

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

U·M·I

University Microfilms International
A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600

Order Number 9417461

**La femme diabolique dans la prose française du dix-neuvième
siècle**

Galica, Kinga Eminowicz, Ph.D.

City University of New York, 1994

Copyright ©1994 by Galica, Kinga Eminowicz. All rights reserved.

U·M·I
300 N. Zeeb Rd.
Ann Arbor, MI 48106

A

LA FEMME DIABOLIQUE DANS LA PROSE FRANCAISE
DU DIX-NEUVIEME SIECLE
by
KINGA EMINOWICZ GALICA

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in
French in partial fulfillment of the requirements
for the degree of Doctor of Philosophy, The City
University of New York

1994

c 1994
KINGA EMINOWICZ GALICA
All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in French in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

1/24/94
Date

Bethina G. Knapp
Chair of Examining Committee

1/24/94
Date

Renée Waldinger
Executive Officer

Gaetano D'ambrosio

Janak Khanna

Supervisory Committee

DIABOLICAL WOMAN IN NINETEENTH-CENTURY FRENCH PROSE

by

Kinga Eminowicz Galica

Adviser: Professor Bettina L. Knapp

One of the most popular, richest, and complex characters in nineteenth century French literature is a she-devil. Woman has been often linked to the forces of evil, in spite of the fact that the devil is male. In the nineteenth-century, however, we witness a sudden increase in the devil/woman identification. The romantic figure of the rebel male-Satan gives way to femmes fatales and female vampires in the decadent literature of the second half of the nineteenth-century.

Examples of various aspects of diabolical woman are analyzed chronologically in four novels. The Polish author, Jean Potocki, writing exclusively in French, in his Manuscrit trouvé à Saragosse (Manuscript found in Saragossa, 1805) describes woman as possessing special seductive powers resulting from her intimate contacts with the underworld. Despite the destructive happenings narrated by Potocki a positive side may be appreciated: the young hero's view of life is broadened and his outlook deepened, thereby enriching what had been superficial. In Prosper Mérimée's Carmen (1845), woman is

presented as a destructive force in man's life. The heroine represents the autonomous woman, whose strong personality destroys her much weaker lover. Carmen is described as a witch, using supernatural powers to control her male-victims, she is a collective figure, a projection of a patriarchal society. In Jules Barbey d'Aurevilly collection of short stories, Les Diaboliques (She-devils, 1874) the problem of feminine evil is discussed in purely moral terms. The underlying notion of these stories is that women who do not fulfill the gender stereotype are moral monsters. The study closes with Joris-Karl Huysmans' 1891 novel Là-Bas (Down there) an exposition of "modern satanism" where diabolical women, supposedly, play an important role. The novel, although written in keeping with the techniques of the naturalistic school, stresses the spiritual element. All four novels discussed in this study, despite their subject-matter, do not belong to the école fantastique. They pride themselves with an "objective" study of a "real" social phenomenon. Although no supernatural forces are present, all four authors describe an imaginary, mythical being--a diabolical woman.

Je voudrais adresser mes remerciements à tous ceux qui m'ont aidée par leurs conseils, leurs encouragements et leurs suggestions.

Ma gratitude et ma reconnaissance vont tout d'abord au Professeur Bettina Knapp, directrice de nos travaux, dont la générosité et la patience ont rendu possible l'accomplissement de cette étude.

Je tiens à remercier chaleureusement mes lectrices, Professeur Hanna Charney et Professeur Françoise Dorenlot, dont les remarques et les conseils m'ont été d'un grand secours.

I would like to take this opportunity to express my deep gratitude to Professor and Mrs. Henry Wasser who, throughout my years at the Graduate School, provided me with invaluable help and a sense of belonging.

A mes parents Teresa et Marek Eminowicz
A mon mari Jan Galica
A ma fille Anna Claire

TABLE DES MATIERES

Introduction.....	1
Notes.....	32
Premier chapitre: <u>Manuscrit trouvé à Saragosse</u> de Jean Potocki.....	34
Notes.....	80
Deuxième chapitre: <u>Carmen</u> de Prosper Mérimée.....	83
Notes.....	107
Troisième chapitre: <u>Les Diaboliques</u> de Jules Amédée Barbey d'Aurevilly....	110
Notes.....	155
Quatrième chapitre: <u>Là-Bas</u> de Joris-Karl Huysmans.....	159
Notes.....	200
Conclusion.....	203
Notes.....	227
Bibliographie.....	228

I N T R O D U C T I O N

Le personnage diabolique féminin est une des figures les plus répandues et les plus complexes de la littérature française du XIXème siècle. Dans la vieille dichotomie des ténèbres et de la lumière elle apparaît, soit comme un être angélique et virginal, soit comme une dangereuse tentatrice. Bien que le diable soit traditionnellement représenté sous des aspects mâles, la femme a souvent été liée aux forces du mal. Cette attitude de méfiance, parfois de haine, mais le plus souvent de fascination, se reflète dans la littérature. Le caractère féminin littéraire tend à se réduire à un mythe, à une idéologie, beaucoup plus rarement il s'épanouit en une personne. Anne Richter se demande même: "...la femme est-elle quelqu'un?"

1/ Car le personnage féminin vire vers les extrêmes, la femme vit parmi les essences divines ou démoniaques.

Dans la convention littéraire du XIXème siècle ce terme, si vague et pourtant si populaire--la nature féminine -c'est-à-dire tout ce que la tradition attribue à "l'éternel féminin" devient essentiel. Dans la plupart des civilisations, la civilisation judéo-chrétienne comprise, la femme procréatrice et qui nourrit a toujours été associée à la nature, à la terre. A cette qualité de nourricière étaient liés d'autres attributs censés être féminins: la sensibilité, la chaleur, le dévouement. En même temps, la femme était considérée comme un être délicat, instable, ayant besoin de la protection masculine.

Seules les prostituées échappent, pour ainsi dire, au contrôle masculin. L'homme, attiré par la "faiblesse" féminine se sent bien dans son rôle de protecteur. Dans la tradition chrétienne, qui commence avec saint Paul, l'homme a le pouvoir de "sauver" la femme, incapable d'agir dans son propre intérêt, et qui doit donc être soumise en tout à son mari.^{2/} Au XIXème siècle, la conception de cette féminité douce et soumise trouve un contre-courant chez ceux qui considèrent "le naturel féminin" comme abominable. Le terme "naturel féminin" est ici décisif. Des auteurs tels que Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Huysmans, entre autres, présentent le sexe féminin comme menaçant le bien-être de la société. La femme est non seulement méchante et avare, selon le vieux stéréotype de la mythologie populaire, mais elle atteint de nouvelles limites de monstruosité dans l'ambiance décadente du siècle dont ces auteurs soulignent la déchéance morale et la médiocrité triomphante. De plus, ces auteurs mâles refusent d'intervenir, symboliquement, dans le salut de la femme et, par conséquent, renoncent au rôle traditionnel de l'homme dans la société.

Le XIXème siècle, le siècle du progrès, le siècle qui croit pouvoir tout "classifier" grâce au développement de l'esprit scientifique, témoigne d'une grande confusion quand il aborde l'idée d'un "éternel féminin". Stendhal est une exception car il aime les femmes dans leur vérité

et ne croit pas au mystère féminin. L'idée d'un "éternel féminin" lui semble pédante et ridicule. Selon l'auteur de De l'amour, les femmes "ne sont ni anges, ni démons, ni sphinx; des êtres humains que des moeurs imbéciles ont réduits à un demi-esclavage".3/

Nonobstant les protestations de Stendhal, la prolifération dans la littérature de la notion du diabolique féminin, d'une mythologie qui lie le mal et la femme, sont une réalité frappante du XIXème siècle. Pierre Albouy dans son livre Mythes et Mythologies dans la littérature française souligne que l'histoire du diable se développe dans deux directions. D'un côté, la vision romantique de l'histoire, de Satan sauvé, de "la fin de Satan", de l'autre, une mythologie du mal, Satan qui représente la beauté du Mal. Cette dernière lignée va du Diable amoureux (1772) de Cazotte aux "Litanies" que Charles Baudelaire adresse au plus beau des Anges.4/ Déjà chez Cazotte un changement important se produit dans le personnage du diable qui revêt la troublante figure de la jolie Biondetta. C'est le signe, peut-être inconscient de la part de l'auteur, que dorénavant c'est la femme qui devient l'avatar préféré du diable.

Diabliesse, démons, sorcière autant de termes quasi-synonymes et pourtant si disparates. Selon la définition la plus générale l'adjectif "diabolique" veut dire celui ou celle qui rappelle les attributs physiques

ou moraux du diable, "diabolos" en grec c'est celui qui "désunit". Nous allons voir, dans cette étude, que la femme diabolique refuse d'être capturée sous un seul aspect bien défini, au contraire, elle montre au monde une suite des facettes diverses et souvent contradictoires. C'est une femme qui est "brisée" à l'intérieur, et elle projette ce manque d'unité sur le monde environnant. Incapable de créer des liens stables elle entraîne la destruction de tous les rapports humains de ceux qui entrent dans son univers.

Larousse définit "diabliesse" comme une femme méchante, acariâtre. On voit à quel point, dans le domaine du diabolique, la religion, la morale et la maladie sont difficiles à séparer car "acariâtre" vient de "aquariastre", c'est-à-dire "possédé"; de Achorius, évêque de Noyon (VIIème siècle), qui guérissait la folie. Par contre, l'adjectif "satanique" de satan--ennemi, adversaire en hébreu, semble avoir une dimension métaphysique réservée plutôt aux représentants du sexe masculin.

La femme diabolique dans la littérature du XIXème siècle représente le domaine du satanisme vague et ambigu, non pas le satanisme au sens fort, c'est-à-dire exprimant l'absolu de la négation. Notons aussi que le personnage diabolique masculin trouve souvent une femme innocente prête à le sauver et qui, par la force de son amour pur, remporte une victoire sur les forces sataniques de la

négation et du désespoir. Chez Alfred de Vigny c'est Eloa, une vierge qui aime le diable et le sauve, chez Théophile Gautier, Magdalena, Marie-Madeleine, intercède pour le pécheur Satanas à qui Dieu accorde une amnistie. Il n'en est pas de même pour une diablesse. L'idée de sauver une femme diabolique, si faire se pouvait, ne se présente jamais à l'homme. Parmi les nombreuses femmes diaboliques, il n'en est pas une qui se soit repentie, pas une qui soit sauvée.

Les rapports homme/femme diabolique constituent une négation totale de l'exaltation romantique de l'amour, dont la situation inverse, l'amour entre une femme et un homme diabolique est un exemple par excellence. La femme diabolique c'est une femme sexuée, consciente de ses attraits et qui est capable de mener une vie sexuelle indépendante. La femme comme principe de séduction participe de la monstruosité: "Car le monstre n'est pas seulement un hybride, il représente et actualise à chaque instant la copulation qui le fait naître".5/ Le diabolisme d'une femme dérive, donc, directement de sa sexualité. Il est, cependant, important de faire une distinction entre une femme diabolique et une femme adultère. Une diablesse est, généralement, une femme libre et, ajoutons encore-- libérée. Elle refuse le contrôle masculin et, qui plus est, elle est libre vis-à-vis des convenances. De plus, la sphère sexuelle chez elle est entièrement séparée du

sentiment. La femme diabolique n'est pas capable d'amour. Le conflit classique d'une femme adultère, entre le principe de la loi et du devoir et celui du sentiment et du plaisir n'entre pas dans l'univers diabolique. Une femme adultère, dans un sens, est toujours victime des circonstances. Dans les relations homme/femme diabolique, c'est toujours l'homme qui est la victime. La description d'une femme diabolique est toujours "impitoyable"; pour une femme diabolique--aucun mouvement de sympathie chez le lecteur ou même chez l'écrivain. Une femme adultère est toujours regrettée, une femme diabolique ne l'est jamais. On n'imagine pas Huysmans prononçant "Mme Chantelouve c'est moi"! Il existe toujours un abîme infranchissable entre l'écrivain et la diablesse qui naît dans son imagination.

Le sentiment populaire est d'ailleurs conforme à cette perception artistique de la diablesse. Le terme démon, vient du grec "daimon", génie protecteur, dieu. Or, dans le français courant il a acquis une nuance négative, d'esprit du mal. L'exemple donné par Larousse: "Cette femme est un vrai démon". L'impression de la femme comme être néfaste et dangereux est donc très courante, au point de trouver exemple dans une expression populaire.

La femme vampire, c'est-à-dire celle qui suce le sang (et l'énergie vitale) de l'homme sera un des thèmes favoris de l'époque décadente. Quant à la sorcière, c'est

la complice du diable, sa messagère et, souvent, sa compagne. C'est un personnage complexe chez qui l'érotisme, le mal et l'hérésie se lient dans un noeud inextricable. La sorcière est accusée de se donner au diable dans une union charnelle. La croyance que les êtres mortels peuvent avoir des rapports sexuels avec des êtres surnaturels était toujours répandue parmi le peuple. Dans les mythologies classiques ces unions produisent des demi-dieux et des héros. Cependant, l'église catholique, à ses origines, niait cette idée. Ernest Jones soutient que jusqu'au XII^e siècle l'idée d'accouplement de la femme et du diable était distincte de la notion de la sorcellerie. Vers 1250, ces deux phénomènes deviennent associés, au moment où le sabbat est lié à l'hérésie.^{6/}

Les femmes constituent une vaste majorité des victimes des procès de sorcellerie. Nombre d'historiens se sont demandé pourquoi une véritable épidémie de persécution des sorcières se déclanche en Europe au XVI^e et XVII^e siècles. Elle fait rage au temps de l'humanisme, puis de la raison. Cette contradiction trouve de nombreuses explications. Selon une théorie récente "...à partir du milieu du XVI^e siècle, l'anti-féminisme se renforce dans les mentalités ecclésiastiques et laïques d'Occident. La dévalorisation des femmes [...] est l'un des aspects d'un processus d'acculturation des masses populaires."^{7/}

Historiquement, on peut nommer deux approches

principales dans les études sur les procès des sorcières. L'approche rationaliste, qui plonge ses racines dans la philosophie du XVIIIème siècle et s'épanouit au XIXème siècle, notamment en Allemagne où Wilhelm Soldan produit en 1843 le premier livre important sur le sujet. La théorie rationaliste, cette approche savante, conserve aujourd'hui des adeptes qui s'occupent de différents aspects du problème. L'autre approche, représentée par Jules Michelet, s'attache à la culture populaire, c'est une approche romantique. Ces deux théories représentent donc la raison et le cœur. On pourrait ajouter un troisième niveau, esthétique ou artistique. C'est à ce dernier que nous allons nous intéresser dans cette étude.

Il convient de remarquer que malgré le fait que la vogue des procès de la sorcellerie diminue en France vers la fin du XVIIème siècle, avec l'ordonnance royale de 1682, les dernières sorcières sont exécutées dans les autres pays européens même à la fin du XVIIIème siècle, notamment en Bavière, en Espagne, en Suisse et en Pologne. Les exécutions "spontanées" non-officielles, des lynchages des femmes accusées de sorcellerie ont lieu en Allemagne en 1836, en France en 1850 et en Angleterre en 1863.⁸ On peut donc parler de la disparition définitive des procès à partir du XIXème siècle. On pourrait peut-être établir un rapport entre la disparition des bûchers et la vogue esthétique. Le phénomène social, historique évolue en un

phénomène artistique, la sorcière des procès historiques se transforme en femme diabolique de la littérature.

L'extraordinaire prolifération, dans la littérature du XIXème siècle, de la notion du diabolique féminin nous semble être un phénomène qui sollicite une explication approfondie et dont les causes sont trop complexes pour être réduites tout simplement à la mode du fantastique, cette "mauvaise conscience de ce XIXème siècle positiviste"9/ selon l'expression de Tzvetan Todorov.

Les vampires, les revenants, les fantômes, dont le conte fantastique fait un emploi si abondant, nous semblent appartenir plutôt au domaine folklorique et ne constituent pas le sujet de notre étude. Max Milner voit, par exemple, une interdépendance du déclin du genre fantastique vers 1835 et de la nouvelle mode des légendes et les traditions folkloriques. Toujours est-il que la femme diabolique est absente de son oeuvre qui fait autorité dans le domaine, Le diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, consacrée à l'évolution du sujet philosophique de Satan. Il nous semble justifié de faire une place à part au personnage diabolique féminin, dont la richesse d'exemples marque profondément l'ensemble de la littérature du siècle dernier. Cependant, comment présenter ce phénomène à mille facettes? Nous avons choisi quatre oeuvres qui représentent l'ensemble du XIXème siècle, en essayant de

trouver un fil conducteur mais aussi en analysant les différences les plus frappantes qui séparent les oeuvres en question. Le trait qui unit toutes les oeuvres choisies est le fait qu'elles n'appartiennent pas à la tradition du roman fantastique, toute intervention surnaturelle en est absente. Il nous a paru intéressant de voir comment les auteurs qui rejettent ou parfois même ridiculisent le merveilleux dans la littérature en viennent à créer dans leurs récits un personnage mythique par excellence--une femme diabolique. Nous avons suivi l'ordre chronologique, ce qui nous a permis de lier certains phénomènes littéraires aux développements historiques importants. Nous avons aussi tenté d'examiner quel rôle profond joue le personnage diabolique féminin, et de retracer son évolution, au cours du XIXème siècle. Chacun des auteurs dans notre étude représente une idéologie différente, le rationalisme, le positivisme, le catholicisme. Malgré ce contraste des idées, ils font tous appel à la même image bien stéréotypée--celle de la femme diabolique. Toujours est-il que l'idéologie particulière de chaque auteur influence la réalisation artistique. Nous allons relever les éléments constitutifs du mythe, indispensables et qui se retrouvent dans chaque récit. Nous allons voir pourquoi une héroïne est dite diabolique et si l'auteur, outre qu'il la désigne comme telle, arrive à créer un personnage diabolique réussi. Les quatre romans étudiés seront le

Manuscrit trouvé à Saragosse (1805) de Jean Potocki, Carmen (1845) de Prosper Mérimée, dont les héroïnes diaboliques finissent par montrer un visage bien humain et non-diabolique, et Les Diaboliques (1874) de Jules Barbey d'Aurevilly et Là-Bas (1892) de Joris-Karl Huysmans dont les héroïnes méritent amplement leur titre de diablasses.

D'un accord tout à fait surprenant les écrivains qui puisent leur inspiration du côté du surnaturel (Nodier, Gautier, Villiers de l'Isle-Adam pour n'en citer que trois), aussi bien que ceux qui se piquent d'une approche quasi "scientifique" (Mérimée, les Goncourt, Huysmans) tendent tous à vilipender la femme. J.S. Pedersen remarque: "Presented with a terrible vision of humanity in a condition of flux Victorian men of science found some comfort in denigrating women. Along with idiots and savages, woman (...) served to objectify a phase of evolution which Victorian gentlemen had themselves transcended, thus making the gentlemen's own status in a highly uncertain cosmos seem a bit more secure."¹⁰ L'état inférieur de la femme semble aussi justifié par la thèse de Bischoff que le cerveau féminin serait moins grand par rapport au poids égal du corps que celui de l'homme.

Certains voient cet état inférieur, mais "innocent", avec nostalgie. En 1862, Jules Michelet déplore la perte de bonté naturelle symbolisée, selon lui, par une pauvre paysanne devenue complice du diable. Dans La Sorcière il

célèbre sa deuxième femme bien-aimée, Athénaïs Mialaret, qui l'enchanté grâce à ses qualités de naturel, d'innocence et d'espièglerie, elle est une fée-sorcière. Pour Michelet, la sorcière est une femme du peuple innocente qui se lie avec le diable pour se protéger contre le système politique et social injuste. En échange, elle acquiert, non seulement une certaine mesure de liberté, mais aussi un savoir secret dans le domaine des herbes, des potions et des charmes. Michelet voit la nature comme bénéfique, ce qui explique aussi sa sympathie pour le sexe féminin: "La femme est encore au monde ce qui est le plus nature." Mais, malgré toute la bienveillance que Michelet témoigne pour la belle sorcière, douce et rêveuse, il affirme son rôle de maître ou de père indulgent envers la femme, puisqu'il conclut: "Elle a et garde toujours certains côtés d'innocence malicieuse qu'a le jeune chat et l'enfant de trop d'esprit".^{11/} La femme est donc toujours vue comme un être intellectuellement et moralement inférieur. Michelet défend la sorcière et lui crée une belle mythologie, mais c'est une mythologie qui ne manque pas de confirmer que le diabolisme féminin est un phénomène réel.

Michelet représente la société dans laquelle l'homme garde encore assez de sécurité pour être indulgent envers la femme. Ce confort précaire vient en partie du fait que la révolution de 1789 et le Code

Civil de Napoléon (1804) ont enlevé à la femme le peu de liberté personnelle qu'elle avait encore.^{12/} Bien que les lois imposent une soumission totale seulement à la femme mariée, les coutumes interdisent toute liberté même aux célibataires et aux veuves. Mais la femme se révolte et sa voix se fait de plus en plus forte. Parmi les écoles philosophiques du XIXème siècle la position saint-simonienne préconise l'égalité de l'homme et de la femme. Saint-Simon et ses disciples, croyaient que dans la loi antique l'homme était le maître de la femme et dans la chrétienté il était son protecteur. La femme était autrefois considérée comme mineure par rapport à l'homme, mais dans l'avenir, elle va être sa partenaire, son égale. En 1833, une mission saint-simonienne part pour l'Orient à la recherche de la "Mère". Cependant, les voix qui courent à la défense de la femme sont rares et elles s'élèvent plutôt en marge du discours social dominant. L'école saint-simonienne, par exemple, dégénéra en une véritable secte religieuse, condamnée par les tribunaux.

Le besoin de définir le rôle de la femme dans la société devient pressant, étant donné les grands changements sociaux causés par la révolution industrielle, et les autres révolutions de ce siècle mouvementé qu'est le XIXème siècle français. Les femmes participent aux révolutions de 1830 et de 1848 et elles sont présentes sur les barricades de la Commune. Annelise Maugue soutient

que dès les années 1830, la question de la femme commence à se poser en référence à des comportements qui n'engagent plus seulement quelques personnalités d'exception: "l'homme se voit contraint de confronter sa propre praxis à la liste présumée de ses mérites et de s'interroger sur la place dans le monde."^{13/} L'homme se sent menacé dans ses prérogatives et doit répondre au défi du féminisme naissant. Une profonde crise d'identité masculine trouve une expression dans la misogynie croissante et dans l'aversion vis-à-vis des émancipées.

Vers les années 1850 la situation de l'homme écrivain subit, elle aussi, un changement. Pour ceux qui fréquentent les prostituées, la femme est dangereuse car elle peut transmettre une maladie vénérienne. Les Décadents, qui apparaissent sur la scène pendant la deuxième moitié du siècle, démonisent la femme non seulement à cause du danger de la "grande vérole", mais aussi pour stimuler leur instinct très faible et la cruauté des relations entre les deux sexes joue précisément ce rôle de stimulant.^{14/} Selon Pierre Albouy "Avec la Décadence, au type byronien et romantique de l'Homme fatal, succède le type de la Femme fatale".^{15/} Chez les poètes tels que Schiller, Byron, ou Hugo, l'homme fatal est souvent synonyme de l'homme d'action, dont la révolte contre Dieu a souvent une signification sociale. Selon Gérard de Nerval: "Satan était une sorte de Kossuth,

qui osa lever l'étendard contre son empereur légitime et fit entrer dans sa conjuration une foule d'esprits mécontents et imbus de doctrines républicaines."16/ Par contre, la femme fatale serait plutôt la femme "dangereuse", et le défi qu'elle jette à la société, aux normes morales, n'accède pas à ce statut noble qui semble réservé à l'homme révolté.

L'homme se sent donc menacé, pris au piège, la femme veut le rendre impuissant, que ce soit par le moyen d'une maladie vénérienne ou en suçant les restes de son énergie vitale; elle est toujours néfaste. De là, il n'y a qu'un pas à l'épithète de diabolique. La femme tente et envoûte l'homme et ensuite se sert de lui pour arriver à ses propres fins. L'homme qui prisait son rôle de maître n'est dorénavant plus qu'un moyen dans les mains de la femme diabolique.

Le mythe est né qui permet à l'écrivain de parler de la femme comme si elle n'était pas une personne, un être de chair et d'os. La femme diabolique "occulte" la vraie femme. De plus, le personnage féminin subit un processus de "déféminisation", elle perd ses attributs essentiellement féminins, ou considérés comme typiques du beau sexe. Cette transformation mène directement à son statut diabolique. Il va sans dire que la littérature fantastique se prête particulièrement bien à ce genre de discours mythique car le récit n'y a pas de nature

objective. Ici on peut citer de nombreux exemples. Nous avons déjà mentionné Le Diable amoureux de Cazotte écrit en 1772. Le personnage de Biondetto/Biondetta est le diable ou la diablesse, car son genre n'est pas précisé. L'oeuvre de Cazotte est un roman alchimique, une critique de la philosophie rationaliste de l'époque et la femme y est présentée comme une tentatrice, mais, en même temps, elle aide le héros à mieux comprendre sa propre vocation dans le monde. La femme diabolique, chez Cazotte, n'est pas destructrice, et elle facilite une prise de conscience du héros. Tel est aussi le rôle joué par la femme dans le roman-univers, le Manuscrit trouvé à Saragosse, de Jean Potocki à qui nous consacrons le premier chapitre de notre étude. Jean Potocki représente une époque de transition qui relie le Siècle des Lumières et le Romantisme. Un critique moderne le nomme "le filleul de Voltaire" et "le parrain d'Hoffman".^{17/} Bien que le roman soit riche en fantômes et en revenants, sa philosophie est rationaliste et l'auteur n'introduit le surnaturel que pour prouver que le surnaturel est un mensonge.

Dans Smarra ou les démons de la nuit (1821) de Charles Nodier, "le principe féminin" est identifié aux sorcières de Thessalie dont les âmes ténébreuses ont partie liée avec le monde souterrain du Malin. Chez la femme, la beauté physique est toujours liée à une imperfection morale: "Autant cette femme était belle, autant son âme

était horrible; elle me conduisit de faute en faute, de crime en crime"18/ confesse un des héros de L'Infernaliana (1822).

Lycéen, Prosper Mérimée avait lu l'oeuvre de Don Calmet Dissertations sur les apparitions des anges, des démons et des esprits, et sur les revenants et les vampires (1746). Dans le premier chapitre de Carmen (1845) il avoue que, jeune il avait un grand intérêt pour les sciences occultes et qu'en arrivant à Cordoue il se faisait une fête d'apprendre jusqu'où s'était élevé l'art de la magie parmi les Bohémiens espagnols.19/ Mérimée c'est un savant érudit et sceptique qui dans ses nombreux contes d'inspiration fantastique, recrée un climat diabolique à l'intérieur d'un monde rationnel. Les deux héroïnes mériméennes les mieux connues--Carmen et Colomba sont des êtres qui obéissent à la voix de l'instinct, et non pas à celle de la raison. Aussi, sont-elles considérées comme destructrices et elles menacent l'ordre moral et social. Elles s'opposent à un progrès envisagé par l'homme. Toujours est-il que l'observation de ces femmes "sauvages" donne à l'auteur un plaisir inquiétant.

Gérard de Nerval poursuit le thème de la femme diabolique dans ses écrits occultes et alchimiques. Dans La Pandora (1854), un récit de désespoir, l'amour devient une épreuve. L'héroïne aux pieds serpentins, à la tête aux "deux cornes d'argent ciselé" empoisonne l'air et cause la

perte de son amoureux.^{20/} Laura, dans le Portrait du Diable (1839) présente les deux faces de l'"éternel féminin" - la femme-enfant innocente et la néfaste séductrice sans merci. Le dédoublement de la personnalité décrit dans ce conte présente "un caractère maléfique, voire diabolique."^{21/} Dans un autre conte, Astarté, plus intelligente que son époux Lucifer, "ce pauvre diable (...) si bête", fait observer à Dieu, le Père suprême, qu'il n'avait pas su résister "à la faconde avocassière de Satan."^{22/}

La riche fresque de personnages féminins fascinants de Théophile Gautier comprend plusieurs femmes fatales. La courtisane Clarimonde, une fiancée morte, a besoin d'amour charnel et de sang frais pour garder sa jeunesse dans son existence "d'outre-tombe". Gautier reprend le même mythe dans "Arria Marcella", une histoire pompéienne, où la belle femme qui périt dans les cendres du Vésuve apparaît au jeune touriste qui visite le site historique. Dans un autre conte, Cléopâtre qui, depuis Jules César, symbolise le danger posé par l'alliance, chez une femme, d'une beauté exceptionnelle et d'une intelligence hors du commun, ne supporte pas que ses amants survivent à l'acte d'amour qu'elle leur accorde.

La Reine Ysabeau de Villiers de l'Isle-Adam est un avatar de Cléopâtre, femme qui jouit de la torture et de la mort de ses nombreux amants. Dans La Belle Ardiane

Villiers reprend le concept du "mauvais oeil", ce sont les yeux brûlants de la belle héroïne qui incendient le village.

Le titre même du recueil célèbre de contes de Jules Barbey d'Aurevilly Les Diaboliques (1874) réaffirme une conception mythifiée du rôle de la femme. Selon Barbey la nature, l'état naturel des choses est le contraire de la civilisation; ses héroïnes commettent les crimes de "l'extrême civilisation", car elles ont transgressé les limites imposées par la nature, elles ne sont plus des femmes, elles sont des monstres. Une étude détaillée des récits aurevilliens, dans un chapitre à part, va montrer que ses personnages féminins sont très représentatifs des fantaisies masculines dominantes chez les écrivains, et les artistes en général, pendant la deuxième moitié du XIXème siècle en France. Avec Barbey d'Aurevilly finit la lignée des écrivains d'inspiration "fantastique". Notons cependant que cet auteur, qui dans ses autres contes et récits n'hésite pas à introduire le merveilleux, bannit toute intervention directe des forces surnaturelles de son oeuvre consacrée au diabolisme féminin et il se vante d'en avoir fait une description vraie.

Parmi les écrivains qui se piquent d'une étude "scientifique" des moeurs de la société, le rôle de Balzac est, bien sûr, d'une première importance. Dans son inventaire des vices et des vertus de la société, La

Comédie Humaine (1820-50), il analyse les méfaits de personnages-types comme la cousine Bette, Mme Marneffe, Mme de Maufrigneuse. Dans le monde balzacien, le mal causé par les femmes se place au niveau socio-moral, et ne se rattache pas à l'éternelle lutte spirituelle entre les deux principes: du bien et du mal. Selon Max Milner: "si ses personnages diaboliques ne connaissent guère ce sens du sacré, cette haine métaphysique du Dieu, faute desquels le satanisme n'est qu'une attitude et une mode, ils secrètent tous un pouvoir de destruction qui aboutit à ruiner leurs plans ambitieux".^{23/} Dépourvue de dimension métaphysique, la méchanceté féminine découle de l'esprit de vengeance et de rapacité caractéristiques du "beau sexe". En dépit de son approche "scientifique" et de l'étude détaillée de ses protagonistes, Balzac, comme les écrivains d'inspiration fantastique, ne dépasse pas les limites du personnage-type.

En 1857, un événement littéraire a lieu dont l'importance franchit les limites du monde artistique et autour duquel se cristallisent les opinions de ceux qui participent activement à la création artistique, et de ceux qui y participent passivement, c'est-à-dire du grand public toujours excité par la vie de "Bohème". Le scandale dû aux Fleurs du Mal reflète le malaise de la société contemporaine en ce qui concerne les fonctions du

corps humain, l'amour sensuel, les déviations sexuelles.

Le rôle de Charles Baudelaire est essentiel pour nos considérations sur la femme diabolique. Le poète associe l'amour avec la souffrance et le péché. Il souligne le lien nécessaire et inévitable qui existe entre l'amour physique et la souillure, le plaisir et le dégoût, "Aussi tout amour est-il prostitution".^{24/} C'est la femme qui a la clef du plaisir mais c'est une clef empoisonnée dont le prix est souvent la mort. La femme, selon Baudelaire, est proche de l'animal, elle n'est pas un être humain accompli: "La femme ne sait pas séparer l'âme du corps. Elle est simpliste, comme les animaux - Un satirique dirait que c'est parce qu'elle n'a que le corps."^{25/} Baudelaire remarque que les appellations animales échangées par les amoureux (mon chat, mon loup, mon petit singe) "témoignent d'un côté satanique dans l'amour; les satans n'ont-ils pas des formes de bêtes? Le chameau de Cazotte-chameau, diable et femme".^{26/} Le poète reprend le thème dans ses Journaux: "L'éternelle Vénus (caprice, hystérie, fantaisie) est une des formes séduisantes du Diable".^{27/} Max Milner souligne l'accent particulier que Baudelaire prête au thème de la femme instrument du diable; "Comme elle est plus proche que l'homme de l'animal, le vampirisme qu'elle exerce a tous les caractères d'une possession."^{28/} Chez l'auteur du "Spleen de Paris" ce caractère diabolique de la femme est à la fois répugnant

et fascinant, car beauté et malheur sont toujours associés. Cependant la vérité animale de la femme est détestable. Afin d'être séduisante, elle doit se cacher derrière un masque, elle doit être déguisée, fardée, le poète est écoeuré par l'image "naturelle" de la femme. Le fantasme de femme diabolique découle directement de ce refus, de la part de l'homme-écrivain, de considérer la femme comme elle est. Les auteurs qui reprennent le vieux mythe de la femme diabolique partagent la répulsion/fascination de la femme, si typiques de l'auteur des Fleurs du Mal. Ils conçoivent tous le "caractère" féminin et "l'éternel féminin" comme dangereux et ignoble. Charles Baudelaire est le "maître à penser" des auteurs tels que Barbey d'Aurevilly et Huysmans.

Pendant la deuxième moitié du XIXème siècle, avec les découvertes dans le monde scientifique et le développement de la philosophie humanitaire et individualiste, la femme apparaît pour la première fois comme objet d'études. Les recherches qui se veulent objectives, souvent ne sont rien d'autre que du voyeurisme flagrant comme, par exemple, les démonstrations du docteur Charcot à la Salpêtrière. D'autre part, comme nous l'avons indiqué plus haut, les différents adeptes des sciences sociales trouvent des justifications au statut social inférieur de la femme en proclamant que le sexe féminin occupe un niveau moins développé sur l'échelle de l'évolution.

Les écrivains que l'on désigne traditionnellement comme "naturalistes" puisent dans les découvertes des sciences naturelles et s'attaquent aux différents aspects de la vie quotidienne à Paris et en province. Emile Zola, les frères Goncourt, Guy de Maupassant, entre autres, créent des portraits féminins célèbres: Gervaise, Nana, Germinie Lacerteux, Boule de Suif. Ces femmes sont souvent méchantes, mais elles ne sont pas diaboliques. A l'exception de J.-K. Huysmans, avec ses débuts naturalistes, et sa poursuite des thèmes spirituels, plus tard dans la vie, et, à qui nous devons la satanique Mme Chantelouve dans Là-Bas, les auteurs naturalistes ne représentent pas la femme comme un être diabolique. Il faut noter que la figure de la femme diabolique apparaît dans Là-Bas, oeuvre qui scelle la rupture définitive de Huysmans avec le naturalisme. L'oeuvre dans laquelle, selon Fernande Zayed, Huysmans pénètre le subconscient de l'époque "pour une fois en psychologue et non plus en peintre".^{29/} La valeur presque scientifique du roman, si chère à l'auteur, se trouve ainsi consacrée par la critique moderne.

Le sommet de la popularité de l'école naturaliste coïncide avec le développement du mouvement féministe. Les émancipées jettent un défi aux lois acceptées. Elles sont actives, non seulement dans leur mouvement, pour les droits de la femme, mais aussi dans la franc-maçonnerie

et dans le mouvement anti-clérical. Maria Déraïsmes, une des activistes du mouvement féministe devient en 1882 la première femme membre de la loge Les Libres Penseurs du Pecq. Elle est présidente à titre honorifique de la Fédération de Groupes de la Libre Pensée de Seine-et-Oise et, en 1881, elle est vice-présidente du premier congrès anti-clérical international. Un sentiment de méfiance et d'hostilité envers la femme qui ne reste pas au foyer est sensible dans les cercles sociaux plus conservateurs. D'autre part, la société se sent menacée par la grande prostituée, comme la célèbre Païva pendant le second empire, qui est parfois indiscernable de la femme honnête, leurs façon de vivre, leurs distractions, leurs relations dans la société étant souvent les mêmes. Ainsi a-t-on l'impression que la prostituée montre son visage partout, comme une hydre. Alexandre Parent-Duchâtelet, le fameux hygiéniste confirme cette impression en constatant dans son oeuvre massive De la prostitution dans la ville de Paris (1836) que la prostitution est un phénomène endémique dans la société, et il en préconise la réglementation par l'Etat. La morale bourgeoise, menacée par une vraie explosion de la prostitution, tend à démoniser la femme indépendante. Ce sentiment d'insécurité ressenti par la société donne une nouvelle impulsion au mythe de la femme diabolique.

Dans les années quatre-vingts, le mal causé par la

femme continue à être un sujet littéraire très souvent traité. L'esprit décadent, avec sa misogynie profonde, s'exprime dans une attitude pleine d'hostilité vis-à-vis du sexe féminin. La misogynie atteint une intensité sans précédent, et certains critiques modernes n'hésitent pas à la caractériser comme "l'assaut de la femme". 30/ On observe aussi une grande "explosion" de l'esprit décadent dans les autres arts, comme la musique et la peinture. Gustave Moreau, dont les peintures décorent les murs de l'habitation du décadent des Esseintes croyait, par exemple, qu'une intrusion sérieuse des femmes dans l'art serait un désastre irréversible.31/ Dans ses tableaux, il présente toujours la femme comme la personnification du mal. Ses sujets préférés étaient les femmes mythiques néfastes--Médée, Hélène, Salomé, Hérodiade. Pendant sa longue vie Moreau est devenu le maître de plusieurs générations de peintres. Le rôle prépondérant de la femme diabolique dans la création artistique de la deuxième moitié du XIXème siècle, cette vision "totale", liée à la crise de l'identité masculine, est un trait qui distingue cette époque et marque une profonde évolution dans la notion du diabolique féminin.

Les sources de cette violente misogynie sont, bien sûr, diverses, mais le commerce de "l'amour" en est probablement l'une des plus importantes. La prostitution est un des grands problèmes sociaux de la fin du siècle et la figure

de la femme qui échange le plaisir sexuel contre de l'argent semble beaucoup occuper les écrivains, aussi bien que les moralistes et les hommes politiques de l'époque. La peur de la maladie vénérienne, le dégoût causé par les circonstances dans lesquelles les prostituées rendent leurs services mènent à une attitude qui approche de l'hystérie. Les hommes se sentent dupes de la femme qu'ils doivent entretenir. Louis Dumur, dans un article qui paraît dans le Mercure de France en janvier 1891 et dont le titre expressif: "De la vénalité de l'amour chez la femme" annonce la force de l'argument, nous présente ses idées sur la femme: "Toutes les femmes se vendent. C'est-à-dire: les femmes ne donnent jamais leur amour contre l'amour des hommes; les hommes sont obligés de fournir aux femmes, outre leur quote-part d'amour, des rémunérations en espèces et en marchandises suffisantes à assurer à celles-ci oisiveté de l'existence, où elles n'ont plus d'autre peine que celle de chanter leur partie dans le duo génital.[...] C'est à cela qu'elles visent toutes: dépouiller l'homme le plus possible, se vendre le plus cher possible."32/ Le langage violent de cet article est adouci à la fin par un appel à la société afin qu'elle donne à la femme la possibilité d'un emploi honnête. Mais, tant que la femme ne peut pas gagner sa vie indépendamment de l'homme, l'auteur croit que toutes les représentantes du beau sexe, célibataires, veuves, héritières, sont des

prostituées car elles profitent de l'argent de leurs amants, de leurs maris, de leurs pères.

Comment ce discours social de l'époque se traduit dans le langage des symboles littéraires, comment la femme fascinante, dangereuse, devient la femme diabolique. Selon Annelise Maugue: "L'homme continue à être le sujet, plutôt que l'objet, et analyse et examine la femme. Mais une crise traverse alors le sexe masculin, et la littérature constitue une sorte de compensation par le verbe, comme le déploiement obsessionnel de certains fantasmes."³³ L'image de la femme diabolique, bien connue dans la littérature, gagne une nouvelle importance et commence à représenter la femme nouvelle, celle qui perd ses attributs féminins. La femme diabolique se soustrait à l'idéal de la féminité, en vigueur dans la société. L'homme menacé par la femme "masculinisée", la femme-homme, la transforme en un être diabolique. Ce biais lui permet de regagner un sens de stabilité, d'ordre, car la femme diabolique est rejetée hors de l'humain.

Nous tenterons de reconstruire "un réseau d'obsessions", d'analyser les hantises, tâche importante pour une meilleure compréhension de l'état d'esprit de l'époque. Parmi les motifs que nous allons évoquer au cours de notre discussion, l'idée de l'antiniture (l'expression même est de Comte) prendra de l'importance, car les quatre auteurs dont il sera question dans cette

étude appartiennent tous au grand courant anti-naturaliste qui va de Saint-Simon à Mallarmé et Huysmans, en traversant tout le XIXème siècle.

Une femme diabolique cache toujours une contradiction interne. Elle est diabolique car elle est un être de chair et un être sexué. C'est la sexualité de la femme diabolique qui, le plus souvent, la rend odieuse. D'autre part, dès que l'homme lui attache cette étiquette, il commence à lui enlever les attributs traditionnellement féminins et lui fait subir un processus de masculinisation. Il est cependant évident que la femme ne peut pas devenir homme, par conséquent, elle devient un monstre, ni homme, ni femme, elle est un être "anormal" par excellence.

