

ÉCRIRE AVEC LES ANIMAUX : LES CHOIX INATTENDUS DE BARBEY D'AUREVILLY

MARINELLA TERMITE¹

ABSTRACT. *Writing with Animals: The Unexpected Choices of Barbey d'Aurevilly.* In the pages of Jules Barbey d'Aurevilly, the presence of animals makes it possible to rethink the forms of scriptural cohabitation of humans and non-humans at a time when the appeal of science contributes to the development of a growing culture careful of a now problematic impact on nature. The resulting awareness influences the creative approach and practice that position themselves between the crystallizations and the metaphorical correspondences of the features of the living. This study aims to analyze the most questionable aspects of animal identity codes – especially reptiles – and their changes in order to escape the prejudice that manners and tone of the conversation may imply.

Keywords : *Barbey d'Aurevilly, animals, reptiles.*

REZUMAT. *Scriind cu animale: ineditele opțiuni ale lui Barbey d'Aurevilly.* În paginile lui Jules Barbey d'Aurevilly, prezența animalelor face posibilă reconsiderarea formelor de coabitare scripturală dintre ființele umane și cele non-umane, într-un moment în care interesul pentru știință contribuie la dezvoltarea tot mai accentuată a unei culturi ce ține seama de impactul problematic asupra naturii. Nivelul de conștientizare ce rezultă de aici influențează abordarea și practica creatoare, ce se poziționează între cristalizările și corespondențele metaforice ale datelor naturale. Studiul de față își propune să analizeze aspectele cele mai neobișnuite ale codurilor identitare animaliere – în special ale celor reptiliene - și transformările lor pentru a ocoli prejudecățile pe care le pot implica moravurile și tonul conversației.²

Cuvinte cheie : *Barbey d'Aurevilly, animale, reptile.*

¹ **Marinella TERMITE** est « professoressa associata » (maître de conférences) en littérature française au Département de Lettres Langues Arts de l'Université de Bari, où elle poursuit ses recherches sur la production actuelle à l'intérieur du Groupe de Recherche sur l'Extrême Contemporain (GREC – www.grecart.it). E-mail : marinella.termite@uniba.it

² The abstract has been translated into Romanian by Ioana-Gabriela Nan.

Dans les pages de Jules Barbey d'Aureville, la présence des animaux permet de repenser les formes de cohabitation scripturale des humains et des non-humains à une époque où l'attrait pour les sciences contribue au développement d'une culture de plus en plus attentive à un impact désormais problématique avec la nature. Cette prise de conscience investit l'approche de la création à tel point que Barbey d'Aureville lui-même s'empare de la matière animalière pour expliciter les orientations esthétiques de ses pratiques d'écriture. D'où son recours à la tortue et à la salamandre, à un reptile et à un amphibien, pour restituer un sentiment de partage qui aiguise la curiosité pour des images surprenantes et convoque des tours allusifs. Ces stratégies appartiennent au style des causeries et des conversations sociales. Dans sa lettre à Trebutien du 7 octobre 1855, Barbey d'Aureville compare les Poètes aux Tortues parce que, comme ces animaux, ils ne se séparent jamais des outils de leur art, notamment des rêves de leurs enfances, en les mettant à l'abri.

Les Poètes, comme les Tortues, portent leur maison sur leur dos, et cette maison, c'est le palais des premiers songes, qu'ils emportent à jamais sur leur pensée (et où qu'ils aillent !), comme une écaille brillante ou sombre³.

Loin de céder à toute explication possible, Barbey d'Aureville laisse aussi ouvertes des marges de séduction au moment où il essaie de définir son activité au nom du feu et de la salamandre dans une lettre de 1881. Cet animal inoffensif se fait ainsi transporter par une force autogénérative ; comme l'auteur, il ne réagit pas et il vit avec cet élément primordial qui représente, avec le rouge, d'ailleurs, une trace des inquiétudes propres à l'œuvre de cet auteur.

La vie me brûle, mais, comme la salamandre, je vis dans ce feu.⁴

Or le statut ambigu de ces deux animaux sollicite toujours un entre-deux, une dimension interstitielle notamment entre eau et terre, qui ne peut pas ouvrir la voie à l'écriture sans tenir compte des ressources de la langue. C'est, encore une fois, dans une lettre à Trebutien de décembre 1849 que Barbey d'Aureville la définit comme le clavier des Artistes, en parsemant ses œuvres de néologismes et de mots recherchés ; il reconnaît également le rôle du patois – et du patois normand en particulier – pour donner une voix à la nature la plus profonde de ses personnages comme les pêcheurs. Par exemple, dans *L'Ensorcelée*, Barbey d'Aureville met dans la bouche d'un berger le mot normand « mouron »⁵ pour indiquer la salamandre terrestre et pour bâtir une chaîne colérique.

³ J. Barbey d'Aureville, *Lettre à Trebutien du 7 octobre 1855*, in Id., *Correspondance générale*, Tome IV, 1854-55, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 1984, p. 281.

⁴ J. Barbey d'Aureville, *Les Diaboliques*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003, p. 385.

⁵ R. Lepelley, *Glossaire des termes normands employés par Barbey d'Aureville dans L'Ensorcelée*, in *L'information grammaticale*, n. 36, 1988, p. 34-35.

