

بحوث جامعية
Academic Research
Recherches Universitaires

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

Etudes réunies en 2006 éditées sous la direction de
Mohamed KHABOU et Hédia ABDELKEFI

بحوث جامعية
Academic Research
Recherches Universitaires

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

بحوث مجمعة في 2006 اشرفه على نشرها
محمد الخبو و هادية عبد الكافي

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

UNIVERSITE DE SFAX
Faculté des Lettres et Sciences Humaines

RECHERCHES UNIVERSITAIRES

ECRITURE PICTURALE

Etudes éditées
par

Hédia ABDELKEFI et Mohamed KHABOU

Nº 5 - 6
2006 - 2007

Recherches Universitaires

Directeur :

M. Salah KECHAOU

Rédacteur en chef :

M. Mounir TRIKI

Comité de rédaction :

Mme Hédia ABDELKEFI

M. Abdelaziz AYADI

M. Mohsen DHIEB

M. Béchir LARBI

M. Mohamed Salah MARRAEKCHI

M. Ali ZIDI

Rédaction et administration :

Faculté des Lettres et Sciences Humaines,
Route de l'aéroport Km 4,5 3000 Sfax-Tunisie

Téléphone : 00216 74 671 139

Fax 00216 74 670 540

Courriel : recherches.universitaires@yahoo.fr

Figurer l'infigurable : le paradoxe des descriptions aurevilliennes

Alice DE GEORGES-METRAL

Agrégée de Lettres Modernes

Université de Nice-Sophia Antipolis

(Centre transdisciplinaire d'épistémologie de la littérature)

metralp@aol.com

Résumé

Jules Barbey d'Aureville, romancier et critique d'art, a su, par un jeu de vases communicants, lire les tableaux en romancier et écrire en peintre. Les descriptions, dans l'œuvre romanesque aurevillienne, sont le lieu où se dessine dans l'espace une représentation axiologique du référent. Si la narration hiérarchise ses constituants pour restituer une vision du monde propre à l'auteur, les descriptions disposent des éléments qui figurent cette lecture du référent. Elles investissent donc un système d'écriture picturale qui utilise l'interaction des codes verbal et visuel pour souligner et exemplifier la glose de l'auteur sur le monde contemporain. Ce dernier est conçu comme un vain spectacle derrière lequel se creuse un vide causé par l'éviction de son socle ontothéologique. C'est ce point de fuite que figurent les descriptions aurevilliennes. Chacune d'elle, structurée comme un tableau, représente le paradoxe d'une composition picturale où foisonnent les détails mais dont l'intention est de désigner une absence.

Abstract

“Representing what is unrepresentable: Barbey d'Aureville's paradoxical descriptions”

Jules Barbey d'Aureville, who was both a novelist and an art critic, has been able, thanks to this double status, to read paintings as a novelist and to write as a painter. Descriptions, in Barbey d'Aureville's novelistic work, are where the referent's representation of a system of values is drawn in space. If the narrative organizes its constituents into a hierarchy to restore a vision of the world proper to the author, the descriptions display the elements which represent this reading of the referent. They thus invest a pictorial writing system which makes the verbal and visual

codes interact to emphasize and exemplify the author's gloss about the contemporary world. The latter is conceived as a vain spectacle behind which a void, caused by the ousting of its onto-theological basis, grows hollow. Barbey d'Aurevilly has represented this vanishing point through his descriptions. Each one of them, structured like a painting, shows how paradoxical a pictorial composition, in which details abound but whose purpose is to point at an absence, can be.

Si Jules Barbey d'Aurevilly est associé de nos jours aux nouvelles des *Diaboliques*, le succès de scandale de ces récits sulfureux a relégué dans l'oubli la somme considérable d'articles de critique, littéraire et picturale, qui lui assuraient le vivre et le couvert. Les comptes rendus d'expositions révèlent un critique sensible aux valeurs que véhiculent les modes de représentation picturales. Lire les tableaux en romancier a donc conduit Barbey, par un jeu de vases communicants, à écrire en peintre. Les descriptions, dans l'œuvre romanesque aurevillienne, sont le lieu où se dessine dans l'espace une représentation axiologique du référent. Si la narration hiérarchise ses constituants pour restituer une vision du monde propre à l'auteur, les descriptions disposent des éléments qui figurent cette lecture du référent. Elles investissent donc un système d'écriture picturale qui utilise l'interaction des codes verbal et visuel pour souligner et exemplifier sa glose sur le monde contemporain. Le XIX^e siècle, en effet, est vécu comme une période de désastre, où l'homme, plongé dans les erreurs de l'athéisme, construit un monde nouveau sur un socle friable. Dépourvues de la notion de sacré, les valeurs contemporaines sont illusoire. Seuls les chrétiens intransigeants, dont se réclame Barbey, sont aptes à révéler la vanité de cette société. Le romancier la perçoit donc comme une construction qui exhibe une bâtisse colossale cachant la fragilité de ses fondations. Le monde contemporain n'est qu'un vain spectacle derrière lequel se creuse un vide causé par l'éviction du socle onto-théologique.

