

Une cure d'amour : note sur La morte amoureuse de Théophile Gautier

Bernard Terramorsi

▶ **To cite this version:**

Bernard Terramorsi. Une cure d'amour : note sur La morte amoureuse de Théophile Gautier. Expressions, 1993, 02, pp.71-86. hal-02399786

HAL Id: hal-02399786
https://hal.univ-reunion.fr/hal-02399786

Submitted on 9 Dec 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNE CURE D'AMOUR

Note sur *La morte amoureuse* de Th. Gautier

"Où la vie commence, je m'arrête et recule effrayé comme si j'avais la tête de méduse"
Th. GAUTIER, *Mademoiselle de Maupin.*

"L'incube ou le succube, cet être qui pèse de tout son poids opaque de jouissance étrangère sur votre poitrine, qui vous écrase sous sa jouissance"
J. LACAN, *Le Séminaire*, "L'Angoisse", 1962.

Je souhaiterais lire *La morte amoureuse*[1] , comme le récit d'un prêtre qui tente de se soigner de l'amour d'une femme par la Parole et l'amour de Dieu, mais *n'entendra parler* que de l'amour de cette femme. Autrement dit : alors qu'il ne veut entendre parler que (de) Dieu, cette femme revient faire parler d'elle ; inconsciemment, il désirerait ne parler que d'elle[2]. Le récit rétrospectif ne se tournerait pas en arrière pour faire disparaître définitivement la femme aux Enfers, mais pour (s')assurer (de) son retour.

Dans sa cure, Romuald, un prêtre de 66 ans qui a pour charge de soigner les âmes, est sollicité par un "frère" pour raconter son expérience DU trouble de l'âme : l'amour. Admettant que ce "frère" possède une âme "éprouvée" (118), il consent à revenir sur ces "événements (...) étranges" (118) : cette anamnèse *intra muros* qui constitue le texte, est explicitement une parole *préventive* -protéger le corps et l'âme d'un (jeune ?) frère-, et, implicitement, une parole *curative*- se guérir soi-même d'un amour de jeunesse qui perturbe son sacerdoce. Voici une cure d'Amour de Dieu pour guérir de l'amour de la femme.

L'anamnèse, ici, a un double sens : d'abord, le sujet interrogé qui se remémore son passé et l'histoire de son mal ; ensuite, sur un plan non plus psychologique mais liturgique, les prières à la mémoire de la Passion et de la Résurrection qui suivent la

---

1. "La morte amoureuse" parut initialement dans *La Chronique de Paris* les 23 et 26 juin 1836. Mes citations des récits de Gautier réfèrent à l'édition de Marc Eigeldinger, *Contes fantastiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1981.

2. Ainsi, cette confession dictée par une femme jalouse de l'amour de Dieu, annoncerait la dictée de *Spirite* trente ans plus tard : "à sa pensée s'était substituée celle de Spirite"... Il y a dans les deux cas et selon des modalités différentes, *sub-version* de l'écriture par une femme amoureuse. M. VOISIN avait entrevu le problème : "le conte chante en fait la fascination de la débauche, l'extraordinaire pouvoir de la volupté (...) la fin édifiante ne survient que par artifice", in *Le soleil et la mort. L'imaginaire dans l'œuvre de Théophile Gautier*, Presses de l'Université de Bruxelles, 1981, p. 170.

consécration. Le prêtre Romuald a été séduit, il a fait ainsi un écart de conduite et de langage ; il souffre et il prend la parole pour retrouver la Parole : l'occasion lui est donnée, dans et par son récit rétrospectif, de revenir sur ce qu'il a dit et fait dans le passé. Proche de la mort, Romuald affirme vouloir enterrer définitivement son amour de jeunesse, oublier Clarimonde pour la "Lumière du Seigneur", afin que son âme n'erre pas hors du *Ici Gît* (148)...

Mais en voulant se racheter par une confession édifiante -le calvaire de celui qui a cédé au péché immonde-, il revient au curé une *passion* d'un autre ordre. Perversité de la langue qui fourche et conduit à l'erreur : la parole n'est plus univoque (la célébration de "la Loi d'amour" et du Dieu unique), elle perd le sujet dans une série de retournements, dans *une inversion* catastrophique qui est comme la "griffe" (127, 137) de "l'esprit malin" (118) : ou, aussi bien, la *revenance*[3] d'un souvenir refoulé qui déjoue les censures du récit orthodoxe et le transforme en une parole polysémique pleine d'amour.