– Sourd pour vous, vère ! – dit enfin le berger, toujours immobile ;
sourd comme un mouton, sourd comme un caillou, sourd comme votre
mari et vous avez été sourds pour moi, maîtresse Le Hardouey !⁶

De plus, toujours en s'adressant à Trebutien, il compare la langue à un outil de chasse – le moule-à-balles – dont le nom et la fonction renvoient aussi à ceux d'un crustacé très fréquemment utilisé par l'auteur pour associer des règnes naturels différents, l'un emboîté dans l'autre. Dans *Le Plus bel Amour de don Juan* – une des nouvelles du recueil *Les Diaboliques* –, la femme est par ailleurs censée être sortie d'une moule.

Si la sensibilité animalière de Barbey d'Aurevilly est ainsi attestée au niveau tant théorique que pratique⁷, la vérité romanesque en interroge les enjeux afin de différer ou non les effets sur le récit. D'une part, la cristallisation d'une matière première fondée sur un réseau d'adaptations et de continuités linguistiques et culturelles implique une relecture des paysages urbains et ruraux selon des critères de reproduction et de domesticabilité des données référentielles ; de l'autre, la correspondance établie entre les règnes du vivant décentre le regard habituel dont les bêtes sont porteuses pour modeler la narration en amplifiant certains traits discursifs. Support de représentation ou outil pour donner une voix aux détails du récit⁸, au XIX^{ème} siècle, l'animal n'est plus simplement un élément décoratif avec la charge moralisatrice des bestiaires et avec la forme qui en trace le caractère et le rôle mais il interroge les limites des métaphores – telles que leur relativité spatiale et temporelle – au nom du renouveau de leurs fonctions. Qu'en est-il des choix animaliers de Barbey d'Aurevilly par rapport à une écriture soucieuse des dichotomies et du regard sur le naturel ?

En tenant compte des occurrences parsemées dans toute cette œuvre et de leur distribution – des nouvelles aux romans⁹ –, cette étude vise à en analyser les aspects les plus problématiques par rapport aux codes identitaires des animaux et à leurs changements pour échapper aux idées reçues que comportent les mœurs et le goût de la conversation.

⁶ J. Barbey d'Aurevilly, *L'Enfermé*, Paris, Gallimard, « Folio », 1977, p. 116.

⁷ La Correspondance est parsemée de propos animaliers ; des études critiques ont été consacrées par Marta Giné-Janer, Jonathan Ruiz de Chastenot, Gérard Vannet au bestiaire aurevillien – notamment à celui du roman *Le Chevalier des Touches*.

⁸ Cf. Q. Deluermoz et F. Jarrige (éds.), *Introduction. Écrire l'histoire avec les animaux*, in *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n. 54, 2017, p. 15-29 ; J. Weber, *Donner sa langue aux bêtes. Poétique et animalité de Baudelaire à Valéry*, Paris, Éditions classiques Garnier, 2018.

⁹ J. Barbey d'Aurevilly, *Les Diaboliques*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003 ; J. Barbey d'Aurevilly, *Une histoire sans nom, suivi de trois nouvelles*, Paris, Gallimard, « Folio », 1972 ; J. Barbey d'Aurevilly, *L'Enfermé*, Paris, Gallimard, « Folio », 1977 ; J. Barbey d'Aurevilly, *Un prêtre marié*, Paris, Gallimard, « Folio », 1980 ; J. Barbey d'Aurevilly, *Une vieille maîtresse*, Paris, Gallimard, « Folio », 1979.

Le mode d'emploi de l'animothèque aurevillienne est certes ancré dans les habitudes de l'époque, notamment dans la pratique de la chasse et de la pêche, ce qui explique les nombreuses références à certains types d'animaux. Par exemple, le cheval, en tant que moyen de transport privilégié, est partout et sa présence est liée aux exigences primaires de toute une civilisation, urbaine et rurale à la fois. Les interférences et les métaphores caractérisant le phénomène de l'animalisation répondraient aussi à ce que Jonathan Ruiz de Chastenet a reconnu dans *Le Chevalier de Touches* comme un système pour restituer les valeurs d'un monde nobiliaire en train de se perdre et celles d'une modernité que Barbey d'Aurevilly n'apprécie pas. En tout cas, précisément dans ce roman de la chouannerie, sensible à l'héroïsme d'antan, une seule espèce, parmi les animaux de terre, de mer, de ciel, est mise à l'écart : les reptiles. Loin de prendre en considération des raisons idéologiques, expression d'une hiérarchie qui, du haut vers le bas, en exclurait l'attention, ce cas s'impose du point de vue scriptural comme terrain d'enquête puisqu'à l'exception de ce roman, ces animaux assurent une présence dont il s'agit d'analyser les motivations littéraires.

Dans ce jeu de postures, qui met toujours à l'épreuve l'écriture de Barbey d'Aurevilly avec l'impact des propos théoriques sur les choix individuels de l'auteur dont le dandysme est l'exemple le plus évident, la quête des reptiles est une manière d'interroger les dissemblances qui peuvent reconfigurer un héritage controversé, celui des fables et des bestiaires.