C'est ce point de fuite que figurent les descriptions aurevilliennes. Chacune d'elle, structurée comme un tableau, représente le paradoxe d'une composition picturale où foisonnent les détails mais dont l'intention est de désigner un point de fuite. À la manière du portrait des *Epoux Arnolfini* de Van Eyck, les constituants du tableau importent moins que ceux qui se situent à l'extérieur, reflétés par le miroir placé au centre. Mais si le peintre flamand a voulu faire de son tableau une représentation globale en étirant les limites de la représentation picturale, le but de l'écrivain

est tout autre. Les signes du tableau, pour Barbey d'Aureville, ne peuvent plus représenter un référent dans sa totalité, puisque ce serait supposer que ce référent est soutenu par un socle onto-théologique lui offrant une cohésion. La particularité de la *mimesis* aurevillienne vient de ce qu'elle transpose dans l'écriture les techniques picturales pour mettre en relief non pas le tableau, mais la vacuité de ses fondements. Le centre n'est alors jamais un miroir qui reflète l'au-delà de la représentation pour reconstituer le référent dans sa totalité, mais un miroir sans teint qui absorbe la représentation. La disposition picturale a donc pour effet de mettre en valeur un objet central, dont la particularité, justement, est qu'il échappe à la vue du lecteur-spectateur. La structure des descriptions et les figures de style transposent les codes picturaux au service d'une *mimesis* particulière. Les toiles sertissent l'objet représenté d'un cadre qui le délimite et le met en valeur. Souvent présente dans un dispositif pictural, la source de lumière doit éclairer l'objet de manière à rendre possible sa représentation¹. Georges de Latour² disposait ainsi dans chacune de ses peintures une chandelle qui représentait à la fois la source de lumière et la justification du tableau. Les descriptions aurevilliennes quant à elles multiplient les candélabres, soleils couchants ou reflets qui signalent la source lumineuse, mais pour la rendre inopérante et l'absorber.

Stéphane Lojkin, dans *La Scène de roman, méthode d'analyse*³, montre que la description est une scène qui fait tableau autour d'un objet scénique sur lequel se cristallise le sens. Autour de ce dernier se constitue la configuration picturale du décor qui se reconnaît dans la disposition matérielle de ses constituants, dispositif qui met en relief leurs relations. Mais un obstacle doit faire écran à la

1. Dans le *Roman de Thèbes*, roman médiéval anonyme, le portrait des deux filles du roi est vraisemblabilisé par la disposition des bougies qui éclairent pleinement la pièce. Leur fonction est à la fois diégétique car le roi s'en sert pour mettre en valeur ses filles afin de les présenter à leurs futurs époux, mais elle est aussi métadiscursive parce qu'elles justifient leur description : « les serviteurs ôtent les nappes et laissent brûler les chandelles. Dans la pièce, il faisait aussi clair qu'en un jour d'été. Le roi envoie chercher ses filles, il fait dire à leur gouvernante qu'elle les pare, qu'elle les apprête élégamment et les envoie dans sa chambre », (traduction par Aimé Petit, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 35).