Comment peut-on dire l'inverse de ce que l'on a voulu dire ? Peut-on célébrer l'amour d'une "déesse" (121) et d'une "goule" (137), par le récit même qui a pour vocation la louange de "l'amour de Dieu (...) pour remplacer le sien" (150) ? Réponse de *La morte amoureuse*, oui, à force d'amour une langue morte peut redevenir polysémique et mouvante ; une langue vivante qui ne fait rien *savoir* mais donne beaucoup à *sentir*.

Je voudrais montrer qu'entre l'incipit -"vous me demandez, frère, si j'ai aimé, oui"-, et l'explicit -"voilà, frère, l'histoire de ma jeunesse. Ne regardez jamais une femme (...) si chaste et si calme que vous soyez"-, il y a une force qui s'exprime à l'inverse[4] d'une autre. D'un côté, l'effort de réformer une conduite, de prohiber la sexualité, de célébrer la Religion d'Amour et la Vérité Unique : "avec l'aide de Dieu (...) je suis parvenu à chasser l'esprit malin qui s'était emparé de moi" (incipit, 118). D'un autre côté -en retour-, il se dit que l'amour chrétien est pathogène et contre nature, que la vie et les sens nous guident naturellement vers un amour panique, *toujours là* : "je l'ai regrettée plus d'une fois et je la regrette encore" (explicit, 150). Clarimonde sera tour à tour la Vierge, la mère, l'amante, le double féminin de Romuald... : l'amour dans tous ses états.

Du fond de cette cure nous arrive un récit qui, voulant exorciser une angoisse et l'emprise d'un démon, se trouve dépassé par ce qu'il dit (ce qui lui revient) au point de devenir un obit : une célébration inter-dite de l'âme de la très regrettée défunte. De là, un texte qui met la morte en avant (*ob-ire*) et la fait -pour ainsi dire- revivre sous nos yeux. Le récit, manifestement, stigmatise le "jeune seigneur" (118) débauché et prêche la bonne parole du "prêtre du Seigneur" (118) ; il enterre une passion pour célébrer la Passion... Erreur latente : dans et par l'écriture il se passera l'inverse ; l'amour, païen, néglige la religion monothéiste qui voudrait le monopoliser ; l'amour, panique, n'a cure

---

3. Sur ce néologisme, cf. P. CORDOBA, "La revenance", *Poétique* (60), novembre 1984, pp. 448-445.

4. T. TODOROV a remarqué rapidement "ce renversement intégral" dans *La morte amoureuse*, in *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Seuil, 1970, p. 145.

de la prohibition du sexe. Je pose liminairement, que c'est dans cet écart ou jeu entre ce que le prêtre avait à dire, et ce que l'écriture finit par lui faire dire, que *l'amour arrive à terme*.

A côté de cette *inversion* qui fait célébrer la parole d'amour d'une femme (mère, amante, et double féminin) en lieu et place de celle de Dieu, je m'attacherai aussi à cerner la place du *cauchemar*, occulté peut-être par une critique accaparée par la figure du vampire. Dans *La morte amoureuse*, le cauchemar serait d'une part, dans une perspective freudienne, «l'accomplissement angoissé d'un désir incestueux[5]», et ainsi étroitement lié à ce qui travaille l'anamnèse du curé (un amour interdit). D'autre part, le cauchemar de Gautier qui intègre ici tous les traits constitutifs du mythe littéraire (la chevauchée sexuelle nocturne), pourrait être la transposition narrative de la signification nominale de *coche-mare*, que Heinrich FÜSSLI déjà, avait traduite picturalement en 1782 avec *The Nigthmare*.

1- L'inversion

Le vivant-mort

On attend, à la suite du titre, l'apparition d'une morte-vivante, d'un spectre féminin qui pousse l'amour très loin, or c'est surtout le prêtre Romuald qui passe pour mort :

> "Je comprenais (...) les côtés funèbres de l'état que je venais d'embrasser (...). Etre prêtre ! (...) ramper sous l'ombre glaciale d'un cloître ou d'une église, ne voir que des mourants (...) et porter soi-même son deuil sur sa soutane noire, de sorte que l'on peut faire de votre habit un drap pour votre linceul" (234) ; "enveloppé dans mon triste suaire (...) une heure passée devant un autel (...) me retranchait à tout jamais du nombre des vivants, et j'avais scellé moi-même la pierre de mon tombeau..." (125).