Une analyse du symbole de la femme diabolique qui ne prend pas en considération les découvertes de la psychanalyse serait tout simplement incomplète. Ainsi aura-t-on recours à certaines données de la psychanalyse, sans cependant nous limiter à ce principe d'explication. Les auteurs dont il sera question dans cette étude appartiennent tous à l'univers pré-freudien et pré-jungien, par conséquent, ils ne montrent pas de réticence en abordant le sujet du diabolisme féminin et la femme diabolique qu'ils dépeignent dans leurs récits est une projection par excellence de leur moi-profond.

Ce qui est plus important pour nous, cependant, c'est

que le personnage diabolique féminin, en tant qu'archétype, personnifie des traits constitutifs d'un stéréotype. L'éternel féminin, avec ses deux facettes--la femme vierge, angélique et la femme diabolique subit des changements historiques et chaque époque l'investit de traits particuliers. L'étude de ces éléments principaux, caractéristiques du diabolisme féminin pendant le XIXème siècle, en France, constituera un des fils conducteurs de notre étude.

Nous croyons que la femme diabolique dans notre étude symbolise le danger, que les écrivains perçoivent comme réel, menaçant l'individu aussi bien que la société en général. Le récit diabolique fonctionne comme une sorte d'exorcisme dans lequel l'auteur invoque la femme diabolique dans l'espoir de démasquer le mythe. Les résultats de cette démarche sont variés et les portraits des femmes diaboliques dont nous allons parler ne suivent pas un seul modèle. Certains personnages diaboliques perpétuent le mythe, chez les autres, le côté diabolique n'est qu'une fausse apparence. Ainsi, l'idée de la femme diabolique s'impose comme une sorte de mythe "disponible", à mille facettes, et dont chaque écrivain s'empare pour l'investir de ses propres émotions, croyances et hantises.

Nous croyons que chaque acte littéraire a des racines dans la société environnante de l'écrivain. Afin de mieux comprendre le phénomène littéraire de la femme diabolique,

en en retraçant le fond historique, nous allons, également, incorporer certains aspects de la socio-critique dans notre analyse de ce personnage. Les spectres et les vampires du conte fantastique reflètent, sans doute, les hantises du moi profond de l'auteur. Or, étant donné leur caractère imaginaire, ils n'aspirent pas à représenter de vrais phénomènes sociaux. Par contre, la femme diabolique, quand elle apparaît sur les pages des récits qui se veulent réalistes, sinon naturalistes, a une signification tout autre et, disons-le, beaucoup plus inquiétante. C'est aussi la dernière époque littéraire où les écrivains, souvent applaudis par les contemporains, peuvent se donner bonne conscience en dépeignant leurs héroïnes à l'aide des épithètes telles que "diabolique", "satanique", "démone".

NOTES

1. Anne Richter, Le fantastique féminin, Paris: J. Antoine, 1984, p. 10
2. Paul, I Cor., XI, 3, 8, 9, et I Timothée, II, 11, 12, 13.
3. Cité par Simone de Beauvoir, Le deuxième sexe, Vol. I, Paris: Gallimard, 1949, p. 365.
4. Pierre Albouy, Mythes et Mythologies dans la littérature française, Paris: A. Colin, p. 137.
5. Claude Kappler, Le Monstre. Pouvoirs de l'imposture, 1980, p. 108.
6. R.E.L. Masters, Eros and Evil. The Sexual Psychopathology of Witchcraft, Baltimore, MD: Penguin Books, 1974, p. XV.
7. Robert Muchembled, Sorcières, justice et société au XVIème et XVIIème siècles. Paris: Image, 1987.
8. R.E.L. Masters, op. cit., p. XIV.
9. Tzvetan Todorov, Introduction à la littérature fantastique, Paris: Seuil, 1970, p. 176.
10. Joyce Pedersen on Cynthia E. Russett Sexual Science. The Victorian Construction of Womanhood, History of European Ideas, Vol. 13, no.3, 1990, pp. 429-431.
11. Jules Michelet, La Sorcière, Paris: Hatzel, 1862, p. 100.
12. Parmi beaucoup de critiques et d'historiens qui parlent de cette perte de liberté infligée à la femme en conséquence de la Révolution on peut citer Naomi Schor, Breaking the Chain et Claire Goldberg Moses, French Feminism in the Nineteenth Century.
13. Annelise Maugue, L'identité masculine en crise au tournant du siècle, Marseille: Rivages, 1987, p. 8.
14. Mario Praz, The Romantic Agony, Oxford University Press: 1933, p. 400.

15. Pierre Albouy, op.cit. p. 109.
16. Gérard de Nerval, [En marge des Illuminés], "Le diable rouge", Oeuvres, Ed. de H. Lemaître, Paris: Garnier Frères, 1966, vol. I, p. 388.
17. Jean Bellemin-Noël, "L'érotisme dans le fantastique de Jean Potocki," Revue des sciences humaines, juillet-septembre, 1968, p. 416.
18. Charles Nodier, Contes du pays de rêves, p. 116.
19. Prosper Mérimée, Carmen, Paris: Gallimard, 1978, p. 621.
20. Gérard de Nerval, op.cit., Vol. I, p. 743.
21. Max Milner, Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire. 1772-1861., Vol. 2, Paris: J. Corti, 1960, p. 187.
22. Gérard de Nerval, op. cit. Vol. I, p. 392.
23. Max Milner, op. cit., vol. 1, p. 336.
24. Charles Baudelaire, "Mon coeur mis à nu", Oeuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1961, p. 1288
25. ibidem, p.1286.
26. ibidem, p.1258.
27. ibidem, p.1288.
28. Max Milner, op. cit., p.
29. Fernande Zayed, Huysmans peintre de son époque, Paris: Nizet, 1973, p.464.
30. Par exemple, Bram Dijkstra dans son livre, Idols of Perversity, New York: Oxford University Press, 1986.
31. Cité par Patrick Bade, Femme Fatale. Images of evil and fascinating women, New York: Mayflower Books, 1979, p.6.
32. Louis Dumur, "De la vénalité de l'amour chez la femme", Mercure de France, Janvier, 1891, p. 39-43.
33. Annelise Maugue, op. cit. p. 8.

P R E M I E R C H A P I T R E

Manuscrit trouvé à Saragosse de Jean Potocki

Une femme est un diable,
Très perfectionné.

Triboulet

L'histoire de la vie du comte Jean Potocki est une excellente introduction à son extraordinaire roman "à tiroirs gigogne", le Manuscrit trouvé à Saragosse. La famille Potocki compte parmi les plus grandes familles aristocratiques polonaises. Dans chaque génération, elle donne à son pays des représentants illustres, aussi bien dans le domaine des arts, que dans celui de la guerre et de la diplomatie. Du vivant du comte Jean, quatre de ses cousins sont nommés ambassadeurs de Pologne. Son beau-père Félix est, selon toute probabilité, le maître suprême des maçons polonais. La famille possède d'énormes richesses, châteaux, terres et manufactures.

Né en 1761, Jean Potocki atteint sa majorité quelques années avant la révolution française. Jeune, il visite Paris et fréquente Le Club des Jacobins qui lui accordent le titre de citoyen comte. Pendant ses visites à Paris, Potocki fréquente le Salon de Mme Helvétius et fait la connaissance de Volney. C'est aussi le moment où sa patrie, la Pologne, disparaît des cartes, partagée entre la Russie, l'Autriche et la Prusse, état qui durera cent cinquante ans environ. Au moment où les intrigues foisonnent, les Potocki se lient à différents camps politiques dans un effort désespéré de sauver leur patrie. En 1788, le comte Jean fonde une imprimerie libre, où, avec son argent personnel, il fait publier, sans censure, des écrits libéraux, anti-cléricaux et révolutionnaires.

Il est alors député à la Diète mais ne répugne pas à publier des pamphlets.

La politique n'est qu'une des nombreuses passions de cet homme universel. Eduqué à Lausanne, Jean Potocki n'écrit qu'en français qu'il considère comme sa première langue. Ses compatriotes lui reprochent même que son polonais manque de perfection. En fait, c'est un polyglote accompli qui s'adonne à de sérieuses études d'étymologie et de linguistique comparée. Mais Potocki n'est pas reconnu par ses contemporains qui le considèrent comme un grand seigneur dilettante. Il adresse ses mémoires à de nombreuses académies qui lui refusent toujours leurs honneurs. Toutefois, l'étendue de ses écrits scientifiques impressionne: des Principes de Chronologie pour les Temps antérieurs aux Olympiades, à l'Atlas archéologique de la Russie européenne, et d'Une description de la nouvelle Machine pour battre la Monnaie à un Essai sur l'Histoire universelle et Recherches sur la Sarmatie, et une Histoire primitive des Peuples de la Russie, avec une exposition complète de toutes les Notions locales, nationales et traditionnelles nécessaires à l'intelligence du quatrième livre d'Hérodote, et la liste est loin d'être complète. Passionné de sciences, il ne s'enferme pas pour autant dans sa tour d'ivoire. Ses exploits de voyageur étonnent. Il connaît, bien sûr, les vastes steppes du sud de la Pologne, c'est-à-dire, les régions qui avoisinent la

Turquie, et qui constituent sa patrie, au moins au sens géographique. Quant à sa formation intellectuelle et spirituelle, c'est un vrai citoyen du monde. Il parcourt l'Allemagne, l'Autriche, la Suisse, les Pays-Bas, l'Angleterre, la France et l'Italie. Comte et chevalier de Malte il passe un certain temps au service de l'Ordre, et participe aux combats contre les pirates. Il a l'occasion d'observer le commerce des esclaves, contrôlé, dans ce coin du monde par Venise.

Les pays musulmans l'attirent en particulier. Il fait un voyage au Caucase où il apprend la langue sacrée d'une des tribus locales. En Espagne il se lie d'amitié avec l'ambassadeur du Maroc, Sidi Mohammed-Ben-Otmar. C'est lui qui, en toute probabilité, l'invite à visiter son royaume. Potocki continue ses voyages en Tunisie, en Egypte, et en Turquie. Il connaît aussi la Grèce, l'Illyrie et la Serbie. Nommé chef de la mission scientifique adjointe à l'ambassade du comte Golovkin, envoyée par le Tsar Alexandre en mai 1805 en Chine, Potocki et ses compagnons arrivent jusqu'Ourga (aujourd'hui Oulan-Bator). Des malentendus diplomatiques forcent l'ambassade à reculer vers la Russie. Potocki, qui conseillait une approche respectueuse des traditions chinoises, se sent frustré de toutes les satisfactions scientifiques qu'une telle expédition semblait promettre. Cependant, les contributions scientifiques de Potocki ne seront pas

oubliées. En souvenir du voyage en Chine de Potocki et de ses travaux de géographie, Julius Klaproth, savant, protégé et collaborateur du comte Jean, nomme un archipel, qu'il découvre dans la Mer Jaune, "Les îles Potocki", entre les 39ème et 40ème degrés de latitude nord, et les 120ème et 121ème degrés de longitude, calculés d'après le méridien de Paris.

En voyageant, Potocki écrit des mémoires, il en fait publier quelques-uns. Ainsi, il existe, parmi d'autres, son Voyage en Turquie et en Egypte fait en l'année 1784, Voyage dans l'empire du Maroc, et Voyage dans les steppes d'Astrakhan et du Caucase.^{1/} A ce plan "horizontal", pour ainsi dire, s'ajoute aussi la curiosité du "vertical". En juillet 1788, l'aéronaute Jean-Pierre-François Blanchard survole Varsovie dans un ballon. Potocki, accompagné de son serviteur turc et de son chien, se joint à l'aéronaute français. Indifférent au danger, Potocki fait des observations scientifiques sur les vents. Blanchard et Potocki deviennent les héros du jour. Le roi Stanislas-Auguste Poniatowski fait frapper une médaille commémorative.

Exemple d'une inépuisable énergie et d'une curiosité intellectuelle illimitée, Jean Potocki met fin à ses jours d'une façon violente. En 1812, il se retire dans sa propriété d'Uladovka, en Podolie. Frustré dans ses ambitions de savant et d'homme politique, il souffre de

douloureuses névralgies et de fréquentes dépressions qui annoncent, peut-être, une maladie mentale. Selon la tradition, pendant ces accès de mélancolie il lime une boule de plomb. Quand la boule atteint les dimensions nécessaires, il se brûle la cervelle. Il a quarante-six ans.

Cent quatre-vingts ans après la mort de Potocki nous découvrons pour la première fois la version (presque) intégrale de son chef-d'oeuvre, le Manuscrit trouvé à Saragosse, grâce à une édition de René Radrizzani chez José Corti. Une édition du roman dans la Bibliothèque de la Pléiade, en préparation depuis des années, va peut-être un jour enrichir davantage notre connaissance de l'oeuvre.

L'histoire du manuscrit du Manuscrit est, en soi-même, presque aussi intéressante que les aventures racontées par les héros du livre et la biographie de son auteur. Potocki commence son roman vers 1797 et continue à y travailler pendant dix-huit ans. C'est la seule oeuvre de fiction importante parmi ses écrits et sa signification n'est pas certaine; divertissement sans conséquence ou bien, au contraire, manifeste philosophique déguisé en roman fantastique, peut-être même--un testament? Outre le Manuscrit, Potocki esquisse des contes dans le style oriental qu'il joint à ses récits de voyage. L'auteur nous fait entrevoir ses ambitions dans cette fin du "Voyage de Hafez" qui termine le voyage Dans l'empire du

Maroc:

L'intention de cet ouvrage de pure imagination n'est cependant pas qu'il soit de pur agrément. J'ai cherché à y présenter une morale plus appropriée à notre siècle nouveau et difficile et je l'ai fait dans le désir que de bons esprits en fissent le sujet de méditations plus fréquentes. Un ouvrage quel qu'il soit n'est qu'une goutte d'eau dans ce torrent d'opinions qui entraîne les actions des hommes et des peuples. Mais, lorsque les écrivains unissent leurs efforts, ils ne manquent guère de diriger son cours.2/

Cet ami des Encyclopédistes vise donc à atteindre un but didactique. Ceci est vrai, semble-t-il, dans tous ses oeuvres d'écrivain et le Manuscrit n'est pas une exception, surtout si on prend en considération l'ampleur de l'oeuvre.

Dans l'édition de René Radrizzani, le roman contient près de 700 pages serrées, divisées en soixante-six "journées". L'auteur publie les dix premières journées (Avadoro et Dix Journées de la Vie d'Alphonse Van Worden) en 1804 à Pétersbourg. Le roman n'est pas distribué auprès du grand public mais circule parmi les amis du comte. Il est pourtant connu d'Alexandre Pouchkine, grand poète romantique russe, qui en commence une traduction, et d'Adam Mickiewicz, poète et compatriote de Potocki. Après la mort du Comte Jean, en 1815, les nouvelles éditions et les traductions (en polonais, en allemand, etc.) enferment différentes "Journées". Mais, puisque l'auteur est mort

et que la famille, apparemment, n'y prend pas d'intérêt, le manuscrit commence à mener une existence quasi "autonome". Entre autres, il est trois fois plagié. En 1822 par Charles Nodier, à qui la famille Potocki a, semble-t-il, confié les différents fragments du manuscrit en vue d'une publication future 3/ et en 1835 par Maurice Cousin, dit comte de Courchamps. Cette fois-ci, l'affaire finit dans un tribunal qui, finalement, reconnaît que la paternité de l'ouvrage appartient à Jean Potocki.4/ Ce qui n'empêche qu'en 1855, dans son The Grand Prior of Malta, Washington Irving, reprend un des contes, sans mentionner le nom de Potocki. Dominique Triaire, dans son excellent essai Potocki, remarque que le Manuscrit inaugure le grand roman du XIXème siècle et les champs thématiques explorés plus tard par Stendhal dans Chroniques italiennes, par le jeune Mérimée dans ses Lettres d'Espagne et par Nodier dans Inès de Las Sierras. Ceci expliquerait, selon Triaire, le succès que le Manuscrit remporte auprès des plagiaires.5/

Le public français découvre le Manuscrit trouvé à Saragosse, une des plus formidables constructions narratives de la littérature occidentale, en 1958, grâce à Roger Caillois. Cependant, cette édition ne contient que les 14 premières journées et quelques extraits du reste. Une telle collection de "Journées" donne lieu à de graves problèmes d'interprétation car, sous cette forme,

le roman se présente comme un conte fantastique "pur et simple". C'est dans les journées consécutives, qui manquent dans l'édition de Caillois, que tous les mystères trouvent une explication rationnelle. La signification de l'oeuvre devient tout autre. Le genre "roman noir" est ici un genre parmi d'autres comme le roman d'aventures, le roman picaresque, le roman maçonnique, le roman préromantique, ou le roman initiatique. Le Manuscrit trouvé à Saragosse est un "Livre-Univers", un livre total dont les significations possibles restent illimitées.

Le jeune héros, Alphonse Van Worden, fils d'un lieutenant-colonel aux Gardes wallonnes, dans le service du roi Philippe V d'Espagne, descend par sa mère, une Gomelez, des anciens rois arabes du pays. La famille Van Worden, originaire des Ardennes, ne possède pas de biens, le château familial est "privé de la présence d'une partie de ses tuiles".^{6/} Le père s'occupe presque uniquement de questions d'honneur. Arbitre dans tous les duels qui ont lieu à Madrid, il inscrit dans un livre blanc l'histoire et les circonstances de chaque rencontre. Selon la devise que "l'honneur est proprement l'âme et la vie d'un militaire" ^{7/}, on prépare le jeune Alphonse à la carrière militaire et on lui enseigne que l'honneur est sa seule possession véritable. Les questions d'honneur occupent une place privilégiée dans le roman et constituent, à côté du personnage diabolique féminin, une

sorte de leitmotiv qui unit les histoires personnelles des nombreux personnages. L'autorité paternelle liée aux questions d'honneur joue un rôle important dans la majorité des narrations du roman (Van Worden père, Ben Mamoun, Diègue Hervas). Le père est considéré comme chef de famille, celui qui a engendré, mais aussi Dieu le Père, l'Être Suprême, le symbole de l'ordre et de la hiérarchie dans notre civilisation.

Le jeune Alphonse descend par sa mère des anciens rois d'Espagne et l'intrigue compliquée du roman vise à le persuader d'assumer le rôle de chef du clan des Gomelez. L'idée de devenir musulman et d'épouser ses deux charmantes cousines paraît tout à fait étrange à Alphonse, fidèle à la religion catholique et au règne des Bourbons. Nommé capitaine aux Gardes wallonnes par Philippe V, Alphonse traverse la Sierra Morena afin de se rendre à Madrid par le chemin le plus court. Le voyage à travers la montagne qui, au temps de la domination arabe s'appelait Ifrit Hamani, c'est-à-dire les bains du diable, s'avère, bien sûr, extrêmement dangereux. La Sierra Morena est habitée par des contrebandiers, des bandits, et "quelques Bohémiens qui passent pour manger les voyageurs qu'ils ont assassinés; et de là le proverbe espagnol: Las gitanas de Sierra Morena quieren carne de hombres".⁸/ Telle est la première phrase de la première journée. On remarque le féminin dans la citation espagnole. Ce sont les

Bohémienne de la Sierra Morena qui veulent de la chair d'hommes. Comme nous l'avons indiqué, le décor rendu familier grâce à des récits de voyage de Mérimée et de Gautier, repris dans Inès de Las Sierras de Nodier, Potocki l'évoque une vingtaine d'années auparavant. La Bohémienne espagnole apparaît sur les pages du roman à plusieurs reprises, et certaines scènes ont pour décor le camp des Bohémiens qui reçoivent avec beaucoup d'hospitalité Alphonse et ses amis. Le chef Bohémien, Pandesovna, est un des personnages les plus attachants du livre. Malgré la citation ci-dessus, Potocki ne croit pas que tous les Bohémiens soient dangereux. Prosper Mérimée, qui dans ses "Lettres d'Espagne" et sa nouvelle Carmen représente les bohemiens espagnols comme sorciers, nous laisse croire que tous les membres de cette race sont des enfants de Satan. Si donc le décor est le même chez Potocki et chez les écrivains des générations suivantes, l'interprétation des personnages est différente.

Potocki traverse l'Andalousie et la Sierra Morena en 1791, en revenant du Maroc. Il se peut qu'il ait bénéficié de l'hospitalité des habitants de ces montagnes sauvages. D'autre part, la terre natale de Potocki, la Podolie, est un terrain habité par une mosaïque de peuples: Ukrainiens, Juifs, Tziganes (Bohémiens de l'Europe centrale et orientale), Polonais, Russes. L'auteur connaissait, donc, les belles danseuses bohémienne dès sa naissance.

Libre, mystérieuse à cause de sa race et ses coutumes, la Bohémienne est souvent considérée comme une sorcière, elle fait peur. Entre une charmante diseuse de bonne aventure et une effrayante mangeuse d'hommes, il n'y a qu'un pas. Potocki ne refuse pas le stéréotype qui veut que les Bohémiens soient habiles à tromper, à jouer des rôles, à présenter une fausse image. C'est là que, selon Potocki, se cache le malin, "la stratégie de Satan consiste (...) à se jouer des mortels en prenant toutes sortes de formes, à produire de fausses images, des formes fantastiques".9/ Le Manuscrit nous présente une succession de "trompe l'oeil", d'apparences décevantes. Presque tous les personnages s'avèrent ne pas être ce qu'ils paraissent au premier abord. A la façon d'un kaléidoscope, des dizaines de protagonistes se présentent aux yeux innocents d'Alphonse, chacun lui présentant une conception différente du monde, et ils disparaissent comme des guignols sans avoir convaincu le jeune homme. S'il apprend quelque chose c'est que tout est relatif; l'homme change, la religion, le savoir, même le rang social n'offrent aucune stabilité dans ce monde. Cette attitude sceptique ne garantit nullement de changement bénéfique dans la vie de l'homme. Malgré ses apparences de révolutionnaire, Potocki ne croit pas que le progrès soit inévitable et nécessairement bon. Mais, surtout il rejette l'idée que l'homme soit bon dans son état naturel, suivant

les idées de J.-J. Rousseau. Cependant, il croit que l'homme peut devenir meilleur s'il est guidé par des institutions éclairées. Par contre, le despotisme corrompt l'homme et l'auteur dénonce souvent les mauvais gouvernements.

Comme nous l'avons mentionné, la Podolie, la terre natale de Potocki, avoisine la Turquie, soit les extrémités nord de ce qui était à l'époque le gigantesque empire ottoman. Ceci explique, peut-être, la fascination de Potocki pour l'Orient, mais aussi sa vue critique du despotisme oriental. Daniel Beauvois, dans son introduction au Voyages souligne l'influence de la Podolie sur la vie de l'auteur:

Toute la culture de cette province, plus que partout en Pologne, est imprégnée de traits orientaux; les musulmans y sont nombreux, la secte juive des Karaims y parle le turc ancien, on y trouve des exemplaires du Coran bilingues ou même polonais écrits en caractères arabes. L'Orient, l'Islam, sont donc, dès le début, pour Jean Potocki tout autre chose que la mode issue de la traduction des Mille et Une Nuits par Galland.^{10/}

L'influence de cette dernière oeuvre ne peut pas être niée, surtout quant à la forme du récit. Cependant, d'autres modèles sont fournis par les Contes de Canterbury et les grands romans satiriques tels que Don Quichotte et Les Voyages de Gulliver. Potocki utilise aussi le terme "décameron" en parlant de son roman. L'auteur du Manuscrit

puise dans ces sources, mais crée une oeuvre qui est tout a fait originale. Toujours est-il que l'influence de la littérature orientale enrichit le roman de Potocki d'une marque distinctive. Nicole Taillade dans son étude sur "La construction du 'Manuscrit trouvé à Saragosse' et sa portée" remarque que si on accorde la prééminence, non plus aux récits enchassés, mais au texte d'encadrement, le roman:

s'apparente à ces recueils orientaux dont les 'Contes du Vampire', en littérature sanskrite, donnent un exemple. La forme de la katha= récit mis dans la bouche d'un des héros contant sa propre histoire et rapportant les récits à lui faits par les autres personnages, lesquels contiennent à leur tour ceux que ces derniers ont entendus de divers personnages et ainsi de suite."11/

Dans une lettre à sa mère, écrite de Constantinople, à laquelle il joint quelques récits à la manière orientale, Potocki constate: "Je ne sais trop comment vous trouverez ces apologues des Orientaux. Pour moi, je raffole de leur manière, et je m'y suis essayé..."12/ L'attrait irrésistible de l'Orient mis à part, c'est la religion musulmane, l'une des grandes religions de la culture méditerranéenne, qui est un élément constitutif de la trame philosophique du roman.

Revenons, cependant, à l'intrigue principale du Manuscrit. Le jeune héros du roman, Alphonse Van Worden, doit prouver son courage, ce qui ne lui pose le moindre

problème. Il n'en est pas de même pour une tentation amoureuse. Outre Alphonse, les deux premiers personnages qui apparaissent sur la scène sont ses cousines arabes, les soeurs Zibeddé et Emina. Afin d'assurer l'avenir de la famille des Gomelez, elles doivent convaincre Alphonse de rejeter la foi catholique. Le défi semble impossible; Alphonse ne peut pas manquer à sa parole. Fatigué et vieillissant, le chef du clan des Gomelez manoeuvre une intrigue extrêmement compliquée afin de forcer Alphonse à adopter la religion musulmane, condition nécessaire pour qu'il puisse devenir le nouveau chef du clan. Afin de rendre le séjour d'Alphonse dans la Sierra Morena plus agréable, plus de trente personnages "racontent" leur vie, soit directement, soit par le biais d'une lecture effectuée par un des personnages (Histoire de Ménippe de Lycie, tirée de Philostrate et Histoire du philosophe Athénagore, tirée de Pline, parmi d'autres). Leurs récits doivent rendre le séjour d'Alphonse dans la Sierra Morena plus agréable car il est important qu'il passe un certain temps sous le contrôle du vieux cheik. La plupart des histoires racontées font allusion à une femme diabolique, un vampire femelle, ou bien une larve.

Avant d'aborder le sujet de la femme diabolique dans le roman, il convient de parler de la situation de la femme, en général, dans le monde potockien. Pierre Péju constate:

Il faut (...) remarquer que les personnages féminins campés par Potocki ont toujours de fortes personnalités. Ce sont des femmes libres, entreprenantes, réfléchies. Elles ont avec les hommes, sinon une égalité de condition, en tout cas une égalité de chances d'aventure. Citons les deux soeurs mystérieuses Emina et Zibeddé, la pathétique Marie Torres, la Duchesse Medina Sidonia, etc. Chacun de ces êtres a non seulement un destin incomparable, mais sa propre vision du monde, sa propre morale et parfois la charge d'un lourd secret.^{13/}

Le mariage n'est pas pour Potocki une union grave et sacrée, en fait, l'auteur semble préférer un arrangement libre, souvent un ménage à trois (Alphonse et les deux soeurs), et même à quatre (Hervas, Madame Santarez et ses filles), dans lequel un simple accord des parties intéressées est suffisant. La sexualité n'est pas ici synonyme de péché, Roger Caillois parle même de "l'immoralité souriante" des scènes galantes.^{14/} Comme d'habitude chez Potocki, ce passionné du paradoxe, son roman libertin et galant montre également des exemples d'amour grave, pudique, proche de la dévotion (Hermosto). S'il existe une caractéristique féminine qui frappe par-dessus toutes c'est le fait que la femme est, en général, beaucoup plus libre à l'égard des convenances que l'homme. La fière duchesse d'Avila, héritière d'une des plus grandes familles d'Espagne ne refuse pas son amitié au jeune homme qui montre beaucoup de noblesse de coeur, mais dont l'origine sociale est plutôt modeste. La belle

cabaliste Rébecca rejette la carrière que lui impose son père, et cherche son propre bonheur. Les exemples sont abondants. Ainsi, la femme dans le monde potockien, bien que souvent dépendante du soutien financier de l'homme, est néanmoins libre d'agir et de façonner sa propre destinée. Il existe une parité absolue entre l'homme et la femme dans l'univers du Manuscrit. Qui plus est, et en dépit de la présence de femmes diaboliques et de vampires féminins dans le roman, la femme ne cherche pas la perte de l'homme, les relations homme/femme n'ont pas de caractère antagoniste.

Dénué de préjugés, le philosophe des Lumières Potocki laisse-t-il parfois la place à l'amateur des légendes? Dans son effort pour comprendre comment la réalité se transforme en légende, permet-il à celle-ci de s'enraciner dans sa propre création littéraire? Comment, donc, la femme devient-elle diable?

François Rosset remarque que les descriptions physiques dans le Manuscrit sont très limitées.^{15/} Les personnages sont, en général, introduits par un nom, un attribut, une fonction sociale, un adjectif sommaire (grand, petit, beau, laid). Les personnages de don Belial de Guehenna (Belzébuth) et des deux cousines diaboliques, Emina et Zibeddé sont, seuls, doués d'un portait physique plus détaillé:

Les deux dames se tenaient par la main; elles

étaient mises dans un goût bizarre (...) Voici donc quel était ce costume: il ne consistait proprement qu'en une chemise et un corset. La chemise était de toile jusqu'au-dessous de la ceinture, mais plus bas c'était une gaze de Meknès, sorte d'étoffe qui serait tout à fait transparente si de larges rubans de soie, mêlés à son tissu, ne le rendaient plus propre à voiler des charmes qui gagnent à être devinés.(...) Leurs bras nus étaient ornés de bracelets, tant aux poignets qu'au-dessus du coude. Les pieds de ces dames qui, si elles eussent été des diablesses, auraient été fourchus ou garnis des griffes, n'étaient rien de tout cela, mais ils étaient à cru dans une petite mule brodée, et le bas de la jambe était orné d'un anneau de gros brillants.16/

Le costume des deux soeurs montre à la fois un caractère oriental et luxueux. Il annonce l'atmosphère d'érotisme et de langueur que le lecteur occidental croit typique des harems. La description est effectuée à travers les yeux d'Alphonse. Potocki n'utilise pas ici ce style oriental qu'il aime tellement. Cette fois-ci c'est un représentant de l'Occident qui parle et dont l'oeil émerveillé exprime l'effet de contraste, voire de choc, produit par la rencontre des deux cultures: occidentale (chrétienne) et orientale (musulmane). Emina et Zibeddé apparaissent à Alphonse comme les instruments du désir. Cependant, les deux soeurs ne se sentent pas bien dans le rôle d'un "objet" sexuel; dans cette union à trois elles sont toujours la partie active. C'est plutôt Alphonse, toujours passif dans le domaine sexuel, qui devient l'objet du plaisir de la femme. Selon Jean Bellemin-Noël il s'agirait

même de viols successifs dont Alphonse serait "l'heureuse victime". La double violence subie serait une malédiction supplémentaire de la virilité tout entière passive d'Alphonse.^{17/} Les soeurs diaboliques confient au jeune homme le doux souvenir d'une union homosexuelle qu'elles avaient partagée dans leur harem. Ici, Potocki reprend un autre stéréotype qui veut que les femmes des harems, privées de la présence masculine, se lient en des unions homosexuelles. Toujours est-il qu'il croit que c'est la jalousie de l'homme oriental, qui enferme la femme dans le harem, qui est responsable de l'homosexualité des femmes. L'ingénu Van Worden attribue l'apparition de Zibeddé et d'Emina à un mauvais tour diabolique. On lui avait appris que toute liaison charnelle est un péché, il ne s'agit pas de prouver sa virilité dans le boudoir. Alphonse croit fermement que c'est l'honneur qui fait l'homme. A travers le livre cet aspect pudique de l'homme côtoie les scènes galantes.

L'auteur du Manuscrit semble privilégier les relations amoureuses à trois, ou même à quatre, et nous en donne de nombreuses variations (Rébecca et les deux Jumeaux Célestes, Avadoro et les Bohémiennes Quita et Zita etc.) Dans l'union à trois nous avons toujours affaire à un dédoublement du personnage (dans la plupart des cas il s'agit de soeurs qui ont une liaison sexuelle avec un seul partenaire). Les deux soeurs sont souvent différentes;

l'une possédant des caractéristiques viriles, ou bien maternelles, l'autre dépeinte comme une ingénue. Il s'agirait, donc, d'une nuance homosexuelle ou incestueuse d'un tel dédoublement et non pas d'un dédoublement de la personnalité, ce phénomène menaçant raconté par Nerval dans ses récits alchimiques. Le double dans le Manuscrit devient le moyen d'une intégration plus totale avec les autres, le contraire de l'aliénation éprouvée par l'auteur des Filles du feu. L'un des facteurs unificateurs les plus importants dans la diversité et la richesse des motifs du roman est le fait que tout psychologisme en est absent.

Selon Italo Calvino, le terme "fantastique", comme il est employé par la critique moderne, suppose un rapport entre le lecteur et le texte "à la XIXème siècle", où le lecteur doit se laisser prendre au jeu, ressentir une émotion presque psychologique et chercher des explications des événements racontés comme il le ferait dans la vie réelle. L'autre application possible du terme "fantastique" suppose, par contre, un certain détachement, une suspension de la crédulité de la part du lecteur, l'acceptation d'une logique tout autre.^{18/} Potocki nous force à accepter cette deuxième optique, nous confronte à une logique à part. Ensuite, il "explique" tous les événements d'une façon "rationnelle" mais laisse juste assez d'ambiguïté pour que le lecteur reste dans le doute. Le fantastique chez Potocki est de l'ordre purement

intellectuel, et non pas émotionnel. Lorsqu'il parle de la femme diabolique, "un clin d'oeil" se cache toujours quelque part dans le récit, comme si l'auteur voulait nous rappeler constamment qu'il s'agit d'un jeu d'imagination. Alphonse craint que ses deux visiteuses nocturnes ne soient des diables car elles lui rendent visite dans une auberge abandonnée, à minuit sonné. Cependant ses divagations sur la nature des deux femmes ne manquent pas de faire rire le lecteur. Par conséquent, la femme, toute diabolique soit-elle, ne parvient pas à provoquer de peur. Potocki pratique l'ironie d'une façon systématique et le ton railleur domine dans son roman.

Avec une optique pleine d'ironie et de désinvolture, le Manuscrit trouvé à Saragosse, ce livre-univers, offre un inventaire de tout ce que la civilisation occidentale, vers la fin du XVIIIème siècle, pouvait offrir dans le domaine des coutumes, des sciences, de la politique, avec une attention particulière prêtée à la question des religions dites révélées, dont une critique détaillée s'effectue à travers le livre.¹⁹ L'Espagne catholique, avec ses saints (sainte Thérèse d'Avila, saint Jean de la Croix) mais aussi avec son Inquisition, sa monarchie et la cour paralysée par une étiquette poussée à l'extrême, avec sa noblesse et ses "grands", se prête particulièrement bien à ce genre d'hyper-moquerie. L'honneur, la vaillance et la galanterie chevaleresque sont tous des

caractéristiques importantes en Espagne et aucune n'échappe à l'ironie mordante de Potocki. Elena Fernandez Herr remarque dans son livre Les origines de l'Espagne romantique que les philosophes français du XVIIIème siècle disent du mal de l'Espagne car elle représente tout ce qu'ils combattent: despotisme religieux et politique. D'autre part, les romantiques raffolent de l'Espagne et de sa "couleur locale".^{20/} L'opinion de Potocki sur l'Espagne est plus nuancée, malgré la description ironique qu'il fait de ses institutions. Tout en gardant les qualités d'un esprit éclairé, il sait apprécier la beauté, si souvent exotique, de ses peuples et de ses paysages.

Cette même approche nuancée caractérise l'auteur du Manuscrit trouvé à Saragosse en ce qui concerne la femme. Nous n'aspérons pas à démontrer que Potocki soit un "féministe" avant la lettre ou bien que le livre ait été écrit dans le seul but de peindre une image juste de la femme. Cependant les oeuvres littéraires de la fin du XVIIIème et du début du XIXème siècle décrivent rarement la femme comme une égale de l'homme. Les héroïnes du Manuscrit ont toutes une existence autonome et elles apparaissent dans les rôles fixés par la coutume (mère, princesse, courtisane, soubrette) ou par l'imagination populaire (diabliesse, Indienne captive, cabaliste) justement, pour casser, souvent par le biais de la moquerie, le moule qui leur est imposé.

On pourrait se demander pourquoi Potocki choisit la femme diabolique comme la première image féminine et comme un des leitmotiv du livre. Nous sommes en Espagne, pendant la première moitié du XVIIIème siècle, le héros, un ingénu, doit subir toutes sortes d'aventures qui vont prouver ses vertus chevaleresques. Or, dans une femme diabolique les deux grandes tentations du monde chrétien s'unissent d'une façon naturelle: érotisme et satanisme. Telle sera donc la première épreuve destinée à Alphonse. L'aspect extérieur des deux soeurs ne laisse aucun doute, leur costume sert à exciter les sens du jeune homme. Déjà pendant la première nuit on exige aussi qu'Alphonse renonce à sa foi. Invitation qu'il refuse mais, c'est à prévoir, sa résistance sera déjouée à l'aide d'herbes hallucinogènes. Alphonse est facilement dupe de l'espièglerie féminine, mais cette confrontation n'a aucun aspect maléfique. La guerre entre les deux sexes devient ici, plutôt, un jeu intellectuel dans lequel les deux parties ont quelque chose à perdre mais, aussi, à gagner. Par conséquent, l'échange ne résulte pas dans la destruction totale de l'adversaire comme cela est le cas dans la plupart des récits dits "diaboliques" (Carmen, Là-Bas). Puisque la sphère psychologique est tout à fait absente du livre, Potocki ne cherche pas à analyser la diablesse, ou la sorcière, du point de vue des motifs profonds de ses actes. En plein XIXème siècle, ce sera,

par contre, l'approche de Michelet. Par conséquent, la femme diabolique dans le Manuscrit agit selon une certaine convention et apparaît plutôt comme un masque et non pas comme un être réel. Cette attitude est, d'ailleurs, conforme à la méthode suivie par Potocki dans le Manuscrit et qui consiste plutôt à dresser un inventaire plus ou moins superficiel que d'analyser à fond ses personnages. Le cabaliste constate qu'il connaît deux espèces de vampires: "...de Hongrie et de Pologne, qui sont des corps morts qui sortent la nuit des tombeaux et vont sucer le sang des hommes; et les vampires d'Espagne, qui sont des esprits immondes qui animent le premier corps qu'ils trouvent, lui donnent toutes sortes de formes, et..."^{21/} Le discours est ici interrompu par le narrateur, le jeune Alphonse, qui, pris dans le jeu de l'amour et malgré certains doutes, refuse d'accepter que ses deux belles cousines puissent être des succubes ("Je me sentais rêver, et j'avais cependant la conscience de ne point embrasser des songes."^{22/}) Le complot organisé par le cheik consiste, en partie, à faire croire que Zibeddé et Emina sont, en effet, des diablasses. On a recours à la riche tradition créée autour de revenants et de sorcières. Elles apparaissent à minuit, donnent à Alphonse des philtres secrets à boire, le lendemain, il se réveille transporté dans un endroit différent etc. Elles ont aussi beaucoup plus d'expérience et de raffinement dans le domaine sexuel

que leur partenaire ingénu. C'est un des aspect les plus importants de la femme diabolique. Cependant, Alphonse croit fermement que ses deux amantes sont des êtres de chair parce qu'elles lui donnent un plaisir très réel et leur transports amoureux sont très concrets. Contrairement à la tradition catholique qui sépare l'amour-sentiment de l'amour-passion, chez Potocki les deux sphères sont inséparables. La sexualité féminine possède, donc, une qualité très positive. Elle est, en quelque sorte, ce qui "fait" la femme, car chez l'auteur du Manuscrit la femme qui refuse son amour (et sa sexualité) est une diablesse. Ceci constitue un contraste frappant avec la perception de la sexualité féminine chez les écrivains-hommes en plein XIXème siècle, tels que Barbey d'Aurevilly, et, surtout, Huysmans.

L'idée que l'amour libère et qu'il peut avoir une valeur en soi est développée dans le personnage de la belle cabaliste Rébecca, un des portraits les plus réussis du livre. Son père, qui était le premier astrologue de son temps et qui possédait la science de la cabale "à un degré où nul rabbin n'était parvenu avant lui"^{23/} avait destiné ses deux enfants, Rébecca et son frère aîné à une vie consacrée à l'étude des sciences hermétiques. La jeune Rébecca reçoit donc une éducation égale à celle de son frère: "Je n'avais pas encore atteint douze ans et ma soeur huit, que nous savions déjà

l'hébreu, le chaldéen, le syro-chaldéen, le samaritain, le copte, l'abyssin, et plusieurs autres langues mortes ou mourantes. De plus, nous pouvons, sans le secours d'un crayon, combiner toutes les lettres d'un mot de toutes les manières indiquées par les règles de la cabale."24/ L'éducation de Mamoun et de Rébecca se poursuit sous l'oeil attentif de leur père. Cependant ses forces s'épuisent et un jour il disparaît, en laissant un peu de cendres brillantes et légères à la place où il se trouvait. Selon ses dernières paroles, le fils doit marier les épouses célestes, les filles de Salomon et de la reine Saba. La fille, Rébecca est destinée aux Gémeaux célestes, les deux Thamims, ceux que les Grecs appelaient les Dioscures. A l'idée d'une alliance aussi honorable, le jeune Mamoun redouble ses efforts et poursuit ses études avec une nouvelle force. La jeune Rébecca, par contre, n'est pas sûre de sa vocation et néglige ses études. Dans une scène terrible le frère invoque le père mort. La jeune fille reprend ses exercices cabalistiques et passe des nuits entières dans l'observatoire de son père. Cependant, la "réalité" vient interrompre ces travaux "sublimes". La femme de chambre de Rébecca, Zulica, une belle mulâtresse, est amoureuse du beau Tanzai. Un jour, Rebecca surprend les deux amants dans une scène qui lui laisse, sentir "le désordre qui régnait dans ses sens."25/ Encouragée par son frère, Rébecca s'apprête aux premières expériences

cabalistiques, elle doit essayer son pouvoir sur les peuples élémentaires et sur les esprits infernaux. Pendant la même nuit elle apprend les moyens de se faire connaître des Gémeaux célestes. Potocki ne peut pas résister à son ironie habituelle et met les mots suivants dans la bouche de la cabaliste: "Les voilà donc, me dis-je en moi-même, ces époux célestes à qui je suis destinée. Je ne pus m'empêcher de les comparer intérieurement au jeune mulâtre qui adorait Zulica, mais j'eus honte de cette pensée. Je regardai dans le miroir, je crus voir que les demi-dieux me jetaient un regard plein de sévérité."26/ Rébecca est la proie d'un combat entre les aspirations intellectuelles et les besoins du corps: "Je vis les Gémeaux me tendant les bras et montrant la place que je devais occuper entre eux. Je voulus m'élancer; mais, dans ce moment, il me sembla que le mulâtre Tanzai m'arrêtait en me saisissant par le milieu du corps."27/ Rébecca abandonne ses études et tombe amoureuse du jeune Velasquez, le géomètre distrait. Elle devient une sorte de muse "pratique" de cet homme fort instruit mais qui se sent perdu face aux exigences de la vie quotidienne. Cette femme intelligente et indépendante, qui est sûrement aussi douée que son frère, laisse le côté "nature" l'emporter sur ses aspirations intellectuelles. Soulignons encore que c'est un choix conscient de sa part et que pour Potocki, ce savant polygraphe, la nature a une valeur positive et que

l'anti-nature est une idée satanique.

