'accomplit, et que à chaque fois que l'action progresse, ce soit grâce à une lumière particulière. Ainsi lorsque les dames de Ferjol pliaient les draps blancs, elles apprennent que le moine est parti, comme si le choix verbal de blanc soit à associer au concept de luminosité. Tout comme madame de Ferjol s'aperçoit du mal de sa fille grâce aux éclats lumineux de la forge auprès de laquelle elles passaient. La progression de l'intrigue est le fait d'éclats de lumière, au propre et au figuré, qui illuminent par intermittence la nuit qui est la matière de cette Histoire sans nom. Cette technique du phare qui balise les côtes, n'est pas sans symboliser le monde fantastique qui se développe surtout dans la nuit, que ce soit celle des coeurs, des actes, ou tout simplement de la période de la journée.

En ce qui concerne la découverte de madame de Ferjol du possible amour de sa fille, il est donc le produit de l'interprétation d'Agathe. L'idée du diable continue de faire son chemin, et, alors qu'auparavant c'était le narrateur qui le sous-entendait, maintenant les personnages n'hésitent pas à le mentionner, ce qui montre que le narrateur-scripteur semble assez sûr de la crédibilité des interprétations de ses personnages, et que toujours un peu plus, le lecteur est pris dans l'engrenage du fantastique, puisque maintenant non seulement Riculf a l'air diabolique, mais qu'il agit diaboli-

quement.

Le lever de voile qui a lieu chez madame de Ferjol n'est pas le produit d'une lueur extérieure, c'est plus quelque chose de ressenti, comme une vision : "Tel l'éclair qui la traversa tout d'un coup: Si Lasthénie aimait? - se dit-elle [...] voilà que se leva dans la nuit de son âme l'image de cet incompréhensible capucin qui avait passé dans leur vie et disparu comme une vision [...]" (p.77). Ce choix verbal de "éclair", "vision", "nuit de son âme", n'est pas sans rappeler sémantiquement des aspects de l'Apocalypse, et ceci donne au personnage une dimension presque mythique, en rapport avec une autre réalité. Le mot "vision" en lui-même a quelque chose de prophétique et de fantomatique, et madame de Ferjol, par conséquent, acquiert ces caractéristiques.

S'il est tout à fait normal qu'une mère s'inquiète au sujet de sa fille, la façon dont le fait cette mère, la manière dont le narrateur glisse les insinuations, font qu'en partant de quelque chose de réel, on aboutit ou on se heurte aux mystères d'une autre dimension de la réalité. En cela le narrateur-scripteur n'arrive-t-il pas à ce qu'il appelait le fantastique de la réalité?

La solution envisagée par madame de Ferjol, le fait que sa fille aime, a beau soudainement "[...] se lever dans la nuit de son âme [...]" (p.77), elle n'en demeure pas

moins, cette solution, loin d'être une vision positive. En effet, à amour, madame de Ferjol associe tout ce qui ressemblerait plutôt à la haine, comme si le narrateur-scripteur voulait prendre le contre-pied de ce qui est généralement associé au positif. C'est encore un autre exemple de l'éclairage que Barbey donne à son oeuvre, il ancre son intrigue dans le roman noir, d'horreur, dans cette tradition qui depuis la fin du XVIIIe siècle a été appelée gothique ou fantastique. Ainsi c'est par l'horreur que Lasthénie aurait été attirée par Riculf : "Et l'horreur, l'espèce d'horreur que Lasthénie avait toujours montrée pour cet effrayant Sphinx en froc [...] n'était pas une raison pour qu'elle ne l'aimât pas follement. C'est une raison, au contraire, pour qu'elle l'aimât avec frénésie!" (p.77). L'attirance pour ce que l'on déteste, la séduction par l'horreur, a quelque chose de diabolique dans la pensée de madame de Ferjol, et l'on peut se demander, en poursuivant le raisonnement d'Agathe, si sa maîtresse n'est pas elle aussi sous le coup d'un envoûtement, même si le narrateur-scripteur tente de se justifier : "Les femmes savent cela. La vie des passions le leur apprend, quand leur instinct de femme ne le devine pas." (pp.77-78). La poursuite du raisonnement de madame de Ferjol donne au narrateur-scripteur la possibilité de développer une sorte d'amour : "Que d'amours commencent par la crainte ou la haine; et l'horreur, c'est la combinaison de la crainte et de la haine; élevées à leur plus haute puissance, dans les âmes

timides révoltées." (p.78), amour qui semble tout de même étrange que Lasthénie puisse développer, loin de tout, confite en religion. Sa mère, par contre, ayant déjà vécu les tourments de la passion, peut prétendre connaître justement cette passion, car c'est plus de passion que d'amour dont il s'agit, et l'intérêt de Barbey réside dans la violence des passions qui permettent à ses personnages de dépasser la réalité. Le narrateur-scripteur va même plus loin que cet attrait de l'amour/haine, puisque peu après, l'amour est associé au mythe de l'araignée suceuse de sang, sorte de vampire qui posséderait l'autre en se nourrissant de sa vie même : "Vous lui faites l'effet d'une araignée [...] sa fille se roulait dans les pattes velues de l'araignée, et lui donnait à sucer jusqu'à la dernière goutte vierge du sang de son coeur!..."(p.78). Cette métaphore de l'amour tend au fantastique teinté d'horreur, et sert à rappeler que chez Barbey l'inspiration se nourrit toujours de l'effrayant, comme la forme exacerbée de la réalité. Exagérer pour que cela fasse plus vrai est un des principes du romancier, mais en ce qui concerne notre auteur, cette exagération mène vers un au delà de la réalité, qui rejoint les grands mythes, les grandes peurs communes à tous les hommes.

C'est aussi un parti pris de décrire les relations humaines dans leur aspect de confrontation uniquement, confrontation passionnelle qui tend vers le diabolisme, même si Barbey avait envisagé, après Les Diaboliques, d'écrire un

autre recueil de contes intitulé Les Célestes, ce qu'il n'a jamais pu faire, et ce qui se comprend, car sa façon de voir l'amour : "Mais si une femme n'a pas tremblé devant un homme, jamais elle ne l'aimera." (p.78), ne pouvait pas lui permettre de voir les relations humaines autrement que sous l'angle de la peur, et de son cortège de manifestations plus ou moins effrayantes.

Cette vision infernale de l'amour telle qu'envisagée par madame de Ferjol, va se développer dans la relation que celle-ci va avoir désormais avec sa fille. Et si le passage de Riculf a laissé des séquelles, ce sera non seulement sur Lasthénie, mais aussi entre la mère et la fille.

Madame de Ferjol peut d'autant mieux s'imaginer le mal dont souffre sa fille, qu'elle transpose ce qu'elle a vécu : "Elle aussi se souvenait, quand elle avait aimé [...]" (p.78), ce qui lui donne l'occasion de revivre ce temps à jamais passé et qu'elle regrette. Mais cet amour qu'elle invente, est comme on l'a mentionné, diabolique, et s'approche plus de l'horreur que de la félicité. Ainsi dans la citation suivante, la métaphore de l'araignée se poursuit, l'amour y fait figure de maladie, de lèpre ou d'araignée, qui immobilisant sa proie, la vide de sa vie, peu à peu :

Avec quel horrible bonheur on se colle ce masque d'une menterie [celle de l'amour] sur la figure brûlante qui va le dévorer, et qui ne laissera plus voir, quand il tombera en cendres, qu'une figure dévorée que rien jamais ne cachera plus! (p.78)

L'amour ou les passions sont censées se voir sur la

figure, car elles marquent le visage comme la petite vérole, et c'est ce que madame de Ferjol cherche à deviner sur le visage de sa fille, comme les stigmates trop visibles de sa faute : "C'est à moi -se dit-elle - de regarder et de voir." (p.78). Cette conception, non seulement de l'amour, mais aussi de la relation entre la mère et la fille, qui en est une de doute, de méfiance, d'enfer quotidien, est un moyen sûr de créer du fantastique, par le climat d'horreur et de roman noir, mais aussi par les métaphores que ce climat produit, telle celle de l'araignée. Le malaise que provoquait le moine, tant qu'il était présent, ou juste après son départ, se retrouve désormais entre la mère et la fille. Atmosphère qui correspond à celle des lieux, et ceux-ci restent tels qu'ils étaient, avec ou sans Riculf, et constituent la toile de fond sur laquelle les événements vont se poursuivre. En effet, le narrateur-scripteur aurait-il pu imaginer une semblable histoire dans un décor virgilien?

La réaction de madame de Ferjol face à sa "découverte" de l'amour caché de Lasthénie resterait ambiguë et peu crédible, si le narrateur-scripteur n'en fournissait pas les raisons. L'on sait le passé "scandaleux" de madame de Ferjol, et son repli présent dans une forme de jansénisme qui tend vers l'expiation de sa faute de jeunesse. Mais pour satisfaire ce désir d'expiation, quoi de mieux que de souffrir, de payer par et à travers une autre personne, c'est-à-dire sa fille. Cet aspect de la faute qui est reporté sur une autre

génération n'est pas neuve, même si au XIXe, la pensée de Joseph de Maistre réintroduit, rejustifie ce concept, qui en quelque sorte est une tentative de rationaliser le malheur, de le justifier, et en ce qui concerne madame de Ferjol de l'accepter : "Elle s'accusa une fois de plus du péché de toute sa vie, qui avait toujours été d'être plus épouse que mère. Dieu continuait de l'en punir, et faisait bien. Elle l'avait mérité." (p.78).

Il y a dans cette acceptation, une certaine part de masochisme, qui est transcendée sous le couvert de la foi, mais qui ne cache toutefois pas le plaisir avec lequel madame de Ferjol va créer l'atmosphère entre elle et sa fille. Atmosphère fantastique, du fait du cadre dans lequel elle se déroule, mais aussi de par cette complaisance dans le non-dit, du mystère qui l'accompagne et la nourrit, bref de cet enfer où la tendresse a été remplacée par la peur : "Lasthénie [...] aurait été peut-être effrayée des yeux de Mme de Ferjol si elle les avait regardés, mais elle ne les regarda pas... Elle ne les cherchait point. Elle n'y voyait jamais de tendresse [...]" (p.79).

Le narrateur-scripteur, une fois que Mme de Ferjol a fait sa découverte, va, comme l'oeil d'une caméra, placer l'intérêt de l'intrigue sur les rapports quotidiens entre la mère et la fille. Et cela d'une façon suivie et précise, ce qui permet dans la scène où mère et fille cousent, un procédé syntaxique sur le rôle des aiguilles dans leur travaux

respectifs : "Mme de Ferjol [...] en interrompant de piquer son aiguille dans le linge [...] Lasthénie [...] qui continua de piquer la sienne dans son feston [...] Mme de Ferjol, l'aiguille levée [...] (p.79). Ce ballet des aiguilles en quelques lignes, n'est pas innocent, puisque ce sont les aiguilles qui tueront Lasthénie, celle-ci devenant une sorte de Saint Sébastien féminin dont le martyr incarne la jouissance masculine sado-masochiste.

Au masochisme religieux de Mme de Ferjol, correspond celui de sa fille, interprétation qui n'enlève rien au fantastique de l'intrigue, mais qui plutôt la prolonge dans la psychologie et qui explique d'autant mieux l'usage qu'en fait le narrateur-scripteur dans la construction de l'intrigue. Il a été dit que le fantastique mourut ³², au moment où la psychologie commençait à se développer à la fin du XIXe, puisqu'elle voulait ou pouvait expliquer les aspects cachés de la personnalité humaine, alors qu'auparavant ces mêmes aspects, comme chez Barbey, servaient de matériau à la justification diabolique, voire fantastique de ses écrits. Aujourd'hui Mme de Ferjol consulterait un psychiatre et Lasthénie se ferait analyser, ce qui condamnerait toute velléité d'écrire quelque chose de semblable à cette Histoire sans nom.

³² C'est du moins l'opinion de Todorov, contredite par les multiples formes du fantastique au XXe siècle.

Ces maladies psychologiques qui viennent d'être mentionnées, ne sont pas les seules qui mènent cette intrigue, et le mystère qui les recouvraient lors de la parution de ce roman a plus ou moins été dissipé depuis par les progrès de la médecine, ce qui leur enlève beaucoup de leur mystère et de leur pouvoir, il n'en reste pas moins toutefois que Barbey d'Aurevilly a su les exploiter à travers le drame qu'elles engendrent et aussi les identifier.

Barbey a donc fait non seulement oeuvre de précurseur par rapport à la médecine ³³, mais il a su choisir comme matériau de son oeuvre des éléments suffisamment précis, ce qui le rapproche du réalisme, mais suffisamment inconnus pour les exploiter d'une façon fantastique.

La dernière scène de ce chapitre V, va être le point culminant, le point de fascination comme dirait Pierre Tranouez, point qui fait avancer l'intrigue, et qui est la clé de voûte de cet aspect négatif, excessif, diabolique de l'amour tel qu'il a été amené depuis quelques pages. La scène de couture que l'on vient de relater se termine par cet avertissement du narrateur : "Scène bien courte, mais menaçante! Elles venaient de se pencher sur le bord de cet abîme qui les séparait, -le manque de confiance,- et elles ne s'en dirent pas davantage ce jour-là... Cruel silence qui revenait toujours!" (p.80). Le choix verbal de mots comme

³³ Voir plus loin le chapitre 16.

"abîme" et "cruel", est révélateur des indices syntaxiques dont le narrateur-scripteur dispose, et qui dans leur multiplicité, continuent de sous-tendre le fantastique. Cette scène s'achève aussi par une métonymie entre aiguilles et Lasthénie : "Lasthénie résorba ses pleurs; et les aiguilles reprirent leur mouvement dans le silence..." (p.80), métonymie qui est encore un indice syntaxique de la mort de cette dernière.

La dernière scène du chapitre V se passe la nuit, alors que Lasthénie dort, et que sa mère en proie aux plus profonds des doutes s'arme de courage, afin de découvrir la vérité par une expédition nocturne : "Elle (Mme de Ferjol) se leva brusquement du lit où elle était couché [...] Elle entra chez sa fille [...] Lasthénie dormait alors sans souffle et sans rêves [...]" (p.80). Le choix sémantique de la nuit par le narrateur-scripteur rejoint cet aspect de manque de lumière, de peur ancestrale, de moment propice au fantastique qu'il a déjà amplement utilisé dans la description du village par exemple. Le plus étonnant, c'est que la nuit où l'on ne voit pas est choisi par Mme de Ferjol comme le moment de voir et de découvrir la vérité. Il y a là une antinomie à quoi s'ajoute la peur de voir : "Malgré les résolutions de Mme de Ferjol, la peur de voir la tenait [...]" (p.80). A la peur naturelle qu'engendre la nuit, s'ajoute celle de découvrir la vérité, et c'est justement le moment choisi par Mme de Ferjol

pour monter son expédition. Le narrateur-scripteur cherche donc à créer l'effroi, l'horreur, et il a accumulé les éléments d'horreur sur lesquels il va en ajouter d'autres (le crucifix par exemple), pour faire de cette scène une apothéose d'épouvante. Mme de Ferjol est d'ailleurs assimilée à cette épouvante par le choix de la majuscule qui personnifie ce qu'elle est devenue : "C'était elle qui était l'Epouvante!" (p.80). Cette scène, et on le verra de plus en plus, s'éloigne de la réalité, alors qu'elle est faite d'éléments du réel, pour devenir fantastique, noire, par l'exagération des émotions et des actes de Mme de Ferjol. Scène d'apothéose, mais aussi bon exemple de la technique de Barbey, qui crée de toutes pièces un glissement hors du réel, du naturel, pour se retrouver progressivement dans l'irrationnel et la peur que cela engendre.

Le rapport au crucifix de Mme de Ferjol est un autre exemple de la façon dont le narrateur-scripteur transforme un objet, ici de piété, jusqu'à ce qu'il devienne le contraire de ce qu'il signifie. L'épisode du chapelet du moine en est une autre illustration. Par la transformation de sa finalité, on a l'impression d'assister à une sorte de messe noire, dans laquelle la signification des objets de culte est inversée. L'on sait la piété de Mme de Ferjol qui ce soir-là se lève de son lit et "[prend] sur la table la lampe qu'elle n'éteignait jamais, pour voir, quand elle ne dormait pas le crucifix

pendu à son alcôve et prier avec plus de ferveur, en le regardant." (p.80). Le crucifix garde encore sa signification religieuse, même si l'on peut s'interroger sur une si grande ferveur qui va jusqu'à garder la lumière toute la nuit devant un crucifix afin de mieux le voir, car certains crucifix sont d'un réalisme effrayant à contempler à longueur de nuit. Madame de Ferjol se plaignait, jusqu'à un certain point, dans cette contemplation qui est aussi une de mort, violente et effrayante, et qui non seulement a dû imprimer à sa religiosité une certaine tendance, mais aussi à sa vision de la vie. Ce crucifix, donc "[...] au lieu de le contempler et de le prier, cette nuit-là, elle l'arracha violemment du mur de l'alcôve et elle l'emporta [...]" (p.80), geste qui peut sembler étonnant, vu le respect dont elle doit plutôt l'entourer. Puis : "Elle entra chez sa fille, la lampe d'une main, le crucifix de l'autre, en ses blancs vêtements de nuit, spectrale, effrayante." (p.80). Le choix verbal de "spectrale", naturellement rappelle les fantômes, et cette scène peut aussi se comprendre comme fantomatique, car elle est tellement excessive, que l'on peut se demander s'il s'agit d'un monde réel ou surnaturel. Ce que madame de Ferjol va faire une fois dans la chambre avec le crucifix, dépasse l'entendement :

Et 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. (p.81)

Le crucifix qui se veut symbole de miséricorde devient ici un instrument de violence, loin donc de son sens premier, et celle qui le tient est devenue frénétique et affligée "d'un fanatisme féroce", comme les images d'une inquisition moyenâgeuse. Le narrateur-scripteur a transformé une personne dévote en un monstre de violence, prête à sacrifier sa fille à sa foi. Il y a un parallèle à faire entre le sacrifice qu'Abraham allait faire de son fils et le geste de madame de Ferjol, la différence étant que celle-ci n'est inspirée que par de l'intransigeance quelque peu diabolique, comme si le passage du moine avait possédé cette maison et certains de ses habitants. Le mot "possédé" n'est pas choisi au hasard, car madame de Ferjol donne l'impression de vouloir se lancer dans un exorcisme quand elle découvre que sa fille a le masque : "Oh! - fit-elle avec une indicible horreur. - Je ne me suis pas trompée! J'avais bien vu... Elle a le masque".(p.81). Si l'on se rappelle de ce qu'Agathe disait à propos du passage du moine qui avait lancé un sort sur Lasthénie, on peut se rendre compte que madame de Ferjol reprend ces affirmations d'une certaine façon, sans les reconnaître, et que ce qu'elle fait, cette nuit-là peut ressembler aussi à un exorcisme. Toutefois, elle peut sembler elle-même sous l'emprise d'un sort, seulement par la façon

dont elle utilise le crucifix.

La thématique du sang est reprise dans ce passage, comme si madame de Ferjol donnait son sang pour le péché de sa fille et qu'elle y trouvait une certaine satisfaction :

Le sang jaillit sous la force du coup, et le bruit du coup 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 croix. [...] O mon Dieu, pardonnez-moi! - s'écria-t-elle en baisant les pieds du crucifix et en se déchirant les lèvres à ses clous [...] Et elle redoublait ses coups contre sa poitrine et son front, et le sang ruisselait. (pp.81-82).

Tous ces éléments, le sang, la nuit, le crucifix, créent une scène de roman noir qui ne peut se justifier que par le choix du fantastique. De plus les prolongements sémantiques, messe noire, effusion de sang ou auto-vampirisme, signification profonde de la nuit, peinture de l'effrayant, s'additionnent de façon tentaculaire jusqu'à se diriger dans toutes les voies qui se fournissent du fantastique.

Les personnages de cette scène, eux-mêmes, madame de Ferjol et sa fille, sont peints de façon à ce qu'ils dépassent leur nature humaine, et s'approchent du mythe. Madame de Ferjol représente le mythe du bourreau quelque peu diabolique dans ses agissements, alors que Lasthénie est la parfaite victime, d'autant plus qu'elle dort, ce qui l'innocente d'autant plus. Le narrateur-scripteur a déjà personnalisé d'"Epouvante" madame de Ferjol (p.80), et par la suite, il accumule ce trait en ajoutant des éléments de frénésie et

d'horreur. En effet madame de Ferjol est "[...] frissonnante du frisson de sa main [...]", elle agit avec "[...] une indicible horreur [...]" et s'acharnant à la regarder [...] et dans un mouvement de fureur [...]", elle est décrite comme prise de transes diaboliques : "[...] cette femme exaspérée [...] avec la frénésie d'une pénitence [...], avec un affreux éclat d'ironie [...]", pour finalement se rendre compte de son sacrilège : "[...] et elle s'affaissa et s'abîma sur la terre, perdue, anéantie dans l'idée de son péché et de sa damnation éternelle... (pp.82-83)

Les choix verbaux de ces extraits, représentent Mme de Ferjol comme un être possédé, en proie à une crise de délire, mais un délire qui prend sa source dans la religion, et qui devient diabolique au fur et à mesure qu'il se construit et qu'il aboutit à la "damnation éternelle" dont elle se croit affligée. A la fin de cette scène, madame de Ferjol se croit donc damnée, et on peut comprendre qu'elle est devenue diabolique, dans le sens où elle fait partie de l'Enfer, et que son rôle dans le reste de l'intrigue, va être de porter l'Enfer au milieu de sa relation au monde et plus particulièrement auprès de sa fille.

Quant à Lasthénie, elle est peinte comme l'innocence qui subit et souffre aux mains de sa diabolique mère : "Lasthénie dormait alors sans souffle et sans rêves, de ce sommeil inanimé qui ressemble à la mort et qui prend, au soir, les êtres qui ont beaucoup souffert pendant le jour." Le sommeil

de Lasthénie qui est comparé "à la mort", va être interrompu par l'arrivée menaçante de sa mère qui semble prête à sacrifier "l'enfant endormie", l'agneau innocent : "[...] l'enfant endormie [...], la virginale Lasthénie [...] le visage tranquille de la jeune fille endormie [...]". Cette suite de descriptions sur l'innocence de Lasthénie va être brusquement interrompu : "[...] le bruit du coup réveilla Lasthénie, qui poussa un cri en voyant cette lumière soudaine [...] Lasthénie, surprise, épouvantée, ne comprenait rien [...] et elle serait peut-être devenue folle à cette horrible vision [...] si l'évanouissement ne l'eût préservée de la folie [...] qui laissaient là sa fille à moitié morte [...]". (pp.80-81-82). La première phrase de la citation fait référence à la mort, tout comme la dernière, ce qui n'est pas dû au hasard, et c'est un indice syntaxique du sort de Lasthénie. Dans cette scène, si elle ne rêve pas, elle semble tout de même faire un cauchemar, et bien que sous-entendu par le narrateur-scripteur, cela permet de douter de la véracité de ce qui se passe. En effet le chapitre V s'achève, du moins pour Lasthénie, sur un évanouissement qui correspond physiologiquement à son sommeil "Lasthénie dormait alors sans souffle et sans rêves, de ce sommeil inanimé [...]" (p.80). Cet élément cauchemardesque -du point de vue de Lasthénie- est une intrusion possible dans le monde des rêves et prémonitions qui est le terrain favori du fantastique. De plus cela laisse le lecteur à mi-chemin entre le doute et la

certitude, ce qui est selon Todorov, une autre façon d'amener le fantastique.

L'évanouissement de Lasthénie, qui la sauve de la folie, est à mettre en parallèle avec la frénésie folle qui s'est emparée de sa mère et qui amène cette dernière à être convaincue de sa damnation éternelle. La folie étant souvent assimilée à un démon qui entre dans le corps des êtres, cela rappelle ce qui a été dit précédemment à propos de la nature diabolique de madame de Ferjol. Il est normal que Lasthénie ne sombre pas dans la folie diabolique puisque son rôle de victime ne lui permet en effet que d'être persécutée et non de persécuter. L'importance du mythe se voit donc non seulement évoquée, mais aussi respectée ... dans sa logique.

La dernière évocation que suscite cette scène, indication sémantique qui tend vers le fantastique, c'est la vision de Dieu, et l'aspect sacramental de l'action de madame de Ferjol. Si, par certains côtés, le diabolisme sourde, par d'autres c'est le rituel, le sacrifice, qui apparaît, et c'est à mettre en parallèle avec le rôle du Christ. Ainsi Mme de Ferjol implore-t-elle Dieu : "O mon Dieu, pardonnez-moi! [...] Pardonnez-moi son crime que je partage, car je n'ai pas assez veillé sur elle! Je me suis endormie comme vos disciples ingrats dans le jardin des Oliviers. Et le traître est venu quand je dormais. O mon Dieu, recevez mon sang en

état d'horreur, de roman noir, pour que tout ce qui va suivre puisse être entrevu sous l'éclairage du fantastique. L'atmosphère a été créée, elle va continuer sur sa course, sans que pour cela de nouveaux éléments de fantastique, de fascination, ne puissent être incorporés aux rebondissements qui n'ont pas encore été tous préparés de manière syntaxique.

V.7 Chapitre VI d'Une Histoire sans nom.

"Ce fut un drame profond d'âme à âme."

Après une fin de chapitre hallucinante, qui est du domaine du rêve, le suivant (VI) s'ouvre sur un retour à la réalité, au retour à elle de Lasthénie, après son évanouissement du chapitre précédent. Ce qui aurait pu être un cauchemar pour elle se révèle vrai, le doute disparaissant donc, après avoir vécu au moins pour Lasthénie. Ce qu'elle voit en revenant à elle ne cède en rien ce qu'elle a vu avant de s'évanouir, et l'horreur de la scène fait référence de façon sémantique à tout ce que le roman noir et fantastique peuvent avoir d'excessif, aussi par les choix verbaux que par les références sémantiques : "Quand Lasthénie revint à elle, sa mère accablée gisait dans la chambre, couchée par terre, la face collée au crucifix [...] Mme de Ferjol [...] qui se

leva [...] et se dressant de toute sa hauteur devant sa fille, avec son front ensanglanté." (p.83). Les choix verbaux de "gisait" puis "qui se leva et se dressant avec son front ensanglanté" rappellent sémantiquement une sorte de résurrection, mais le parallèle s'arrête là, car madame de Ferjol va devenir l'accusateur de sa fille et en quelque sorte son bourreau par la même occasion "Tu vas tout me dire malheureuse [...] Ne fais pas l'étonnée! ne fais pas la stupide! ajouta la dure mère, qui n'était plus une mère, mais un juge, et un juge prêt à devenir un bourreau." (p.83).

Les rapports entre la mère et la fille, après cette scène violente, ont monté d'un cran dans l'horreur, et préparent syntaxiquement la suite de l'intrigue. Ainsi cette citation de Lasthénie vient-elle à point, alors qu'elle essaie de rétorquer à sa mère qu'elle est innocente : "Vous me faites mourir! Vous me rendez folle, et vous semblez l'être autant que moi, ma pauvre mère, avec vos horribles paroles et votre front qui saigne..." (p.83). Les derniers mots de cette citation, "votre front qui saigne", et la réplique de madame de Ferjol : "Laisse-le saigner [...] S'il saigne, c'est pour toi [...]" (pp.83-84), fait référence naturellement au sang rédempteur du Christ sur la croix, et madame de Ferjol, par osmose, se donne ce rôle, d'une façon un peu sacrilège, qui peut être vu aussi comme une inversion des symboles de la religion, un peu comme ces messes noires

où les symboles religieux sont invoqués pour provoquer le contraire de ce qu'ils expriment dans la religion. Madame de Ferjol peut être alors considérée comme possédée dans la mesure où ses références à la religion ne sont qu'un moyen de l'exciter davantage à accuser sa fille, et, à plus long terme, la condamner.

Le processus d'accusation reflète une gradation, qui va de "fille souillée" en passant par "tu es déshonorée! tu es perdue!" à l'idée de crime : "pardon à Dieu pour le crime de sa fille" (pp.84-85); cette gradation dans l'accusation va rendre presque impossible le pardon du juge/mère, et permettre l'excessif dans la manière dont va être vécue cette accusation. De plus cela correspond à Barbey de créer des personnages passionnés et lui donne l'occasion de placer ces mêmes personnages dans des situations qui, bien que réellement possibles, sont fantastiques dans leur excès de réalisme. Madame de Ferjol voit donc sa fille comme une criminelle, mais elle se sent responsable aussi : "Maintenant qu'elle avait demandé pardon à Dieu pour le crime de sa fille et pour le sien, à elle, qui ne l'avait pas assez surveillée avec assez de vigilance [...]" (p.84). Et sa responsabilité (qui est assez maistrienne), va la mener à se conduire et en bourreau et en pénitente, ce qui au point de vue de la psychologie pourrait s'expliquer par la schizophrénie, pour le moins.

Madame de Ferjol apparaît sous plusieurs facettes, bourreau et pénitente, accusateur et défendeur, elle cherche surtout par tous les moyens à savoir avec qui sa fille "a fauté". Cela va être maintenant le leitmotiv de l'intrigue, ce qui tuera Lasthénie, car elle ne peut y répondre, mais qui gardera Mme de Ferjol en vie, car elle veut savoir. Ce désir de savoir devient ou va devenir la passion de sa vie, celle qui remplacera l'amour pour son mari, sa fille et la religion. Le fantastique ne peut être le fait d'êtres tièdes, la colère de Mme de Ferjol est décrite par une suite de choix verbaux : "[...] et en la secouant avec tant de rage [...] mais la cruelle Mme de Ferjol n'en n'eut pas plus de pitié [...] pour le crime de sa fille, [...] elle aurait foulé aux pieds Lasthénie dans sa colère maternelle." (p.84-85). Ce qui est expliqué comme une colère, provient cependant après la scène du crucifix dans la chambre de Lasthénie, et donne l'impression que Madame de Ferjol est possédée, puisqu'elle pourrait fouler aux pieds sa fille. Là encore cette scène de quasi-possession, comporte plusieurs facettes; de la mère qui s'accuse elle-même, au moment où elle accuse sa fille, madame de Ferjol en arrive à presque vouloir immoler sa fille : "Quand Lasthénie rouvrit les yeux, elle vit sa mère penchée sur sa bouche, comme si elle eût voulu y chercher ou en arracher ce nom fatal. "Son nom! son nom! -lui dit-elle avec une expression dévorante. - Ah! fille hypocrite, je t'arracherai ce nom maudit, quand il faudrait aller le chercher

jusqu'au fond de tes entrailles, avec ton enfant!" (p.85). La conséquence de ces paroles, d'un point de vue syntaxique, c'est la mort de Lasthénie, ou du moins de ses yeux, métonymie de la vie : "Mais Lasthénie, écrasée par toutes les abominations de cette nuit, au lieu de répondre à sa mère, la regardait avec deux yeux grands et vides qui semblaient morts... Et ils sont restés morts, ces yeux si beaux [...]" (p.85). Il faut toutefois noter l'utilisation du choix verbal "semblaient", qui laisse supposer une ombre de doute dans ce qui serait autrement une affirmation, et la suite de l'intrigue permet de justifier l'emploi de ce choix verbal...