2. Peintre français né en 1593 et mort en 1652.

3. Paris, Armand Colin, 2002, 256 p.

représentation : « L'image met alors en abyme et thématise le dispositif qui la constitue : elle représente, à la marge de la scène peinte, le regard *interdit* du spectateur, qui doit franchir un obstacle pour parvenir jusqu'à la scène proprement dite. C'est cet obstacle, héritier du voile du tabernacle, que nous désignons comme écran »⁴. Au XVI^e siècle, explique Stéphane Lojkine, la description transmue l'imitation de la nature et du monde matériel en vision spirituelle qu'elle symbolise. L'objet scénique est découpé par le cadre, représenté dans sa signification. Mais ce dispositif suppose une relation étroite entre l'objet, le sens et sa représentation. La scène aurevillienne, au contraire, exhibe le dysfonctionnement des signes, et le dispositif est d'autant plus manifeste qu'il désigne une matérialité dépourvue de son double spirituel. Le tableau s'exhibe pour désigner la défection de l'objet. C'est « à partir de la fin du XIX^e siècle [que] la scène sort en quelque sorte de la représentation, qui s'installe à sa marge »⁵. La description dispose un écran dont la fonction n'est plus de cadrer la représentation, mais d'intercepter la scène.

Une visite dans la galerie des tableaux aurevilliens conduira à contempler tour à tour des paysages maritimes, des toiles intimistes ou des messes somptueuses dont la composition interdit la captation de l'objet scénique. Disposés en *crescendo*, les tableaux sont recouverts d'un voile, de plus en plus épais, rideau opaque qui couvre la toile. L'empêchement du descriptif s'y manifeste sous des formes diverses. La source de lumière qui assure la visibilité de la scène et justifie le choix de la palette des couleurs est présente parmi les éléments du décor. L'objet scénique, par le cadre qui lui sert d'écrin, est placé au centre du dispositif. Pourtant, un élément vient invariablement leur faire écran.

La bague et Herminie

Dans le recueil de nouvelles *Les Diaboliques*⁶, la comtesse du Tremblay de Stasseville et Marmor de Karkoël, les deux amants de *Dessous de cartes d'une partie de whist*, experts dans l'art de la dissimulation, sont le centre des interrogations de la ville de Valognes, « la plus profondément et la plus féroce-ment

4. Stéphane Lojkine, *La scène de roman, méthode d'analyse*, op. cit., p. 8.

5. *Ibid.*, p. 12.

6. Ce recueil a été publié en 1874.

aristocratique de France » (*PW*, 134)⁷. La fille de la Comtesse, Herminie, qui semble avoir été elle aussi la maîtresse de Karkoël, mourra d'une « maladie de langueur dont personne ne s'était douté qu'à la dernière extrémité » (165). Or sa mère s'était apparemment procuré un poison, caché dans une bague, qui, selon son amant, « attaque lentement, presque languissamment, mais infailliblement, la vie dans ses sources, en les pénétrant et en développant, au fond des organes sur lesquels il se jette, de ces maladies connues de tous et dont les symptômes, familiers à la science, dépayseraient le soupçon et répondraient à l'accusation d'empoisonnement » (161-162). Si nul ne se doute du drame qui se joue en secret, la première scène qui ouvre, non pas la porte, mais plutôt le soupirail⁸ du mystère utilise un système de parallélismes visant à éclairer le lecteur tout en l'aveuglant, à la manière du diamant de la comtesse :

A un certain moment de la partie, et par le fait d'un mouvement de Mme du Tremblay de Stasseville pour relever ses cartes, une des pointes du diamant qui brillait à son doigt rencontra, dans cette ombre projetée par la persienne sur la table verte, qu'elle rendait plus verte encore, un de ces chocs de rayon, intersectés par la pierre, comme il est impossible à l'art humain d'en combiner, et il en jaillit un dard de feu blanc tellement électrique, qu'il fit presque mal aux yeux comme un éclair.

« – Eh ! eh ! qu'est-ce qui brille ? – dit, d'une voix flûtée, le chevalier de Tharsis, qui avait la voix de ses jambes.

« – Et, qui est-ce qui tousse ? – dit simultanément le marquis de Saint-Albans, tiré par une toux horriblement mate de sa préoccupation de joueur, en se retournant vers Herminie, qui brodait une collerette à sa mère.

« – C'est mon diamant et c'est ma fille, – fit la comtesse du Tremblay avec un sourire de ses lèvres minces, en répondant à tous les deux.

7. Pour les romans et nouvelles de Jules Barbey d'Aureville, nous spécifions entre parenthèses le numéro de page correspondant à l'édition des *Œuvres romanesques* complètes, tomes I et II, textes présentés, établis et annotés par Jacques Petit, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1977 et 1980. Nous utilisons les abréviations suivantes : pour le tome I : *Une Vieille Maîtresse*, VM ; *L'Ensorcelée*, E ; pour le tome II *Le Dessous de cartes d'une partie de whist*, in *Les Diaboliques*, PW.