Les histoires racontées par Potocki peuvent être comparées à un musée où dans chaque salle on voit les mêmes tableaux peints par des écoles différentes.^{28/} Ainsi, le récit de Rébecca est précédé par l'histoire de la princesse de Monte Salerno, dont l'héroïne forte et méprisante constitue l'antithèse saisissante de la belle et douce Rébecca. L'héritière de la fortune des anciens ducs de Salerne est un revenant. Sa victime, Giulio Romati, découvre le château hanté pendant une nuit de tempête. L'unique richesse de la demeure seigneuriale dans laquelle est introduit Romati le force à la comparer à un paradis terrestre. Ces exclamations déplaisent à son hôtesse qui lui défend de prononcer les mots maléfiques et qui, quand elle n'est pas obéie, punit le mortel d'une façon atroce. Elfrida de Monte Salerno est froide et méchante (Elfrida=frigide). De son vivant, elle n'a jamais connu d'amour. Plusieurs prétendants à sa main ont été chassés du château par un mot cruel de la princesse, trop fière pour se "donner un maître"^{29/}. Elle se crée une existence tout à fait artificielle et séparée de toutes les réalités de la vie. Le vide de ses journées est comblé par des automates d'or et de pierres précieuses: "...nous entrâmes encore dans un souterrain, où mille autres automates nous offrirent le spectacle le plus singulier. (...) Des nègres d'ébène nous présentaient des plats d'or,

remplis de cerises de rubis et de raisins de saphir. Mille autres objets surprenants remplissaient ces voûtes merveilleuses, dont l'oeil n'apercevait pas la fin."^{30/} Même les domestiques "vivants" sont traités comme des machines par la princesse qui n'a jamais ressenti aucun sentiment humain.

Potocki, l'enfant de son siècle, est fasciné par les machines et les automates et ne peut pas se retenir de décrire ces merveilleuses inventions du génie de l'homme.^{31/} Toujours est-il que dans le personnage de la princesse de Monte Salerno, il dépeint une femme "sans âme", profondément malheureuse. En créant un paradis "artificiel", c'est-à-dire, contre l'homme et Dieu, la princesse perd son âme, car elle renonce volontairement au paradis des chrétiens; elle se voue aussi à un éternel manque de bonheur. Dans le personnage d'Elfrida, l'artificiel et le satanique, si souvent inséparables, car les deux découlent d'une anti-physis qui conteste les valeurs traditionnelles, révèlent leur source commune.^{32/} Cependant, qui rejette la nature, ne peut pas être réconforté par l'homme et le domaine de la princesse est réduit à sa cour d'automates.

Mécontente du fait que Romati invoque constamment le mot de paradis, la princesse le punit en brûlant une marque de ses doigts sur le bras de l'infortuné voyageur. Contrairement à Emina et Zibeddé, qui ont la réputation

de diablasses mais ne le sont pas, Elfrida de Monte Salerno, la femme sans coeur est une vraie diabolique.

Les variations du motif "femme diabolique" sont, d'ailleurs, très riches dans le Manuscrit et l'art de Potocki consiste, en partie, à nous présenter d'innombrables mutations du même sujet. Ainsi, Alphonse est-il forcé d'écouter une histoire presque identique à la sienne, de la bouche du "démoniaque" Pacheco. Ce pauvre homme est tombé amoureux de la soeur cadette de sa belle mère, c'est-à-dire de la seconde femme de son père, qui lui défend d'épouser la jeune femme car il serait, en quelque façon, le beau-frère de son père. Pour compliquer davantage l'intrigue, la belle-mère tombe amoureuse du fils de son mari. Pacheco est convoqué dans l'auberge même de la Sierra Morena où Alphonse fait la connaissance de ses cousines. De la même façon, Pacheco reçoit une visite nocturne de sa belle-mère et finit par passer la nuit avec les deux femmes, Camille, sa belle-mère et Inésille, sa soeur cadette, qu'il aime en vérité. Il commet un double péché, non seulement parce qu'il couche avec deux femmes à la fois, mais en plus, l'une d'elles représente, en quelque sorte, la figure de sa mère. Les femmes apparaissent dans l'auberge abandonnée à minuit. Le lendemain Pacheco se réveille sous le gibet, entre les deux pendus, exactement comme Alphonse, mais sa punition est bien pire. Il est poursuivi par les cadavres

des deux pendus, l'un deux lui arrache un oeil, l'autre estropie sa jambe. Pacheco comprend son péché et se confesse. L'ermite qui exorcise et héberge Pacheco s'attend, semble-t-il, à ce qu'Alphonse fasse de même car leurs histoires sont presque identiques. Or, Alphonse a donné sa parole et ne peut pas parler de ses cousines. Le vieux cheik veut qu'il prouve son courage et son honneur. Alphonse passe cette épreuve à la satisfaction du chef du clan. Les histoires de Pacheco et d'Alphonse se ressemblent également pour une autre raison. Les deux jeunes gens sont vertueux et honnêtes au moment de rencontrer des femmes diaboliques. A la fin, les deux histoires s'avèrent être des intrigues maniées par le cheik: Alphonse apprend que ses deux cousines sont des femmes réelles. Quant à Pacheco, c'était un acteur qui avait joué son rôle pour effrayer Alphonse, donc, son histoire était une pure invention. La conclusion que le lecteur est censé tirer est que les diablasses n'apparaissent pas aux gens vertueux. Il n'en est pas de même pour les autres personnages diaboliques, tels que Bianca de Rossi ou Orlandine.

La femme diabolique est inquiétante, précisément parce qu'elle peut acquérir des apparences diverses. Souvent, elle se manifeste comme quelqu'un de familier, puisque l'homme, par nature, redoute l'inconnu. Les deux diablasses, Zibeddé et Emina, s'introduisent auprès

d'Alphonse en tant que cousines. De la même façon, Carmen dira à don Pedro qu'elle vient de son pays, lui parlant dans son patois. Ainsi "désarmé" par les fausses apparences d'une intimité, l'homme tombe d'autant plus facilement dans le piège tendu par la femme diabolique.

L'aspect préféré, sous lequel la femme diabolique se manifeste le plus souvent, est celui d'une beauté irrésistible. Parmi les belles tentatrices dans le Manuscrit aucune n'est plus néfaste que "la gente Dariolette du Châtel de Sombre". L'histoire de Thibaud (de) la Jacquièrre et de la belle Dariolette, paraît dans le recueil de François Rosset Les Histoires tragiques de nostre temps (1614). Potocki l'a puisée dans Relationes curiosae de Happelius (1687). Dans cette histoire, le démon apparaît au jeune lieutenant de la Jacquièrre sous forme d'une jeune fille ingénue. Potocki reprend le motif célèbre d'une belle tentatrice devenue charogne.^{33/} C'est un motif persistant et l'auteur y revient au moins trois fois dans son livre. Thibaud de la Jacquièrre est un pécheur hardi qui ne se refuse aucun plaisir de la vie. Une belle soirée il se trouve sans compagnie féminine et prononce son juron coutumier: "Sacre mort du grand diable! Je lui baille mon sang et mon âme, que si la grande diablesse sa fille venait à passer, je la prierais d'amour, tant je me sens échauffé par le vin."^{34/} Effrayés, ses deux compagnons quittent l'impudent pécheur. Le diable ne

se fait pas attendre. La grande diablesse se présente à Thibaud sous l'aspect d'une demoiselle de prime jeunesse et d'une naïveté touchante. Comme il est à prévoir, Thibaud se retrouve dans le lit avec le diable. La belle fille n'est plus qu'un horrible assemblage de formes hideuses: "Je ne suis point Orlandine, dit le monstre d'une voix épouvantable. Je suis Belzébuth, et tu verras demain quel corps j'ai animé pour te séduire." 35/

Comme nous l'avons déjà remarqué, l'histoire de Thibaud de la Jacquièrre a été plagiée par Charles Nodier. Elle se place dans la tradition du blasphème littéraire des "petits romantiques". Potocki est ici le précurseur de cette tradition, ce qui explique peut-être l'affinité ressentie par Nodier pour l'oeuvre de Potocki, cette affinité qu'il a poussée jusqu'à l'imitation. Dans son poème "Les Métamorphoses du Vampire", un des poèmes incriminés dans le fameux procès des Fleurs du Mal, Charles Baudelaire présente la femme comme un être contradictoire et souligne le rapport qui existe entre l'érotisme et le mal. Chez Potocki, l'importance semble être attachée plutôt à l'aspect philosophique du blasphème. Thibaud est un vaurien qui ne scelle sa perte qu'au moment où il jette un défi à Dieu, autrement dit--commet un sacrilège. Par conséquent, Thibaud est déjà condamné au moment où la femme diabolique apparaît devant lui sur une place déserte de Lyon. La femme perd ici son aspect

mystérieux et n'agit pas d'une façon indépendante. Elle est proprement dit "instrumentum diaboli". Par conséquent, la nature maléfique de la femme n'est plus de première importance; la femme diable n'est qu'un objet dans les mains du destin. Sous beaucoup d'aspects le péché commis par Thibaud est semblable à celui d'Elfrida de Monte Salerno, les deux personnages veulent être heureux sans intervention divine, et même, contre Dieu. Jean Bellemin-Noël croit que dans le Manuscrit, la luxure est le péché par excellence. Il nous semble, au contraire, que c'est le refus du salut chrétien qui cause la perte de Thibaud et d'Elfrida de Monte Salerno.^{36/} Il est vrai, cependant, que Potocki condamne la luxure, et le désordre moral en général car, même dans une religion naturelle, qu'il semble préférer, et en dehors de toute religion "révélée" et "organisée" il veut préserver un ensemble de principes moraux fondamentaux.

Dans l'univers du Manuscrit la femme est aussi capable de commettre un péché mortel que l'homme. Aucune disposition chez la femme ne la rend plus susceptible de la faiblesse morale. Les femmes honnêtes dans le roman sont à peu près aussi nombreuses que les hommes vertueux.

L'histoire de Thibaud a une variante dans l'histoire de Landulphe de Ferrare qui est aussi un libertin sans religion et passionné du commerce des courtisanes. A celle qui plaît le plus à Landulphe, Potocki, avec son ironie

habituelle, donne le nom de Bianca (aussi Blanca). Cette femme dépravée exige que ses amants fassent pour elle des actions qui les déshonorent. Elle force Landulphe à l'inviter dîner avec sa mère et sa jeune soeur. L'oncle de Landulphe apprend l'insulte et fait assassiner Bianca. Quand la mère, sans avoir conscience du meurtre, demande à son fils si Bianca revient manger avec eux, Landulphe prononce le blasphème: "Puisse-t-elle venir (...), et te mener en enfer, avec ton frère et toute ta famille..."^{37/} Bianca ne se fait pas attendre et apparaît dans toute la laideur repoussante d'un fantôme. Après le dîner elle veut aller au lit avec Landulphe. Ici, l'histoire est interrompue par le père d'Alphonse qui demande à son fils s'il aurait eu peur à la place de Landulphe. Le fils, qui la veille avait reconnu que les revenants lui faisaient peur, ment cette fois-ci pour satisfaire aux exigences de son père. L'histoire de Bianca est donc racontée pour instruire et effrayer le garçon. Bien que le commerce des courtisanes soit, évidemment, répréhensible, ici, de nouveau, c'est le manque de piété, filiale et chrétienne qui scelle la perte de Landulphe. Dans cette histoire, l'homme et la femme sont complices dans la débauche. Ce qui manque dans les descriptions de Potocki, et les distingue des autres récits diaboliques, c'est l'idée que la femme est toujours coupable, à cause de sa sexualité, et qu'elle attrape l'homme qui est innocent, sinon faible.

Chez Potocki une parité absolue s'établit entre l'homme et la femme, même dans le domaine du péché.

Une atmosphère de tolérance imprègne l'oeuvre de Jean Potocki. Il est, bien sûr, possible de deviner certaines préférences de l'auteur. Quant aux personnages et aux institutions qui lui sont antipathiques, Potocki les décrit avec une ironie moqueuse, mais sans malice. L'image qu'il donne de l'Inquisition est le meilleur exemple de cette attitude. Alphonse est emprisonné par le Saint Office dont les moines essaient de le faire parler au sujet de ses deux cousines musulmanes. Cependant, tout se passe dans une série de coups de théâtre où les inquisiteurs ressemblent à des marionnettes à faire peur aux enfants. D'autre part, l'Inquisition est caricaturée dans l'histoire du chef bohémien où elle est présentée comme une institution dont le rôle consiste à punir les écoliers qui jouent de mauvais tours aux enseignants. Alphonse apprend que l'on peut se jouer des institutions de l'Etat et de l'Eglise.

Le vrai diable, un homme, quand il apparaît, finalement, dans l'histoire, n'est qu'un personnage parmi d'autres, sauf pour sa description plus détaillée:

Je me réveillai en sursaut: je vis six grands cierges jaunes, allumés près du corps de mon père, et un homme assis vis-à-vis de moi, qui semblait guetter l'instant de mon réveil. Sa figure était majestueuse et imposante; il était grand de taille; ses cheveux noirs, un peu

crépus, tombaient sur son front; son regard était vif et pénétrant, mais en même temps doux et séducteur; du reste, il portait la fraise et le manteau gris, à peu près comme les gentilshommes s'habillent à la campagne.38/

C'est donc un diable aux airs bonhomme, dont la seule qualité particulière est son intelligence. Mais, il ne fait pas peur. Ses vues sur les "enfants d'Adam" montrent aussi beaucoup de "sens commun":

Ils ont des scrupules avant de commettre le crime, et des remords après. Par là, ils se flattent de tenir encore un peu à la vertu; mais ils pourraient s'épargner ces sentiments fâcheux s'ils voulaient examiner ce que c'est que la vertu, qualité idéale dont ils admettent l'existence sans examen; et cela même doit la ranger au nombre des préjugés qui sont des opinions admises sans jugement préalable.39/

Il croit aussi que les règles de la morale ont été créées pour les caractères froids et paresseux et non pas pour les "beaux génies" et les caractères ardents. L'argent que Don Belial donne à Blas Hervas et les trois jolies femmes qui veillent à son sommeil, doivent encourager le jeune homme à prouver qu'il a du caractère selon la définition du diable. Celia, Zorrilla et leur mère, Mme Santarez sont donc envoyées par le diable. Cependant, leur aspect physique n'indique rien de suspect. Elles sont belles et douces. Avec l'argent reçu du diable, Blas loue un appartement dans la maison de Mme Santarez et il se croit ainsi maître de la situation. Or, le moment de son

triomphe doit attendre, car, voici, qu'il apparait un rival redoutable. Blas se voit devancé par un concurrent qui est non seulement beau et riche mais, surtout, bien né. C'est la seule qualité qui manque à Blas et qui ne peut pas advenir par un simple coup de baguette du diable. Sur la suggestion de Don Belial, Blas, piqué au vif dans son orgueil, essaie d'assassiner son rival. L'attentat échoue mais, comme dit le diable, c'est l'intention qui compte. Le héros reçoit finalement une boîte de bonbons qu'il offre à ses belles hôtessees qui ne lui refusent plus rien. Celia, Zorrilla et Mme Santarez témoignent de l'amour à Blas. C'est donc un ménage à quatre, peut-être le plus libertin parmi toutes les aventures amoureuses décrites dans le Manuscrit, et conçu, dès le début jusqu'à la fin, par le diable. Il faut noter, cependant, avec Jean Bellemin-Noël, que l'initiative amoureuse n'appartient jamais au héros:

...nulle entreprise de séduction, nulle cour pressante, nulle conquête en somme dont il puisse se targuer. Anti-Don Juan par excellence. [...] Il y a du Diable là-dessous, ou de l'"Oedipe"! et Freud comme Thomas d'Aquin verraient peut-être dans cette virilité tout entière passive une sorte de malédiction supplémentaire. Car la duplication des partenaires ne doit être qu'un moyen imaginaire de redoubler la violence subie, et de renforcer le sentiment du péché; doubles délices, c'est possible; double crime, c'est certain."40/

Cette fois-ci, le diable met en scène trois femmes qui

n'ont aucun aspect "satanique", mais sont trois bonnes bourgeoises aux manières un peu légères mais plutôt innocentes. La tentation de Blas découle davantage de son honneur blessé que d'un appétit sexuel véritable. Cela est tout à fait conforme au comportement de tous les protagonistes mâles du Manuscrit dont la virilité ne s'exprime que dans leur honneur, d'ailleurs constamment ridiculisé par Potocki. La sphère sexuelle dépend, donc, d'une fatalité contre laquelle il est inutile de se battre car elle est tout à fait hors du contrôle de l'homme.

Don Belial de Géhenna, apparaît tout simplement, sans aucun décor mystique. Il semble soulager l'homme dans ses difficultés mais vise réellement à l'atteindre dans ses points faibles, surtout l'orgueil. Son rôle consiste aussi à fournir des excuses nécessaires à l'homme pour transgresser les règles de la morale. Cependant, le Manuscrit n'est pas un livre libertin. L'érotisme y est une convention parmi d'autres. Le diable, chez Potocki, représente les mauvais penchants de l'homme. Il n'est pas le grand Tentateur des romantiques qui exprime l'absolu de la négation. Le malin se cache dans les fausses apparences. Résultat de cette philosophie, le Manuscrit, le roman dit initiatique, fantastique, maçonnique, etc. est, en fin de compte, singulièrement dépourvu de mysticisme. En analysant la philosophie de Jean Potocki, le critique polonais, Tadeusz Sinko remarque que:

L'enthousiasme pour les sciences exactes coexistait très bien, dans sa tête, avec l'intérêt pour la démonologie et la cabale. Cependant, ce n'était pas encore cette curiosité romantique des sciences secrètes et des événements mystérieux qui s'expriment, par exemple dans l'"Histoire de la démonologie et de la sorcellerie" de Walter Scott. C'était plutôt le goût 'snob' pour les curiosités, pour la science hermétique, occulte, qui s'accordait d'ailleurs très bien avec le rationalisme superficiel du Siècle des Lumières. 41/

Si Potocki n'est pas un mystique, il ne manque jamais à sa vocation scientifique. Il ressent le besoin de classifier et de systématiser son savoir, comme l'infortuné philosophe Diègue Hervas, le porte-parole de l'auteur. Diègue Hervas a consacré sa vie à écrire une analyse de tout le savoir humain en cent volumes in octavo. Potocki prête d'autres traits personnels à son polygraphe maudit. Diègue, comme l'auteur du Manuscrit fait publier ses volumes à compte d'auteur et d'une façon anonyme, en caressant l'illusion de se faire connaître au moment où son oeuvre jouira de l'estime générale. Hervas se suicide en buvant du poison pour échapper à l'infirmité (sa sciatique lui ôtait l'usage de la jambe droite, l'humeur arthritique avait courbé les doigts de sa main gauche, etc.). Il se peut que la mort prématurée de Potocki, qu'il avait préméditée pendant des mois entiers, ait été, elle aussi, une tentative pour prévenir la maladie mentale menaçante. Potocki, toujours ironique,

fait enlever le corps du philosophe par le diable. Les derniers mots du philosophe: "Oh mon Dieu, s'il y en a un, ayez pitié de mon âme, si j'en ai une"^{42/}, montrent un certain optimisme, que l'auteur tourne ensuite en ridicule en faisant enlever le corps du suicidé par le diable. Apparemment, ce Dieu, s'il existe ne prend pas d'intérêt aux affaires des mortels. La raison d'être du diable subit, elle aussi, un changement. Dans une religion naturelle, car c'est bien celle que Potocki préconise, l'enfer n'existe pas. Le diable, cet ennemi de Dieu, dont le rôle consiste à essayer de voler les âmes chrétiennes, est relégué au domaine de l'imagination populaire. Dans le Manuscrit toutes les religions sont présentées comme à peu près égales et ayant les sources communes. Le mal se cache dans l'intolérance, l'obscurantisme, dans tout ce qui s'oppose au progrès. Potocki croit que, grâce à l'éducation et en rejetant les préjugés, l'homme peut devenir meilleur. Vers la fin du siècle, Joris-Karl Huysmans prendra la position contraire. Potocki est encore un enfant du Siècle des Lumières.

D'une façon naturelle, le rôle et la signification de la femme diabolique reflètent des changements dans la conception du diable. Potocki encourage son héros, Alphonse Van Worden, à braver le danger et à découvrir le mystère de ses deux cousines diaboliques, Zibeddé et Emina. Dès le début, Alphonse refuse de croire que les deux

belles musulmanes soient des satans, malgré les assurances de ses compagnons de voyage, et les événements mystérieux de la Venta Quemada. C'est la force de l'amour qu'elles lui témoignent qui rassure par-dessus tout le jeune héros. Satan, est le dieu de la stérilité qui, selon la tradition, permet à la femme de profiter de l'amour charnel sans le risque de la grossesse. Or, dans le Manuscrit, le but du vieux cheik, qui met les deux diablasses en scène, est précisément de prolonger l'existence du clan et de transmettre le secret des mines d'or souterraines (évidemment, l'or symbolise aussi la foi musulmane, qui survit en secret). A la fin de l'histoire, Zibeddé et Emina, les deux belles "diablasses", donnent naissance à deux jolis enfants dont Alphonse est l'heureux père.

Zibeddé et Emina affirment le fait qu'elles sont des êtres de chair. Les autres femmes diaboliques dans le Manuscrit sont reléguées dans le domaine du folklore, ce sont des fantômes, des revenants. Elles naissent dans l'imagination de l'homme et elles appartiennent à l'univers de la parole. Emmanuel Kant, dans Les rêves d'un visionnaire constate que l'existence des êtres non-matériels ne peut être ni prouvée, ni niée. Nous ignorons si Potocki connaissait cette oeuvre. Il est, cependant, certain que ses propres idées ne diffèrent pas de celles du philosophe de Königsberg. L'auteur du Manuscrit inclut

les histoires des revenants dans son roman mais leur signification est morale, et non pas métaphysique. Elles jouent le rôle d'un memento, adressé aussi bien à l'homme qu'à la femme, que certaines normes morales ne peuvent pas être transgressées (Thibaud de la Jacquièrre, Elfrida de Monte Salerno). Même quand il fait mine de moraliser, Potocki ne se refuse pas un clin d'oeil ironique et met les mots suivants dans la bouche de Van Worden père, mécontent que les histoires de revenants aient fait peur au jeune Alphonse: "Fils indigne de moi, ta lâcheté déshonore en quelque façon le régiment des Gardes wallonnes où j'avais intention de te faire entrer".43/

Les deux personnages féminins principaux, cependant, dont nous faisons connaissance en tant que diablasses, s'avèrent être de vraies femmes. La femme diabolique, sous l'aspect d'un vampire, ou d'un fantôme, symbolise la dégradation physique et morale, et poursuit toujours un homme débauché ou d'un caractère faible; la vraie femme, la femme réelle, n'annonce pas la perte de l'homme. Elle a le pouvoir de le rendre heureux, même si ce bonheur est souvent de courte durée.

Nonobstant ses intérêts scientifiques et le rôle moralisateur que l'on peut attribuer au Manuscrit trouvé à Saragosse, Potocki est également influencé par le XVIIIème siècle avec ses "sociétés joyeuses" et ses académies d'amour. L'érotisme du siècle des Lumières, même dans les

cas extrêmes comme celui du marquis de Sade, représente un modèle des relations homme/femme tout à fait différent de la misogynie de la "Belle époque". Les membres des sociétés joyeuses trouvent du plaisir dans l'acte sexuel (même sadique ou sadomachiste). L'homme et la femme participent librement dans l'activité sexuelle qui n'est pas pour eux un danger mortel, mais une distraction. Les grandes dames aussi bien que les femmes du peuple mènent une vie érotique sans être stigmatisées. Celles-ci sont parfois exploitées, mais c'est un autre problème qui ne nous concerne pas directement. Bien que le Manuscrit ne soit pas un roman libertin il donne, néanmoins, l'exemple de cette atmosphère d'une certaine liberté sexuelle où l'homme ne se sent pas menacé par la séduction féminine.

Nous avons fait allusion au fait qu'il est possible d'attribuer au roman de Potocki une fonction didactique. Le personnage diabolique féminin, comme les autres personnages types dépeints dans le roman (savant, militaire, père de famille, etc.), contribue à ce projet potockien d'illuminer les horizons du lecteur qui est forcé de prendre sa propre position vis-à-vis de certains stéréotypes en vigueur dans la société environnante. Cependant, contrairement aux autres récits diaboliques dont il sera question dans cette étude, la femme diabolique chez Potocki ne doit pas faire peur. Toute misogynie est absente du Manuscrit. L'auteur

rationaliste ne laisse jamais la fantaisie remporter une victoire décisive sur son esprit de mathématicien. Il permet à l'imagination de s'exercer et, soulignons-le, il s'avère un génie d'inventivité, mais, quand toutes les fables sont contées, c'est la raison et la lucidité qui reviennent. Jean Fabre souligne que: "dans la manière de Jean Potocki, une exubérance, une jovialité et une franchise suffiraient à faire du Manuscrit trouvé à Saragosse, le moins diabolique, sinon le plus rassurant des romans noirs".⁴⁴/ Potocki nous amuse mais, dans un deuxième mouvement, il tente de nous instruire. Les personnages diaboliques féminins ne sont pas décrits pour effrayer, ou pour avertir le lecteur que tout rapport avec la femme est destructeur, mais pour détruire le mythe et pour dévoiler le mensonge.

NOTES

1. L'ensemble des voyages avait été édité par Daniel Beauvois chez Fayard en 1980, en deux volumes. La matière du second volume, Jean Potocki, Au Caucase et en Chine (1976-1806), a aussi été publiée, chez Phébus, 1991.
2. Jean Potocki, Voyages, p. 311.
3. "Les Aventures de Thibaut de la Jacquière", dans Infernaliana, Paris: Sanson, 1822.
4. Cousin a pillé différents fragments du Manuscrit, entre autres "L'histoire de Giulio Romati et de la princesse de Monte Salerno" qu'il a incorporée comme "fragment des manuscrits de Cagliostro" dans ses Souvenirs de la Marquise de Créquy, Paris, 1834.
5. Dominique Triaire, Potocki, Actes Sud, 1991, p. 151.
6. Jean Potocki, Manuscrit trouvé à Saragosse, édition René Radrizzani, Paris: José Corti, 1989, p. 38.
7. ibidem, p. 34.
8. ibidem, p. 5.
9. François Rosset, Le théâtre du romanesque: le 'Manuscrit trouvé à Saragosse' entre construction et maçonnerie, Lausanne: L'Age d'Homme, 1991, p. 178.
10. Jean Potocki, Voyages, p. 14.
11. Nicole Taillade, "La construction du 'Manuscrit trouvé à Saragosse' et sa portée", Annales de l'Université du Toulouse-le-Mirail, XIII, 1977-78, p.26.
12. Jean Potocki, Voyages, lettre VIII, pp. 68-69.
13. Pierre Péju, "Un étrange et gigantesque monument", La quinzaine littéraire, 15 juin 1990, pp.5-6.
14. Roger Caillois, Manuscrit trouvé à Saragosse, édition de Roger Caillois, Paris: Gallimard, 1958, p.29.
15. François Rosset, op. cit., p. 137.

16. Jean Potocki, op. cit., p. 11.
17. Jean Bellemin-Noël, "L'érotisme dans le fantastique de Jean Potocki," Revue des Sciences Humaines, tome XXXIII, No 131, Juillet-Sept. 1968, pp.415-425.
18. Italo Calvino, The Uses of Literature, San Diego, New York, London: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1986, p. 71-74.
19. Potocki parle non seulement de ce que le vieux continent peut offrir dans le domaine des sciences et de la religion mais aussi du "Nouveau Monde" (Tlascala de Montezuma et le marquis de Torres Rovellas au Mexique). D'autre part, il écrit en 1810 à Thomas Jefferson pour obtenir des renseignements sur l'Amérique du Nord.
20. Elena Fernandez Herr, Les origines de l'Espagne romantique, Paris: Didier, 1973, p. 13.
21. Jean Potocki, op. cit., p. 123.
22. ibidem, p. 21.
23. ibidem, p. 96.
24. ibidem, p. 96.
25. ibidem, p. 155.
26. ibidem, p. 158.
27. ibidem, p. 159.
28. Cette image est de J. Bellemin-Noël, op. cit. p. 416.
29. Jean Potocki, op. cit., p. 148.
30. ibidem, p. 148.
31. Avec la publication, en 1747, de L'Homme machine de La Mettrie l'éternelle discussion sur l'aspect matérialiste, opposé à l'aspect spirituel de l'homme trouve une nouvelle intensité. D'autre part, les célèbres automates de Vaucanson, mécanicien grenoblois (1709-1782), tels que Joueur de flûte traversière et surtout le Canard, fascinent le grand public.

32. Voir l'article de Christian Berg, "Huysmans et l'Anti-physis", Colloque du Mans, Revue des sciences humaines, Nos. 170-171, avril-septembre, 1978.

33. Ce motif est repris, parmi d'autres, par Cazotte dans Le diable amoureux et dans le poème célèbre de Baudelaire "Les métamorphoses du vampire".

34. Jean Potocki, op.cit., p. 109.

35. ibidem, p. 115.

36. J. Bellemin-Noël, op. cit. p. 419.

37. Jean Potocki, op. cit., p. 45.

38. ibidem, p. 512.

39. ibidem, p. 525.

40. Jean Bellemin-Noël, op. cit., p. 423.

41. Tadeusz Sinko, Historja religji i filozofia w romansie Jana Potockiego, Kraków: PAU, 1920, pp. 3-4.

42. Jean Potocki, op.cit., p. 511.

43. ibidem, p. 43.

44. Jean Fabre, Idées sur le roman, de Madame de Lafayette au Marquis de Sade, Paris: Klincksieck, 1979, p. 229.

D E U X I E M E C H A P I T R E

Carmen de Prosper Mérimée

La fatalité c'est l'excuse des âmes
sans volonté.

Romain Rolland

"Il est difficile de prouver que Jean Potocki fut un des maîtres de Prosper Mérimée, et pourtant, la certitude morale s'établit que l'auteur de Carmen connut son oeuvre et s'en inspira. Le ton même de Jean Potocki préfigure souvent celui de l'académicien qui inventa "Clara Gazul", et du spirituel archéologue."1/ A cette observation d'Edouard Krakowski nous pouvons ajouter que les deux écrivains prenaient un vif intérêt à la linguistique slave et comparée, l'importance du langage dans Carmen, au niveau de la "couleur locale" aussi bien que de celui de la signification profonde de l'oeuvre, en témoigne. Les premiers paragraphes de Carmen rappellent, en effet, le ton de l'Avertissement qui ouvre le Manuscrit trouvé à Saragosse. C'est un trait commun de tous les récits "diaboliques" dont l'action semble fermement enracinée dans le "concret". Constatons, finalement, que Prosper Mérimée avait une connaissance approfondie de la culture russe et il est possible qu'il connût le manuscrit qui circulait dans les salons de St Pétersbourg.

L'Espagne des brigands et des bohémiens constituera, de nouveau, le fond de nos discussions dans ce chapitre. Cependant, un changement important se produira dans le personnage diabolique féminin décrit dans Carmen. Jean Potocki représente la fin du siècle de la raison son oeuvre marque une transition entre les Lumières et l'époque romantique. Tandis que Prosper Mérimée, d'un an

plus jeune que Victor Hugo, et qui appartient à la génération romantique, marque dans ses nouvelles une transition entre le romantisme pur et le conte fantastique et ce que l'on appellera plus tard le récit réaliste, ou même naturaliste. Sa manière est sèche et néo-classique et la netteté de son style fait contraste à l'exubérance romantique de certains de ses contemporains. Il convient ici de rappeler un autre trait commun qui rapproche Mérimée de Potocki, absent chez Barbey d'Aurevilly et Huysmans: l'ironie. Cette qualité qui est une marque distinctive du Manuscrit trouvé à Saragosse occupe aussi une place privilégiée dans Carmen qui abonde surtout dans les passages auto-ironiques prononcés par le narrateur. Cette ironie est, en général, absente du roman noir proprement romantique. Comme chez Potocki, cette distance que l'auteur maintient entre lui-même et son récit manifeste une certaine désinvolture à l'égard de son histoire, parsemée de nombreux clins d'oeil.

Prosper Mérimée visite l'Espagne, pour la première fois, une soixantaine d'années après Jean Potocki. Parti de Paris le 27 juin 1830, Mérimée passe par Bordeaux, Bayonne, Irun, Vitoria et Bourgos et gagne Madrid en juillet. Ensuite, il visite Tolède, Cordoue, Séville, Cadix d'où il repart en direction de Grenade. Il passe probablement par Màlaga et regagne Madrid en octobre. En novembre, il passe par Valence et Murviedro (aujourd'hui

Sagunto), et rentre en France en décembre. Ce premier voyage nous a donné les "Lettres d'Espagne" adressées au directeur de la Revue de Paris. Les lettres contiennent les prototypes des personnages principaux de Carmen--don José et Carmen, dans la troisième (José Maria) et quatrième lettres (la Carmencita). Mérimée écrit Carmen en 1845. Un autre voyage qu'il fait en Espagne, en 1840, bien qu'il ne soit essentiellement allé qu'à Madrid et à Carabanchel a, sans doute, aussi contribué à la création de Carmen. C'est la comtesse de Montijo qui a conté à son ami français l'histoire du jeune contrebandier de Màlaga, assassin de sa maitresse infidèle.^{2/} Une autre source espagnole probable--Serafín Estébanez Calderón, un des meilleurs peintres de moeurs (costumbrista). Il faut citer ce passage de Jean Freustié:

Calderón de passage à Paris en 1843 rencontre Mérimée. L'auteur espagnol venait de collaborer à un collectif Les Espagnols peints par eux-mêmes, livre dont les deux écrivains parlèrent certainement. Dans ce collectif on relève des articles de différents auteurs concernant "La Gitana", "El Contrebandista", "El Bandolero" (le bandit), "La Cigarrera", en somme bien des éléments que l'on retrouve dans la Carmen de Mérimée.[...] On peut dédaigner, étant donné l'importance de ce document, les autres sources possibles de Carmen. L'ouvrage auquel a collaboré Calderón (en espagnol Los españoles pintados por si mismos), Mérimée n'y fait allusion nulle part. Peut-être justement parce qu'il ordonne sur le tard les éléments recueillis en 1830.^{3/}

Contre toutes les accusations que Mérimée dresse dans

Carmen une image injuste de l'Espagne, soulignons que c'étaient bien ses amis espagnols qui lui ont suggéré sinon l'exécution, au moins l'idée de la nouvelle devenue célèbre.

L'Espagne et les bohémiens jouissent alors d'une grande vogue. Alfred de Musset publie ses Contes d'Espagne et d'Italie en 1829. Théophile Gautier fait un voyage en Espagne en compagnie de Gérard de Nerval. Ce voyage lui laisse le souvenir décrit dans Tra Los Montes et dans un recueil de poèmes España. Gautier publie son Voyage en Espagne en 1843. Au théâtre, le public peut apprécier l'atmosphère romantique du pays de l'autre côté des Pyrénées dans le ballet "La Gypsy" à l'Opéra et le vaudeville "La Gitana" au Gymnase (janvier 1839), "Les Contrebandiers de la Sierra Nevada" au théâtre des Variétés (1843) et les pièces au sujet de Don Pèdre et Maria Padilla, une bohémienne que l'on avait accusée d'avoir ensorcellé Don Pèdre (1837 et 1838). La nouvelle de Prosper Mérimée, rendue célèbre par l'opéra de Bizet, avec le livret de Meilhac et Halévy, n'a pas retenti lors de sa première publication dans la Revue des Deux Mondes, le 1er octobre 1845. Sainte-Beuve compare Carmen à une Manon Lescaut, seulement plus impitoyable, et Gustave Planche constate qu'il n'y a rien en Carmen "qui excite une bien vive sympathie".4/ Cette remarque du critique de la Revue des Deux Mondes est très significative car elle

résume dans une phrase la situation d'une femme diabolique. Autant une femme faible, même adultère, suscite de la sympathie, autant une diablesse cause plutôt la peur et la répulsion. C'est l'homme, la victime d'une diablesse qui suscite la sympathie de l'auteur. Don José est décrit comme un homme brave et honnête, les héros mâles des Diaboliques tels que le vicomte de Brassard ou Mésnilgrand sont des êtres qui éveillent l'admiration de l'auteur et qui appartiennent à son propre milieu social tandis qu'une femme diabolique est le plus souvent un être indéfinissable. Durtal, le héros de Là-Bas, est un écrivain par excellence, le porte-parole de l'auteur. Mme Chantelouve, la femme satanique dont il est victime, est représentée comme détestable. Aucun mouvement de sympathie ne peut exister entre le lecteur et cette femme digne du plus grand mépris.

Les femmes diaboliques dont nous allons parler dans les chapitres qui suivent possèdent, en général, une marque signifiante--elles manquent de beauté, elles fascinent mais ne sont pas belles. Cela est lié au fait qu'une femme diabolique est une image de l'ange déchu. Toujours est-il que le manque d'une qualité considérée comme essentielle chez le "beau sexe" signifie aussi, dans une femme diabolique, un défaut de sa "féminité". Nous avons fait allusion au fait que le prototype de Carmen est la belle Carmencita des "Sorcières espagnoles", décrite comme "une

très jolie fille, point trop basanée"5/. Or, Carmen, dont Mérimée fait d'ailleurs très délibérément ("Pour ne pas vous fatiguer d'une description trop prolix"6/) une description physique très générale, est seulement "bien faite" et ne peut pas "prétendre à tant de perfections"7/. De plus, comme toutes les femmes diaboliques, elle inquiète à cause de la diversité d'aspects qu'elle peut revêtir, aussi bien physiquement: "à chaque défaut elle réunissait une qualité qui ressortait peut-être plus fortement par le contraste"8/ que psychologiquement: "Carmen avait l'humeur comme est le temps chez nous".9/ Don José ne sait jamais à quoi s'en tenir avec elle.

Tout au long du livre Mérimée souligne que Carmen est une femme diable: "Tu as rencontré le diable, oui le diable"10/ et plus loin, "tu es le diable, lui disais-je.-Oui".11/ Chaque fois qu'il évoque les bohémiens il fait aussi une allusion diabolique: "Bah! le paradis...les gens d'ici disent qu'il n'est pas fait pour nous"12/, la vieille chez qui don José passe la première nuit avec Carmen, est "une bohémienne, vraie servante de Satan".13/ Tous les bohémiens, semble-t-il, sont des sorciers. Mérimée attribue cette caractéristique à la race entière des bohémiens espagnols. Après avoir éveillé la curiosité du lecteur l'auteur interrompt sa description précisément au moment où l'on pourrait assister à une cérémonie magique proprement dite. Avec une timidité qui surprend

chez un écrivain, il donne cette raison de son recul: "Il est inutile de vous rapporter ses prédications."^{14/} Ainsi, l'auteur nous refuse une description spécifique d'un acte magique exécuté par une femme qu'il décrit mainte fois comme une diabolique. Toute description concrète de Carmen fait défaut. Nous avons déjà dit que sa description physique est très générale. Quant à ses sentiments et ses pensées, le mystère est presque total. Toute identification avec l'héroïne mériméenne est impossible et ceci ajoute au sens du dépaysement que le lecteur est censé ressentir en lisant l'histoire de la gitana.