En revenant obsessionnellement sur son uniforme macabre, Romuald apparaît en lieu et place de la morte amoureuse annoncée, comme un *mort amoureux* ; non pas un homme qui meurt d'amour, mais un homme mort à l'amour et qui se prend à aimer : à revivre. Le nouveau prêtre dit nettement -dans un récit qui devait exprimer strictement son repentir-, qu'il vit son ordination comme son propre enterrement et sa prise de soutane comme l'ensevelissement dans un linceul.

Spirite aura aussi "horreur" de la "robe noire de l'ordre[6]", avant de devenir la "splendeur de Spirite" (161). Quand elle s'enterre au couvent des sœurs de la Miséricorde, elle évoque ce "pas de fantôme que recommande la règle" (133), "les paroles sacramentelles qui (la) sépareraient à jamais des vivants" (134), le "linceul

---

5. J. STAROBINSKI, "Le rêve de la dormeuse" in *Trois fureurs*, Paris : Gallimard, 1974, p. 138.

6. Th. GAUTIER, *Spirite*, Paris : Jean-Cyrille GODEFROY, 1982, p. 135.

symbolique qui (la) faisait morte au monde" (135), "le froid sépulcral de l'église" (13
"ces lieux aussi profonds que celui de la tombe" (131). C'est depuis la mort - «J'en pu
parler puisque je suis morte» (131)...-, que Spirite stigmatise la religion qui promet
vie éternelle comme une religion létale : un point de vue inattaquable.

Dans *La morte amoureuse*, Clarimonde est, littéralement, *splendide*, elle rejet
ces "vilains habits noirs" (140), "l'habit noir des ecclésiastiques" (p. 129) :

> «Une révélation angélique (qui paraît) donner le jour plutôt que le recevoir» (119
> "Une si idéale transparence"(121), "elle était couverte d'un voile de lin d'u
> blancheur éblouissante" (132), "infernalement splendide" (136) ; "si blanche (..
> une statue de marbre de baigneuse antique" (139).

Dieu "est lumière" (*Première Epître de Jean*, I, 5), il est «la vie, la lumière d
hommes "(*Jean*, I, 4) ; ceux qui croient en Dieu "vont vers la lumière» (*Jean*, III, 21) c
"marchent dans la lumière" (*Première Epître de Jean*, I, 7), fidèles au commandeme
de l'amour fraternel... Quand le Christ apparaît sur la montagne de Galilée, "son visag
brille comme le soleil, tandis que ses vêtements deviennent blancs comme la lumièr
(*Luc*, IX, 29 ; *Marc*, IX, 3). A l'inverse, le prêtre de Gautier fait de "l'église u
complète obscurité" (119) ; et lui-même s'éteint en embrassant la religion du Dieu q
est Amour et Lumière, il s'enterre pour célébrer l'espoir en la vie éternelle,
résurrection...

Similairement, on remarquera que l'abbé Sérapion, incarnant diversement
Loi[7] (le père de l'église), apparaît en fait comme un mélange de profanateur d
sépulture, de spectre et de sorcier :

> "Sérapion (...) son souffle pressé avait l'air d'un râle d'agonisant (...) plutôt (..
> des profanateurs que des prêtres de Dieu (...) quelque chose de dur et de sauvag
> le faisait ressembler à un démon plutôt qu'à un apôtre ou à un ange" (148).

Par un suggestif retournement, la revenante annoncée exprime la vie, irradie l
lumière et l'amour : elle rend la vue à Romuald aveuglé par les ténèbres chrétienne
comme elle lui rendra sa sexualité. Clarimonde lui permet de voir/lire en lui-même
Romuald est amour, son nom le dit. Le christianisme est obscurantiste et létal, seul l
paganisme conduit à un authentique amour éternel[8] . Clarimonde, c'est aussi écrit e

---

7. Sérapion, comme Arrius Diomède est la tierce personne détruisant l'amour primordial au nom de la nouvelle loi d'amour du christianisme ; il diffère du baron de Feröe de *Spirite*, qui au contraire, médiatise l'amour fantastique du couple.

