

« Un cœur désolé, une santé dévastée » La représentation de la femme souffrante dans l'œuvre en prose de Barbey d'Aurevilly

Ilaria Giacometti
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract Although Jules Barbey d'Aurevilly has always been an enemy of Naturalism and its theoretical assumptions, he had to deal with the presentation rules of the 'clinical' romance while describing his characters' suffering bodies. On the one hand, the physiognomy theories, very dear to Balzac, enrich Barbey's modes of expression and justify the analogy between body and soul; on the other, it is not possible to describe the characters' bodies and to reveal the mystery behind them. Despite this, the lack of psychological analysis in the *récit* is compensated by metaphorical characterisation: indeed, similes, metaphors, antithesis and oxymorons enrich the description of characters revealing their main passions and features. The aim of this article is to show, by means of the text analysis of some passages, that the realistic details of descriptions are not vain if related to their metaphorical meaning and that, in so doing, the author overcomes the impasse of the rational scientific observation and the physiognomic interpretation.

Sommaire 1 Une représentation du corps anti-naturaliste. – 2 Les souffrantes aurevilliennes. – 3 Les plaisirs de l'observateur : le personnage-médecin. – 4 Corps malades, corps lisibles : la physiognomonie et ses limites. – 5 Un bras blanc veiné comme une nacre : la caractérisation métaphorique des héroïnes souffrantes. – 6 Les malades d'amour. – 7 Conclusions.

Keywords Jules Barbey d'Aurevilly. Metaphor. 19th century. Novel. Bodies.

1 Une représentation du corps anti-naturaliste

L'aversion de Barbey d'Aurevilly pour le Naturalisme est connue. Catholique et monarchiste, adversaire acharné du déterminisme et du matérialisme dont se réclament les écrivains réalistes et naturalistes, il consacre plusieurs articles aux œuvres de ses ennemis littéraires. Il y met en cause la poétique réaliste, tels le choix de sujets bas et ignobles – véritable lieu commun de la critique de la seconde moitié du XIXe siècle – l'obsession pour « les faits de la matière » (Barbey d'Aurevilly 1968, 87), les prétentions de vérité et de scientificité, la prolifération des descriptions et le recours fréquent au « dénouement pathologique » (87). Il exprime des jugements tranchants et va jusqu'à imaginer le développement des romans qu'il critique en se représentant les effets pathétiques, sublimes ou grandioses que lui,

plus « spiritualiste » que M. de Goncourt ou M. Zola, aurait tiré de tel personnage ou de tel accident (86), comme celui du clown dans les *Frères Zemganno* : « dans le roman de M. de Goncourt, le roman finit aux jambes cassées, et c'est là, pour nous, qu'il commence » (71).

C'est que Barbey n'exile pas le corps et ses péripéties de sa prose, bien au contraire. Les corps des personnages sont souvent décrits ou placés au centre de l'attention, la représentation des corps souffrants en particulier n'étant pas rare dans ses romans et dans ses nouvelles. Dans certains textes, même, la maladie d'un personnage constitue le nœud fondamental de l'intrigue. Il est légitime de s'interroger sur la différence entre l'usage qu'il fait des données physiques ou cliniques, et le traitement naturaliste du corps et de la maladie, et pourquoi il fait recours à la maladie alors qu'il condamne « l'animalité » de son époque,

[un] siècle qui [va], de toutes parts, aux préoccupations physiques, et qui ne trouve plus d'autre terrible et d'autres sources de pathétique dans ses romans de sentiments et de passion, que la hideuse mort animale de ses héros. (87)

Les expressions « terrible » et « sources de pathétique » constituent selon nous la clé pour comprendre le rapport de Barbey avec ce que la critique a appelé « le roman physiologique » (Sermadiras 2016, 265). Barbey n'hésite pas à utiliser le corps et ses pathologies comme des ressorts de la narration, mais il refuse de faire du registre physiologique le mode privilégié de la représentation : le savoir clinique ne constitue pas une science exacte qui permettrait de décrire et d'expliquer la nature humaine, mais plutôt une façon d'enrichir la caractérisation de ses personnages, « une nourriture pour son imaginaire, une nouvelle source de dramatisation » (275).

2 Les souffrantes aurevilliennes

Il y a de nombreux personnages souffrants dans les romans et les nouvelles de Barbey d'Aureville. Il s'agit surtout de personnages féminins : *Le Prêtre marié* et la nouvelle *Léa* sont consacrés à la représentation d'une maladie et de son dénouement tragique, mais les descriptions des corps féminins malades ou blessés peuplent les textes de Barbey d'une façon presque obsédante : Lasthénie souffre une longue agonie dans *Une histoire sans nom*, Hortense et la Pudica sont « cachetées » dans *Le Cachet d'Onyx* et dans « À un dîner d'athées » ; Alberte meurt d'un mal mystérieux dans *Le Rideau cramoisi*, Madame de Savigny est empoisonnée dans « Le Bonheur dans le crime », la petite masque meurt d'une maladie de la poitrine dans « Le Plus Bel Amour de Don Juan », la duchesse d'Arcos de Sierra Leone contracte une horrible maladie vénérienne dans « La Vengeance d'une

femme », Hermangarde s'évanouit et délire pendant une nuit d'hiver dans *Une Vieille maîtresse*, Aimée de Spens est sourde dans *Le Chevalier des Touches*, Mme de Scudemor meurt d'un terrible accouchement à la fin de *Ce qui ne meurt pas*. Si le nombre et la variété des cas pathologiques nous permettent d'apprécier l'importance du thème de la maladie dans la prose de Barbey, il est cependant nécessaire de faire quelques observations préliminaires.¹