8. Nous reprenons ici la formule si célèbre du conteur : « Me trompé-je ? Mais je me figure que l'enfer, vu par un soupirail, devrait être plus effrayant que si, d'un seul et planant regard, on pouvait l'embrasser tout entier » (*PW*, 133).

« – Mon Dieu ! comme il est beau, votre diamant, Madame ! – reprit le chevalier. – Jamais je ne l’avais vu étinceler comme ce soir ; il forcerait les plus myopes à le remarquer. » (*PW*, 159)

La scène fait tableau avec la source de lumière extérieure, interceptée par l’écran de la persienne, qui n’éclaire qu’à peine la configuration concentrique du décor, la table et les joueurs faisant cercle autour de l’objet scénique, la bague. Une série de symétries vient faire pendant à cette structure centripète. La lumière qui se glisse par la persienne est renvoyée par le diamant tandis que le marquis de Saint-Albans regarde dans deux directions, devant lui la bague, derrière lui Herminie. La toux qui provient de derrière éclaire – dans l’ombre – la signification du tableau. Ensuite, les deux premières interrogations offrent un parallélisme mis en évidence par la conjonction de coordination « et » qui répond en écho au « eh ! eh ! » du chevalier de Tharsis. La réponse de la comtesse duplique ce parallélisme en répondant en même temps aux deux questions par une formulation qui en souligne la symétrie : « c’est mon diamant et c’est ma fille ». Le narrateur le signale à nouveau en précisant qu’elle répond « à tous les deux ». Mais si la comtesse évoque implicitement la cause de la maladie de sa fille, cette allusion ne peut être perçue par les convives aveuglés par le diamant et donc aveugles à ce qu’il renferme.

L’architecture s’effondre dans la dernière réplique qui brise la symétrie en faisant disparaître de manière prophétique la jeune Herminie. Le thème de l’aveuglement resurgit alors, comme pour désigner l’écriture aurevillienne qui exhibe pour mieux voiler, bâtit pour mieux détruire. L’ultime énoncé, « il forcerait les plus myopes à le remarquer », résonne ironiquement du point de vue du narrateur puisque les convives demeurent aveugles au drame qui se joue en sourdine. Ils oublient Herminie et tournent à nouveau le dos à ce personnage pour se faire spectateurs d’un tableau dont ils ignorent le sens. La clef de l’énigme se situe en dehors du cadre, derrière les spectateurs. Les habitants de Valognes apprendront bien plus tard que la comtesse a vraisemblablement empoisonné sa fille parce que toutes deux partageaient le même amant.

A l’image de la séquence dialoguée de *Dessous de cartes d’une partie de whist*, le tableau qui la suit immédiatement érige une architecture complexe et harmonieuse autour d’un centre qui se retire, emportant dans sa fuite la structure qui s’effondre.

Le miroir et la mort

L'épisode du diamant se clôt sur une scène aux teintes rougeâtres qui l'ouvrent et la closent :

La lumière rouge du couchant immergeait par la fenêtre ouverte. Le chevalier de Tharsis regardait le diamant ; M. de Saint-Albans, Herminie ; Mme du Tremblay, Karkoël, qui regardait d'un œil distrait sa dame de carreau. Mais ce qui me frappa surtout, ce fut Herminie. La *Rose de Stasseville* était pâle, plus pâle que sa mère. La pourpre du jour mourant, qui versait son transparent reflet sur ses joues pâles, lui donnait l'air d'une tête de victime, réfléchié dans un miroir qu'on aurait dit étamé avec du sang. (160)

Bien loin de refermer sur lui-même ce tableau vespéral, la structure en boucle ouvre vers une dérobée. Les regards manifestent par leur mouvement le point de fuite de la toile, chaque personnage en regardant un autre, et la circularité se brisant dans les yeux de Karkoël fixés sur une impassible dame de carreau. Si l'énumération laissait attendre une circularité des regards et une fermeture du cercle, la subordonnée relative ouvre au contraire vers un ailleurs inattendu qui le brise.