La souplesse face aux enchevêtrements des situations rend les reptiles des animaux capables de serrer, ramper, piquer, dévorer, étouffer. Sans pattes, ils se déplacent par des mouvements ondulatoires qui en font des symboles diaboliques, luxurieux et tentateurs à la fois. La forme sinueuse, la fascination du regard et le pouvoir de la mue constituent leur nature variée et ambiguë, conditions qui, grâce aux références bibliques et littéraires, ont été explorées et consolidées au fil du temps. Tout en retrouvant ces traits¹⁰ dans l'œuvre de Barbey d'Aurevilly, ces animaux révèlent d'abord une présence singulière par rapport aux autres espèces utilisées : ce qui en intensifie la fonction ; de plus, en tenant compte de leur contexte d'emploi, les reptiles privilégient plus le cadre urbain que le cadre rural de manière à engendrer un monde à l'envers où la dichotomie paradoxale entre les deux sociétés de son époque déplace la notion de sauvagerie et fissure le regard habituel que l'homme porte à ce type d'animal. Tout effet métaphorique lié à une personne médisante, à sa langue cruelle et perfide n'appartient ainsi qu'aux gens des villes puisque leurs mœurs citadins sous-entendent la hargne que l'auteur ressent pour la modernité. De cette manière, la métaphore accentue les contrastes de la narration à l'intérieur

¹⁰ Cf. G. Lavorel, C. Lachet, C. Füg-Pierreville, *Dictionnaire des animaux de la littérature française. Hôtes de la terre*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 439-460.

d'une structure qui installe sans cesse des cadres, qui lance des clins d'œil à son auditoire fictif par le recours aux analogies figées concernant les animaux, expression d'un savoir construit et partagé, selon les nécessités des récits.

Dans la nouvelle *Léa* – texte où le végétal se charge du mystère d'une passion en tension entre l'amour et la mort, couple antithétique (et aussi traditionnel) –, le langage animalier est réduit à une seule référence, celle du serpent qui apparaît dans la séquence finale. Léa est en train de mourir à cause d'un baiser empoisonné de son ancien amant qui ne tolère pas qu'elle puisse être aimée par quelqu'un d'autre, même s'il l'a quittée. Les fleurs instillent le poison comme les serpents, image qui associe le règne végétal et le règne animal avant de pousser la porosité des frontières naturelles vers l'humain pour l'englober.

Elle lui servait une ivresse mortelle dans chaque corolle des fleurs dans ses mille coupes de parfums. Pleuvaient de sa tête et de son cœur dans ses veines, et y roulaient comme des serpents, des sensations délicieuses, altérant avant-goût de jouissances imaginées plus délicieuses encore. Ses mains s'égarèrent comme sa raison¹¹.

Le serpent reprend ici la notion d'interdiction – moteur de l'intrigue – mais les échos de la Genèse sont loin de rendre sombres les contours de l'échec amoureux dont il est question dans cette nouvelle. Le mouvement de l'animal – rouler – que les parfums empoisonnés partagent justifie l'insistance sur la sensation de plaisir qui est également appréciée par l'imagination dans un élan qui va du concret à l'invisible pour en enraciner l'effet de jouissance et de sensualité.

Une autre anomalie dans l'évocation du serpent apparaît dans la nouvelle *Le cachet d'onyx* où le thème dominant est la jalousie. Tout en faisant référence au fait que si l'on coupe cet animal en deux, ces moitiés peuvent survivre de manière autonome, l'expression réadaptée par Barbey d'Aurevilly témoigne d'un affaiblissement de cette condition brutale tout en insinuant la possibilité de quelques traces de survie. Paradoxalement, le côté barbare n'est pas accru par la mort mais par la vie ; en effet, il devient moins consistant si la mort provoquée peut être garantie.

S'il avait pu la scier en deux, comme on coupe un serpent, il eût été moins barbare, car du moins une moitié n'aurait pas vécu¹².

¹¹ J. Barbey d'Aurevilly, *Léa*, in Id., *Une histoire sans nom, suivi de trois nouvelles*, Paris, Gallimard, « Folio », 1972, p. 255.

¹² J. Barbey d'Aurevilly, *Le cachet d'onyx*, in Id., *Une histoire sans nom, suivi de trois nouvelles*, éd. Jacques Petit, Paris, Gallimard, « Folio », 1972, p. 222.

Dans *Les Diaboliques*, le serpent traverse les pages de certaines nouvelles, *Le Plus bel Amour de don Juan*, *Le Bonheur dans le crime* et *La vengeance d'une femme*, textes où la dissimulation gère tout effet de surprise de manière à privilégier la complicité liquide des conversations entamées par les personnages. Dans ce contexte urbain, cet animal est à son aise. Il accompagne les petites digressions sur les détails vestimentaires, oriente les regards des groupes aux prises avec leurs conversations, s'insinue silencieusement tant dans les situations extérieures que dans l'intimité des personnages. Dans tous les cas, Barbey d'Aurevilly s'appuie sur des lieux communs pour en explorer successivement les ressources métaphoriques et les développer en fonction de la mise en scène du récit. Dans *Le Plus bel Amour de don Juan*, le recours au serpent ralentit la narration en reproduisant l'effet tordu de la description de la duchesse *** ; la couleur de la robe – le vert – constitue un trait reptilien que l'auteur reprend à plusieurs reprises dans ses œuvres, notamment pour représenter le personnage de la Vellini qui, dans *La vieille maîtresse*, évoque, encore une fois, le mythe de Mélusine, la femme-serpent.