Les personnages que nous avons cités ne sont pas tous malades au sens clinique du terme, la souffrance ne dérivant pas toujours d'un état pathologique *stricto sensu*. D'un côté, des états qui n'auraient rien de pathologique en soi – tels que la vieillesse, la grossesse ou l'amour – sont représentés comme étant strictement liés à la maladie car ils provoquent des troubles physiques ou psychologiques si graves qu'ils amènent à la souffrance et à la mort. D'un autre côté, la souffrance physique et la souffrance morale sont toujours si étroitement liées (que l'une constitue la cause de l'autre ou qu'il y ait ambiguïté entre les deux) qu'il est presque impossible de faire la distinction entre les personnages qui souffrent de véritables maladies et ceux qui sont atteints d'un trouble moral ou psychologique. Parfois la souffrance est causée par un acte de violence, la violence d'un homme – le « cachetage » de la main de l'amant – ou auto-infligée – comme dans le cas des épingles meurtrières de Lasthénie. Le thème de la profanation apparaît alors là où le corps féminin est labouré ou massacré par des mains masculines.²

Le personnage souffrant est toujours observé, son corps étant « mis en scène » et donné à voir à un spectateur, plus ou moins avisé, qui cherche à en déchiffrer les symptômes et à en comprendre le secret. Parce que les personnages sont souvent mystérieux et qu'ils portent en eux quelque chose de dérangentant et d'inexplicable, leur corps est soumis à un questionnement et fait l'objet d'une interprétation. Le personnage observateur n'est pas souvent, contrairement à ce qui se passe dans le

1 Toutes les héroïnes aurevilliennes ne sont pas représentées de la même façon. Dans la nouvelle « Le Bonheur dans le crime », Hauteclair constitue au contraire un exemple frappant de santé et de beauté. C'est justement le côté scandaleux de la nouvelle, énoncé dans le titre : Savigny et Hauteclair vivent un bonheur parfait alors qu'ils sont coupables d'un crime affreux. La santé et la beauté de l'assassine Hauteclair ressortent encore mieux de la confrontation avec la comtesse, innocente et pourtant destinée à la souffrance et à la mort.

2 Le thème de la profanation du corps féminin est strictement lié à des connotations érotiques : dans la nouvelle « Le Rideau cramoisi », Brassard veut saigner Alberte avec un couteau dans le but de la sauver. La description de ce geste est rendue troublante par la présence des verbes « labourer », « massacrer », « galvaniser », décrivant une grande violence, et des mots « baisers », « succions », « morsures », renvoyant à une dimension sexuelle explicite. Comme le souligne Philippe Berthier, « les implications érotiques [de l'image] ne cessent de s'approfondir au fur et à mesure que l'image prend de la netteté » jusqu'à acquérir une connotation « sadique » (Berthier 1978, 157).

roman réaliste-naturaliste, un homme de science (Cabanès 1991, vol. 2, chap. 1). Le corps féminin est surtout observé par un homme dont le regard n'est pas neutre ou impartial, mais au contraire empreint de désir : dans la première *Diabolique*, Alberte est observée par son amant le jeune lieutenant Brassard ; dans *Léa*, la jeune fille souffre sous le regard anxieux de sa mère mais aussi sous celui de Réginald ; dans « Un dîner d'athées » le corps rougissant de la Pudica est regardé avec étonnement par ses amants ; dans *Une Histoire sans nom* Lasthénie est observée par sa mère, obsédée par l'idée de connaître le secret de sa fille ; enfin, dans *Un prêtre marié*, Calixte est constamment sous la surveillance de Sombreval, qui est bien sûr un savant mais aussi et avant tout un père passionnément attaché à sa fille, et sous celle de Néel, le jeune homme qui est amoureux d'elle.

3 Les plaisirs de l'observateur : le personnage-médecin

Une nouvelle des *Diaboliques* met en scène le personnage d'un observateur scientifique : le docteur Torty, dans « Le Bonheur dans le crime », explique sa curiosité par une sorte de déformation professionnelle qui n'a rien à voir avec ses sentiments. C'est avant tout pour satisfaire sa curiosité qu'il entre au château de Savigny et qu'il se mêle aux aventures de Hauteclair, du comte et de la comtesse. En effet, il parle de son « attitude passive de médecin et d'observateur » (Barbey d'Aureville 1966, 102), qui risque d'être bouleversée par la vue de Hauteclair déguisée en Eulalie, et de « l'intérêt de l'observateur » qui le pousse à ne pas dénoncer le couple adultère :

Ah ! les plaisirs de l'observateur ! ces plaisirs impersonnels et solitaires de l'observateur, que j'ai toujours mis au-dessus de tous les autres, j'allais pouvoir me les donner en plein. (102-3)

Le docteur Torty place donc les plaisirs de l'observation au dessus de la morale commune, selon laquelle il serait le complice des amants coupables. Il peut ainsi se consacrer à la situation inédite qu'il vient de découvrir, et profiter de l'autorité de son métier pour regarder de près le drame intime qui se joue entre les personnages.

Je pourrais donc étudier, avec autant d'intérêt et de suite qu'une maladie, le mystère d'une situation qui, racontée à n'importe qui, aurait semblé impossible... Et comme déjà, dès le premier jour que je l'entrevis, ce mystère excita en moi la faculté ratiocinante, qui est le bâton d'aveugle du savant et surtout du médecin, dans la curiosité acharnée de leurs recherches, je commençai immédiatement de raisonner cette situation pour l'éclairer... (102)

« Faculté ratiocinante », « curiosité acharnée », « raisonner », et « éclairer » sont autant de termes qui éclairent la portée parodique de cette représentation. Il ne faut pas oublier que le docteur Torty est présenté au début de la nouvelle comme un « franc disciple de Cabanis en philosophie médicale » faisant partie « de l'école de ces médecins terribles par un matérialisme absolu » (82). Or la médecine est un point de référence constant dans la littérature réaliste et naturaliste. Doté de capacités d'observation et d'analyse, le médecin est porteur d'un savoir scientifique et d'une autorité qui assurent la véridicité de son jugement. Il assume le rôle de « personnage-témoin » qui observe, isole et relate les symptômes des manifestations pathologiques, mais aussi celui de « médiateur de savoir » (Cabanès 1991, 2: 226). C'est ce personnage, devenu un type littéraire, qui est la cible de l'ironie de Barbey. Mais si, dans *Madame Bovary*, Flaubert se moquait des médecins et du pharmacien en leur prêtant des discours aussi pédants qu'incongrus, Barbey choisit une autre stratégie. Tout en jouant sur l'accumulation des références qui poussent le portrait dans le champ du parodique, il ne prive pas le docteur Torty de son autorité, en l'investissant du rôle de narrateur intradiégétique. Or pour être représenté sur un ton ironique, le docteur Torty n'en est pas moins un personnage-clé dans « Le Bonheur dans le crime », puisqu'il joue le double rôle d'observateur et d'interprète du corps des autres.