L'histoire de Carmen est racontée par deux personnages mâles, le narrateur à la première personne, ce voyageur éduqué et curieux des coutumes du pays et don José, le malheureux amant de Carmen. En apparence, c'est donc l'homme qui contrôle le discours. Or, le pouvoir secret de Carmen prend son origine dans sa parole beaucoup plus que dans ses talents de sorcière. Carmen se crée et se recrée dans sa parole, d'où cette plainte de don José "Elle mentait, monsieur, elle a toujours menti."^{15/} Le mensonge constitue une partie intégrante de son identité. Son origine, comme celle de toutes les diablasses, est incertaine. Déjà en tant que bohémienne sa race est mystérieuse, mais Carmen se présente aussi comme une basque, élevée par les bohémiens, Mérimée insiste sur le fait qu'elle n'est pas de race pure. Elle parle plusieurs

langues, le basque entre autres. Ceci lui permet de s'introduire auprès de don José comme quelqu'un de familier, venant de son pays--autre stratégie diabolique. Elle attire l'attention de son futur amant avec un mot d'insulte, sa parole blesse l'orgueil de l'homme: "Ah! monsieur fait de la dentelle, puisqu'il a besoin d'épingles!"^{16/} Comme dans toutes leurs disputes consécutives Don José ne trouve pas de riposte: "...je me sentais rougir, et je ne pouvais trouver rien à lui répondre"^{17/} et plus tard: "avant que j'eusse trouvé un mot à répondre, elle était dans la maison".^{18/} La supériorité de Carmen s'affirme au niveau de la langue. Don José est un homme faible. Sa faiblesse surprend, car c'est un soldat et un être plein d'ambition. Il devient brigand en conséquence d'un meurtre commis par jalousie, et Carmen en est, en quelque sorte, responsable. Cependant don José est, en général, incapable de maîtriser ses impulsions: "Quand nous jouons à la paume, nous autres Navarrais, nous oublions tout. Un jour que j'avais gagné, un gars de l'Alava me chercha querelle; nous primes nos maquilas, et j'eus encore l'avantage."^{19/} Après la première nuit passée chez Carmen il se laisse facilement mener. Quand les tambours battent la retraite, il veut rentrer mais il suffit d'un mot de Carmen pour qu'il soit prêt à désobeir à un ordre: "Je restai, résigné d'avance à la salle de police."^{20/} Don José explique au narrateur

que la vie de contrebandier lui plaisait mieux que la vie de soldat et il résume ainsi sa destinée: "Monsieur, on devient coquin sans y penser. Une jolie fille vous fait perdre la tête, on se bat pour elle, un malheur arrive, il faut vivre à la montagne, et de contrebandier on devient voleur avant d'avoir réfléchi."²¹/ Bien que la présence de Carmen favorise cette déchéance morale, on voit bien que c'est la faiblesse de don José qui est la vraie cause de son malheur. Carmen, que l'auteur nomme diablesse, ne possède pas cette caractéristique essentiellement satanique, qui est de causer du mal pour le plaisir d'en causer.

Le brigand José Maria, dont Mérimée nous présente le portrait fort romantique dans la troisième lettre d'Espagne, partage de nombreux traits avec don José (comme lui il a dû s'enfuir de sa maison natale, il était destiné à l'église, etc.). Cependant, contrairement à l'histoire de don José, José Maria, une fois qu'il décide de renoncer à sa vie de brigand et de devenir honnête, est capable de le faire. Il doit payer cette décision en acceptant un emploi trivial et, finalement, donner sa vie en défendant les autres. Chez don José cette force fait défaut, peut-être parce qu'au fond la vie facile de voleur l'attire, il est content d'avoir beaucoup d'argent et de pouvoir impressionner ses camarades: "J'avais de l'argent et une maîtresse. Je n'avais guère de remords [...]. Partout nous

étions bien reçus".^{22/} Mérimée exploite déjà le thème de la faiblesse de l'homme devant la volonté féminine dans Colomba et dans Arsène Guillot; dans Carmen, de nouveau, il nous présente un héros qui s'écrie: "J'étais si faible devant cette créature, que j'obéissais à tous ses caprices."^{23/} Cependant, Mérimée permet à ce changement important, dont nous avons parlé plus haut, de s'opérer entre le prototype de son héros (José Maria) et sa réalisation dans Carmen où les indices de l'inquiétante faiblesse de don José constituent une sorte de leitmotif. Autant Carmen est une femme exceptionnelle, une diablesse, dit-il, autant don José devient très facilement victime de ses charmes.

Qu'est-ce qui l'attire le plus chez cette femme qui évidemment n'est pas une grande beauté? Il ne la remarque pas dès le début, son costume ne lui plaît pas. Don José a peur des femmes: "...les Andalouses me faisaient peur; je n'étais pas encore fait à leurs manières: toujours à railler, jamais un mot de raison."^{24/} Soulignons encore une fois que sa peur est fort enracinée dans son infériorité dans l'usage de la langue. Le héros garde le souvenir des femmes de son pays, toutes angéliques avec leurs nattes et leurs jupes bleues (la couleur de la Vierge). Un seul coup d'oeil sur Carmen et, déjà, il pense au diable: "Dans mon pays, une femme en ce costume aurait obligé le monde à se signer."^{25/} Or, sa réaction

est très subjective, tous les autres spectateurs et Carmen elle-même, sont ravis de sa parure. C'est, donc, pendant cette première entrevue qu'un contraste s'établit entre don José et Carmen, c'est plutôt l'incompatibilité de leurs mondes, leurs cultures, qu'une fatalité cruelle et aveugle qui est à l'origine de leur tragédie. L'amour qui est la cause de la tragédie de don José naît en premier lieu de la jalousie. Il voit Carmen danser pour les officiers, le rouge lui monte à la figure: "C'est de ce jour-là, je pense, que je me mis à l'aimer pour tout de bon; car l'idée me vint trois ou quatre fois d'entrer dans le patio, et de donner de mon sabre dans le ventre à tous ces freluquets qui lui contaient fleurette."^{26/} Dans le monde de don José l'amour et la jalousie sont identiques. Et, c'est cet amour-jalousie qui cause la destruction du héros. Le caractère possessif de don José est incompatible avec l'esprit de liberté, cher aux bohémiens.

Quel est ce monde de Carmen puisque Mérimée se donne tant de peine à le décrire. Jean Mallion et Pierre Salomon soulignent le fait que Mérimée a écrit Carmen parce qu'il s'intéressait aux bohémiens: "Comme il l'avait déjà fait dans Tamango et dans Colomba, il veut décrire ou plutôt reconstituer un certain type ethnique. L'aventure romanesque n'est que la parure dont il habille les connaissances d'anthropologie qu'il livre à ses lecteurs."^{27/} Cet objectif de l'auteur de Carmen est donc

semblable à celui de Jean Potocki qui dresse également dans son roman l'inventaire de tout le savoir et les histoires qu'il raconte servent à illustrer certains phénomènes sociaux ou religieux. La méthode de Mérimée est pareille et la question: "est-ce que pour écrire Carmen (...) Mérimée s'est documenté sur les gitans, ou bien a-t-il écrit Carmen parce qu'il s'intéressait aux gitans?", trouve cette réponse de l'auteur: "Comme j'étudie les bohémiens depuis quelque temps avec beaucoup de soin, j'ai fait mon héroïne bohémienne."²⁸/ A cette approche commune de Mérimée et de Potocki dont l'écriture est enracinée dans leurs études scientifiques, il faudra opposer celle de Barbey d'Aurevilly qui se pique aussi de "classifier", notamment les manifestations du mal dans la société. Cependant sa préoccupation est entièrement morale et, comme nous allons le voir, il réussit à créer le personnage diabolique féminin. Par contre, les héroïnes de Jean Potocki et de Prosper Mérimée ne sont pas de vraies diablasses. Joris-Karl Huysmans qui, lui aussi, dresse un inventaire des sciences occultes dans son roman et se targue de décrire de "vraies" manifestations du satanisme dans le Paris moderne, crée un personnage diabolique féminin dans le cadre de l'écriture naturaliste à laquelle il ajoute une préoccupation morale d'où elle est normalement absente.

La plus importante parmi les techniques utilisées par

l'auteur de Carmen pour recréer le monde de bohémiens espagnols c'est "la couleur locale". Mérimée ridiculise le terme dans son récit, et pourtant, il vient constamment à l'esprit pendant la lecture de la nouvelle. Mérimée parsème le récit de citations dans la langue chipe calli. Evidemment, c'est un dialecte incompréhensible pour ceux qui ne sont pas bohémiens. C'est une langue secrète que les gitans, qui sont du reste parfaitement capables de parler la langue du pays, emploient pour s'entretenir des affaires de "l'Egypte". De l'autre côté, don José parle aussi une langue incompréhensible ("il a encore un nom basque, que ni vous ni moi ne prononcerons jamais"^{29/}). L'incompatibilité du monde de don José et de celui de Carmen est symbolisée par les deux dialectes incompréhensibles qu'ils parlent.

Ce réseau d'indications est signifiant dans la lecture de ce récit court et déguisé comme une étude quasi scientifique. Carmen est l'histoire d'une passion, or tout psychologisme en est absent. Le récit de don José, est simple et le héros donne la preuve du fait qu'il ne comprend ni ses émotions ni ses actes. A plusieurs reprises il se dit ensorcellé ("J'étais fou, je ne faisais plus attention à rien. (...) Bref, j'étais comme un homme ivre..." etc.^{30/} Et pourtant, Carmen ne fait rien pour "attraper" don José; il est tout simplement un moyen, dont elle se sert pour regagner sa liberté, et quand il sort de

prison elle passe la nuit avec lui, pour payer sa dette. Elle chérit son honneur de gitana presque autant que sa liberté. Mérimée revient sur cette idée de liberté comme étant l'un des principaux traits de la mentalité des bohémiens. Carmen veut être libre, et elle offre la liberté à don José. Ses charmes opèrent presque malgré sa volonté. Don José, à qui elle ouvre, semble-t-il, l'univers érotique dont l'existence il ignorait, devient fou d'elle. Le fait que Carmen a clairement beaucoup plus d'expérience dans le domaine sexuel que son amant s'écarte de la norme, en vigueur dans la société occidentale, et suffirait, en lui-même, pour châtier la femme et pour la qualifier de diabolique. Mérimée parle même de cette peine du fouet, dont on menace Carmen lors de la querelle à la manufacture de tabacs à Séville, et qui est le châtiment infligé aux femmes infidèles pour la deuxième fois et aux sorcières. L'adultère et la sorcellerie sont donc considérés comme le même crime. Déjà, dans sa quatrième lettre d'Espagne, en 1830, Mérimée cite ce dicton espagnol: "Primero p...; luego alcahueta, pues bruja" qu'il traduit en français comme: "D'abord c..., puis entremetteuse, puis sorcière."^{31/}

L'attraction physique joue évidemment un rôle très important dans les relations entre Carmen et don José, mais la femme cherche un homme fort, qui lui serait un égal. Au début de sa liaison avec don José elle lui

accorde volontiers son titre de rom (époux) et elle veut être sa romi (épouse). Contrairement aux autres femmes que l'on dit diaboliques, Carmen a de l'amour pour don José, au moment de mourir elle s'exclame: "...je me hais pour t'avoir aimé."^{32/} Ceci est un trait décisif car les femmes diaboliques n'ont pas d'amour pour leurs victimes. Elles se servent des hommes pour leur propre plaisir, mais, en tant que filles du diable ne peuvent avoir de vrai sentiment pour personne. Le conflit entre Carmen et don José naît de ce que la femme est indépendante, et l'homme est possessif, c'est elle qui avait choisi don José comme amant, elle organise leurs rendez-vous, lui crée une nouvelle vie, finalement, c'est elle qui coupe court à leur liaison quand elle ne l'aime plus. Elle rejette ainsi la notion romantique de l'amour, censé être un sentiment grave et de longue durée, entraînant du bonheur aussi bien que de la souffrance. Don José semble accepter la supériorité de Carmen ("Cette fille était la providence de notre troupe")^{33/} dans tous les domaines, sauf celui de la sexualité. Au moment où son rôle du mâle dominant lui est refusé, il doit tuer. Il s'explique cette perte de domination de la seule façon qu'il connaisse--il croit avoir été envoûté. Mérimée qui insiste peut-être trop sur le fait que Carmen est une "femme fatale", une sorcière, évite soigneusement, comme nous l'avons déjà indiqué, toute description concrète d'un acte de magie.

Dès la première rencontre avec Carmen, le narrateur nous force à la percevoir comme une sorcière:

J'avais encore un autre motif pour cultiver sa connaissance. Sortant du collège, je l'avouerai à ma honte, j'avais perdu quelque temps à étudier les sciences occultes et même plusieurs fois j'avais tenté de conjurer l'esprit de ténèbres. Guéri depuis longtemps de la passion de semblables recherches, je n'en conservais pas moins un certain attrait de curiosité pour toutes les superstitions, et me faisais une fête d'apprendre jusqu'où s'était élevé l'art de la magie parmi les Bohémiens.^{34/}

Carmen nous est donc présentée sous un point de vue, en vérité des plus subjectifs, qui se veut objectif (Guéri depuis longtemps...). La citation ci-dessus possède une autre signification. Elle fournit l'élément spirituel essentiel dans chaque récit diabolique. Mérimée, nous le savons, était athée et la confession que dans sa jeunesse il avait tenté de conjurer l'esprit de ténèbres ajoute cet élément spirituel nécessaire sans lequel la création d'une femme diabolique devient impossible.^{35/} Un récit diabolique d'où est absente la dimension spirituelle est froid et pédantesque.

Faute d'une description concrète, l'autorité seule de la parole de l'auteur désigne, donc, les bohémiens espagnols comme sorciers et magiciens. De plus, il accorde à Carmen une victime extrêmement facile, dont la chute réside avant tout dans la faiblesse du caractère.

Carmen est donc une "femme fatale" parce que le narrateur et don José veulent la croire telle. Carmen n'est jamais analysée dans le récit dont le titre porte son nom. M.J. Tilby constate que refuser d'analyser, c'est accepter le mythe.^{36/}

Les éléments principaux du mythe de Carmen sont qu'elle mène une existence sexuelle libre et qu'elle accepte la mort plutôt que de changer sa vie. Or, Carmen n'est pas une femme débauchée, en dépit de son rôle sexuel dominant. Nous allons voir, dans cette étude des exemples de femmes dont le seul plaisir est de "collectionner" les hommes, telles que Rosalba de Barbey d'Aurevilly ou Mme Chantelouve de J.-K. Huysmans. Carmen, par contre, est à sa façon fidèle, peut-être même trop. Elle se croit obligée de libérer son premier "rom", l'exécrable Garcia qu'elle n'aime évidemment pas. Mais puisque les lois de l'Egypte le veulent, elle fera tout pour le libérer de la prison. Elle donne une autre preuve de sa fidélité, après la malheureuse rencontre de la troupe de contrebandiers avec les soldats, pendant laquelle don José est grièvement blessé: "Elle était à Grenade et aussitôt elle accourut. Pendant quinze jours, elle ne me quitta pas d'un instant. Elle ne ferma pas l'oeil; elle me soigna avec une adresse et des attentions que jamais femme n'a eues pour l'homme le plus aimé".^{37/} Carmen est donc capable d'amour et de dévouement, sa monstruosité, selon la perspective

masculine, réside dans le fait qu'elle est aussi capable de cruauté. Ainsi, quand l'amoureux don José vient la retrouver, rue du Candilejo, elle lui refuse ses grâces et l'insulte avec cette remarque qui va directement au coeur fier de l'homme: "Tiens, va-t'en, voilà un douro pour ta peine."^{38/} Elle est non seulement cruelle mais, dans un sens, elle réduit l'homme à la condition de prostituée, à qui on paie ses services. Ici, c'est Carmen qui peut s'acheter de l'amour si elle en veut. Les contrastes dont Carmen est la source, plus que toute autre caractéristique, la rendent proche de l'état diabolique, car elle est une femme sans unité.

Déjà depuis Jacques Cazotte et son diable-chameau, dans Le Diable amoureux, l'idée de la proximité de la femme diabolique et de l'animalité est connue dans la littérature et elle va trouver une expression approfondie dans les écrits de Charles Baudelaire. Carmen n'est pas une exception. Elle est non seulement nommée sorcière ou fille de Satan, Mérimée souligne aussi certains traits qui assimilent Carmen à la bête. Tout d'abord ses yeux, dont l'expression était si particulière que le narrateur ne l'a trouvée à aucun regard "humain": "Oeil de bohémien, oeil de loup, c'est un dicton espagnol qui dénote une bonne observation. Si vous n'avez pas le temps d'aller au Jardin des Plantes pour étudier le regard d'un loup, considérez votre chat quand il guette un moineau."^{39/} Il est curieux

de remarquer que c'est bien dans le Jardin des Plantes qu'une des héroïnes de Barbey d'Aurevilly, la comtesse de Savigny, née Hauteclaire Stassin, cet animal humain, va éclipser la panthère de Java. Selon don José, Carmen est comme un chat qui ne vient pas quand il est appelé et qui vient quand on ne l'appelle pas. Pendant la dernière scène, quand il l'implore de rester auprès de lui, Carmen lui avoue: "T'aimer encore, c'est impossible. Vivre avec toi, je ne le veux pas."⁴⁰ Ce côté animal de l'amour est attesté par de nombreux écrivains du XIX^{ème} siècle et surtout Charles Baudelaire, chez qui animal veut dire satanique. De plus, réduire une femme à cette condition animale, moyen très souvent utilisé dans les récits dits "diaboliques", c'est, bien sûr, lui ôter ses caractéristiques humaines. Cette conception de la femme est d'ailleurs conforme à l'idée que la femme, à cause de sa spontanéité et sa proximité de la nature n'est pas, entièrement, un être humain. Prosper Mérimée, cet érudit raffiné, ce dandy qui commande ses chemises à Londres, prend du recul par rapport à la "nature" et en parle souvent avec une ironie légère. Toutefois, il n'éprouve pas encore cette profonde aversion pour la nature, ressentie par des écrivains tels que Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, et, plus tard, Huysmans et Mallarmé.

La scène finale nous fait penser instinctivement à ces femmes indépendantes accusées de sorcellerie, qui

refusaient d'acheter leur liberté avec un mot de mensonge, une fausse confession. Il se peut que l'auteur voulût en effet créer cette impression. C'est que Carmen refuse un compromis. Elle pourrait mentir, et se sauver, mais elle ne le veut pas. Déjà, au début de leur liaison, elle avait reproché à don José d'avoir marchandé avec elle et, pendant cette dernière heure de sa vie elle refuse de le faire. Cette femme superstitieuse est, encore une fois, plus lucide que don José, car elle comprend mieux la vraie nature de leur tragédie: "Je ne t'aime plus; toi, tu m'aimes encore, et c'est pour cela que tu veux me tuer."⁴¹/ Carmen croit que son destin est accompli et cette femme si fière, accepte la mort sans plainte. Encore une fois, une certaine faiblesse de don José contraste avec la force de Carmen: "Je me jetai à ses pieds, je lui pris les mains, je les arrosai de mes larmes. Je lui reppelai tous les moments de bonheur que nous avons passés ensemble. Je lui offris de rester brigand pour lui plaire. Tout, monsieur, tout! je lui offris tout, pourvu qu'elle voulût m'aimer encore!"⁴²/ L'homme qui a perdu ses attributs masculins, car c'est lui qui a été pris par la femme, devient tout à fait "féminisé", les larmes et les plaintes comprises. On admire Carmen dans la mort, on a pitié de l'homme. La sympathie du lecteur est concentrée sur le personnage faible--dans ce cas là don José. Maxwell A. Smith résume le caractère de Carmen: "Like

Colomba, Carmen testifies to Mérimée's fondness for primitive, savage types, but except in her refusal to compromise, her sincerity even to escape death, she is perhaps a less moving character for the reader."⁴³/ Comme les autres personnages diaboliques féminins Carmen ne suscite pas la sympathie du lecteur. Impitoyable, elle accorde à don José le droit de la tuer: "Comme mon rom, tu as le droit de tuer ta romi..."⁴⁴/. Les droits de l'honneur, cette invention masculine (cf. le Manuscrit trouvé à Saragosse), Carmen les respecte instinctivement. Par contre, don José, dont l'honneur d'amant trompé doit être vengé par le meurtre, agit comme un homme pris au piège et, dans un sens, s'attend à ce que Carmen le tire d'affaire: "J'espérais presque que Carmen se serait enfuie..."⁴⁵/. Les personnages de Mérimée ne peuvent sortir de leur moule, elle à jamais libre, lui à jamais faible. La scène finale, tragique et pittoresque, si bien rendue par l'opéra de Bizet n'est pourtant pas typique du style froid et détaché de Prosper Mérimée. En 1847, lors d'une édition de Carmen chez Lévy, l'auteur ajoute un quatrième chapitre. L'addition est une sorte d'annexe dans lequel l'auteur fait étalage des ses connaissances sur les bohémiens espagnols et leur langue. Elle ne contribue en rien à l'intrigue de la nouvelle et certains critiques l'ont jugée superflue. Il nous semble, au contraire, que ce chapitre joue un rôle important dans

l'ensemble de l'oeuvre car il legitimise les aspirations "scientifiques" de l'auteur. Merimee avait envisagé Carmen comme une étude sérieuse d'un certain type de femme "exotique", et non pas comme une invention purement romanesque. Nonobstant ces aspirations, Carmen est devenue un mythe, un mythe de "femme fatale", libre et sauvage, qui détruit ses victimes masculines. Et, cependant, Carmen n'est pas une femme diabolique, malgré les évocations contraires du narrateur et de don José. Elle est un peu sorcière mais ne cause pas de mal pour le plaisir d'en causer. Elle respecte les lois de son peuple et montre une certaine bonté naturelle, caractéristiques dont manquent les "filles de Satan". Jean Freustié souligne "qu'à quelques exceptions près dans l'oeuvre entier de Mérimée 'la femme est un diable'".⁴⁶ Or, c'est dans Carmen que les traits diaboliques abondent surtout, l'héroïne étant constamment désignée comme diablesse. Malgré le décor exotique, et un effort consciencieux de dépaysement, Carmen ressemble à la femme moderne, menaçante à cause de sa liberté et, peut-être sans le savoir, Mérimée crée-t-il dans sa nouvelle le prototype de l'héroïne moderne.

NOTES

1. Edouard Krakowski, Un Témoin de l'Europe des Lumières. Paris: Gallimard, 1963, p. 175.
2. P. Mérimée, Correspondance générale, Paris; Le Divan, t. IV, p. 294.
3. Jean Freustié, Prosper Mérimée (1803-1870). le nerveux hautain, Paris: Hachette, 1982, p. 126.
4. Revue des Deux Mondes 15 septembre 1854, cité d'après la notice dans P. Mérimée, Théâtre de Clara Gazul, romans, nouvelles, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1978, p. 1567.
5. P. Mérimée, "Lettres d'Espagne, IV", op. cit., p. 595.
6. P. Mérimée, "Carmen", op. cit., p. 951.
7. *ibidem*, p. 951.
8. *ibidem*, p. 951.
9. *ibidem*, p. 970.
10. *ibidem*, p. 968.
11. *ibidem*, p. 975.
12. *ibidem*, p. 950.
13. *ibidem*, p. 966.
14. *ibidem*, p. 952.
15. *ibidem*, p. 961.
16. *ibidem*, p. 958.
17. *ibidem*, p. 958.
18. *ibidem*, p. 964.
19. *ibidem*, p. 956.
20. *ibidem*, p. 967.

21. *ibidem*, p. 976.
22. *ibidem*, p. 973.
23. *ibidem*, p. 973.
24. *ibidem*, p. 957.
25. *ibidem*, p. 957.
26. *ibidem*, p. 964.
27. Notice sur "Carmen", p. 1561.
28. *ibidem*, p. 1561.
29. "Carmen", p. 954.
30. *ibidem*, p. 961.
31. Prosper Mérimée, "Lettres d'Espagne, IV", *op. cit.*, p. 596.
32. "Carmen", p. 988.
33. *ibidem*, p. 976.
34. *ibidem*, p. 950.
35. Pierre Trahard, dans La Jeunesse de Prosper Mérimée, Paris: Champion, 1925, p. 56, confirme que: "Dès la fin de 1819, il se met en tête d'étudier la magie et les sciences occultes; il se plonge dans le 'Monde enchanté' de B. Bekker, dans le 'Traité sur les apparitions' de Don Calmet, dans la 'Magie naturelle' de J.-B. Porta."
36. M.J. Tilby, "Language and Sexuality in Mérimée's 'Carmen'", Forum for Modern Language Studies, 15, No.3, July 1979, pp. 255-263.
37. "Carmen", p. 983.
38. *ibidem*, p. 969.
39. *ibidem*, p. 951.
40. *ibidem*, p. 988.
41. *ibidem*, p. 987.

42. "Carmen", p. 988.
43. Maxwell. A. Smith, Prosper Mérimée, New York: Twayne Publ. Co., 1972, p. 146.
44. Mérimée, op. cit., p. 987.
45. ibidem, p. 986.
46. Jean Freustié, op. cit., p. 126.

T R O I S I E M E C H A P I T R E

Les Diaboliques de Jules Amédée Barbey d'Aurevilly

Insolents! pour eux, la femme, cet ange
de pureté douteuse, n'est qu'un plus ou
moins joli...succube.

Barbey d'Aurevilly

Né en 1808, Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly vécut les grands moments de la littérature et de la vie politique de son siècle mouvementé. Toujours à l'écart des grands courants littéraires de son époque, il appartient à ce que l'on pourrait appeler le "parti des désillusionnés", avec son grand contemporain Charles Baudelaire, et Joris-Karl Huysmans dans la génération suivante. Déjà, en 1834, le jeune écrivain parle de "cette race sauvage et un peu fière d'hommes pour qui rien n'est illusion dans la vie."^{1/} L'attitude pleine de désenchantement et de dégoût pour son siècle caractérise son entière création artistique. Barbey déplore "l'abâtardissement des races" et condamne les moeurs bourgeoises de son époque. Son attachement à la vieille aristocratie est bien connu et Valognes, la ville "la plus profondément et la plus féroce aristocratique de France" paraît souvent sur les pages de ses récits. Il considère son époque comme essentiellement stérile et trop occupée de la recherche du confort matériel. A cet état de choses, il oppose le culte de la grande personnalité, susceptible d'éprouver de grandes passions, dont le coeur est le terrain d'une lutte entre le bien et le mal. Il remarque dans les Pensées détachées: "Je ne crois qu'à ce qui est rare: Les grands esprits, les grands caractères, les grands hommes." ^{2/} A partir de 1846, l'année de la conversion de l'auteur au catholicisme et au légitimisme, le personnage aurevillien est constamment

déchiré entre subordination et révolte, entre Dieu et Satan. Cette lutte transcende la réalité d'ici-bas car Barbey ne croit pas en un paradis terrestre. Selon lui, l'homme a besoin de la grâce divine, mais aussi de la punition. L'auteur admire la société médiévale, féodale, agricole, qu'il considère comme proche de l'idéal. Les passions ont une emprise absolue sur l'homme aurevillien. Helmut Schwartz remarque dans Idéologie et Art Romanesque chez Barbey d'Aurevilly que la "passion est d'essence spirituelle et diabolique en même temps et elle est aussi l'expression la plus complète et la plus énergique de la situation métaphysique de l'âme humaine".

3/ Barbey n'hésite pas à faire de la passion humaine dans toute sa beauté, parfois brutale, le sujet principal de ses récits. L'attrait sombre de sa sensualité et la fausse innocence du personnage archétypique d'Hérodiade résument les motifs chers à l'auteur des Diaboliques. En 1865, dans la préface à Une vieille maîtresse Barbey définissait la mission de l'artiste de la façon suivante:

Il y a quelque chose (qu'on me passe le mot) de plus catholique qu'on ne croit dans l'inspiration de tous ces peintres qui se sont plu à retracer la beauté splendide comme l'or, la pourpre et la neige, de cette bouchère, de cette bourrèle d'Hérodiade, l'assassine du saint Jean. Ils ne l'ont privée d'aucun de ses charmes. Ils l'ont faite divine de beauté, en regardant la tête coupée qu'on lui offre, elle n'en est que plus infernale d'être si divine! Voilà, en tout, comme l'art doit s'y prendre. Peindre ce qui est, saisir la réalité humaine, crime ou vertu, et la

faire vivre par la toute-puissance de l'inspiration et de la forme, montrer la réalité, vivifier jusqu'à l'idéal, voilà la mission de l'artiste.4/

L'autre postulation qui existe simultanément chez Barbey, l'homme aussi bien que l'artiste, c'est l'idéal d'un dandy, c'est-à-dire l'homme parfaitement froid, sans passion quelconque, qu'il décrit dans son étude célèbre Du Dandysme et de George Brummell (1845). Sous beaucoup d'aspects la femme diabolique est un dandy, elle maîtrise ses passions pour maîtriser les autres, en l'occurrence ses victimes mâles. Selon Charles Baudelaire dans "Le peintre de la vie moderne", le dandysme "est une espèce de culte de soi-même (...) qui peut survivre même à tout ce qu'on appelle les illusions".5/ Les personnages aurevilliens, tout comme leur créateur, n'ont pas d'illusions, mais ils gardent un degré supérieur d'égoïsme qui les pousse parfois jusqu'au crime. Dans ce chapitre nous tenterons de démontrer que le personnage diabolique féminin chez Barbey d'Aurevilly est le moins "femme" possible. L'auteur se révèle incapable de peindre un portrait féminin complexe. Une femme "diabolique", une femme "dandy" sont des images, des projections artistiques qui occultent la femme réelle.

Le dandysme apparaît aux époques transitoires, dit Baudelaire, "Dans le trouble de ces époques quelques hommes déclassés, dégoûtés, désœuvrés, mais tous riches de

force native, peuvent concevoir le projet de fonder une espèce nouvelle d'aristocratie...".6/ On n'est pas loin ici du culte de la grande personnalité. Ce culte, Barbey le partage avec les grands romantiques et surtout avec Chateaubriand. Cependant, il veut peindre "ce qui est" selon les principes de l'école naturaliste, croyant que la vérité artistique n'est ni bonne ni mauvaise. Finalement, il dépasse son époque et se rapproche des symbolistes de la fin du siècle, surtout de J.-K. Huysmans dans sa conviction que la littérature ne peut pas exister sans dimension spirituelle et que, par ce biais, elle peut élever la société désacralisée.

Les Diaboliques, l'oeuvre qui a contribué le plus à la réputation littéraire de Barbey et dans laquelle l'auteur se targue de parvenir à décrire les crimes "de l'extrême civilisation" qui supposent un degré supérieur d'intellectualité, sont une collection de récits écrits à plusieurs reprises pendant presque vingt-cinq années. Le premier conte, "Le Dessous de cartes d'une partie de whist", a été publié séparément en 1850 dans La Mode, un autre récit, "Le Plus Bel Amour de Don Juan" a paru en 1867. Jacques Petit établit la chronologie suivante des autres récits: "Le Rideau cramoisi" aurait été écrit en 1866, le "Bonheur dans le crime" en 1870, "A un dîner d'athées" en 1872 et la "Vengeance d'une femme" aurait été écrit en dernier.7/ A l'exception du "Dessous de cartes"

les contes ont donc tous été écrits entre 1863 et 1873, pendant une des périodes les plus sombres de la vie de l'auteur, et ils marquent une profonde opposition à son époque. Le recueil sous sa forme définitive paraît pour la première fois en 1874 chez E. Dentu et il est jugé immoral et menacé du procès. Le fait que Barbey d'Aurevilly se pique d'être catholique et légitimiste contribue peut-être à la sévérité de ce jugement. Paul Girard, le critique de Charivari demande dans son article du 24 novembre 1874: "Que dites-vous des 'bons livres' qu'enfante un des champions du trône et de l'autel?" 8/ Barbey lui-même présente son oeuvre dans la préface à la première édition de la façon suivante:

...avec leur titre de Diaboliques, elles n'ont pas la prétention d'être un livre de prières ou d'Imitation chrétienne... Elles ont pourtant été écrites par un moraliste chrétien, mais qui se pique d'observation vraie, quoique très hardie, et qui croit - c'est sa poétique à lui - que les peintres puissants peuvent tout peindre et que leur peinture est toujours assez morale quand elle est tragique et qu'elle donne l'horreur des choses qu'elle retrace.9/

Cette approche a été très bien comprise par un des amis de Barbey d'Aurevilly, Charles Baudelaire, qui esquisse le portrait suivant de l'auteur des Diaboliques dans ses "Idées de pièces de théâtre":

D'Aurevilly vous invite à communier avec lui comme un autre à dîner.

-Nous communierons ensemble, et ensemble nous

nous agenouillerons, humblement, le poing sur la hanche.

-Pourquoi regardez-vous ces filles?

-Je m'en repentirai. 10/

Pour Barbey d'Aurevilly, l'attrait du péché, sa beauté triste, c'est la possibilité de s'en acquitter grâce au remords et à la confession. Un écrivain a le droit de parler des choses les plus scabreuses, à la condition que son récit suscite de la répulsion pour le péché. Que le remords et la répulsion donnent aussi un plaisir pervers est une des ambiguïtés typiquement aurevilliennes.

L'auteur des Diaboliques a souvent été accusé de puiser son inspiration chez le marquis de Sade. Bien au contraire, nonobstant la similarité de l'atmosphère de certains de ses récits, pour Barbey, Sade représente l'athéisme et le matérialisme qui sont aux antipodes de son propre système de valeurs. 11/

En dépit de leur titre provocateur, Les Diaboliques est une collection de récits où le diable n'intervient jamais en personne. Le "diabolisme" des Diaboliques est d'ordre moral, et non pas surnaturel. L'auteur accorde au surnaturel un rôle tout à fait secondaire, ce qui contraste d'une manière évidente avec certaines de ses histoires "normandes" où le surnaturel abonde. Ici, Barbey veut capturer les différentes manifestations du mal dans la société, ce mal dont l'existence ne peut pas être niée. La conviction que le mal règne dans la société et que son

existence doit être mise en lumière est toujours présente chez Barbey, même avant sa conversion au catholicisme. Il croit au droit de l'auteur de parler des crimes les plus sacrilèges à la condition, soulignons-le encore une fois, qu'une dose suffisante de répulsion morale accompagne les descriptions piquantes. Si donc, chez Barbey, le satanisme est de l'ordre humain, la femme en est le plus souvent la messagère. Seule la femme est capable de se vouer à une condamnation éternelle certaine, sans aucun mouvement de regret. Les hommes les plus pécheurs ont tous leurs moments d'hésitation. Une femme diabolique, une fois sur la voie de son crime, ne chancelle jamais. Selon la définition de Pierre Colla, dans le monde aurevillien, l'homme commet le péché tandis que la femme est "habitée par le péché."^{12/} Ce même critique nous assure que Barbey d'Aurevilly connaît toutes les sinuosités de la psychologie féminine. Bien au contraire, il nous semble que pour Barbey la femme est un éternel mystère et qu'il est incapable de la comprendre. Les relations entre les hommes et les femmes sont toujours chez Barbey un "coup de foudre" inexplicable, dont l'existence doit être acceptée, mais non pas comprise. Dans l'amour deux "moi" se confrontent et l'un d'eux doit périr dans ce duel. Puisque la femme diabolique est le parti fort elle l'emporte sur l'homme, plus faible. Par contre, dans les récits aurevilliens dans lesquels la femme est le parti

faible c'est-à-dire la victime, elle n'a rien de diabolique, bien au contraire, elle est souvent un être idéal, doux et angélique, comme la malheureuse Hermangarde dans Une vieille maîtresse (1865). Incapable de décrire une femme en chair et en os, Barbey d'Aurevilly dissimule ses héroïnes derrière un voile épais d'apparences et les place toujours dans les extrêmes du bien ou du mal.

Les six héroïnes "diaboliques", auxquelles Barbey promettait de juxtaposer les six "célestes" dans une oeuvre future (qui n'a jamais été écrite), sont Alberte dans "Le Rideau cramoisi", la jeune fille de la marquise*** dans "Le Plus Bel Amour de Don Juan", Hauteclaire Stassin dans le "Bonheur dans le crime", la comtesse du Tremblay de Stasseville dans "Le Dessous de cartes d'une partie de whist", la Rosalba dans "A un dîner d'athées" et la duchesse de Sierra-Leone dans "La Vengeance d'une femme".

L'âge et la condition sociale de ces héroïnes, aussi bien que la gravité de leurs crimes, sont très variés. Alberte est une jeune fille de dix-huit ans que le narrateur, le vicomte de Brassard rencontre dans la maison bourgeoise où il est logé pendant la première année de son service militaire. C'est la fille de ses hôtes, à l'air impassible, qui ressemble à une infante des tableaux de Velasquez. Selon le vicomte elle est: "tombée du ciel chez ces bourgeois comme si le ciel avait voulu se moquer d'eux"

13/ tant elle se montre d'une race supérieure à celle de ses parents. Elle parle peu et l'auteur n'a ni l'occasion ni la curiosité de la mieux connaître. Un soir, quand tous les habitants de la calme maison bourgeoise sont à table, Alberte prend hardiment la main du jeune sous-lieutenant par-dessous la table. Trente-cinq ans plus tard l'expérience est tout aussi vive pour le vicomte de Brassard: "Je crus que j'allais m'évanouir...que j'allais me dissoudre dans l'indicible volupté causée par la chair tassée de cette main [...]" 14/ Alberte continue en appuyant son pied contre celui du vicomte. La passion enflamme en un instant le cœur du jeune homme, jusqu'à ce moment-là indifférent: "Cette diablesse de femme dont j'étais possédé comme les dévots disent qu'on l'est du diable." 15/ Après avoir "allumé" les sens du jeune homme, Alberte ne fait plus aucun signe d'entente. Sa parfaite indifférence rend le vicomte presque fou. Au bout d'un mois de ce supplice, une nuit, Alberte entre dans la chambre du jeune homme "Elle était digne d'être la maîtresse d'un soldat [...]" et elle le fut dès cette première nuit-là... 16/ Malgré sa jeunesse, Alberte, comme les autres "diaboliques", est un être puissant, c'est elle qui est entièrement responsable de la liaison amoureuse dans laquelle elle attire le jeune homme qui avoue: "Ce fut bien plus elle qui me prit dans ses bras que je ne la pris dans les miens..." 17/ Pendant six mois

Alberte vient dans la chambre du vicomte toutes les deux nuits. Chaque fois elle doit traverser la chambre de ses parents, et chaque fois elle risque de les réveiller. La nature exacte de ses sentiments envers le jeune homme reste énigmatique, il ne sait pas si elle a de l'amour pour lui, c'est une femme-sphinx. Une longue nuit d'hiver Alberte meurt soudainement dans le lit de son amant. Avec l'aide de son commandant, le vicomte de Brassard fuit la ville.

L'héroïne du "Plus Bel Amour de Don Juan" est une enfant de treize ans. Nous ignorons jusqu'à son nom. C'est la fille de la marquise***, maîtresse du comte de Ravila de Raviles, le fameux Don Juan. Le contraste entre la beauté de la marquise et la laideur de sa fille "indigne du moule splendide d'où elle était sortie" est un motif auquel Barbey revient à plusieurs reprises. On le retrouve, entre autres, dans "Le Dessous de cartes d'une partie de whist" où une mère laide et diabolique cause la mort de sa fille belle et innocente. Ici, au contraire, le manque de beauté annonce que la fille est un ange déchu. Du reste, elle ressemble à Vellini, l'héroïne diabolique d'Une vieille maîtresse (1865), avec ses yeux noirs et son teint bistré. La fillette ressent une haine intense pour le comte de Ravila, l'amant de sa mère, et évite toute occasion de contact avec lui. Cette enfant bizarre est très dévote "d'une dévotion sombre, espagnole, Moyen Age,

superstitieuse".18/ Un jour, le confesseur de la fillette vient annoncer à la marquise que l'enfant lui avait déclaré qu'elle était enceinte. Elle ne veut pas dévoiler le nom du séducteur. Finalement, elle avoue qu'un jour elle eut le malheur de s'asseoir dans le fauteuil d'où le comte de Ravila venait de se lever. Elle eut la sensation de tomber dans le feu et elle sentit qu'elle avait un enfant.