A partir de cette mémorable nuit, l'intrigue est arrivée à un point de fascination, dont on présuppose déjà les conséquences, à cause des éléments syntaxiques, mais qui va basculer carrément dans le drame, ce que le narrateur n'omet pas de mentionner :

Mme de Ferjol ne tira rien de sa fille, ni cette nuit, ni plus tard, et ce fut de cette nuit funeste qu'elles entrèrent toutes deux, la mère et la fille, dans cette vie infernale qu'elles ont vécu, les infortunées! et à laquelle il n'y a rien de comparable dans les situations tragiques et pathétiques des plus sombres histoires. Ce fut vraiment là une histoire sans nom! un drame étouffant et étouffé [...] (pp.85-86)

Dans cette citation, les choix verbaux sont des indicateurs, non seulement du drame, mais aussi de l'orientation sémantique vers le fantastique. Ainsi, la répétition de "nuit, nuit funeste", "vie infernale", "les infortunées", "sombre histoire", tous ces choix verbaux créent une sorte de

métaphore sémantique de l'enfer dans lequel l'intrigue continue d'évoluer. " Ce fut un drame profond, d'âme à âme [...] " (p.86), la dimension métaphysique du drame mène ce roman hors du réalisme, comme une tentative pour le dépasser, sans que pour cela l'ambiguïté disparaisse complètement. Car il ne s'agit pas d'un drame mettant en situation des êtres immatériels, sorte d'anges, la mère et la fille sont humaines, et le narrateur-scripteur, après une pointe dans l'abs-trait, revient à une tentative d'explication rationnelle : "Elle [Lasthénie] se révoltait contre cette erreur... Elle se débattait douloureusement sous l'insulte de sa mère... [...] parce qu'elle ne ressemblait pas à cette mère, passionnée, despotique et fouguese [...]" (p.86). Ce retour au réel, à l'explication par les passions humaines permet de confirmer l'ambiguïté, mais cela permet au narrateur-scripteur, laissant de côté les personnages, d'évoquer, une fois de plus, le cadre dans lequel se joue ce drame. Cadre quotidien: "Les jours passèrent, longs, farouches, ulcérés et noirs." (p.87), gradation dans la description qui culmine avec le choix verbal de "noir", indication sémantique dont on a déjà parlé, et qui entraîne un élargissement du cadre vers l'extérieur de la passion et de la psychologie des person-nages : "Un jour triste, quoique clair et aigu, filtrant comme du vent par un trou, de ce trou de là-haut formé par ces montagnes aux cimes rapprochées, tombait, dans cette salle sombre, sur leurs nuques, comme une guillotine de

lumière." (p.87).

Encore une fois, le cadre extérieur participe à l'atmosphère sans lumière de l'intrigue, conséquence ou effet, la réponse n'est pas aisée, car le narrateur invoque aussi le destin des personnages. Toutefois, le choix verbal de "guillotine de lumière" révèle une antinomie qui permet d'associer le drame que vivent les personnages à l'époque de la Révolution française, ce que le narrateur a indiqué au premier chapitre : "Dans les dernières années du dix-huitième siècle qui précédèrent la Révolution française [...]" (p.30). Le choix verbal de "guillotine", la suite de cette Histoire sans nom le confirmera, n'est pas gratuit, et ce drame s'inscrit probablement dans la conception toute maistrienne d'une vengeance divine, ce qui pourrait expliquer la vision d'apocalypse et du cadre et des motifs de cette intrigue. Toutefois, l'antinomie "guillotine de lumière", opposition d'un élément négatif, "guillotine", à un élément positif, "lumière", produit l'impression que celles qui la subiront, auront été sacrifiées à un repentir qui se devait d'être, si l'on considère la Révolution d'essence diabolique. Ce qui pourrait justifier le destin des héroïnes, et aussi la peinture "noire" du temps, comme des lieux.

Cette comparaison avec la guillotine qui renvoie le drame dans le macrocosme de l'histoire de la Révolution française n'est qu'évoquée, et cette forme de mort aurait été souhaitable quand elle est comparée à celle que Lasthénie va

subir aux mains de sa mère. En effet la fin de ce chapitre VI s'applique à évoquer cette idée de la lente agonie de Lasthénie associée au rôle de bourreau joué par Madame de Ferjol. C'est une sorte de torture que la mère et la fille s'infligent à elles-même, où le rôle de bourreau et de victime est presque interchangeable :

Elle [Mme de Ferjol] revenait à la question éternelle avec laquelle elle poignardait, une fois de plus, la pauvre fille, atteinte, comme d'un éclat de foudre, par cette soudaine révélation de ses entrailles [...] Seulement, curieuse, opiniâtrement et involontairement curieuse, quoique épouvantée, n'osant dire tout haut sa pensée qui l'épouvantait tout bas et qui la traversait parfois avec le froid d'un glaive, elle recommençait de hacher et de massacrer de la question éternellement acharnée cette fille au désespoir, à moitié morte de cette grossesse incompréhensible... (pp.87-88)

La pensée qui épouvante Mme de Ferjol c'est "[...] cette idée d'un crime qui, pour elle, devait être le plus grand de tous, puisqu'un prêtre l'aurait commis." (p.88). Le choix verbal de "crime", qui vient après la comparaison de la guillotine, amène l'intrigue dans le monde de la mort, ce qui sera une tentative de montrer comment un être peut en condamner un autre. Nous sommes loin du merveilleux du Moyen-Age, qui au contraire, est une tentative de sauver les êtres, que ce soit de la mort ou de la damnation. Cette idée du fantastique du XIXe siècle qui est la face "noire" du merveilleux ³⁴, trouve ici un exemple assez frappant de la dérive du genre.

³⁴ Voir le Chapitre III.

Un autre aspect du fantastique de la fin du XIXe siècle, est cette illustration presque complaisante de la souffrance, complaisance du narrateur ou du lecteur qui s'illustre certainement dans ce que subissent, ou se font subir, les personnages de l'intrigue romanesque. Le sadisme, d'une part, et le masochisme de l'autre, sont des constantes dans l'oeuvre de Barbey, et Madame de Ferjol représente bien ces deux formes de dérèglement psychologique, car comme il l'a été mentionné plus haut, elle est autant bourreau que victime. Lasthénie par contre est essentiellement victime, des événements et de sa mère, mais l'on verra par la mort qu'elle se donne, qu'elle est aussi son propre bourreau. Ce qui concorde assez bien avec le concept maistrien que le péché originel ne disparaît pas sous l'innocence, ici celle de Lasthénie. Madame de Ferjol dit d'ailleurs à sa fille "[...] votre crime [...]" (p.90), car "Elle savait, par son expérience personnelle, la fragilité de toute innocence!" (p.88).

Un des facteurs qui crée le fantastique est l'utilisation de l'espace, qu'il soit temporel ou spatial. Cet aspect a déjà été démontré, dans l'exploitation que fait l'auteur de la situation du village, de la maison des Ferjol, mais pour que le drame intérieur puisse se réaliser, il faut non seulement répéter à satiété cette vision de la réalité, il faut aussi faire mûrir l'antagonisme tout intériorisé des personnages. Ainsi : "Le tête-à-tête de toute la vie de ces

deux femmes, dans cette immense maison vide, au bas de ces montagnes qui, de leur rapprochement, semblait les pousser l'une sur l'autre et les étreindre dans une plus stricte intimité, devint plus absolu qu'il ne l'avait jamais été." (p.89). Intimité, qui vu les circonstances, devient un "[...] effroyable tête-à-tête." (p.89), car il n'y avait rien d'autre, pour elles que "[...] cette monotone routine de tous les jours qui était pour elles l'existence, l'immobile existence." (p.89). Le fantastique étant, chez Barbey, une intériorisation, le cadre de vie des dames de Ferjol, ainsi décrit, rejoint ce que Sartre plus tard mettra en scène dans Huis clos, à savoir la mise en marche d'une spirale infernale. Dans Une Histoire sans nom, cette spirale infernale constitue un élément du fantastique, dans la mesure où c'est une référence sémantique à l'enfer religieux : l'auteur laisse peu de doute là-dessus : "[...] au fond de ce gouffre de montagnes, comme deux âmes dans un abîme de l'Enfer!" (p.91). Les choix verbaux qui accompagnent cette spirale : "[...] l'ascendant [...], l'ascendant irrésistible [...], devenu terrifiant [...], elle la médusait [...]" (p.90), sont un autre élément qui tentent à faire de madame de Ferjol surtout (les deux autres personnages étant des victimes), une incarnation presque diabolique dans un cadre infernal.

Les lieux, les espaces clos, et la propension de certains actants à agir en fonction de types, créent la matière fantastique qui éloigne l'intrigue du réalisme et l'amène

dans le surnaturel, ou du moins à un niveau où le destin plus que le libre-arbitre tire les ficelles de l'intrigue. Autrement dit, l'auteur fait plus que raconter une histoire, il colle aux mythes (du Bien, du Mal), qui sont à la base de la spiritualité d'une société donnée.

Il est donc concevable, alors d'assister chez madame de Ferjol à une évolution de sa personnalité (qui a été préparée dès le début du roman), évolution qui est le fruit de "[...] l'effrayant problème [...]" (p.91) qu'est la grossesse de Lasthénie et qui "[...] la rongeaient et consumait sa vie [...], [et] allait jusqu'au vertige [...]" (p.92), pour finalement arriver à une évolution qui "[...] touchait à la férocité." (p.92). Férocité qui se manifeste par la pensée de supprimer Agathe, la vieille bonne, et provoquer, à défaut d'avortement, une fausse-couche à Lasthénie. Cette évolution de madame de Ferjol vers le mal, produit en parallèle une systématisation progressive de la victimisation que subit Lasthénie : "Elle n'était plus qu'une blême momie, -une momie étrange, qui pleurait toujours, et dont la chair au lieu de sécher comme celle des momies, s'amollissait, se macérait et se pourrissait dans les larmes." (pp.93-94). La victime étant essentielle à tout drame fantastique, le narrateur-scripteur, non seulement construit des types de ses héroïnes, mais il le justifie comme produit de son imagination, car : "Il est dans le malheur un moment où, comme on le dit du bonheur, il n'y a plus d'histoire possible, et où ce

qui est inénarrable, l'imagination est obligée de le deviner." (p.93). Le rôle de cette imagination, ou le narrateur-scripteur, est essentiel, le fantastique n'existe pas en soi, il est le produit d'une intériorisation des personnages à travers celle du narrateur-scripteur, et correspond donc, à un projet, à une architecture, à une esthétique. C'est cette esthétique que nous essayons de déterminer, et dont une des caractéristiques est de situer l'intrigue dans un drame si épais, comme nous venons de le voir, que le narrateur-scripteur abandonne la simple transcription de la réalité, pour une excursion dans la généralité, ou le mythe, comme moyen de justifier son intrigue, mais aussi de la situer dans le fantastique.

La fin de ce chapitre VI, finit comme les autres, c'est-à-dire par une indication syntaxique qui est une ouverture sur la suite de l'intrigue, un moyen d'accrocher le lecteur : "Avez-vous donc si peur que je vous le tue? - reprenait Mme de Ferjol avec une sauvage amertume. -Soyez tranquille! Ces enfants-là venus par le crime, vivent toujours." (p.95), et une indication de la progression des personnages dans leur quasi-rigidité de types et littéraires et mythiques, à savoir le bourreau et la victime, selon une typologie maistrienne.

V.8 Chapitre VII d'Une Histoire sans nom.

Telle mère, telle fille?

Ce chapitre VII se révèle important dans l'économie de l'intrigue parce qu'il est celui, au milieu du roman, qui souligne d'une façon indéniable le rôle du fantastique vu comme un manque de choix face à un destin, un sort accablant. C'est dans ce chapitre aussi que les personnages perdent leur dernier brin d'humanité pour devenir plutôt des mythes, plutôt des pions que le sort accable. A partir de maintenant le destin va s'emballer, d'une part parce que l'unité de lieu est brisée ou va être brisée et que par conséquent l'unité de temps et d'action vont en subir le contre-coup.

Dans l'évolution de l'intrigue, ce changement de rythme, s'annonce dès le début du chapitre par un volte-face de madame de Ferjol : "Cependant au milieu de ces férocités, il y eut un instant où cette mère outrée, mais non pas sans entrailles, s'arrêta dans le supplice qu'elle infligeait à sa fille." (p.95). Les choix verbaux, ici, sont encore une fois suffisamment indicatifs du rapport mère-fille ou bourreau-victime, et ne peuvent faire oublier que les personnages obéissent à des types définis par une certaine littérature, et que par leur simple rappel, ils condamnent à l'échec, ce volte-face de madame de Ferjol. Echec, ou plutôt évolution,

car le lien entre le bourreau et la victime, qui en était un d'hostilité va devenir amour, phénomène de réversibilité bien connu, entre autres des masochistes, et qui pour n'en rester que là, s'inspire de la pensée de Joseph de Maistre, comme il l'a déjà été mentionné.

Ce changement de perspective s'accomplit de deux façons, l'une par la tentative d'évolution des sentiments entre la mère et la fille, l'autre, par la tentative, là aussi, de briser le cadre presque magique des montagnes où l'action jusqu'à maintenant s'est déroulée. Nous commencerons par la première de ces tentatives soit l'évolution des sentiments.

On sait que l'histoire de madame de Ferjol est le résultat d'une grande passion amoureuse, ce que l'on apprend maintenant, c'est qu'elle était dans le même état qu'est sa fille maintenant, c'est-à-dire enceinte : "Tu ne sais, ni toi, ni les autres, qu'une seule chose, c'est que j'ai aimé follement ton père et qu'il m'a enlevée [...] Mais tu ignores -et le monde aussi, -que moi, comme toi, ma pauvre fille, j'avais été coupable et faible, et qu'il m'avait mise dans l'état où tu es, quand il m'amena dans ce pays pour m'épouser." (p.96). Cette révélation s'accompagne d'une mise en perspective de ce que madame de Ferjol considère comme son péché, qui est une acceptation du Destin, et qui est un élément essentiel de la conception du fantastique selon Barbey d'Aurevilly :

Ta faute, à toi, ma pauvre fille, est, sans doute, une punition et une expiation de la mienne. Dieu a de ces talions terribles! J'ai épousé ton père. J'épousais mon Dieu! Mais le Dieu du ciel ne veut pas qu'on lui préfère personne, et il m'a punie en me le prenant et en faisant de toi une fille coupable comme je l'avais été. (p.96)

Cette vision des événements, si elle justifie le malheur dans lequel sont tombées Lasthénie et sa mère, ou du moins lui donne une logique, c'est aussi une indication que la vie de ces deux femmes est la proie de forces qui les dépassent, et qu'elles ne sont plus libres, si elles ne l'ont jamais été, de leur sort, de leur destin. Elles le subissent, comme les mythes ou les types littéraires subissent les conséquences de ce qui les a faits tels qu'ils sont. Dans une perspective fantastique, ce non-choix face au Destin, où les forces du Mal et du Bien ont déjà décidé du sort de la bataille avant même que le combat soit engagé, est une des constantes du fantastique chez Barbey.

Le revirement de madame de Ferjol vers la douceur --relative-- et les aveux à Lasthénie ne change pas l'ordre des choses : "Il était trop tard!" (p.97), "[...] elle était aussi insensible qu'une bête morte." (p.97). Le destin est en marche, conséquence de la faute de la mère qui rejaillit sur la fille, conséquence aussi des lieux : "[...] [de ce] fond de puits de cette bourgade obscure [...]" (p.99), qui se reflète chez les personnages par une impression de chute sans fin vers l'Enfer.

Le narrateur-scripteur joue son rôle de démiurge en annonçant que Lasthénie est devenue "une bête morte", élément syntaxique d'un destin accompli, mais il introduit aussi un élément de doute sur cet accomplissement, quand il fait penser le personnage de madame de Ferjol, qui voit la déchéance de sa fille, mais qui par l'utilisation de l'imparfait dans l'expression verbale "aller" plus infinitif, permet d'envisager quelque espoir : "Elle allait tomber dans le vide fixe de l'idiot." (p.99). Le narrateur joue donc sur les deux plans: en introduisant des éléments syntaxiques qui ne peuvent faire douter du destin tragique des dames de Ferjol, et en donnant aux personnages une certaine indépendance qui les font se débattre dans cette toile d'araignée qu'est l'intrigue. Le lecteur est donc pris entre deux feux, et le doute s'installe comme conséquence de ces deux postulats simultanés. Ce qui est là encore un facteur de fantastique.

Cette oscillation, ce doute, est toutefois indispensable à l'intrigue, l'auteur ne fait pas que raconter une histoire qui pourrait être résumée en quelques pages, s'il n'y avait à l'intérieur des condamnations du Destin, la place au libre-arbitre des êtres, ou du moins à l'illusion du libre-arbitre des êtres. Le roman devient alors le récit de ces illusions que le narrateur-scripteur partage ou voudrait partager, ne serait-ce qu'un instant. Le lecteur se veut par définition crédule, l'auteur quant à lui joue avec cette crédulité en agençant le dénouement de l'intrigue de façon à

ce que le lecteur reste suspendu aux bribes d'espoir qui parcourent cette même intrigue. Et c'est ce qui se passe alors que tous les signaux sont au rouge et que pourtant madame de Ferjol, entre deux lucidités, se prépare à fuir devant ce destin qui lui ne la quittera jamais. N'a-t-on pas été prévenu que son péché d'amour la brisera et brisera sa fille pour elle et à travers elle?

Cette tentative de fuite ne va s'opérer qu'après, comme dirait Stendhal, deux cristallisations, qui sont l'affaire de la bague perdue par Lasthénie, et la vision de plus en plus nette par madame de Ferjol, du rôle joué par le capucin, cristallisations qui agissent comme prémonitions syntaxiques, car elles dénoueront l'intrigue.

Cette bague qui avait été donnée à madame de Ferjol par son mari, et qu'elle avait elle-même donnée à sa fille se retrouvera plus tard au doigt du capucin. Objet symbolique, la bague qui part d'un homme pour arriver à un autre après être passée par les doigts de deux femmes "séduites", indique sémantiquement le lien entre monsieur de Ferjol ³⁵ et le capucin qui est lui aussi essentiellement diabolique. Cette trame diabolique, telle que soulignée ici, n'est qu'un

³⁵ Pierre Tranouez voit un rapport diabolique entre l'époux décédé de Mme de Ferjol et le moine Riculf. Ce dernier étant alors une forme de réincarnation qui va faire "payer" à madame de Ferjol, le péché qu'elle a commis lors de sa séduction et surtout le fait d'avoir fait de son mari "un Dieu". Tranouez 606-616.

élément de plus à ajouter à la présence du Diable dans le fantastique de Barbey d'Aurevilly, et dans le contexte de ce chapitre VII d'Une Histoire sans nom, une vision syntaxique de ce qui est à venir.

L'autre cristallisation que l'on mentionnait précédemment, c'est l'association, par madame de Ferjol, de la grossesse de Lasthénie, et de l'hébergement durant quarante jours, du capucin. Association qui n'est pas une réponse, puisque rien n'indique d'une façon naturelle que le moine ait pu "rentrer en contact" avec Lasthénie, mais cette association dégage, d'une manière sémantique, des allusions au diabolisme du moine, et par conséquent suppose que Lasthénie ait pu être l'objet d'une emprise infernale, n'ayant rien à voir de naturelle, mais qui s'exprimerait d'une manière naturelle et symétrique à la faute avouée de madame de Ferjol, c'est-à-dire une grossesse. Ou, la boucle du destin bouclée.

"[...] le vide fixe de l'idiot." (p.99), qui a atteint Lasthénie, n'est pas loin d'être aussi celui de madame de Ferjol : "Obsession, hallucination, vision terrifiante qu'elle fixait de ses yeux infatigables de son esprit, comme ce fou dont la folie était de regarder fixement le soleil et de se faire manger les yeux par l'astre dévorant de lumière [...]" (p.102). Ce retour à la réalité par la comparaison avec le fou, donne une interprétation du mal qui ronge madame de Ferjol, interprétation qui s'éloigne du

diabolisme, pour n'être plus qu'une vision clinique, si on dégage de cette explication du mal toute la fioriture comparative. Ce retour à la réalité est essentiel dans l'esthétique aurevillienne et il est le pendant à ces escapades dans le diabolisme, qui dans ce cas particulier, précède cette comparaison avec le fou; mais ce n'est pas tout, ce retour permet à l'intrigue d'avancer, de se resituer dans quelque chose de tangible. Dans ce cas, madame de Ferjol réalise que le temps passe et qu'elles vont devoir quitter "[...] ce cul de basse-fosse [...]" (p.103), tel que le décrit la servante Agathe, pour retrouver le "[...] Cotentin et ses herbages." (p.103).

Cette fuite vers un pays plat peut sembler une tentative de secouer le Destin qui condamne les dames de Ferjol, mais des indications syntaxiques, avant même le départ, coupent court à ces velléités de remise en cause de la marche inexorable de ce Destin. Madame de Ferjol déclare: "Nous irons nous engloutir là." (p.104), ce qui est fuir un puits pour se noyer ailleurs, et laisse peu d'espoir à un changement d'atmosphère.

De même, la description du château d'Olonde :

[...] mais son vieux château d'Olonde, situé dans ce coin de pays perdu qui est entre la côte de la Manche et une des extrémités de la presqu'île du Cotentin. Il n'y avait pas alors de grande route tracée allant de ce côté. Le château était gardé par de mauvais chemins de traverse, aux ornières profondes, et aussi, une partie de l'année, par ces vents du sud-ouest qui y soufflent la pluie,

comme s'il avait été bâti en ces chemins, perdus, par quelque misanthrope ou quelque avare qui aurait voulu qu'on n'y vint jamais. (pp.104-105)

La description du château reste dans la même ligne que celle du village de montagne, ce sont des endroits désolés et perdus où ne peut que fleurir le tragique, et du fait de l'isolement entraîner le fantastique. Tout comme cette comparaison de vivre enterré dans un puits qui a prédominée jusqu'à maintenant, celle de vivre "[...] comme des taupes, sous terre [...]" (p.105), va devenir le quotidien des dames de Ferjol, et cette fuite qui est une tentative d'échapper au destin, n'est au contraire qu'une accentuation du poids de ce même destin, une accélération du dénouement final.

Les derniers paragraphes du chapitre VII fournissent par des moyens verbaux, syntaxiques et sémantiques, des indications sur ce dénouement qui se précise de façon tragique, et qui là encore n'est que la somme de tous ces éléments de fantastique, qui en fin de ce chapitre, comme pour les autres, relance l'intrigue et souligne, une fois encore, "[...] la catastrophe inévitable dans laquelle ils doivent périr." (p.105).

V.9 Chapitre VIII d'Une Histoire sans nom.

"A l'ombre d'un cratère ouvert"

Ce changement de décor qui aurait pu être traité de façon beaucoup plus développé, vu qu'il relate et le départ du village et l'installation en Cotentin, est un des plus brefs de ce récit. Le narrateur-scripteur, on l'a déjà vu, n'est pas intéressé à relater des événements, mais beaucoup plus à tenter de saisir une atmosphère qui est celle de l'ennui et de l'ensevelissement dans le quotidien. Tout ce qui pourrait le distraire de ces buts est donc soigneusement évité, le voyage à travers la France est seulement "[...] long et pénible [...]" (p.106), et il se superpose à un autre événement qui reste la toile de fond de l'époque, et qui jusqu'à un certain point justifie le drame du récit : la Révolution française ³⁶.

Le retour de la mention de la Révolution dans le contexte du récit sert à amener et à souligner ce qui fait l'importance de ce chapitre pour le fantastique. Tout d'abord en liant malheur privé et malheur public, le drame des dames de Ferjol perd de son acuité par rapport à lui-même, comme microcosme, mais gagne de l'importance par l'aspect mythique et épique, comme macrocosme : c'est à dire qu'il doit être lu comme une représentation d'un drame beaucoup plus vaste qui

³⁶ Voir chapitre V.15 qui traite exclusivement de ce sujet.

embrase la France entière. Et, ce chapitre VIII, tente de replacer le récit dans ce contexte. C'est pourquoi le voyage à travers la France, et l'installation dans le château d'Olonde n'occupent que quelques lignes. Quant au fantastique, il est produit de façon sémantique, en faisant des dames de Ferjol, d'abord des ombres, puis des fantômes, qui donnent l'impression de disparaître lentement dans une toile de fond qui sert de cadre à leur malheur.

Ce chapitre que l'on voit comme charnière dans l'économie de l'intrigue prépare syntaxiquement la conclusion du drame de Lasthénie. Cette fuite ou ce voyage se trouve résumé par le narrateur-scripteur comme : "[...] un chemin de croix de cent cinquante lieues [...]" (p.107). Cela ne change pas l'atmosphère du récit, sinon en accentuant cette même impression de drame, quelles que soient les issues. Ce drame, et le narrateur-scripteur utilise cette forme de rappel à satiété, s'accomplit à la lumière du fantastique, car quelques lignes après cette allusion au chemin de croix, il laisse entrevoir une lueur d'espoir quand Agathe, la vieille bonne, pense à l'exorcisme comme moyen de délivrer Lasthénie du mal qui la possède. La superstition d'Agathe, qui n'est qu'à moitié religieuse, puisqu'il y a superposition du religieux sur un fond de magie, ramène le récit à cette atmosphère où doute et fantastique latents se révèlent les données les plus précises du récit, puisque ce qui devrait

être le récit de la réalité ou même d'une réalité est gommé jusqu'au point de devenir fantomatique. Paradoxalement, l'esthétique aurevillienne transforme la réalité en une atmosphère, et le monde de l'invisible en points d'ancrage, auxquels le lecteur et le récit s'attachent, comme des coquillages à un rocher, pour donner une réalité à ce récit. Réalité ici qui s'affirme dans la progression du récit, et dans la lecture qui en est faite. Autrement dit, ce qui devrait être la réalité devient métaphore, et ce qui devrait être métaphore devient la réalité. Inversion du regard du narrateur-scripteur, mais aussi inversion de celui du lecteur.

Dans ce chapitre VIII, ce processus s'opère du fait de la suppression du développement narratif, en ce qui concerne aussi bien la relation du voyage que celle de l'installation dans le château d'Olonde. Tout est fait pour que ne ressorte que l'impression d'un éloignement de la réalité et de sa description, au profit d'une impression, qui est celle de la mort, et du passage des héroïnes à l'état de fantômes.

Le voyage, comme il l'a déjà été mentionné, est vu comme "[...] un chemin de croix [...]" (p.107) où "[...] Lasthénie souffrit horriblement [...]" (p.106), ce qui est dans une perspective syntaxique, des éléments avant-coureurs de sa fin qui se rapproche, et d'un point de vue sémantique, des allusions au Christ et à sa Passion. Non pas que Lasthénie

soit comparée au Christ, mais la souffrance de celle-ci, cette impression qu'il s'agit de deux victimes, permet au narrateur de faire un parallèle.

La souffrance de Lasthénie permet aussi de créer une atmosphère, ce qui est une constante du fantastique, où l'héroïne semble déjà plus appartenir au monde des morts, et comme nous le verrons surtout à celui des fantômes; il faut donc d'abord mourir, ou en donner l'impression. Ainsi, les postillons de la chaise de poste remarquent : "Nous marchons comme un corbillard". (p.106), ce qui est immédiatement repris et souligné par le narrateur-scripteur : "[...] la voiture qu'ils menaient renfermait presque une morte..." (p.106). Le choix verbal de "presque" est symptomatique du fantastique, et qui est de créer le doute, ou du moins d'hésiter constamment entre la certitude et ce même doute.

Pendant ce temps-là, madame de Ferjol tend à tomber sous l'influence du démon, et à être presque démon elle-même: "Le Démon, qui est en embuscade dans les meilleures et les plus fortes âmes, traversait alors de l'éclair d'un désir sinistre l'âme de Mme de Ferjol." (p.107) Ce qui naturellement s'oppose à la vision de Lasthénie qui vit ce qu'a vécu le Christ. Ces tentatives de ramener aux mythes, aux principes du Bien et du Mal, est un autre facteur de fantastique qui fait appel au sémantique, ou à des clichés bien connus, pour donner à l'intrigue, et son épaisseur et sa crédibilité.

La troisième personne qui est du voyage, Agathe, ne pense qu'à l'exorcisme, comme une façon de briser le silence, l'hostilité entre la mère et la fille, et surtout de rétablir le retour à un réel. Agathe a donc son plan, qui est d'abord de faire un pèlerinage au tombeau du Bienheureux Thomas de Biville : "Elle avait le dessein d'aller les pieds nus au tombeau du saint homme, qui ajouterait la guérison de Lasthénie à tous ses autres miracles [...]" (p.108), faute de quoi, en dernière extrémité "[...] elle avertirait son confesseur [à qui] elle demanderait d'exorciser la pauvre fille." (p.108). Agathe est un exemple de personnage qui revient dans la plupart des romans de Barbey, et qui est soit devin, soit mi-sorcier, du moins en contact très étroit avec ce monde du merveilleux, comme la campagne, ici la Normandie, sait en produire. La place de ce type de personnage est d'autant plus remarquable, qu'il s'oppose toujours, et de multiples manières, au Diable sous toutes ses formes. Dans ce roman, Une Histoire sans nom, le diable ce fut et c'est le moine, mais c'est aussi Mme de Ferjol, comme on vient de le voir.

D'ailleurs, c'est cette même Mme de Ferjol, qui, ne nie pas explicitement l'exorcisme mais le repousse : "Elle [Agathe] en avait fait luire, un jour, la nécessité aux yeux de Mme de Ferjol, qui, avec sa grande foi pourtant, l'avait repoussée; - ce qui lui avait paru incompréhensible, à elle,

la pieuse Agathe!" (p.107). Cette phrase laisse entendre que Mme de Ferjol, qui pouvant être possédée, ait peur d'un exorcisme. Exorcisme qui n'aura d'ailleurs jamais lieu. Naturellement cette présence sous-jacente du Diable est un des thèmes les plus usés du fantastique, mais son utilisation va de pair avec d'un côté la victime, ici Lasthénie, et d'un autre la voyante, la presque sorcière, ici Agathe, qui combat ce démon. Ces trois types de personnages sont une constante dans l'oeuvre de Barbey d'Aurevilly, et nous verrons comment ils reviennent dans les trois autres romans étudiés.

Une fois le rôle des personnages réaffirmés, la description des lieux, du château d'Olonde, crée une atmosphère semblable au village d'où viennent les trois voyageuses. Pourtant le paysage est différent puisque la Normandie n'est pas le Forez, mais le drame continue à se dérouler en hiver, et s'il n'y a plus cette impression de vivre dans un puits, les dames de Ferjol ne peuvent voir la beauté de la Normandie, car les relations entre la mère et la fille les aveuglent toutes deux : "Hélas! elles n'étaient plus ni l'une ni l'autre sensibles aux beautés extérieures de la nature. Toutes les deux étaient, dans tous les sens, dénaturées; elles le sentaient avec terreur. Elles s'aimaient encore, mais une haine, - une haine involontaire, - commençait à filtrer venimeusement [...]" (p.109). Les choix verbaux de "dénaturées", "terreur", "haine" et "venimeusement" semblent

faire écho à ce qui avait été mentionné précédemment, à savoir que la relation entre la mère et la fille en est une entre le diable et sa victime. Les personnages ont été dénaturés, dans le sens propre du terme, c'est à dire que la mère et la fille ont perdu les caractéristiques considérées comme naturelles à l'être humain et qu'il s'ensuit qu'elles vivent une relation qui n'a plus rien d'humain, mais qui semble beaucoup plus correspondre à celle des catégories du Mal affrontant le Bien, ici l'innocence. De plus l'adverbe "venimeusement" fait référence au diable comme serpent, qui d'un point de vue sémantique est riche de connotations, la plus répandue étant celle du serpent qui a fait fauter Adam et Eve.