Et cette échappée se retrouve au niveau du paragraphe entier qui ouvre sur l'infini d'un univers hypothétique. Le décor, évoquée par le soleil couchant, s'étiolé rapidement pour s'éteindre dans la virtualité des comparaisons finales : « lui *donnait l'air* d'une tête de victime, réfléchié dans un miroir qu'on *aurait dit* étamé avec du sang » (nous soulignons). Le portrait d'Herminie renvoie indéfiniment à des scènes possibles. Ce n'est pas le visage qui est décrit, mais son reflet. Au lieu d'être dépeints, le visage et le miroir eux-mêmes renvoient par le biais des comparaisons aux deux images virtuelles de la tête de victime et de la tache de sang. La scène relève alors du mirage lorsqu'on comprend que le miroir lui-même n'a aucune réalité tangible et que seule la luminosité du soleil couchant sur le visage d'Herminie lui donne l'apparence d'être reproduit par un miroir. Le paragraphe s'enroule donc sur une série d'illusions s'auto-généralisant pour éroder progressivement la scène qu'il semblait révéler. Si cette description, par son morcellement et par la mise en évidence du spectacle sensible, a tout de l'hypotypose, sa fonction pragmatique est pourtant inverse parce qu'elle ne donne pas à voir l'objet scénique. Au fur et à mesure que le lecteur s'en approche, le tableau mirage s'évapore, laissant le néant envahir l'espace, comme le signale le champ

sémantique de la mort avec les termes « pâle » (répété trois fois), « pourpre », « mourant », « victime » et « sang ».

Le référent de la diégèse est ainsi estompé par les images qui le recouvrent et qui font obstacle au tableau. L'écriture aurevillienne consiste à imprimer sur une toile de fond diverses couches successives qui, tout en ayant pour fonction d'en rendre les formes plus nettes, contribuent à en effacer les contours. Progressivement, le motif s'obscurcit, et les êtres fantomatiques qui dressent leurs vagues silhouettes dans le lointain auréolent la scène de leur mystérieuse présence sans en éclairer le sens.

Une autre scène normande où s'affrontent Hermangarde et l'océan dans le roman *Une Vieille maîtresse*⁹, fait des leurres de la description l'objet même de la peinture. Si le portrait d'Herminie couvrait le référent sous une série de leurres, le tableau maritime peint l'affrontement du référent et des leurres.

Hermangarde et la mer

Bercée par le flux et le reflux¹⁰ de la phrase, la pensée aurevillienne s'étire lentement sur la page pour imprimer un reflet éphémère qui, à l'image de la marée, se retire aussitôt vers la mer. Repli vers la mère donc, retour à l'état foetal, parce que la vie est une illusion périlleuse. Hermangarde fera très tôt cette expérience douloureuse, et le paysage maritime de Carteret qui s'étend à ses pieds en porte implicitement la menace. La longue description du bras de mer qui signale la limite de ce village de pêcheurs opère, grâce à l'enchevêtrement des subordonnées, une véritable *mimesis* de ces déambulations de l'océan :

Le soleil avait disparu il y avait une heure. Mais ce n'était pas le couchant qui était de pourpre, c'était le crépuscule tout entier. Des vapeurs d'un incarnat mourant noyaient l'horizon sur lequel ressortaient les lignes altières de la noire falaise ; et la mer qui montait alors, – qui semblait venir majestueusement vers Hermangarde comme Hermangarde venait vers elle, – semblait rouler un varech de roses dans l'albâtre de ses écumes, sous cet air empourpré qui pénétrait tout de sa nuance victorieuse, qui circulait

9. Ce roman a été publié en 1851.

10. Barbey d'Aurevilly utilise lui-même cette expression pour décrire la grève dans *Une Vieille Maîtresse* : « De ce point élevé, on domine la mer et la grève dont la jaune arène, découpée par les irrégularités du flux et du reflux, offre à l'œil les sinuosités d'une ligne, dentelée d'écume brillante » (370).

autour de tout, comme le sang ému de la nature immortelle. C'était un spectacle élyséen (*VM*, 372).

La composition du tableau est ici mise en évidence. Absente du tableau (le « soleil avait disparu »), la source lumineuse est présente en point de fuite par les couleurs qu'elle dissémine. Epuisement de la lumière et vapeurs font écran à la ligne d'horizon, voilant la perspective. La profondeur de champ est restreinte, et la découpe nette des falaises noires qui font cadre rétrécit encore l'espace. Constitué par Hermangarde le premier plan est écrasé par le mouvement ascendant de la mer auquel répond la présence menaçante du ciel qu'indique le complément « sous cet air empourpré ». Au cœur de la structure claustrale, Hermangarde et la mer fusionnent pour constituer un centre mouvant. Le tableau maritime fait illusion en dotant d'un cadre une configuration en point de fuite.