[...] mince et idéale comme une arabesque et comme une fée, dans sa robe de velours vert aux reflets d'argent, dont la longue traîne se tordait autour de sa chaise, et figurait assez bien la queue de serpent par laquelle se terminait la croupe charmante de Mélusine¹³.

De plus, l'attrait que le personnage énigmatique de don Juan exerce sur les femmes garde un certain mystère et l'impossibilité avouée par l'auteur d'exprimer sa capacité d'hypnotiser ses victimes constituent une marque explicite de la pratique dissimulatrice que les choix scripturaux de l'auteur poursuivent. D'ailleurs, l'identification du grand séducteur avec le serpent est aussi accompagnée par la notion de vieillesse, condition qui montre, de manière décalée, la qualité de la sagesse attribuée, d'habitude, à cet animal avec la ruse, la sournoiserie, l'hypocrisie, la perfidie, parfois même la bêtise.

Ici le regard que se jetèrent en même temps, chacune à toutes les autres, ce groupe de femmes qui aspiraient les paroles de ce vieux serpent, fut quelque chose qu'il faut avoir vu, car c'est inexprimable¹⁴.

Le bonheur dans le crime propose l'image d'un serpent qui bouge en silence : l'auteur s'en sert pour établir une analogie entre l'animal et l'humain et aussi pour amplifier la réaction de froideur que tout cela provoque chez les

¹³ J. Barbey d'Aurevilly, *Le Plus bel Amour de don Juan*, in Id., *Les Diaboliques*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003, p. 98.

¹⁴ Ibid., p. 101.

hommes. Or le froid est une condition de nuisance tellement reconnue et partageable que le texte finit par en exploiter la ressource discursive, à savoir mettre le récit au plus près de la réalité diffusée des conversations et impliquer davantage toutes sortes d'auditeurs.

Je finis même par parler à la comtesse de cette Eulalie, que je voyais si naturellement circuler autour d'elle pendant mes visites, et qui me donnait le froid dans le dos que donnerait un serpent qu'on verrait se dérouler et s'étendre, sans faire le moindre bruit, en s'approchant du lit d'une femme endormie...¹⁵

Barbey d'Aureville n'échappe pas encore à cette forme de cristallisation de la métaphore dans le cas de la froideur associée au serpent présent dans *Le dessous de cartes d'une partie de whist*. En suivant une approche toujours dichotomique qui place les personnages entre le bien et le mal, l'auteur fait de Mme de Stasseville un exemple de vertu sans aucune limitation à tel point qu'il introduit une expression qui manipule la référence implicite à la fable de La Fontaine, *Le Serpent et la Lime*, pour fixer les qualités humaines de cette femme. Ainsi Barbey d'Aureville l'identifie-t-il à la lime, mais si l'auteur des *Fables* reconnaît sa seule limite dans le pouvoir rongeur du temps, chez l'écrivain des *Diaboliques*, c'est une des caractéristiques des reptiles qui peut entamer leurs mérites, à savoir la froideur.

L'irréprochable de Mme de Stasseville ressemblait toujours un peu à de l'impertinence. Elle en faisait une jusque de sa vertu, et qui sait si ce n'était pas son unique raison pour y tenir ? Toujours est-il qu'elle était vertueuse ; sa réputation défiait la calomnie. Aucune dent de serpent ne s'était usée sur cette lime. Aussi, de regret forcené de n'avoir pu l'entamer, on s'épuisait à l'accuser de froideur¹⁶.

Quelques pages plus loin, l'analogie entre la femme et le serpent revient à l'intérieur de la formulation d'une hypothèse qui met en valeur la langue bifide de cet animal par rapport tant à sa duplicité – source de perfidie et de prudence à la fois – qu'aux bruits tranchants des sifflantes, des sonorités en « s ». L'effet produit joue, encore une fois, avec la dissimulation pour tisser des énigmes par le biais de correspondances à déguiser.

Se voiler, n'est-ce pas même une manière de se trahir ? Seulement, si elle avait les écailles fascinantes et la triple langue du serpent, elle en

¹⁵ J. Barbey d'Aureville, *Le Bonheur dans le crime*, in Id., *Les Diaboliques*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003, p. 150.

¹⁶ J. Barbey d'Aureville, *Le dessous de cartes d'une partie de whist*, in Id., *Les Diaboliques*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003, p. 200.

avait aussi la prudence. Rien donc n'altéra l'éclat et l'emploi féroces de sa plaisanterie habituelle. Souvent, quand on parlait de Karkoël devant elle, elle lui décochait de ces mots qui sifflent et qui percent, et que Mlle de Beaumont, sa rivale d'épigrammes, lui enviait. Si ce fut là un mensonge de plus, jamais mensonge ne fut mieux osé¹⁷.