Une autre interprétation du mot "dénaturé", est que les dames de Ferjol ont perdu leur nature physique, en plus d'avoir acquis une autre nature au niveau du mythe, car elles ont perdu ce qui les rendait humaines, de pouvoir s'émerveiller devant le paysage de la Normandie par exemple. D'ailleurs depuis le début du chapitre VIII, Lasthénie est représentée comme morte ou presque morte, et sa mère, par la citation suivante, dans un état qui n'est pas loin de celui de sa fille : "Mme de Ferjol, qui venait de rompre la seule racine qui l'attachait à la terre, en abandonnant en son coin des Cévennes le tombeau de son mari [...]" (p.109).

Cette insistance du narrateur-scripteur à éloigner ses

personnages du monde du réel, a pour but de les décrire dans un état mi-fantomatique, une sorte d'antichambre de la mort. Ainsi : "[...] l'aspect extérieur du château ne changea pas. Il sembla toujours qu'il n'y avait plus là âme qui vive pour les paysans qui passaient au pied et qui n'y faisaient pas plus attention que s'il n'avait existé." (p.110). L'âme des dames de Ferjol, ce choix verbal qui indique de manière sémantique que le narrateur-scripteur a fait de ses héroïnes des fantômes, peut avoir été subtilisée par le diable, ce qui nous ramène à ce thème de la possession qui est toujours sous-jacent dans l'oeuvre de Barbey. De plus, quelques lignes plus loin, le narrateur précise que le château a une "[...] physionomie d'excommunié [...]" (p.110), ce qui par extension est aussi le cas de celles qui l'habitent. L'excommunié, c'est celui qui est en dehors de l'église, qui en a été rejeté pour une faute grave, et c'est ce que le narrateur peut laisser entendre en ce qui concerne la mère et la fille. C'est un autre indice de leur possession par le diable. De plus, vivant cachées, elles ne vont plus aux cérémonies religieuses, ce qui fait dire à Mme de Ferjol qui rejette la faute sur sa fille : "Elle nous damne toutes les deux." (p.113). Autre indice de la possession par le diable, et que la vieille Agathe n'a pas tout à fait tort quand elle préconise l'exorcisme. D'ailleurs en ce qui concerne Agathe, le narrateur-scripteur laisse entendre que c'est la seule personne qui continue à vivre (au moins physiquement)

puisqu'elle sort du château, va faire les courses et va à la messe, mais il est longuement expliqué que malgré toutes ces activités, Agathe ne parle à personne, n'est reconnue par personne, et que personne ne peut savoir que le château est habité, même si l'action se passe en hiver, et qu'il a bien fallu faire du feu pour se réchauffer ou se nourrir, ce qui a dû entraîner alors de la fumée. Le réalisme est ici un peu mis de côté pour faire paraître plus vrai, plus plausible le fait que les dames de Ferjol vivent dans un tel état de solitude, qu'elles n'existent plus, par rapport aux autres, par rapport à l'Eglise, qu'elles sont devenues des fantômes, qui plus est, dans un château abandonné, autre thème bien connu du fantastique. Ce dernier exemple montre bien comment le narrateur-scripteur obéit au désir de suggérer, de façon sémantique, mais aussi normative, des rapprochements, allusions, à tout ce qui compose l'inventaire du fantastique.

La fin de ce chapitre VIII multiplie ces mêmes allusions, en insistant sur la solitude qui débouche sur l'impression de captivité : "[...] ce fut la captivité dans la solitude [...] plus profonde que celle de [la] petite bourgade du Forez." (p.112). Captivité qui débouche sur l'étouffement, comme dans un cachot, qui est une autre récurrence de la thématique fantastique.

Le narrateur-scripteur propose même une comparaison avec : "[...] cette énergique princesse d'Eboli, verrouillée

par la jalousie de Philippe II dans une chambre aux fenêtres grillées et cadenassées, [et qui] mourut [...], en quatorze mois, n'ayant d'autre air à respirer que celui qui lui sortait de la bouche et qui lui rentrait de la poitrine, s'asphyxiant d'elle-même [...]" (p.114). Cette référence à l'étouffement qui est : "[...] étouffer sans mourir." (p.114), est une allusion syntaxique au destin de Lasthénie et de sa mère qui vivent encore, mais comme "[...] deux mortes, mais deux mortes enfermées dans la même bière, deux mortes qui n'étaient pas mortes, qui se voyaient et se touchaient sous les quatre planches qui les comprimait l'une sur l'autre, éternellement muettes." (p.114). Face à cet étouffement, à cette réduction à l'état de fantôme en proie au démon, Agathe reste la seule qui vive et qui fasse avancer l'intrigue par son projet de pèlerinage, et en toute dernière extrémité d'exorcisme, ce qui revient comme une obsession, et comme une indication syntaxique d'un développement à venir : "D'ailleurs, Agathe avait dans la tête son remède surnaturel pour Lasthénie, et c'était le projet qu'elle ruminait d'un pèlerinage au tombeau du Bienheureux Thomas de Biville, puis finalement l'exorcisme, si les prières au tombeau n'étaient pas exaucées." (p.112). D'une manière syntaxique et sémantique, ce projet d'Agathe est une ouverture sur la suite et sur la thématique fantastique. De plus, par opposition au monde clos des dames de Ferjol, cette ouverture que rumine Agathe prend alors d'autant plus

d'importance et devient même crédible. Le lecteur accepte d'autant mieux cette éventualité surnaturelle, qu'il a été mené au pied du mur en ce qui concerne les deux héroïnes. En mélangeant et liant monde réel et surnaturel, le narrateur-scripteur, ce qui n'est pas nouveau, permet l'acceptation et la crédibilité de passage de l'un vers l'autre. Ce chapitre relance l'intérêt du côté d'Agathe, vers son monde de foi et de superstition, d'autant plus facilement que celui des dames de Ferjol est condamné au silence et à l'étouffement du cercueil, ce qui n'est pas très exploitable pour n'importe quel narrateur, y compris Barbey.

Il faudra attendre le prochain chapitre et un développement de l'action, tel l'accouchement, pour que l'intrigue reparte, une fois qu'elle se sera nourrie de réel.

V.10 Chapitre IX d'Une Histoire sans nom.

La mort au rendez-vous.

Deux parties composent ce chapitre, la première étant l'accouchement de Lasthénie, et la seconde le pèlerinage d'Agathe, pèlerinage qui était annoncé dans le chapitre précédent, alors que l'accouchement ne l'était pas nominativement, même s'il était l'étape suivante logique.

Il est symptomatique du fantastique que cet accouchement ait lieu la nuit, dans une atmosphère (en plus de la nuit) où tout est fait pour créer la peur et l'angoisse : "Un soir, des symptômes certains d'une délivrance prochaine apparurent à Mme de Ferjol [...] Solennel et menaçant, il [l'accouchement] pouvait, sous ses mains inexpérimentées, devenir aisément tragique et mortel." (p.115). A cette peur de l'accouchement en soi, se greffe une peur surnaturelle que le narrateur-scripteur fait semblant de justifier grâce à Agathe, mais qui peut être aussi interprétée différemment, et qui crée chez le lecteur, par effet sémantique, un aperçu diabolique :

Néanmoins, il y eut encore pour elle, malgré ses précautions, un moment terrible. La peur de l'incertain la prit; une défiance insensée! Elle était bien sûre qu'il n'y avait là qu'elles deux, et cependant elle osa aller, le coeur palpitant, ouvrir toute grande la porte fermée, pour voir s'il n'y avait personne derrière et regarder dans le sombre du corridor. Elle imaginait là Agathe accroupie. Il était bien impossible qu'il y eût quelqu'un! N'importe! elle y alla, avec la transe au coeur que connaissent les superstitieux qui ne sont pas bien sûrs de ne pas voir, tout à l'heure, se dresser un spectre dans le noir béant de la nuit. Ici le spectre aurait été Agathe!... (p.116)

Tout d'abord plusieurs procédés syntaxiques sont frappants dans ce texte, l'emploi de la double négation "[...] qui ne sont pas bien sûrs de pas voir [...]", est-ce une affirmation déguisée? En tous les cas, ces superstitieux peuvent voir, et même si le narrateur s'exclut de ce groupe, le fait de le mentionner revient à proposer cette vision, pas à l'imposer, ce qui serait contraire au fantastique qui doit rester une

boursouflure, un abcès de la réalité, du moins selon Barbey. Un autre procédé syntaxique et qui va être utilisé plusieurs fois, est l'utilisation des trois points de suspension, tels que dans la dernière phrase de la citation ("Agathe!..."). Ces trois points sont utilisés pour créer le doute, pour remettre en question ce qui précède ³⁷. De plus, l'utilisation du conditionnel (aurait été) double l'impression de doute : ce spectre a peu de chance d'être Agathe, mais beaucoup plus d'être une figure allégorique de la mort, de la disparition de l'enfant mort-né.

Cette insistance que met le narrateur-scripteur à créer une ambiance surnaturelle, laisse peu de place pour le réel, et l'accouchement en soi est décrit brièvement : "Lasthénie accoucha dans la nuit." (p.116), là encore, de quelle nuit s'agit-il, celle de la mort, celle de la démence dans laquelle Lasthénie semble être tombée, ou simplement la nuit qui fait place au jour? Quelques lignes plus loin la réponse peut être donnée : "[...] la destinée de Lasthénie, sur qui la nuit, la peur et la mort entassaient leurs triples ténèbres pour cacher à jamais l'enfant sans nom?..." (p.118). La nuit, c'est aussi la peur, peur de Lasthénie, peur de Mme de Ferjol, peur qui se propage chez le lecteur tel que voulu par le narrateur-scripteur, ce qui donne le ton à ce chapitre. Cette atmosphère de peur, là aussi, produit le fantastique. Toutefois, l'atmosphère de la peur n'est pas celle que

³⁷ Et le narrateur en fait usage en de nombreuses occasions.

Barbey réussit le mieux à produire, car il en fait un peu trop, et il semble toujours avoir un peu tendance à glisser vers le macabre, l'excès.

Ainsi l'accouchement de Lasthénie est repris deux fois, en des termes qui sont un peu macabres et excessifs : "[...] elle [Mme de Ferjol] l'aida à se débarrasser de son fardeau... [...] Lasthénie accoucha comme un cadavre, qui se viderait d'un autre cadavre..." (p.116). Les points de suspension après "fardeau" et "cadavre" indiquent encore que l'on comprend autre chose, le "fardeau" dont Mme de Ferjol aide à se "débarrasser" (et le choix verbal de "débarrasser" est indicatif d'une attitude), ce "fardeau" est vu (par le choix verbal de "fardeau" aussi), comme quelque chose de négatif dont on est content de s'alléger. Tout comme le choix verbal de "cadavre", qui laisse entendre que la mort de Lasthénie, qui est syntaxiquement programmée, ne peut engendrer que d'autres morts, un peu comme ces poupées russes qui cachent d'autres poupées à l'intérieur.

Ces choix verbaux de "cadavre" et "fardeau" sont de plus des indications syntaxiques de la culpabilité de Mme de Ferjol, qui, on l'a vu dans le chapitre précédent, désirait une fausse couche ou plus précisément que les cahots de la voiture tuassent l'enfant : "Mme de Ferjol, qui s'était reproché, pendant tout le voyage à Olonde, ce désir d'une fausse couche, déterminée par quelque accident de voiture,

qui eût sauvé l'avenir de sa fille, ne put s'empêcher de sentir une joie profonde de cette mort dont personne n'était coupable..." (p.117) Les trois points de suspension après coupable mettent fortement en doute cette assertion, d'autant plus que l'on sait le rôle diabolique jouée par Mme de Ferjol comme bourreau de sa fille, de sorte que si quelqu'un doit être coupable, il ne peut s'agir que d'elle. Ces points de suspension l'indiquent sans l'affirmer.

De plus, Mme de Ferjol "[...] remercia Dieu de la perte de cet enfant." (p.117), ce qui n'est pas sans ironie, quand on sait son rôle diabolique. C'est plutôt le diable qu'il aurait fallu remercier. D'ailleurs ce jeu cruel de la mère envers la fille continue et semble confirmer l'espèce de possession qui s'est installée dans le cœur de Mme de Ferjol : "Mais sa joie fut cruelle encore. Quand elle eut détaché l'enfant de sa mère, elle le lui montra: "Voilà votre crime et son expiation!" lui dit-elle." (p.117) Le personnage de Mme de Ferjol ressemble ici à ceux des Diaboliques qui comme l'explique l'auteur sont sous l'emprise du Diable. D'ailleurs Lasthénie sous le regard de sa mère n'exprime : "[...] que l'horreur, l'horreur éternelle, familière [...]" (p.117) de quelqu'un qui voit sous ses yeux le mal et par extension sémantique le Diable.

Après l'accouchement, l'enterrement, qui continue

l'atmosphère d'horreur, créée par les descriptions, une réalité qui tend au démoniaque sans jamais s'affirmer : "Et la nuit, - la sombre et longue nuit, - la nuit aux angoisses, aux inoubliables angoisses, - n'était pas finie pour Mme de Ferjol. Il y en avait encore, de ces angoisses, à dévorer. L'enfant était venu mort, affreux bonheur! Mais le cadavre? ...que faire de ce cadavre [...]" (p.118). L'atmosphère dans laquelle se déroule cet enterrement à la sauvette accentue et s'ajoute à la scène de l'accouchement, en effet il a lieu de nuit dans le jardin et des mains mêmes de Mme de Ferjol. Scène d'horreur qui est une conséquence logique des événements précédents. Madame de Ferjol : "[...] eut le courage de creuser une fosse pour l'enfant mort, et de la mort de qui elle était innocente!..." (p.119). Les trois points de suspension sont là encore un indice qu'elle n'est peut être pas si innocente, ce qui ferait de cette histoire sans nom, le récit, entre autres, d'un infanticide. D'ailleurs le narrateur-scripteur multiplie les indices dans ce sens, sans jamais les confirmer, pour conserver le fantastique. Le mot "infanticide" est même mentionné, mais seulement comme point de comparaison : "Tout en creusant son sinistre trou, à la dérobee, 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 [...]" (p.119). Dans les lignes suivantes comme pour mieux accentuer cette idée, le narrateur-scripteur prête à

Mme de Ferjol une comparaison entre ce qu'elle est en train de faire et l'histoire d'une jeune servante qui avait étranglé l'enfant dont elle venait d'accoucher, avant de jeter le cadavre dans la rivière: autre mise en abyme qui accuse madame de Ferjol du fait de sa juxtaposition.

Cette comparaison crée un soupçon de culpabilité chez Mme de Ferjol : "[elle] était poursuivie, persécutée par le souvenir de cette abominable histoire. Frémissante et glacée comme si elle avait été coupable, [...] elle remonta, toute pâle de ce qui ressemblait à un crime, mais de ce qui n'en n'était pas un [...]" (p.120). Avec cette dernière assertion, le narrateur, après avoir fortement indiqué la possible culpabilité de Mme de Ferjol, conclut rapidement qu'il n'y a pas eu de crime. Le doute reste de mise, et en effet il aurait été trop simple et contraire à l'atmosphère fantastique, si Mme de Ferjol avait été, tout simplement l'auteur de cet "infanticide", il faut que ce soit, et cela l'est, plus compliqué, plus noir que cela.

D'un point de vue syntaxique, le fait que ce soit Mme de Ferjol qui creuse et enterre l'enfant mort, correspond au rôle qui semble être le sien, celui de personnage nécrophile. En effet, si l'intrigue peut être divisée en trois, la première partie correspond à son rôle de gardienne du tombeau de son mari, rôle qu'elle abandonne en venant en Normandie,

trouvait face à un mur, c'est à dire qu'il n'y avait d'autre issue pour Lasthénie que l'explication surnaturelle d'Agathe, ce chapitre reprend le même schéma. Ainsi après l'accouchement, Lasthénie ne se remettant pas, le narrateur-scripteur va replacer Agathe et sa version : "[Agathe], s'enfonçant un peu plus dans son immanente pensée que "le démon la tenait", et qu'elle était une possédée [...]" (p.121), va, comme réponse, devant ce mur que le réel ne peut franchir, revenir à l'idée presque obsessionnelle du pèlerinage d'Agathe. Celle-ci, une fois la permission de Mme de Ferjol accordée, sans difficulté semble-t-il, mais cela correspond aussi aux besoins de l'intrigue, va se rendre au tombeau du Bienheureux Thomas de Biville : "[...] avec la simplicité des pèlerins du Moyen Age [...]" (p.121). Cette allusion sémantique au Moyen Age, qui renvoie aux premiers chapitres, souligne le fait que cette époque était beaucoup plus portée vers le surnaturel que celle où se déroule l'intrigue, comme le mentionne la fin de la phrase : "[...] avec la simplicité des pèlerins du Moyen Age qu'on retrouve encore, malgré les progrès de l'incrédulité contemporaine [...]" (p.121-122). Moyen Age, qui fut un fond de commerce inépuisable pour le fantastique.

La fin de ce chapitre qui relate le pèlerinage est une excursion dans le surnaturel, crédible, car elle est vue à travers les yeux d'Agathe qui est pétrie de foi et de superstitions : "Agathe avait la croyance religieuse de son

pays, mais elle en avait aussi les superstitions." (p.122). Il est à remarquer que dans les romans de Barbey d'Aurevilly dont nous traitons ici, tous se déroulent dans la Normandie et ont au moins un personnage comme Agathe, qui a et la foi et la superstition pour donner à l'intrigue une vision surnaturelle, et qui par conséquent, situe le récit dans un fantastique moyenâgeux. Ce n'est certes pas le seul fantastique, ou la seule inspiration, mais ce procédé est récurrent.

La relation de ce pèlerinage, par un procédé syntaxique usuel pour Barbey et le fantastique, commence par la fin : "Elle rentra à Olonde après quatre jours d'absence, mais elle y rentra sans espérance et plus triste que quand elle en était partie." (p.122). Ce procédé qui consiste à annoncer le dénouement avant d'avoir relaté les faits, a pour but de faire croire que le destin a été tracé, qu'il s'accomplit suivant une logique que tout porte vers la mort, le drame, le noir. Mais le narrateur ne fait que donner le ton, ainsi pour Lasthénie, nous savons que depuis le début elle est condamnée, et malgré cela l'effet de surprise quant à sa mort aura lieu, car si la fin a été prévue, on ne sait pas de quelle manière elle a été prévue. Il en est de même pour ce pèlerinage d'Agathe, pèlerinage qui en soi n'est pas remis en cause, la foi et la religion n'étant pas discutables, par contre c'est la superstition de Lasthénie qui va nourrir la

description du narrateur-scripteur, car elle a vu : "[...]" une chose, [...] une chose surnaturelle et formidable [...]" Une chose effrayante, dont elle avait entendu parler cent fois dans son enfance, elle venait de la voir de ses propres yeux, - de ses yeux de chair, - et c'était, pour elle comme pour les paysans de ces contrées, un présage de mort [...]" (p.122). Une fois la crédibilité de la vision de Lasthénie assurée par les traditions séculaires, la description de la vision va mélanger réel et interprétation surnaturelle, mélange dû en partie au procédé sémantique qui crée une atmosphère. Ainsi Agathe était "pieds nus", comme dans l'imagerie moyenâgeuse et le silence, la nuit, et la solitude, sont les trois axes nécessaires au fantastique : "La nuit était très avancée; [...] C'était autour d'elle un infini de solitude et de silence." (p.122). Pour seule compagne, Agathe a la lune, qui de façon sémantique est riche de fantastique, lune qui va se transformer peu à peu jusqu'à prendre une représentation effrayante. Ainsi, dans la confrontation lune/Agathe, tout demeure, au début, on ne peut plus normal : "La lune, levée depuis longtemps, mettait de son côté son calme, divin aussi, dans la nature [...] et ces deux calmes [le calme d'Agathe qui a communié] se regardaient, face à face, dans cette nuit placide." (p.122). Plus loin la lune devient : "[...] ce pâle soleil des fantômes [...]" (p.123), alors que l'apparition d'un cercueil sur la route signifie la mort si Agathe ne peut pas le soulever,

chose qu'elle ne pourra pas accomplir et qui a pour conséquence que la lune "[...] lui paraissait [...] lui faisait l'effet d'une tête de mort [...]" (p.125). Les choix verbaux de "paraissait" et "faisait l'effet" laissent planer le doute, ce n'est donc qu'une éventualité du moins pour le couple narrateur/lecteur. Cette tête de mort qu'est devenue la lune "[...] roulant dans le ciel, me poursuivait et venait sur moi pour me casser mes vieilles jambes, comme une diabolique boule à quilles [...]" (p.125). La description est devenue tout à fait fantastique, mais c'est Agathe qui parle, et sachant qui elle est, sa perception des événements est plausible, dans sa vision surnaturelle du monde. C'est un procédé que Barbey utilise dans plusieurs romans, que de faire parler une personne de la campagne normande, qui ajoute à l'atmosphère délibérément fantastique créée par l'auteur, une connotation plus surnaturelle et fantastique.

Cette apparition d'un cercueil sur la route, est présentée, certes à travers le regard d'Agathe, mais le narrateur intercale des considérations sur "les croyances anciennes", "les traditions", ce qui, en quelque sorte, neutralise l'incrédulité, car le recours aux "croyances anciennes" donne une possibilité de vraisemblance. Le fantastique, c'est aussi et surtout une technique pour explorer les peurs collectives, et il ne fonctionnerait pas s'il n'y avait pas des domaines d'ombre et d'effroi chez le

lecteur en particulier, mais aussi chez l'être humain en général.

L'apparition est aussi sujette au doute, un court moment certes, mais qui fonctionne comme un moyen d'évacuation pour le lecteur :

[Agathe] aperçut encore assez loin d'elle, dans le reflet bleuissant de la lune, quelque chose de blanchâtre qu'elle prit pour un brouillard qui commençait de se lever de terre, - de cette terre toujours un peu humide en ces parages de Normandie. Mais en avançant, elle vit nettement que ce qu'elle prenait pour du brouillard, c'était un cercueil placé en travers de la route et qui la barrait. Dans les traditions et dans les croyances anciennes du pays, ce cercueil mystérieux, sans personne auprès, et qui semblait abandonné, comme si les gens qui le portaient se fussent enfuis, était, quand on le rencontrait par les nuits claires, un signe certain de mort prochaine, et pour en conjurer le mauvais présage, il fallait, disait-on, avoir le courage de le soulever et de le retourner bout pour bout... (p.123)

Les moyens syntaxiques et verbaux utilisés dans ce passage, tels la conjugaison à l'imparfait, l'expression "disait-on", les trois points de suspension après "barrait", "bout pour bout", servent à donner du champ libre au narrateur-scripteur, et au lecteur, face à cette vision surnaturelle, tout comme la référence aux brouillards normands. Il n'empêche que cette vision donne au texte une atmosphère, qui même si elle n'est que proposée crée du fantastique.

Pour prévenir le présage, il faut déplacer le cercueil, chose qu'Agathe ne pourra pas faire, et ce n'est pas tant le signe de sa mort qui l'inquiète que celui de celle de Lasthénie : "De nature, Agathe était courageuse et trop

religieuse pour avoir grand'peur de la mort, mais ce ne fut pas à la sienne qu'elle pensa, ce fut à celle de Lasthénie." (p.123) C'est une autre indication syntaxique de la suite de l'intrigue, et qui fait appel au présage, à une forme du surnaturel, qui là encore correspond à un fond de sagesse ou de peur humaine.

Un autre aspect de cette apparition fait appel aux démons, comme un autre indice sémantique que la nuit est le repaire des forces du Mal : "[...] car il ne faisait pas de vent, cette nuit-là, chose inaccoutumée à ces endroits voisins de la mer: - Dieu ne soufflait pas, -disait-elle. - L'air, sans haleine, était aux lutins, qui sont des démons." (p.124-125). La présence des lutins associés aux démons participe à cette emprise diabolique qui étreint cette Histoire sans nom, absence de nom qui sert à ne pas nommer ce qui est trop évident.

Agathe "[...] raconta les circonstances de son voyage à Mme de Ferjol, mais elle tut son apparition." (p.125), ce qui constitue un autre indice de doute et permet à l'intrigue de rester proche de la réalité, sans quoi le fantastique ne serait plus possible, et surtout crédible. D'ailleurs le reste de ce chapitre, comme pour équilibrer ce qui a précédé, et le raccrocher au réel, traite d'un retour à la vie normale, à la pratique religieuse hebdomadaire pour la mère et la fille, sous la menace toutefois d'une Révolution française qui se lève : "[...] comme une fièvre putride

[...]" (p.127) et qui peut être vu comme un autre indice sémantique et syntaxique de la mort de Lasthénie ³⁸.

V.11 Chapitre X d'Une Histoire sans nom.

Un péché trop lourd à porter?

Ce chapitre relativement court fait état de la mort de Lasthénie, alors que d'un côté, la vie semble revenir à une plus grande normalité, dans le sens où le château s'ouvre et que Mme de Ferjol et sa fille ont commencé à sortir dans les villages des alentours, principalement pour l'office dominical. Toutefois, ce réalisme s'oppose en toile de fond à la Révolution qui se précise, comme une allégorie beaucoup plus vaste, et qui en quelque sorte donne une raison à la mort de Lasthénie.

Le château d'Olonde qui s'ouvre sert de métaphore à un changement syntaxique quant à la trame dramatique de l'intrigue, du moins il l'annonce, même si ce chapitre témoigne encore d'un drame, (la mort de Lasthénie), qui a été depuis longtemps préparée. La surprise viendra de la façon dont Lasthénie meurt.

Même si "Le château d'Olonde, qui pendant tant d'années,

³⁸ Voir à ce sujet le Chapitre V.15 sur la Révolution.

avait eu l'air de dormir au bord de la route [...] ouvrit ses paupières, un matin, c'est-à-dire ses persiennes noircies et moisies [...]" (p.128), il continue à être "[...] frappé de la mort, - pire que la mort -, de l'abandon." (p.128). La première citation ouvre sur une référence à La Belle au bois dormant, où le château est personnifié, mais c'est une personnification qui est vite oubliée et rejetée par un retour au thème de la mort. Ce va-et-vient constant notre espoir et désespoir affiché, semble avoir pour but de tenir le lecteur en haleine quant à la conclusion de l'intrigue. Le narrateur-scripteur semble jouer au chat et à la souris avec le lecteur, et insinuer que le doute, ou même le miracle, est toujours possible, jusqu'à ce que la vérité apparaisse, en général à la fin d'un chapitre, comme dans celui-ci, et qu'elle ferme et exclue toute autre éventualité.

Malgré la relative ouverture du château, ses occupantes ne changent pas beaucoup de vie, et Mme de Ferjol "[...] y vécut aussi solitaire, ne se cachant pas, qu'elle y avait vécu cachée. Elle resta dans ce tête-à-tête avec sa fille qui devait être toute sa vie [...]" (p.128). Cette évocation de l'isolement des dames de Ferjol sert plusieurs buts, entre autres celui d'attribuer à la mère la responsabilité principale de la mort de la fille (voir chapitre X Une Histoire sans nom), mais aussi de continuer cette évocation de lieux fermés, aussi bien quant au paysage, qu'aux relations entre personnages. Et c'est de cet isolement que naît l'exaspéra-

tion des relations humaines : "[...] le terrible isolement des âmes, quand les coeurs sont dans l'espace coeur contre coeur..." (p.129).

D'ailleurs le parallèle entre isolement par rapport à la nature et isolement entre les coeurs est une constante dans ce récit, il est un facteur essentiel au développement du drame : "Cette tragédie intime dura longtemps entre ces deux femmes, au fond de cette campagne, qui ne ressemblait pas à l'entonnoir des Cévennes, mais sur laquelle elles ne pensèrent jamais à jeter seulement un regard par les fenêtres de leur demeure." (p.131).

Cette ratiocination sans fin crée le fantastique, car si on peut le retrouver dans les allusions au macrocosme, comme différents niveaux concentriques qui enferment un noyau, celui-ci reste le rapport entre ces deux personnages qui tourne surtout autour d'une question de foi. Ainsi les médecins, le rationalisme, ne peuvent rien : "[...] les médecins ne virent en cette jeune fille, aussi faible et languissante de corps que d'esprit, qu'un de ces marasmes dont la cause était, pour eux, impénétrable." (p.130). Ainsi en est-il fait de la médecine, par contre: " La cause de ce marasme de Lasthénie, Mme de Ferjol seule, dans l'univers, la connaissait! C'était son péché, pensait-elle, et la coupable ne devait mourir que de son péché." (p.131). Cette vision janséniste de la foi va tuer Lasthénie. Mais celle-ci rachète-t-elle peut-être les péchés de Riculf le moine, ou

ceux de sa mère, qui on s'en souvient, s'était mariée déjà enceinte de sa fille.

Il est sûr toutefois que le narrateur fait de Lasthénie une victime, dont le destin est tout tracé, vu le nombre d'indications sémantiques et syntaxiques et que ce thème de la victime est une des constantes du fantastique.

Même si Mme de Ferjol croit au péché de sa fille, le narrateur-scripteur coule dans son texte des allusions verbales qui font douter de cette certitude maternelle. Ainsi les choix de "pensait-elle" et "devait" (tirés de la dernière citation), indiquent-ils que ce n'est pas aussi sûr, et qu'une autre interprétation est envisageable : c'est celle d'Agathe qui croit que Lasthénie est possédée, et qu'elle a surtout besoin d'un exorciste.

La dernière partie de ce chapitre qui amène la mort de Lasthénie, est toute placée sous le thème du sang, thème qui n'est pas nouveau dans ce récit, puisqu'il a déjà été montré comment Mme de Ferjol pouvait être comparée à un vampire (voir chapitre VII Une Histoire sans nom). Le sang dans l'oeuvre de Barbey d'Aurevilly est étroitement associé à la vie ou à son absence. Ainsi dans ces dernières lignes du chapitre a-t-on plusieurs allusions et sémantiques et syntaxiques au sang versé et finalement à la mort de Lasthénie.

Cet isolement des coeurs mentionnés plus tôt, qui

n'étaient alors que des coeurs, devient maintenant "[...] coeurs saignants. Pendant que le sang des échafauds inondait la France, ces trois martyres d'une vie fatale ne voyaient que celui de leurs coeurs qui coulait [...]" (p.132). Le thème du sang, de la couleur rouge, correspond à la vie pour Barbey d'Aurevilly, et le faire couler annonce la mort de façon métaphorique. En soi, ce n'est pas nouveau, mais l'insistance et la répétition de ces images en fait quelque chose de particulier à cet auteur. Dans le cas d'Une Histoire sans nom, on a vu la scène du crucifix entre la mère et la fille, et cette impression sémantique que la mère se nourrissait du sang de sa fille, qui en même temps devenait de plus en plus pâle. Ce n'est pas sans rappeler en effet le thème du vampirisme.