La disparition et la négation inaugurent en effet cette description avec le verbe « disparaître », puis les formules oppositive « mais » et négative « ne pas ». Dans le vide creusé par le soleil, le paysage s'étend. Ce que le réel ou l'art offrent rituellement au regard, le couchant de pourpre, est écarté pour laisser se propager l'imaginaire lyrique. Au cœur d'un univers chimérique le décor se dessine à travers des termes troubles que seules « les lignes altières de la noire falaise » dominant de leurs contours nets et menaçants. La silhouette noire fait paraître plus évanescences encore les touches incertaines du paysage dont les termes « vapeurs », « varech de roses », « écumes », « air empourpré », « nuance », effacent les contours plus qu'ils ne les décrivent. Et c'est justement la répétition du verbe « semblait » qui amorce le tableau, l'introduisant par une formule qui en signale l'illusion. La description du bras de mer de Carteret opère à la manière d'un palimpseste qui efface le référent actuel pour laisser transparaître celui qui en était recouvert. La troisième phrase se déroule en une série de subordonnées emboîtées par un jeu complexe qui déploie et étouffe tour à tour le décor. En effet, la deuxième phrase coordonnée par « et » engendre quatre relatives adjectives, deux subordonnées circonstancielles, et une comparaison, dans une véritable extension syntaxique. Mais tandis que la phrase annonce dans sa forme un déploiement du référent, elle n'offre par sa sémantique au contraire qu'un travail de repli et d'effacement. Le

premier mouvement est effectivement celui d'une double extension (« la mer qui montait alors, – qui *semblait* venir majestueusement vers Hermangarde »), mais il est aussitôt freiné par un mouvement inverse : « comme Hermangarde *venait* vers elle » (nous soulignons). Or si l'avancée relève surtout du domaine de l'apparence illusoire, le mouvement inverse est actualisé par la diégèse. Et c'est la même logique qui s'impose dans la suite de la phrase : « la mer [...] *semblait* rouler un varech de roses dans l'albâtre de ses écumes, sous cet air empourpré qui *pénétrait* tout de sa nuance victorieuse » (nous soulignons). L'opposition entre le leurre, qui se déploie grâce au verbe « sembler », et le référent qui le réprime, s'exprime ici dans toute sa violence guerrière grâce aux termes « empourpré », « pénétrait » et « victorieuse ».

Après avoir évincé le référent actualisé par la diégèse, c'est au tour du leurre d'être écrasé, comme l'improbable varech de roses « *sous* cet air empourpré » (nous soulignons). Mais le flux et le reflux de la vague, parce qu'il est éternel, n'arrête pas ici son mouvement perpétuel d'inversion. Les verbes d'action : « venir », « rouler », « pénétrer », « circuler », ainsi que la multiplication vertigineuse des subordonnées relatives, semblaient permettre à la phrase de s'enrouler autour de l'objet décrit, comme le serpent autour de sa proie, pour mieux le circonscrire. Pourtant, une fois de plus, le référent s'évanouit au moment même où la syntaxe, éternel Tantale, l'atteignait enfin. La dernière expansion qui devait achever la description engendre une comparaison projetant à nouveau le paysage vers son double imaginaire : « cet air empourpré [...] qui circulait autour de tout, comme le sang ému de la nature immortelle ». La comparaison dédouble le référent et annule l'impression qu'offrait la phrase de le maîtriser, pour ouvrir la voie à une songerie métaphysique. La conclusion de cette description se trouve motivée : « C'était un spectacle élyséen ». L'analogie qui s'élabore entre le paysage maritime de Carteret et les Champs Élysées demeurerait énigmatique si l'on ne prenait en compte les deux termes qui marquent irrémédiablement la protase de leur sceau mortifère : « mourant », « noyaient ». Mais ce n'est pas la seule présence de la mort qui justifie cette assimilation avec la demeure souriante des justes défunts. L'empire des morts est avant tout dépeint par Homère comme « *un monde vague et ombreux habité par des ombres*. Rien n'y est réel. L'existence des esprits –

pour autant que l'on puisse parler d'existence – n'est qu'un rêve misérable »¹¹. Bien plus que le monde des morts, ce décor maritime nous offre le « spectacle élyséen » des ombres errantes, illusions qui miment la vie pour mieux en révéler la vacuité.