Dans *La vengeance d'une femme*, le serpent est introduit par le souvenir mythique des Gorgones ; en effet, pour se venger de Méduse, Athéna avait transformé en serpents les cheveux dont elle était fière. Barbey d'Aurevilly reprend cette référence implicite à des données consolidées et l'associe à une autre expression étroitement liée à la forme reptilienne – le nœud. Riche en implications sur la tortuosité, même au niveau métaphorique, elle s'impose comme trait caché de la complexité des états d'âme. Dans les méandres intimes que les sentiments mettent à l'essai, le recours aux serpents permet d'extérioriser le plan de vengeance et ses effets théâtraux.

Tressignies frémissait, en écoutant cette femme effrayante. Il frémissait de ses gestes, de ses paroles, de sa tête, devenue une tête de Gorgone : il lui semblait voir autour de cette tête les serpents que cette femme avait dans le cœur. Il commençait alors de comprendre – le rideau se tirait ! – ce mot *vengeance*, qu'elle disait tant, – qui lui flambait toujours aux lèvres !¹⁸

Le clin d'œil à la mythologie et l'attention portée à la science constituent les éléments de continuité et de discontinuité que les reptiles gèrent dans *Un prêtre marié*. Barbey d'Aurevilly reprend, encore une fois, les références aux Gorgones – et à Méduse en particulier – pour en inverser l'effet. Si Méduse peut pétrifier autrui par son regard, les serpents sont présentés ici dans leur beauté réifiée, celle qui lie les réactions opposées, capables d'agiter les états d'âme intérieurs de tout personnage. De plus, ces animaux n'assurent pas seulement le mouvement qui extériorise les troubles des personnages nécessaires au développement de la narration mais ils finissent par se dissimuler dans les plis et les replis des propos vestimentaires afin d'en exalter le pouvoir silencieux et toutefois éloquent. L'auteur bâtit ce double fond en insistant sur les mêmes expressions qui évoquent l'univers serpentin dans toutes ses œuvres – des verbes « enrouler » et « tordre » aux substantifs « nœud » et « ruban » – et qui, à travers le déplacement du sens suggéré par les comparaisons, proposent une lecture inattendue du récit.

¹⁷ Ibid., p. 210

¹⁸ J. Barbey d'Aurevilly, *La vengeance d'une femme*, in Id., *Les Diaboliques*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003, p. 335.

Pauvre rampe, autour de laquelle j'ai enroulé bien des rêves, morts là, tordus, dans la volupté ou dans la souffrance, et qui pour moi, seul y sont encore comme de beaux serpents pétrifiés ! Elle posait alors, sans le savoir, sur ces serpents invisibles un de ses bras dans sa manche de dentelles foisonnantes, rattachées au-dessus du coude par deux nœuds de ruban cerise qui retombaient à flots le long de ce bras, non de reine, mais d'impératrice ; et l'air du soir agitait les rubans vermeils, comme des banderoles de victoires !¹⁹

Ce mécanisme scriptural concerne également la représentation de la science, passion que l'abbé de Sombreval a découverte afin de soigner sa fille touchée par une grave maladie et qui finit par solliciter un réservoir d'images attentives au surnaturel. Dans ce décor où la lutte entre le bien et le mal touche de près la relation entre religion et science au XIX^{ème} siècle, Barbey d'Aurevilly recourt au serpent pour qualifier la science en soulignant ainsi son pouvoir ensorceleur. Le verbe « tordre », propre aux attitudes de cet animal et attribué à la recherche inaboutie d'un médicament qui anime et règle désormais la vie de l'abbé jusqu'aux solutions les plus extrêmes, agit de manière à faire jaillir le côté métaphorique de l'approche animalière. Comme dans une réaction chimique, les matériaux du vivant concernés requièrent la présence d'un autre élément aurevillien récurrent au pouvoir alchimique, tel que le feu et ses variables tant à valeur mythique (lorsque le mythe fondateur est évoqué, par exemple, dans le cas du dard de foudre) qu'à valeur antithétique et moralisatrice, comme les flammes punissantes de l'enfer²⁰. La description de l'atelier chimique de Sombreval s'ouvre à la dimension fantastique à travers les serpents, animaux qui, de par leur mouvement ondulatoire, dessinent les outils nécessaires à la préparation des philtres – tous de forme serpentine – et soutiennent la parution d'autres animaux dépourvus d'identité et, pour cela, menaçants qui laissent présager une puissance créatrice tant supérieure que mystérieuse.

Les cornues, les alambics, les piles de Volta se dressant de tous les points de la chambre ; les innombrables appareils qui ressemblent à des armes chargées, bourrées, prêts d'éclater, de vomir la mort ; ces réservoirs étranges, ces vases inouïs, aux lignes et aux contours fantastiques, chimères d'airain ou de cristal, les uns avec de longs cous qui s'allongent ou qui se replient comme des serpents, les autres avec des ventres de bêtes pleines qui vont mettre bas, lui parurent une ménagerie immobile²¹

¹⁹ J. Barbey d'Aurevilly, *Un prêtre marié*, Paris, Gallimard, « Folio », 1980, p. 21.

²⁰ Ibid., p. 45.

²¹ Ibid., p. 263.