Lasthénie, de plus s'est donné la mort en faisant couler son sang, en se vidant de sa vie, comme elle s'était vidée de son enfant mort :

Du sang, Agathe! fit-elle d'une voix horriblement creuse. Elle en rapportait sur ses doigts quelques gouttes. Agathe s'arracha des genoux qu'elle embrassait, et, à elles deux, elles ouvrirent le corsage. L'horreur les prit. Lasthénie s'était tuée, - lentement tuée - en détail, et en combien de temps?... tous les jours un peu plus, - avec des épingles.

Elles en enlevèrent dix-huit, fichées dans la région du coeur. (p.133)

Cette mort que Lasthénie s'est donnée, n'est pas sans rappeler ces scènes de magie noire, où un mannequin, une poupée de cire représentant une personne, est transpercée d'aiguilles, afin, à distance, de lui occasionner des

souffrances ou de la faire mourir. Ici, c'est Lasthénie qui le pratique sur elle-même, mais si on se souvient qu'Agathe la croit possédée, cela devient plausible. Possédée, elle l'est certainement, que ce soit du diable, ou par une maladie mentale ³⁹. Les explications rationnelles ou surnaturelles sont présentées en parallèle, et l'une nourrit l'autre dans un doute qui demeure.

Un dernier élément syntaxique, avant de clore ce chapitre, nait d'un choix verbal, qui à priori est tout à fait banal : "C'est pendant cet oubli de la Révolution oubliée, que succomba Lasthénie, emportant dans la tombe le secret de sa vie, que Mme de Ferjol croyait son secret." (p.132). Le mot "tombe", qui a déjà été associé à Mme de Ferjol, renvoie ici à la fin de l'intrigue où devant la tombe de Riculf, Mme de Ferjol va découvrir le secret qu'elle croit être celui de Lasthénie, mais qui est en fait celui de Riculf. L'on peut voir ainsi comment le narrateur-scripteur a construit son récit, telle une toile d'araignée, ou de miroirs se réfléchissant, et que la part de ce que nous avons défini comme syntaxique, joue un rôle important et structurant.

D'ailleurs, pour revenir à la citation, la dernière proposition de celle-ci "[...] que Mme de Ferjol croyait son secret." est imprimée en italique, comme pour mieux indiquer une piste, et laisser déjà entrevoir quelle sera la révéla-

³⁹ Voir chapitre V.16.

tion finale.

V.12 Chapitre XI d'Une Histoire sans nom.

Bataille au dîner du comte de Lude.

Ce chapitre qui se déroule "[...] un quart de siècle après la mort de cette Lasthénie de Ferjol [...]" (p.133) change le rythme du récit. Le narrateur-scripteur se doit de remettre le lecteur en contexte et il utilise ici un procédé qui lui est cher, à savoir la narration d'une histoire à priori racontée oralement. Ce chapitre tient plus de l'art de la conversation, qui effleure tout le temps dans l'oeuvre de Barbey, que du roman. En autres choses, le narrateur se situe au milieu de son récit et le "je" du narrateur-scripteur revient souvent, comme pour donner au récit plus de vérité. Mais c'est aussi dans la logique des miroirs se réfléchissant⁴⁰, que de proposer une autre version, ou interprétation des faits qui vient corroborer celles déjà existantes et offrir ainsi non seulement une version, mais aussi une interpréta-

⁴⁰ La mise en abyme est une forme de l'enchâssement. Alors que celui-ci est produit par un narrateur (en second, par exemple), celle-là est le résultat d'une intervention du scripteur qui intervient en dehors du déroulement chronologique de la narration.

tion, car Barbey veut toujours créer un effet sur son auditoire ou sur ses lecteurs. Si le texte n'est jamais neutre par définition, ici il atteint au prosélytisme, tempéré il est vrai, par la multiplicité des regards.

Le retour de Mme de Ferjol dans le monde est le prétexte pour rappeler son passé, époque où elle était beaucoup sortie et avait rencontré son mari : "[...] ce bel officier blanc qui avait été son Ange Noir; car il l'avait vêtue de noir pour sa vie." (p.134). Cette allusion syntaxique à rebours qui se cristallise sur l'expression "Ange Noir", semble vouloir donner à toute cette Histoire sans nom, une raison première quant à l'acharnement du destin sur les dames de Ferjol, et plus particulièrement l'acharnement de la mère sur la fille. On sait que Lasthénie fut conçue avant le mariage, et que c'est la raison pour laquelle ses parents s'enfuirent dans les Cévennes. Ainsi, il est dans la logique des choses, que l'innocent paie pour le coupable, et que tout ce "crime" a commencé, quand Mme de Ferjol, alors Mlle Jacqueline d'Olonde, fut séduite par ce "bel officier blanc", qui en réalité a introduit le Mal en elle et sa fille. De là à en voir un suppôt de Satan... Le narrateur-scripteur ne fait d'ailleurs qu'entrevoir cette éventualité, mais elle a l'intérêt d'éclairer toute l'histoire à la lumière de Satan, grâce à l'antériorité de la citation précédente, et l'arrivée du moine n'est plus alors que le catalyseur du rôle de Satan.

Ceci rappelé, Mme de Ferjol n'en a pas été pour autant délivrée de sa souffrance et elle continue à porter sa croix: "Elle y portait stoïquement ensevelie dans sa poitrine une idée qui était pour elle le cancer qu'on cache et qui vous mange le coeur sans qu'on pousse un cri. Cette idée, c'était l'impénétrable et l'inoubliable secret de sa fille, morte sans l'avoir révélé." (p.134). Ce renvoi au texte de départ est aussi une indication syntaxique que ce secret reste à découvrir, et que le reste de l'intrigue va s'employer à le révéler. De manière sémantique, cette citation renvoie à ce thème aurevillien s'il en est un, que les passions sont dévorantes, que ce soit l'amour, ou toute idée à laquelle on est attaché. Cette idée devient alors une idée fixe, pour ne pas dire une maladie, ce que laisse supposer le narrateur-scripteur dans la comparaison avec le cancer. D'un point de vue sémantique, on n'est jamais loin de ce thème du vampire (quand il y a association avec le sang), ou plus précisément celui de la possession.

Toutefois ces rappels thématiques ne forment que le préambule de ce chapitre XI, qui est composé pour sa majeure partie, de la description et de l'histoire de ce Gilles Bataille, ancien épicier de Napoléon, et par qui l'intrigue de ce récit va rebondir. Le fantastique, dans cette description, a plus ou moins disparu, il a été remplacé par l'épique, dans la mesure où l'épicier est évoqué en parallèle à

Napoléon. Ce qui permet aussi au narrateur-scripteur de combler ce quart de siècle, entre la mort de Lasthénie et ce dîner qui va relancer l'intrigue. Par rapport au rôle de la Révolution comme allégorie, le chapitre qui traite de ce sujet peut éclairer cet aspect, car à ce moment, cette description de Bataille, peut être comprise dans une interprétation sémantique plus vaste.

V.13 Chapitre XII d'Une Histoire sans nom.

Récit autour d'un objet à valeur transitionnelle : la bague.

Il y a un changement du rythme de l'intrigue dans ce chapitre, et qui consiste principalement en la narration de l'histoire (par Bataille) de la bague que celui-ci porte au doigt. Le récit de la façon dont il s'est procuré la bague, plus particulièrement, car celle-ci, comme objet, participe à une plus vaste énigme qui va inclure Mme de Ferjol et résoudre le secret qui est comparé plusieurs fois au : "[...] rongement éternel du cancer qui lui mangeait le coeur [...]" (p.141). Allusion sémantique au mythe du rocher de Sisyphe, ce mythe qui résume la condition humaine, du moins chez les personnages de Barbey d'Aurevilly.

De manière syntaxique, l'histoire que raconte Bataille,

correspond à cette technique de l'enchâssement, où l'intrigue semble glisser hors du sujet, vers une histoire dans l'histoire, mais qui va revenir par un coup de théâtre à l'intrigue principale. Ce que narre Bataille, là encore, doit être remis dans le contexte de la Révolution comme indice sémantique du fantastique, car les allusions verbales et sémantiques de la présence du Diable foisonnent aussi bien dans le vocabulaire de Bataille, que dans l'atmosphère qui ressort de cette histoire dans l'Histoire. Celle-ci s'achève par un appel de l'épicier à découvrir l'histoire de la bague: "Aussi je ne la [la bague] porte pas tous les jours, mais quelquefois, et seulement dans la pensée que je rencontrerai peut-être, qui sait? un hasard! la personne à qui elle a été volée et qui à son tour m'aiderait peut-être à reconnaître le voleur." (p.145). La répétition de l'expression "peut-être" sert non seulement à entretenir le doute, mais aussi à éveiller, de manière syntaxique, un indice de l'histoire de cette bague, car la cristallisation sur celle-ci n'est pas fortuite, et la présence d'une bague a déjà été mentionnée dans le chapitre VIII. Cette bague fut donnée à Mme de Ferjol par son mari, et elle la donna elle-même à Lasthénie qui se la fit voler par le père Riculf. Celui-ci se coupe la main et perd la bague qu'il portait en voulant cambrioler la boutique de l'épicier Bataille, ce qui fait que l'épicier la porte maintenant quand il se retrouve au dîner du comte de Lude où Mme de Ferjol est aussi présente. Il y a donc une sorte de

chaîne entre tous les possesseurs de cette bague, qui devient ainsi une sorte de talisman, et c'est là un autre élément du fantastique, qui naît souvent d'un objet à qui est attribué des vertus magiques, curatives où même diaboliques. Il n'est qu'à se rappeler l'importance des reliques dans la religion catholique, comme un parallèle à l'histoire et au pouvoir ou au symbole de cette bague. Celle-ci n'est d'ailleurs pas décrite comme un objet magique, mais son utilisation syntaxique peut le laisser supposer, surtout quand on sait ce qui arriva à ceux qui la possédèrent : Monsieur de Ferjol mourut jeune, sa femme eut une vie à l'ombre du tombeau de son mari, Lasthénie se suicide. Quant au père Riculf et Bataille, le pouvoir de la bague semble se concentrer sur leur main, main qui dans la thématique fantastique peut souvent être le centre de l'intrigue ⁴¹, et qui dans Une Histoire sans nom est suffisamment évoquée ⁴², pour que quelque crédit sémantique et syntaxique lui soit accordée. Cette main (c'est celle de Riculf pour le moment) qui "[...] est d'un galbe superbe [...]" (p.34), et qui semble avoir une vie en elle-même, et cela dans le premier chapitre, sera de retour au chapitre XII dans une scène qui tient autant de l'horreur que

⁴¹ Comme dans La Petite Main du Singe de Jacob (1911) ou La Main de Gloire de Nerval, pour n'en citer que deux ouvrages.

⁴² Voir page 34 d'Une Histoire sans nom : "Il devait avoir l'air de commander l'aumône, en tendant la main. Et quelle main! - d'un galbe superbe, sortant de sa grande manche avec un éclat de blancheur qui sautait aux yeux, étonnés de cette main royale de beauté, tendue si impérieusement à l'aumône."

du fantastique, mais qui souligne l'aspect étrange de cette main :

[...] je m'éveillai de bonne heure et [que] mon premier regard [...] fut pour cette diable de main. Je savais bien qu'elle était liée à répétition, et qu'elle n'avait pas pu bouger; je l'avais cordée en conséquence! Mais quel ne fut pas mon étonnement!...Au lieu de la trouver, comme je le croyais, gonflée, tuméfiée, violacée, presque noire par le fait de l'étranglement de cette rude corde dont je l'avais liée [...], je la trouvai sans gonflement et pâle comme s'il n'y roulait pas une goutte de sang. Elle en semblait épuisée, et elle était molle et blanche comme la main d'une femme... Aussi ne m'expliquant rien et voulant m'expliquer tout, j'ouvris frénétiquement la porte de ma boutique et je regardai. A la place de l'homme que je croyais trouver là, il y avait une mare de sang... (p.144)

Cette main qui porte la bague est donc celle du voleur qu'est devenu Riculf, et c'est une fois qu'il se la sera amputée, qu'il retournera à la Trappe, comme s'il suivait ces paroles de l'Évangile : "si ta main te fait pécher, coupe-la", allusion sémantique au fait que cette main, qui d'un côté entraîne au péché, mais qui n'est pas naturelle, reste mystérieuse, dans la mesure où elle semble avoir sa propre existence qui s'achève dans la boutique de Bataille, du moins c'est une éventualité, car on ne sait pas ce que l'épicier en fait.

Mais la bague est ce qui passe de la main de Riculf à celle de Bataille, comme une sorte de jalon qui permettra de dénouer l'intrigue, car c'est la raison pour laquelle Bataille porte cette bague : pour pouvoir en retrouver le ou la propriétaire.

Cette bague, qui circule maintenant autour de la table va arriver à Mme de Ferjol : "Mais Mme de Ferjol, [...], ne la prit pas. Seulement, ses yeux, hautainement distraits, par hasard tombèrent sur l'émeraude, et, comme frappée d'une balle, elle poussa un cri et tomba raide sans connaissance. Elle venait de reconnaître la bague de son mari qu'elle avait donné à Lasthénie." (p.146) La réponse à "[...] ce cancer béant qu'elle avait au coeur, et dans lequel elle avait mis le linge blanc de tant d'inutiles compresses qu'elle en avait retirées toujours sanguinolentes." (p.146), ne va pas être fournie tout de suite, il y manquerait toute une mise en scène qui va clore de manière fantastique (par les dimensions sémantiques) et tragique, la découverte de ce secret.

Le narrateur-scripteur, dans ce récit qui peut paraître linéaire, mais qui est beaucoup plus circulaire du fait de l'aspect diabolique (et du rôle du Mal) qui justifie, englobe et explique l'intrigue. Cela est produit, entre autres, par l'histoire de cette bague symbolique qui ramène, avant l'estocade finale, à une scène qui a déjà eu lieu (chap. V). Et cette scène indique que Mme de Ferjol, qui est décrite comme "[...] la sainte de la contrée [...]" (p.145), n'a en fait guère changée et que l'on peut s'attendre au même type de réaction de sa part : "Et avec le geste tragique de toute sa vie, qui lui faisait s'arracher, à poignées, sur ses tempes creuses, ses cheveux qui repoussaient toujours, elle se jeta aux pieds du crucifix, elle-même crucifiée [...]"

(p.147). Cette indication syntaxique, alors que l'intrigue se conclut, fait soudain oublier qu'un quart de siècle a passé, et que ce secret, ce cancer qui la ronge, va la renvoyer au passé, d'où elle n'était jamais sortie, mais sur des bases nouvelles, celles de la certitude, qui sont peut-être bien pires à assumer. Ce qui restera du fantastique, une fois que le doute n'en sera plus un, consistera en un réalisme (qui est et restera l'ossature du fantastique), où le mythe deviendra la trame sous-jacente d'une histoire somme toute d'êtres humains, mais d'êtres humains archétypes d'une cosmologie où le Mal est le moteur principal.

V.14 Chapitre XIII d'Une Histoire sans nom.

"L'impénitence finale."

La clé du mystère va être révélée dans ce dernier chapitre qui porte le numéro 13 (est-ce le hasard?), tout comme sera dévoilé le rôle de Riculf et Mme de Ferjol quant à la mort de Lasthénie. D'un côté, la révélation des causes de la mort de Lasthénie s'éloigne du fantastique puisque la vérité se montre nue et correspond alors plus à une pathologie de ce syndrome qui a pris depuis le nom de Lasthénie de Ferjol, mais il s'en rapproche aussi dans la mesure où le rôle diabolique du moine se trouve confirmé, et surtout par

la réaction de Mme de Ferjol devant la tombe de Riculf, qui ferme la boucle du cercle où le narrateur-scripteur avait enfermée celle-ci, c'est-à-dire un être qui défie Dieu, comme l'ange déchu l'avait fait et continue de le faire.

Lasthénie, apprend-on, dans une crise de somnambulisme, a été surprise par Riculf, qui, "[...] tenté par le démon des nuits solitaires, avait accompli sur elle ce crime dont la malheureuse enfant n'avait pas eu conscience dans l'ignorance de son sommeil [...]" (p.150). Le cadre du drame qui se situe de nuit, comme tous les mouvements de l'intrigue, est une constante dans l'oeuvre romanesque de Barbey. Car la nuit engendre la peur de façon sémantique. Elle est une allusion à un monde où l'on ne voit pas, à une autre dimension de la réalité. Il n'est pas sans raison que le roman fantastique soit appelé "roman noir". Et la nuit est le domaine "du démon" ⁴³, surtout si elles sont "solitaires", comme si les êtres, dans la lumière du jour, présentaient un côté de ce qu'ils sont vraiment, comme si cette lumière du jour empêchait de voir pour sûr, qui est qui, alors que dans la nuit où l'on ne voit pas, les personnages endossaient leur véritable identité. Il y a donc là, de façon systématique, une inversion du couple lumière/voir, ou même lumière/vérité, qui transforme le récit en un monde recréé et inversé par rapport à un réflexe premier, qui est de mettre sous la

⁴³ Le Diable est aussi appelé le Prince des Ténèbres.

lumière, d'éclairer, pour comprendre et savoir.

Riculf vit donc dans le noir, il s'est coupé la main pendant la nuit, comme il a violé Lasthénie, et ce n'est que dans les dernières lignes du récit que la lumière, dans tous les sens du terme, se fait sur lui, alors que Mme de Ferjol le contemple, et contemple la vérité : "[...] comme le soleil d'une soirée d'été plongeait à l'horizon [...]" (p.154), première allusion, non plus à la nuit, mais à une soirée d'été où le soleil est à son équinoxe, et où l'on peut donc voir plus longtemps. Ce n'est d'ailleurs pas le plein jour, comme si le narrateur voulait laisser un indice de doute sur ce qui est décrit, et qu'il y avait peut-être une autre éventualité. Ce voir n'est finalement qu'apercevoir.

Au fur et à mesure que la vérité se découvre, dans ce chapitre XIII, Riculf est clairement associé à ces êtres fantastiques vivants dans les ténèbres : "Elle [Mme de Ferjol] était médusée par le crime de cet homme-fléau qui avait passé dans sa vie et celle de sa fille comme un vampire [...]" (p.150). Cette image du vampire qui est aussi une constante dans la thématique aurevillienne, n'est jamais très loin de celle du diable, celui-ci pouvant être multiforme. D'ailleurs c'est même Riculf qui le mentionne, quand il demande au moine de la Trappe de Briquebec de le laisser s'y réfugier : "Si vous me chassez, dit-il à l'abbé, - vous me

renverrez à l'Enfer d'où je sors!" (p.151). Cet Enfer est beaucoup plus qu'une indication métaphorique de la vie de bandit que menait Riculf, c'est aussi à prendre au pied de la lettre, maintenant que le récit s'achève, et que l'on peut en trouver une forme sémantique de justification.

Mme de Ferjol va être aussi touchée par la révélation du rôle et de la "personnalité" de Riculf, et ce qui se dégage de la confrontation entre le secret qui lui rongait le coeur, et sa découverte, c'est qu'elle-même, la janséniste, pourrait avoir été, sinon diabolique, au moins "possédée" (p.152). Et elle le sera d'autant plus qu'elle se rebelle contre Dieu : "Dieu avait pardonné peut-être, mais elle, non! Elle ne pardonnerait pas. Elle ne voulait pas pardonner. Sa haine devint une possession." (p.152). A partir de ce moment, il est clair qu'elle se damne : "- Pauvre femme! - dit le prêtre; - elle mourra dans l'impénitence finale [...]" (p.154), et elle se dirige vers l'Enfer d'où est sorti Riculf, mais ce n'est qu'une supposition, les voies de Dieu étant ce qu'elles sont, c'est finir le récit sous une autre forme de doute.

Toutefois, avant cette dernière question laissée en suspens, la scène où Mme de Ferjol contemple le cadavre de Riculf dans sa fosse réunit en une gerbe particulièrement riche d'effets sémantiques, ce qui fait d'une part le fantastique de Barbey d'Aurevilly, mais aussi l'horreur qui n'en

est jamais loin.

Mme de Ferjol reconnaît tout d'abord Riculf par sa bouche: "Elle reconnut cette bouche audacieuse qui l'avait tant frappée dans les Cévennes, et dans laquelle Dieu lui-même avait écrit, de sa main, qu'il fallait se défier de cette bouche terrible." (p.153). C'est une indication syntaxique quant à l'effet circulaire que cela provoque, puisque cela renvoie à ce sourire inquiétant évoqué dans le premier chapitre ⁴⁴, sourire qui est une métonymie de bouche, et qui d'un point de vue sémantique rappelle le rictus diabolique. Ce rapport au diable par la bouche, est renforcé par le fait que Riculf prêche surtout sur l'Enfer: "Il ne parlait que de l'Enfer! Il avait toujours l'Enfer à la bouche!" (p.58). Cette citation du chapitre III ferme donc le cercle, et est consistante avec ce que nous avons appris des agissements du capucin, qui va mettre en marche, provoquer le drame, qui trouvera son explication sinon logique (y-a-t-il logique dans le surnaturel?), du moins plausible dans un contexte fantastique. Celui-ci faisant appel à une autre forme de logique, celle qui fait de l'envers de la réalité, un calque de l'endroit.

⁴⁴ " [...] mais il y avait dans le regard hardi de cet homme et surtout dans l'arc de sa bouche, sous la moustache de sa barbe courte, une incroyable et inquiétante audace... [...] Il en sourit. Mais de quel sourire... Mme de Ferjol n'oublia jamais ce sourire, qui quelque temps après, devait enfoncer dans son âme une si épouvantable conviction." (p.36).

Cette dernière scène, celle de la confrontation entre Mme de Ferjol et le cadavre du moine, par rapport à ce qui a été dit précédemment sur le rapport nuit/lumière, met l'accent sur un thème qui s'en rapproche, celui du regard : "[...] de ces yeux qui dévorent tout [...]" (p.153), regard de Mme de Ferjol devant lequel sa fille tremblait, et qui l'a finalement tuée. La force de ce regard est ici qu'il dévore (choix verbal qui est à rapprocher de la possession de Mme de Ferjol), comme les vers dévorent ou ont dévoré celui de Riculf : "[...] et elle [Mme de Ferjol] vit le mort dans le fond de la fosse [...] Ah! elle le reconnut, malgré cette barbe qui avait blanchi, et ces yeux sans regard que les vers rongeaient déjà dans leurs orbites." (p.153). Ce "contact" entre ce regard qui vit et celui absent du mort, résonne comme un défi qui se fera, s'accomplira d'abord dans "l'impénitence finale" de Mme de Ferjol, et qui est une condamnation éternelle, mais qu'est-ce que l'éternité pour un humain? et ensuite dans une image productrice d'horreur, et qui est celle d'une sorte de vampire nécrophile : "Elle [Mme de Ferjol] enviait le sort de ces vers [...] Elle aurait voulu être un de ces vers [...]" p.153).

Le narrateur-scripteur ne fait pas que passer sur cette vision d'horreur, il l'a préparée par des choix verbaux tel que le verbe "dévore" associé au regard, mais qui avec la citation précédente prend tout son sens, et il y revient,

quand Mme de Ferjol dit au père abbé qui la surprend devant la tombe de Riculf : "[...] j'ai voulu en régaler ma haine!" (p.154). Ce choix verbal de "régaler" ramène au vampirisme, au cannibalisme, comme un acte désacralisé, qui opère à l'envers de la célébration eucharistique chrétienne, celle-ci étant célébrée par amour, alors que Mme de Ferjol le fait par haine. Amour et haine sont d'ailleurs un même et unique sentiment : "La haine est comme l'amour." (p.153) pour l'écrivain Barbey d'Aurevilly, et ce qui est important pour le fantastique, c'est que cela correspond à une autre inversion du regard, à un parti-pris de voir l'envers du monde, celui qui est dans l'ombre, et qui est le repaire, comme on sait, du Prince des Ténèbres.

Ce qui fait que certains des personnages sont non seulement diaboliques dans leurs actions, mais aussi dans leur destin, consiste en ce que le narrateur a choisi d'exposer ces destins du début jusqu'à la fin de l'intrigue, comme un moyen sûr et efficace de produire du fantastique par l'ancrage dans le diabolisme.

A la suite de ces images de communion dans la haine qu'inspire le cadavre de Riculf à Mme de Ferjol, celle-ci voudrait même "[...] descendre dans sa tombe pour le fouler sous [s]es talons." (p.154), ce qui achève le récit par cette allusion à la désacralisation de la mort, du mort, et reste

dans la ligne du thème fantastique de l'évocation du cimetière, de la mort, des tombes, représentation d'un thème qui n'en finit pas de nourrir cette forme de littérature.

V.15 La Révolution de 89 dans Une Histoire sans nom. ⁴⁵

Barbey d'Aurevilly ne fut pas le témoin oculaire de la Révolution, mais la plupart des personnages de ses romans le furent. Ceux-ci ne traversèrent pas impunément cette époque et la texture dramatique de leurs histoires se nourrit des événements des années 1789 et suivantes.

La fin du XVIIIe siècle avait vu la mode du roman noir se répandre en Europe ⁴⁶. Barbey d'Aurevilly est l'héritier de ce mode d'écriture et il reprend à son compte, nombre de clichés du siècle précédent, toutefois c'est surtout le thème de l'affrontement du Bien et du Mal, où le diable apparaît sous toutes ses formes, qui particularise l'oeuvre aurevilienne.

La présence du diable, ou satanisme, pourrait, comme le présente Anne-Marie Amiot dans son Baudelaire et l'illuminisme ⁴⁷ être considéré comme la forme moderne du merveilleux, qui aurait engendré dès la fin du XVIIIe siècle la littérature noire d'abord, puis le fantastique ensuite. A

⁴⁵ Le sujet de ce chapitre a servi de base à une communication donnée en juin 89 lors du colloque des Sociétés Savantes à Québec.

⁴⁶ Voir Chapitre III

⁴⁷ Anne-Marie Amiot, Baudelaire et l'illuminisme (Paris: Nizet, 1982).

partir de ce moment le merveilleux chrétien apparaîtrait sous sa face "noire" : Dieu resterait invisible, mais les forces du mal seraient là, incessamment présentes.

C'est ce rôle qui est dévolu à la Révolution de 89, considérée comme d'inspiration satanique et que Barbey n'a vécue qu'à travers le souvenir de ceux qu'elle avait particulièrement bouleversés (la noblesse provinciale). Elle, la Révolution, devient le point d'ancrage de l'intrigue de la plupart des romans aurevilliens et plus particulièrement de L'Ensorcelée (1854), Le Chevalier des Touches (1864), Un Prêtre marié (1865), et Une Histoire sans nom (1882); dans le dernier nommé, et pour poursuivre l'étude du fantastique dans ce chapitre V, nous essaierons de démontrer le jeu narratif opéré par la Révolution, comme production du fantastique. Traiter ce rôle de la Révolution comme une entité, ne doit pas faire oublier les autres éléments qui participent du fantastique, mais cet événement qui a secoué la France, prend dans l'oeuvre de Barbey, et dans ce récit en particulier, une importance que l'on peut assimiler à une structure narrative.

L'intrigue d'Une Histoire sans nom commence "Dans les dernières années du XVIIIe siècle qui précédèrent la Révolution française, au pied des Cévennes [...]" (p.29) pour s'achever "Un jour, sous la Restauration [...]" (p.133). Cette spatialisation de l'intrigue permet de diviser l'espace romanesque en trois parties : celle de l'ordre ancien (qui

correspond à ce qui précède cette histoire sans nom, l'exposition), celle du désordre (la production de cette histoire, le noeud) et finalement celle du retour à l'ordre (le dénouement). Ce qui correspond, pour Barbey, aux événements qui précédèrent et suivirent la Révolution, cette dernière étant naturellement la période de désordre. Le parti pris de l'auteur est donc une tentative de montrer que la Révolution fut une déchirure, une fracture historique, qui correspondrait en littérature à un changement de forme d'écriture. Cette forme d'écriture est due, d'une part au parti pris de l'auteur, mais aussi dans ce qui dépasse l'auteur, au changement de perception, ou changement tout simplement, qui peut s'accompagner de nostalgie, mais qui n'en reste pas moins inéluctable.

Charles Nodier remarque dans Du Fantastique en littérature, que cette fracture historique engendre, à travers l'histoire, le fantastique :

L'apparition des fables recommence au moment où finit l'empire de ces vérités réelles ou convenues qui prêtent un reste d'âme au mécanisme usé de la civilisation. Voilà ce qui a rendu le fantastique si populaire en France depuis quelques années et qui en fait la seule littérature essentielle de la décadence ou de la transition où nous sommes parvenus. ⁴⁸

Sade dans son ouvrage Idée sur les romans, précise cette idée, et cela bien des années avant Nodier :

⁴⁸ Nodier 147.

Ce genre [...] devenait le fruit indispensable des secousses révolutionnaires, dont l'Europe entière se ressentait. Pour qui connaissait tous les malheurs dont les méchants peuvent accabler les hommes, le roman devenait aussi difficile à faire que monotone à lire : il n'y avait point d'individu qui n'eût plus éprouvé d'infortunes en quatre ou cinq ans que n'en pouvait peindre en un siècle le plus fameux romancier de la littérature; il fallait donc appeler l'enfer à son secours, pour se composer des titres à l'intérêt, et trouver dans le pays des chimères ce qu'on savait couramment en ne fouillant que l'histoire de l'homme dans cet âge de fer. ⁴⁹

La Révolution, de par les changements qu'elle amène, et les expériences qu'elle procure, peut conduire au fantastique, mais en ce qui concerne Barbey d'Aurevilly, cela se fait aussi par le désir d'exploiter le désordre et la nostalgie de l'ordre. Selon Roger Caillois : "Tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne." ⁵⁰, et : "Le fantastique manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel." ⁵¹

Barbey d'Aurevilly a eu beau publier Une Histoire sans nom en 1882, il n'en reste pas moins un écrivain pour

⁴⁹ D.A.F. de Sade, Idée sur les romans (Genève: Slatkine, 1967) 12.

⁵⁰ Roger Caillois, Au coeur du fantastique (Paris: Gallimard, 1965) 191.

⁵¹ Roger Caillois, Images, Images (Paris: Corti, 1966) 15.

qui la Révolution se vit encore ⁵². François Furet, dans La Révolution, 1780-1880 ⁵³, cherche à montrer que la Révolution s'est achevée dans les faits, sinon dans les esprits, seulement au moment où la démocratie a pris durablement ses racines en France, c'est-à-dire au début de la Troisième République, ce qui fait de Barbey d'Aurevilly (mort en 1889), un parfait et respectable contre-révolutionnaire.

Ce dernier, dans Une Histoire sans nom, fait une apologie du passé, où la vie, du moins pour les aristocrates qu'il évoque, paraît comme une sorte de paradis où tout avait un sens, une place, alors qu'après "[...] l'immense bruit de la Révolution française [...]" (p.44), il ne reste plus que la nostalgie d'un passé que rien ne peut remplacer. Ce qui est aussi une forme que revêt le fantastique, selon Irène Bessière :

Le fantastique confirme le refus du présent et paraît le conservatoire des valeurs caduques. L'écrivain accepte la rupture d'avec le réel afin de reconstituer l'ordre perdu, qui devient par la transcription littéraire, l'ordre absolu. ⁵⁴

⁵² Barbey d'Aurevilly s'est intéressé d'un point de vue critique et historique à la Révolution, dans le tome XX de: Les Oeuvres et les hommes. Il considère la Révolution comme une forme de monstruosité, fidèle en cela à la vision de Joseph de Maistre, et dont les soubresauts agitent encore la France de la seconde moitié du XIXe siècle. C'est aussi, un siècle plus tard, la thèse de François Furet que nous évoquons dans ce chapitre. L'intérêt, toutefois, en ce qui concerne l'oeuvre littéraire de Barbey d'Aurevilly, c'est la transformation de l'histoire comme un moyen de créer le fantastique.