4 Corps malades, corps lisibles : la physiognomie et ses limites

Le docteur Torty ne s'intéresse pas seulement aux faits médicaux : il cherche à résoudre avant tout l'énigme de la disparition de Hauteclaira.³ Plus avisé que les habitants du village, il est pourtant aussi dupe qu'eux de l'aspect impassible de la demoiselle de Stassin.

Moi-même, qui me piquais d'observation, j'étais, sur le chapitre de la vertu de Hauteclaira, de la même opinion que toute la ville. [...] Sa physionomie, extrêmement fière, et qui n'avait pas alors cette expression passionnée dont vous venez d'être si frappé, ne trahissait ni chagrin, ni préoccupation, ni rien enfin de nature à faire prévoir, même de la manière la plus lointaine, la chose étonnante qui, dans l'atmosphère d'une petite ville, tranquille et routinière, fit l'effet d'un coup de canon et cassa les vitres... (Barbey d'Aurevilly 1966, 97)

3 Sur la dimension énigmatique des héroïnes aurevilliennes, cf. Boucher 1976.

Il ne suspecte rien parce que la physionomie de la jeune fille ne trahit rien. Caché ou impassible, le visage de Hauteclaire ne révèle pas ses émotions et ne donne pas d'indices sur sa conduite.

Hauteclaire n'est pas le seul personnage féminin de la nouvelle dont le corps fait l'objet d'une mise en scène et d'une observation attentive de la part du docteur. En effet, après s'être introduit dans le château de Savigny et avoir découvert Hauteclaire sous le masque de la servante Eulalie, il décide de s'attacher au cas de la comtesse, dont il espère pouvoir tirer des confidences :

C'est donc sur la comtesse que je concentrai mon attention. J'eus d'autant moins de peine à la pénétrer qu'elle était ma malade, et, par le fait de sa maladie, le point de mire de mes observations. (105)

Si la maladie est le prétexte qui permet au docteur un accès privilégié dans l'intimité de la comtesse, elle est aussi le terme de comparaison évoqué pour parler du mystère que le docteur voudrait percer, l'étrange situation étant aussi intéressante qu'une pathologie difficile à diagnostiquer. Le parallèle est d'autant plus saillant que la maladie de la comtesse est mystérieuse, la noble dame étant « très souffrante d'un mal vague et compliqué, plus dangereux qu'une maladie sévèrement caractérisée » (101). Le docteur Torty essaye donc de déterminer la nature de cette vague maladie et en même temps de l'étrange situation qui se déroule au château :

Je me mis donc à ausculter doublement cette petite femme, qui ne pouvait pas rester lettre close pour son médecin bien longtemps. Qui confesse le corps tient vite le cœur. (106)

Les lieux communs du registre clinique s'accumulent au fil du texte : la confiance du médecin dans le pouvoir de l'observation, son autorité, le lexique de la science tel que « observations », « ausculter », « pénétrer » qui évoquent l'image d'un corps lisible, à la surface transparente. Cette lisibilité potentielle se joue d'ailleurs sur un double plan, celui du « corps » et celui du « cœur ». Par l'observation de l'un, le docteur veut pénétrer l'autre : l'auscultation est à la fois psychologique et physique et le choix du verbe « confesser » n'est pas anodin. Le médecin a remplacé le prêtre, puisqu'il écoute les secrets de l'âme aussi bien que ceux du corps et qu'il découvre les premiers en déchiffrant les seconds.

La correspondance entre le corps et l'âme est à la base des théories de la physiognomonie. Comme l'a montré Reto Zöllner, Barbey s'est beaucoup intéressé aux théories de Lavater et notamment à sa conception de la physiognomonie en tant que « combinaison entre l'observation exacte de chaque partie du corps et l'imagination nécessaire pour venir aux conclusions » (Zöllner 2016, 107). Si le romancier condamne les théories

de Gall dont il refuse les présupposés matérialistes et les prétentions de scientificité et d'exhaustivité, il suit avec enthousiasme l'idée d'une analogie entre l'intérieur et l'extérieur, entre le moral et le physique, entre le dessous et le dessus. Dans son œuvre, beaucoup de personnages présentent ce double aspect qui est cependant dissimulé : de nombreux héros et héroïnes portent un masque ou un voile qui cache un secret inconfessable. Souvent, le voile n'est pas entièrement levé, les récits se ferment sur des hypothèses ou sur des questions restées sans réponse. Les corps des personnages sont toujours observés mais ils ne sont pas toujours lus, l'interprétation physiognomonique aboutissant souvent à un échec à cause du mystère impénétrable qui entoure le personnage ou à cause de sa nature oxymorique et pour cette raison déroutante.

« Le Bonheur dans le crime » constitue un exemple de mise en scène de l'observation physiognomonique, mais aussi de son échec. En effet, les efforts du docteur Torty se révèlent inutiles, puisque tant l'observation de la physionomie de Hauteclaira que celle du corps malade de la comtesse n'aboutissent à aucune explication. Le mal de la comtesse est « vague » et « compliqué » et son aspect physique présente des traits qui provoquent des impressions contrastantes :

C'était une femme blanche, molle de tissus, mais dure d'os, au teint de lait [...]. Quand elle me tendit son bras pâle, veiné comme une nacre bleuâtre, un poignet fin et de race, où le pouls à l'état normal battait languissamment, elle me fit l'effet d'être mise au monde et créée pour être victime... pour être broyée sous les pieds de cette fière Hauteclaira, qui s'était courbée devant elle jusqu'au rôle de servante. Seulement, cette idée, qui naissait d'abord en la regardant, était contrariée par un menton qui se relevait, à l'extrémité de ce mince visage, un menton de Fulvie sur les médailles romaines, égaré au bas de ce minois chiffonné, et aussi par un front obstinément bombé, sous ces cheveux sans rutilance. Tout cela finissait par embarrasser le jugement. (Barbey d'Aureville 1966, 106)