La troisième héroïne, Hauteclaire Stassin, est un personnage littéraire beaucoup plus développé. C'est la fille d'un vieux prévôt de régiment qui finit ses jours en donnant des leçons d'escrime aux gentilshommes de la ville de V***. Devenue orpheline de sa mère, la fille est pliée par son père aux exercices d'escrime. Les habitants de la ville ne la voient que de loin, ce qui excite leur curiosité. Les jeunes aristocrates qui fréquentent la salle d'armes du père peuvent admirer la belle silhouette de sa fille qu'elle met en valeur par ses chausses de soie tricotées et son corsage ajusté. Cependant, son visage est toujours couvert des mailles de son masque d'armes. Le comte Serlon de Savigny est un jeune aristocrate qui, élevé au loin, revient habiter son château dans les environs de la ville de V***. On lui avait parlé de la fameuse Hauteclaire Stassin et il vient voir ce miracle. Ils croisent le fer, il ne peut pas toucher la jeune fille. La passion née pendant cette première rencontre, et dont

le lecteur se doute bien, n'empêche pas le comte d'épouser Mlle de Cantor, dans un mariage arrêté par les deux familles. La comtesse s'établit dans le château, cependant le comte vient en ville chaque jour prendre sa leçon d'escrime. Un jour, Hauteclaire Stassin disparaît sans laisser de trace. Le narrateur du conte, le docteur Torty, la "découvre" dans le château de Savigny où elle s'appelle Eulalie et passe pour la femme de chambre de la comtesse. Cette condition lui permet d'être toujours près de son amant. La comtesse est atteinte d'une maladie dont elle ne peut pas guérir et le comte et sa maîtresse finissent par l'empoisonner: la fausse Eulalie s'était trompée de fioles et avait fait avaler à la comtesse une bouteille d'encre double. Cette dernière, en mourant, déclare au docteur qu'elle connaît la vérité, mais qu'elle veut éviter le scandale auquel serait exposée sa famille si on révélait les faits. Deux ans plus tard, le comte Serlon de Savigny épouse publiquement Hauteclaire Stassin. Le couple vit dans un parfait bonheur et au bout de vingt-cinq ans leur passion n'a rien perdu de son intensité et la "boue d'un crime lâche" ne laisse aucune "tâche sur l'azur de leur bonheur." 19/

Nous avons déjà brièvement parlé de l'héroïne du récit suivant "Le Dessous de cartes d'une partie de whist", la comtesse du Tremblay de Stasseville. Agée de quarante ans, cette femme mince et pâle, d'une intelligence vive et

parfois cruelle, revêt toujours le masque d'une parfaite indifférence. Mère exemplaire, on lui connaît une seule passion, celle du jeu. La comtesse appartient à la société féroce aristocratique de la petite ville de V***, le dernier refuge de la vieille noblesse de France. Avec sa passion du jeu, la comtesse est une digne fille de sa classe "des âmes usées". La ville de V*** s'adonne au jeu de whist. Un jour, il apparaît à son horizon un vrai "dieu de chelem", l'Ecossais Marmor de Karkoël. C'est un personnage mystérieux dont la seule occupation connue est le jeu où il s'avère le maître absolu. Il avait passé quelques années aux Indes et c'est à peu près tout ce que l'on sait de sa vie. Pourtant, le narrateur nous laisse entendre qu'il y a bien des passions secrètes. Le récit est construit sur peu de faits, c'est l'atmosphère qui annonce la tragédie. La liaison qui va naître entre Marmor et la comtesse n'est connue que bien plus tard. La fille de la comtesse, Mlle Herminie, au contraire de sa mère, est une enfant belle et douce. Atteinte d'une mystérieuse maladie de langueur, elle meurt quelques années après l'arrivée de l'Ecossais dans la ville de***. La comtesse prend un goût inexplicable pour les résédas d'une magnifique jardinière de son salon. Elle porte toujours un bouquet de ces fleurs à la ceinture et en mâchonne les tiges. Marmor retourne aux Indes sur un ordre de son gouvernement et la comtesse meurt de la

poitrine un mois après le départ de l'Écossais. Une fois morte, on ferme son salon et on découvre dans la caisse de résédas le cadavre d'un enfant qui avait vécu. On ne saura jamais quel avait été son sort. Le narrateur souligne que, même le confesseur de la comtesse, ignore la vérité car pour elle il n'y avait pas de repentir: "La comtesse du Tremblay de Stasseville est morte...comme elle a vécu. La voix du prêtre s'est brisée contre cette nature impénétrable qui a emporté son secret". 20/

"A un dîner d'athées", le récit suivant, comprend deux intrigues, l'une, est l'histoire d'un festin offert à un groupe d'anciens officiers de l'Empire, tous anticléricaux, par Monsieur de Mesnilgrand, en l'honneur de son fils. C'est un festin "comme le Diable peut seul en tripoter pour ses favoris".21/ A table, on raconte toutes sortes d'histoires blasphématoires, mais, ce qui intrigue surtout les convives c'est le fait que le jeune Mesnilgrand, athée comme les autres, a été aperçu, un soir, entrant dans l'église de la ville. On le force de s'expliquer, et l'histoire qu'il raconte est l'histoire de la cinquième diabolique, la Rosalba, dite la Pudica. C'était la maîtresse d'un certain major Ydow, au 8ème dragons à l'époque de la guerre en Espagne. Le major n'était pas seul à goûter les charmes de sa femme qui couchait avec tous les officiers du régiment sans que Ydow donne aucun

signe de jalousie. On l'appelait la Pudica car, malgré ses nombreux adultères et parmi les plus intenses transports amoureux, elle gardait toujours un visage angélique et une timidité de débutante. Mesnilgrand était l'un de ceux qui avaient bu des "philtres" enivrants de la Rosalba. A l'époque où il était son amant, la femme accoucha, mais le narrateur n'était pas sûr de sa paternité et la femme ne voulait rien révéler. Par contre le majeur, le concubine "légitime" de la Rosalba, se mit à aimer cet enfant qu'il croyait sien. Quand, au bout de quelques mois, l'enfant mourut, Ydow eut un chagrin très profond et on ne riait plus de lui dans le régiment. Mesnilgrand continue son histoire: malgré tous les plaisirs qu'elle ait pu lui offrir, la femme lui causa un profond dégoût moral et il décida de la quitter. Il retourne une dernière fois chez la Pudica. Elle est en train d'écrire à son nouvel amant, puis elle cachète sa lettre avec de la cire bouillante. A ce moment-là, le majeur arrive sans être attendu. La Pudica cache Mesnilgrand dans un placard et une affreuse scène de jalousie a lieu entre le majeur et sa concubine. Ils finissent par se donner des coups et le majeur jette par terre l'urne de cristal contenant le coeur embaumé de l'enfant mort qu'il croyait son fils et qui ne l'était pas, comme la Pudica vient de lui apprendre. Elle rejette à son tour le coeur de son enfant comme un projectile. Dans son placard, Mesnilgrand entend un cri

infernal et décide d'intervenir. Il voit le majeur en train de cacheter sa femme avec la cire bouillante qu'elle venait d'utiliser pour sa lettre d'invitation à un homme: "Sois punie par où tu as péché, fille infâme". 22/ Mesnilgrand enfonce son sabre dans le dos du majeur. Tout à coup, on sonne aux armes et le chevalier doit monter à cheval. Il laisse la Pudica évanouie et le majeur mort aux soins d'une femme de chambre. Il prend avec lui le corps embaumé de l'enfant. Dans son dernier aveu cruel au major la Pudica avait dit que l'enfant était de Mesnilgrand. Après avoir porté le coeur avec lui pendant plusieurs années, il décide de le déposer en terre bénie et cette tâche l'avait mené à l'église le jour où il y avait été aperçu par un des convives. Quant à la Pudica, on ignore ce qu'elle est devenue.

La dernière diabolique, la duchesse d'Arcos de Sierra-Leone est descendante de l'ancienne famille italienne des Turre-Cremata. Le lecteur ignore au premier abord cette origine aristocratique et fait la connaissance de la sixième diabolique déguisée en prostituée. Elle "raccroche" dans un rempart sombre un jeune blasé Robert de Tressignies à qui le visage de la femme semble rappeler quelqu'un. La fille introduit son client dans un appartement de la plus suspecte apparence. Pourtant la femme est belle et provocatrice et l'homme en a "la fringale". Le plaisir que la belle prostituée donne à

Robert de Tressignies est enivrant. Au plus haut de son plaisir il s'aperçoit que la femme contemple une image. Sa vanité piquée au vif, il se rend compte qu'il posait pour un autre. La femme propose de lui raconter son histoire et révèle sa vraie identité. Tressignies ne doute pas qu'elle dise la vérité et reconnaît en elle la femme qu'il avait vue, trois ans auparavant, à Saint-Jean-de-Luz et dont il était peut-être amoureux. La prostituée disparaît. Tressignies parle maintenant à la duchesse d'Arcos de Sierra-Leone dont le mari est le plus grand et le plus orgueilleux aristocrate d'Espagne. Elle a aimé d'un amour parfaitement chaste son cousin don Esteban, marquis de Vasconcellos. Le duc qui, orgueilleux, ne voulait pas éloigner don Esteban malgré les prières de sa femme qui se défendait contre cet amour fatal, devient jaloux et fait tuer son rival d'une manière atroce: il fait manger le coeur de don Esteban aux chiens. La duchesse décide de venger son amour et de blesser le mari dans son orgueil en traînant dans la boue de la prostitution son nom aristocratique. Elle veut mourir de la maladie dont meurent les filles publiques. Tressignies qui connaît maintenant l'histoire atroce de la duchesse, bouleversé, quitte Paris pour un an de peur de rencontrer dans la société un autre "client" de la duchesse et de l'entendre raconter son histoire. A son retour, pendant un whist chez l'ambassadeur d'Espagne à Paris, il apprend la mort de

Sanzia-Florinda-Concepcion de Turre-Cremata, duchesse d'Arcos de Sierra-Leone, fille repentie, à la Salpêtrière, son corps carié jusqu'aux os, dans d'intolérables tortures. Tressignies est le seul à savoir qu'elle ne se repentait pas et que sa vengeance était accomplie.

Contrairement à la mode courante au XIX^{ème} siècle où le diabolisme dans la littérature est souvent tributaire d'un exotisme, dans Les Diaboliques, seulement deux héroïnes sont d'origine "étrangère", la Rosalba qui est italienne et la duchesse de Sierra-Leone, espagnole au tempérament ardent. Barbey d'Aurevilly reprend ici le thème populaire de la vengeance amoureuse qui a souvent pour héroïnes des Espagnoles. Chez les autres personnages, la qualité du commun, du familier, fait contraste avec leurs exploits diaboliques.

Les Diaboliques, le livre qui dit les crimes commis par les femmes, n'est pourtant pas destiné à être lu par les représentantes du "beau" sexe. Barbey se montre très satisfait de l'article de Lescure paru dans La Presse le 22 novembre 1874: "Donc ces nouvelles, certes, ne sont pas immorales; mais elles sont d'une moralité qui n'est pas bégueule ou féminine, mais pour les femmes auxquelles la tête ne tourne point..."^{23/} Ses histoires parlent à l'esprit du lecteur, parce qu'elles racontent des crimes qui supposent un degré supérieur d'intellectualité. Selon une tradition qui date de

l'antiquité, les femmes manquent de distance et d'objectivité, elles se laissent emporter par l'émotion. Un manque de distance entre le "moi" et le monde extérieur, typique du sexe féminin, serait responsable d'une profonde impossibilité d'auto-définition par la femme. Incapable de se définir et de définir le monde qui l'environne, la femme manque de rhétorique.^{24/} Selon Barbey, qui adhère à la thèse ci-dessus, les femmes ne sauraient apprécier ses histoires à leur juste valeur. Dans la dernière Diabolique l'auteur-mâle se révèle maître de la rhétorique, dans son récit "rien n'appartient à l'invention de celui qui le raconte, si ce n'est la manière de le raconter"^{25/}. L'homme doue la femme de la forme qu'elle ne possède pas. Ironiquement, Barbey réaffirme sa position privilégiée de "conteur" dans la dernière Diabolique qui est la seule à jeter un défi à ce privilège masculin. Cette fois-ci c'est la femme qui raconte sa propre histoire. Dans tous les autres récits du recueil, l'écrivain-mâle manie librement cette matière sans forme qui est la femme. Barbey d'Aurevilly croyait que l'homme a dans son pouvoir le privilège d'influencer le rang social de la femme. Il constate dans ses "Pensées détachées": "Les femmes donnent leur mesure par leur amours. Nous, non. Nous pouvons aimer au-dessous de nous sans déroger; nous pouvons élever jusqu'à nous la dernière des femmes".^{26/} Dans le monde réel, aussi bien

que dans l'univers des paroles, l'homme se crée sa propre forme, la femme en reçoit une de la main de l'homme.

Dans l'univers aurevillien un double mouvement s'effectue toujours dans le personnage de la femme diabolique. D'un côté, une femme diable est une des allégories du féminin les plus répandues, selon le principe qui proclame que chaque femme est un peu sorcière, mais, en même temps, une femme diabolique dans le monde aurevillien est toujours le moins "femme" possible. Moins elle revêt les traits typiquement "féminins"--la fragilité, la chaleur, la soumission--plus elle est diabolique. La "vraie" femme devient occultée par des traits non-féminins. Déjà en 1837-40, en travaillant sur "L'Amour impossible", le jeune artiste pense à ce renversement des rôles sexuels qui va devenir le motif dominant dans Les Diaboliques. Il écrit: "Les Richelieu de notre âge portent des jupons: ils sont femmes. Si autrefois un homme ne se comptait que par le nombre de femmes écrites sur la liste, les femmes aujourd'hui ne se comptent que par l'hécatombe de sots colés en amoureux sur leurs chastes albums, et c'est ainsi que d'un siècle à l'autre les rôles ont été intervertis."27/ Ce refus de la féminité et du sentiment, qui ne doit pas être confondu avec la passion, se manifeste le plus souvent par un côté masculin prononcé. La femme forte prend possession de l'homme faible et, parfois, émasculé. Le

comte Serlon de Savigny, le héros du "Bonheur dans le crime" en est un exemple typique:

L'homme, élancé et aussi patricien dans sa redingote noire strictement boutonnée, comme celle d'un officier de cavalerie, que s'il avait porté un de ces costumes que le Titien donne à ses portraits, ressemblait par sa tournure busquée, son air effeminé et hautain, ses moustaches aiguës comme celles d'un chat et qui à la pointe commençaient à blanchir, à un mignon du temps de Henri III; et pour que la ressemblance fût plus complète, il portait des cheveux courts, qui n'empêchaient nullement de voir briller à ses oreilles deux saphirs d'un bleu sombre. 28/

Sa complice, Hauteclaire Stassin, est, par contre, très forte. Déjà son nom, le nom de l'épée d'Olivier, annonce sa destinée de Saint-Georges femelle. C'est une grande femme aux articulations d'acier fin, faite pour être Amazone. Lors de leur première rencontre le comte n'est point "le Tancrède" de la situation "Mlle Hauteclaire Stassin plia à plusieurs reprises son épée en faucille sur le coeur du beau Serlon, et elle ne fut touchée une seule fois". 29/ L'homme mérite donc ce terme d'odalisque car, comme le dit Roger Kempf "est pris qui croyait prendre".30/ De même, l'héroïne d'"Un rideau cramoisi", Albertine, se fait appeler par la forme masculine de son nom, Alberte; sa main qui touche le vicomte est "un peu grande, et forte comme celle d'un jeune garçon".31/ Pierre Tranouez remarque que même la jeune héroïne du "Plus Bel Amour de Don Juan" en se croyant enceinte réalise "un viol

symbolique" sur le comte de Ravila, car elle le prend sans son consentement. 32/

Il faudra revenir sur cet aspect masculin de la femme diabolique mais pour l'instant présentons une autre de ses caractéristiques essentielles, sa qualité de masque. L'image de Diane n'est pas le seul visage que montre la hautaine Mlle Stassin. Ce qui la rapproche surtout des autres femmes diaboliques, c'est sa faculté de changer, elle est un caméléon, l'image qui hante Barbey d'Aurevilly depuis sa jeunesse. Nous voyons Hauteclaire tantôt comme une panthère car dans "l'espèce" humaine elle représente cet animal sauvage de Java, tantôt comme une Amazone, croisant l'épée avec les gentilshommes de la ville dans la salle d'armes de son père, tantôt à l'église, énigmatique, son visage caché derrière un voile épais, tantôt comme la femme de chambre, faussement soumise, de sa rivale, la première comtesse de Savigny. Sa monstruosité est attestée par cette suite de formes diverses et inattendues. Changer de masque semble donner aux héroïnes aurevilliennes un plaisir supérieur, elles trouvent de la joie à se dissimuler et à montrer au monde de fausses apparences.

Si dans le caractère de Hauteclaire la facilité avec laquelle elle peut changer de caractère n'est qu'un trait accessoire, autant dans le caractère de la Rosalba, dite "La Pudica" dans "A un dîner d'athées" elle est la source

même de son diabolisme. Dans le couple Rosalba-major Ydow, malgré la profession militaire de ce dernier, c'est, de nouveau, l'homme qui est le faible. Le major Ydow:

était beau [...] peut-être trop beau pour un soldat. Qui sait si on ne tient pas moins à se faire casser la figure, quand on l'a aussi belle? [...] j'ai rencontré la ressemblance du major Ydow. Je l'ai rencontrée très frappante dans un des bustes d'Antinoüs...33/

Barbey parle ici du beau garçon grec, le favori de l'empereur Hadrien. Son caractère n'est pas d'une force égale à celui de sa maîtresse. En apprenant l'infidélité de la femme, il s'abandonne à un accès de rage aveugle et impuissante, il devient dans les mains de sa diabolique maîtresse "une marionnette qu'elle allait casser". 34/ Hors de lui, il essaie de combattre un sacrilège par un autre--il brise le cœur embaumé de son enfant, c'est-à-dire tout ce qu'il avait de plus sacré dans la vie. La Rosalba, bien que châtiée d'une manière atroce, reste le parti gagnant, elle garde son indépendance car elle n'a jamais aimé personne.

La Pudica, en vraie diablesse, est d'origine incertaine: "Où le major l'avait-il prise?...D'où sortait-elle?"35/ Seul le nom de l'héroïne, significatif, comme souvent chez Barbey (cf. le comte de Ravila de Raviles, Hauteclaire, Marmor, Reniant), suffit pour la présenter et annonce son caractère double (Rose-Alba). Elle offrait: "...pour tous

ceux qui ont le flair de la femme, et qui en respirent la vraie odeur à travers tous les voiles blancs et parfumés de vertu dans lesquels elle s'entortille...", sa vraie image de "la plus corrompue des femmes corrompues,-dans le mal, une perfection!" 36/ Elle disparaît comme elle était apparue, sans trace. C'est la seule diabolique dont on ignore tout, sauf ses méfaits, comme si elle n'était créée que pour faire du mal, pour répandre le péché.

L'auteur nous rappelle constamment que la femme est un être inférieur moralement--cette caractéristique, la Rosalba la partage avec toutes ses soeurs: "De femme en femme, pas une femme honnête. Toutes des scélérates, en plus ou en moins."37/ Ce qui distingue pourtant l'héroïne d'"A un dîner d'athées" et ce qui résume son diabolisme c'est sa faculté d'avoir, en commettant de nombreux adultères, le visage pur et innocent, comme si à chaque occasion c'était la première fois de sa vie. Elle enivre ses amants par des "philtres" qu'elle leur fait boire et c'est le contraste de sa physionomie céleste et virginale avec le vice raffiné de ses actes qui "incendie" les hommes, cet "encharnement" qui tient à la composition diabolique de son être.

La Rosalba n'était pas seulement une fille de l'air le plus étonnamment pudique pour ce qu'elle était; c'était positivement la Pudeur elle-même. Elle eût été pure comme les Vierges du ciel, qui rougissent peut-être sous le regard des Anges, qu'elle n'eût pas été plus la Pudeur.

Qui donc dit [...] que le monde est l'oeuvre du Diable devenu fou? C'était sûrement ce diable-là qui, dans un accès de folie, avait créé la Rosalba, pour se faire le plaisir...du Diable, de fricasser, l'une après l'autre, la volupté, et de pimenter, avec un condiment céleste, le ragoût infernal des jouissances qu'une femme puisse donner à des hommes mortels. [...] La Rosalba était pudique comme elle était voluptueuse, et le plus extraordinaire, c'est qu'elle l'était en même temps.^{38/}

La Rosalba, cette "Messaline-Vierge", manque de respect pour les lois qui gouvernent la société dans laquelle elle vit; elle est libre des convenances, amoral, non pas immoral. Le plaisir étant la seule raison d'être de la Rosalba, elle ignore les notions de fidélité, d'attachement maternel ou paternel. Elle est sauvage, au sens contraire de celui de "bon sauvage". Barbey d'Aurevilly ne croit pas à la bonté naturelle, l'homme commet des péchés mais, dans la religion catholique il peut s'en repentir. Ce qui distingue ses héroïnes diaboliques c'est précisément ce refus de se repentir et, par conséquent, le refus de la grâce chrétienne.

Chez la Rosalba, la pudeur typiquement "féminine" n'est qu'un décor, sa vraie personnalité est "masculine", seule parmi les soldats: "Elle fut le sultan de ces redoutables odalisques, et elle jeta le mouchoir à qui lui plut."^{39/} Sa conduite envers les hommes est une caricature de celle des soldats du régiment où elle vit avec le major Ydow, les soldats qui avaient des femmes "par paquets".

L'auteur insiste sur ce renversement des rôles traditionnels. L'un des participants du dîner pendant lequel on raconte l'histoire de la Rosalba, l'abbé Reniant constate que "c'est l'aventure d'Abailard, transposée à Héloïse". 40/

Dans Les Diaboliques, le personnage féminin transgresse les limites de son sexe. Dans le domaine sexuel, où la culture occidentale accorde à l'homme le rôle du vainqueur et à la femme le rôle de la partie "vaincue", la femme diabolique agit plutôt comme un homme. C'est elle qui décide quand et comment commencer l'aventure sexuelle. C'est elle aussi qui choisit le partenaire et qui décide du moment et de la manière de finir la liaison. Il s'agit, donc, d'un Don Juanisme à rebours, où à l'impiété et à l'insatiété érotique de Don Juan-mâle sont substitués le diabolisme de la femme et son dédain de l'homme. La femme est la suzeraine érotique et le titre de "sultan" que Barbey accorde à la Rosalba définit bien son rôle. Une diabolique se dérobe à cette emprise incontestée sur son corps et son âme dont rêve l'écrivain. Pour ce dandy qu'était Barbey d'Aurevilly, avoir la domination sur la femme veut dire la domination de soi-même. Or, dans Les Diaboliques c'est la femme qui est un vrai dandy. Rosalba ne dit-elle pas bien au major Ydow qu'elle ne l'a jamais aimé. Son amour pour Mesnilgrand qu'elle déclare au majeur, son rival, sonne faux si on connaît ses

actes. Même Alberte, si jeune, à l'âge où l'on a une image romantique de l'amour, n'en parle jamais au vicomte de Brassard qu'elle avait choisi pour amant.

La duchesse de Sierra-Leone dans sa condition de prostituée manque aussi de soumission typiquement "féminine". Sa vie n'est qu'un champ de bataille, ses jupes font "un appel aux armes", chaque jour elle repart pour sa "campagne du soir", et, son visage féroce, il ne lui manque que le "sabre recourbé" aux mains pour que ce dandy de Tressignies "put, sans fatuité, se croire Holopherne" 41/. La femme castratrice gagne ici une nouvelle caractéristique, notamment celle d'ange de la vengeance. Au lieu de subir, passivement, la punition infligée par son mari, elle s'enfuit du château, gagne Paris, et procède à l'exécution de sa vengeance. Dans un sens, la duchesse se venge contre tout le genre masculin car elle va sans doute donner sa maladie à tous ses clients. La duchesse est un être qui dans sa vie émotionnelle refuse l'aspect physique. Elle a accepté l'amour de don Esteban précisément parce qu'il était chaste et, dans l'histoire qu'elle raconte à de Tressignies, elle souligne le côté platonique de son union avec don Esteban. La duchesse de Sierra-Leone est la seule "diabolique" dont nous connaissons le moi profond, car c'est elle-même qui nous parle. Cependant, elle n'arrive pas à créer un portrait véritable de ses émotions. L'héroïne admet

qu'elle ne comprend pas son amour qui lui est tombé du ciel. Tous ses sentiments se résument dans un orgueil énorme qui vaut celui de son mari. Elle est très "virile" dans sa détermination et sa fierté. C'est aussi cet orgueil diabolique qui l'a poussée dans les bras de don Esteban. Quand elle apprit au duc que son cousin avait de l'amour pour elle, la réponse de celui-ci était qu'il "n'oserait". Et, c'est à cause de cette phrase fatale qu'elle voulut qu'il osât.

Dans sa descente extraordinaire dans les rangs de la société, la duchesse de Sierra-Leone donne peut-être la meilleure preuve de cette vérité aurevillienne selon laquelle chaque femme "normale" peut devenir satanique. L'auteur est fasciné par ce monstrueux processus de transformation. Qui plus est, ses héroïnes chevauchent constamment entre l'état "normal" et l'état "satanique", entre ce qui est en apparence "bon" et ce qui est "corrompu". Elles sont hypocrites au plus haut degré et, dans la maxime aurevillienne, l'hypocrisie "c'est la maturité du vice, et même plus que sa maturité."^{42/}

L'atmosphère d'hypocrisie qui enveloppe le monde aurevillien est menaçante car elle annonce un manque de vertus stables, de vérités solides. Dans cet univers tout est flou. La suite monstrueuse de formes diverses dont s'empare la femme diabolique provoque le vertige, et, la plus horrible de toutes ces formes diverses c'est la femme

animal. Dans ses "Journaux intimes" Charles Baudelaire avait remarqué que les satans ont souvent des formes de bêtes.^{43/} Il suffit de se rappeler le chameau-diable-femme de Cazotte. Par conséquent, l'amour, en vertu de son animalité (Minette, minoutte, mon chat, mon loup, mon petit singe, etc. chez Baudelaire) possède un côté satanique. La bestialité de la femme est une autre manifestation de son diabolisme. Le visage bestial de la Rosalba se révèle dans la scène finale. En révélant ses infidélités au major Ydow, elle rit comme une hyène et, finalement, elle pousse un cri sauvage sorti comme "d'une vulve de louve."^{44/} Dans le rapprochement de la sexualité féminine et de la bestialité, la femme se trouve rejetée hors de l'humain, hors du désir et de la vie et l'histoire prend fin.^{45/} Les autres diaboliques sont souvent comparées aux bêtes. Huteclaire Stassin, comme nous l'avons déjà indiqué, gagne son petit duel avec la panthère de Java. La panthère humaine éclipse l'animal. Ailleurs, Barbey constate que les prostituées qui se faisaient appeler des "panthères" ne méritaient pas mieux ce terme que la duchesse de Sierra-Leone qui avait "la souplesse, les enroulements, les bonds, les égratignures et les morsures" de cet animal. ^{46/}

Dans un paradoxe typiquement aurevillien, l'héroïne qui ne possède aucune caractéristique animale, la comtesse du Tremblay de Stasseville, est responsable du crime le plus

bas de toute cette collection de vices. Elle aussi change aisément de personnalité et sa sexualité est ambivalente, comme celle de ses "soeurs diablasses". La comtesse montre à la société le masque d'une parfaite froideur; sa lèvre rigide et meurtrière est comme un fil d'acier "sur lequel dansait incessamment la flèche barbelée de l'épigramme". Ses attributs masculins, le fil d'acier, la flèche, se combinent à une intelligence toute "virile": "L'esprit seul, un esprit brillant, damasquiné et affilé comme une épée, allumait parfois dans ce regard vitrifié les éclairs de ce glaive qui tourne dont parle la Bible."^{47/} Son intelligence supplée au charme physique: "Les femmes haïssaient cet esprit dans la comtesse du Tremblay, comme s'il avait été de la beauté".^{48/} Par contre, sa fille Herminie était une vraie beauté, ainsi va-t-elle devenir victime car chez la comtesse le manque de beauté est signe de diabolisme, elle est laide et intelligente à l'image de l'ange déchu. Son affinité avec Satan est bien plus complexe. La comtesse est la seule héroïne des Diaboliques d'une intelligence supérieure, les autres femmes-diables agissent au niveau de l'instinct, la source de leur corruption se trouve uniquement dans leur sensualité. Par contre la curiosité intellectuelle de la comtesse, qui recherche "le fond au lieu de la surface des choses; [est] un de ces êtres destinés à des cohabitations occultes"^{49/} témoigne d'une corruption de l'âme. La comtesse méprise

la société et elle trouve du plaisir à jouer une comédie dont la société est la dupe. Sa vie bien réglée d'aristocrate de province ne donne lieu à aucun scandale: "Fatigués d'avoir guetté si longtemps sans rien voir dans Mme de Stasseville, les gens de province (...) avaient fini par abandonner ce casse-tête." 50/ Sa conduite est donc irréprochable, mais "l'irréprochable de Mme de Stasseville ressemblait toujours un peu à de l'impertinence" 51/, qui découle de son orgueil intempéré, une autre caractéristique qui est aussi celle du "Grand Tentateur". Ce goût de l'imposture, elle le partage avec Barbey d'Aurevilly lui-même qui note dans son "Memorandum" de 1838: "J'ai tellement la haine du commun que la vérité m'ennuie et me dégoûte du moment qu'elle se répand." 52/ Dans le portrait de Mme de Stasseville Barbey d'Aurevilly atteint l'absolu de la négation. Chez cette héroïne tout est corrompu, le corps par la sensualité, l'âme par sa curiosité et son orgueil. La religion que Barbey, l'homme, embrasse avec tant d'éclat est tout à fait bannie de son récit. Toutes les héroïnes des Diaboliques rejettent le repentir, donc la possibilité du salut éternel.

L'émotion, si typique du sexe féminin, est tout à fait absente chez la comtesse, cette femme "froide à vous faire tousser". 53/ Barbey, l'auteur du Dandysme accorde à la comtesse de Stasseville une caractéristique frappante, il la décrit comme "une nature stagnante, une espèce de femme-

dandy".54/ Or, selon Charles Baudelaire, autre expert dans le domaine du dandysme, la femme est le contraire du dandy. Par conséquent, la comtesse n'est pas une "vraie" femme, le côté "nature" si détestable à l'auteur des Fleurs du Mal est supprimé chez elle. Cette négation du naturel est ici portée à l'extrême, le narrateur suggère que la comtesse est coupable du meurtre de ses deux enfants--sa fille Herminie dont elle était jalouse et d'un nouveau-né dont l'existence n'est apprise qu'après la découverte de son cadavre dans une caisse de résédas. Une mère qui tue ses propres enfants viole une des plus profondes normes morales de notre civilisation, c'est un vrai monstre. Dans la société où vit la comtesse, la maternité est considérée comme la condition "normale" de chaque femme et une des plus grandes vertus. Mme de Stasseville s'éloigne de cet état "naturel" des choses et elle commet un crime de "l'extrême civilisation".

Lié au problème de l'infanticide de la comtesse est cet autre aspect typique du personnage féminin diabolique, notamment celui de la stérilité. Non seulement les héroïnes aurevilliennes, en messagères fidèles de Satan, ne sont pas fécondes, mais leur stérilité est aussi la manifestation suprême du mouvement anti-naturel qui a une grande importance dans le monde aurevillien. La fécondité de la nature est vue comme opposée à la création intellectuelle. La première diabolique, Alberte, ne

conçoit pas pendant de longues nuits froides avec le vicomte de Brassard qu'elle vient voir toutes les deux nuits pendant six longs mois. L'enfant imaginaire de l'héroïne du "Plus Bel Amour de Don Juan" est la matérialisation du péché, la fille est coupable parce que le mal est entré dans son âme. Agée de treize ans à peine, elle est déjà une femme, selon l'aveu de sa mère, effrayée de cette précocité. Pourtant, séduite par le diable, dieu des amours stériles, elle ne va pas devenir mère. Dans l'union heureuse de Hauteclaire Stassin et du comte Serlon de Savigny "le feu, -qui dévore, - consume et ne produit pas", l'héroïne constate: "Les enfants (...) sont bons pour les femmes malheureuses".^{55/} Ces deux êtres exceptionnels ont trouvé le bonheur où les êtres faibles ne trouvent que la damnation. Le crime commis par la comtesse de Stasseville est, bien sûr, le plus grand de tous - avec son amant elle empoisonne sa fille dont elle est la rivale (autre norme violée), et tue l'enfant illégitime, le fruit de sa passion pour Marmor de Karkoël. L'enfant qui naît à la Rosalba et meurt bien vite n'apporte aucune joie à sa mère, elle ne parle même pas de sa naissance. Barbey nous fait croire que la recherche du plaisir sensuel de la Rosalba la rend incapable d'être une mère affectueuse. Dans un sacrilège suprême, le coeur embaumé de l'enfant sert de projectile pendant la scène dramatique de jalousie entre la Rosalba et le majeur Ydow, indication d'un manque

total de dévotion maternelle chez la femme. La hautaine duchesse de Sierra-Leone destinée à ajouter une génération de plus "à ces générations de femmes irréprochables et majestueuses"^{56/} de sa famille, devient une prostituée de la pire catégorie et elle meurt, cette dernière descendante des Turre-Cremata, son corps putréfié et son ventre stérile.

Selon la tradition populaire c'est Satan qui accorde à la femme diabolique la jouissance sensuelle sans le fardeau de la grossesse. Telle était souvent l'explication des sabbats. Chez Barbey d'Aurevilly, l'aspect masculin de la femme diabolique, sa qualité de dandy mène inévitablement à la stérilité (au sens propre, ou bien au sens figuré, où stérilité veut dire manque de sentiment maternel). La femme froide, sans émotion, c'est l'antithèse de la maternité, associée normalement à la chaleur, au dévouement, et peut-être même au sacrifice. Sans trop insister sur l'importance de la biographie, notons que, selon la tradition, Jules Amédée est arrivé au monde au moment où sa mère était très occupée d'une partie de whist et la naissance de son fils n'était qu'une importunité. Plus tard dans la vie de l'auteur, ses rapports avec sa mère ont aussi toujours manqué de chaleur et étaient marqués par un certain ton de cruauté.^{57/}

Barbey d'Aurevilly partage beaucoup d'idées sur la femme avec son grand contemporain Charles Baudelaire. Leur

attitude envers l'aspect physique de la maternité que l'auteur des Fleurs du Mal appelle "la maladie d'araignée" est cependant différente. Chez l'auteur des Diaboliques on ne trouve pas de dégoût physique pour une femme enceinte. C'est l'aspect émotionnel, le monde intime des relations mère-enfant qui compte pour lui et qui fait si souvent défaut dans ce monde froid des passions qui brûlent, mais ne produisent pas de chaleur. Les mères n'ont pas d'amour pour leurs enfants, elles ne les comprennent pas ou bien elles sont tout à fait absentes. Les seules "diaboliques" qui ont des enfants, la Rosalba et la comtesse de Stasseville sont des exemples de mauvaises mères. Dans le couple Ydow-Rosalba, c'est l'homme qui montre beaucoup plus de sentiment envers son prétendu enfant et qui pleure sa mort. En comparaison, la mère ne révèle aucun chagrin: "si elle pleura sa géniture, n'en continua moins d'être la Rosalba que nous connaissions tous, cette singulière catin..."58/. Nous savons très peu de choses des relations de la comtesse de Stasseville et de sa fille Herminie. Après l'arrivée de Marmor de Karkoël, jalouse de sa fille, la mère s'enfermait avec elle pendant de longues heures de tête-à-tête, d'où Herminie sortait les yeux abîmés de pleurs. L'auteur prononce cette accusation finale: "la mère, dont l'âme était aussi sèche que le corps, s'était prise d'une haine pour sa fille, qui n'a pas peu contribué à la faire mourir."59/ Remarquons aussi que toutes les

mères décrites dans ce recueil de nouvelles, même celles qui ne sont pas "diaboliques", n'ont pas d'affection pour leurs enfants. Entre Alberte et sa mère, il existe l'abîme d'une "race", elles appartiennent à deux mondes différents. Avant le retour de sa fille, la mère ne parle jamais d'elle, ce qui est une attitude assez surprenante chez une bourgeoise qui pendant les repas parle de toutes les petites affaires de la ville. Quant à la marquise de***, l'amante du comte de Ravila, elle aime son enfant chétive mais elle n'est pas prête à renoncer à son amour pour le comte, cet amour qui, de toute évidence, cause une si grande souffrance à sa fille. Avec une extrême indélicatesse, elle parle de la grossesse imaginaire de sa fille au séducteur, le comte de Ravila. Et, finalement, Hauteclaire Stassin est orpheline de mère et son père l'élève seul, développant le côté masculin de la jeune fille. Remarquons aussi que c'était une chose rare au XIXème siècle qu'un père s'occupe seul de son enfant, et ici, c'est de nouveau une sorte de renversement des rôles, ce motif dominant du recueil.

Tony Tanner, dans son livre Adultery in the Novel souligne le fait qu'une femme adultère menace la famille, et, par conséquent, le bien-être de la société, parce qu'elle introduit une "multiplicité" dans l'unité requise des rôles sociaux dans l'univers bourgeois. Autrement dit, une épouse-mère dans une catégorie de circonstances

sociales ne peut pas, ne devrait pas être maîtresse-amante dans une autre.⁶⁰ Une femme diabolique, semble-t-il, ne peut pas être considérée comme une femme adultère. Elle appartient à une catégorie à part et ne transgresse pas son rôle social. Ainsi, la plupart des diaboliques sont des femmes libres: Alberte, Rosalba, la jeune amoureuse du comte de Ravila, la comtesse de Stasseville. Quant à Hauteclaire Stassin, elle appartient à une catégorie spéciale et très rare à son époque--celle d'épouse-amante, mais non pas mère. La duchesse de Sierra-Leone quitte définitivement son mari au moment où elle entreprend sa vengeance. Par conséquent, dans le cas d'une femme diabolique, il ne s'agit pas d'une transgression du rôle social, ce n'est pas une femme "normale", "respectable", qui devient adultère, à la façon d'une Emma Bovary. Son rôle est statique--et son manque d'unité, se manifestant entre autres dans sa qualité de masque et dans la transgression de son rôle sexuel (femme-homme) est sa seule "unité". Pourtant, le fait qu'une femme diabolique appartienne à une catégorie à part, que dans sa monstruosité elle dépasse une femme adultère, ne signifie pas que son existence n'est pas menaçante. L'aspect social est très important dans les récits de Barbey d'Aurevilly qui s'intéressait vivement au discours social de son époque et dont les écrits sur les "bas bleus" ne cessent pas de causer de vives discussions, même

aujourd'hui. Le critique moderne, en parlant de Vellini, ce prototype de toutes les diaboliques remarque: "C'est un monstre que Vellini, un monstre de dépravation et d'amoralité. La raison, le sens social, l'idée morale n'existent pas en elle. Et c'est ainsi qu'on peut la dire diabolique."⁶¹/ Ce sont des caractéristiques que Vellini partage avec les autres diaboliques aurevilliennes.

La stérilité d'une femme diabolique, si on rejette l'explication mythologique, discutée ci-dessus, peut être expliquée, au niveau social, par l'incompatibilité de son statut de femme diabolique avec celui de mère: "In some way or another, the person who registers impossibility of participating in irreconcilable patterns will be compelled to seek some mode of extrication from at least one of them".⁶²/ L'exemple le plus évident est ici, bien sûr, l'infanticide de la comtesse de Stasseville.

A ce niveau sociologique s'ajoute l'aspect psychologique. La femme chez Barbey d'Aurevilly n'est pas dépeinte dans son rôle traditionnel de mère nourricière. Elle porte le titre officiel de mère mais, derrière le titre, le sentiment n'existe pas. Ainsi, le plus "naturel" des rôles féminins devient le plus artificiel des masques. La question de l'amour maternel (soit son manque) donne à l'auteur le parfait moyen de décrire une femme sans aucun sentiment. A chaque instant l'auteur insiste sur la séparation du sentimental et du sensuel, et il est de

toute évidence fasciné par ce dernier. Cette phrase de son "Memorandum" paraît d'une grande importance: "C'est si rare maintenant quand une femme a du tempérament, que quand une femme en a on dit que c'est de l'hystérie."63/ Le XIXème siècle découvre les maladies nerveuses et, selon l'opinion courante, les femmes sont particulièrement susceptibles de succomber à ce genre de souffrance. L'hystérie, ce terme d'origine grecque, selon la définition antique signifiait le déplacement de l'utérus, provoquant un déséquilibre nerveux chez la femme. La médecine au XIXème siècle n'a pas changé ce diagnostic et les médecins (évidemment tous hommes) ont continué à chercher l'origine des maladies nerveuses chez la femme dans son appareil génital. Certains critiques voulaient prouver que Barbey raconte ses histoires d'un point de vue médical (voir de nombreux personnages de médecins) et que les Diaboliques peuvent être expliquées comme des cas de maladies 64/. Il nous semble que cette approche, quoique parfaitement valable, est toutefois injuste pour le génie artistique de Barbey d'Aurevilly. Il faut ici rappeler que tous les récits sont "racontés" par un personnage bien identifié, le plus souvent dans un salon aristocratique, comme Barbey aimait le faire lui-même. L'effet produit sur ceux qui écoutent est donc très important. Ce besoin de choquer son auditoire pousse parfois l'auteur à raconter des choses considérées

comme "inouïes", et une opinion pour ainsi dire "médicale" leur ajoute un certain degré de probabilité. Et, bien sûr, ce prétexte "médical" légitimise en même temps le besoin de raconter les choses scabreuses en toute franchise, comme "à un docteur". D'autre part, Barbey d'Aurevilly ne rejette pas la vieille notion judéo-chrétienne que les maladies nerveuses et les maladies, en général, ont leur source dans l'âme, et que la souffrance physique est un signe de péché. Cependant ses héroïnes diaboliques sont presque toutes en bonne santé, c'est leur vie passionnelle qui est une monstruosité, une folie, elle est, donc, d'essence diabolique. Chez un auteur qui aime le paradoxe à un point aussi aigu que Barbey, on ne sera pas surpris de constater qu'à côté de ses héroïnes diaboliques qui révèlent une force presque surhumaine, il se plaît à dépeindre le corps malade ou même mourant. La delectatio morosa est toujours présente chez l'auteur des Diaboliques. Il trouve le corps malade, languissant, d'où la vie est en train de fuir, presque immobile, beaucoup moins menaçant que le corps jeune, fuyant, d'une femme diabolique qui représente la hantise de l'insaisissable. Ainsi, la duchesse de Sierra-Leone qui parcourt le Paris nocturne menace les hommes de sa maladie incontrôlable. Le narrateur apprend sa mort avec un certain soulagement--le corps immobilisé de la duchesse cesse d'être une menace, il devient un objet. La femme immobilisée et réifiée

concède un contrôle total à l'homme.

Un autre point sur lequel il convient, ici, d'attirer l'attention, c'est l'association de la religion et de l'érotisme dans Les Diaboliques. Barbey d'Aurevilly, considéré comme un des grands écrivains catholiques de la France, laisse souvent aller son imagination jusqu'à l'érotomanie sacrilège. Ses personnages sont des êtres sensuels qui se vouent à la condamnation éternelle dans leur recherche de l'absolu de la passion. Ils se trouvent en éternel conflit avec les dogmes de la religion catholique. Nous avons déjà remarqué que les héroïnes diaboliques ne se repentent jamais, mais dans l'univers aurevillien la religion est toujours présente comme une hantise, car seul peut pécher ou commettre un sacrilège un être qui croit, ou qui n'a pas entièrement rejeté la foi. La prose aurevillienne consiste en un mélange constant de religion et de sensualité. Le jeune vicomte de Brassard compare son lit dans lequel il rêve d'Alberte au gril de saint Laurent. En parlant de sa maîtresse qui est toujours muette, il emploie "ce mot ecclésiastique" qu'elle est toujours "aussi difficile à confesser que la première nuit".^{65/} Les premiers paragraphes du "Plus Bel Amour de Don Juan" donnent un parfait exemple de ce style qui est à la fois faussement moralisant, et libertin, et dans lequel la paroisse et le boudoir semblent parfois appartenir au même réseau de références. Pour Barbey, la confession a

toutes les caractéristiques de l'acte sexuel dans lequel une personne s'abandonne à l'autre. En plus, comme dans la vie, cette relation est tout à fait inégale car celui qui reçoit la confession est par définition le parti dominant. C'est précisément ce rapport d'inégalité que Barbey recherche dans l'amour. Le confesseur est toujours mâle et ce sont surtout les femmes qui vont à la confession. Or, dans une femme diabolique, nous avons affaire à une femme qui refuse de se confesser, comme la jeune Alberte, ou la comtesse de Stasseville qui meurt en emportant son secret.