⁵³ François Furet, La Révolution, 1780-1880 (Paris: Hachette, 1989).

⁵⁴ Bessière PI 42.

Barbey, en situant son intrigue dans "[...] les dernières années du XVIIIe siècle qui précédèrent la Révolution française [...]" (p.106), évoque non seulement un ordre qui tient par la force de l'habitude, mais aussi ce qui fait cet ordre, c'est-à-dire les valeurs religieuses et leur effondrement, qui constituent l'ossature d'Une Histoire sans nom. Dans les premiers chapitres du roman, outre la peinture fantastique des lieux, des personnages et du temps de l'année (le Carême), l'auteur situe ses personnages par rapport au rôle qu'ils jouent et comme chrétiens, et dans l'institution religieuse. C'est ce glissement du Bien vers le Mal, fruit de la Révolution, dont l'auteur va traiter.

Le narrateur-scripteur d'Une Histoire sans nom, met en parallèle le déroulement de l'intrigue à celui de la Révolution :

Cette histoire sans nom d'un mystérieux malheur domestique tombé, on ne sait d'où ni comment, [...] se passait, en même temps, au fond d'une autre ombre, qui ajoutait à celle-là et qui l'épaississait, et c'était l'ombre du cratère ouvert tout à coup sous les pieds de la France et dans lequel les malheurs privés disparurent, un instant, sous les malheurs publics. (p.127).

La grossesse de Lasthénie peut alors être vue comme une métaphore de la gestation de la terreur. L'enfant que porte Lasthénie est en effet celui d'un moine qui apparaît diabolique. L'on n'est pas loin de la vision de Joseph de Maistre qui associait révolution et oeuvre du diable, et Barbey d'Aurevilly, on le sait, fut un de ses disciples.

Tout comme François Furet fait naître la Révolution en 1770, le narrateur d'Une Histoire sans nom, va chercher les prémices de 1789 avant l'année elle-même. Ainsi, le moine qui viole Lasthénie est vu comme un signe de dégénérescence, annonciateur d'une époque troublée, et envisagée comme une maladie dont les symptômes étaient visibles : "La Révolution française marchait alors comme une fièvre putride, et elle allait entrer dans la période aiguë du délire. " (p.127). Par rapport à l'intrigue, cette période de délire correspond au retour en Normandie de la mère et sa fille, afin que cette dernière puisse accoucher. Le narrateur-scripteur, dans son association de la mort lente que se donne Lasthénie, avec la poussée de fièvre qui va engendrer la Terreur, fait de Lasthénie une victime expiatoire de cette Révolution, ce qui est encore très maistrienn, et rappelle les romans noirs du siècle précédent où la victime est essentielle à toute intrigue. Toutefois dans Une Histoire sans nom, l'association Lasthénie/ Révolution est trop clairement indiquée pour que l'on ne puisse voir dans ce roman de Barbey, qu'un roman noir. De plus, et c'est l'art de Barbey d'Aurevilly, ce couple Lasthénie/Révolution, n'est qu'une possible interprétation, car le réalisme psychologique de la mort que s'inflige Lasthénie, a donné naissance en psychiatrie à ce qui est appelé le syndrome de Lasthénie de Ferjol et qui s'exprime par une anémie volontairement provoquée ⁵⁵. Ce sont autant

⁵⁵ Voir plus loin le chapitre V.16.

d'éléments qui éloignent ce récit du roman noir, et qui le ramènent vers le fantastique, mettant ainsi en relief l'importance de la polysémie qui sous-tend toute oeuvre fantastique et qui fait d'Une Histoire sans nom, et une étude psychologique et une interprétation historico-romanesque de la Révolution.

Dans la rupture qu'occasionne cette Révolution, l'effondrement des valeurs, surtout religieuses, est l'effet symptomatique des bouleversements à venir. Qu'un moine puisse se prêter à un viol est le début de la dégénérescence de la religion que va provoquer la Révolution française. Ces deux éléments vont de pair, et "[...] si la Révolution, à son apogée sanglante et sacrilège, n'avait pas tout à coup fermé les églises." (p.130), il est possible de croire que Lasthénie aurait vécu, puisque sa mort semble justement correspondre à cette fermeture des églises. Là encore, la métaphore Lasthénie/victime de la Révolution, semble assez clairement soulignée. Il est d'ailleurs indiqué que dans le château au nom d'Olonde, où s'étaient réfugiées la mère, la fille et leur bonne, la Révolution n'est connue que parce qu'il n'y a pas de prêtre pour exorciser Lasthénie de l'influence du moine, qui est, on l'a souligné, présenté comme diabolique. En quelque sorte, le microcosme d'Olonde devient une représentation métaphorique du macrocosme de la France.

La troisième partie de ce récit qui a déjà été mentionnée comme le retour à l'ordre, ou du moins à un certain ordre, nous propulse quelques vingt-cinq ans plus tard : "Un jour, sous la Restauration [...] ni plus ni moins qu'un quart de siècle après la mort de cette Lasthénie de Ferjol dont j'ai dit la mystérieuse histoire [...]" (p.133). Dans cette troisième partie donc, le mystère va être dévoilé. Mystère, suspens, qui est une des conditions du fantastique, et qui s'accompagne, en plus, chez Barbey d'Aurevilly d'une dimension métaphysique qui renforce ce même fantastique.

En effet, les conséquences de la Révolution s'appréhendent dans ce récit, surtout d'un point de vue religieux. Non seulement de par l'action du moine, mais aussi par la persécution religieuse qui fermera les églises, et qui entraînera, symboliquement la mort de Lasthénie. La progression du début à la fin du récit, du jansénisme de madame de Ferjol, à la vengeance de celle-ci sur le cadavre du moine, constitue une négation en marche de tout discours religieux, ce qu'Irène Bessière appelle un glissement continu :

Par un glissement continu, l'objet sacré passe de la religion à la superstition et enfin au domaine littéraire, symbole, image populaire, éléments narratifs, sans que ces traits narratifs en soient modifiés [...] Il nous apparaît que, dans des conditions historiques qu'il faut préciser, le récit fantastique constitue la laïcisation de données religieuses.⁵⁶

Gabriel Germain dans "Le Fantastique et le sacré"

⁵⁶ Bessière PI 52.

résume en quelques mots cette citation : "Le sacré en devenant profane, aboutit au fantastique." ⁵⁷. Et c'est ce que fait Barbey d'Aurevilly, ce qui permet de constater que le retour à l'ordre sous la Restauration, n'est qu'un semblant d'ordre, puisque la religion s'est vidée de son contenu sacré. On apprend, en effet que le moine, sous la Révolution est devenu un bandit, et que même s'il a cherché à se racheter dans un couvent, la vengeance de madame de Ferjol ira jusqu'à le poursuivre dans la tombe. Le pardon, élément primordial du catholicisme, a disparu dans la tourmente révolutionnaire. De plus, le dénouement du mystère est raconté lors d'un dîner entre nobles de province, par un ancien épicier (mais celui de l'Empereur déchu), ce qui, et le narrateur-scripteur le souligne, est une des conséquences de la Révolution : "Tel était le personnage original que le hasard et les Révolutions avaient placé en face de Mme de Ferjol, à la table du comte de Lude." (p.138). Que ce soit un épicier qui fasse découvrir la vérité à Mme de Ferjol, prouve que l'ordre ancien n'est plus, et que des changements ont eu lieu qui ont bouleversé une société que le narrateur ne semble que regretter :

C'était l'image en raccourci de cette société telle que nous l'ont faite la Révolution et l'Empire, qui ont confondu tous les rangs, mais on n'y souffrait pas, ce jour-là, de cette dégoûtante salade politique et sociale qu'il est maintenant impos-sible aux Gouvernements de tourner. (p.135).

⁵⁷ Gabriel Germain, "Le Fantastique et le sacré", (Bulletin de l'Association Guillaume Budé 4, 1968) 466.

La tourmente révolutionnaire qui, vue du château d'Olonde, n'est ressentie que comme l'absence de prêtre, est décrite par l'ancien épiciier comme beaucoup plus proche de la réalité, et du même coup replace dans son contexte historique ce que le narrateur jusqu'à maintenant avait tenté de justifier par le rôle du Diable :

Or, vous Messieurs, qui viviez alors en province ou en émigration, vous ne pouvez pas avoir une idée de Paris dans ce temps-là, du Paris du lendemain de la Révolution, dans lequel elle grouillait encore. Ce n'était plus une capitale. Ce n'était plus une ville. C'était une caverne. C'était une forêt de Bondy. On y assassinait à la nuit, comme on y couchait à la nuit. Les rues sans réverbères - la Révolution en avait fait des potences! - n'étaient éclairées que dans le quartier du Palais Royal. Il y fourmillait dans les ténèbres un tas de coquins et de scélérats. C'étaient partout de noirs coupe-gorge. On n'y passait qu'armé jusqu'aux dents ou plutôt on n'y passait plus. (p.142).

Cette description du Paris révolutionnaire, tend à la réalité, et dans l'économie d'Une Histoire sans nom s'oppose à ce qui a été décrit jusqu'à maintenant par le narrateur-scripteur. Elle permet au fantastique de se situer à mi-chemin entre le réel et l'imaginaire, ce qui est sa vraie place : "Le XIXème siècle vivait, il est vrai, dans une métaphysique du réel et de l'imaginaire, et la littérature fantastique n'est rien d'autre que la mauvaise conscience de ce XIXème siècle positiviste." ⁵⁸

En conclusion, cette mauvaise conscience que

⁵⁸ Todorov ILF 176.

mentionne Todorov, s'applique on ne peut mieux à Barbey d'Aurevilly. Et même si ce dernier se voulait le défenseur du trône et de l'autel, il n'en aura pas moins dans sa défense de ces institutions laissé percer trop de nostalgie, trop de rêves. Il a, jusqu'à un certain point, été le fossoyeur de ce monde qu'il évoquait et dans lequel il aurait voulu vivre. En ce sens, le fantastique lui a permis de revivre le passé en mêlant réel et imaginaire, et la Révolution, hydre hideuse à ses yeux, avait été suffisamment monstrueuse, pour qu'elle soit tenue responsable de la destruction d'un ordre idéalisé, et de l'évolution, ou du changement inéluctable des sociétés. Prophète du passé, Barbey d'Aurevilly ne l'a pas moins fait revivre, auréolé de nostalgie, et c'est dans cette charnière de l'histoire, où l'Ancien Régime disparaît dans la tempête révolutionnaire que se trouve la clé du réalisme fantastique aurevillien, qui réapparaît de façon constante dans les oeuvres mentionnées précédemment comme trame narrative et comme nostalgie du passé.

V.16 Le Syndrome de Lasthénie de Ferjol ou la formalisation fantastique.⁵⁹

A la suite d'une recherche d'un corpus du fantastique qui a occupé la majeure partie de ce chapitre V, et qui a suivi de façon parallèle le développement d'Une Histoire sans nom, ce sous-chapitre s'arrêtera sur le personnage de Lasthénie de Ferjol, héroïne (bien malgré elle) de ce roman. Son destin et sa trajectoire romanesque sont si particuliers, que le professeur Jean Bernard y a découvert les symptômes d'une anémie volontairement provoquée, et qu'il a donc baptisée syndrome de Lasthénie de Ferjol. Le titre scientifique du travail du docteur Bernard est : "Les anémies hypochromes dues à des hémorragies volontairement provoquées", et c'est celui de l'article publié en 1967 dans La Presse médicale⁶⁰ qui relate l'association entre le personnage créé par le romancier et celui étudié et transformé par un psychiatre en un exemple psycho-pathologique.

⁵⁹ Ce chapitre a été l'objet d'une communication en octobre 90 à Norman en Oklahoma lors du colloque: "Sixteenth Annual Colloquium on Nineteenth-Century French Studies".

⁶⁰ Jean Bernard, Yves Najean, Nicole Alby, Jean-Didier Rain. "Les anémies hypochromes dues à des hémorragies volontairement provoquées - Syndrome de Lasthénie de Ferjol". La Presse médicale, no 42, 14 octobre 1967, 2087-2090.

Les objectifs de ce sous-chapitre sont d'étudier de manière comparative, l'apparition des symptômes de la maladie par rapport à une technique romanesque et un genre littéraire. Notre hypothèse initiale est que l'utilisation de la maladie mentale n'est pas fortuite, et qu'elle correspond, pour Barbey - dans ce roman particulièrement, mais ce n'est pas le seul - à une formalisation fantastique. Toutefois, la proposition peut être inversée, et l'on peut concevoir que le fantastique de Barbey d'Aurevilly plus particulièrement, a mis en évidence une affection psychiatrique, qui doit à une technique romanesque d'avoir été étudiée cliniquement. Cependant, au-dessus de ces distinctions, le fantastique comme genre et les analyses psychologiques trouvent au XIXe un terrain propice à l'apparition d'une nouvelle aire du fantastique et d'une nouvelle science de ces choses de l'âme.

Le syndrome de Lasthénie de Ferjol est défini comme:
 " [...] une maladie psychiatrique dont l'expression hémato-
 logique est prépondérante. Il s'agit d'une anémie impor-
 tante et récidivante liée à des saignements répétés que le
 malade provoque lui-même dans le plus grand secret. Le
 pronostic psychiatrique de cette maladie est grave dans la
 plupart des cas." ⁶¹. D'après les études du professeur

⁶¹ Jean Dormont, Olivier Blétry, Jean-François Delfrais. Les 365 nouvelles maladies. (Paris: Flammarion, 1989) 398. Les autres références à ce texte seront indiquées par Les 365 n.m., et la page.

Bernard, cette maladie touche surtout des femmes dont le métier est paramédical et a pour signe clinique une spoliation sanguine qui s'entoure d'un rituel particulier à chaque sujet. Cette spoliation sanguine est

[...] répétitive, compulsive et remplit une fonction perverse. L'on s'aperçoit en effet que les patients ne cessent de manipuler et de duper toutes les personnes avec lesquelles ils sont en rapport, et que le rituel de spoliation est la condition nécessaire pour qu'ils accèdent à la jouissance sexuelle. Il existe enfin un aspect mortifère, particulièrement net lorsque certains malades vont jusqu'à l'automutilation ou au suicide. Dans quelques cas extrêmes, on a pu parler d'auto-vampirisme.⁶²

D'un point de vue psychanalytique, on rapproche "[...] ce syndrome de certaines conduites propres à la toximanie et à l'anorexie."⁶³, mais ce qui frappe le plus, c'est que c'est un clivage de la personnalité et que : "[...] le déni qui envahit leur discours en font avant tout l'expression d'une structure perverse."⁶⁴. Toujours d'après l'étude portant sur douze cas du professeur Bernard, les saignements provoqués peuvent être variables quant à la quantité de sang prélevée et peuvent être d'origine veineux, vésicaux ou vaginaux. Le traitement psychiatrique est malaisé, car le malade refuse d'être démasqué et cela "[...] exige une étroite collaboration entre les médecins somaticiens ou

⁶² Les 365 n.m. 398.

⁶³ Les 365 n. m. 398.

⁶⁴ Les 365 n. m. 398.

hématologistes et les psychothérapeutes." ⁶⁵. Les raisons qui amènent un sujet vers cette maladie sont doubles. Tout d'abord il peut s'agir de "[...] troubles psychopathiques et de toxicomanies diverses. Elles [les patientes] nous introduisent dans l'univers clos et répétitif de la perversion. Le plaisir pris est celui d'une véritable cérémonie secrète."

⁶⁶. L'autre cause qui provoque cette maladie, et qui semble être plus proche du personnage de Lasthénie de Ferjol, consiste en une forme de réponse

[...] à une angoisse importante ou à un état dépressif parfois sévère, chez qui la spoliation sanguine constitue un retournement contre soi-même de l'agressivité, d'une tension interne qu'elles [les patientes] ne peuvent exprimer autrement. Le sentiment de toute-puissance leur permet d'éviter une dépression profonde, le "vertige" de l'anémie est un plaisir qui prend plus le sens d'une fuite face à des conflits psychiques insurmontables. ⁶⁷

Avant toute étude du personnage romanesque, et dans une étape ultérieure, du genre littéraire que l'on peut associer avec une telle protagoniste, le rôle du médecin qui n'en peut mais devant un tel syndrome, se doit d'être souligné, car c'est le cas de ceux appelés au chevet de Lasthénie de Ferjol:

Le médecin aime comprendre pour soigner. Sa

⁶⁵ Les 365 n. m. 399.

⁶⁶ L. Degros, D. Viterbo, N. Alby, "Syndrome de Lasthénie de Ferjol, anémies factices par autospoliation." Perspectives en hématologie (Paris: Masson, 1982) 123. Les autres références à cet article seront indiquées par Per. en hém. et la page.

⁶⁷ Per. en hém. 123.

relation est d'emblée faussée avec ces patientes qui font tout pour qu'on ne comprenne pas et qu'on ne les guérisse pas. Elles sont souvent hospitalisées "par surprise", un des leurs proches, un médecin du service où elles travaillent ayant exigé une numération en raison de leur pâleur. Dissimuler leur est essentiel. Elles cachent non seulement les causes de l'anémie mais le plaisir pris au malaise physique. Le secret sert aussi à maintenir le pouvoir sur l'autre, essentiellement le médecin. Il s'agit d'un sentiment de toute-puissance magique, bien connu chez les toxicomanes. Il est important de souligner le rôle de ce jeu mégalomane dans le syndrome...⁶⁸

L'importance de cette comparaison entre le rôle du médecin en général et dans Une Histoire sans nom, c'est l'idée qu'il y a un jeu, une impression de puissance magique : ce sont des jalons dans notre future évocation du fantastique.

L'autre, et le dernier aspect pathologique à relever, a déjà été évoqué rapidement. Cependant, revenir et terminer par cet aspect de la maladie servira à introduire et Une Histoire sans nom et le fantastique inhérent à ce roman. Il s'agit de cette allusion à l'auto-vampirisme déjà nommé : "Ces étranges malades font bien sûr évoquer tous les mythes du sang : vampires et succubes résistant dans le temps à la logique de nos connaissances. Oser se prendre son sang c'est transgresser bien des interdits et fasciner. Nos patientes le savent très bien."⁶⁹ En dehors donc des considérations

⁶⁸ Per. en hém. 123-124.

⁶⁹ Per. en hém. 125.

cliniques et/ou pathologiques, il reste associé à ce syndrome un mythe du sang, qui est justement un des motifs essentiels de l'aire, du fond fantastique, et sur lequel nous baserons nos prémisses sur le fantastique dans Une Histoire sans nom. Avant cela toutefois, il s'agit de prendre l'intrigue en marche, et de relever, non pas les symptômes de ce syndrome, mais ce qui fait de Lasthénie de Ferjol, en dehors du castype, l'héroïne, ou l'une des héroïnes de cette histoire : "Ni diabolique, ni céleste, mais...sans nom." (p.28), comme l'indique l'exergue du roman.

Ce roman donc, publié en 1882, nous renvoie à une période troublée de l'histoire de France, et qui s'articule autour de l'événement de la Révolution. Celle-ci pour un auteur comme Barbey est prétexte à l'écriture fantastique⁷⁰, dans la mesure où cette Révolution est envisagée comme un événement diabolique et surtout perturbateur d'un ordre établi. La Révolution est alors considérée comme un événement qui fait voir autre chose, ce qui est le cas de la littérature fantastique. La maladie de Lasthénie de Ferjol et la Révolution fonctionnent en parallèle, ce sont deux motifs (par rapport à ceux utilisés de façon récurrente dans la littérature fantastique), deux motifs qui entraînent et justifient la narration dans le récit de l'extra-ordinaire.

⁷⁰ Tel qu'envisagé dans le chapitre V.15.

En résumé : Lasthénie de Ferjol et sa mère accueillent chez elle, un moine franciscain errant, pour qu'il prêche lors du Carême. Ce moine, comme c'est de tradition dans le roman noir du XVIIIe siècle est quelque peu diabolique, sinon inquiétant, et il va violer Lasthénie alors qu'elle était en pleine crise de somnambulisme.

Cela ne sera découvert que fort tard dans le roman, et correspondra à la fin de l'intrigue d'ailleurs. Entre temps, toutefois, Lasthénie sera tombée enceinte sans pouvoir en expliquer la cause. Sa mère Madame de Ferjol, religieuse jusqu'à en être janséniste, va persécuter sa fille pour que cette dernière avoue avec qui elle a fauté. Lasthénie qui ne peut répondre, va s'enfoncer peu à peu dans le désespoir et le silence, jusqu'à ce qu'on découvre, après l'accouchement d'un enfant mort-né, qu'elle s'est lentement suicidée.

La mort de Lasthénie de Ferjol, arrive de façon à surprendre le lecteur qui n'avait assisté, jusqu'à maintenant, qu'à la longue maladie et au martyre de Lasthénie. Avant que le professeur Bernard ne l'ait identifié de façon clinique, le syndrome de Lasthénie de Ferjol décrit par Barbey d'Aurevilly, apparaît comme un mal de l'âme qui hésite entre la possession diabolique (par le moine violeur et renégat), et une étude physiologique du somnambulisme. La frontière entre le réalisme pathologique et les incursions dans le monde surnaturel maintiennent dans Une Histoire sans nom le doute essentiel à tout roman fantastique. Il y a donc

jeu avec le lecteur, hésitation, ce qui selon Todorov et Caillois ⁷¹, entre autres, produit le fantastique. Ceci dit, les travaux du Professeur Bernard débouchent aussi sur cette constatation déjà mentionnée que cette étrange maladie résiste à la logique des connaissances de la psychiatrie, et, par conséquent les intrusions aurevilliennes dans le surnaturel d'une part (la possession diabolique), et les références aux mythes du sang, du vampire, rejoignent à un siècle de distance le mystère, qui en dehors des observations cliniques et pathologiques, entourent encore et toujours ce syndrome.

Le XIXe siècle avait vu l'exploration du mystère comme un moyen d'expliquer par la science ce que l'on avait tendance à accepter comme surnaturel. Les mouvements positivistes, idéologiques, ce grand courant scientifique qui a traversé tout le XIXe et ce XXe siècle qui est le nôtre, ont cru et croient toujours pouvoir expliquer le mystère, et surtout faire reculer ce que d'aucuns ont pu nommer l'opium du peuple, ou une forme de celui-ci. Au XIXe siècle donc, l'enthousiasme pour l'exploration des mystères, ou ce que l'on croyait tels, n'avait pas de bornes ⁷².

Cette quête du mystérieux au XIXe siècle pourrait être illustrée par de nombreux ouvrages littéraires, mais nous

⁷¹ Voir le premier Chapitre II, sur la définition du fantastique.

⁷² Voir page 70, la citation de P.-G. Castex.

n'évoquerons que Balzac et des romans tels que La Peau de chagrin (1831) ou Séraphita (1835), dans lesquels la recherche du mystère prend des dimensions similaires, mais dans l'ordre du romanesque, aux travaux du Dr Alexandre Bertrand. Barbey d'Aurevilly qui voulait être un nouveau Balzac, reprend lui aussi ce domaine de l'exploration du mystère occulte, mais si d'un côté il applique les procédés de l'enquête scientifique, de l'autre, il laisse toujours ouverte la porte du spirituel. Cette double postulation, entre une tentative d'explication rationnelle et l'évocation d'un monde où le Bien et le Mal, Dieu et le Diable, sont les forces qui font agir les êtres humains, cette double postulation donc, répond aussi à une des caractéristiques du fantastique qui est de jouer avec le lecteur en instaurant le doute entre ce qui est dicible, exprimable et ce qui ne l'est pas.

D'autre part, ce syndrome de Lasthénie de Ferjol contribue à cette équivoque, c'est, on l'a vu, une sorte de jeu, de rituel magique qui évolue selon le narrateur d'Une Histoire sans nom, entre une possession diabolique et une maladie devant laquelle les docteurs sont impuissants. L'aire du doute ne peut être mieux marquée qu'entre ces deux possibilités.

Le syndrome de Lasthénie de Ferjol, toujours, est une forme d'auto-vampirisme. Ceci renvoie, en ce qui concerne le fantastique, aux motifs et thèmes qui le constituent.

Autrement dit, le fantôme, le diable, le château hanté, la

statue qui bouge, le moine assassin, etc, tous ces motifs qui créèrent le roman noir au XVIIIe siècle et dont le fantastique est l'héritier, forment l'aire normative du fantastique, à partir de laquelle les romans du même nom sont généralement construits. Le fantastique a pour fonction de produire une transgression régressive, autrement dit de chercher à bouleverser les notions communément admises d'espace, de temps, de principe d'identité. En cela, l'espace de la Révolution française, tout comme le syndrome de Lasthénie de Ferjol, participe à cette formalisation fantastique. Cependant, on se doit de constater le changement ou glissement du motif fantastique au XIXe siècle. En effet l'apport de ce qui est maintenant considéré comme une maladie psychiatrique, correspond à un glissement de ce qui faisait le roman noir ou fantastique du XVIIIe siècle. L'étude des éléments physiologiques telle que menée par Barbey d'Aurevilly dans Une Histoire sans nom, pour ne nommer que ce roman, correspond à un renouveau d'une thématique (et particulièrement celle du fantastique), qui, on l'a précisé, trouve au XIXe dans l'immense champ de ce qui a été codifié depuis par la psychanalyse, un terrain d'enquête qui pourrait être résumé, mais seulement résumé, par un titre de Barrès : Le Culte du moi (1888). En effet de Sade et le sadisme à Sacher-Masoch et le masochisme, ce siècle (le XIXe), a fait de la quête et des possibilités du moi, ce qu'aucun autre n'avait entrepris de façon aussi méthodologique.

Si l'étymologie du mot psychologie est : "la science de l'apparition des esprits" ⁷³, il n'est alors pas étonnant que celle-ci, cette psychologie, doive à la littérature fantastique l'exploration et l'illustration de ce qui la compose. Autrement dit, l'aire thématique qui formalise le fantastique est justement ce monde de l'apparition ou de la transformation, entre l'immanence et la transcendance où l'on cherche à nommer ce qui échappe à la réalité. De plus si l'on se souvient de l'importance des mouvements spiritistes ⁷⁴ à la fin du XVIIIe siècle, et que ce fut aussi dans ce siècle que la littérature fantastique se développa, il devient alors plus évident de passer "de la science de l'apparition des esprits" au fantastique comme sa forme d'expression littéraire, pour arriver finalement à la psychologie du XXe siècle.

Et c'est ce que semblerait prouver le syndrome de Lasthénie de Ferjol, qui, d'un personnage romanesque dans un genre littéraire particulier, est devenu aujourd'hui le nom d'une maladie psychiatrique.

⁷³ Le Petit Robert (Paris: 1972) 1420.

⁷⁴ Voir par exemple: Auguste Viatte, Les Sources occultes du romantisme, illuminisme, théosophie (1770-1820). Paris: Honoré Champion, 1969.

V.17 Schématisation, Résumé.

Dans ce dernier sous-chapitre nous tenterons de développer une grille du fantastique dans Une Histoire sans nom, pour pouvoir l'appliquer ensuite à trois autres romans ⁷⁵. Cette recherche de l'esthétique aurevillienne, et son application, montrera la récurrence des motifs d'abord, et des thèmes ensuite, qui produisent le fantastique. En effet, la combinaison des catégorisations sémantiques, verbales et syntaxiques, transforment le motif en thèmes, et permettent d'assister à la formalisation fantastique d'un texte.

Dans le deuxième chapitre ⁷⁶, nous avons défini une schématisation dialectique qui faisait de l'imagination la thèse, de la mise en code l'antithèse et de la réception la synthèse. A ces trois éléments dialectiques, nous ferons correspondre, à la thèse le narrateur, à l'antithèse le texte et à la synthèse le lecteur. Cette schématisation divise et regroupe les trois éléments de tout écrit, à savoir celui qui produit (le narrateur), ce qui est produit (le texte), et la réception de ce produit (l'acte de lecture). Partant de cette constatation, nous évoquons, dans le chapitre V, l'importance

⁷⁵ L'Enfermée, Une Vieille Maîtresse, Un Prêtre marié.

⁷⁶ Chapitre II.

du fantastique pour le narrateur ⁷⁷ et les raisons qui permettent de croire qu'il peut être associé à cette catégorisation littéraire, puis dans le chapitre V principalement nous relevons les occurrences du fantastique ⁷⁸ et travaillons à la recherche de ses codes, et finalement dans l'ensemble des chapitres nous produisons l'acte de lecture qui repère le fantastique.

L'aspect le plus élaboré de ce travail est la recherche des codes dans les textes, puisque le texte est le lieu de rencontre du lecteur et du narrateur, et en partant de la constatation que les motifs du fantastique, par une dynamique précise, produisent les thèmes et la narration fantastique, nous avons conçu un schéma qui donne ceci : **Motif + aspects verbal, sémantique, syntaxique = thème + narration fantastique.**

Pour illustrer notre schéma, nous allons reprendre ces catégorisations (verbale, sémantique et syntaxique) en colonnes, et ce, pour le chapitre XIII d'Une Histoire sans nom.

Donc, en partant du motif pour arriver au thème, nous devons déterminer ce qui "trans-forme" ce passage et explique

⁷⁷ Et dans une moindre mesure le chapitre III sur l'histoire du fantastique tend à le faire aussi.

⁷⁸ A ce chapitre V qui privilégie Une Histoire sans nom, il faut aussi ajouter le chapitre VI qui applique aux trois autres romans étudiés, la grille que nous avons établie.

la dynamique de cette "trans-formation". Chacune des trois colonnes reprend un élément de cette codification --verbal, sémantique et syntaxique--, et essaie de représenter le passage de l'effet verbal à l'effet sémantique qui entraîne l'effet syntaxique et par conséquent le thème et la narration fantastique. Naturellement nous partons d'une aire normative ou à un "matériel préfixé" tel que défini dans le chapitre II, proposé par Jean-Luc Steinmetz ⁷⁹, ce qui d'ailleurs ne nous limite pas à cet auteur, puisque le lecteur que nous sommes participe à la construction de ce texte ⁸⁰, et que par conséquent il peut proposer d'autres ajouts à ce matériel "préfixé".

Le tableau que nous proposons part du motif (matériel préfixé), associé au rôle du lecteur (qui détermine les éléments verbaux, sémantiques et syntaxiques) pour arriver aux thèmes et à la narration fantastique :

<u>Verbal</u>		<u>Sémantique</u>	<u>Syntaxique</u>
13	(1)	Chapitre 13	Chapitre 13
démon nuit	(2)	démon des nuits solitaires	action qui se passe dans la nuit

⁷⁹ Voir chapitre II. Steinmetz n'est pas le seul à proposer une taxinomie du fantastique, Caillois, Castex, Todorov entre autres, le font aussi.