Barbey utilise les procédés d'accumulation et de brouillage qui lui sont chers : la comtesse est caractérisée par la mollesse et par la dureté, et l'écrivain souligne le contraste entre la blancheur de la peau et la finesse du poignet, et le menton relevé qui « embarrasser le jugement » du docteur, lequel n'arrive pas à comprendre le caractère de la noble dame. Les signes sont des plus traditionnels : la blancheur au « teint de lait » est un lieu commun de la représentation de la féminité et surtout des femmes nobles, et le menton et le front bombé sont des traits observables et interprétés dans les traités physiognomoniques. Mais la présence concomitante de ces traits entraîne une surabondance de signification qui empêche toute

interprétation univoque.⁴ « Je la tournai et la retournai vainement avec ma serre de médecin » (106-7), dit le docteur, qui manipule la comtesse comme un objet dont on voudrait voir le dessous pour en comprendre le fonctionnement, mais « vainement » : elle ne livre pas son secret et n'aide pas le praticien dans son diagnostic. Ce n'est qu'à l'approche de la mort qu'elle lui révèle la vérité, dans un aveu bouleversant. Elle a finalement ouvert les yeux sur la relation entre son mari et sa domestique, et saisi la signification des regards qu'ils s'échangent de part et d'autre de son lit (117). Le docteur découvre la vérité trop tard, mais la patiente ne veut pas être guérie. Malgré l'absence de symptômes connus, à part « les pommettes incendiées par la fièvre » (101), les impressions du docteur sont justes : la femme « de vieille race, épuisée, élégante hautaine », qu'il avait vue lors de sa première visite et qui semble dire : « je suis vaincue du temps comme ma race ; je me meurs mais je vous mépris ! » (101), ne diffère pas de la femme agonisante qui préfère mourir plutôt que provoquer un scandale sur la noblesse en décadence. Si le docteur Torty ne tire rien de l'observation physiologique de sa patiente, il reste pourtant un excellent observateur dans la mesure où il devine la passion de sa vie : l'attachement désespéré à un monde, celui de l'aristocratie, qui est en train de disparaître, et l'orgueil obstiné d'appartenir à ce monde au prix de sa vie.

Dans « À un dîner d'athées », la Pudica « aurait renversé de fond en comble le système de Lavater » (211). Ce personnage est tellement hors du commun et déroutant dans sa complexité qu'il n'est pas possible de l'enfermer dans un système. Comme chez Mme de Savigny, intériorité et extériorité se correspondent sans qu'on puisse établir une équivalence entre signe et signification : la personnalité est incarnée par un corps, qui échappe cependant à une lecture simpliste. Bien que Barbey se réfère à plusieurs reprises aux théories de la physiognomonie, il en souligne aussi les limites. Ses personnages sont trop sublimes ou trop horribles, trop radicaux dans leurs sentiments et leurs passions pour être rangés dans des catégories rationnelles et l'observation physiognomonique ne peut pas rendre compte de l'abîme que constitue le cœur des personnages. Pour évoquer cet abîme, il faut recourir à un autre registre de la représentation.

4 Sur les procédés de 'brouillage' de la signification chers à Barbey, cf. Georges-Métral 2007.

5 Un bras blanc veiné comme une nacre : la caractérisation métaphorique des héroïnes souffrantes

La pâleur est le trait principal de la comtesse de Savigny : trait distinctif des femmes nobles, éloignées de la vie en plein air mais aussi pures et fragiles, la pâleur des héroïnes aurevilliennes s'exprime au travers de figures récurrentes. Le bras de la comtesse est « très blanc, veiné comme une nacre bleuâtre » (106) : Barbey compare souvent la chair de ses héroïnes à des matériaux durs et blancs, tels que le marbre, l'ivoire et le plâtre, auxquels s'ajoutent des figures relevant de la statuaire. Ainsi, Hermangarde dans *Une vieille maîtresse* a « des bras de statue antique » (1964, 412) et son corps présente « des surfaces marmoréennes » (517) ; Lasthénie est « droite, rigide et pale comme un médaillon de plâtre » (*Une histoire sans nom* 1966, 321) ; Calixte est systématiquement comparée à un marbre, un émail ou un vase d'ivoire (*Un prêtre marié* 1964, 961, 1138). Il est remarquable que presque tous les personnages féminins souffrants, qu'ils soient atteints d'un mal physique ou psychologique, aient en commun ce type de caractérisation. Sur le plan de la représentation du corps, l'image qui en résulte est celle d'une pâleur malade et inquiétante. Mais les figures du marbre servent aussi à exprimer l'opacité des personnages, leur non-transparence, la profondeur du secret qu'ils veulent garder. Les femmes souffrantes de Barbey sont souvent des victimes silencieuses, enfermées dans une douleur muette (cf. Bricault s.d., 24-39), leur âme étant secrète, leur corps est représenté comme un matériau épais, insondable, impénétrable. Alberte est décrite par Brassard comme « un épais et dur couvercle de marbre qui brûlait, chauffé par en dessous... » (« Le Rideau cramoisi » 1966, 47). Malgré ce feu caché, le marbre du corps d'Alberte ne se fêle pas, et il n'y a pas de révélation ni d'explication possible, même après sa mort.

L'impossibilité d'aimer de certaines femmes est représentée comme une maladie et elle est caractérisée par des figures appartenant au même champ lexical : Mme de Scudemor, comparée systématiquement à Niobé, a des épaules aux « teintes jaunies comme celle d'un beau marbre lavé trop longtemps par les pluies » (*Ce qui ne meurt pas* 1966, 455) et elle est décrite comme « un bloc opaque » (603). Mme de Gesvres, elle aussi femme mûre et insensible à l'amour, est « jaunie comme les marbres exposés à l'air » (*L'Amour impossible* 1964, 46), son menton a « la matidité du marbre » et elle a « des mains de marbre », la comparaison exprimant plutôt la froideur des mains embrassées inutilement par M. de Maulévrier. Dans les cas de ces grandes impassibles, le changement de couleur du marbre traduit le changement de teint causé par la vieillesse, tandis que sa froideur et son épaisseur expriment leur trouble et leur incapacité d'aimer.