Le comte de Ravila, racontant l'histoire de son plus bel amour a toute "la volupté repue, souveraine, nonchalante, dégustatrice du confesseur de nonnes et du sultan".^{66/} Il compare l'amour de la marquise*** à la messe: "Lorsque j'arrivai dans sa vie, elle en était encore à la messe blanche. C'est moi qui fus la véritable messe, et elle la dit alors avec toutes les cérémonies de la chose et somptueusement, comme un cardinal."^{67/} L'auteur joue avec le mot ambigu de messe blanche. D'un côté, c'est la messe célébrée par un jeune prêtre sans la vraie transsubstantiation, mais d'un autre côté, on pense, bien sûr, à la messe noire, satanique. On pourrait multiplier les exemples. Le blasphème est un moyen artistique chez Barbey, il sert à produire un certain effet de choc chez le lecteur. Mais, à un niveau plus

profond, le blasphème appartient à la sphère d'anti-valeurs dont les écrivains décadents vont faire un riche usage.

La suprême insulte de la messe noire c'est le fait qu'elle est célébrée sur la croupe d'une femme. Dans Les Diaboliques les relations entre l'homme et la femme ressemblent à la messe noire. L'alchimie de l'amour réside dans la profondeur du sentiment qui peut transformer la matière, l'acte charnel, en spirituel. Les héroïnes diaboliques ne ressentent pas d'amour spirituel, leur passion n'est pas purifiée, elle est donc toujours "coupable". Selon Barbey d'Aurevilly, ses personnages diaboliques féminins ne peuvent pas accéder à l'absolu de la féminité "pure", qui d'ailleurs, même dans le monde aurevillien semble être une utopie. Rappelons-nous que l'auteur des Diaboliques n'a jamais réalisé son projet d'écrire "les célestes".

NOTES

1. Jules A. Barbey d'Aurevilly, Oeuvres romanesques complètes, Bibliothèque de la Pléiade, ed. Jacques Petit, vol. II, Paris: Gallimard, 1966, p. 166.
2. *ibidem*, p. 1236.
3. Helmut Schwartz, Idéologie et art romanesque chez Barbey d'Aurevilly, Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1971, p. 94.
4. Barbey d'Aurevilly, *op. cit.*, vol. I, p. 1307.
5. Charles Baudelaire, Oeuvres complètes, Paris: Gallimard, 1961, p. 1178.
6. Barbey d'Aurevilly, *op. cit.*, *ibidem*, vol. II, p. 1288
7. Barbey d'Aurevilly, *op. cit.*, vol. II, p. 1270-1298.
8. *ibidem*, p. 1294.
9. *ibidem*, p. 1290.
10. Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 591.
11. Philippe Berthier, Barbey d'Aurevilly et l'imagination, Genève: Droz, 1978, pp. 127-131.
12. Pierre Colla, L'Univers tragique de Barbey d'Aurevilly, Bruxelles: La Renaissance du livre, 1965, p. 65.
13. Barbey d'Aurevilly, *op. cit.*, vol. II, p. 32.
14. *ibidem*, p. 33.
15. *ibidem*, p. 43.
16. *ibidem*, p. 45.
17. *ibidem*, p. 45.
18. *ibidem*, p. 73.
19. *ibidem*, p. 125.

20. *ibidem*, p. 170.
21. *ibidem*, p. 188.
22. *ibidem*, p. 226.
23. *ibidem*, p. 1294.
24. Cette analyse découle de l'idée exprimée par Denis de Rougemont dans L'Amour et l'Occident, p. 176, idée que l'on trouve déjà chez Saint Paul, selon laquelle la femme manquerait de forme et c'est la tâche de l'homme de lui en donner une.
25. Barbey d'Aurevilly, *op. cit.*, vol. II, p. 231.
26. *ibidem*, p. 85.
27. *ibidem*, vol. I, p. 62.
28. *ibidem*, p. 95.
29. *ibidem*, p.
30. Roger Kempf, Dandies. Baudelaire et Cie, Paris: Seuil, 1977, p. 70.
31. Barbey d'Aurevilly, *op. cit.*, vol. II, p. 33.
32. Pierre Tranouez, "La narration neutralisante. Etude de quatre 'Diaboliques'", Poétique, No. 17, 1974, p. 42.
33. Barbey d'Aurevilly, *op. cit.*, vol. II, p. 206.
34. *ibidem*, p. 224.
35. *ibidem*, p. 209.
36. *ibidem*, p. 209.
37. *ibidem*, p. 1255.
38. *ibidem*, p. 211.
39. *ibidem*, p. 214.
40. *ibidem*, p. 226.
41. *ibidem*, p. 238.

42. ibidem, p. 1231.
43. Charles Baudelaire, op. cit., p. 1258.
44. Barbey d'Aurevilly, op. cit., vol. II, p. 226.
45. Voir l'article de Marcelle Marini, "Ricochets de lecture, la fatasmatique des 'Diaboliques'", Littérature, 10, mai, 1963, pp. 3-19.
46. Barbey d'Aurevilly, op. cit., vol. II, p. 240.
47. ibidem, p. 145.
48. ibidem, p. 145.
49. ibidem, pp. 154-155.
50. ibidem, p. 149.
51. ibidem, p. 145.
52. ibidem, pp. 315-316.
53. ibidem, p. 146.
54. ibidem, p. 148.
55. ibidem, p. 127.
56. ibidem, p. 247.
57. Voir par exemple, Philippe Berthier, op. cit. p.6.
58. Barbey d'Aurevilly, op. cit., vol. II, p. 218.
59. ibidem, p. 167.
60. Tony Tanner, Adultery in Novel, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979, pp. 12-13.
61. Pierre Colla, op. cit., p. 51.
62. Tony Tanner, op. cit., p. 17.
63. Barbey d'Aurevilly, op. cit., vol. II, p. 1265.
64. Robert Cornileau, Barbey d'Aurevilly et la médecine, Paris: Spès, 1934.

65. Barbey d'Aurevilly, *op. cit.*, p. 47.
66. *ibidem*, p. 63.
67. *ibidem*, p. 69.

Q U A T R I E M E C H A P I T R E

Là-Bas de Joris-Karl Huysmans

L'éternelle Vénus (caprice, hystérie,
fantaisie) est une des formes
séduisantes du Diable.

Charles Baudelaire

Si dans son recueil Les Diaboliques Jules Barbey d'Aurevilly veut présenter la femme diabolique dans toutes les variations du thème, Joris-Karl Huysmans dans Là-Bas (1892) ne cherche pas à décrire un caractère féminin diabolique en tant que tel. La satanique Mme Chantelouve, l'héroïne du roman, reflète le changement qui se produit à cette époque-là chez l'auteur devenu célèbre grâce à la publication d'A Rebours en 1884. Tous les personnages féminins huysmansiens marquent des étapes dans l'évolution de sa méthode artistique et sa conception du rôle de la littérature, mais Mme Chantelouve est, dans les oeuvres de cet écrivain, le seul personnage féminin bien développé.

Formé sous l'influence d'Emile Zola, Huysmans est un des membres du groupe de Médan. A cette époque, les romans du jeune écrivain portent des titres par excellence "naturalistes": Sac au dos (1870), Marthe, histoire d'une fille (1876), En Ménage (1881). Déjà, au moment de la publication de ce dernier roman, Huysmans se rend compte que l'esthétique naturaliste présente de graves défauts et il lui porte un coup mortel dans son roman nihiliste et décadent A Rebours (1884). La dernière étape de son évolution artistique coïncide avec son évolution spirituelle et son retour à la religion catholique en 1891. Dans Là-Bas, Joris-Karl Huysmans présente au lecteur une nouvelle démarche artistique, celle du naturalisme

spirituel. L'héroïne diabolique de ce roman, Mme Chantelouve, joue un rôle essentiel dans la critique du naturalisme orthodoxe faite dans Là-Bas.

Le roman est l'histoire de la création d'une biographie de Barbe-Bleue, le satanique Maréchal Gilles de Rais, par un écrivain contemporain, Durtal. A la recherche de sources intéressantes, il demande à son ami, le médecin des Hermies, de le mettre en contact avec des personnes qui, dans le Paris contemporain, pourraient lui fournir des renseignements sur le satanisme moderne. Durtal rencontre toute une galerie de types curieux, comme Carhaix, le sonneur de l'église Saint-Sulpice, l'astrologue Géviney et l'historien catholique Chantelouve. Sa femme devient la maîtresse de Durtal et l'invite à participer à la messe noire célébrée par le diabolique chanoine Docre. Telle est, brièvement, l'intrigue du roman. Dans l'analyse qui suit nous tenterons d'expliquer la signification de la création du personnage féminin diabolique par Huysmans, du point de vue de l'évolution de sa méthode artistique et de montrer comment ce personnage littéraire s'inscrit dans le mouvement général de dénégation du réel par Joris-Karl Huysmans.

Dans Marthe, histoire d'une fille (1876), le jeune auteur montre qu'il a maîtrisé les arcanes de l'écriture naturaliste. Bien qu'entouré d'un certain goût de scandale causé par les descriptions "réalistes" de la vie

des prostituées, le livre ne connut pas de succès. A partir de ce relatif échec, une transformation profonde du personnage féminin, aussi bien que de la méthode même, se produit dans les romans de J.-K. Huysmans. Marthe appartient à la lignée de caractères de femme prostituée si souvent décrits par les écrivains naturalistes, Nana de Zola étant l'exemple le mieux réussi. Chez Huysmans la réalité est toujours insuffisante et il refuse une description détaillée et "positive" de son personnage féminin. En parlant des prostituées dans Marthe il constate: "Les filles comme elles ont cela de bon qu'elles font aimer celles qui ne leur ressemblent pas; elles servent de repoussoir à l'honnêteté."¹/ L'auteur procède par la négation; le caractère de ces "autres" femmes reste voilé. L'idéal ne se définit pas et, dans le monde huysmansien, seul l'idéal garde de la valeur.

Dans A Rebours, le roman qui est devenu "la bible" de la décadence, Jean Floressas des Esseintes, dans sa Thébaïde de Fontenay-aux-Roses essaie de faire disparaître la nature qui lui est odieuse. La lumière du jour ne pénètre pas dans l'intérieur de son refuge, la tortue est couverte de pierres précieuses, les fleurs ont un aspect inattendu et artificiel et surtout, par-dessus tout, la femme n'y entre pas.

Le naturel, dont la femme est un emblème grâce à ses affinités avec la nature et avec la procréation, suscite

le dégoût de Huysmans. Ce sentiment, il le partage avec les autres "décadents" et avec Charles Baudelaire, leur maître à penser. Miss Urania, l'héroïne d'A Rebours n'est qu'une ébauche de personnage, elle possède un côté masculin fort prononcé et le héros du roman, vaguement homosexuel, s'éprend momentanément de cette jeune femme à l'aspect souple et musclé:

il voyait un artificiel changement de sexe se produire en elle; ses singeries gracieuses, ses mièvreries de femelle s'effaçaient de plus en plus, tandis que se développaient, à leur place, les charmes agiles et puissants d'un mâle; en un mot, après avoir tout d'abord été femme, puis, après avoir hésité, après avoir avoisiné l'androgynie, elle semblait se résoudre, se préciser, devenir complètement un homme. 2/

L'androgynie, l'idéal d'une sexualité se suffisant à elle-même, car elle comprend à la fois l'élément masculin et le féminin, déçoit le blasé. L'homosexualité qu'il explore brièvement ne le satisfait pas non plus. Il s'agit donc d'une négation complète de la sphère sensuelle pour rendre le pouvoir de l'imaginaire d'autant plus exclusif.

Miss Urania apparaît dans le roman à la suite de plusieurs paragraphes qui rendent hommage à l'imagination artistique des Caprices de Goya, illustration extraordinaire de sorcières, de sabbats et de succubes. Cette exploration dans le monde enchanté de Goya est aussi un indice des préoccupations de l'auteur pour le monde occulte et annonce déjà le personnage féminin que

Huysmans va créer dans son roman suivant, la diabolique Mme Chantelouve dans Là-Bas.

La fuite vers l'imaginaire, vers l'idéal, fait partie de ce phénomène de recul devant le fait physique, de l'impossibilité du fait accompli qui marquent l'existence du héros d'A Rebours:

En attendant qu'il se décidât à séduire l'acrobate, entrer, si faire se pouvait, dans la réalité même, il confirmait ses rêves, en posant la série de ses propres pensées sur les lèvres inconscientes de la femme, en réalisant ses intentions qu'il plaçait dans le sourire immuable et fixe de l'histrionne tournant sur son trapèze.^{3/}

Des Esseintes savoure les meilleurs moments de l'amour avant même que son désir ne naisse, avant d'avoir décidé de séduire l'acrobate, il goûte ses lèvres inconscientes. De la même façon l'auteur d'A Rebours sera fasciné par la blancheur mortelle d'une jeune postulante au Carmel. Le consentement de la femme projetterait l'homme huysmansien dans le réel; or, le plaisir, et le vice, sont dans l'imaginaire. Dans Certains, un de ses premiers textes publiés, Huysmans parle avec fascination de "l'onanisme cérébral" dans l'oeuvre du peintre Félicien Rops. Cette idée, liée à la question du satanisme, réapparaîtra dans Là-Bas.

Selon Huysmans, l'art doit produire un rayonnement mystique et non-humain. Deux mouvements opposés coexistent

chez l'auteur de Là-Bas, celui de la négation du réel et celui qui transforme cette négation en une valeur esthétique. Contrairement aux autres écrivains "décadents" parmi lesquels il est, parfois trop facilement, classé, Huysmans cherche à lier l'esthétique à l'éthique, il veut produire une valeur esthétique en "spiritualisant l'ordure". Il apprécie beaucoup cette pratique chez le peintre Mathaeus Grünewald, à la fois "le plus forcené des réalistes" et "le plus forcené des idéalistes". Le réalisme chez Grünewald se manifeste par la représentation fidèle, minutieuse et même brutale de la nature, de l'aspect réel du corps du Christ sur la Croix, l'âme du spectateur est élevée grâce à une atmosphère mystique et solennelle. Huysmans déplore le fait que chez les auteurs contemporains la nature devienne dépourvue de spiritualité, conséquence des supposées découvertes de la science moderne. Cependant, dans un deuxième mouvement, la nature perd sa valeur de référence, car pour chaque secret dévoilé elle en présente un qui échappe à la compréhension humaine. Huysmans rejette donc l'optique naturaliste, et, en 1884, il publie A Rebours, l'oeuvre qui rejette le "réel" et le "naturel". Dans cette nouvelle esthétique, c'est l'artifice qui prend la place de la nature odieuse et bête. Christian Berg croit que: "Dès que l'on touche à l'artifice, c'est-à-dire à toute réalisation ou production ne dépendant pas des effets d'une nature et

dont l'homme seul est responsable, un processus se déclenche qui met immédiatement en branle d'anciens tabous, ressuscite des mythes tenaces." 4/ L'artifice, donc l'anti-physis et son cortège "d'anti-valeurs traditionnelles, la perversion sexuelle, beauté du mal, satanisme". Dans la mesure où la femme symbolise traditionnellement la nature, la matière, la fécondité, la femme diabolique revêt toutes les caractéristiques de l'anti-naturel, de la stérilité, elle est l'artificiel par excellence. Appartenant au domaine du "créé", elle est nécessairement liée à l'art. C'est l'homme, l'écrivain, qui fait naître l'image de la femme diabolique. La description de la démons de Frankfort dans Trois primitifs, le pénultième texte de Huysmans, illustre bien ce phénomène: "Son signalement est contradictoire et se dément, tous les essais que l'on tente pour établir son identité sont vains; mais elle nous autorise par cela même, à nous complaire dans des rêveries et à divaguer en de fantaisistes recherches devant elle."5/ La contradiction de la dernière phrase relève de l'héritage naturaliste par l'intention déclarée de se documenter (recherches) avant l'acte d'écrire. Cependant, l'imagination l'emporte par un curieux subterfuge de l'adjectif "fantaisistes".

Afin de garder leur emprise sur l'imagination du lecteur, les vieux mythes ressuscités doivent retrouver leur vigueur première. Le souci constant de Huysmans

d'indiquer l'existence d'une documentation solide gagna à Là-Bas la qualification d'un "roman fabriqué à coups de fiches". Dans l'abondante correspondance au sujet du roman, aussi bien que dans le livre même, l'auteur mentionne ses sources. Le refus apparent de l'invention artistique de la part de l'auteur, et l'insistance de Huysmans sur le fait que tous les personnages ont des modèles réels, sont significatifs. Par exemple, à propos du diabolique chanoine Docre, l'auteur souligne toujours que c'est un vrai scélérat. Cette opinion était souvent en contradiction avec celle des personnes qui avaient connu à Bruges le prototype du "vieux monstre" et, pourtant, Huysmans l'a toujours soutenue. L'Echo de Paris du 16 février 1891 annonce la publication de Là-Bas où: "J.-K. Huysmans, met en scène une femme moderne, bien connue dans le monde clérical, et il décrit et analyse ses amours sacrilèges et démoniaques."6/ C'est donc une femme réelle qui va subir le processus de mythification dans l'écriture huysmansienne. Cette insistance sur la vérité du prototype littéraire rapproche l'auteur de Là-Bas de Prosper Mérimée. Seules Carmen et Mme Chantelouve ont des modèles réels et bien nommés par les auteurs qui arrivent, néanmoins, à douer leurs héroïnes d'un statut mythique.

Le piège naturaliste de la documentation se manifeste surtout dans la partie historique de Là-Bas. Dans une

lettre à Ari Prins, Huysmans se plaint que l'abondance de la documentation disponible le rende incapable de la tourner en art.^{7/} Cependant, le caractère illusoire de l'histoire enchante le héros, Durtal. L'histoire c'est la réalité libérée du contingent, ou inversement, l'imaginaire doué de vraisemblance: "Quant aux documents [...] c'est pis encore! car aucun d'eux n'est irréductible et tous sont révisables [...] Pour Durtal, l'histoire était donc le plus solennel des mensonges, le plus enfantin des leurres." ^{8/} Déçu par le réel, l'écrivain décadent tente de matérialiser l'inactuel, but auquel il arrive en racontant l'histoire de Gilles de Rais. Mme Chantelouve, l'héroïne diabolique du roman, fait partie du même mouvement de fuite du réel. Bien que contemporaine du héros, l'écrivain Durtal, elle chevauche entre les deux mondes; le passé mythique, le "Moyen Age délicieux" et le présent, où elle mène une existence douloureuse et mal adaptée. Sa figure sans expression frappe Durtal: "...à peine jolie mais bizarre, ...impassible, presque hautaine, ...l'air absent, les yeux perdus au loin."^{9/} La recherche d'un "là-bas", où on puisse se dérober à la réalité affligeante, la mène au satanisme moderne. Deux traits importent dans la description de Mme Chantelouve--l'air fuyant et le manque de beauté. Huysmans, qui dans ses nombreuses critiques d'art décrit les tableaux en grand détail, esquisse à peine le portrait de la Chantelouve, l'aspect physique échappe

donc toujours. La femme n'est pas jolie, caractéristique qu'elle partage avec les autres héroïnes diaboliques comme Carmen ou la comtesse de Stasseville qui, en tant que représentantes de l'ange déchu, manquent de vraie beauté. Mme Chantelouve n'est pas une parisienne dont "les grâces minaudières" répugnent à Huysmans; reste à voir si elle peut être considérée comme "la Femme essentielle", "la mercenaire des Ténèbres", "la serve absolue du Diable." 10/

Comme le remarque Annette Kahn dans son livre J.-K. Huysmans. Novelist, Poet and Art Critic, les oeuvres huysmansiennes manquent, en général, de personnages féminins importants.10/ Le fait que son héroïne la mieux dessinée apparaisse dans le roman qui marque la rupture définitive avec le naturalisme et manifeste une nouvelle méthode, celle du naturalisme spiritualiste, témoigne de l'importance que Huysmans attachait à la femme. Pourtant, le rôle accordé au genre féminin est négatif. Dans Là-Bas, l'auteur fait portrait de "cette singulière fin de siècle", qu'il considère comme odieux, en présentant la femme comme un être corrompu sans pareil, et dont l'influence sur les moeurs du siècle est néfaste.

Avec la grande majorité de ses contemporains dans le monde de l'art, Huysmans croit que la proximité d'une femme, sa présence réconfortante et apaisante mènent à l'atrophie de l'énergie créatrice chez l'homme-artiste.

Les deux héros d'En Ménage, le roman datant de la période "naturaliste" de Huysmans, constatent que le mariage a coupé court à leurs carrières artistiques. Il en va de même pour Durtal, qui, seul, dans son cabinet de travail, avant sa liaison avec Mme Chantelouve, approchait de l'idéal de l'écrivain, nécessairement célibataire. La création artistique puise dans les réseaux de l'énergie spirituelle, et physique, en les transformant en des formes symboliques, artificielles et, souvent, consciemment anti-réelles. La peur de la femme, le complexe castrateur, sont certainement présents dans le monde huysmansien. Ce qui nous intéresse ici, cependant, c'est de voir si le personnage féminin diabolique dépasse cette symbolique statique, et dans quelle mesure il ajoute au processus créatif.

Les romans datant de la période "naturaliste", Sac-au-dos, Marthe, histoire d'une fille, Les Soeurs Vatard, En Ménage, A Vau-l'eau avaient connu un succès limité et n'avaient pas projeté Huysmans dans la notoriété que la parution d'A Rebours lui garantit. Ce succès lui valut une critique de son ancien maître, Zola, qui déplora les limites de l'approche employée dans le roman, et les éloges de Barbey d'Aurevilly, qui en prôna le talent décadent, en répétant la phrase qu'il avait déjà prononcée à propos des Fleurs du Mal, qu'après avoir écrit un tel livre "il ne reste à l'auteur qu'à choisir entre la

bouche d'un pistolet et les pieds de la croix."12/ Huysmans se rend compte qu'il lui faut une oeuvre radicalement neuve. Une oeuvre qui marquerait, à la fois, une encore plus profonde rupture avec le hic et nunc contingent et une ouverture sur la réalité, jusque-là impénétrée, d'un ailleurs mythique. La parution en 1887 d'En Rade marque un bref retour au naturalisme pur et simple. A cause de sa construction manquée, le livre fut critiqué par tous les camps littéraires. Les scènes naturalistes, presque brutales, auxquelles se mêlent les descriptions de songes dont l'atmosphère annonce le surréalisme, déplaisent aux décadents, aussi bien qu'aux naturalistes.

Huysmans est prêt à entamer un sujet où il exposera la nouvelle technique du naturalisme mystique. Son premier choix tombe sur l'histoire de Karl Naundorff, l'aventurier allemand qui se faisait passer pour Louis XVII. Huysmans est donc à la recherche d'une histoire qui lui permettrait de frôler l'inconnu duquel il établirait un fond factuel grâce à une riche documentation. Cependant, pour une raison que l'on ignore, il abandonne cette idée et décide de consacrer son prochain livre au satanisme médiéval, et contemporain. Dans le choix du sujet il suit peut-être tout simplement "l'esprit du temps" car la deuxième moitié du XIXème siècle voit une grande prolifération de sectes occultes et de pseudo-

religions. Il se renseigne auprès du rosi-crucien Oscar Wirth qui le met en contact avec un prêtre défroqué, l'abbé Boullan, thaumaturge et chef d'un groupe de fidèles qu'il avait hérité de Pierre-Eugène-Michel Vintras, le prophète de Lyon. Il reçoit une documentation abondante au sujet de la magie blanche et noire. La documentation, incorporée dans le livre, sert à "légitimiser" l'histoire qui devient une sorte d'inventaire de la connaissance de la magie, de l'art d'envoûtement, de l'exorcisme, et même de la campanologie, c'est-à-dire la symbolique des cloches. Toute cette masse d'information provoque la transformation du roman en un rite d'initiation, et, par conséquent, intimide et assure un certain écart du lecteur. Dans chaque chapitre Huysmans aborde un autre sujet hermétique. Dans une lettre à l'abbé Boullan, Huysmans écrit: "Je vous assure - et sans orgueil bête - que ce livre que je vais faire retentira. Remarquez bien que je n'ai point l'envie de faire une apologie désordonnée du diable, qu'au fond, le livre sera profondément spiritualiste, catholique même, que c'est une constatation de l'état d'âme d'une époque."^{13/} Que le livre contribue à la discussion, très à la mode, du phénomène du diabolisme féminin est attesté par la réaction des contemporains qui comparèrent la description de la femme diabolique dans Là-Bas au livre fondamental sur ce sujet, La Sorcière de Michelet. ^{14/}

Dans le roman trois histoires différentes se développent plus ou moins indépendamment; tout d'abord, l'histoire de la création du roman sur le Maréchal Gilles de Rais. Le processus de l'écriture de l'histoire de Barbe Bleue par Durtal, "mis en abyme", constitue le cadre du roman huysmansien. Deux autres histoires reflètent les deux côtés extrêmes de l'âme médiévale dont Gilles de Rais est un parfait exemple: l'élan vers la sainteté, symbolisé au Moyen Age par Jeanne d'Arc, le jeune Gilles de Rais, et dans le Paris contemporain, le couple Carhaix, qui habite "là-bas" dans la tour de l'église Saint-Sulpice. L'autre pôle - le satanisme - c'est Gilles de Rais le monstre et la diabolique Mme Chantelouve. Au fond de l'acte de la création du roman on trouve une écriture féminine, incorporée presque à la lettre dans le texte huysmansien. Les lettres de Mme Chantelouve adressées à Durtal, Huysmans les a reçues d'une femme réelle, une certaine Henriette Maillat, l'ex-amie de Sâr Péladan et de Léon Bloy. La femme "collectionne" donc les amours "littéraires" aussi bien qu'"occultes". Avant de devenir modèle de la dangereuse Hyacinthe, elle avait inspiré le livre de Sâr Péladan intitulé Le Vice Suprême (1884). L'histoire de la liaison Durtal-Chantelouve recrée celle de Huysmans-Mme Maillat. Dans le roman, comme dans la vie, la femme commence par cacher son identité, elle propose une liaison spirituelle, tâche d'éviter le ridicule d'une

union corporelle. Témoignant encore une fois d'une attitude de fuite à l'égard du réel, parmi le très peu de changements que Huysmans a portés aux lettres originelles, "la femme bel esprit" de Henriette Maillat devient "femme d'esprit" dans Là-Bas, un pas de plus dans la direction de l'éphémère, du non-existant.

L'auteur et le destinataire des lettres finissent, bien sûr, par se rencontrer. Cependant, Mme Chantelouve échappe toujours à une classification facile. Dans une de ses lettres, la femme réelle parle de la souffrance spirituelle; dans le roman, l'insaisissable Hyacinthe Chantelouve revêt plusieurs masques et, à travers le livre, elle se montre à Durtal, tour à tour, comme la femme assise ou debout, réservée et hautaine, ensuite comme la femme couchée, qui perd toute vergogne, et finalement comme "une impitoyable mâtine, vraiment satanique." Pendant une de ses visites chez Durtal, quand il lui raconte l'histoire, purement imaginaire, d'une fille qu'il prétend avoir, la femme semble touchée au bord des larmes. Mais la scène change vite, à la grande surprise de Durtal; en parlant de son premier mari "Pas d'un accent ému, rien, pendant qu'elle racontait le suicide de son premier mari; elle ne paraissait même pas se douter qu'elle avait à se reprocher un crime. Elle demeurait impitoyable..."^{15/} Elle est responsable de la mort de son premier mari qui se suicida en apprenant son

infidélité. Au niveau émotionnel, Hyacinthe est un caméléon; tantôt son cœur est rempli de compassion, tantôt il est dur comme de l'acier. Comme toutes les femmes diaboliques elle est, donc, pleine de contrastes, elle manque d'"unité". La froideur apparente de ses sentiments la distingue des autres êtres du sexe féminin, traditionnellement censés être emplis de compassion. Hyacinthe est froide et imprévisible, aucune relation normale de la vie n'est possible avec elle.

Dans la même scène, Mme Chantelouve confesse avec hardiesse son désir d'être indépendante de l'homme: "Quant à s'occuper de mes actes, cela n'est pas son affaire, pas plus à lui, du reste, qu'à tout autre." 16/ Durtal est scandalisé par sa froide détermination et son manque de remords. L'artiste accepte donc l'opinion courante sur la place de la femme dans la société. Cette confession marque un point culminant dans la liaison Durtal-Chantelouve. La femme devient de plus en plus odieuse. Elle avait été l'amante de l'exécrable chanoine Docre dans une union adultère et "incestueuse" (car il était aussi son confesseur, c'est-à-dire père spirituel), elle participait à la messe noire, elle envoûte Durtal. Sa méchanceté se définit d'abord par son rapport d'insubordination à l'homme, car elle refuse de se soumettre à son autorité. Le danger qu'une femme révoltée pose à la société, c'est le danger de brouiller les limites bien définies des

classes et des sexes qu'aucun membre de la société en question ne devrait transgresser. Huysmans-Durtal trouve, par exemple, que la modernité est détestable parce qu'elle a supprimé la croyance en l'existence du ciel et de l'enfer, en enlevant au peuple: "l'indispensable crainte du vieil enfer."^{17/}, mais aussi le repos promis au paradis éternel. Désespéré, le peuple meurt dans de sanglantes révolutions. La femme qui jette un défi à l'ordre social crée un pareil bouleversement. Durtal admire beaucoup le clergé de l'époque médiévale, son rôle de père sévère, mais juste, joué auprès du peuple considéré comme enfantin et incapable d'agir consciemment. Dans son roman d'initiation, qu'est sous beaucoup d'aspects Là-Bas, l'auteur assume le rôle du voyant. La tendance didactique et moralisatrice, qui va dominer dans la création de J.-K. Huysmans après sa conversion en 1892, est déjà sensible en 1890.

Le dédoublement du caractère de Mme Chantelouve frappe Durtal dès qu'il découvre son identité: "Tout un côté visible de femme du monde, de salonnière prudente et réservée et un autre côté alors inconnu de folle passionnée, de romantique aiguë, d'hystérique de corps, de nymphomane d'âme..."^{18/} Elle est non seulement une femme sans unité, son catholicisme "maladif" lui ajoute de l'attrait parce qu'il annonce un vice "sublime". Hyacinthe consulte souvent son confesseur, dans son salon on

rencontre des prêtres, selon Durtal "ça pue la sacristie", son mari écrit des vies des saints. En même temps, elle reste en contact avec l'exécrable chanoine Docre et rend possible la participation de Durtal à la cérémonie sacrilège de la messe noire.

La deuxième source du scandale pour Durtal est un trait qui distingue Hyacinthe Chantelouve des autres héroïnes de la littérature du XIXème siècle qui, selon Naomi Schor sont: "consistently deprived of the minimal attribute of subjecthood...the power of locomotion, the right to move about freely."¹⁹ Mme Chantelouve possède cette liberté de mouvement et en profite sans scrupule. C'est elle qui prend l'initiative et propose dans ses lettres une aventure amoureuse. Elle enveloppe Durtal comme une araignée sa proie, sans lui laisser le temps de faire un mouvement. Dans cette liaison l'initiative appartient à la femme et les seules fois que Durtal essaie d'influer sur les événements, c'est encore pour mentir ou feindre une maladie. Il s'agit de nouveau d'un renversement des rôles traditionnels, c'est l'homme qui devient "l'odalisque" qui est "pris" au lieu de prendre. La femme diabolique est femme le moins possible, elle possède un côté masculin bien prononcé. En contraste, l'homme décadent est un être faible et peu viril.

Grâce à sa liberté de mouvement, Mme Chantelouve est capable de commettre le plus grand "crime" de tous; elle

viole le sanctuaire de l'appartement de l'écrivain célibataire. Elle est capable de le faire physiquement, mais, encore plus menaçant est son pouvoir déclaré de posséder n'importe quel homme, sans son consentement, par le moyen de l'incubat. Elle confesse avoir possédé Nerval, Baudelaire; comme ses prototypes Henriette Maillat et Berthe Courrière, Hyacinthe a une prédilection pour les écrivains. Huysmans revient plus d'une fois sur le fait que les membres de Hyacinthe sont froids, caractéristique qui autrefois attestait que la femme était atteinte d'incubat. Les indices de sa nature diabolique se multiplient: elle a les dents pointues et elle rit d'un rire strident, aigu. Hyacinthe est donc un être infernal. Selon J.-P. Vilcot: "L'enfer huysmansien c'est en bonne partie les autres."20/ La violation du sanctuaire de l'intérieur durtalien par Hyacinthe Chantelouve est un acte diabolique par excellence. Notons aussi que "l'affaire Maillat" présente une énigme dans la vie de J.-K. Huysmans, un vrai "gentleman" envers les femmes et qui a, pourtant, commis une indiscretion en citant littéralement les épîtres de Mme Maillat. Une sorte de "vengeance littéraire" pourrait ici servir d'excuse. Henriette Maillat avait effectivement violé "l'intérieur" huysmansien tout comme Mme Chantelouve viole celui de l'écrivain Durtal.

La question de l'incubat joue un rôle de première

importance dans Là-Bas, car c'est une autre manifestation du mouvement de dénégation de la réalité, puisque: "nos jouissances les plus certaines sont encore celles que l'on rêve."21/

Traditionnellement, dans la religion catholique, les succubes étaient des démons femelles qui venaient pendant la nuit s'unir à un homme. Les incubes étaient des démons mâles qui s'emparaient de la semence d'un homme et pouvaient même rendre une femme enceinte. Selon le sonneur Carhaix, l'existence des succubes et des incubes est attestée par saint Augustin, par saint Thomas, par saint Bonaventure, et par le Pape Innocent VIII parmi d'autres. Pour Durtal le phénomène de l'incubat est intéressant à cause du caractère potentiel d'un tel acte sexuel.

Il nous paraît justifié d'insister sur les prototypes de Mme Chantelouve car c'est Huysmans lui-même qui ne refuse pas de dévoiler ses sources. Les circonstances de la création sont, dans le cas de Là-Bas, presque aussi importantes que l'oeuvre même. Nous avons déjà mentionné le nom d'Henriette Maillat et, brièvement, celui de Berthe Courrière, comme les prototypes de Hyacinthe Chantelouve. Une troisième femme, Julie Thibault, avait aussi prêté certains traits à ce personnage diabolique et était à la source de l'expérience du succubat que Huysmans eut personnellement.

Née en Champagne, d'une famille paysanne, toute jeune

elle ressent une vocation de voyante. Elle commence à traverser la France dans un constant pèlerinage aux sanctuaires marials, prenant du pain et du lait comme toute nourriture. Elle se lie avec Vintras, le "prophète de Lyon", et devient "femme Apostolique", prêtresse, célébrant chaque matin la messe vintrasiennne, "le Sacrifice Provictimal de Marie" sur son autel portatif. Après la mort de son maître, elle se lie avec l'abbé Boullan, chez qui Huysmans fait sa connaissance. C'était du reste une femme simple et joviale et son rôle de prêtresse ne l'empêchait pas de faire le ménage chez Boullan, et après la mort de ce dernier, chez Huysmans. L'auteur de Là-Bas avait une profonde amitié pour cette femme si peu ordinaire, mais l'appelait toujours "vieille diabolique", "sorcière", et "satanisée". Toujours est-il qu'il continua à lui payer de petites sommes d'argent durant le restant de sa vie, même quand Julie n'était plus sa domestique, et lui fit un petit legs dans son testament. Pierre Lambert dans son article "Un culte hérétique à Paris, 11, rue de Sèvres", cite un texte inédit de Huysmans dans lequel l'écrivain raconte son expérience de succubat qui date probablement des débuts de sa connaissance avec Julie Thibault: "Succubat, si ça existe, je l'ai eu. Après mon entrevue avec Mme Thibaut [sic], la nuit, à trois heures ... j'en ai été brisé pendant deux jours, comme si cela avait été réel. Ma première pensée a

été que c'était envoyé par la Thibaut. Coïncidence inouïe ou succube C'est bien bizarre tout cela! Le succubat laisse un arrière-goût de peur, d'inquiétude Ça altère. C'est excessif, douloureux et exquis On se sent dupe - inassouvi quoique brisé. Puis ça revient en cogitations hésitées et soucieuses. Un leurre."^{22/} Il ne faut pas confondre le succubat avec des rêves d'un acte charnel avec une personne désirée. Julie Thibault n'était plus jeune à l'époque et avait plutôt l'aspect d'une paysanne robuste peu susceptible d'exciter le goût raffiné de Huysmans. Selon André Billy, Julie Thibault était: "l'inquiétante prêtresse à masque de César mort et à tournure de la loueuse de chaises".^{23/} Il s'agirait donc d'un envoûtement, d'un transfert d'énergie maléfique plutôt que d'une séduction.

Les lettres de Mme Chantelouve enflamment l'imagination de Durtal. Pour ce célibataire le désir n'existe plus, seul le désir du désir subsiste. La révélation du nom de la "chimère" apporte la désillusion: "...car son inconnue lui plaisait mieux. Jamais Mme Chantelouve ne réaliserait l'idéal qu'il s'était forgé ... le fait seul de connaître l'inconnue la rendait moins désirable, plus vulgaire..."^{24/} Lorsque des Hermies déplore les limitations de l'imagination humaine et l'omniprésence de l'animalité de la nature, Durtal propose de ne jamais faire l'acte de chair avec la femme que l'on aime et de: "...fréquenter,

quand on ne peut faire autrement, celles que l'on n'aime pas."25/ Cette exclamation de Durtal exprime le désir huysmansien de séparer le corps de l'âme, et, puisqu'on ne peut pas échapper aux exigences physiques, il faut au moins tâcher de créer au spirituel un domaine infranchissable. Pourtant, selon des Hermies, une telle solution ne serait pas pratique parce que non seulement l'homme s'imaginerait encore des plaisirs non-existants mais, de plus, les femmes auxquelles on proposerait une telle liaison, avec l'emploi de substitutions, ne sauraient apprécier la sagesse de cet "égoïsme".

L'homme huysmansien vit dans une double emprise, du dégoût de la nature et de l'insistance de la part de la femme à accomplir l'acte charnel. Non seulement elle cherche le plaisir physique mais, en vraie femme, elle ne veut pas l'admettre. Telle semble être l'opinion de l'auteur car, Mme Chantelouve qui, selon sa propre confession, possède la faculté de l'incubat, impose à Durtal une union charnelle. Elle joue toute une comédie devant lui, semble hésiter mais continue à lui rendre des visites nocturnes pendant lesquelles elle lui avoue sa passion. Toujours est-il qu'elle reste libre: "Je sens bien que cela devient confus et que je m'explique mal. Enfin tenez, je vous possède quand et comment il me plaît, ... vous seriez inférieur à ma chimère, au Durtal que j'adore et dont les caresses rendent mes nuits folles! 26/

Cet aveu laisse Durtal perplexe mais, bientôt, son orgueil blessé se fait sentir. Malgré la faiblesse de l'instinct le mâle se réveille en Durtal. Il ne supporte pas le fait que la femme affirme n'avoir besoin ni de sa permission, ni même de sa personne, pour le posséder. L'homme ne sait pas reconnaître qu'au fond les sentiments de la femme ressemblent aux siens. Elle aussi a un idéal qui est supérieur à la réalité. Encore une fois Mme Chantelouve refuse le rôle traditionnel de la femme parce qu'elle veut prendre au lieu de donner, elle cherche "une volupté d'avare, une espèce de péché solitaire."²⁷/ Autant l'homme huysmansien cherche à séparer le spirituel et le physique, autant la femme diabolique rend une telle séparation impossible car l'homme succombe à son pouvoir. Mme Chantelouve agit dans le contexte bien précis de la religion catholique et de sa définition du péché. Selon cette définition il est aussi détestable de commettre un péché charnel en réalité que d'en rêver. La femme diabolique, dans une caricature de Faust, car l'aventure y est réduite aux questions d'érotisme, cherche l'absolu dans le mal et, par conséquent, insiste pour que l'homme lui donne son âme aussi bien que son corps. Bien qu'elle soit néfaste, son rôle est toujours limité au moral et n'accède pas au statut métaphysique. Dans la vie personnelle de Huysmans cette conviction morale mène, cependant, à une prise de conscience métaphysique. Dans

Là-Bas, il transforme ses expériences, qui sont bien attestées dans les sources, les lettres, les mémoires etc. Il tient à convaincre le lecteur que la satanique Mme Chantelouve et l'exécrable chanoine Docre ont vraiment existé, que la messe noire et le succubat ont vraiment eu lieu. Les années 1890-91 marquent déjà le retour progressif de Huysmans au sein de l'Eglise catholique, couronné par sa confession le 13 juillet 1892 au monastère d'Igny. La conviction personnelle de Huysmans que le diabolisme féminin existe donne à ce vieux mythe une nouvelle puissance. A chaque époque historique c'est la croyance des individus, transformée, généralisée et finalement ancrée au fond de l'inconscient qui accorde aux mythes leur souveraineté. Ce qui est nouveau chez J.-K. Huysmans, c'est le fait qu'il aborde ce phénomène mythique, qu'est la femme diabolique, avec l'appareil naturaliste qui semble exclure, par définition, le spirituel ou le moral. L'auteur de Là-Bas agit en fils fidèle de son époque quand il veut être objectif et scientifique dans sa description du satanisme moderne. Cependant, les conclusions qu'il tire vont contre l'esprit du temps. Il est intéressant d'observer que Huysmans trouve un lien qui unit les deux perspectives, scientifique et morale.