⁸⁰ Voir la définition du lecteur chapitre V.1.

soleil/soirée	(3)	soleil d'une soirée d'été	le rôle du regard
médusé	(4)	médusé par cet homme-fléau	Riculf est "fascinant"
vampire	(5)	comme un vampire	résume l'importance de Riculf
l'enfer	(6)	l'enfer d'où je sors	l'enfer d'où je sors: atmosphère
possession	(7)	possédée	Sa haine devient une possession
bouche audacieuse	(8)		Vient du chap.I se retrouve au chap. XIII
bouche terrible		diable	
dévorent éternelle	(9)	ces yeux qui dévorent tout, elle enviait le sort de ces vers	impénitence finale
régaler	(10)	régaler ma haine	la haine est comme l'amour
la tombe	(11)	descendre dans la tombe	gardienne de tombe: le rôle de Mme de Ferjol

Ce tableau met en place les exemples, et le passage d'une catégorie à l'autre, les éléments qui créent et justifient la narration fantastique. Même si ceux-ci ont déjà été discuté dans le sous-chapitre quatorze, nous allons les reprendre, succinctement, à la lumière de cette schématisation et dans

l'ordre donné par le numéro qui accompagne chaque ligne :

1) L'élément verbal "13" est une indication qui dès qu'elle est mentionnée renvoie à un effet sémantique. Ce chiffre signifie quelque chose, que ce soit chance ou malchance, il fait partie de ce groupe de chiffres (3, 7, 9...) qui symbolisent une Idée, un Etre, quelque chose de caché sous sa représentation. A partir de cette constatation cet élément devient syntaxique puisque ce dernier chapitre porte le numéro treize, ce qui renvoie donc la narration au sens magique ou occulte indiqué par ce chiffre.

2) Les éléments verbaux de "démon" et "nuit" sont associés, mais même pris séparément ils indiquent chacun le passage du dicible à l'indicible, puisque la nuit est le domaine des forces du mal, du démon, du prince des Ténèbres, et que la nuit permet de brouiller le regard, et d'en faire d'un point de vue sémantique, un regard intérieur, puisque l'extérieur est invisible. La nuit engendre le fantastique, et le fait que la narration se déroule à ce moment-là, permet alors une interprétation fantastique de l'intrigue, puisque celle-ci s'ouvre sur le mystère, sur l'envers de la réalité, du moins la visible, la dicible. En outre le "démon des nuits solitaires" indique sémantiquement, non seulement la tentation du Diable, mais aussi dans la lutte entre le Bien et le Mal, que ce dernier a vaincu, ce qui naturellement va avoir des conséquences sur le développement de la narration.

3) Le couple d'éléments verbaux "soleil/soirée" est un prolongement de ce qui a été mentionné plus tôt sur la nuit. L'intrigue est à ce moment à un point qui annonce la nuit, la grande nuit de la haine de Mme de Ferjol, et le soleil qui permet de voir, est aussi en train de descendre à l'horizon, c'est presque l'heure entre chien et loup, où l'on ne distingue plus très bien ce qui est de ce qui n'est pas. D'un point de vue syntaxique, cela renvoie au début du roman (p.31), où l'intrigue commence, elle aussi : "[...] dans ce chien et loup d'un soir d'hiver, mais où il y avait plus de loup que de chien." (p.31). Entre ces deux noirceurs, se situe la grande noirceur, celle de la Révolution, celle du drame de Lasthénie, celle de la narration, où le fantastique s'inscrit comme une vision alors que toutes les autres sont bouchées par l'absence de lumière.

4) Le choix verbal de "médusé" indique non seulement un possible monstre marin, mais aussi que la personne qui subit l'action est prise comme par l'action d'un philtre, est en quelque sorte possédée, et que par conséquent elle réagira sous l'emprise de ce qui la méduse. De plus être "médusé par un homme-fléau", renvoie à la symbolique de celle qui porte le fléau, avec la faux, autrement dit la mort. L'intrigue peut s'interpréter comme une descente en Enfer et dans la mort, les dames de Ferjol ayant été fascinées par un Riculf diabolique, qui les y a conduites : c'est ce qui forme

l'élément syntaxique, et peut être vu comme la trame --non exprimée--, mais sous-jacente de la narration.

5) Le choix verbal de vampire fait partie du "matériel préfixé" du fantastique, et du fait de la comparaison : "[...] comme un vampire [...]" (p.150), indique sémantiquement que Riculf en est un et que par conséquent, de façon syntaxique, son importance dans la narration peut se lire par rapport à ce qui produit le fantastique quant aux vampires.

6) L'élément verbal "l'enfer" introduit une autre "réalité" qui s'inscrit elle aussi dans le fantastique, et le fait de savoir que Riculf en vient : "[...] l'Enfer d'où je sors." (p.151), indique sémantiquement un passage d'un monde à un autre, un va-et-vient d'un être qui ne peut être que diabolique puisque seul le diable peut sortir de l'Enfer, ce qui fonctionne, syntaxiquement, comme une inscription de la narration dans cet espace de l'Enfer, là encore de manière sous-entendue, puisque le fantastique propose, plus qu'impose, un autre regard dans un autre espace.

7) Le choix verbal de "possession" est à relier avec celui de "démon", "enfer" et "médusé", il montre une autre facette d'une même indication : celle de la mainmise diabolique. Le passage du verbal au sémantique se fait par l'indication de la "possession" de Mme de Ferjol, qui rappelle, ne serait-ce

que l'exorcisme, un certain nombre d'images de ce que peut être la possession. Le passage du sémantique au syntaxique se produit par : "Sa haine devient une possession." (p.152), et cela boucle l'intrigue qui avait commencé par l'évocation de l'amour de Mme de Ferjol pour son mari, qui frisait la possession. Ce qui inscrit la narration, une fois de plus sous l'égide du diable.

8) Les indications verbales qui s'arrêtent sur la "bouche audacieuse" et la "bouche terrible", renvoient sémantiquement à la représentation du vampire et à celle du Diable. La bouche c'est naturellement par où le vampire se nourrit et c'est l'organe métaphorique de la parole qui reste le moyen le plus sûr de la tentation opérée par le diable. D'un point de vue syntaxique, la mention de bouche qui avait déjà été décrite dans le premier chapitre permet, là encore, de boucler l'intrigue dans une allégorie de la bouche et de ses pouvoirs et de ses dangers.

9) et 10) Ces deux indications verbales, "dévorent" et "régaler", participent et proviennent d'une même constatation: la représentation du vampire qui se retrouve dans l'allégorie de la bouche, mentionnée précédemment, et qui renvoie aussi au diable. L'élément syntaxique correspond alors aux indications "[...] l'impénitence finale [...]" (p.154), qui enferme Mme de Ferjol dans une condamnation

éternelle, et de : "La haine est comme l'amour." (p.153) qui résume la place et la vie de ce même personnage dans la narration.

11) L'élément verbal de "la tombe" rejoint ce "matériel préfixé" du fantastique, surtout s'il est associé à celui de "vampire", "enfer" et "démon". De plus, ce jeu avec la mort qui laisse supposer que celle-ci n'est qu'un passage et non pas une fin en soi, participe à cette "transformation" du regard sur la réalité (considéré comme le dicible). D'un point de vue sémantique, que Mme de Ferjol veuille "[...] descendre dans sa [celle de Riculf] tombe [...]" (p.154), renvoie à ces mythes de morts-vivants, qui passent de la mort à la vie, d'une réalité au surnaturel, ce qui échappe alors au réalisme romanesque pour atteindre le fantastique, puisque c'est une forme de métamorphose. Quant au syntaxique, il se retrouve dans ce rôle que joue la tombe pour Mme de Ferjol : elle fut gardienne de celle de son mari, enterra le cadavre mort-né de son petit-fils, provoqua le passage dans la tombe de sa fille, et se retrouve finalement devant la tombe ouverte de Riculf, où elle veut descendre (métaphore de sa mort). Ce jeu avec le motif de la tombe (sans mentionner les lieux qui sont souvent comparés à des tombes) devient un thème de par la dynamique qui en fait un espace explicatif et où s'achève la narration.

Ce récit, Une Histoire sans nom, a servi de base et d'exemple de notre argumentation quant au fantastique dans l'oeuvre romanesque de Barbey d'Aurevilly, et, cette enquête sur seulement un roman pourrait, par déduction, s'élargir aux autres romans de cet auteur qui reprennent bon nombre des mécanismes ⁸¹ décrits dans ce chapitre V. Toutefois, sans recommencer une analyse du corpus du fantastique comme cela vient d'être fait, nous appliquerons la schématisation proposée dans ces dernières pages à des aspects (lieux, personnages) des romans suivants : Une Vieille Maîtresse, L'Ensorcelée et Un Prêtre marié, ce qui permettra de confirmer notre proposition de l'inscription du fantastique chez Barbey d'Aurevilly.

⁸¹ Ou qu'Une Histoire sans nom a repris puisque ce fut le dernier roman composé par Barbey d'Aurevilly.

CHAPITRE VI

LE FANTASTIQUE : DANS UNE VIEILLE MAITRESSE, L'ENSORCELEE, UN PRETRE MARIE ¹

VI.1 Généralisations.

Dans le chapitre IV, nous avons distingué dans l'oeuvre de Barbey d'Aurevilly ce qui appartenait au fantastique et à une tradition "d'histoires tragiques". Cette distinction sépare les romans des nouvelles ², et ce sont dans les premiers maintenant que nous tenterons de dégager --par rapport à l'analyse d'Une Histoire sans nom-- la formalisation fantastique.

Il ne s'agira pas, dans ces trois romans, de répéter la quête d'un corpus du fantastique qui existe de la même manière que dans Une Histoire sans nom, mais plutôt de

¹ Toutes les références à ces trois romans sont tirées de l'édition de la collection Bouquins déjà citée.

² Avec pour exceptions: Ce qui ne meurt pas, et Le Chevalier des Touches qui ne correspondent ni à l'une ni à l'autre des catégories précédemment citées (voir chapitre IV).

de P. Tranouez permettent d'appréhender une des constantes de l'écriture aurevillienne :

Une même scène et une même mise en scène se retrouveraient généralement : même face à face avec un être fulgurant, angélique et mortel, dans un instant capital, où la mort et la vérité comparaisent en même temps que le désir s'exauce, scène capitale ou hiérophanie après quoi le temps se vide de toute substance pour qui l'a connue, qui commence alors à "vivre à reculons"; et même venue au monde de cet instant sacré - ou même accès à lui de l'homme venu du monde (le scripteur) qui rapporte une rencontre passée avec qui a traversé cet instant, l'a reconstitué ou entendu narrer, hiérophante qui l'initie aux mystères. Où l'on voit, autrement dit, une scène et ses répercussions ou, pour parler comme Barbey, ses "ricochets" : sur le personnel de l'histoire, arrêté à jamais dans la sidération, l'adoration perpétuelle, la réévocation et la reproduction dans "l'horreur et la nostalgie"; et, hors de l'espace de l'histoire, sa constitution en récit par un de ses protagonistes ou par un tiers plus ou moins engagé, et sa délivrance comme l'histoire lors d'une scène qui tient obscurément de la scène narrée.⁶

Cette évocation d'un concept d'unicité narratologique dans l'oeuvre de Barbey, permet, par rapport au fantastique évoqué dans ce travail (et particulièrement dans Une Histoire sans nom), de lier les quatre romans à une même structure non seulement narratologique, mais aussi fantastique. En effet, cette scène fascinante narrée par un hiérophante, qu'il soit le narrateur ou le scripteur⁷ se retrouve aussi bien dans

⁶ Tranouez 13-14.

⁷ Par scripteur et narrateur, nous reprenons les distinctions de Tranouez: "Je désignerai par scripteur l'émetteur de tout un récit, dans la mesure où il émergera à la première personne; par narrateur l'émetteur d'une histoire à l'intérieur du récit (ce qu'on appelle parfois, et que j'appellerai, parfois, moi-même, narrateur en second)." Tranouez 13.

L'Ensorcelée ⁸, qu'Un Prêtre marié ⁹, qu'Une Vieille Maîtresse ¹⁰, et cette fascination participe du fantastique dans la mesure où celui-ci se doit de l'être (fascinant) par définition ¹¹.

Naturellement cette scène fascinante, autour de laquelle se greffe une intrigue, est composée de variations qui sont dues autant à l'époque à laquelle furent écrits ces romans qu'à l'utilisation de ce que nous définissons comme le motif fantastique particulier à chaque oeuvre. Toutefois ces variations se constituent inmanquablement en une structure qui font de la scène fascinante le noyau qui détermine une double architecture. La première est apparente et elle se décline d'abord par la présentation d'un scripteur, puis le

⁸ Dans L'Ensorcelée, le scripteur apparaît dès les premières pages: "Il y a quelques années, je voyageais dans ces parages, dont j'aurais voulu faire comprendre le saisissant aspect au lecteur." (Bouquins 364), alors qu'il traverse la lande de Lessay. Lande qui est l'objet, le cadre fascinant, puisqu'elle peut être la cause des événements qui vont être narrés.

⁹ Dans Un Prêtre marié, le scripteur/hiérophante utilise la structure du conte dont l'objet fascinant sera "[...] ce médaillon monté en broche, que je crois parfois, sans le lui dire, quelque talisman enchanté." (Bouquins 525). Le scripteur fera donc "parler" ce médaillon ce qui produira la narration.

¹⁰ Une Vieille Maîtresse ne fait pas apparaître de scripteur hiérophante, et la structure narratologique est plus hésitante que dans les deux précédents romans mentionnés. Les premiers chapitres sont des portraits, suivis par des lettres (où l'on découvre un narrateur, le vicomte de Prosnay), et finalement le chapitre III trouve dans la description un rythme qui fait du bord de mer, où se déroule l'action, l'objet fascinant qui donne à l'intrigue sa facture romanesque et fantastique.

¹¹ La fascination opère entre un fascinant et un fasciné, entre une narration et un lecteur, c'est ce "jeu" (entre autres) qui produit le fantastique.

récit, et finalement le retour au présent. La seconde, là encore, se divise en trois mouvements : un début lent et descriptif, suivi d'un récit où les événements sont liés dans un ordre chronologique, et finalement une brusque accélération qui conclut l'intrigue.

Dans Une Histoire sans nom, le scripteur apparaît donc dès les premières lignes du premier chapitre et le souvenir qu'il évoque de son passage dans ce village du Forez fonctionne aussi comme une description lente et imagée. La deuxième partie consiste du récit, qui est aussi la narration des événements en ordre chronologique, et c'est la façon dont se déroule la narration de ce roman en particulier. La troisième partie, qu'elle soit nommée comme un retour au présent, ou une brusque accélération qui conclut l'histoire, résume la conclusion, le dénouement de cette Histoire sans nom (voir ch. V).

Dans Un Prêtre marié, l'introduction est une présentation du scripteur sous forme de conte. Il est avec des amis et narre l'histoire qu'un narrateur en second (Rollon de Langrune) a découverte après avoir acquis un médaillon qui fut celui de Sombreval (le prêtre marié). A cela fait suite un chapitre descriptif, qui replace l'intrigue dans son cadre (chapitre I). Le récit ou la narration des événements liés chronologiquement constitue la majeure partie du roman qui se conclut à la fin du chapitre XXIX par un retour au présent

justifiant le titre du roman (et constitue aussi un retour à l'introduction, puisque c'est en réponse à la curiosité du scripteur que le narrateur en second a raconté comment il a trouvé et le médaillon, et son histoire).

En ce qui concerne L'Ensorcelée, son architecture est assez identique à celle d'Une Histoire sans nom. Les deux premiers chapitres servent à introduire le scripteur et sa conversation avec le narrateur en second (alors qu'ils traversent la lande de Lessay), qui va lui narrer l'histoire de cette ensorcelée. Les chapitres III à XV, après un début lent et descriptif, constituent le récit qui est amené de façon chronologique. Le dernier chapitre (XVI) est un retour au présent qui conclut l'histoire et la légende : "[...] de ce qu'on appelle la messe de l'abbé de la Croix-Jugan!" ¹², légende que le scripteur avait désiré entendre de son compagnon de voyage (le narrateur en second) dans le chapitre II.

Ce roman Une Vieille Maîtresse, date de 1851. C'est donc le premier écrit et publié parmi ceux que nous comparons. Par conséquent la technique narrative peut ne pas être aussi élaborée que dans les romans subséquents. Comme le mentionne Jacques Petit ¹³ dans son étude sur la structure de ce roman, celle-ci est hésitante. Les deux premiers chapitres correspondent à ce début lent et descriptif (le scripteur

¹² Bouquins 521.

¹³ Pléiade I 1290-91.

n'apparaît pas). A partir du chapitre III, et jusqu'au chapitre XVII, l'histoire est narrée de façon chronologique, pour s'achever par une brusque accélération qui conclut l'histoire (chapitre XVIII).

Ces deux architectures ne sont pas contradictoires, mais plutôt complémentaires, et l'on peut considérer qu'Une Histoire sans nom, Un Prêtre marié, L'Ensorcelée participent de la première architecture, alors qu'Une Vieille Maîtresse correspond plus à la deuxième, mais ces deux architectures se chevauchent dans ces romans.

Ces considérations narratologiques font que l'oeuvre de Barbey peut être envisagée et expliquée à partir d'un unique roman (c'est ce qu'a tenté de faire le chapitre V), qui ne couvrira pas toutes les facettes de la diversité de l'oeuvre aurevillienne, mais qui permet cependant d'en entrevoir et schématiser une modélisation, aussi bien en ce qui concerne la narration que la production d'un fantastique.

VI.3 De structures thématiques parallèles.

Si l'on peut déterminer une thématique commune à ces quatre intrigues romanesques (et par extension à l'oeuvre aurevillienne), cela serait celle qui s'organise autour de la femme et de la passion amoureuse. Pierre Colla en déduit donc que Barbey

fois prisonnier de ses vœux faits à Dieu et à l'Eglise et de sa tentative de suicide considérée comme un pacte avec le diable), cette passion donc se révélera fatale pour Jeanne Le Hardouey et condamnera La Croix-Jugan à une expiation surnaturelle et éternelle.

Alors que la passion était surtout représentée par des femmes dans les trois romans cités précédemment, dans Un Prêtre marié, il s'agira surtout de celle d'un père (Sombreval) pour sa fille (Calixte). Cette passion paternelle à laquelle s'ajoute l'amour du jeune Néel pour Calixte ne produira que des drames tant par la fin du père (mort noyé) que par celle du jeune amoureux qui se fera tuer dans une bataille par désespoir de ne pas être aimé. Une autre forme de passion est aussi représentée dans ce roman, c'est la passion religieuse de Calixte qui est une sorte de sainte Thérèse d'Avila, laquelle s'achèvera tragiquement elle aussi, bien que le tragique des passions humaines ne se mesure pas à la même aune que le tragique qui mène à la sainteté.

En plus de cette utilisation des passions amoureuses comme un des moteurs de l'intrigue, ces quatre romans ont par rapport au fantastique, une même structure quant à la transformation des motifs en thèmes qui s'accomplit grâce à un actant commun, quant à sa fonction dans les divers romans

étrange association repose sur la force de "répulsion" inhérente à l'un des partenaires et sur les tentatives de "résistance" et les remords de l'autre." Claudie Bernard, Le Chouan romanesque, Balzac, Barbey d'Aurevilly, Hugo. (Paris: PUF, 1989) 163.

étudiés. Pourtant publiés sur une période de trente ans, d'Une Vieille Maîtresse (1851) à Une Histoire sans nom (1881), en passant par L'Ensorcelée (1852) et Un Prêtre marié (1864), ces romans ont en commun ce que Philippe Berthier nomme un scénario et qu'il résume ainsi :

Beaucoup de textes aurevilliens reposent sur un scénario qu'on pourrait ainsi résumer : dans une vie jusque là immobile, ou dans un milieu clos, momifié de rites sociaux et nécrosé par une liturgie immuable, surgit un jour quelqu'un d'autre. Non pas seulement un visage nouveau, mais un être de race différente. Cet être passe en météore. Sa venue détermine des événements aussi terribles que secrets à des profondeurs hypothétiques. Bientôt il disparaît sans laisser d'autres traces que des catastrophes inexplicables où l'on croit reconnaître sa main. Cette image du passant-ravageur habite le rêve aurevillien depuis très longtemps.¹⁶

Ce scénario est, avec des variantes, celui des quatre romans mentionnés, et il a ceci de particulier, qu'il correspond à un schéma du roman fantastique¹⁷ où un être bizarre (ou actant), propulsé dans un milieu clos, va faire naître d'étranges événements, et provoquer la transgression¹⁸.

¹⁶ Berthier 283.

¹⁷ Nous renverrons ici à la définition de Jacques Goimard: Le fantastique c'est: " 1) Une bonne partie du récit joue sur le réalisme ou du moins sur la banalité quotidienne. -2) L'effet d'extraordinaire est introduit graduellement, par petites doses, pour créer un effet d'inquiétude, puis cristallisé par un coup de théâtre où intervient un être ou un événement monstrueux. -3) Nos certitudes basculent dans la débâcle et l'auteur peut nous en suggérer d'autres, paradoxales ou même archaïques, tendant à reconstituer le sens mis à mal sous l'effet de la surprise." Voir chapitre II.

¹⁸ Ou comme le résume Caillois: "Tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne." Cette citation a déjà été mentionnée dans le chapitre II.

Les variantes dans les romans aurevilliens consistent, surtout, à ce que le personnage transgresseur reste plus ou moins longtemps en scène. Ainsi dans le premier roman (Une Vieille Maîtresse), l'être étrange, dans ce cas Vellini, n'est pas un personnage qui passe, mais un personnage qui demeure plutôt dans l'intrigue (après une arrivée étrange)¹⁹. C'est le cas aussi de l'abbé de Croix-Jugan dans L'Ensorcelée ou de Sombreval dans Un Prêtre marié. Mais ces personnages sont soit de "race différente" (telle Vellini) soit des transgresseurs quelque peu sataniques. L'un d'ailleurs n'excluant pas l'autre.

L'arrivée de ces personnages se passe dans un monde clos, que ce soit dans l'aristocratie parisienne (et à la veille d'un mariage) dans Une Vieille Maîtresse, ou dans des villages de la presqu'île du Cotentin dans L'Ensorcelée et Un Prêtre marié. Tout comme dans Une Histoire sans nom qui se passe d'abord dans "une petite bourgade du Forez", avant de s'achever dans un château du Cotentin. Il y a donc une similitude des structures de l'intrigue dans ces quatre romans qui fait que leur fonctionnement par rapport au fantastique est identique et que l'exploitation des lieux, la lande (Un Prêtre marié, L'Ensorcelée) la mer (Une Vieille Maîtresse), un petit village de montagne (Une Histoire sans nom), agit comme cadre producteur de fantastique, dans la

¹⁹ Au contraire du moine Riculf dans Une Histoire sans nom, qui physiquement disparaît assez rapidement, mais dont les oeuvres et les traces perdurent.

mesure où ces lieux produisent l'inexplicable : des légendes, des superstitions, bref, tout un "méta-monde", où le mystérieux amène le lecteur aux frontières d'un irréel, d'un indicible, à tendance surnaturelle.

En plus de ces mêmes scénarios, les quatre romans s'inscrivent dans le surnaturel grâce à une transgression. C'est à dire qu'on retrouve le combat entre le Bien (qui est la réalité quotidienne) et le Mal (qui est la provocation suscitée par le "passant-passeur"). Le résultat de ce duel revient à la victoire du Mal, dans les quatre romans mentionnés, comme fin inéluctable, et qui est prévue et annoncée, toujours dans ces quatre romans, par des personnages qui réapparaissent de façon identique, telle la Clotte (L'Ensorcelée), la Grande Malgaigne (Un Prêtre marié), Agathe (Une Histoire sans nom), le mendiant et les pâtres (Une Vieille Maîtresse). Ces personnages permettent l'interprétation de la transgression, ils sont les premiers à s'en apercevoir, parce qu'ils vivent beaucoup plus près du monde invisible que les autres protagonistes : ils sont en effet quelque peu devins, sorciers, sorcières. Leur rôle dans la création du fantastique est de permettre le passage du dicible à l'indicible, d'interpréter les signes de ce duel entre le Bien et le Mal.

Nous proposerons maintenant comme exemple, une étude succincte de la production fantastique à partir d'un motif

particulier pour chacun de ces trois romans de Barbey d'Aurevilly. Nous reprendrons pour cela la structure qui part du motif ²⁰ pour arriver au thème en utilisant les catégories sémantique, syntaxique et verbale, telles que présentées dans le chapitre V pour Une Histoire sans nom.

VI.4 Une Vieille Maîtresse.

Dans ce roman, le motif fantastique le plus récurrent et centralisateur consiste en l'utilisation du vampirisme, qui de façon parodique, symbolise le lien entre Ryno et Vellini, ce qui a pour conséquence de rendre leur passion éternelle.

Ce roman reprendrait le mythe de Tristan et Iseut ²¹, jusqu'à l'épisode du philtre qui avait lié Tristan à Iseut de manière magique. La magie pour Barbey d'Aurevilly est noire, et l'on assiste en filigrane, non seulement à l'échange de ce sang entre les deux amants, mais aussi à une parodie de communion qui rappelle les messes noires des sorcières. Le roman ne consiste pas qu'en cela ²², mais le parallèle avec

²⁰ Les motifs consistent en, dans Une Vieille Maîtresse: le vampirisme, dans L'Enfermée: le pacte avec le diable, dans Un Prêtre marié; le pacte avec le diable et le mysticisme doloriste. Tout comme Une Histoire sans nom tourne autour du motif du moine luciférien.

²¹ Tel que le définit Denis de Rougemont dans L'Amour et l'Occident. (Paris: Plon, 1972).

²² C'est aussi de l'avis de l'auteur: "[...] pour faire opposition au roman trop vanté d'Adolphe, cet horrible chef-d'oeuvre d'analyse et de style trop glacé, mais qui résume jusque dans sa froideur le XIXe siècle et sa décrépitude du

le mythe de Tristan et Iseut et son détournement vers la magie noire transparaît trop évidemment pour ne voir l'intention de l'auteur d'inscrire un fantastique sur un fond littéraire et mythique.

Comme il l'a déjà été mentionné, il n'est pas question de relever toutes les récurrences du motif/thème recherché (ici le vampirisme), mais plutôt de les résumer, les synthétiser. En prenant le modèle des catégories structurantes, on peut justifier le fonctionnement fantastique du vampirisme qui opère comme suit :

<u>cat. verbale</u> :	<u>cat. sémantique</u> :	<u>cat. syntaxique</u> :
sang, boire, et tout ce qui est synonyme.	philtre, charme, sort	la façon dont le sort agit, le rôle de Vellini comme vampire/magicienne

Sous la mention de catégorie verbale, il va rentrer tous les choix verbaux qui sont associés à l'idée de sang et de boire, et naturellement l'expression "sucrer le sang" (p.84) entre autres, qui amène à la catégorie sémantique, ou le passage à la métaphore du vampire, qui dans ce roman est à associer aussi au mythe du philtre chez Tristan et Iseut, philtre qui est différemment nommé charme ou sort. Le rapport au mythe prend alors une dimension fantastique dans la mesure où le narrateur inscrit une dimension métaphysique comme explication et justification de l'amour entre ces deux

coeur." cité de la préface Philippe Sellier: Bouquins 28.

personnages.

C'est ce qui fait dire à Vellini que l'amour entre elle et Ryno dépasse sa propre volonté : "Ce n'est pas moi, Ryno; c'est le sort, c'est le sang!" (p.284). Cette citation indique le passage à la catégorie syntaxique, qui, bien qu'indiquée dès le début de l'intrigue de façon comparative: "Cette belle tête pâle [...] était d'une beauté presque aussi grandiose et aussi tragique que celle d'une magicienne composant un philtre." (p.56), va prendre toute l'intrigue pour d'abord être nommée et expliquée, et ensuite prouvée. En effet Vellini était la maîtresse de Ryno avant son mariage avec Hermangarde et le redeviendra après quelques mois de mariage, parce que : "[...] la chaîne du sang [...]" (p.178) est entre eux. Il est d'ailleurs symptomatique que Hermangarde donne à boire du thé à son mari, alors que Vellini se coupe une veine pour lui faire boire de son sang (p.311-312). Cette scène du chapitre XVI, conclut le pacte du sang, et en même temps prouve la défaite de Hermangarde (qui devient Iseut la Blonde) face à Vellini.

Cette schématisation de l'importance du motif du vampirisme, qui produit le lien magique entre deux personnages et inscrit l'intrigue dans le fantastique, nous semble être le ressort narratif le plus important dans ce roman puisqu'il détermine non seulement la dynamique narrative, mais aussi le cadre, l'atmosphère du roman. Celui-ci se lit alors, et par conséquent, comme une fascination, si l'on

accepte le regard du narrateur sur les causes fascinantes, autrement dit : "[...] cette communion sanglante [dont] [...] l'influence terrible et sacrée [liera Vellini et Ryno] [...] jusqu'à la mort." (p.156).

VI.5 L'Ensorcelée

Ce roman qui fut commencé en 1849 au moment où Barbey d'Aurevilly achevait Une Vieille Maîtresse, ne reprend pas le thème du vampirisme de ce dernier, mais développe, un peu plus, le fantastique chrétien²³ et cette double postulation entre le Bien et le Mal.

Là encore, il s'agit de l'histoire d'une passion amoureuse où le Diable, sous les traits de l'abbé de La Croix-Jugan, va séduire Jeanne Le Hardouey et l'amener à la mort²⁴. L'abbé

²³ Philippe Sellier définit ainsi le fantastique chrétien : "L'Ensorcelée est un des chefs-d'oeuvre, le premier peut-être, du fantastique chrétien. L'alliance de ces deux termes peut étonner. En effet généralement, on parle plutôt de merveilleux chrétien; si le fantastique et le merveilleux naissent tous deux dès qu'il intervient dans la vie humaine des forces ou des êtres surnaturels, dans le cas du merveilleux cette présence, aisément acceptée, est éprouvée comme familière et peu surprenante, qu'il s'agisse d'un merveilleux bleu (les saints, les bonnes fées) ou d'un merveilleux noir (les démons). En revanche le fantastique implique incertitude; son irruption épouvante, tout en laissant le lecteur hésitant sur la nature de ce qui s'est réellement produit." Bouquins 34-35.

²⁴ Le diable n'apparaît jamais, mais la sensation de sa présence est constante, et comme le souligne Philippe Sellier: "L'auteur des Diaboliques invente ici un satanisme sans Satan. Il a bien vu que l'apparition d'un être surnaturel ferait sourire et dissiperait l'envoûtement. Il a tiré la leçon de l'échec des Martyrs, où Chateaubriand faisait combattre anges et démons. Dans L'Ensorcelée le diable n'apparaît pas, et sans

de La Croix-Jugan est passé au Diable depuis qu'il a tenté de se suicider, et sa presque mort est une forme de descente aux Enfers, d'où il ressortira comme possédé, devant expier le péché de son suicide. Cette schématisation de l'intrigue laisse entrevoir que le réalisme de cette intrigue se nourrit d'un surnaturalisme fantastique, dans la mesure où le passage de l'un à l'autre s'opère constamment, non seulement par le personnage de La Croix-Jugan, mais aussi par les pâtres, par la Clotte (une vieille femme quelque peu sorcière), et surtout par les landes : "[...] on ne saurait dire l'effet qu'elles produisent sur l'imagination de ceux qui les traversent, de quel charme bizarre et profond elles saisissent les yeux et le coeur. Qui sait le charme des landes?..." (p.361). Il s'agit donc (dans L'Ensorcelée comme dans les autres romans fantastiques de Barbey) de la juxtaposition de deux mondes, le visible et l'invisible, le dicible et l'indicible, l'un prenant sa raison d'être dans l'autre et réciproquement. Philippe Berthier y voit plus fondamentalement un mouvement "des surfaces aux profondeurs" :

Le surnaturel n'est pas seulement au-dessus des êtres; il est d'une certaine manière, en eux : dans la mesure où leurs pulsions restent impénétrables, elles participent d'un mystère global; et Barbey, dirait-on, prend soin d'aller au-devant des objections possibles au merveilleux dont s'embarrasserait l'histoire de son herbager :

cesse nous est suggérée la possibilité d'une interprétation rationaliste des phénomènes. Mais l'auteur, visiblement, nous incline à ne pas l'accepter. Car si Satan n'apparaît pas en personne, on sent passer sur les êtres son ombre et son haleine glacée." Bouquins 35.