Paradoxalement, plus l'attention de l'auteur est portée sur les nouveautés de la science, plus les énigmes s'épaississent permettant à l'auteur d'atteindre une dimension surnaturelle porteuse d'inquiétudes. Tirés d'êtres hybrides, les serpents sont alors des médiateurs entre la dimension naturelle et la dimension surnaturelle, aspect toujours actif dans la tension créative de cet écrivain qui ne néglige pas la portée de la spectralité comme ressource narrative.

Sentiment songe-creux pour lequel tout rêve est une réalité ; furie aux chimères, qui tire de ses propres flancs les serpents, qui les lui dévorent, la jalousie s'exaspère mieux contre un fantôme, qui lui échappe toujours, que contre un être vivant qui est là et qu'elle peut déchirer. On ne déchire pas plus un fantôme exécré qu'on embrasse un fantôme adoré, et voilà le supplice !²²

Au cœur du roman *Une vieille maîtresse*, Barbey d'Aurevilly pose les contradictions de l'amour et convoque l'imaginaire serpentin pour les faire éclater. Entre sentiment pur et passion, ange et démon, deux conditions sociales – la haute noblesse parisienne et les pêcheurs normands – se mesurent avec leurs valeurs différentes. La langue en constitue le banc d'essai avec l'éloquence de la conversation et des lettres auxquelles l'auteur attribue la fonction de dénouer l'intrigue. En effet, les aveux de Ryno de Marigny aux prises avec ce qu'il éprouve pour son ancienne maîtresse et pour sa femme – la première désormais vieillie et la seconde encore jeune – proposent une lecture oblique qui laisse ouvert le choix entre les deux et qui dévoile comment leur coexistence est traversée par l'esprit des reptiles. Les « entortillements » langagiers expriment l'orgueil et le mépris, traits caractéristiques de ce dandy, qui en fait un instrument de séduction et, par conséquent, de pouvoir²³. L'image du nœud, sollicitée partout dans l'œuvre aurevillienne, confirme les tourments qui agitent les pensées des personnages ainsi que la nature serpentine du lien amoureux, telle qu'elle est reconnue par la vieille femme, à savoir un mouvement instable de reprises et de ruptures.

« Ah ! je ne te crois pas, -fit-elle ; -n'ai-je pas essayé cent fois de m'affranchir entièrement de toi ? Toi aussi, n'as-tu pas essayé de mettre en pièces ce lien funeste ? Avons-nous pu jamais, Ryno ? N'est-il pas resté sur nous, autour de nous, en nous, comme les nœuds redoublés d'un serpent ? Rien n'y a fait. Ni la douleur venue par toi, ni le bonheur venu par les autres. [...] Eh bien, cette liaison brisée s'est toujours renouée pour se briser et se renouer encore ! Était-ce caprice ? Était-ce habitude ? C'était quelque chose de plus ou moins que l'amour.²⁴

²² Ibid., p. 395.

²³ J. Barbey d'Aurevilly, *Une vieille maîtresse*, Paris, Gallimard, « Folio », 1979, p. 36, 436.

²⁴ Ibid., p. 82.

Une autre opposition est aussi à l'honneur à l'aide d'une expression figée comprenant les serpents, celle qui fait se déclencher la haine de l'amour. L'auteur reprend l'idée de la présence de ces animaux qu'on élève dans son sein pour exprimer non le sentiment habituel d'ingratitude, mais, tout en gardant l'écho de cette image traditionnelle, plutôt la volonté d'anéantir l'humain ; il insiste sur l'intensité du sentiment controversé de distance nourri dans l'intimité à travers l'éclatement d'un sentiment d'hostilité, qui nie l'existence de l'autre, qui essaie de le détruire en suivant les méthodes les plus employées par les reptiles, le fait de piquer pour empêcher tout contact physique dans les relations²⁵ et surtout la solution de l'étouffement.

Ah ! je voulais rester moi-même ! Je réchauffais ma haine dans mon sein quand ce serpent voulait s'endormir. Je l'exagérais, je la grandissais, pour échapper à l'amour dont j'étais menacée, - que je sentais dans ma haine ! dans ma haine qui ne l'étouffait pas ! qui ne pouvait pas l'étouffer ! Je m'indignais jusqu'à la fureur de cette impuissance. J'agissais toujours de manière à m'attester qu'elle n'existait pas²⁶.

Un autre emploi contradictoire des reptiles contribue à tisser la structure antithétique qui règle ce roman. Face à la rancune et à la jalousie qui rendent sombres les visages des personnages, ces animaux s'imposent aussi par leur beauté fixée dans les analogies corporelles qui en font des bijoux. C'est le cas des cheveux blonds de la jeune mariée²⁷, comparées à de beaux serpents qui laissent filtrer des perles sur les joues. Cette image renvoie, encore une fois, au mythe de Mélusine, la femme-serpent, figure que Barbey d'Aureville adopte plusieurs fois dans ce roman, fasciné par sa double nature, belle et difforme à la fois, et dont il reconnaît également le caractère dans la vieille maîtresse.

Si les serpents restent, en tout cas, les reptiles les plus sollicités, Barbey d'Aureville privilégie l'indication de leur espèce lorsqu'il s'agit de créer une opposition avec d'autres genres – comme dans le cas du « pauvre rossignol » hypnotisé par le regard des reptiles dans *Le cachet d'onyx*²⁸, des hommes qui s'emparent de la manière de bouger de ces animaux dans *L'Ensorcelée*²⁹ et qui finissent par être identifiés avec leur caractère, par un glissement métaphorique, dans *Un prêtre marié*³⁰. Malgré la rareté d'emploi des reptiles dans un roman

²⁵ Ibid., 404.