Si la présence obsessionnelle de la métaphore sculpturale exprime « le refus de réduire le corps à sa dimension strictement physique » (Sermadiras

2016, 281) et la volonté de le ramener au contraire à une dimension artistique, donc esthétique, il ne s'agit pas pour autant d'une simple idéalisation du personnage. Les figures du marbre constituent un réseau riche et varié dont la signification se modifie d'un personnage à l'autre et d'un texte à l'autre mais toutes contribuent à mettre en scène le corps féminin dans sa dimension charnelle, qui est explorée du point de vue de la température, de l'épaisseur ou de la couleur. Cette insistance sur la dimension matérielle du corps et sur les propriétés physiques des matériaux auxquels il est comparé montre que les figures ne se réduisent pas à des expressions figées. La concrétude par laquelle le corps est présenté renouvelle les analogies communes et donne vie à des images originales telles que le couvercle de marbre chauffé par-dessous ou les marbres lavés par la pluie. Ces figures expriment l'intériorité des personnages : le mystère inexplicable d'Alberte, le secret jalousement gardé de Calixte et de Lasthénie, la souffrance muette d'Hermangarde, l'apathie douloureuse de Mme de Gesvres et de Mme de Scudemor. En dépit d'un manque d'analyse psychologique explicite et faute d'une lecture rationnelle, la caractérisation métaphorique du corps des personnages en exprime l'essence et suggère le gouffre de leur âme.

6 Les malades d'amour

Chez les héroïnes aurevilliennes, la passion est souvent violente et fatale. Si les protagonistes des *Diaboliques* sont d'admirables exemples de passion cachée ou dissimulée, dans les romans nous trouvons des portraits de femmes folles d'amour, tellement entraînées par leurs sentiments que ceux-ci les conduisent à la maladie et à la mort. Bien avant que le dénouement s'accomplisse, la passion montre ses effets sur les corps et les visages au point d'affecter les positions sociales de ces femmes.

Dans *L'Amour impossible*, c'est avant tout la fraîcheur du teint de Mme d'Anglure qui est touchée par la force de l'amour et de la jalousie. Célèbre pour sa beauté céleste, passionnément amoureuse de M. de Maulévrier qui l'a quittée pour faire la cour à Mme de Gesvres, elle subit les ravages de la jalousie. Sa rivale, Mme de Gesvres, remarque que

la jalousie, que Mme d'Anglure nourrissait depuis plusieurs mois, avait marqué sa trace partout sur les lignes de ce suave visage, délicat comme le velouté des fleurs. [...] La joue avait perdu sa rondeur voluptueuse, et qu'elle commençait à être envahie par le vermillon âcre et profond que donne la fièvre des passions contenues. (Barbey d'Aurevilly 1964, 100)

« La fièvre des passions » peut paraître une expression figée, mais c'est son sens littéral qui s'applique à Mme d'Anglure. Après avoir altéré son

aspect, la passion la rend malade et son ancien amant, cause de ses peines, s'interroge sur le lien entre la jalousie et son état de santé toujours plus délétère. Convaincu que l'on ne peut mourir d'amour qu'en littérature, il est pourtant forcé de constater que « tous les accès de larmes de Mme d'Anglure finissaient par des évanouissements très réels » et qu'« une toux déjà ancienne, mais aggravée, lui causait des crachements de sang » (111). L'évolution de la maladie de Mme d'Anglure est évoquée tout au long du texte, jusqu'à sa mort. Les crachements et les vomissements de sang accompagnent ses apparitions et ses prises de parole, et elle est décrite comme un cadavre vivant « l'œil luisant, les narines creuses, la pâleur bleuâtre » (125) avec insistance, voire avec un goût du macabre qui anticipe l'esthétique décadente de la corruption corporelle.⁵

Si ses symptômes sont présentés de façon assez crue, la progression de la maladie de Mme d'Anglure s'explique cependant par des facteurs qui ne sont pas physiologiques : d'une part, à chaque fois qu'un nouveau symptôme se présente (évanouissements, toux convulsive, crachements de sang), il est toujours précédé par une crise d'ordre psychologique, une scène de jalousie, un mouvement de colère ou de désespoir. Jamais l'état de santé de la comtesse ne s'aggrave sans qu'il y ait un mouvement de l'âme qui précède la progression de sa maladie. Les liens entre la vie sentimentale et la vie physique du personnage sont plus serrés que jamais. La représentation du mal échappe parfois au registre clinique pour s'exprimer par des figures emblématiques. Lors d'un dîner pendant lequel M. de Maulévrier, Mme d'Anglure et Mme de Gesvres se font face, la vie des deux femmes est présentée comme une flamme, et elles sont comparées à des torches. Alors que la comtesse d'Anglure « rayonnait du bonheur qui la foudroyait » suite aux tendresses retrouvées, « la marquise perdait de son animation habituelle, du feu roulant de sa répartie, et jusque de l'éclat fulgurant de sa beauté » (115). Si *rayonner de bonheur* est une expression figée, son emploi littéral engendre une métaphore filée fondée sur l'isotopie du feu :

On eût dit un singulier déplacement de la vie dans ces deux femmes, et que la chaleur et la flamme passaient de la torche éblouissante au pâle flambeau menacé de mourir. (115)

Mme des Gesvres est une torche éblouissante, Mme d'Anglure, malade, un pâle flambeau ; l'énergie vitale qui semble passer de l'une à l'autre, parallèlement à l'action de M. de Maulévrier, est la flamme qui pourrait les maintenir en vie. Barbey renouvelle ainsi la métaphore du feu pour

5 À propos de l'esthétique et de l'imaginaire décadents, voir Jean de Palacio 1994, 2000, 2007 et 2011.

décrire le corps même de ses personnages. L'amour étant la flamme qui la tient en vie, Mme d'Anglure va s'éteindre naturellement lorsqu'elle ne sera plus aimée.