"comme si l'envers, le dessous de toutes les choses humaines n'était pas du merveilleux tout aussi inexplicable que ce qu'on nie, faute de l'expliquer!". Au coeur de chacun, il y a ce coeur nocturne, inconnaissable, inaccessible : le thème si irréductiblement personnel du dessous, dont on peut dire sans exagérer qu'il a tyrannisé en permanence l'imagination aurevillienne, est en liaison profonde avec les appels du fantastique, dont il propose une variation intériorisée, muette, non seulement sans spectacle mais "objectivement" indiscernable, tout en puisant dans le grand rêve de la vérité secrète l'émoi rôdeur qui incite à tenter une exploration d'avance découragée.²⁵

De ce thème "du dessous" qu'explique Berthier, nous voudrions faire surtout ressortir ce qui semble une allusion au mythe moyenâgeux de la vente de son âme au diable, d'une forme de pacte avec le diable, et que pourrait illustrer le personnage de La Croix-Jugan dans L'Ensorcelée.

Pour ce faire, nous réemploierons les catégories sémantique, syntaxique et verbale, pour déterminer, succinctement, à travers l'intrigue, le fonctionnement du passage du motif au thème. Tout comme pour Une Vieille Maîtresse, cette catégorisation de l'Ensorcelée n'est que le résumé de ce que pourrait être une étude détaillée du roman. Ce motif du pacte avec le Diable, n'est qu'un élément de la production du fantastique, et celui qui nous semble le moteur de tous les autres, tels la possession, la sorcellerie, l'influence de la lande, le rôle de la Révolution française, pour ne nommer que les plus importants, et que l'on retrouve

²⁵ Berthier 272.

de plus ou moins semblables ou développées dans les autres romans de Barbey d'Aurevilly.

Le découpage, en catégories, du motif du pacte avec le Diable fonctionne par l'enchevêtrement dans la narration des éléments verbaux liés au terme "diable", qui par effets métaphoriques associent ce diable à l'abbé de la Croix-Jugan, et qui produisent soit en amont, soit en aval ²⁶, l'élément syntaxique et la production du thème.

<u>cat. verbale:</u>	<u>cat. sémantique:</u>	<u>cat. syntaxique:</u>
diabale, abbé noir Lucifer, démon, etc.	la face d'un réprouvé, le ministre de Lucifer, la bouche en feu du four du diable, La Croix- Jugan est plus au Diable qu'au bon Dieu.	allusion à Dante, sa présence entraîne la possession de Jeanne Le Hardouey et sa mort, la Messe des Morts que revient chanter La Croix- Jugan comme une punition éternelle

Ces quelques exemples de catégorisation qui ne reprennent qu'un seul motif, illustrent, là encore, la manière dont le fantastique s'ossifie dans la narration, et cela à

²⁶ Soit en amont, quand le narrateur, dès le début du roman (chap. II), fait une allusion à Dante: "Si nous avions gardé le silence, nous eussions ressemblé à deux ombres comme le Dante en dut voir errer dans les limbes de son Purgatoire." (Bouquins 375); soit en aval par les confirmations de la nature diabolique de l'abbé de La Croix-Jugan, telle celle des pâtres, qui dans leur attirail de sorcellerie n'ont aucun moyen de s'en prendre à La Croix-Jugan, car il a plus de pouvoir qu'eux: "Du pouvais! j'n'en avons pas contre li, - dit le pâtre, - il a sur li un signe plus fort que nous!" (Bouquins 502).

plusieurs niveaux ou catégories, tous interdépendants les uns des autres.

VI.6 Un Prêtre marié.

Ce roman, le dernier de notre étude a été publié d'abord en feuilleton dans Le Pays en 1864 puis l'année suivante en deux volumes. Il reprend le personnage du prêtre diabolique tel que l'abbé de La Croix-Jugan dans L'Ensorcelée, mais ici la faute de l'abbé Sombreval c'est d'être un renégat, un défroqué, faute au moins aussi grave, sinon plus, que la tentative de suicide de La Croix-Jugan. En plus et en parallèle du personnage luciférien de Sombreval qui s'obstine dans le Mal, ce roman narre la quête du Bien de Calixte, dont la fille, selon les idées maistriennes, tente de racheter les fautes de son père et meurt en odeur de sainteté, après une courte vie modelée sur celle de sainte Thérèse d'Avila. La spiritualité dans cette oeuvre est d'autant plus centrale qu'elle combine une illustration de la double postulation. Cette postulation est non seulement sous-jacente comme dans les autres romans (où la quête du Bien n'existe que par rapport à la descente dans le Mal omniprésent), mais aussi et par conséquent, la charnière de l'intrigue. Ce duel ou drame entre le Bien et la Mal, faisant appel au surnaturel, produit le fantastique, en ce qu'il est recherche du mystère, comme le souligne Philippe Berthier :

Le surnaturel aurevillien n'est pas naïf, comme certains l'ont cru naïvement. La tentation évidente qu'il propose à l'imagination ne contredit pas, loin de là, l'allégeance la plus soumise au credo catholique. C'est pourquoi Barbey n'éprouve nulle timidité à en explorer, en artiste et en croyant très à l'aise pour une fois l'un avec l'autre, les ressources à la fois esthétiques et apologétiques. Ainsi reproche-t-il à ses confrères d'y toucher avec des pincettes, sans avoir le courage d'aller jusqu'au bout, de planter franchement, dans la modernité raisonneuse et progressiste, ce formidable signe de contradiction. Il ne saurait avoir de vrai fantastique sans foi râblée au surnaturel, et cette foi au surnaturel ne saurait être gênée par une foi catholique qui l'englobe et la dépasse. Tout ce qui entraînait le rêve aurevillien vers les rivages de l'étrangeté se trouvait donc doctrinalement conforté et justifié, sans excessif tour de passe-passe. [...] Mais le propos de Barbey était sans doute moins de convertir ses lecteurs que de poser des questions tout en satisfaisant son besoin de mystère, de dériver pour son propre compte tout en témoignant de la grande vérité de l'invisible, de maintenir sous la fausse solidité du monde la présence et l'attente de la nappe essentielle, de ce lieu sans lieu d'où le Sens émet des signaux.²⁷

Le catholicisme de Barbey est le ciment qui joint tout ce qui est indicible, et qui lui donne sa tenue. Autrement dit, l'importance de la magie, de la sorcellerie, de l'horreur, de l'alchimie, composent, par rapport à la religion, ce monde surnaturel que Barbey nommait "le fantastique de la réalité". J.K. Huysmans, dans A Rebours, fait dire à Des Esseintes à propos d'Un Prêtre marié :

Toute la mystérieuse horreur du moyen-âge planait au-dessus de cet invraisemblable livre Le Prêtre marié; la magie se mêlait à la religion, le grimoire à la prière et, plus impitoyable, plus sauvage que le Diable, le Dieu du péché originel

²⁷ Berthier 271.

torturait sans relâche l'innocente Calixte, sa réprouvée, la désignant par une croix rouge au front, comme jadis il fit marquer par l'un de ses anges les maisons des infidèles qu'il voulait tuer.²⁸

Ce roman Un Prêtre marié, relève du fantastique par plus d'un point, mais nous retiendrons, comme pour L'Ensorcelée, seulement le pacte avec le diable, qui fait de Sombreval, le prêtre marié, un être luciférien. Celui-ci entraînera dans sa perdition et sa fille, et l'amoureux de sa fille, Néel de Néhou.

Tout comme les deux autres romans étudiés précédemment, le passage du motif du Diable au thème actualise la formalisation fantastique du récit, et c'est ce motif qui a la prééminence sur les autres, puisqu'il est le point de départ et d'arrivée du fantastique aurevillien. En effet, à partir du moment, où Sombreval, le prêtre, renie son état consacré pour se lancer dans la science comme possible réponse positiviste, matérielle, à l'inconnu et aux mystères, alors que ceux-ci sont d'essence métaphysique et spirituelle (selon Barbey d'Aurevilly), il devient diabolique, puisqu'il a transgressé les lois sacrées, comme La Croix-Jugan par son suicide dans L'Ensorcelée.

Cette transformation vers un état diabolique, en ce qui concerne la narration, s'accomplit en suivant les catégories sémantique, syntaxique et verbale qui structurent le récit et lui donnent sa cohésion et sa charpente fantastique.

²⁸ J.K. Huysmans, A Rebours (Paris: Charpentier, 1947) 209.

<u>cat. verbale:</u>	<u>cat. sémantique:</u>	<u>cat. syntaxique:</u>
Diable, Démon	nature de Satyre	avait tué Dieu
Lucifer, maudit,	espèce de Prométhée	maudit par son père
ce vieux monstre,	ce réchigné-là	insurgé contre Dieu
l'Enfer	la cuisine du Diable	il est tombé comme
les sorts	le mobilier de l'Enfer	Lucifer
Mes Voix, damné	le vieux Satanas du Quesnay	Les visions de la Malgaigne
	couronne de l'Enfer	Dieu permet
	au démon son maître	parfois au Diable de travailler aussi bien que lui.
	la brebis galeuse	Mes voix me disent qu'il est damné
	avec l'obstination d'un Lucifer	Je suis plus pour eux qu'un Démon, je suis l'Enfer. Il faut que les sorts s'accomplissent.

Cette division en catégories laisse voir les récurrences, tout d'abord des choix verbaux qui sont synonymes de Diable, puis à travers la catégorie sémantique, les métaphores et comparaisons qui appuient cette "diabolisation", "satanisation", du personnage de Sombreval. Le tout est souligné par les éléments syntaxiques, qui répercutent, dans la construction, la dynamique de l'intrigue, cette association du personnage principal avec le Diable, qui vont jusqu'à laisser envisager que Sombreval a passé un pacte avec Lucifer. Mais ce n'est seulement qu'envisagé et Sombreval lui-même ne le mentionne que comme une référence à une époque, qui n'est pas la sienne : "Mais je donnerais mon âme à l'Enfer pour cela, si je croyais comme vous à la justice de

Dieu et à l'éternité des peines! Il y a eu des hommes de foi, - et de grande foi, au Moyen Age, qui ont souscrit des pactes avec le démon et qui lui ont vendu leurs âmes pour moins qu'un amour comme le mien." (p.730)

Cette allusion référentielle fonctionne comme une possibilité, et elle vient corroborer, comparativement, ce qui est envisagé dès le début de l'intrigue, c'est-à-dire ce pacte avec le diable. Mais, et c'est de cette façon que le fantastique agit, ce n'est qu'un doute, qui donne à l'intrigue son sens, sa direction, et qu'il est toujours possible de nier, du moins en théorie, parce qu'alors le roman perdrait toute sa dimension fantastique. Et que resterait-il alors?

VI.7 Conclusion.

L'analyse de ces trois romans à travers un seul motif et sa dynamique vers le fantastique indique l'importance de cette double postulation vers le Bien et le Mal, et la préséance du Diable comme métonymie. Naturellement, et comme il l'a déjà été souligné, d'autres motifs, qui participent à l'aire normative du fantastique, complètent le thème du diabolisme, et ajoute à celui-ci une dimension réaliste et circulaire, dans le sens où la présence du Diable se fait non seulement par rapport à la religion, mais aussi à la vie

quotidienne des personnages campagnards, qui plus que ceux des villes, sont à l'écoute de la Nature, et savent discerner, au delà de la rationalité, ce qui compose l'essence humaine.

En plus de cette tentative de sonder le coeur des hommes et des femmes, l'oeuvre de Barbey d'Aurevilly se place dans un courant de pensée où la relativisation du Mal et du Bien, comme chez Baudelaire ²⁹, aboutit à la philosophie de Nietzsche, qui fait fi de cette échelle mesurant la moralité et par conséquent de Dieu, par qui la mesure se justifie. C'est ce qui correspond, selon Jacques Petit, à la révolte de l'homme, parallèle en cela à la révolte de l'ange déchu : "Car, au delà de l'amour impossible, le thème central de l'oeuvre aurevillienne, semble bien être la solitude de l'homme et sa révolte, auxquelles servent de modèles la solitude et la révolte de Satan." ³⁰.

²⁹ Baudelaire en arrive à une forme de manichéisme, par exemple dans le poème Hymne à la beauté, où il importe peu de choisir entre Satan et Dieu, pourvu qu'il y ait beauté. Charles Baudelaire, Les Fleurs du Mal (Paris: Librairie Générale française, 1972) 183-184.

³⁰ Pléiade I XXVII

CHAPITRE VII

CONCLUSION

Alors que l'on a pu voir l'importance du fantastique dans quelques exemples de l'oeuvre romanesque de Barbey d'Aurevilly, et les origines et le développement de ce fantastique au cours du XIXe siècle, il n'en demeure pas moins que ce qui fut exposé relève d'une autre perspective de l'histoire littéraire du XIXe siècle, autre que celle qui le divise en romantisme, réalisme, symbolisme et naturalisme --pour les grandes lignes.

Le paradoxe et l'irréductibilité de l'écrivain Barbey d'Aurevilly en ce qui concerne ces divisions, c'est qu'il participe de toutes sans appartenir à une seule. Pierre Colla¹ dans son analyse de la situation littéraire de Barbey d'Aurevilly démontre à quel point celui-ci fut unique, au-delà de ces divisions de chapelle :

Et le moins que l'on puisse penser est que les romans de Barbey d'Aurevilly ne font pas l'effet d'être de l'école de Flaubert ou de Zola. Mais ils

¹ Pierre Colla, ouvrage cité.

ne sont tant à côté qu'au-delà. D'Aurevilly reprochait aux réalistes de ne pas s'intéresser aux êtres et de ne s'attacher qu'aux apparences. Il créa, lui, des êtres exceptionnels et voulut dépasser l'aspect extérieur des choses, mais il fonda cette esthétique sur les principes mêmes qui firent l'école réaliste, l'observation minutieuse de la réalité et l'exactitude dans les détails, sans lesquelles toute construction romanesque paraît invraisemblable et dénuée de portée morale.

Si cette comparaison à Flaubert et à Zola reflète surtout les romans publiés et écrits après 1850, il est aussi possible (en dehors du courant fantastique) de comparer Barbey à Stendhal et à Balzac. En ce qui concerne Stendhal, c'est surtout par le roman L'Amour impossible (1841), que Barbey se rapproche de l'Armance (1827) de Stendhal, et c'est cette évocation non seulement des salons parisiens, mais aussi de cette impuissance à aimer, qui compose l'essentiel de ces deux romans. Pour ce qui est de Balzac, on sait ce qu'en pensait Barbey et son désir de reprendre --bien différemment-- le flambeau laissé disponible par la mort du créateur de La Comédie humaine³. L'étonnant dans ces comparaisons entre ces auteurs de la première moitié du XIXe siècle et la seconde, c'est que l'on peut tous les comparer à Barbey, sans que cela ne diminue en rien la valeur litté-

² Colla 162-163.

³ Il y a naturellement une comparaison à faire entre le roman Les Chouans de Balzac et Le chevalier des Touches de Barbey. La récente étude de Claudie Bernard (Le Chouan romanesque: Balzac, Barbey d'Aurevilly, Hugo. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.), démontre, entre autres, que le thème du Chouan, thème profondément aurevillien, rapproche cet auteur de Balzac et de l'admiration qu'il lui portait.

raire de d'Aurevilly, mais plutôt indique la pérennité et la particularité de son oeuvre.

Et puis, il y a aussi de nombreux rapprochements possibles avec des auteurs comme Baudelaire, Poe, Théophile Gautier, et ce mouvement de la fin du XIXe siècle que l'on appelle décadent. En résumé, comme le précise encore Pierre Colla :

Il [Barbey] présente des traits communs avec chacun des grands mouvements qui donnèrent ses formes au roman du XIXe siècle, mais il resta à l'écart de ces mouvements, ne s'engagea dans aucun d'entre eux. Pour n'être différent d'aucune école, Barbey d'Aurevilly fut en dehors de toutes. Sans être isolé des courants contemporains, desquels l'un ou l'autre aspect de son talent le rapprochait toujours, il vécut néanmoins en marge d'eux et ne fut jamais que de ce petit groupe d'écrivains qui, au dix-neuvième siècle, n'étaient connus et appréciés que de quelques amateurs éclairés.⁴

C'est ce qui avait fait présager à Rémy de Gourmont cette conclusion, que Pierre Colla avait fait sienne, et que nous reprendrons, car elle situe bien la place de Barbey dans son siècle et trop souvent la méconnaissance qui l'entoure :

Barbey d'Aurevilly est une des figures les plus originales de la littérature du XIXe siècle. Il est probable qu'il excitera longtemps la curiosité, qu'il restera longtemps l'un de ces classiques singuliers et comme souterrains qui sont la véritable vie de la littérature française.⁵

Cependant, le rapprochement de Barbey au mode et à

⁴ Colla 166.

⁵ Rémy de Gourmont, cité dans Colla 137.

l'écriture fantastique déplace ces tentatives d'assimilation à une école particulière, que ce soit le romantisme, le réalisme ou le naturalisme, pour le situer dans un courant beaucoup plus vaste et certainement plus profond que ces définitions byzantines.

En effet, comme le précise Jacques-Henry Bornecque :

Son oeuvre est une quête de l'Absolu à travers l'étude des expériences humaines. Puisque cet inconnu, ce Mystère, ne se laisse pas percer au milieu des légendes et des rêves, il essaie de le mettre à sa portée, dans un milieu plus accessible où le surnaturel détenteur de cet Absolu se découvre fugitivement à lui : dans la réalité. C'est ainsi qu'il obtient cette fusion déconcertante et angoissante du surnaturel et du réel, pour aboutir à cette surréalité qui peut à la fois apparaître comme une réalité transfigurée ou surnaturalisée, ou bien un surnaturel humanisé.⁶

C'est cette tentative de percer l'Absolu par une appréhension du surnaturel à travers le réel qui fait de l'oeuvre de Barbey d'Aurevilly, ce témoignage unique, non seulement d'une écriture fantastique, mais aussi, pour le lecteur, un défi à ses propres limites routinières, car l'homme ne se contente probablement pas que de pain et de jeux. Et c'est en cela que l'oeuvre de Barbey rejoint ce qu'il nommait lui-même les Prophètes du passé⁷, car il fait oeuvre de prophète et de poète : il donne à voir autre chose que ce dont le regard se contente quotidiennement. Encore faut-il vouloir et pouvoir voir.

⁶ Bornecque 88.

⁷ Jules Barbey d'Aurevilly, Prophètes du passé. Paris: Hervé, 1851.

VIII BIBLIOGRAPHIE

I) Oeuvres de Barbey d'Aurevilly

A) Oeuvres romanesques, poétiques, journaux.

Barbey d'Aurevilly, Jules Amédée. Oeuvres romanesques complètes. Textes présentés, établis et annotés par Jacques Petit. Paris: Gallimard, 1964. (tomes 1 et 2).

- . Le Chevalier Des Touches. Paris: Alphonse Lemerre, s.d..
- . Le Chevalier Des Touches. Paris: F. Bernouard, 1926.
- . Le Chevalier Des Touches. Chronologie et préface par Jean Pierre Seguin. Paris: Garnier Flammarion, 1965.
- . Amaïdée/Barbey d'Aurevilly. Edition critique établie par John Greene, Andrée Hirschi, Jacques Petit. Paris: Belles Lettres, 1976.
- . Une Vieille Maîtresse. Paris: F. Bernouard, 1927.
- . Un Prêtre marié. Paris: Alphonse Lemerre, s.d. 2 vols.
- . Un Prêtre marié. Paris: F. Bernouard, 1927 2 vols.
- . Une Vieille Maîtresse, les Diaboliques, Une Page d'histoire, L'Ensorcelée, Un Prêtre marié. Paris: Robert Laffont, 1981. (Collection Bouquins). Préface et notes de Philippe Sellier.
- . L'Ensorcelée. Paris: Alphonse. Lemerre, s.d..
- . L'Ensorcelée. Paris: F. Bernouard, 1926.
- . Les Diaboliques. Paris: F. Bernouard, 1926.

- . Une Histoire sans nom, suivie d'Une page d'histoire et de Mémoranda (3e et 4e). Paris: F. Bernouard, 1927.
- . Une Histoire sans nom, suivie de Trois Nouvelles, Une page d'histoire, Le cachet d'onyx, Léa. Texte présenté, établi et annoté par Jacques Petit. Paris: Gallimard, 1972. (Collection Folio).
- . Les Diaboliques, les six premières. Paris: A. Lemerre, s.d..
- . Les Diaboliques. Présentées par Julien Gracq. Paris: Gallimard, 1966.
- Diaboliques; les six premières. Introduction, bibliographie, notes et choix de variantes par Jacques-Henry Bornecque. Ed. illustrée. Paris: Editions Garnier frères, 1963.
- . Les Diaboliques. Paris: Imprimerie Nationale, 1989. Texte présenté et commenté par M.Crouzet (Collection Lettres Françaises).
- . Une Histoire sans nom. Paris: Flammarion, 1990. Edition établie par P. Berthier (Collection Garnier Flammarion).
- . L'Amour impossible, suivi de Pensées détachées et du Dandysme. Paris: F. Bernouard, 1927.
- . Journal (mémoranda). Paris: Editions du Bateau ivre, 1947.
- . Du Dandysme et de G. Brummell. Mémoranda. Paris: Alphonse Lemerre, s.d..
- . Poèmes, précédés de sa vie et d'une bibliographie par Henri Bachelin. Paris: F. Bernouard, 1926.
- . Mémoranda (1er et 2e). Paris: F. Bernouard, 1927.
- . Poussières, Rythmes oubliés, Amaïdée. Paris: Alphonse Lemerre, 1909.
- . Ce qui ne meurt pas, suivi de la Bague d'Annibal. Paris: F. Bernouard, 1927.
- . Ce qui ne meurt pas. Paris: Alphonse Lemerre, s.d. 2 vols.

B) Oeuvres critiques.

- . Les Prophètes du passé. Paris: Hervé, 1851.
- . Les Quarante médaillons de l'Académie française.
Paris: Dentu, 1864.
- . Les Ridicules du temps. Paris: Rouveyre, 1883.
- . Les Vieilles Actrices, le Musée des Antiques. Paris:
Librairie des Auteurs modernes, 1884.
- . Polémiques d'hier. Paris: Savine, 1889.
- . Dernières polémiques. Paris: Savine, 1891.
- . Victor Hugo. Paris: Crès et cie, 1922.
- . Les Quarante médaillons de l'Académie, 1864. Présen-
tation et note bibliographique de Gilles Rosset.
Paris: J.J. Pauvert, 1966.
- . Goethe et Diderot. Genève: Slatkine Reprints, 1968.
- . Articles inédits. Edités par Andrée Hirschi et
Jacques Petit. Paris: Les Belles Lettres, 1972.
- . Premiers articles. Edités par Andrée Hirschi et
Jacques Petit. Paris: Les Belles Lettres, 1973.
- . Les Oeuvres et les hommes. Genève: Slatkine Reprints,
1968. 26 Tomes.
- , et Charles Baudelaire. Sur Edgar Poe. Paris:
Complexe, 1990. Présentation et édition établies
par M.-C. Natta (Collection Le Regard Littéraire).
- . Le XIXe siècle. Choix de textes établi par Jacques
Petit. Paris: Mercure de France, 1964.

C) Correspondance.

- . Lettres à Léon Bloy. Paris: Mercure de France, 1903.
- . Lettres à une amie. Paris: Mercure de France, 1907.

- . Disjecta membra. Paris: La Connaissance, 1925. 2 vols.
- . Lettres à Trebutien. Paris: F. Bernouard, 1927. 4 vols.
- . Lettres et fragments. Paris: Aubier, 1958.
- . Omnia (Cahiers de notes) édités par Andrée Hirschi et Jacques Petit. Paris: Les Belles Lettres, 1970.
- . Correspondance générale. Annales littéraires de l'Université de Besançon. Paris: Les Belles Lettres, 1980-1985.
- . Lettres à Madame de Bouglon. Présentées par Jacques Petit; annotées par Andrée Hirschi. Paris: Les Belles Lettres, 1985.

II) Oeuvres sur Barbey d'Aurevilly

a) Monographies.

- Berthier, Philippe. Barbey d'Aurevilly et l'imagination. Genève: Droz, 1977.
- . L'Ensorcelée, Les Diaboliques de Barbey d'Aurevilly: Une écriture du désir. Paris: Champion, 1987.
 - , et al. L'Ensorcelée. Les Diaboliques: La chose sans nom, Actes du colloque du 16 janvier 1988. Société des Etudes romantiques. Paris: SEDES, 1988.
 - . Barbey d'Aurevilly cent ans après, 1889-1990. Genève: Droz, 1990.
- Bésus, Roger. Barbey d'Aurevilly. Paris: Editions universitaires, 1958.
- Bordeaux, Henry. Le Walter Scott normand, Barbey d'Aurevilly. Paris: Plon-Nourrit, 1925.
- Bornecque Jacques Henry. Paysages extérieurs et monde intérieurs dans l'oeuvre de Barbey d'Aurevilly. Suivi de deux études: Réalité et surnaturel dans l'oeuvre de Barbey d'Aurevilly par F. Lecaplain.

Les personnages féminins dans l'oeuvre de Barbey d'Aurevilly par M. Lecqueur. Caen: Publication de la faculté des lettres et sciences de l'Université de Caen, 1968.

- Boucher, . Les Diaboliques de Barbey d'Aurevilly: Une Esthétique de la dissimulation et de la provocation. Québec: Publication du Québec, 1976.
- Canu, Jean. Barbey d'Aurevilly. Paris: Robert Laffont, 1945.
- Chartier, Armand B.. Barbey d'Aurevilly. Boston: Twayne, 1977.
- Colla, Pierre. L'Univers tragique de Barbey d'Aurevilly. Bruxelles: Renaissance du livre, 1965.
- Corbière-Gille, Gisèle. Barbey d'Aurevilly; critique littéraire. Genève: E. Droz, 1962.
- Creed, Elizabeth. Le Dandysme de Jules Barbey d'Aurevilly. Paris: Droz, 1938.
- Doyon, René Louis. Barbey d'Aurevilly, amoureux et dupe. Avec des documents inconnus. Paris: R.-A. Corrêa, 1934.
- . Du Marquis de Sade à Barbey d'Aurevilly. Etude suivant l'édition du Cachet d'Onyx, de Léa et du Fragment. Paris: la Connaissance, 1921.
- Hofer, Hermann. Barbey d'Aurevilly, romancier. Berne: Francke, 1974.
- Gauthier, Jean. Jules Barbey d'Aurevilly, ses amours, son romantisme. Paris: P. Téqui, 1961.
- Jeanton-Lamarche, Jean-Marie. Itinéraires aurevillyens. Conde-sur-Noireau: Impr. Ch. Corlet, 1973.
- Juin, Hubert. Barbey d'Aurevilly. Paris: Seghers, 1975.
- Levis-Mirepoix (duc de). Barbey d'Aurevilly in le quarante-et-unième fauteuil. Paris: Librairie Académique Perrin, 1971.
- Marie, Aristide. Le Connétable des lettres: Barbey d'Aurevilly. Paris: Mercure de France, 1939.
- Martineau, René. Aspects méconnus de Barbey d'Aurevilly. Paris: Fernand Sorlot, 1938.

- Petit, Jacques. Barbey d'Aurevilly, XI: Le roman familial. Paris: Minard, 1981.
- . Techniques romanesques. Lettres de Barbey à Bottin-Desylles. Paris: RLM, 1969.
- . Barbey d'Aurevilly critique. Paris: Les Belles Lettres, 1963. (Annales littéraires de l'université de Besançon, vol. 53).
- . Essais de lecture des Diaboliques. Paris: Minard, 1974.
- Poulsen, Karl Ejby. Le Piège du miroir: étude sur la structure narrative dans "Le Bonheur dans le crime" de Barbey d'Aurevilly. Copenhague: Romansk institut, 1975.
- Quéru, Hermann Albert. Le Dernier grand seigneur: Jules Barbey d'Aurevilly. Paris: Editions de Flores, 1946.
- Rogers, Brian G.. The novels and stories of Barbey d'Aurevilly. Genève: Droz, 1967.
- Schwartz, Helmut. Idéologie et art romanesque chez Barbey d'Aurevilly. München: Fink, 1971.
- Seillière, Ernest. Barbey d'Aurevilly, ses idées et son oeuvre. Paris: Blond, 1910.
- Tranouez, Pierre. Fascination et narration dans l'oeuvre romanesque de Barbey d'Aurevilly. Paris: Minard, 1987.
- Yarrow, Philip John. La Pensée politique et religieuse de Barbey d'Aurevilly. Genève: Droz, 1961.
- b) Livres qui consacrent un chapitre à Barbey d'Aurevilly.
- Bernard, Claudie. Le Chouan romanesque. Balzac, Barbey d'Aurevilly, Hugo. Paris: P.U.F., 1989.

- Bessède, R.. La Crise de la conscience catholique dans la littérature et la pensée française à la fin du XIXème siècle. Paris: Klincksieck, 1975.
- Dodille, Norbert. "Ecriture romanesque et histoire orale: l'exemple du Chevalier des Touches de Barbey d'Aurevilly," in Vendée, Chouannerie, Littérature. Angers: Presses Universitaires d'Angers, 1986.
- Greene, John. "The Grotesque Characters in Barbey d'Aurevilly's Le Chevalier des Touches," in Will L. McLendon, ed. L'Hénaurme Siècle. Heidelberg: Carl Winter. Universitätsverlag, 1984.
- La Varende, Jean de. Grands Normands, étude sentimentale; Barbey d'Aurevilly, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant. Rouen: Henri Defontaine, 1939.
- Lemaire, Michel. Le Dandysme de Baudelaire à Mallarmé. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1978.
- Lowrie, Joyce O.. The Violent mystique: Thematics of retribution and Expiation in Balzac, Barbey d'Aurevilly, Bloy and Huysmans. Genève: Droz, 1974.
- Talbot, Emile. La Critique stendhalienne de Balzac à Zola. South Carolina: French Literature Publications, 1979.
- Toumayan, Alain. La Littérature et la hantise du Mal. Lectures de Barbey d'Aurevilly, Huysmans et Baudelaire. Lexington, KY: French Forum, 1978.
- Whitridge, Arnold. Critical ventures in modern French literature. New York: Books for Libraries Press, 1967.
- Zola, Emile. Documents littéraires. Paris: Charpentier, 1917.

c) Articles sur Barbey d'Aurevilly et son oeuvre.