²⁶ Ibid., p. 150.

²⁷ Ibid., p. 242.

²⁸ J. Barbey d'Aureville, *Le cachet d'onyx*, in Id., *Une histoire sans nom, suivi de trois nouvelles*, Paris, Gallimard, « Folio », 1972, p. 203.

²⁹ J. Barbey d'Aureville, *L'Ensorcelée*, Paris, Gallimard, « Folio », 1977, p. 185.

³⁰ J. Barbey d'Aureville, *Un prêtre marié*, Paris, Gallimard, « Folio », 1980, p. 106.

comme *Le Chevalier des Touches*, où une seule référence³¹ apparaît au milieu d'un bestiaire tout de même très riche et au cœur des intérêts de plusieurs études critiques, les textes aurevilliens présentent d'autres variétés que les serpents qui suscitent la curiosité à cause de leur incongruité – comme dans le cas du « crocodile phosphorescent dans une fontaine de feu » dans une des *Diaboliques*, *À un dîner d'athées*³² – ou qui témoignent d'une tradition historique et légendaire comme l'aspic d'*Une vieille maîtresse*. Cet animal qui avait tué Cléopâtre est exhibé comme un bijou à l'intérieur d'une description chargée des éléments serpentins les plus récurrents chez Barbey d'Aurevilly, des cheveux tordus aux détails vestimentaires qui renvoient à la forme et à la couleur verte des reptiles³³.

C'est à la biche que l'auteur consacre des passages dans *Une vieille maîtresse*³⁴ et dans *Un prêtre marié*³⁵, passages où il reprend les propos d'une hiérarchie animalière qui en fait toujours des animaux à l'écart, par rapport, par exemple, à la somptuosité féline, et qui reste, en tout cas, plus planifiée dans les choix du roman *Le Chevalier des Touches*. La biche est parfois blessée, en tout cas, au bord des situations, dépourvue de toutes sortes de pouvoir cognitif ; son rôle semble tout à fait aplati. Quant à la vipère, dans *L'Ensorcelée*³⁶, elle atteste sa présence tant parmi les symboles des blasons nobiliaires que dans les marques de l'oralité paysanne confirmant son caractère bifide. Dans *Un prêtre marié*³⁷, elle s'empare des mots incontournables de l'imaginaire serpentif, le verbe « tordre » et le substantif « nœud », mots au pouvoir cristallisant dans la narration aurevillienne, alors que, dans *La vieille maîtresse*³⁸, c'est la possibilité d'attribuer cette dénomination tant à l'homme qu'à la femme qui lui rend son pouvoir narratif ; si sa froideur habituelle est remise en question par l'amour qui efface toute l'ironie qu'elle engendre chez Ryno de Marigny, la femme-vipère acquiert ses titres de noblesse non par l'imitation de la forme qu'elle a sur le blason de la famille Sforza – déjà incongrue puisqu'elle est debout – mais à cause d'un regard monstrueux, pourtant potentiellement avide. De plus, c'est la seule fois où Barbey d'Aurevilly établit, de manière explicite autant que tourmentée, la relation possible entre cet animal et le démon. Enfin, pour ce qui

³¹ J. Barbey d'Aurevilly, *Le chevalier des Touches*, Paris, Gallimard, « Folio », 1976, p. 121. C'est le cas des biches qui donnent leur nom à une fontaine où ces animaux venaient boire.

³² J. Barbey d'Aurevilly, *À un dîner d'athées*, in Id., *Les Diaboliques*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003, p. 244.

³³ J. Barbey d'Aurevilly, *Une vieille maîtresse*, Paris, Gallimard, « Folio », 1979, p. 118.

³⁴ Ibid., p. 212.

³⁵ J. Barbey d'Aurevilly, *Un prêtre marié*, Paris, Gallimard, « Folio », 1980, p. 49, 324, 359.

³⁶ J. Barbey d'Aurevilly, *L'Ensorcelée*, Paris, Gallimard, « Folio », 1977, p. 187, 228.

³⁷ J. Barbey d'Aurevilly, *Un prêtre marié*, Paris, Gallimard, « Folio », 1980, p. 254.

³⁸ J. Barbey d'Aurevilly, *Une vieille maîtresse*, Paris, Gallimard, « Folio », 1979, p. 116, 215, 480.