8. GAUTIER systématisera ce renversement des valeurs dans *Arria Marcella* (1852) à partir de l'oppositio de la Pompéi païenne sur-vivante et de la modernité chrétienne sépulcrale. La même année, dans *Emaux e camées*, on retrouve cette nostalgie du panisme : «Mais l'Olympe cède au Calvaire/Jupiter au Nazaréen ; /Un voix dit : Pan est mort ! -L'ombre/S'étend.- Comme un drap noir,/Sur la tristesse immense et sombre/Le blan squelette se fait voir...» ("Bûchers et tombeaux"). Dans *Spirite*, le cosmopolitisme de Guy de Malivert -il v au milieu de statuettes chinoises, grecques, indiennes... ; il voyage entre l'Andalousie, le Maroc, la Turquie, l Russie, l'Egypte...- peut être perçu comme un paganisme esthétique.

son nom, éclaire[9] : une clarté peut-être luciférienne, mais qui rend lucide le jeune prêtre ("comme si des écailles me tombaient des prunelles" 119) qui allait se vouer à la religion du tombeau, des catacombes, des reliques... "Un vrai caméléon" (144), "étincelante des couleurs du prisme" (119), Clarimonde rayonne[10], elle est amour et lumière : celle qui a toutes les couleurs de la vie figure *le spectre de couleurs*.

Dans *Arria Marcella*, la femme revenante donne le jour en pleine nuit -Pompei apparaît alors sous un "jour nocturne"- ; dans *Spirite*, la femme est encore plus splendide (spectrale) puisqu'elle éclipse la lumière du soleil qui devient "ténèbres". De là, cette réflexion de Max Milner sur un amour païen qui ouvre le yeux :

> «ce qui est propre à Gautier, et qui fait le système des images à l'aide desquelles il évoque le désir amoureux, c'est que cet éblouissement crée une sorte de surface sur laquelle le désir se réfléchit et s'arrête, ne laissant de place à rien d'autre qu'à une contemplation à distance dont l'œil est l'unique médiateur.[11] »

L'inverti

Le récit que Romuald raconte dans/pour sa cure, est celui du traumatisme de l'ordination réduit à deux fixations[12] qui ouvrent la voie d'une régression : le port de la soutane et la coupe (de cheveux, de la vue). Spirite, similairement, sera traumatisée par son ordination qu'elle présente comme un enterrement prématuré -"je me meurs"- et comme "la toilette du condamné" à qui on "coupe les cheveux", avant de sentir le «contact de la hache[13]»...

L'habit noir que revêt Romuald est une robe... ; ce qui lui permet de fantasmer son ordination, comme un mariage avec la Sainte Mère l'Eglise ; un spectacle de travesti, et enfin «une sombre histoire de castration écclésiastique[14]» faisant écho au fantasme de décapitation de Spirite :

---

9. Il existe au moins une autre Clarimonde dans la littérature fantastique ; il s'agit d'un personnage maléfique de la nouvelle de Hans Heinz EWERS (1871-1943) "L'araignée" (in *Anthologie du fantastique*, R. Caillois (éd.), Paris : Gallimard, 1966, t. 1, pp. 565-588) : plusieurs hommes, locataires successifs d'un appartement, se suicident, comme hypnotisés par Clarimonde postée dans un immeuble en vis-à-vis.

10. Il y a dans cette femme éblouissante (et, par inversion, luciférienne) qui rend lucide, des traits de la future héroïne de *Gradiva* de W. JENSEN (1903) : la femme qui loge à l'auberge du Soleil, apparaît répétitivement à "midi, l'heure des fantômes", et se nomme Zoé (la vie) Bertgang (celle qui brille par sa démarche). Cette femme, on le sait, apporte la vie et la lumière au héros que Freud a qualifié "d'érotomane fétichiste" ; elle mène la cure par la parole, jusqu'au savoir d'amour.

11. M. MILNER, *On est prié de fermer les yeux*. Paris : Gallimard, 1991, p. 117.

12. Le terme "fixation" désigne ici "le mode d'inscription de certains contenus représentatifs (expériences, imagos, fantasmes) qui persistent dans l'inconscient de façon inaltérée et auxquels la pulsion reste liée", J. LAPLANCHE et J. B. PONTALIS, *Vocabulaire de psychanalyse*, Paris : PUF, 1967, p. 161.

13. Th. GAUTIER, op. cit., pp. 134-35

14. M. C. SCHAPIRA, *Le regard de Narcisse. Romans et nouvelles de Théophile GAUTIER*, Presses Universitaires de Lyon, Editions du CNRS, 1984, p. 29.