Dans *Une vieille maîtresse*, c'est Mme de Mendoza qui subit le destin tragique de la folie amoureuse. Chez elle aussi, la beauté est la première victime de ses peines d'amour : « La passion fit une horrible razzia de tous les dons qui ornaient sa vie » (222). Comme Mme d'Anglure, c'est un être délicat et fragile, qui semble destiné à la souffrance :

Elle avait été le type d'un de ces genres de beauté évidemment prédestinés au malheur. [...] Pour l'observateur philosophe, il était certain que le premier malheur de la vie déchirerait cette organisation ténue et diaphane. (222)

À cause de cette faiblesse, la souffrance du cœur engendre une souffrance physique et la jeune femme, abandonnée par Ryno, se montre en société en proie à « la fièvre, la toux convulsive d'une poitrine atteinte de consommation » (224). Les symptômes sont ceux d'une maladie pulmonaire et ils sont mis en rapport avec son amour désespéré : elle traîne dans les salons « un cœur désolé, une santé dévastée » (224), le parallèle rendant explicite le lien entre la souffrance intérieure et ses manifestations physiologiques. Le mal montre sa puissance destructrice et entraîne des conséquences fatales : la dame est « brisée, mourante, anéantie », le « maigre et pâle visage fondu au feu d'un mal intérieur », « deux grands yeux flétris, cernés, dévorés, sanglants d'insomnie et de pleurs... » (224). L'accumulation et la progression des adjectifs rendent la description pathétique et resserrent le lien entre la souffrance et ses causes psychologiques ; la passion agit comme un feu intérieur qui fond le visage et le corps de Mme de Mendoza, jusqu'à causer sa mort. La jeune femme porte d'ailleurs sur son visage un signe de ce feu secret : « l'ardeur sanguine de ses lèvres » implique que « le feu de la femme brûlait dans le corps vaporeusement opalisé du séraphin » (223). Cette lèvre rouge au milieu d'un visage pâle et suave est chargée d'une valeur significative parce qu'elle est héréditaire : c'est le signe du « sang flamand » qui se mêle « à la lymphatique race allemande » (223). Selon la théorie des tempéraments chère aux narrateurs naturalistes, la jeune femme aurait un tempérament sanguin-lymphatique,⁶ mais Barbey délaisse cette classification pour mettre en place une isotopie du feu et du sang :

Ce bouillonnement d'un sang qui arrosait si mystérieusement ce corps flave, et qui trahissait tout à coup sa rutilance sous le tissu pénétré des

6 Pour la théorie des tempéraments dans le roman réaliste et naturaliste cf. Cabanès 1991, 2: 259-305.

lèvres ; ce trait héréditaire et dépaycé dans ce suave et calme visage, était le sceau de pourpre d'une destinée. (223)

Mme de Mendoza porte donc sur son corps le sceau de sa prédestination pour l'amour malheureux et partage avec une autre grande héroïne aurevillienne l'héritage d'un bouillonnement de sang qui lui sera fatal. Comme elle, Jeanne de Feuarent, dans *L'Ensorcelée*, a hérité de ses ancêtres le feu de son nom de famille et un sang vivace « qui bouillonnait dans ce cœur vierge » (Barbey d'Aurevilly 1964, 609). Les deux femmes sont le fruit d'un croisement : Mme de Mendoza présente la blondeur et la pâleur de la race allemande et la lèvre bordeaux de la race flamande qui s'y est mêlée ; Jeanne, de son côté, hérite de la force d'âme de sa mère et du sang tempétueux de son père :

Mais, pour le malheur de Jeanne-Madeleine, il s'y mêlait le sang des Feuarent, d'une race vieillie, ardente autrefois comme son nom, et ce sang devait produire en elle quelque inextinguible incendie, pour peu qu'il fût agité par cette vieille sorcière de Destinée qui remue si souvent nos passions dans nos veines endormies, avec un tison enflammé ! (615)

Barbey joue sur le nom du personnage associé aux figures du sang et du feu : ardent comme le feu contenu dans son nom, le sang de Jeanne est censé produire un incendie. L'idée de fatalité est doublement présente, sous la forme de l'héritage et de l'allégorie de la Destinée, qui remue les passions avec un tison allumé. La passion de Jeanne pour l'abbé et ses conséquences tragiques sont donc inscrites dans son destin. Quand la passion s'affiche sur son visage sous la forme d'une persistante couleur rouge, les figures du sang et du feu sont à nouveau évoquées pour décrire ce phénomène physiologique inouï :

Le sang qu'elle avait tourné, croyait maître Tainnebouy, parla pour elle ! Il lui était monté du cœur à la tête le jour où elle avait rencontré l'abbé de la Croix-Jugan chez la Clotte, et jamais il n'en redescendit. Comme une torche humaine, que les yeux de ce prêtre extraordinaire auraient allumée, une couleur violente, couperose ardente de son sang soulevé, s'établit à poste fixe sur le beau visage de Jeanne-Madeleine. (650-1)

Le sang tourne, monte et se soulève, de la même façon que Mme d'Anglure le sent monter dans sa poitrine (223) : il est représenté dans sa dimension la plus concrète, celle d'un liquide qui bouillonne et envahit l'espace du corps du personnage. Le sang et le feu étant toujours liés, Jeanne devient une torche humaine, allumée par les yeux de l'abbé, et son « visage incendié » n'est que le reflet de son « cœur volcanisé » (651) : « sa vie était devenue un enfer caché, dont cette cruelle couleur rouge qu'elle

portait au visage était la lueur » (651). Comme le précise Jacques Petit, l'expression « sa vie était devenue un enfer » est à prendre au pied de la lettre : Jeanne vit une passion infernale, puisqu'elle vient de la « puissance diabolique » de l'abbé, capable d'émouvoir les femmes (642). Cet enfer est caché mais son visage embrasé en donne un aperçu. Le destin malheureux de Jeanne est d'ailleurs préparé par l'histoire de Dilaïde Malgy, elle aussi perdue à cause de son amour pour l'abbé. Méprisée par la Croix Jugan, elle devient folle, puis elle tombe malade :