concerne la couleuvre, cette variante reptilienne³⁹ reste sensible à la cristallisation de ces images avec son avidité, la réaction irritante qu'elle suscite, l'attention à sa vie menée en cachette derrière des buissons, ses mouvements entortillés mais elle se prête également aux croisements des formes du vivant qui permettent d'apprécier les changements métaphoriques introduits par l'auteur. C'est pour cela que, dans *L'Ensorcelée*, cet animal s'approprie d'un exemplaire d'une autre espèce, le hérisson, un animal auxiliaire des jardins, capable surtout de piquer ; cette action intensifie l'approche reptilienne, à savoir la tendance à envelopper tout ce qui tombe sous son regard. La singularité de l'analogie est encore plus évidente lorsque le dandy d'*Une vieille maîtresse* recourt à un élément végétal ; son amante, comparée à une couleuvre, est aussi « la liane de sa vie ». Cette mue concentre les traces reptiliennes répandues dans le texte, qui vont des transformations des couleurs de la lumière dans les pièces des maisons aux images des corps en spirale propres aux relations humain-animal. Si le contexte des salons de conversation accueille toujours des propos qui déploient la connotation urbaine de cette présence animalière particulière – comme dans le cas de la nouvelle des *Diaboliques*, *Le dessous de cartes d'une partie de whist* –, la couleuvre, animal capable d'accepter tout affront sans protester, permet aussi de se faire porteuse des silences à travers une expression à l'allure proverbiale fondée sur des références culinaires campagnardes, comme dans le cas d'*Un prêtre marié*, où elle scelle la complicité de la Malgaigne, une sorte de sorcière, et de Monsieur de Lieusaient.

Ceci doit rester entre nous deux, fit-elle. Seulement ne dit-on pas, monsieur de Lieusaient, que ceux qui boivent à la même terrine s'exposent à trouver au fond la même couleuvre ?⁴⁰

Barbey d'Aurevilly « tord » ainsi le code animalier pour mettre en valeur la fonction de clin d'œil narratif qu'il attribue au système de correspondances mis en place. Cette stratégie fondée sur la compréhension des auditeurs – réels et fictifs – exploite les ressources reptiliennes pour dépasser les dichotomies posées par l'auteur sous forme de piliers esthétiques incontournables. Enrouler et dérouler les récits, bondir et rebondir sur certaines expressions concernant les qualités des animaux pour ouvrir des failles où installer les autres règnes du vivant, construire des analogies en manipulant les effets de cristallisation

³⁹ J. Barbey d'Aurevilly, *L'Ensorcelée*, Paris, Gallimard, « Folio », 1977, 267, 176 ; J. Barbey d'Aurevilly, *Le dessous de cartes d'une partie de whist*, in Id., *Les Diaboliques*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003, p. 207 ; J. Barbey d'Aurevilly, *Un prêtre marié*, Paris, Gallimard, « Folio », 1980, p. 84, 107, 230 ; J. Barbey d'Aurevilly, *Une vieille maîtresse*, Paris, Gallimard, « Folio », 1979, p. 103, 193, 313, 449.

⁴⁰ J. Barbey d'Aurevilly, *Un prêtre marié*, Paris, Gallimard, « Folio », 1980, p. 230.

que les échos culturels laissent surgir et faire de la mue une application constante dans les petites digressions, propres aux causeries, ouvrent le chemin à une écriture serpentine vouée à la gestion des vices et des vertus de ces pages romanesques. Écrire avec les serpents et essayer de le faire à la manière des serpents peut ainsi filtrer toute approche métaphorique, en rendant toujours visible l'impact avec les clés et les traits d'une époque à la recherche d'un effet séduisant de surprise.

BRÈVE BIBLIOGRAPHIE

- Barbey d'Aureville, Jules, *L'Enfermée*, Paris, Gallimard, « Folio », 1977.
Barbey d'Aureville, Jules, *Le Chevalier des Touches*, Paris, Gallimard, « Folio », 1976.
Barbey d'Aureville, Jules, *Les Diaboliques*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003.
Barbey d'Aureville, Jules, *Un prêtre marié*, Paris, Gallimard, « Folio », 1980.
Barbey d'Aureville, Jules, *Une vieille maîtresse*, Paris, Gallimard, « Folio », 1979.
Barbey d'Aureville, Jules, *Une histoire sans nom, suivi de trois nouvelles*, Paris, Gallimard, « Folio », 1972.
Deluermoz, Quentin et Jarrige, François (éds.), *Introduction. Écrire l'histoire avec les animaux*, in *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n. 54, 2017, p. 15-29.
Giné-Janer, Marta, *La métamorphose animale dans Le Chevalier des Touches et L'Enfant*, in *Intercambio*, n. 10, 1999, p. 113-132.
Glaudes, Pierre, *Esthétique de Barbey d'Aureville*, Paris, Éditions classiques Garnier, 2009.
Lavorel, Guy, Lachet, Claude, Füg-Pierreville, Corinne, *Dictionnaire des animaux de la littérature française. Hôtes de la terre*, Paris, Honoré Champion, 2016.
Lepelley, René, *Glossaire des termes normands employés par Barbey d'Aureville dans L'Enfermée*, in *L'information grammaticale*, n. 36, 1988, p. 34-35.
Ruiz de Chastenet, Jonathan, *Le bestiaire aurevillien dans Le Chevalier des Touches*, in Frédérique Le Nan, Isabelle Trivisani-Moreau, *Bestiaires*, Rennes, PUR, 2014, p. 145-155.
Vannet, Gérard, *À propos des images animales dans Le Chevalier des Touches*, in *Revue des Lettres modernes*, Série Barbey D'Aureville, n. 10, 1977, p. 35-45.
Weber, Julien, *Donner sa langue aux bêtes. Poétique et animalité de Baudelaire à Valéry*, Paris, Éditions classiques Garnier, 2018.