La deuxième moitié du XIXe siècle est fascinée par les recherches sur les maladies mentales et sur le

fonctionnement du cerveau. Cependant, selon Huysmans, toute théorie qui nie l'existence des forces spirituelles est incomplète. Dans son univers, il existe un lien entre les maladies des nerfs et l'Esprit du Mal qui pénètre dans l'âme par les fissures ouvertes par les névroses. En 1895 Huysmans écrit une étude d'introduction au livre de Jules Bois Le Satanisme et la Magie. Il constate que rien n'est plus difficile que de tracer une ligne de démarcation entre les attaques variées de la grande névrose et les différents états du satanisme.^{28/} Selon Huysmans, même s'il était vrai qu'une lésion ou une altération de la substance grise du cerveau provoque la démonomanie, il resterait à savoir si une femme est atteinte de démonomanie à cause d'une telle lésion, ou bien si la lésion s'est produite comme effet de la démonomanie, autrement dit "une femme est-elle possédée parce qu'elle est hystérique, ou est-elle hystérique parce qu'elle est possédée L'Eglise seule peut répondre, la science pas."^{29/} Huysmans se méfie surtout des méthodes du Dr Charcot qui donne à la Salpêtrière des présentations, qu'il faudrait qualifier aujourd'hui de pseudo-scientifiques, où ses malades sont montrées pendant leurs attaques d'hystérie. Elles sont souvent à moitié nues et prennent des poses qui indiquent une exaltation érotique ou religieuse. Le voyeurisme évident de ces "conférences" est peut-être une des raisons de la popularité de ces séances auprès du grand public

qui y assiste. Huysmans trouve le système de Charcot suspect. Il refuse d'accepter l'idée que l'on puisse développer les impulsions sataniques chez une femme en appuyant sur ses ovaires. Il cherche une explication qui tienne compte des forces spirituelles. Si sa croyance dans le pouvoir de l'exorcisme n'est pas absolue, il laisse au moins la question ouverte. Dans l'étude déjà mentionnée, Huysmans cite le cas d'une jeune fille de Gif qui: "...exilée de sa propre personne par le Démon, fut examinée par des aliénistes qui conclurent à son internement immédiat dans un asile. La famille refusa. Des prêtres délégués par l'évêque de Versailles, scrutèrent la malade, à leur tour; ils reconnurent les symptômes de l'emprise infernale, pratiquèrent les exorcismes et la guérèrent."³⁰/ La religion continue à être la guérisseuse des âmes. Huysmans met les théories de Charcot au même niveau que la méthode naturaliste pure de Zola, les deux l'ennuient et lui répugnent. Il cherche à démontrer leur erreur. Le Diable existe, il continue à régner et les succubes prouvent cette réalité et vont contre les constatations du matérialisme. Voilà pourquoi le personnage diabolique féminin est étroitement lié à la question de la méthode huysmansienne et à l'évolution de son style. La possibilité de publier les preuves de l'existence des succubes, et, par conséquent, celle du Diable, munit l'attaque huysmansienne contre le

naturalisme d'un argument puissant. L'auteur veut indiquer ses sources exactes, afin de convaincre ses adversaires en utilisant leur propre démarche de documentation scrupuleuse. Nous avons signalé le souci surprenant de Huysmans de dévoiler l'existence des prototypes de ses personnages et des situations décrites dans le roman, même au prix d'un affaiblissement de la part de l'imagination, c'est-à-dire du pouvoir créatif de l'auteur.

Le désir de peindre une réalité satanique distingue Là-Bas des autres créations romanesques, si nombreuses à l'époque, dont le côté diabolique n'est qu'un avatar du fantastique. La tâche de: "suggérer au public, en un siècle de science et de tracas temporels, que le monde invisible nous conditionne encore et nous assiège, que la bonne nature n'est qu'une idole des véritables obscurantistes, savoir les naturalistes, que nous devons sans cesse des comptes à l'au-delà et que si la création est sauvée, ce n'est jamais que de justesse..."^{31/} trouve d'ardents partisans dans ce siècle qui est censé adhérer aux idées d'Auguste Comte.

Une vraie angoisse spirituelle se manifeste donc à côté d'une préoccupation esthétique, ou formelle. Selon Huysmans, le satanisme est une maladie de l'âme et il est naturellement associé à la maladie mentale. Dans *Berthe Courrière*, une autre des femmes-prototypes de Hyacinthe Chantelouve, le lien entre la maladie mentale et le

satanisme trouve un parfait exemple.

Caroline-Louise-Victorine Courrière, ou de Courrière comme elle aimait être appelée, était une sorte de "bas-bleu" occultiste. Comme Henriette Maillat, elle "collectionnait" les artistes, elle fut d'abord la maîtresse du sculpteur Clésinger, et ensuite de l'écrivain Rémy de Gourmont. Elle n'avait jamais rompu avec la religion catholique mais, comme Julie Thibault, la pratiquait d'une façon peu orthodoxe. Dans son salon on trouvait un pêle-mêle d'objets du culte: des chasubles, des tableaux saints etc. Elle portait toujours un énorme sac qui renfermait des brochures, des articles de journaux et des livres de littérature contemporaine. Elle fréquentait l'abbé Mugnier qu'elle présenta à Huysmans, elle eut donc une part dans la conversion de l'écrivain, qui devint l'ami du bon prêtre. Ce qui est le plus important pour nous, c'est qu'elle connaissait, aussi, l'abbé Van Haecke à Bruges. L'homme que Huysmans désignait sans équivoque comme le modèle du diabolique chanoine Docre. Comme Mme Chantelouve, Berthe avait une liberté de mouvement, refusée à la majorité de ses contemporaines. Elle allait, seule, rendre visite à l'abbé Van Haecke, en Belgique. Pendant un de ces voyages, elle fut arrêtée par la police, au petit matin, dans les remparts de la ville, elle était à peine habillée. Dans un état de grande agitation elle fut internée dans un asile

de la ville. Rémy de Gourmont essaya de la libérer pendant quelques mois. On ignore les détails de cette affaire car, malheureusement, le rapport de police a mystérieusement disparu. Une maladie mentale supposée fournit une excuse pour supprimer la liberté de mouvement à cette femme, dangereuse à cause de ses excentricités. Le seuil, si difficile à définir, entre un état "normal" et un état de maladie mentale est transgressé. Quelques années plus tard, Berthe se rendit à Bruges pour une dernière entrevue avec l'abbé Van Haecke. Selon Guillaume Apollinaire qui raconte ce voyage, le prêtre satanique voulait retenir Berthe à tout prix. Elle monta dans le train, mais se sentait retenue par une force qui l'immobilisait. La force secrète l'attira jusqu'à la frontière avec la France; toujours est-il que Berthe finit par regagner Paris, brisée de fatigue et d'émotion. Apollinaire ajoute que cette escapade avait troublé profondément Berthe qui, à partir de ce moment, croyait posséder un fluide capable d'attirer ou d'écarter les gens.^{32/}

Berthe était une figure importante dans le monde de l'occultisme à la fin du siècle, et elle encouragea le travail de Huysmans sur La-Bas, en le mettant en contact avec des sources intéressantes. S'il est vrai que Mme Chantelouve reprend quelques caractéristiques de Berthe Courrière, il faut aussi dire que le portrait qui en

résulte est peu flatteur pour cette dernière. Rémy de Gourmont, en homme parfaitement galant, court à la défense de son amie en attestant que la messe noire décrite dans le livre est purement imaginaire. Gourmont qui n'avait jamais appartenu à l'école naturaliste ne voyait pas de mal à ce que les événements décrits dans le roman aient pu naître de l'imagination de l'écrivain. D'autre part, il se rendait compte qu'une allusion au satanisme peut avoir de graves conséquences, et l'incident de Bruges prouve qu'il avait raison.

La notion que la femme a toujours tendance à virer vers les extrêmes dans la vie spirituelle trouve une bonne illustration en Berthe Courrière, trait qu'elle prête à Mme Chantelouve. Les deux femmes sont liées d'amitié avec un bon prêtre, l'abbé Mugnier dans le cas de Berthe, et, en même temps, avec un prêtre diabolique, Van Haecke/Docre. L'exaltation spirituelle très prononcée, la haine du médiocre, de l'impuissance, dominant toute leur existence. Il en est de même pour Gilles de Rais dont le parcours spirituel explique bien le cas de Mme Chantelouve. Il fut d'abord un soldat brave et pieux et puis, par un "découragement de la sainteté", il devint mystique satanique. Car la sainteté et le diabolisme, selon Huysmans, se trouvent aux extrêmes du même axe spirituel. Etre satanique dans la société contemporaine témoigne, selon Huysmans, d'une spiritualité éveillée. L'attitude

que l'on serait tenté de qualifier d'exaltation douteuse garde pour lui une signification positive. En outre, c'est le diabolisme, la magie noire qui le ramenèrent au catholicisme dans lequel il trouva enfin une paix précaire qu'il chercha toute sa vie. Il écrit au baron Firmin van den Bosch: "Par le surnaturel du mal j'ai eu la perception de l'autre."³³/

Le principe du Mal, en plus de sa valeur esthétique si chère aux écrivains "décadents", est ici "racheté" du point de vue moral car il se trouve à l'autre extrême du principe du Bien, ils font donc partie du même système de références. Vers la fin de sa vie Huysmans embrasse la religion catholique, mais à l'époque de Là-Bas son manichéisme est apparent. Il montre aussi une attitude hostile envers les francs-maçons, les Lucifériens et les Palladistes que l'on ne doit pas confondre avec les Sataniques. Les Lucifériens professent une religion catholique "à rebours" en croyant que Lucifer est le principe du bien, et l'organisation de leur église est une parodie du catholicisme, avec un pape noir etc. Les Sataniques pactisent avec le diable et l'adorent en tant qu'élément malin. Les femmes seraient surtout enclines à cette dernière déviation. Leur participation dans les sectes diaboliques est un défi jeté à la moralité définie par l'homme et pour l'homme. Selon leurs critiques mâles, elles volent les hosties des tabernacles, elles corrompent

les prêtres, elles participent à la messe noire que Michelet, toujours paternellement indulgent, appelle la "rédemption" d'Eve. Jules Bois dans son livre Le Satanisme et la Magie (1895) confirme cette idée de l'activité féminine dans les cercles sataniques: "J'ai parcouru Paris en quête des petites religions qu'il renferme, je l'ai trouvée partout, la sectaire levant un front indomptable. Les femmes mènent le mysticisme, non plus cette fois secrètement, mais au grand jour, avec orgueil."^{34/} C'est bien l'image que Huysmans peint dans Là-Bas. Des Hermies atteste que les associations sataniques se composent en majeure partie de femmes, et que ce sont elles qui volent et désacralisent les hosties. La messe noire est le domaine de la femme, les seuls représentants du sexe masculin sont le prêtre diabolique qui professe, les vieux homosexuels et les enfants de chœur asexués. La cérémonie décrite dans Là-Bas a lieu dans un ancien couvent d'Ursulines dont la propriétaire est une femme, une ancienne religieuse débauchée par le chanoine Docre. La messe noire est un "véritable sérail d'hystéro-épileptiques et d'érotomanes"^{35/} selon des Hermies. La description témoigne encore une fois de la difficulté éprouvée par l'époque de Huysmans à séparer la maladie mentale et le diabolisme: "C'était un cabanon exaspéré d'hospice, une monstrueuse étuve de prostituées et de folles."^{36/} Mme Chantelouve y est dans son élément; son

rôle dominant est de nouveau apparent. Elle sert de guide à Durtal à travers l'ancien couvent, et pendant la cérémonie.

Un autre point sur lequel l'épisode de la messe noire attire notre attention est le domaine de la fertilité féminine où le diable et la femme ont partie liée. Selon certains historiens et anthropologues, les femmes participaient au sabbat parce qu'elles croyaient que le bouc président à ces réunions leur accordait le plaisir sexuel sans le danger de la grossesse. Le rite de manger les enfants, ou de les malmener autrement, que la tradition attribue aux participants des sabbats serait donc un sacrifice lié à l'infertilité. Dans une femme enceinte la nature victorieuse se manifeste avec la plus grande évidence, c'est l'une des raisons pour lesquelles l'écrivain décadent mâle la trouve surtout abominable. Bien que la messe noire du chanoine Docre manque d'ampleur et que le côté sanglant et incestueux des vieux sabbats fasse défaut, comme le constate des Hermies, le prêtre paraît néanmoins "exorbitant" à cause des blasphèmes et des sacrilèges qu'il commet. Il commence sa supplication à Satan en insistant sur son aspect de dieu de la stérilité: "...tu sauves l'honneur des familles par l'avortement des ventres fécondés dans des oublis de bonnes crises, tu insinues la hâte des fausses couches aux mères et ton obstétrique épargne les angoisses de la

maturité, la douleur des chutes aux enfants qui meurent avant de naître!" et plus loin: "...tu aides aux amours stériles."^{37/} Durtal aussi, avec un accent de fascination, appelle Satan dieu de la stérilité. Charles Baudelaire, envers qui la dette de Huysmans est incontestable, qualifiait la grossesse de "maladie d'araignée" et aspirait à une complète stérilité, car il déclinait toute responsabilité pour ses descendants.^{38/} L'attitude anti-biologique, que Huysmans partage avec l'auteur des Fleurs du Mal, influence profondément les rapports entre Durtal et Mme Chantelouve.

Dans A Rebours, le névrosé Des Esseintes ne ressentait plus de désir ou s'il en ressentait c'était grâce à un mouvement volontaire de son imagination, autrement dit, il avait le contrôle de ses instincts. L'imagination de Durtal est excitée par les "lettres en ignition" mais, hélas, la réalité tue le rêve. Cependant, l'homme est obligé d'accepter l'acte charnel pour se "débarrasser" de la femme. Pris au jeu, Durtal se jette dans les bras de la femme diabolique, en prononçant, symboliquement, les mots maléfiques "Je t'adore Belzébuth". Ici, de nouveau, une fois l'acte charnel accompli, la femme diabolique se révèle être une répugnante charogne, donne une sensation de manque, n'est qu'"une femme": "sa désillusion était complète Elle [Hyacinthe] le répugnait et il se faisait horreur."^{39/}

Le caractère destructeur de l'acte de chair commis avec une femme diabolique se manifeste au niveau physique car le corps féminin perd sa beauté, aussi bien qu'au niveau moral parce qu'il désillusionne, il tue le rêve et jette l'homme "dans un tas de boue."40/

La femme règne dans le domaine sexuel, c'est une réalité qu'il faut bien accepter, semble vouloir dire Huysmans, mais l'homme peut l'emporter dans la guerre des sexes s'il refuse toute valeur à la sexualité féminine, cette "suite animale" comme il l'appelle. Chez la femme la sexualité est un péché, il n'en est pas de même pour l'homme. Gilles de Rais qui avait accompli des perversités sexuelles abominables et qui s'était repenti, finit par être pardonné et sauvé. Son érotisme forcené trouve le pardon aux yeux du peuple. Barbe-Bleue sauve son âme, la femme la perd sans appel.

C'est l'appétit énorme de Hyacinthe dans le domaine sexuel qui trouble Durtal par-dessus tout. Il adhère au vieux mythe qui veut que les relations sexuelles épuisent l'énergie de l'homme artiste, l'énergie qu'il devrait utiliser à de nouvelles créations. La littérature offre le moyen de se venger contre les prétendus abus de la femme dans la sphère sexuelle; l'écrivain peut transformer la femelle assoiffée d'érotisme en un être diabolique. Huysmans, qui s'intéresse toujours à la symbolique populaire, ne refuse pas de reprendre cette figure usée.

Il se place dans la longue lignée des écrivains pour qui le châtement de la femme dans la littérature est le moyen de se venger contre l'énergie féminine irrépressible. Mais c'est à la femme diabolique qu'appartient "le dernier mot", car elle dépasse cette symbolique statique, elle comble le complexe castrateur et, stérile par excellence comme le personnage littéraire, elle donne cependant naissance à une riche création artistique.

L'héroïne de Là-Bas est donc un monstre car son énergie sexuelle est inassouvie. Dans la mesure où une sainte de l'église catholique est le contraire d'une femme-diable, la sainte Lydwine de Schiedam, à qui Huysmans consacre son énergie créatrice quelques années plus tard, est l'antithèse de Mme Chantelouve. La sainte est un être asexué par définition. De plus, nous apprenons dans l'histoire de sa vie, que sa maladie l'immobilisait, elle restait toujours dans sa chambre. Lydwine représente l'absolu de la soumission, donc l'idéal de la féminité. Avant de trouver cette femme idéale qui délivre de la souffrance spirituelle, Huysmans continue à être tourmenté par la femme qui cause de la peine, qui est "le plus puissant engin de douleur que Dieu ait donné à l'homme."⁴¹ Pourtant J.-K. Huysmans n'a jamais plus créé de personnage féminin qui puisse être comparé à la mystérieuse, diabolique Hyacinthe Chantelouve.

L'épisode de la messe noire fournit à Durtal une

excellente excuse pour rompre finalement sa liaison avec sa diabolique maîtresse. Il est fatigué, écoeuré, brisé. Sa curiosité, au nom de l'art, l'a poussé peut-être trop loin. Le travail sur le livre racontant l'histoire de Gilles de Rais s'achève. Huysmans a de nouveau recours aux lettres d'Henriette Maillat qui bouclent son roman sur le satanisme médiéval et contemporain. La femme reproche à Durtal de ne pas vouloir lui concéder "une franche camaraderie", elle veut "laisser son sexe" chez elle. Mais comme toujours, les supplications de la femme diabolique sonnent faux; Durtal sait que c'était l'union érotique qui l'intéressait par-dessus tout.

Dans l'oeuvre huysmansienne le diabolisme est une étape entre le naturalisme, c'est-à-dire le physique, et le symbolisme sublime de la religion catholique. La femme diabolique est la représentation par excellence de certaines forces surnaturelles de la vie. Cette image, bien que stéréotypée, est néanmoins bien répandue et Mme Chantelouve prouve, selon J.-K. Huysmans que l'Esprit du Mal existe. Ainsi montre-t-elle que la méthode naturaliste et la science moderne négligent un aspect important de la réalité en refusant leur validité aux phénomènes spirituels. C'est la spiritualité de l'auteur de Là-bas qui rend possible la création d'un personnage diabolique féminin. Les autres auteurs de l'école naturaliste, qui se limitent à l'aspect matériel de la vie

dans leur création artistique n'ont pas contribué à la représentation du monde diabolique féminin.

Mme Chantelouve est si peu femme ordinaire que son apparition crée un bouleversement menant directement à un acte de création artistique. Une femme réelle, l'auteur des "lettres en ignition" est la source d'une création artistique dans laquelle une femme imaginaire devient un être diabolique. Elle reflète l'angoisse de l'homme de la fin du siècle dernier envers les prétendus succès de la science moderne et les dangers, qui apparaissent déjà à l'horizon, de graves perturbations sociales, des guerres et des révolutions. L'homme huysmansien déplore la perte d'une stabilité basée sur les principes de la moralité chrétienne et la femme diabolique représente les menaces de la modernité qu'il déteste--la chute de l'homme et la désintégration progressive de la société. Comme symbole de l'insécurité et de l'instabilité du monde, elle se manifeste dans l'écriture huysmansienne comme un être éphémère, fuyant, et par-dessus tout, menaçant.

NOTES

1. J.-K. Huysmans, A Rebours, Paris: Union Générale d'éditions, 1975, p. 181.
- 2.-----, Marthe, histoire d'une fille, Oeuvres complètes, Paris: Crès, 1928, Vol. II, p. 140.
- 3.----- A Rebours, p. 182.
4. Christian Berg, "Huysmans et l'Anti-physis", Colloque du Mans, Revue des sciences humaines, Nos. 170-171, avril-septembre, 1978, p. 34.
5. J.-K. Huysmans, Trois primitifs, Oeuvres complètes, Vol. XI, Paris: Crès, 1930, p. 76.
6. L'Echo de Paris, 16 février, 1891, cité dans Herman Bossier, Un personnage de roman. Le chanoine Docre de 'Là-Bas', Bruxelles-Paris: Les Ecrits, 1943, p. 82.
7. Une lettre à Ari Prins du 15 juin 1890, cité d'après Barbara Beaumont, The Road from Decadence. From Brothel to Cloister. Selected Letters of J.-K. Huysmans. London: The Athlone Press, 1989.
8. J.-K. Huysmans, Là-Bas, p.46-47.
9. ibidem, p. 49.
10. Expressions utilisées par Huysmans dans son article sur Félicien Rops dans Certains, Oeuvres complètes, Vol. X, Paris: Crès, 1929, p. 105.
11. Annette Kahn, J.-K. Huysmans. Novelist, Poet and Art Critic, Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Research Press, 1987, p. 33.
12. Jules A. Barbey d'Aurevilly, Oeuvres romanesques complètes, Bibliothèque de la Pléiade, ed. Jacques Petit, Vol. II, Paris: Gallimard, 1966, p. 138.
13. Lettre à l'abbé Boullan, 7 février 1890.
14. Voir par exemple Rémy de Gourmont, La Culture des idées, Paris: Union générale d'éditions, 1983, p. 144.
15. Là-Bas, p. 205.

16. *ibidem*, p. 204.
17. *ibidem*, p. 130.
18. *ibidem*, p. 117.
19. Naomi Schor, Breaking the Chain. Women, Theory and French Realist Fiction, New York: Columbia University Press, 1985, p. 157.
20. J.-P. Vilcot, Huysmans et l'intimité protégée, Paris: Lettres modernes, 1988, p. 16.
21. Là-Bas, p. 105.
22. Pierre Lambert, "Un culte hérétique à Paris, 11, rue de Sèvres", Cahiers de la Tour Saint-Jacques, VIII, p. 194.
23. André Billy, Huysmans et Cie, Paris: Nizet, 1963, p. 171.
24. Là-Bas, p. 117.
25. *ibidem*, p. 190.
26. *ibidem*, p. 159.
27. *ibidem*, p. 160.
28. J.-K. Huysmans, Etude introductive, Jules Bois, Le Satanisme et la Magie, Paris: Léon Chailleg, 1895, p. VII.
29. J. K. Huysmans, Là-Bas, p. 152.
30. -----, Etude introductive du livre de Jules Bois, Le satanisme et la magie, Paris, Léon Chailleg, 1895, p. VIII.
31. André Thérive, "'Là-Bas'", Cahiers de la Tour Saint-Jacques, VIII, 1961, p. 90.
32. Jean Vinchon, "Guillaume Apollinaire et Berthe Courrière", Cahiers de la Tour Saint-Jacques, VIII, 1961, p. 164-165.
33. Cité dans André Thérive, *op. cit.* p. 90.
34. Jules Bois, Le Satanisme et la Magie, p. 27.

35. Là-Bas, p. 251.
36. *ibidem*, p. 248.
37. *ibidem*, p. 245.
38. Charles Baudelaire, Oeuvres complètes, Paris: Gallimard, 1961, p. 509.
39. Là-Bas, p. 185.
40. *ibidem*, p. 185.
41. J.-K. Huysmans, En Route, Oeuvres complètes, Vol. XIII, Paris: Crès, 1931, p. 126.

C O N C L U S I O N

Reste la femme, dont l'homme ne
se lassera jamais de faire un
ange ou un démon.

Denis de Rougemont

En 1772 Jacques Cazotte publie son roman Le Diable amoureux. Quelques années plus tard, le siècle s'achève dans les douleurs d'une révolution qui a ses racines dans la philosophie rationaliste. Le monde de l'ancien régime disparaît, celui de la bourgeoisie triomphante, qui va imposer son système de valeurs, est en train de naître. Le roman de Cazotte, ancré dans le XVIIIème siècle, est une critique de la philosophie des Lumières, effectuée à l'aide d'un personnage diabolique dont le sexe, d'emblée, n'est pas certain, mais qui devient sensiblement féminin au moment décisif de la séduction. Esquissée dans l'oeuvre de Cazotte, la femme diabolique va affermir son emprise sur l'imagination des auteurs tout au long du XIXème siècle.

Jean Fabre croit que: "Du point de vue de l'histoire littéraire, la conjonction Cazotte-Potocki n'a d'autre fondement que la vogue du 'roman noir', au sens historiquement limité, mais conceptuellement assez vague que le XVIIIème siècle a donné à ce terme. Mais, au moins pour un lecteur français, ce rapprochement de ces deux noms est à peu près inévitable..."^{1/} Issus d'une vogue commune, les romans de Cazotte et de Potocki présentent, toutefois, d'assez grandes différences de signification. Le Diable amoureux est essentiellement un manifeste antirationaliste et la diablesse Biondetta personnifie le danger associé à toute révélation qui n'est pas inspirée

par un Dieu catholique.

A la différence de Jacques Cazotte, Potocki attribue un rôle tout autre à ses héroïnes diaboliques. La signification profonde de son roman est morale, il préconise une religion naturelle, fondée sur des principes moraux qui, selon lui, sont communs à toutes les religions. Par contre, il ridiculise toute religion dite "révélée", ce qui le place dans le camp opposé à celui de Cazotte, défenseur de la tradition catholique. La signification des diablasses, des revenants et des pendus est, elle aussi, différente. Nous avons fait allusion au fait que le Manuscrit trouvé à Saragosse indique le soin didactique de l'auteur. Or, Potocki, en sa qualité de savant et de polygraphe, une fois embarqué dans sa mission de prouver que toutes les religions sont à peu près les mêmes, en fait une présentation extrêmement détaillée qui serait trop ennuyeuse si elle n'était pas si amusante. Selon la mode de l'époque, Potocki fait, donc, un usage abondant des éléments fantastiques, dont la femme diabolique, mais dans un but essentiellement divertissant et: "cet insolite est tellement plaisant et ce macabre tellement saugrenu qu'on hésite à ranger leur inventeur parmi les maîtres du 'genre sombre'"2/ selon un critique moderne. Telle était aussi notre impression, ce qui nous a permis de placer Jean Potocki parmi les écrivains dont l'inspiration n'est pas tributaire du conte fantastique.

Le héros de Cazotte, Alvare, est tenté par la diablesse Biondetta, munie de tous les attributs de la philosophie rationaliste, de renoncer à sa foi et à sa tradition. L'acceptation de la nouvelle philosophie signifierait, selon Cazotte, la damnation éternelle et Biondetta est, au fond, Belzébuth, à la tête odieuse de chameau. Si Alvare se laisse tenter, il sera détruit. Les héroïnes potockiennes, Zibeddé et Emina, elles aussi, tentent le jeune Alphonse. Elles exigent qu'il renonce à sa religion et à son obéissance au roi catholique d'Espagne. Mais la récompense qu'elles proposent n'est pas négligeable. Ces "diables" ont le pouvoir de rendre Alphonse riche et heureux, et ceci sans aucune ruse diabolique. Elles offrent les avantages d'une culture et d'une religion différentes, mais aussi valables que celles qu'Alphonse doit rejeter.

Après avoir ainsi défini le rôle de ses héroïnes diaboliques, Potocki ne s'engage pas dans la discussion sur la vraie existence des femmes diaboliques. Dans le roman, Emina et Zibeddé apparaissent ex nihilo, donc comme des êtres non-matériels, ce n'est qu'un prétexte pour mettre en scène deux musulmanes, en pleine Espagne du XVIII^{ème} siècle, fait autrement inexplicable. De plus, comme nous l'avons constaté plus haut, la femme diabolique réunit les deux grandes tentations du monde chrétien, le satanisme et l'érotisme. Puisque Alphonse doit faire

preuve de sa foi et de son honneur, une femme diabolique devient un excellent point de repère par rapport auquel il doit reformer/réformer ses croyances. Cependant, Alphonse se tire assez bien d'affaire, convaincu de la nature très réelle de ses deux cousines. Pour l'effrayer davantage, on lui fait lire l'histoire de Thibaud de la Jacquière, le débauché qui fait noce avec Belzébuth, déguisée en une belle ingénue, avec les résultats que l'on sait. Après une lecture si édifiante, Alphonse se plonge dans de tristes pensées, mais, de nouveau, la réalité l'emporte sur l'imaginaire et Alphonse cherche une consolation auprès des deux belles femmes de chair. Chez Potocki, fils de l'époque rationaliste, le concret détruit toujours l'imaginaire.

La question préalable de l'histoire d'Alphonse, notamment, si ses deux cousines sont des succubes, ou bien des femmes réelles, trouve sa réponse dans le déguisement au moment où les deux cousines donnent naissance à deux jolis garçons. L'intuition d'Alphonse ne l'a pas trompé. La qualité la plus étonnante chez Potocki c'est, qu'en ce qui concerne ses héroïnes, même supposées diablasses, il ne donne pas la moindre preuve de misogynie. A la différence des autres auteurs de cette étude qui, malgré le fait qu'ils ne font pas entrer de forces diaboliques surnaturelles dans leurs récits mais, néanmoins, créent des personnages soit-disant réels, bien que sentant le

souffre, Jean Potocki voit, et accepte, la femme dans ses qualités réelles. Rébecca, la belle Juive renonce à ses études pour l'amour d'un homme. On se demande si Potocki accepte le stéréotype qui veut que chez la femme le sentiment précède la pensée, selon la vieille dichotomie qui sépare Logos et Eros. Cependant, Rébecca est libre de choisir et elle décide consciemment, en donnant la preuve d'une plus grande indépendance d'esprit que son frère qui remplit aveuglément la volonté de son père, en continuant ses études cabalistiques. Jean Potocki estime les femmes égales de l'homme, faibles ou fortes, intelligentes ou stupides, selon le cas. L'ironie qui règne au suprême degré dans le Manuscrit trouvé à Saragosse empêche la création d'un personnage stéréotypé, car l'auteur prend constamment du recul pour mieux juger l'univers qu'il décrit. L'ironie est un trait qui lie Jean Potocki et Prosper Mérimée. Cette marque distinctive du Manuscrit et de Carmen, qui abonde surtout dans les passages auto-ironiques, est absente chez Barbey d'Aurevilly et chez Huysmans qui n'arrivent pas à créer cette impression de détachement stoïque.

Une cinquantaine d'années après Jean Potocki, Prosper Mérimée crée le personnage de Carmen, né dans la riche culture espagnole qui nous a aussi donné d'autres personnages-types comme Don Quichotte, Don Juan et la Celestina. Carmen est une femme forte qui détruit son

amant faible. Toute tentative faite pour analyser l'intrigue résulte en des conclusions banales, telles que: la passion mène au crime, Carmen aime sa liberté plus qu'elle n'aime don José, etc.^{3/} L'art de Mérimée consiste à créer une atmosphère, à évoquer l'impression de l'amour comme piège, comme prison, et ceci dans un récit très sobre et extrêmement condensé. L'Espagne et les bohémiens servent à plonger le lecteur dans une atmosphère de dépaysement et le fait que Carmen est sorcière met en relief la nature irrationnelle de l'amour. Chez Mérimée, l'exotisme n'est qu'un point de départ, et l'histoire prend vite une signification morale. Carmen accède à un code moral que le narrateur présente comme différent du sien mais qu'il respecte néanmoins. Carmen est fidèle à son monde jusqu'à la mort. Cette femme qui se veut toujours libre, qui détruit don José au nom de cette liberté chérie est, finalement, asservie par sa propre tradition. A la différence des femmes diaboliques dépeintes par Barbey d'Aurevilly et Joris-Karl Huysmans, elle n'est pas corrompue. On pourrait même dire qu'elle est incorruptible, c'est là la tragédie de don José. Prosper Mérimée s'intéresse, d'ailleurs, à des cultures diverses et promène sur ses héroïnes exotiques, Carmen, Colomba, un regard curieux mais indulgent. Les femmes dans ses nouvelles défendent souvent la tradition, les coutumes, avec plus d'intransigeance que les hommes. Cependant, il

ne croit pas à la supériorité de son propre code de valeurs. Le fait qu'il était incroyant a, peut-être, rendu possible cette tolérance. Malgré l'insistance de l'auteur qui répète que Carmen est "diable", "fille de Satan", etc. il lui accorde des qualités qui la rendent très différente des autres diablasses de cette étude. Carmen incarne plutôt la fatalité qu'un mal moral, ce trait typique des héroïnes de Barbey d'Aurevilly et de Huysmans. Cependant, il nous paraît justifié d'inclure Carmen dans cette étude sur le diabolisme féminin, car, beaucoup plus que toutes les autres femmes fatales du siècle dernier, elle est devenue le symbole du pouvoir destructeur du sexe féminin.

Prosper Mérimée parle à notre esprit, il veut nous raconter une histoire curieuse et, surtout, élégante. Par contre, Barbey d'Aurevilly s'adresse à nos émotions, il avoue qu'il veut donner "l'horreur" des choses qu'il raconte. Pour chacun de nos auteurs, la signification de la femme diabolique est surtout morale, bien que seulement deux d'entre eux professent une religion, en l'occurrence le catholicisme. Avec Potocki nous découvrons une morale naturelle, propre à toutes les religions connues de l'auteur, avec Mérimée, l'aspect relatif de la morale prend de l'importance; finalement, chez Barbey d'Aurevilly et chez Huysmans, on se retrouve dans le contexte bien défini de la morale et de la religion catholique. Chez ces deux auteurs, aucun souci de dépaysement, aucune excuse

pour les actes extraordinaires qu'il décrivent. On est en plein Paris, entouré par la culture que le lecteur trouve familière. Les héroïnes aurevilliennes sont diaboliques car elles transgressent le code moral bien connu, elles n'appartiennent pas au monde exotique des gitans ou des bandits espagnols ou italiens. C'est cette notion du familier qui rend leurs crimes tellement exorbitants. Il convient ici de souligner qu'aussi bien les catholiques que les anti-cléricaux de la France du XIXème siècle cherchent à influencer les générations futures grâce à une éducation maternelle et, par conséquent, les deux camps font l'éloge de la femme au foyer. Les deux camps, tous différents soient-ils, ont intérêt à "démoniser" la femme indépendante et sexuée et qui renonce à ses responsabilités au sein de la famille.

Pour Barbey d'Aurevilly la passion érotique chez une femme signifie le satanisme. L'auteur des Diaboliques accepte deux stéréotypes de féminité: la femme virginale, soumise à la volonté masculine, dotée de vertus "domestiques" et la femme diabolique, qui cherche avant tout sa propre satisfaction érotique. Ses héroïnes oscillent donc toujours entre ces deux extrêmes. Ceci n'empêche que le héros aurevillien soit fasciné par la femme, angélique aussi bien que diabolique, et cherche sa compagnie. Chez Huysmans, par contre, le satanisme est une maladie de l'âme. Le héros huysmansien est dégoûté par la

"femelle" même quand elle n'est pas diabolique, et, en général, fuit la femme qu'il perçoit comme la plus grande menace. Chez Barbey d'Aurevilly l'érotisme et le satanisme ont partie liée, chez Huysmans par contre, même la messe noire, cette expression suprême du satanisme, manque d'une façon surprenante, de vraie sensualité.

Theodor Adorno écrit que "le caractère féminin, l'idéal de féminité suivant lequel il a été modélé, sont les produits de la société masculine"^{4/}. Une femme devient diabolique au moment où elle cesse de respecter l'idéal de féminité, en vigueur dans la société et dans l'époque où elle vit. Betty Roszak et Theodore Roszak soulignent dans leur livre Masculine/Feminine. Readings in Sexual Mythology and the Liberation of Women qu'au XIXème siècle, de nombreux experts-mâles de la sexualité féminine ont considéré la femme comme un "animal asexué": "in the normal woman [...] sexual instinct is acquired, not inborn. When it is inborn or awakens by itself, there is abnormality."^{5/} C'est dans ce sens que les héroïnes diaboliques dans notre étude sont des "monstres".

Irrespectueuse d'un mythe, la femme indépendante, qui cherche à satisfaire ses intérêts sexuels, est considérée comme révoltée et commence à personnifier un autre stéréotype: elle devient un monstre, c'est-à-dire un être d'une conformation anormale, par défaut ou excès de certains traits. "On donne vite aux irréductibles un

visage satanique" nous assure Amand Danet dans son introduction du Marteau des sorcières d'Henry Institoris et de Jacques Sprenger, le livre qui a tellement influencé les juges des procès des sorcières depuis le XVème jusqu'au XVIIIème siècle.^{6/}

Nous avons essayé de relever les caractéristiques d'une femme diabolique, au cours du XIXème siècle. Sur le plan littéraire, la femme diabolique est, le plus souvent, un être énigmatique, rarement lui donne-t-on la parole. Une exception importante est la duchesse de Sierra Leone, l'une des héroïnes aurevilliennes qui raconte sa propre histoire. En conséquence de cette prise de la parole, la duchesse devient encore plus dangereuse et monstrueuse. Quant au reste des héroïnes diaboliques, elles sont toutes vues et interprétées à travers une optique masculine. Les auteurs ne se donnent pas la tâche d'analyser, si faire se pouvait, le moi profond d'une héroïne diabolique. On constate une singulière inaptitude, voulue ou inconsciente, de révéler les secrets cachés par un être diabolique. Une femme diabolique est un emblème. Liée à cela, au moins partiellement, est cette impossibilité d'identification avec un personnage diabolique, de la part de l'auteur, aussi bien que du lecteur. Le signalement d'une femme diabolique se limite à quelques épithètes propres à fixer sa nature diabolique. En contraste avec ce refus d'analyser son héroïne, l'auteur donne libre cours à son

imagination dans la description de l'atmosphère diabolique et des indices du diabolisme de la femme. Dans la plupart des cas les auteurs n'hésitent pas à mettre les points sur les "i" comme si le lecteur pouvait encore avoir des doutes si telle ou telle autre héroïne est "satanée", "fille de Satan", "diabliesse", etc. Ce phénomène est le plus frappant chez Carmen, qui, comme nous l'avons indiqué, n'est pas vraiment une femme diabolique. Mérimée échoue à douer son personnage d'un caractère diabolique vraisemblable. Mais, en revanche, presque comme s'il était conscient de l'échec de sa description, il multiplie les épithètes qui décrivent Carmen comme une sorcière.

Tous les récits diaboliques analysés dans notre étude sont fermement enracinés dans le réel. A l'exception de Jean Potocki chez qui, comme nous avons vu, le décor fantastique sert un but didactique, les auteurs qui créent le personnage diabolique féminin refusent toute intervention surnaturelle. Il se piquent d'une description "vraie" du mal moral qui domine à leur époque. Ce soin de décrire des phénomènes vrais c'est dans Là-Bas de Joris-Karl Huysmans, ce roman composé "à coups de fiches", qu'il est le plus sensible, toutefois il est présent dans tous les autres récits. Le Manuscrit trouvé à Saragosse est un journal écrit par un personnage "réel" qui vécut du temps de Philippe V, roi d'Espagne. Quant à Carmen, le narrateur à la première personne se veut impartial, et

le dernier chapitre, quasiment "scientifique" sert à légitimiser ce caractère "objectif" de la nouvelle. Les Diaboliques sont toutes racontées par un personnage apparemment connu du monde aristocratique de l'époque; il s'agit donc, chaque fois, d'une femme "réelle". Le fait que les auteurs identifient, progressivement, cette déchéance morale avec le sexe féminin témoigne, sans doute, d'une misogynie profonde, sensible dans la littérature française du XIXème siècle. Ainsi, Huysmans, qui se targue de constater "l'état d'âme d'une époque", accorde un rôle important au personnage de Mme Chantelouve. De plus, c'est le seul personnage féminin de Là-Bas, à l'exception de la mère Carhaix dont l'importance se limite à peu près à faire bonne cuisine. La signification du personnage diabolique féminin est considérable et, soulignons-le, sans équivoque. Mme Chatelouve est une femme profondément antipathique, incarnant toute une gamme de sentiments: la peur, le dégoût, la haine, à tous les égards, c'est une créature infernale et le lecteur ressent bien ces sentiments de l'auteur grâce à une écriture extrêmement efficace.

La peur et le dégoût de la femme augmentent et l'on pourrait, peut-être, parler d'une progression se reflétant dans les oeuvres que nous avons choisies dans notre étude. Jean Potocki représente la femme comme égale de l'homme, les rapports homme/femme dans le Manuscrit trouvé à

Saragosse n'ont pas de caractère antagoniste. Carmen, malgré son caractère destructeur, provoque néanmoins de l'admiration et du respect, grâce à son courage et à sa détermination. Ce n'est que dans l'univers aurevillien que la femme commence à causer de l'horreur, cette horreur qui se tourne en dégoût dans l'univers huysmansien.

La monstruosité de la femme diabolique est le résultat, plus ou moins direct, de son insubordination à l'idéal masculin de la féminité. Une femme est surtout menaçante quand elle prive l'homme de sa prérogative la plus essentielle: de choisir la partenaire. Toutes les héroïnes diaboliques, sans aucune exception, transgressent ce rôle conventionnel des sexes. Ce motif est richement développé dans les récits analysés, et possède un nombre infini de variations. Tout d'abord, le Don Juan femelle, cette incarnation superlative du mâle, devient monstrueuse chez une femme. Dans ce groupe se placent Bianca de Rossi (variante femme prostituée), Carmen, Rosalba, la duchesse de Sierra-Leone et Mme Chantelouve. Une autre variation du thème du Don Juan femelle très souvent utilisée, c'est la femme-homme, c'est à dire la femme qui possède un côté masculin très prononcé, que ce soit dans le domaine physique ou moral, ou les deux. Ici, les exemples sont aussi abondants: Elfrida de Monte Salerno, Alberte, Hauteclaire, appartiennent toutes à ce dernier groupe.