L'annulation réciproque du leurre et du référent aboutit, dans le roman *L'Ensorcelée*, à la polarisation du dispositif pictural autour de la fuite du référent qui devient l'objet même de la représentation.

La messe et le visage de l'abbé

Le roman de *L'Ensorcelée*¹² narre la lente déchéance d'une paysanne, Jeanne Le Hardouey, fascinée par le visage ravagé de l'abbé de La Croix-Jugan. Ce dernier s'était défiguré en tirant une charge d'espingole aux balles rayonnantes contre son visage ; les bleus avaient ensuite achevé le massacre en jetant de la braise sur la chair en lambeaux. Manifestation de l'indicible et de l'innommable, ce visage synthétise en lui tout ce qui échappe à la raison. Scénographie fascinante du désastre, il devient objet du désir. Son apparition aux yeux de Jeanne, scène de première vue décalée, est dramatisée par tout un dispositif plastique visant à faire du visage de l'abbé le centre d'un tableau aux mouvements centripètes :

Elle était à genoux, comme toute l'église, quand la procession s'avança flamboyante à travers les ténèbres de la nef [...]. Jeanne regardait passer tous ces prêtres le long de son banc et attendait, avec une impatience dont elle n'avait pas le secret, l'étranger qui l'avait tant frappée. [...] Seul de tous ces prêtres splendides, il n'avait pas changé de costume, les vêpres finies. Il avait gardé son manteau et son austère capuchon noir, et il s'en venait, silencieux parmi ceux qui chantaient, avec cette majesté presque profane, tant elle était hautaine ! qui se déployait dans son port impérieux. [...] de la main droite il tenait un cierge, presque à bras tendu, comme s'il eut essayé d'écarter la lumière de son visage. [...] Jeanne eut peur, elle l'a avoué depuis, en voyant la terrible tête encadrée dans ce capuchon noir ; ou plutôt non, elle n'eut pas peur : elle eut un frisson, elle eut une espèce de vertige, un étonnement cruel qui lui fit mal comme la morsure de l'acier. Elle eut enfin une sensation

11. Edith Hamilton, *La Mythologie*, Marabout, Savoirs, 1978, p. 36. Ulysse, en effet, lors de sa visite des enfers dit : « je vis Héraclès, ou pour mieux dire son ombre », (Homère, *L'Odyssée*, GF Flammarion, Paris, 1965, Chant XI, p. 173).

12. Ce roman a été publié en 1854.

sans nom, produite par ce visage qui était aussi une chose sans nom. (602-603)

Le procédé dilatoire visant à focaliser l'attention des fidèles comme du lecteur sur la découverte du visage du prêtre est renforcé par le double cadre plastique. Les « ténèbres de la nef » encadrent la procession, « flamboyante » de blancheur et de lumière. Cette luminosité sert à son tour de cadre à l'« austère capuchon noir », centre obscur du halo lumineux. Ultime mise en abyme du tableau, le capuchon noir entoure le visage innommable, dont l'intensité dans la laideur échappe au pouvoir des mots. Epiphanie renversée, la manifestation d'un vide ontologique désigne la fascination de l'écriture pour ce qui lui échappe. La particularité de la première apparition de La Croix-Jugan vient de ce que l'hypertrophie du cadre rehausse l'effacement du visage. La description avérée du visage de La Croix-Jugan, dépourvu de forme humaine, n'interviendra qu'à la fin du roman, juste avant son assassinat. Jusqu'ici, les notations de sa monstruosité servaient à le désigner sans le représenter tout à fait.

L'ultime apparition du prêtre évoque sa première entrée en l'église de Blanchelande, mais sur un mode exacerbé. La curiosité de Jeanne agenouillée fait place au mouvement irrépessible des jeunes filles se levant sur les bancs pour voir l'objet de leur attention frénétique :