La toux la prit. C'était la plus faible d'entre nous. Mais la maladie et son corps, qui se fondait comme un suif au feu, ne l'empêchèrent point de mener la vie que nous menions à Haut-Mesnil. Ce n'étaient pas des délicats que les débauchés qui y vivaient ! L'amour de la Malgy pour Jéhoël, sa maladie, sa maigreur, sa langueur, qu'elle enflammait en buvant du genièvre, comme on boit de l'eau quand on a soif, ce qui lui fit bientôt trembler les mains, bleuir les lèvres, perdre la voix, rien n'arrêta les forcenés dont elle était entourée. Ils aimaient, disaient-ils, à monter dans le clocher quand il brûle ! Et ils se passaient de main en main cette mourante, dont chacun prenait sa bouchée, cette fille consumée, qui flambait encore par-dedans, mais pas pour eux ! (642)

La progression des symptômes est à peu près la même que pour les autres mortes d'amour : la toux, la maigreur, la langueur, à quoi s'ajoutent les conséquences d'une vie de débauche. La métaphore du feu est reprise dans la comparaison crue qui voit la Malgy fondre comme un morceau de graisse, dans le récit de sa débauche et dans le récit de la Clotte : la jeune fille mourante « flambait [...] par-dedans ». Le corps extenué par la maladie et par les excès est encore représenté comme flambant, la figure du feu constituant le fil rouge de la description.

L'histoire de Dilaïde Malgy est une sorte d'anticipation et d'avertissement pour Jeanne, de la même façon que la vision de Mme de Mendoza souffrante est un mauvais présage pour Hermangarde. Ces passionnées sans frein, dont le corps est marqué par la passion et par la consommation et que la société juge compromises, ont la fonction de préfigurer le destin des héroïnes : Hermangarde souffre d'une douleur sourde et muette, Jeanne d'une passion dévoratrice qui ne peut s'éteindre qu'avec la mort, et les deux femmes sont marquées pour toujours par la puissance destructrice de l'amour.

D'ailleurs, cet amour absolu et fatal n'est pas décrit ni analysé. Bien que l'amour joue un rôle fondamental dans les textes aurevilliens, aucune place n'est accordée à la description ou à l'analyse des sentiments. La passion reste inexplicable et inexploquée, la plupart du temps elle n'est même pas avouée, les mots n'étant pas en mesure d'exprimer sa profondeur et sa force. Elle reste une « sensation sans nom », représentée par les figures du sang et du feu.

La sensation sans nom que le romancier s'attache à définir dans ses récits à travers une rêverie substantielle de la flamme, lui permet d'é luder toute analyse psychologique reposant sur une sémiologie traditionnelle. Un ensemble d'images complémentaires s'y substitue, qui ouvre des nouvelles perspectives : le langage du symbole, plus proche de l'expression mythique, remplace le *logos*, le discours organisé. (Auraix-Jonchière 1997, 90-1)

Le discours métaphorique et symbolique remplace le discours rationnel en même temps que les manifestations du corps remplacent les mots : le discours amoureux est assumé par le corps, où s'incarne et se donne à voir la puissance totalisante de la passion.

7 Conclusions

La représentation du corps souffrant, et notamment du corps féminin, résulte d'une combinaison de traits descriptifs relevant du domaine de la physiologie et de traits métaphoriques et symboliques. Le corps des héroïnes aurevilliennes échappe aux limites de la représentation physiologique tout comme leur âme échappe aux analyses psychologiques. Barbey crée en effet des personnages exceptionnels, extraordinaires, grandioses même dans le mal, dont le caractère et les motivations ne peuvent être expliqués de façon rationnelle. Créatures contradictoires, voire oxymoriques, consacrant leur vie à des passions sublimes ou à des crimes monstrueux, ces personnages gardent un côté mystérieux et inexplicable ; le voile ne peut jamais être entièrement levé et le corps ne constitue pas une surface complètement lisible. « Face à ces créatures impossibles, la preuve est faite de l'insuffisance des connaissances scientifiques et rationnelles : il n'est d'autre recours que le surnaturel » (Glaudes 2007, 129). C'est dans cette dimension surnaturelle qu'il faut rechercher la clé de lecture du personnage aurevillien. Si dans certains œuvres une interprétation de la souffrance en termes religieux, et notamment en termes de sacrifice d'expiation, est suggérée par le texte,⁷ dans d'autres c'est plutôt la présence du mal qui se fait remarquer. C'est que Barbey, disciple de Joseph de Maistre et de Balzac, veut montrer la présence du mal dans la réalité et dans la société, où il est caché derrière le rideau des apparences sans être pour cela moins puissant.⁸ Les souffrantes aurevilliennes vivent dans

7 Nous pensons à la mort de Calixte dans *Un prêtre marié*, où la jeune fille expie les fautes du père sacrilège. Pour la présence de l'intertexte mystique dans les descriptions de Calixte agonisante, cf. Sermadiras 2016, 275-9.

8 À propos de la conception aurevillienne du mal et de l'influence maistrienne cf. Glaudes 2009, 17-45, ch. I « Barbey d'Aurevilly antimoderne. L'héritage maistrin » ; Glaudes 2007, 121-46.

leur corps la présence de ce mal qui les corrompt et les détruit. Victimes d'une prédestination au malheur, elles portent la souffrance inscrite dans leur chair comme le péché originel est inscrit dans le cœur humain. Il est remarquable que même les personnages les plus sublimes, les jeunes filles les plus idéales, n'échappent pas au pouvoir du mal. Comme l'affirme Pierre Glaudes en analysant les représentations du sublime chez Barbey,

[l]e sublime aurevillien ne s'accomplit donc pas en montrant l'éclat surhumain de rares créatures célestes qui font honneur à notre condition : il semble trouver, au contraire, un surcroît de force dans le spectacle de la souffrance, lorsque ces mêmes créatures, apparemment diminuées par de pénibles expériences, manifestent encore leur grandeur dans le silence, la solitude et le consentement au sacrifice. (Glaudes 2009, 134)