A l'exception des héroïnes potockiennes, un trait qui

lie presque tous les personnages diaboliques féminins dans notre étude c'est le manque de beauté. Comme nous l'avons remarqué plus haut, une femme diabolique est laide à l'image de l'ange déchu. Ceci nonobstant, il est curieux de relever cette caractéristique diabolique car, parmi tant d'autres traits sataniques, c'est elle qui est le plus directement liée au stéréotype de l'éternel féminin, et en même temps montre le plus clairement, la relativité de ce stéréotype. Par exemple, Mérimée croit, semble-t-il, qu'une femme, pour qu'elle soit belle, ne doit pas avoir le teint trop foncé ni les cheveux trop gros (Ses cheveux, peut-être un peu gros, étaient noirs...). Les héroïnes aurevilliennes, à un niveau plus ou moins élevé, manquent toutes de beauté, mais, par contre elles montrent beaucoup de "race". Quand elles sont belles, c'est surtout "l'animal" qui est "superbe" en elles. Mme Chantelouve n'est pas jolie, sa figure est médiocre, gâtée par un nez trop gros. Pourtant, elles ont toutes quelque chose d'inquiétant, et souvent elles attirent l'attention par les contrastes de leur apparence. Au niveau moral, la femme diabolique est capable des transports les plus élevés, elle montre aussi des abîmes de méchanceté. C'est la plus menaçante de ses qualités car, avec une femme diabolique on est toujours dans le vague, elle n'a pas de valeurs solides ou permanentes. Elle est un masque, son art consiste à revêtir les apparences les plus diverses.

Rosalba, cette putain virginale enflamme tout un régiment de soldats. Mme Chantelouve est tantôt une salonnière réservée, tantôt une femelle en rut. Ce manque de traits permanents, de valeurs solides, indique qu'au fond une femme diabolique n'est pas capable de sentir. Une femme "normale" éprouve des émotions, une femme diabolique est un être impassible qui cherche uniquement à satisfaire ses lubies. Cette froideur associée à un goût érotique plus ou moins raffiné, c'est ce qui "fait" la diablesse. Déjà le nom d'Elfrida de Monte Salerno annonce son caractère glacial et hautain. La détermination froide de Carmen désespère don José, Alberte, la grande Mademoiselle Impassible, est, selon Barbey, froide comme un couvercle de marbre, les yeux de la comtesse de Stasseville sont aussi froids que si on les avait retirés "du ventre et du frai du poisson de Polycrate".7/ Finalement, Mme Chantelouve montre la sécheresse de son caractère, entre autres, en racontant le suicide de son premier mari.

L'impassibilité caractéristique de la femme diabolique a une conséquence importante dans la sphère de la sexualité. Nous avons signalé plus haut qu'un personnage diabolique mène une vie sexuelle indépendante de l'homme, elle choisit son partenaire, satisfait ses besoins et décide quand et comment finir l'aventure amoureuse. De plus, l'appétit érotique d'une femme diabolique est

insatiable. Déjà toutes ces caractéristiques sont considérées comme abominables par la société environnante, pourtant; ce qui est le plus monstrueux c'est le fait que la femme diabolique sépare l'élément sensuel du côté émotionnel d'un rapport amoureux. Autrement dit, elle peut faire l'amour sans éprouver aucune émotion. Ceci va contre toutes les croyances de l'époque et une femme qui est capable d'un tel acte est non seulement abominable, mais en plus dangereuse. Privé de ses prérogatives, l'homme se sent davantage menacé car une femme qui cherche des rapports sexuels nombreux et indépendants menace aussi le bien-être de la famille et, par conséquent, de la société. Pour illustrer ce raisonnement, les écrivains présentent souvent une femme diabolique comme stérile (elle refuse d'avoir des enfants) ou comme une mauvaise mère. La phrase de Hauteclaire Stassin, comtesse de Savigny, que les enfants "sont bons pour les femmes malheureuses"^{8/} résume le mieux l'avis de la femme diabolique en ce qui concerne la maternité. C'est d'ailleurs le point décisif car Zibeddé et Emina, les prétendues diablasses s'avèrent être de vraies femmes en donnant naissance aux héritiers du clan des Gomelez. Une femme diabolique se voue à Satan, dieu de la stérilité, et n'hésite pas devant le plus abominable des crimes, l'infanticide. C'est Barbey d'Aurevilly, toujours prêt à susciter de "l'horreur" chez le lecteur qui dépeint une

mère meurtrière, la comtesse de Stasseville.

On trouve aussi une autre caractéristique frappante dans la majorité des personnages diaboliques féminins. Nous avons fait allusion au fait qu'une diablesse n'est pas belle, elle se soustrait, donc, à un des rôles essentiels que la société patriarcale impose au "beau sexe"; elle refuse également d'accepter sa fonction traditionnelle de procréatrice. Par contre, elle usurpe les privilèges considérés comme essentiellement masculins. Ainsi, la femme diabolique n'est pas vraiment une femme. Une autre stratégie narrative employée pour "déféminiser" la diablesse c'est de lui attribuer des caractéristiques d'animal. Un des motifs qui se répète particulièrement souvent dans les récits diaboliques consiste à relier l'amour, le satanisme et l'animalité. Carmen a des allures de félin, Hauteclaire et la duchesse de Sierra-Leone sont comparées à des panthères, la Pudica pousse un cri sorti comme d'une vulve de louve. La sexualité féminine perd ainsi tout aspect humain.

Une femme diabolique fait cas de sa liberté et utilise ses nombreux talents pour la préserver. Elle renonce à ses responsabilités au sein de la famille, elle fait son choix dans le domaine sexuel, et veut avoir, littéralement, la liberté de mouvement, refusée à ses contemporaines. Les héroïnes de Potocki se déguisent en femmes du peuple ou en bohémiennes pour pouvoir se déplacer et agir

librement. Dans Carmen, même parmi les brigands et les contrebandiers, don José cherche à se procurer une existence bourgeoise, avec Carmen à son côté. Il fait éloge de la maîtresse de José-Maria, fidèle et soumise, qui montre fièrement la cicatrice au bras que son amant lui a donné à coup de couteau. En contraste, Carmen refuse de se donner sans réserve. De même, Hauteclaire Stassin gagne sa vie dans la salle d'armes de son père, ou Rosalba accompagne son amant dans les camps militaires, mais est prête à le quitter à n'importe quel moment. Alberte a le plus d'audace quand elle arrive, la nuit, dans la chambre du vicomte de Brassard; dans les circonstances naïvement symboliques, afin de gagner la liberté de mouvement, Alberte doit traverser la chambre de ses parents endormis. C'est cette audace, en partie, qui selon Barbey, annonce l'extrême précocité d'Alberte dans le crime. L'existence de Mme Chantelouve est, en apparence, la plus bourgeoise, c'est elle aussi qui affirme sa liberté de la façon la plus déterminée en n'admettant aucun droit de contrôle sur elle à son mari, ni à aucun autre homme. Cependant, elle abuse de sa propre liberté de mouvement quand elle arrive, sans invitation, dans l'appartement de Durtal. Elle commet un double viol en "désacralisant" l'intérieur de la demeure de l'écrivain et en se vantant de pouvoir posséder n'importe quel homme, Durtal inclus, sans son consentement, au moyen de l'incubat.

Libre de mouvement, libérée des convenances, une femme diabolique est-elle libre? Dans l'univers de Jean Potocki, ce "citoyen comte", incontestablement. Ses héroïnes sont libres d'agir et de façonner leur propre existence. Les êtres humains, en général, sont nés libres. Cependant, Potocki présente l'homme comme beaucoup plus restreint dans cette faculté, résultat d'un code de comportement qu'il doit respecter. La femme, par contre, apparaît comme beaucoup plus spontanée et dégagée des convenances. Les deux sexes sont également capables de faire le mal et de pécher. Carmen respecte la loi qui lui est imposée par la tradition de son peuple et, en plus, croit à la fatalité. Dans un sens, sa liberté de mouvement et un mode de vie relâché sont les seules réalités qui lui soient connues. Carmen refuse d'explorer les limites de sa liberté et cette héroïne intransigeante finit par accepter passivement la mort.

Chez Barbey d'Aurevilly, on constate la supériorité de la condition masculine. La femme ne peut pas s'élever au-dessus de sa place dans la société. Cependant, Barbey admire les individus forts, qui ont du génie. Certaines de ses héroïnes diaboliques, tels des génies sombres, accèdent à un niveau supérieur de perversité grâce à cette force de caractère et suscitent l'admiration de l'auteur. Ainsi, il décrit Hauteclaire Stassin comme un être supérieur, malgré, ou peut-être, grâce au fait

qu'elle tue sa rivale avec un sang-froid exceptionnel.

Barbey a une idée romantique de l'amour qu'il voit comme une fatalité capable de détruire l'homme, aussi bien que la femme. Certaines de ses héroïnes deviennent monstrueuses pour sauver, ou pour venger, un amour. Les autres n'ont d'amour pour personne et cherchent uniquement une satisfaction sexuelle. C'est un trait qu'elles partagent avec Mme Chantelouve. Dans l'univers huysmansien, à l'époque de Là-Bas, l'homme est libre d'assurer son salut, à la condition d'embrasser la religion catholique. L'auteur propose la vie calme et heureuse du couple Carhaix comme exemple de bonheur possible dans la vie ici-bas. La mère Carhaix est un être asexué donc son cas est différent. A cette exception près, Huysmans, voit la femme comme un être néfaste de par sa naissance et qui ne peut se sauver qu'en rejetant sa sexualité, c'est-à-dire sa condition naturelle. Cependant, toute femme n'est pas diabolique, le satanisme est une maladie de l'âme, donc un état anormal. Les sataniques décrits dans Là-Bas sont tous des êtres profondément malheureux.

Tout au long du siècle, le personnage diabolique surgit dans les récits de nombreux écrivains, mais son caractère néfaste est surtout sensible dans les oeuvres de ceux qui considèrent l'éternel féminin comme détestable. Dans la poésie cette attitude se manifeste le mieux dans les oeuvres de Charles Baudelaire et elle se réverbère dans la

prose de Barbey d'Aurevilly, qui court à la défense du poète dans le procès des Fleurs du mal, et des écrivains dits "décadents". Une légère méfiance en ce qui concerne la femme, que l'on trouve chez Mérimée, au début du siècle, atteint le degré d'une paranoïa anti-féministe chez les héros huysmansiens, dans les années quatre-vingt-dix.

La femme diabolique, cet archétype de la littérature occidentale, mène une existence bien mouvementée et extrêmement riche au XIXème siècle avant de disparaître, presque entièrement, à l'époque contemporaine. Après avoir fécondé l'imagination créatrice de nombreux auteurs, elle disparaît du domaine de l'inconscient, en grande partie en résultat des découvertes de la psychanalyse moderne.

Parmi les auteurs analysés dans cette étude, c'est Jules Barbey d'Aurevilly qui présente le personnage diabolique féminin sous ses aspects les plus nuancés et les plus riches. Il "classifie" tous les types et toutes les variantes de la femme diabolique. Son recueil devient une oeuvre de référence pour ceux qui se sentent menacés par le diabolisme féminin. Notons aussi que Barbey d'Aurevilly a une part active dans la discussion sur le rôle de la femme vers la fin du XIXème siècle dans ses écrits sur les "Bas-bleus". Joris-Karl Huysmans, qui à côté de Léon Bloy, de Jean Lorrain, entre autres, se réclame hautement de l'auteur des Diaboliques, le

"Connétable des lettres", exprime bien le sentiment de l'époque car, selon Charles Bernheimer: "...what is most remarkable about Barbey's narrative strategies is the degree to which the fantasies they encode are shared by male artists and writers in France in the second half of the nineteenth century."9/

NOTES

1. Jean Farbre, Idées sur le roman, de Madame de Lafayette au Marquis de Sade, "Jan Potocki, Cazotte et le roman noir", Paris: Klincksieck: 1979, p. 228.

2. ibidem, p. 230.

3. Cette constatation est tirée du livre de Peter Cogman, Mérimée. Colomba and Carmen, London, Grant & Cuttler, 1992. p. 49-50.

4. Theodor Adorno, Minima moralia. Reflections from a damaged life, traduction d'E.F.N. Jephcott, London: New Left Books, 1974, p. 95.

5. Betty Roszak et Theodore Roszak, eds. Masculine/Feminine. Readings in Sexual Mythology and the Liberation of Women. New York, San Francisco, London: Harper Colophon Books, 1969, p. 21.

6. Henry Institoris et Jacques Sprenger, Le Marteau des Sorcières. Présentation et traduction par Amand Danet, Paris: Plon, 1973, p. 90.

7. Jules Amédée Barbey d'Aurevilly, "Les Diaboliques", Oeuvres romanesques complètes, vol. II, Paris: Gallimard, 1966, p.145.

8. ibidem, p. 127.

9. Charles Bernheimer, Figures of ill repute: representing prostitution in nineteenth-century France, Cambridge, Mass, London: Harvard University Press, 1989, p.88.

Bibliographie

1. Jean Potocki

a. Oeuvres de Jean Potocki

Manuscrit trouvé à Saragosse. Texte établi, présenté et préfacé par Roger Caillois. Paris: Gallimard, 1958.

-----. Première édition intégrale établie par René Radrizzani. Paris: José Corti, 1990.

Voyages. Introduction et notes de Daniel Beauvois. Paris: Fayard, 1980.

b. Oeuvres sur Jean Potocki

Bellemin-Noël, Jean, "L'érotisme dans le fantastique de Jean Potocki," Revue des Sciences Humaines, Juillet-Septembre, 1968.

Coward, David, "The mystery remains", Times Literary Supplement, Oct. 13-19, 1988, pp. 1111-1112.

Decottignies, Jean, "Variations sur un succube. Histoire de Thibaud de la Jacquièrre," Revue des Sciences Humaines, Juillet-Septembre, 1963.

Fabre, Jean, "Jean Potocki, Cazotte et le roman noir," Idées sur le roman, Paris: Klincksieck, 1979.

Herling-Grudzinski, Gustaw, "Srebrna Kulka", Kultura, No.1/219-2/220, 1966, pp. 204-210.

Krakowski, Edouard, Un Témoin de l'Europe des Lumières, le comte Jean Potocki, Paris: Gallimard, 1963.

Makowiecka, Gabriela, Na drogach polsko-hiszpańskich, Kraków-Wrocław: Wyd. Literackie, 1984.

Péju, Pierre, "Un étrange et gigantesque monument", La quinzaine littéraire, 15 mai 1990, pp. 5-6.

- Rosset, François, Le théâtre du romanesque: le 'Manuscrit trouvé à Saragosse' entre construction et maçonnerie, Lausanne: L'Age d'Homme, 1991.
- Sinko, Tadeusz, Historja religii i filozofia w romansie Jana Potockiego, Kraków: PAU, 1920.
- Taillade, Nicole, "La construction du 'Manuscrit trouvé à Saragosse' et sa portée," Annales de l'Université du Toulouse-le-Mirail, XIII, 1977-78.
- Triaire, Dominique, Potocki. Essai, Arles: Actes Sud, 1991.
- Zand, Nicole, "A Saragosse, c'est-à-dire nulle part..." Le Monde, 16 juin 1989, p. 25.

2. Prosper Mérimée

a. Oeuvres de Prosper Mérimée

Correspondance générale, établie et annotée par Maurice Parturier avec la collaboration de Pierre Josserand et Jean Maillon. T. I à VI, Paris: Le Divan, 1941-1947, T. VI à XVII, Toulouse: Privat, 1953-1964.

Théâtre de Clara Gazul. Romans et nouvelles. Edition établie, présentée et annotée par Jean Maillon et Pierre Salomon. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1978.

b. Oeuvres sur Prosper Mérimée

Autin, Jean. Prosper Mérimée: écrivain, archéologue, homme politique. Paris: Librairie Académique Perrin, 1983.

Bac, Ferdinand. Mérimée inconnu. Paris: Hachette, 1939.

Billy, Andre. Mérimée. Paris: Flammarion, 1959.

Bowman, F.P. Prosper Mérimée. Heroism, Pessimism and Irony. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1962.

Chabot, Jacques. L'Autre Moi: fantasmes et fantastique dans les Nouvelles de Mérimée. Aix-en-Provence: Edisud, 1983.

Cogman, Peter. Mérimée. Colomba and Carmen. London: Grant and Cuttler, 1992.

Dale, R.C. The Poetics of Prosper Mérimée. Hague, Paris: Mouton, 1966.

Dupouy, Auguste. Les Grands événements littéraires. Paris: Malfère, 1930.

Freustié, Jean. Prosper Mérimée (1803-1870). Le nerveux hautain. Paris: Hachette, 1982.

Gonzalez Troyano, Alberto. La Desventura de Carmen. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.

Léon, Paul. Mérimée et son temps. Paris: PUF, 1962.

Raitt, A. W. Prosper Mérimée. London: Eyre & Spottiswoode, 1970.

- Smith, Maxwell A. Prosper Mérimée. New York: Twayne Publ. Co., 1972.
- Tilby, M.J. "Language and Sexuality in Mérimée's 'Carmen'," Forum for Modern Language Studies, 15, No. 3, July, 1979, pp. 255-263.
- Trahard, Pierre. La Jeunesse de Prosper Mérimée. Paris: Champion, 1925.
- . Prosper Mérimée de 1834 à 1853. Paris: Champion, 1928.
- . La Vieillesse de Prosper Mérimée. Paris: Champion, 1930.
- Ward, Mary Katherine Dudley. The Brief Fiction of Gautier and Mérimée. A Survey of Critical Scholarship, 1900-1974. University of North Carolina Press, 1977.

3. Jules Amédée Barbey d'Aurevilly

a. Oeuvres de Jules Amédée Barbey d'Aurevilly

Oeuvres romanesques complètes. Textes présentés, établis et annotés par Jacques Petit. Bibliothèque de la Pléiade. Deux volumes. Paris: Gallimard, 1966.

b. Oeuvres sur Jules Amédée Barbey d'Aurevilly

Barbey d'Aurevilly, La Revue des Lettres Modernes, Series 1966-1974, 8 vols.

Berthier, Philippe, Barbey d'Aurevilly et l'imagination, Geneve: Droz, 1978.

Bonnes, Jean-Paul, Le bonheur du masque: petite introduction aux romans de Barbey d'Aurevilly, Tournai: Casterman, 1947.

Boucher, Jean-Pierre, Barbey d'Aurevilly: Une esthétique de la dissimulation et de la provocation, Montréal: Presses Universitaires du Québec, 1976.

Colla, Pierre, L'univers tragique de Barbey d'Aurevilly, Bruxelles: La Renaissance du livre, 1965.

Cornileau, Robert, Barbey d'Aurevilly et la médecine, Paris: Spès, 1934.

Debray-Genette, Raymonde, "Un récit autologique: 'Le bonheur dans le crime'", The Romanic Review, Janvier, 1973, pp. 38-53.

Gaillard, Françoise, "La représentation comme mise en scène du voyeurisme", Revue des sciences humaines, No. 154, avril-juin, 1974, pp. 267-282.

Juin, Hubert, Barbey d'Aurevilly, Paris: Seghers, 1975.

Hofer, Hermann, Barbey d'Aurevilly: Romancier, Bern: Francke, 1974.

Lowrie, Joyce O., The Violent Mystique: Thematics of Retribution and Expiation in Balzac, Barbey d'Aurevilly, Bloy and Huysmans, Genève: Droz, 1974.

Marie, Aristide, Le connétable des lettres, Barbey d'Aurevilly, Paris: Mercure de France, 1939.

- Marini, Marcelle, "Ricochets de lecture, la fantasmagorie des 'Diaboliques'", Littérature, 10, mai 1973, pp. 3-19.
- Petit, Jacques, Barbey d'Aurevilly critique, Paris: Les Belles Lettres, 1963.
- , Essais de lecture des 'Diaboliques' de Barbey d'Aurevilly, Paris: Lettres modernes, 1974.
- Philip, Michel H., "Le satanisme des 'Diaboliques'", Etudes françaises, Montréal: Les Presses de l'Université de Montreal, février, 1968.
- Rogers, Brian, The Novels and Stories of Barbey d'Aurevilly, Genève: Droz, 1967.
- Schwartz, Helmut, Idéologie et art romanesque chez Barbey d'Aurevilly, Munich: Wolhelm Fink Verlag, 1971.
- Seguin, Jean-Pierre, Barbey d'Aurevilly. Etudes de bibliographie critique, Paris: Avranches, 1949.
- Seillière, Ernest, Barbey d'Aurevilly, ses idées et son oeuvre, Paris: Blond, 1910.
- Tranouez, Pierre, "La narration néutralisante: Etude de quatre 'Diaboliques'", Poétique, No. 17, 1974, pp. 39-49.
- Verrier, Jean, "Le Dessous d'une diabolique", Poétique, No. 9, 1972, pp. 50-60.
- Yarrow, P.J., La pensée politique et religieuse de Barbey d'Aurevilly, Genève: Droz, 1961.

4. Joris-Karl Huysmans

a. Oeuvres de Joris-Karl Huysmans

A Rebours/Le drageoir aux épices. Collection 10/18. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975.

Là-bas. Chronologie, introduction et archives de l'oeuvre par Pierre Cogny. Paris: Garnier-Flammarion, 1978.

Oeuvres complètes, Paris: Crès, 1928-31.

b. Oeuvres sur Joris-Karl Huysmans

Antosh, Ruth B., Reality and Illusion in the Novels of J.-K. Huysmans, Amsterdam: Rodopi, 1986.

Babcock, James C., The Portrait of the Contemporary Era in Huysmans' Fiction, Vanderbilt University, 1971.

Baldick, Robert, The Life of J.-K. Huysmans, Oxford: Clarendon Press, 1955.

Beaumont, Barbara, The Road from Decadence. From Brothel to Cloister. Selected Letters of J.-K. Huysmans, London: The Athlone Press, 1989.

Belval, Maurice M., Des ténèbres à la lumière: étapes de la pensée mystique de J.-K. Huysmans, Paris: Maisonneuve et Larose, 1968.

Berg, Christian, "Huysmans et l'Anti-physis," Colloque du Mans, Revue des sciences humaines, Nos. 170-171, avril-septembre, 1978.

Bois, Jules, Le satanisme et la magie. Avec une étude de J.-K. Huysmans, Paris: Léon Chailleg. ed., 1895.

Bossier, Herman, Un personnage de roman. Le chanoine Docte de 'Là-Bas', Bruxelles-Paris: Les Ecrivains, 1943.

Bricaud, Joanny, J.-K. Huysmans et le satanisme, Paris: Bibliothèque Chacornac, 1913.

Bulletin de la Société J.-K. Huysmans, No.2, mars 1929.

Cahiers de la Tour Saint-Jacques. "J.-K. Huysmans", VIII, 1961.

Chastel, Guy, J.-K. Huysmans et ses amis, Paris, 1957.

- Cogny, Pierre, J.-K. Huysmans à la recherche de l'unité, Paris: Nizet, 1953.
- Dufay, Pierre, "Mme Chantelouve", Bulletin de la Société J.-K' Huysmans (Paris), No. 2, 2e année, mars 1929.
- Garber, Frederick, The Anatomy of the Self from Richardson to Huysmans, Princeton, N.J.: Princeton University, Press, 1982.
- Gourmont, Rémy de, La culture des idées, Coll. 10/18, Paris: Union générale d'éditions, 1983.
- , Promenades littéraires, Paris: Mercure de France, 1909.
- J.-K. Huysmans, du naturalisme au satanisme et à Dieu. Exposition à la Bibliothèque de l'Arsenal, juin-juillet, 1979. Catalogue par Pierre Cogny et al. Avant-propos par Jacques Guignard. Paris: Bibliothèque nationale, 1979.
- Jullian, Philippe, Dreams of Decadence, New York: Praeger, 1971.
- Kahn, Annette, J.-K. Huysmans. Novelist, Poet and Art Critic, Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Research Press, 1987.
- Lambert, Pierre, "Un culte hérétique à Paris, 11, rue de Sèvres," Cahiers de la Tour Saint-Jacques, VIII, 1961.
- McIntosh, Christopher, Eliphas Lévi and the French Occult Revival, London: Rider & Co., 1972.
- Mélanges Pierre Lambert: J.-K. Huysmans. Paris: Nizet, 1975.
- Revue des sciences humaines, "J.-K. Huysmans. Colloque du Mans," Introduction de Max Milner, Nos. 170-171, avril-septembre, 1978.
- Rudwin, Maximilian, The Open Court, "The Satanism of Huysmans", Vol. XXXIV, No.4, April, 1920.
- Thérive, André, "Là-Bas," Cahiers de la Tour Saint-Jacques, VIII, 1961.
- Vilcot, Jean-Pierre, Huysmans et l'intimité protégée, Paris: Lettres Modernes, 1988.

Vinchon, Jean, "Guillaume Apollinaire et Berthe
Courrière," Cahiers de la Tour Saint-Jacques, VIII,
1961.

Zayed, Fernande, Huysmans peintre de son époque, Paris:
Nizet, 1973.

5. Etudes générales

- Adorno, Theodor. Minima moralia. Reflections from a damaged life, traduit par E.F.N. Jephcott. London: New Left Books, 1974.
- Albistur, Maïté, Daniel Armogathe. Histoire du féminisme français du moyen âge à nos jours Paris: Editions des femmes, 1977.
- Albouy, Pierre. Mythes et mythologies dans la littérature française. Paris: A.Colin, 1969.
- Amossy, Ruth et Elizabeth Rosen. Les discours du cliché. Paris: CDU et SEDES reunis, 1982.
- Arnold, Paul. Histoire des Rose-Croix et les origines de la franc-maçonnerie. Paris: Mercure de France, 1955.
- Aron, Jean-Paul, ed. Misérable et glorieuse: la femme du XIXème siècle. Paris: Fayard, 1980.
- Auerbach, Nina. Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1982.
- Bachelard, Gaston. La poétique de la rêverie. Paris: PUF, 1960.
- Bade, Patrick. Femme Fatale. Images of evil and fascinating women. New York: Mayflower Books, 1979.
- Barthes, Roland. Michelet par lui-même. Paris: Seuil, 1954.
- Bataille, Georges. La littérature et le mal. Paris: Gallimard, 1957.
- Baudelaire, Charles. Oeuvres complètes. Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1961.
- Beauvoir, Simone de. Le deuxième sexe. Paris: Gallimard, 1949.

- Becq, Annie. "L'imagination selon Saint-Simon", Le Prérromantisme: Hypothèque ou Hypothèse. Colloque à Clermond Ferrand. Paris: Klincksieck, 1975, pp. 414-424.
- Béguin, Albert. L'âme romantique et le rêve. Paris: J. Corti, 1967.
- Béliard, Octave. Sorciers, rêveurs et démoniaques. Paris: A. Lemerre, 1920.
- Bernheimer, Charles. Figures of Ill Repute. Representing Prostitution in Nineteenth Century France. Cambridge, Mass.-London: Harvard University Press, 1989.
- Bessède, Robert. La crise de la conscience catholique dans la littérature et la pensée françaises à la fin du XIXème siècle. Paris: Klincksieck, 1975.
- Bizonard, Joseph. Des rapports de l'homme avec le démon. Essai historique et philosophique. Paris: Gaume-Duprey, 1863, 6 vols.
- Bessière, Irène. Le récit fantastique: la poétique de l'incertain. Paris: Larousse, 1974.
- Blanchot, Maurice. L'espace littéraire. Paris: Gallimard, 1955.
- La part du feu. Paris: Gallimard, 1949.
- Bois, Jules. Le Satanisme et la Magie. Avec une étude de J.-K. Huysmans. Paris: Léon Chailleg, ed., 1895.
- Bowra, Maurice. The Romantic Imagination. London: Oxford University Press, 1969.
- Busst, A.J.L. "The Image of the Androgyne in the Nineteenth Century", Romantic Mythologies, ed. Ian Fletcher, London: 1967, pp. 1-95.
- Caillois, Roger. Images, images.... Paris: J. Corti, 1966.
- Calmet, Augustin. Dissertations sur les apparitions des anges, des démons et des esprits. Paris: De Bure l'aîné, 1746.
- Calvino, Italo. The Uses of Literature. San Diego, New York, London: Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1986.

- Carter, A. E. The Idea of Decadence in French Literature 1830-1900. University of Toronto Press, 1958.
- Castex, Pierre-Georges. Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant. Paris: J. Corti, 1952.
- Cauzons, Th. de. La magie et la sorcellerie en France. Paris: Dorbon-aîné, 1910-1912.
- Cixous, Hélène et Catherine Clément. La jeune née. Collection 10/18, Paris: Union générale d'éditions, 1975.
- Cooke, Nicholas Francis. Satan in Society, by a Physician. Cincinnati: C.F. Vent, 1873.
- Chesler, Phyllis. Women and Madness. New York: Avon Books, 1973.
- Daumard, Adeline. Les bourgeois de Paris au XIXème siècle. Paris: Flammarion, 1970.
- Davis, T. Witton. Magic, Divination and Demonology, New York, 1969.
- Dantec, Felix le. "La virulence du sexe," La Revue Blanche, 30 (Janvier-Avril 1903), pp. 230-237.
- Dijkstra, Bram. Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil In Fin-de-Siecle Culture. New York: Oxford University Press, 1986.
- Dodds, Eric Robertson. Pagan and Christian in an age of anxiety: some aspects of religious experience from Marcus Aurelius to Constantine. Cambridge University Press, 1965.
- Dumas, François. Histoire de la magie. Paris: Belfond, 1970.
- Dumur, Louis. "De la vénalité de l'amour chez la femme," Mercure de France, 2, No. 13, (Janvier 1891) pp. 39-43.
- Eliade, Mircea. Myths, Dreams and Mysteries. New York: Harper Torchbooks, 1960.
- Engstrom, A.G. "The formal short story in France and its development before 1850," Studies in Philology, 1945, XLII, No. 3, pp. 627-639.

- Fauchery, Pierre. Destinée féminine dans le roman européen du XVIIIème siècle. Paris: A. Colin, 1972.
- Fergusson, George. Signs and Symbols in Christian Art. New York: Oxford University Press, 1973.
- Fernandez, Elena Herr. Les origines de l'Espagne romantique. Paris: Didier, 1973.
- Figuier, Louis. Histoire du merveilleux dans les temps modernes. 4 vols., Paris: Hachette, 1860.
- Fletcher, Ian. Decadence and the 1890s. London: E. Arnold, 1979.
- Fraisse, Paul. Psychologie du temps. Paris: PUF, 1957.
- Franz, Marie-Louise von. La femme dans les contes de fées. Paris: La Fontaine de Pierre, 1979.
- . Alchemy: An Introduction to the Symbolism and the Psychology. Inner City Books, 1980.
- Frère, Jean-Claude. Les sociétés du Mal. Paris: Culture, art, loisirs, 1972.
- Freud, Sigmund. Civilization and its discontents. London: Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 1957.
- . Mot d'esprit dans ses relations avec l'inconscient. Paris: Gallimard, 1953.
- Frier-Wantiez, Martine. Sémiotique du fantastique. Bern: P. Lang, 1979.
- Gardet, Louis. La mystique. Paris: PUF, 1970.
- Girard, René. Mensonge romantique et vérité romantique. Paris: Grasset, 1961.
- Givry, Emile Grillot de. Illustrated Anthology of Sorcery, Magic and Alchemy. New York: Causeway Books, 1973.
- Goldmann, Annie. Reves d'amour perdus: les femmes dans le roman du XIXème siècle. Paris: Denoël, 1984.
- Grillet, Claudius. "Le satanisme littéraire," Le Correspondant, 25 fevrier, 1922.

- Grivel, Charles. Production de l'intérêt romanesque. La Haye: Mouton, 1973.
- Groethuysen, Bernard. The Bourgeois: Catholicism vs. Capitalism in Eighteenth-Century France. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1968.
- Guaïta, Stanislas de. Essai de sciences maudites. 3 Vols., Paris: Chamuel, 1891-97.
- Hatin, Eugène. Histoire politique et littéraire de la presse en France. Paris: Poulet-Malassis et de Braise, 1964.
- Hammacher, Abraham Marie. Phantoms of the Imagination: Fantasy in Art and Literature from Blake to Dali. New York: H.N. Abrams, 1981.
- Harding, Esther M. Woman's mysteries. New York: G.P. Putnam, 1971.
- Havel, J.E. La condition de la femme. Paris: A. Colin, 1961
- Hays, Hoffman R. The Dangerous Sex. New York: G.P. Putnam, 1964.
- Hellerstein, Erna Olafson, Leslie Parker Hume & Karen Offen, eds. Victorian Women: A Documentary Account of Women's Lives in Nineteenth-Century England, France and the United States. Stanford: Stanford University Press, 1981.
- Hemmings, F.W.J. Culture and Society in France 1848-1898. New York, Ch. Scribner's, 1971.
- Hornstein, Harvey A. Cruelty and Kindness. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1976.
- Hutin, Serge. Les sociétés secrètes. Paris: PUF, 1970.
- Institoris, Henry, Jacques Sprenger. Le marteau des sorcières. Présentation et traduction par Amand Danet. Paris: Plon, 1973.
- Images of Romanticism. Verbal & Visual Affinities. K. Kroeber & W. Walking, eds. New York, London: Yale Universtiy Press, 1978.

- Juden, Brian. Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français (1800-1855). Paris: Klincksieck, 1971.
- Jullian, Philippe. Dreams of Decadence. New York: Praeger, 1971.
- Kamuf, Peggy. Fictions of Feminine Desire: Disclosures of Heloise. Lincoln: University of Nebraska Press, 1982.
- Kempf, Roger. Dandies. Baudelaire et Cie. Paris: Seuil, 1977.
- Kant, Immanuel. Dreams of a spirit seer and other related writings. New York: Vantage Press, 1969.
- Kappler, Claude. Le Monstre. Pouvoirs de l'imposture., 1980.
- Killen, Alice M. Le roman terrifiant ou roman noir de Walpole à An Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840. Paris: Crès, 1915.
- Klein, Viola. The Feminine Character: History of an Ideology. Urbana: University of Illinois Press, 1971.
- Knapp, Bettina L. Dream and Image. Troy, N.Y.: Whitston Publishing Company, 1977.
- . Word, image, psyche. The University of Alabama Press, 1985.
- Krohn, Alan. Hysteria: The Elusive Neurosis. New York: International University Press, 1978.
- Lardanchet, Henri. Les enfants perdus du romantisme. Paris: Perrin, 1905.
- Lawrence, Theodor. Satan, Sorcery and Sex. West Nyack, N.Y.: Parker Publishing Company, 1974.
- Lederer, Wolfgang. The Fear of Women. New York: Grune & Stratton, 1968.
- Lévi, Eliphas. Dogme et rituel de la haute magie. Paris: Niclaus, 1967.
- Lillie, Arthur. The Worship of Satan in Modern France. London: Swan Sonnenschein & Co., 1986.

- Lorenz, Konrad. On Aggression. New York: Bantam Books, 1966.
- Lovecraft, H.P. Supernatural Horror in Literature. New York: Ben Abramson, 1945.
- Mabille, Pierre. Miroir du merveilleux. Paris: Editions de Minuit, 1962.
- Maigron, Louis. Le romantisme et les moeurs. Paris: H. Champion, 1910.
- Mandrou, Robert. Magistrats et sorciers en France au XVIIème siècle. Paris: Seuil, 1968.
- Maugue, Annelise. L'identité masculine en crise au tournant du siècle. Marseille: Rivages, 1987.
- Masters, R.E.L. Eros and Evil. The Sexual Psychopathology of Witchcraft. Baltimore, MD: Penguin Books, 1974.
- Meller, Alec. Dictionnaire de la franc-maçonnerie. Paris: Belfond, 1971.
- McIntosh, Christopher. Eliphas Lévi and the French Occult Revival. London: Rider & Co., 1972.
- McMillan, James F. Housewife or Harlot: The Place of Women in French Society. 1870-1940. New York: St. Martin's Press, 1981.
- Michelet, Jules. La femme. Paris: Hachette, 1860.
- . La sorcière. Paris: Hatzel, 1862.
- Miller, Nancy. The Heroine's Text. New York: Columbia University Press, 1980.
- Milner, Max. Le diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire. 1772-1861. Paris: J. Corti, 1960.
- , ed. Entretiens sur l'homme et le diable. Colloque de Cerisy-la-Salle. Paris: Mouton, 1965.
- Monglond, André. Le préromantisme français. 2 vols., Grenoble: B. Arthaud, 1930.
- Moses, Claire Goldberg. French Feminism in the Nineteenth-Century. Albany: SUNY Press, 1984.

- Muchembled, Robert. La sorcière au village (XVème-XVIII siècles). Paris: Editions Julliard/Gallimard, 1979.
- Sorcières, justice et société aux XVIème et XVIIème siècles. Paris: Image, 1987.
- Nalbantian, Suzanne. Seeds of Decadence in the Late Nineteenth-Century Novel: A Crisis in Values. New York: St. Martin's Press, 1983.
- Nerval, Gérard de. Oeuvres. Paris: Garnier Frères, 1966.
- Noddings, Nel. Women and Evil. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1989.
- Pedersen, Joyce. "Cynthia Russet's Sexual Science. The Victorian Construction of Womanhood," History of European Ideas. vol. 13, No. 3, 1990, pp. 429-431.
- Penzoldt, P. The Supernatural in Fiction. London: Peter Nevill, 1952.
- Phillips, Jonh Anthony. Eve: The History of an Idea. San Francisco: Harper & Row, 1984.
- Picard, Gaston. "Une enquête: Avez-vous vu le diable?" L'Intransigeant, novembre, 1926, janvier 1927.
- Pierrot, Jean. The Decadent Imagination. 1800-1900 The University of Chicago Press, 1981.
- Pilloux, Jean Claude. L'inconscient. Paris: PUF, 1970.
- Poulet, Georges. Trois essais de mythologie romantique. Paris; J. Corti, 1966.
- Praz, Mario. The Romantic Agony. Transl. by Angus Davidson. Oxford University Press, 1933.
- Radford Ruether, Rosemary, ed. Religion and Sexism; Images of Women in the Jewish and Christian traditions. New York: Simon and Schuster, 1974.
- Rearton, Bernard. Liberalism and tradition: Aspects of Catholic Thought in Nineteenth-Century France. New York: Cambridge University Press, 1975.
- Reed, Toni. Demon-Lovers and Their Victims in British Fiction. The University of Kentucky Press, 1988.

- Rémond, René. L'anticléricalisme en France de 1815 à nos jours. Paris: Fayard, 1976.
- Richer, Jean. Aspects ésotériques de l'oeuvre littéraire. Paris: Dervy-livres, 1980.
- Richter, Anne. Le fantastique féminin. Paris: J. Antoine, 1984.
- Roos, Jacques. Aspects littéraires du mysticisme philosophique et l'influence de Boehme et de Swedenborg au debut du romantisme. Strasbourg: P.H. Heitz, 1951.
- Rougemont, Denis de. L'Amour et l'Occident. Paris: Plon, 1972.
- Rosset, Clément. Le principe de cruauté. Collection critique. Paris: Editions de Minuit, 1988.
- Le réel et son double. Paris: Gallimard, 1976.
- Roszak, Betty, Theodore Roszak, eds. Masculine/Feminine. Readings in Sexual Mythology and Liberation of Women. New York, Hagerstown, San Francisco, London: Harper Colophon Books, 1969.
- Rudwin, Maximilian. The Devil in Legend and Literature. Chicago: Open Court, 1931.
- Romantisme et Satanisme. Paris: Belles Lettres, 1927.
- Schneider, Marcel. La littérature fantastique en France. Paris: Fayard, 1964.
- Schor, Naomi. Breaking the Chain. Women, Theory and French Realist Fiction. New York: Columbia University Press, 1985.
- Seigel, Jerrold. Bohemian Paris: Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930. Viking Penguin, 1986.
- Simches, Seymour O. Le romantisme et le goût esthétique du XIXème siècle. Paris: PUF, 1964.
- Starobinski, Jean. La relation critique. Paris: Gallimard, 1970.

- Stern, Karl. Refus de la femme. Ed. HMH, 1968.
- Stone, Merlin, Ancient Mirrors of Womanhood. Boston: Beacon Press, 1979.
- Suhner-Schluiep, Heidi. L'imagination du feu. Zurich: Juris-Verlag, 1970.
- Swart, Koenrad W. The Sense of Decadence in Nineteenth-Century France. The Hague: Martinus Nijhoff, 1964.
- Tanner, Tony. Adultery in the Novel. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979.
- Thomas, Keith. Religion and the Decline of Magic. New York: Scribner, 1971.
- Todorov, Tzvetan. Introduction à la littérature fantastique. Paris; Seuil, 1970.
- Twitchell, James B. The Living Dead. A Study of the Vampire in Romantic Literature. Durham, NC: Duke University Press, 1981.
- Ulanov, Ann Belford. Receiving Woman. Philadelphia: Western Press, 1981.
- . The Witch and the Clown. Wilmette, Ill.: Chiron Publ., 1987.
- Vartier, Jean. Sabbat, juges et sorciers. Quatre siècles de superstition dans la France de l'Est. Paris: Hachette, 1968.
- Viatte, Auguste. Les sources occultes du romantisme; illuminisme--théosophie 1770-1820. Paris: Champion, 1968.
- Villeneuve, Roland. Les procès de sorcellerie. Verviers: A. Gérard, 1974.
- . L'Univers diabolique. Paris: A. Michel, 1972.
- Waite, Arthur E. Devil-worship in France. London: G. Redway, 1896.
- Weber, Eugen. Satan franc-maçon. Paris: Gallimard, 1964.

Zeldin, Theodore, ed. Conflicts in French Morality.
London: G. Allen and Unwin, 1970.

Zéraffa, Michel. Roman et société. Paris: PUF, 1976.