- Alby, Nicole. "Syndrome de Lasthénie de Ferjol: étude psychologique." Actualités Hématologiques 15 (1982): 121-125.
- Artinian, Robert W.. "Barbey's decadence: the test of time." French Literature serie 11 (1984): 89-96.
- Aynesworth, Donald. "The telling of time in L'Enfer." MLN 98(4) (1983): 639-656.
- Avril, Yves. "L'Espagne de Barbey d'Aurevilly." Etudes Littéraires 2 (1969): 33-55.
- Backval, H.. "Un écho de Gotland dans la littérature française du siècle dernier." Studia neophilologica Uppsala 50 (1) (1978): 113-122.
- Bannour, Wanda. "Calixte Sombreval, hommage posthume à Eugénie de Guérin, ou le poids du remords." La Revue des lettres modernes 726-730 (1985): 41-52.
- Bancquart, Marie-Claire. "Réalisme et mystère chez Barbey d'Aurevilly, Flaubert et Maupassant." Les Amis de Flaubert 33 (1968): 4-8.
- Bellos, David. "Barbey d'Aurevilly et les pensées de Balzac." La Revue des lettres modernes 491-497 (1977): 115-124.
- . "Barbey d'Aurevilly et Pouchkine: A propos du Dessous de cartes." La Revue des lettres modernes 600-604 (1981): 153-155.
- Berindei, Mircea. "Motive literare din Craii de Curtea-veche in context comparatist." Revista de Istorie si teorie Literara 22 (1973): 437-447.
- Bernard, Jean, et al.. "Les anémies hypochromes dues à des hémorragies volontairement provoquées: syndrome de Lasthénie de Ferjol." Presse Médicale 75 (1967): 2087-2090.
- Bernheimer, Charles. "Female Sexuality and Narrative closure: Barbey's La vengeance d'une femme and A un dîner d'athées." Romanic Review 74(3) (May 1983): 330-341.

- Berthier, Philippe. "L'inquisiteur et la dépravatrice: Barbey d'Aurevilly et George Sand." Revue d'histoire littéraire de la France 79 (1979): 50-61.
- . "Une vie en Byron: le cas de Barbey d'Aurevilly." Romantisme 8 (1974): 22-35.
- . "La Question du père dans les romans de Barbey d'Aurevilly." La Revue des lettres modernes 600-604 (1981): 7-47.
- . "Bibliographie." La Revue des lettres modernes 162-165 (1968): 135-140.
- . "Bibliographie" La Revue des lettres modernes 189-192 (1969): 153-155.
- . "Barbey d'Aurevilly et la révolte." La Revue des lettres modernes 189-192 (1969): 35-71.
- . "Barbey d'Aurevilly et la critique d'art." La Revue des lettres modernes 285-89 (1972): 7-27.
- . "Barbey d'Aurevilly et Proust." La Revue des lettres modernes 260-63 (1971): 23-60.
- . "Les Diaboliques et la critique française." La Revue des lettres modernes 403-408 (1974): 65-105.
- . "Barbey d'Aurevilly et les malentendus du réalisme." Les Lettres romanes 37(4) (1983): 287-305.
- . "Le manuscrit des Diaboliques." La Revue des lettres modernes 726-730 (1985): 171-179.
- Beretta Anguissola, Alberto. "La ridondanza e il nulla: Sulle poetiche di Barbey d'Aurevilly." Paragone 338 (1978): 79-94.
- Birkett, Jennifer. "Barbey d'Aurevilly and Léon Bloy: Love and Morality in the Catholic Novel." Nottingham French Studies 14 (1975): 3-10.
- Bornecque, Jacques-Henry. "Entrevisions sur l'univers de l'amour dans la pensée de Barbey d'Aurevilly." La Revue des lettres modernes 189-192 (1968): 7-34.
- Boyd, Sivert E.. "Narration and exhibitionism in Le Rideau

- cramoisi." Romantic Review 70 (2) (1979): 146-158.
- Brossart, Raphael. "Mal de noms, mal du pays dans Un Prêtre marié." La Revue des lettres modernes 726-730 (1985): 67-103.
- Buckley, Thomas. "The Priest or the mob: religious violence in three novels of Barbey d'Aurevilly." Modern Language studies 15 (4) (1985): 245-260.
- Cardonne-Arlyck, E.. "Nom, corps, métaphore dans Les Diaboliques de Barbey d'Aurevilly." Littérature 54 (1984): 3-19.
- Decottignies, J.. "Le roman impossible. Barbey d'Aurevilly à Paris." Cahiers de l'UER Froissart 8 (1983): 69-78.
- Deleas-Costello, Josette. "La poétique du suicide dans l'oeuvre romanesque de Jules Barbey d'Aurevilly." Si Que 3 (1978): 117-131.
- Detalle, Annie. "La paternité à travers trois romans de Barbey d'Aurevilly: Un prêtre marié, L'Enfermée, Une histoire sans nom." Revue d'histoire littéraire de la France 78 (1978): 202-215.
- . "La Problématique du défroqué." La Revue des lettres modernes 726-730 (1985): 105-109.
- Dodille, Norbert. "L'Amateur de noms: Essai sur l'onomas-tique aurevillienne." Revue des Sciences Humaines 174 (1979) 131-150.
- Debray-Genette, Raymonde. "Un récit autologique: Le bonheur dans le crime". Romantic Review 64 (1973): 38-53.
- Dumont, Lo, ed.. "Fragments inédits du cinquième Memorandum. La Revue des Lettres modernes 162-165 (1967): 103-106.
- Esteban, Manuel. "Arch-Enemies: Zola and Barbey d'Aurevilly." Michigan Academician 12 (1979): 193-200.
- Foucart, C.. "Les Grandes Tendances du mythe du Moyen Age dans la littérature française de la Renaissance au XXe siècle." La Licorne 6(1) (1983): 145-175.
- Freimanis, Dzintars. "The motifs of the "Dessous" in Les Diaboliques." Romance Notes 11 (1970): 553-556.

- Hirschi, Andrée. "Barbey `conteur'." La Revue des lettres modernes 199-202 (1969): 7-30.
- . "Bibliographie." La Revue des lettres modernes 260-263 (1971): 187-188.
- . "Bibliographie." La Revue des lettres modernes 351-354 (1973): 171-174.
- . "Les Allusions esthétiques dans les romans." La Revue des lettres modernes 285-289 (1972): 37-60.
- . "Les Sources historiques." La Revue des lettres modernes 491-497 (1977): 63-82.
- . "Quelques éclaircissements sur Le Chevalier des Touches." La Revue des lettres modernes 491-497 (1977): 145-162.
- Hofer, Hermann. "Barbey d'Aurevilly et Hector Berlioz." La Revue des lettres modernes 285-289 (1972): 73-100.
- . "Bernanos aurevillien, Barbey bernanosien." La Revue des lettres modernes 260-263 (1971): 61-117.
- . "Note sur Barbey d'Aurevilly et Stendhal." Stendhal-Club 11 (1969): 161-175.
- . "Barbey d'Aurevilly, Nietzsche und Dostojewskij: Zum Problem von Nihilismus und Dekadenz in der Literatur des 19. Jahrhunderts." Schweizer Rundschau 68 (1969): 148-163.
- Hoy, Peter. "Bibliographie." La Revue de lettres modernes 491-497 (1977): 183-193.
- Gaillard, F.. "La représentation comme mise en scène du voyeurisme." La Revue des sciences humaines 39(154) (1974): 267-282.
- Gianolio, Valeria. "Joseph de Maistre maestro e ispiratore di Jules Barbey d'Aurevilly." Studi Novecenteschi 4 (1974): 72-79.
- Giard, Anne. "Le récit lacunaire dans les Diaboliques." Poétique 11 (41) (1982): 39-50.
- Gille, Pierre. "De Barbey d'Aurevilly à Bernanos (Etude d'une srtucture romanesque)." La Revue des lettres modernes 340-345 (1973): 113-144.

- . "L'Ambivalence chez Barbey d'Aurevilly: structure, figures et genèse." La Revue des lettres modernes 351-354 (1973): 39-74.
- Goosse, M.-Th.. "Maurice Barrès et Barbey d'Aurevilly." La Revue des lettres romanes 22 (1969): 353-370.
- Greene, John. "Barbey d'Aurevilly et Oscar Wilde." La Revue des lettres modernes 260-263 (1971): 139-140.
- . "Barbey d'Aurevilly et A Rebours." La Revue des lettres modernes 260-263 (1971): 121-124.
- . "Informations: Recherches et travaux." La Revue des lettres modernes 189-192 (1969): 157-159.
- et al.. "Barbey d'Aurevilly à l'étranger: Bibliographie." La Revue des lettres modernes 199-202 (1969): 147-154.
- Knufermann, V.. "Civitas Dei et civitas hominum: zu Hugo Balls Muenzer-Darstellung." Etudes germaniques 33(1) (1978): 16-26.
- Lacroix, Jean. "Une Forme Nouvelle de récit au XIXe: Le langage de conversation chez Barbey d'Aurevilly." Anale Stiintifice Universitatii Iasi 29 (1983): 11-26.
- Laster, A.. "Hugo, cet empereur de notre décadence littéraire." Romantisme 13(42) (1983): 91-101.
- . "Un personnage d'Une Histoire sans nom, Dom Augustin Onfroy, abbé de Briquebec." Annales de Normandie 34(3) (1984): 301-314.
- Leberruyer, Pierre. "Louise Read." La Revue des lettres modernes 189-192 (1968) 121-130.
- . "Pâtres, mendiants et sorciers: Les Incarnations du destin." La Revue des lettres modernes 162-165 (1967): 17-31.
- . "Les Eaux-mortes" La Revue des lettres modernes 137-140 (1966): 25-33.
- . "Les Landes, paysage d'angoisse." La Revue des lettres modernes 137-140 (1967): 35-50.
- Lefrançois, Jean-Jacques et Jacques Petit. "Les thèmes physiologiques." La Revue des lettres modernes 162-165 (1967): 33-50.

- Le Terrier, Joseph. "Le personnage du prêtre." La Revue des lettres modernes 162-165 (1968): 7-16.
- Linn, Rolf N.. "Heinrich Manns Barbey d'Aurevilly: Ein fruhes Zeugnis später Gesinnung." Etudes germaniques 31(1976) 25-36.
- Lize, Emile. "En marge du Barbey amoureux et dupe de R.L. Doyon." La Revue des lettres modernes 726-730 (1985): 167-169.
- Lowrie, Joyce O.. "Barbey's Un prêtre marié: Sources et variations : Essays on value in Literature. Renaissance 20 (1967): 44-55.
- Marini, Marcelle. "Ricochets de lecture: La fantasmagorie des Diaboliques". Littérature 10 (1973): 3-19.
- McLendon, Will L.. "Isolation and ostracism in the works of Barbey d'Aurevilly." Forum 8(i) (1970): 23-29.
- Mickel, Emmanuel J.. "Barbey d'Aurevilly and Fromentin: Classic esthetic values in a romantic context." Symposium 35(4) (1982): 292-306.
- Moger, Angela Schrode. "Godel's incompleteness theorem and Barbey: raising story to a higher power." Substance 12(4 (41)) (1983): 17-30.
- Montrond, B. de. "La Culpabilité dans l'oeuvre de Jules Barbey d'Aurevilly." Revue du département de la Manche 6 (1963): 128-136.
- Mounier-Daumas, Danielle. "Le Chevalier des Touches: un univers de la stérilité." La Revue des lettres modernes 491-497 (1977): 9-34.
- . "La maternité: blessure et désir de mort." La Revue des lettres modernes 600-604 (1981): 49-65.
- Moureau, F.. "Barbey d'Aurevilly: Les Diaboliques et le dandysme de souvenir." Bulletin de la faculté des lettres de Mulhouse 6 (1974): 59-67.
- Oudin, Maurice Georges. "Silence et dissimulation chez le personnage aurevillien." Romance Notes 17 (1976): 162-165.
- Pasco, Allan. "A Study of allusion: Barbey's in Le Rideau cramoisi." P.L.M.A. 88 (1973): 461-471.
- Petit, Jacques. "La Fausse innocence du Chevalier des Tou-

- ches." La Revue des lettres modernes 491-497 (1977): 49-61.
- . "Sur Le chevalier des Touches." La Revue des lettres modernes 491-497 (1977): 491-497.
- . "La Littérature et le scandale." La Revue de lettres modernes 351-354 (1973): 7-37.
- . "La Sensibilité aurevillienne dans le salon de 1872." La Revue des lettres modernes 285-289 (1972): 29-36.
- . "La Femme dominatrice." La Revue des lettres modernes 351-354 (1973): 125- 130.
- . "Documents." La Revue des lettres modernes 285-289 (1972): 122-156.
- . "Barbey et ses épigones." La Revue des lettres modernes 260-263 (1971): 260-263.
- . "Le stupide XIXeme siècle." La Revue des lettres modernes 260-263 (1971): 132-134.
- . "Le temps romanesque et la 'mise en abyme'." La Revue des lettres modernes 199-202 (1969): 31-60.
- et al.. "Barbey d'Aurevilly: les maîtres." La Revue des lettres modernes 234-237 (1970): 7-165.
- . "Note sur la structure des Diaboliques." La Revue des lettres modernes 199-202 (1969): 85-89.
- . "L'Imagination et la mort." La Revue des lettres modernes 189-192 (1969): 73-86.
- . "Le rêve endormi des plaisirs fabuleux. L'inceste et l'androgyme." La Revue des lettres modernes 162-165 (1968): 51-64.
- . "Barbey d'Aurevilly: les obsessions du romancier: personnages et images." La Revue des lettres modernes 162-165 (1968): 162-165.
- . "Bibliographie 1950-65." La Revue des lettres modernes 137-140 (1967): 129-139.
- . "La Ville-prison." La Revue des lettres modernes 137-140 (1967): 7-24.

- . "Baudelaire et Barbey d'Aurevilly" Revue d'histoire littéraire de la France 67 (1967): 286-295.
- ed.. "Barbey d'Aurevilly: le roman familial." La Revue des lettres modernes 600-604 (1981) 123-134.
- . "Le Manuscrit des Diaboliques". La Revue des lettres modernes 600-604 (1981): 158-159.
- . "L'Enfant mort et la naissance du héros." La Revue des lettres humaines 600-604 (1981): 67-83.
- Philip, Michel. "Le Satanisme des Diaboliques." Etudes françaises 4 (1968): 72-76.
- Quéru, Hermann. "Visite à Mademoiselle Read." La Revue des lettres modernes 189-192 (1969): 135-140.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire. "Le plus bel amour de don Juan: narration et signification." Littérature 9 (1973): 118-125.
- Rieger, Dietmar. "Le Rideau cramoisi von Barbey d'Aurevilly: Versuch einer tiefenpsychologischen Interpretation." Germanisch-Romanische monatsschrift 22 (1972): 176-192.
- Schor, Naomi. "L'Ensorcelée ou la scandalisée." MLN 94 (1979): 731-741.
- Scott, Malcolm. "Sexual ambivalence and Barbey d'Aurevilly's Le Chevalier des Touches." Forum for Modern Language Studies 19(1) (1983): 31-42.
- . "Zola and Barbey d'Aurevilly: a case of impregnation?" Forum for Modern Languages Studies 21(4) (1985): 291-302.
- Serres, Michel. "Analyse spectrale." Critique 32 (1976): 557-599.
- Sibaldi, Igor. "Il Cavaliere des Touches." Uomini e Libri 16(79) (1981): 24.
- Simonot, Pierre. "Le faux réalisme des personnages secondaires." La Revue des lettres modernes 199-202 (1969): 61-83.
- Simons, Madeleine. "Vellini, femme ou sorcière?" French Review 44 (1970): 34-41.

- Sivert, Eileen Boyd. "Narration and exhibitionism in Le Rideau cramoisi." Romanic Review 70 (1979): 146-158.
- . "Text, body and reader in Barbey d'Aurevilly. Les Diaboliques." Symposium 31 (1977): 151-164.
- Somocurcio Monfort, Anne Miren. "La Lande dans L'Ensorcelée de Barbey d'Aurevilly." Letras de Deusto 13(25) (1983): 213-222.
- Sylvestre, F.. "Barbey vu par Théophile Sylvestre en 1861." La Revue des lettres modernes 351-354 (1973): 153-161.
- Tranouez, Pierre. "L'Asthénique, l'amazone et l'androgyné." La Revue des lettres modernes 491-497 (1977): 85-113.
- . "L'Efficacité narrative: étude du Rideau cramoisi." Poétique 11 (1982): 51-59.
- . "Portrait de l'artiste en minotaure." La Revue des lettres modernes 600-604 (1981): 87-104.
- . "Un Récit révocatoire: A un dîner d'athées." Littérature 38 (1980): 27-42.
- . "La Narration neutralisante: étude de quatre Diaboliques." Poétique 17 (1974): 39-49.
- . "La Passion selon le rompu." La Revue des lettres françaises 726-730 (1985): 7-40.
- . "Ricochets de fascination: récit et narration dans Le dessous de cartes d'une partie de whist." Francophonía 4(6) (1984): 53-78.
- Tuando, Luigi. "La Fortune des Diaboliques en Italie." La Revue des lettres modernes 403-408 (1974): 137-143.
- Vannet, Gérard. "A propos des images animales dans Le Chevalier des Touches." La Revue des lettres modernes 491-497 (1977): 35-47.
- Ventura Agudiez, Juan. "La sensibilidad decadentista de Barbey d'Aurevilly y algunos temas del Regenta." Revista de Occidente 33 (1971): 355-365.

- Verrier, J.. "Les dessous d'une Diabolique. Lecture de la nouvelle de Barbey d'Aurevilly Le Dessous de cartes d'une partie whist." Poétique 9 (1972): 50-60.
- Villand, Rémy. "Quelques sources de Barbey." La Revue des lettres modernes (1968): 107-117.
- . "A propos d'un personnage de L'Enfermé, Marie Otto." La Revue des lettres modernes 199-202 (1969): 123-131.
- . "Le Dauphin du baron de Fierdrap." La Revue des lettres modernes 260-263 (1971): 173-174.
- Virmaux, Alain. "L'Adaptation cinématographique du Rideau cramois." La Revue des lettres modernes 403-408 (1974): 153-174.
- Zanelli Quarantini, Franca. "Dandysmo di quattro Diaboliques." Paragone 314 (1976): 23-51.

e) Thèses

- Bamberger, Catherine A.. "L'Enfermé de Barbey d'Aurevilly: Thematologie." DAI 35 (1975): 4413A.-14A. Ann Arbor.
- Buckley, Thomas Anthony. "Ritual transgression or sacrilege? A study of Barbey d'Aurevilly from a pagan perspective." DAI 41(8) (1981): 3601A. Ann Arbor.
- Chartier, Armand B.. "Le roman décadent de Barbey d'Aurevilly avant Les Diaboliques." DAI 31 (1970): 2908A.-09A. Ann Arbor.
- Déléas-Costello, Josette. "L'Oeuvre romanesque de Jules Barbey d'Aurevilly ou la tentation du suicide." thèse U. of Dalhousie, 1974.
- Fuglie, Karen M.. "Narrative Techniques in the works of Barbey d'Aurevilly." DAI 33 (1973): 6355A. Ann Arbor.

- limard, 1966.
- . Images images. Paris: Gallimard, 1959.
- . Au Coeur de fantastique. Paris: Gallimard, 1959.
- . Approche de l'imaginaire. Paris: Gallimard, 1978.
- Castex, Pierre-Georges. Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant. Paris: José Corti, 1951.
- Cazotte, Jacques. Le Diable amoureux et autre écrits fantastiques. Paris: Flammarion, 1974 .
- Chabot, Jacques. L'Autre moi. Fantômes et fantastique dans les Nouvelles de Mérimée. Aix-en-Provence: Edisud, 1983.
- Finné, Jacques. La Littérature fantastique. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 1980.
- Hartland, R.W.. Walter Scott et le roman <frénétique>. Contribution à l'étude de leur fortune en France. Paris: Champion, 1928.
- Hoffmann, E.T.A.. Contes Fantastiques. Paris: Garnier Flammarion, 1982.
- Gautier, Théophile. Récits fantastiques. Paris: Flammarion, 1981.
- Guichard, John, Aloysius. Le Conte fantastique au XIX siècle. Montréal: Fides (Les Publications de l'Université Laval), 1964.
- Killen, Alice, M.. Le Roman terrifiant ou roman noir. Paris: Librairie Honoré Champion, 1967.
- Lea, Sydney L.W.. Gothic to fantastic. New York: Arno Press, 1980.
- Lovecraft, H. Ph.. Epouvante et surnaturel en littérature. Paris: Bourgeois, 1969.
- Lucius, Henriette. La Littérature "visionnaire" en France du début du XVIIe au début du XIXe siècle. Bienne: Arts graphiques Schuler, 1970.
- Milner, Max. La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique. Paris: P.U.F., 1982.

Literature, Suggestions on how to define and analyse fantastic fiction," Zagadnienia rodzajow literackich, IX, 1 (16) (1966): 54-71.

Rizza, Cécilia. "Les Formes de l'imaginaire dans les contes fantastiques de Théophile Gautier," Bulletin de la société Théophile Gautier, 10 (1988): 1-16.

Soncini, Anna. "Théophile Gautier et Thomas Owen: Une même idée du fantastique," Bulletin de la société Théophile Gautier, 10 (1988): 46-60.

VI) Autres oeuvres

Amadou, Robert. Kanters, Robert. Anthologie littéraire de l'occultisme. Paris: Julliard, 1950.

Amiot, Anne-Marie. Baudelaire et l'illuminisme. Paris: Librairie Nizet, 1982.

Apulée. Les Métamorphoses ou L'âne d'or. Paris: Les Belles Lettres, 1947.

Barthes, R., Bersani, L., Hamon, Ph., Riffaterre, M., Watt, I.. Littérature et réalité. Paris: Seuil, 1982.

Barrès, Maurice. La Colline inspirée. Paris: Plon, 1968, (Livre de Poche).

Baudelaire, Charles. Les Fleurs du Mal. Paris: Librairie Générale Française, 1972, (Livre de Poche).

Béguin, Albert. L'Ame romantique et le rêve. Paris: José Corti, 1939.

Bloy, Léon. Oeuvres, tome 7. Edition établie par Jacques Petit. Paris: Mercure de France, 1972.

---. Propos d'un entrepreneur en démolition. (Ed. Bollery-Petit) Paris: Mercure de France, 1964.

---. Belluaires et Porchers. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1965.

Borel, Petrus. Champavert, contes immoraux. Paris: Edi-

- tions des Autres, 1979. (Collection Chimères).
- Bourneuf, Roland. Ouellet, Réal. L'Univers du roman. Paris: P.U.F., 1972.
- Caillois, Roger. L'Homme et le sacré. Paris: Gallimard, 1950.
- Carter, A.E.. The Idea of decadence in French literature, 1830-1900. Toronto: University of Toronto Press, 1958.
- Dormont, Jean, Blétry, O., Delfrais, J.F.. Les 365 nouvelles maladies. Paris: Flammarion, 1988.
- Ducrot, Oswald, Tzvetan Todorov. Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Paris: Seuil, 1972.
- Dumesnil, R.. Histoire de la littérature française: le réalisme. Del Duca-de Gigord, 1955.
- Furet, François. Penser la Révolution française. Paris: Gallimard, 1978.
- Frye, Northrop. Le Grand Code. Paris: Seuil, 1984.
- Henriot, E.. Réalistes et naturalistes. Paris: Albin Michel, 1954.
- Huysmans, J.K.. L'Art moderne. Certains. Paris: Union Générale d'Édition, 1975. (Collection 10/18).
- . A Rebours. Paris: Charpentier, 1947.
- Gautier, Théophile. Le Roman de la momie. Paris: Librairie Larousse, 1986.
- Genette, Gérard et al.. Théorie des genres. Paris: Seuil, 1986.
- Gogol, Nicolas. Veillées d'Ukraine. Genève: Edito-Services S.A., 1974.
- Goldenstein, Jean-Pierre. Pour lire le roman. Bruxelles: Deboeck-Duculot, 1988.
- Greimas, A.J.. Sémantique structurale. Paris: Larousse, 1966.
- Gurdjieff, G.I. Récits de Belzébuth à son petit-fils. Paris: Editions Stock+Plus, 1979.

Viatte, Auguste. Les Sources occultes du Romantisme. Paris: Honoré Champion, 1967, 2 vols.

Villiers de l'Isle-Adam. Oeuvres complètes. Tomes 1 et 2. Paris: Gallimard, 1986.

- Todorov, Tzvetan. Introduction à la littérature fantastique. Paris: Seuil, 1970.
- Vax, Louis. La Séduction de l'étrange. Paris: P.U.F., 1965.
- . L'Art et la littérature fantastique. Paris: P.U.F., 1974.
- . Les Chefs-d'oeuvre de la littérature fantastique. Paris: P.U.F., 1979.

b) articles

- Bellemin-Noël, Jean. "Des Formes fantastiques, aux thèmes fantastiques". Littérature 2, mai 1971.
- . "Notes sur le fantastique". Littérature 8, décembre 1972.
- Bourguignon, André. "Situation du vampirisme et de l'autovampirisme." Annuaire Médico-Psychologique, 135 (1977): 181-196.
- Decottignies, Jean. "Réflexions sur un genre appelé fantastique" in Le Réel et le texte, Centre de recherche dix-neuviémistes de l'université de Lille III, Armand Colin (1974): 243-252.
- Delmote, Fabienne, ed. Le Fantastique. Spec.issue of Roman 13, 1985.
- Gabriel, Germain. "Le Fantastique et le sacré". Bulletin de l'Association Guillaume Budé 4 (1968) 461-472.
- Grivel, Charles. "Le Fantastique". Mannheim Analytiques, 1, 1983.
- Lem, Stanislaw. "Tzvetana Todorova fantastyczna teoria literatury," Teksty, Vol.5, no. 11 (1973) 104-120.
- Ostrowski, Witold. "The Fantastic and the Realistic in

Literature, Suggestions on how to define and analyse fantastic fiction," Zagadnienia rodzajow literackich, IX, 1 (16) (1966): 54-71.

- Rizza, Cécilia. "Les Formes de l'imaginaire dans les contes fantastiques de Théophile Gautier," Bulletin de la société Théophile Gautier, 10 (1988): 1-16.
- Soncini, Anna. "Théophile Gautier et Thomas Owen: Une même idée du fantastique," Bulletin de la société Théophile Gautier, 10 (1988): 46-60.

VI) Autres oeuvres

- Amadou, Robert. Kanters, Robert. Anthologie littéraire de l'occultisme. Paris: Julliard, 1950.
- Amiot, Anne-Marie. Baudelaire et l'illuminisme. Paris: Librairie Nizet, 1982.
- Apulée. Les Métamorphoses ou L'âne d'or. Paris: Les Belles Lettres, 1947.
- Barthes, R., Bersani, L., Hamon, Ph., Riffaterre, M., Watt, I.. Littérature et réalité. Paris: Seuil, 1982.
- Barrès, Maurice. La Colline inspirée. Paris: Plon, 1968, (Livre de Poche).
- Baudelaire, Charles. Les Fleurs du Mal. Paris: Librairie Générale Française, 1972, (Livre de Poche).
- Béguin, Albert. L'Ame romantique et le rêve. Paris: José Corti, 1939.
- Bloy, Léon. Oeuvres, tome 7. Edition établie par Jacques Petit. Paris: Mercure de France, 1972.
- . Propos d'un entrepreneur en démolition. (Ed. Bollery-Petit) Paris: Mercure de France, 1964.
- . Belluaires et Porchers. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1965.
- Borel, Petrus. Champavert, contes immoraux. Paris: Edi-

- tions des Autres, 1979. (Collection Chimères).
- Bourneuf, Roland. Ouellet, Réal. L'Univers du roman. Paris: P.U.F., 1972.
- Caillois, Roger. L'Homme et le sacré. Paris: Gallimard, 1950.
- Carter, A.E.. The Idea of decadence in French literature, 1830-1900. Toronto: University of Toronto Press, 1958.
- Dormont, Jean, Blétry, O., Delfrais, J.F.. Les 365 nouvelles maladies. Paris: Flammarion, 1988.
- Ducrot, Oswald, Tzvetan Totorov. Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Paris: Seuil, 1972.
- Dumesnil, R.. Histoire de la littérature française: le réalisme. Del Duca-de Gigord, 1955.
- Furet, François. Penser la Révolution française. Paris: Gallimard, 1978.
- Frye, Northrop. Le Grand Code. Paris: Seuil, 1984.
- Henriot, E.. Réalistes et naturalistes. Paris: Albin Michel, 1954.
- Huysmans, J.K.. L'Art moderne. Certains. Paris: Union Générale d'Édition, 1975. (Collection 10/18).
- . A Rebours. Paris: Charpentier, 1947.
- Gautier, Théophile. Le Roman de la momie. Paris: Librairie Larousse, 1986.
- Genette, Gérard et al.. Théorie des genres. Paris: Seuil, 1986.
- Gogol, Nicolas. Veillées d'Ukraine. Genève: Edito-Services S.A., 1974.
- Goldenstein, Jean-Pierre. Pour lire le roman. Bruxelles: Deboeck-Duculot, 1988.
- Greimas, A.J.. Sémantique structurale. Paris: Larousse, 1966.
- Gurdjieff, G.I. Récits de Belzébuth à son petit-fils. Paris: Editions Stock+Plus, 1979.

- Jakobson, Roman. Questions de poétique. Paris: Seuil, 1973.
- Lebrun, Richard A.. Joseph de Maistre An intellectual militant. Montréal: McGill-Queen's University, 1988.
- Lombard, Charles. Joseph de Maistre. Boston: Twayne publisher, 1976.
- Maistre, Joseph de. Les Soirées de Saint-Pétersbourg. Lyon: J.B. Pélagaud, 1867.
- Mirbeau, Octave. L'Abbé Jules. Paris: Arthème Fayard et Cie éditeurs, s.d..
- Mirbeau, Octave. Le Jardin des supplices. Paris: Fasquelle Editeurs, 1957.
- Pétrone. Satyricon. Paris: Flammarion, 1981.
- Rougemont, Denis de. L'Amour et l'occident. Paris: Plon, 1972.
- Ruff, Marcel. L'Esprit du mal et l'esthétique baudelairienne. Paris: Armand Colin, 1965.
- Sacher Masoch, Léopold von. La Vénus à la fourrure. Paris: Librairie Générale Française, 1975.
- Sade, D.A.F. de. Idée sur les romans. Genève: Slatkine reprints, 1967.
- Schuré, Edouard. Les Grands Initiés. Paris: Librairie Académique Perrin, 1960.
- Tocqueville, Alexis de. L'Ancien régime et la révolution. Paris: Garnier Flammarion, 1988.
- Todorov, Tzvetan. Introduction to poetics. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981.
- . Poétique de la prose. Paris: Editions du Seuil, 1971.
- . Théorie de la littérature. Paris: Seuil, 1965.
- . Grammaire du Décaméron. Paris: the Hague: Mouton, 1969.
- . Poétique. Paris: Seuil, 1968.
- Valéry, Paul. Tel Quel. Paris: Gallimard, 1941.

Viatte, Auguste. Les Sources occultes du Romantisme. Paris: Honoré Champion, 1967, 2 vols.

Villiers de l'Isle-Adam. Oeuvres complètes. Tomes 1 et 2. Paris: Gallimard, 1986.