Le spectacle de la souffrance contribue à la création d'une registre sublime de la représentation, en accord avec ce que Glaudes appelle « l'esthétique doloriste » de Barbey (135). Mais ces figures de l'innocence blessée cachent souvent un côté troublant : victimes du mal de ce monde, elles le portent aussi en elles-mêmes. Coupables d'un amour idolâtre ou profane, dominées par une passion dévorante ou porteuses d'un pouvoir de séduction dangereux, elles sont toutes caractérisées par une ambiguïté, une dimension inquiétante qui les fait basculer du côté des Diaboliques. Le mal qui couve dans leur cœur, parfois sous les apparences trompeuses de la jeunesse et de la beauté, est souvent représenté par la métaphore du « bouton de pourriture », de « la tâche de gangrène » (1964, 16) du « cancer » enseveli dans la poitrine (348). Marquées par cette faute originelle, les héroïnes voient leur corps pourrir de l'intérieur, se figer dans une immobilité de statue, brûler ou se dissoudre dans la consommation. Le corps féminin est le lieu où le mal s'incarne et montre son pouvoir destructeur mais il est aussi symbole d'un monde qui est en train de s'écrouler sous les secousses de l'histoire. Dans le monde aurevillien, aucun enfantement heureux n'est possible. Dans un monde révolu dont on ne voit que les derniers vestiges, le corps féminin n'est jamais fertile. Les corps pâles et suaves des nobles dames se fondent et se dissolvent avec le passé auquel ils appartiennent, secoués par les passions extraordinaires que Barbey a voulu y insuffler.

Les éléments physiologiques et cliniques que Barbey insère dans ses descriptions ont la fonction de rendre plus concret et visible, presque tangible, ce mal qui prend possession des corps, cette destruction à laquelle ils sont voués. D'autre part, ils fonctionnent comme le pivot autour duquel peut se développer la caractérisation métaphorique des personnages : les métaphores et les comparaisons les plus frappantes se fondent sur des éléments corporels - la peau, le sang - pris dans leur dimension la plus concrète, la plus physique. Non seulement la description physiologique

et la caractérisation métaphorique des personnages coexistent et sont complémentaires, mais elles se compénètrent et se nourrissent l'une l'autre, les deux registres de la représentation n'étant pas séparables.

Le corps et l'âme des personnages ne sont pas non plus séparables. S'il existe un rapport de cause-conséquence ou d'analogie entre la vie physique du personnage et sa vie psychologique, les deux états étant étroitement liés, il n'est pas concevable de s'arrêter sur l'un sans essayer de percer le mystère de l'autre : ce que Barbey reproche à la littérature réaliste et naturaliste, c'est précisément un manque de profondeur, une façon d'insister sur la nature organique de l'homme qui exclut toute recherche de l'intangible et du transcendant. Pour Barbey, ce sont les mystères de l'âme qui déterminent la vie et la mort du personnage et que le romancier se doit de montrer :

Mais l'âme de ces clowns, qui ont une âme, et qui, comme tous ceux qui en ont une, vont souffrir et mourir de leur âme, M. de Goncourt ne la montre pas dans sa beauté, ne la creuse pas dans sa profondeur, ne la dramatise pas dans son action et dans sa destinée. (1968, 71)

Telle est, en négatif, la poétique aurevillienne : creuser la profondeur, dramatiser l'action, montrer la destinée d'une âme, puisque c'est de l'âme que l'on souffre et que l'on meurt.

Bibliographie

- Auraix-Jonchière, Pascale (1997). *L'Unité impossible. Essai sur la mythologie de Barbey d'Aurevilly*. Saint-Genoph : Librairie A.G. NIZET.
- Barbey d'Aurevilly, Jules (1964). *Œuvres romanesques complètes*, vol. 1. Edité par Jacques Petit. Paris : Gallimard. Collection Bibliothèque de la Pléiade.
- Barbey d'Aurevilly, Jules (1966). *Œuvres romanesques complètes*, vol. 2. Edité par Jacques Petit. Paris : Gallimard. Collection Bibliothèque de la Pléiade.
- Barbey d'Aurevilly, Jules (1968). *Les Œuvres et les hommes, Le Roman contemporain*, vol. 18. Genève : Slatkine Reprints .
- Berthier, Philippe (1978). *Barbey d'Aurevilly et l'imagination*. Genève : Droz.
- Boucher, Jean-Pierre (1976). "Les Diaboliques" de Barbey d'Aurevilly. *Une esthétique de la dissimulation et de la provocation*. Montréal : Les Presses de l'Université du Québec.
- Bricault, Céline (s.d). « Silences et non dits de la douleur chez les héroïnes aurevilliennes : une écriture à l'aiguille et à l'épée ». Baudoin, Sébastien ; Bricault, Céline ; Hadeh, Maya (éds), *Représentations littéraires et artistiques de la douleur du XIXe au XXIIe siècle* (Clermont-Ferrand, 2007). Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 24-39.
- Cabanès, Jean-Louis (1991). *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*. Paris : diff. Klincksieck.
- Georges-Métral, Alice de (2007). *Les Illusions de l'écriture ou la crise de la représentation dans l'oeuvre romanesque de Jules Barbey d'Aurevilly*, Paris : Champion.
- Glaudes, Pierre (2007). « Le Bien et le Mal dans le roman catholique au XIXe siècle (Chateaubriand, Barbey d'Aurevilly, Huysmans, Bloy) ». Tortonese, Paolo (éd.), *Il bene e il male. L'etica nel romanzo moderno*. Roma :Bulzoni editore, 121-46.
- Glaudes, Pierre (2009). *Esthétique de Barbey d'Aurevilly*. Paris : Classiques Garnier.
- Palacio, Jean de (1994). *Formes et figures de la décadence*, vol. 1. Paris : Séguier.
- Palacio, Jean de (2000). *Formes et figures de la décadence*, vol. 2. Paris : Séguier.
- Palacio, Jean de (2007). *Configurations décadentes*. Louvain : Peeters.
- Palacio, Jean de (2011). *La Décadence. Le Mot et la chose*. Paris : Les Belles lettres.
- Sermadiras, Émilie, (2016) « Le Roman physiologique au miroir de la critique aurevillienne ». Glaudes, Pierre ; Melmoux-Montaubin, Marie-Françoise (éds.), *Barbey d'Aurevilly. Perspectives critiques*. Paris : Classiques Garnier, 267-83.
- Zöllner, Reto (2016). *La Physiognomonie dans l'œuvre de Barbey d'Aurevilly*. Paris : Classiques Garnier.