La foule tendait le cou sur son passage, et plusieurs jeunes filles montèrent même sur les banquettes de leurs bancs lorsqu'il s'avança dans la nef. Le jour bleu qui entra alors par le portail tout grand ouvert et qui répandait ses clartés jusqu'au fond du cœur dans son mystère de vitraux sombres, et tournait ses blancheurs vives autour des piliers, frappait bien en face ce visage extraordinaire qu'on voulait voir, tout en frémissant de le regarder, et qui produisait la magnétique horreur des abîmes. Seulement [...] il avait gardé son capuchon noir en agrafant sa chape par dessus, en sorte que sa tête n'avait point quitté son encadrement habituel, fermé par la barre de velours noir de l'espèce de mentonnière qu'il portait toujours. (726)

Le jeu de lumière dramatise plus encore le visage car il ne se contente plus de lui servir de cadre fixe. Le mouvement qui l'anime fait de la face ravagée un trou noir aspirant à lui la lumière qui, se précipitant à travers la nef, contourne les piliers pour venir s'y abîmer. L'éternel capuchon noir interdit la pleine appréhension du

spectacle et noie la lumière, aspirée dans ses ténèbres. Enfin, La Croix-Jugan réapparaît devant l'autel en chasuble, le « capuchon avait disparu et la tête idéale de l'abbé put être vue sans aucun voile... » (727). Si ce visage ne se manifeste pleinement qu'en fin de roman alors qu'il en constitue l'objet principal, c'est que le centre de l'écriture est constitué par ce vertigineux abîme. Fascination terrifiante, l'objet qui échappe un temps à la représentation menace l'écriture même.

En définitive, chacun de ces tableaux, composés pour mettre en lumière un objet central, met en relief l'intérêt des spectateurs pour cet élément. Mais la force d'attraction de l'objet est inversement proportionnelle à son effacement. Par un jeu d'analogie traditionnel dans le domaine du descriptif, le décor et le personnage auquel il sert d'écrin offrent des signes similaires. Si les descriptions balzaciennes ou zoliennes offrent au cœur du décor les codes de lecture des signes du personnage, l'interaction de ces deux éléments analogiques dans les tableaux aurevilliens déconstruit le référent. Ainsi, ce qui était à voir dans le premier tableau de *Dessous de cartes d'une partie de whist* était la cause de la maladie d'Herminie. Mais si cette cause est au centre du tableau – signalée par l'objet scénique qu'est la bague attirant tous les regards – sa luminosité et sa position centrale arrêtent justement les regards à sa surface. Elle obstrue la signification de la scène qui reposait dans le lien entre la bague et la toux. Il est donc logique que ce tableau soit suivi d'un portrait d'Herminie où les signes ne donnent pas à voir le référent mais une série de leurres qui empêchent la représentation du référent. Référent et leurres s'annulent ensuite réciproquement sur la toile marine d'*Une Vieille maîtresse* parce que le centre de l'écriture est le trou noir dans lequel celle-ci disparaît. Cette attraction de l'écriture par le vide est figurée par le portrait métatextuel de l'abbé de La Croix-Jugan. L'emprunt aux techniques picturales est donc nécessaire pour manifester la difficile captation du référent.

Dans l'œuvre aurevillienne, l'écriture picturale figure la fragilité de la représentation. Si les ressources de la peinture donnent à l'écriture son impulsion, le paradoxe de la description aurevillienne réside dans ce qu'elle l'exploite pour refuser la figuration. Les pauses descriptives manifestent spatialement ce que narrent les nouvelles et les romans aurevilliens, le désastre d'un siècle égaré.

BIBLIOGRAPHIE

Barbey d'Aureville, Jules, *Œuvres romanesques complètes*, tomes I et II, textes présentés, établis et annotés par Jacques Petit, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1977 et 1980.

Berthier, Philippe, *Barbey d'Aureville et l'imagination*, Genève, Droz, 1978.

Caillet, Vigor, « Les paysages aurevilliens : le cœur d'une poétique romanesque ? », *Paysages romantiques*, [texte imprimé], études réunies et présentées par Gérard Peylet, Talence, Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3, 2000, pp. 465-479.

De Georges-Metral, Alice, *Les Illusions de l'écriture ou la crise de la représentation dans l'œuvre romanesque de Jules Barbey d'Aureville*, (thèse dactylographiée) à paraître aux éditions Champion, collection « Romantisme et Modernité ».

Lojkin, Stéphane, *La scène de roman, méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin, 2002.

Soutet-Quillard, Josette, et Soutet, Olivier, « Ce fut comme une ...apparence... Essai d'analyse comparative des portraits féminins des *Diaboliques* », *L'Information grammaticale*, 35, octobre 1987, pp. 15-22.