«j'étais d"une *innocence* parfaite (...). Jamais *jeune fiancé* n'a compté les heures avec une ardeur plus fiévreuse (...). Je me croyais *un ange*» (118) "j'avais passé la nuit en prières, et j'étais dans un état qui touchait presque à *l'extase*" (119)

"c'est là peut-être ce qui fait que tant de *jeunes filles* marchent à l'autel (pour) refuser l'époux qu'on leur impose, et que pas une seule n'exécute son projet..." (121) ; "une angoisse aussi poignante (que celle) de la *jeune fille* qui voit tomber son fiancé mort subitement à côté d'elle" (123) ;

"Etre *prêtre* (...) c'est à dire *chaste* (...) se *crever les yeux*" (124) ; "pauvre séminariste sans expérience, sans argent et sans habits" (125) ; «si je n'eusse pas été prêtre (...) j'aurais une épée, (...) mes cheveux, au lieu d'être *déshonoré par une large tonsure* ; (...) j'aurais une belle moustache ; (...) je serais *vaillant*» (125, je souligne).

Le mariage avec l'Eglise (le Christ, la Vierge...) provoque une "extase" mystique qui est une jouissance sublimée : le septième ciel. Mais il s'opère en même temps un déplacement que l'apparition de Clarimonde va accélérer : Romuald se voit comme un jeune fiancé vierge sur le point de s'unir à Dieu, puis comme un ange (dont le sexe, on le sait, est matière à débat...), et enfin, fort de sa robe, il compare son angoisse à celle d'une jeune fille mariée de force ou venant d'apprendre la mort de son fiancé... Romuald est d'abord un vivant qui passe pour un mort, puis un garçon angélique qui se compare à une fille : un inverti.

Dans cette entrefaite apparaît Clarimonde, la femme dans toute sa splendeur... : Romuald superpose aussitôt à son fantasme de "mariage" et à ses angoisses de jeune fille, le fantasme[15] d'un rite sacrificiel où on lui coupe la vue, la langue et les cheveux, et où on le travestit comme la belle Lavinia[16] dans *Spirite*, dépouillée puis rasée comme un homme.

"Ma langue resta clouée à mon palais (...) car son regard avait presque la sonorité" (122)... : en plein chant religieux, voici un castrat[17] qui porte la robe du deuil

15. Je me refère à la définition bien connue de J. LAPLANCHE et J.B. PONTALIS, *op. cit.*, p.152 : "scénario imaginaire où le sujet est représenté et qui figure, de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir (...) inconscient..."

16. Il existe un personnage féminin du même nom dans une nouvelle fantastique de Henry JAMES, *Maud-Evelyn*, (*Atlantic Monthly*, avril 1900 ; traduit en français dans *Les fantômes de la jalousie*, Paris ; Néo, 1982) : Lavinia éconduit un prétendant avant de regretter son geste ; mais celui-ci s'est mis à adorer une jeune fille morte une quinzaine d'années plus tôt, Maud-Evelyn, et il se mariera avec elle... Lavinia (par amour ?) aidera son ancien prétendant à aimer cette morte, puis à surmonter la douleur de l'époux quand la morte (re)mourra après le mariage... D'autre part, la scène mystico-érotique de la première apparition de Clarimonde dans l'église, peut être rapprochée d'une scène similaire dans *L'autel des morts* (*The Altar of the Dead*, 1895) de JAMES : Georges Stransom (un homme qui adore une morte, puis voue un culte macabre aux "Autres", ses morts...) est troublé dans son cérémonial par une "femme en deuil", "éteinte et superbe" qui pénètre dans l'église ; elle se joindra à son rituel.

17. Dans le poème "Contralto", in *Emaux et camées*, on lit : "On voit dans le Musée antique/Sur un lit de marbre sculpté/Une statue énigmatique/ D'une inquiétante beauté/Est-ce un jeune homme ? Est-ce une femme,/Une déesse ou bien, un dieu ?/...Sexe douteux, grâce certaine/... *Hermaphrodite de la voix*" (je

de son propre sexe et assiste, impuissant, à l'érection d'une femme méduséenne -voyante et sonore-, dont les yeux, la chevelure et les habits soulignent, inversement, le dénuement du prêtre. Cette femme active qui demande "si tu veux être à moi" (122) intègre dès le départ la passivité de l'innocent, de l'ange, de la jeune fille angoissée.

"Nous *serons* l'amour" (123) : l'ange et le démon, le vivant-mort et la morte-vivante, l'innocent et la courtisane, le noir et le blanc... ne seraient plus qu'un. Comment *faire* pour *être* l'hermaphrodite cet amour chimérique[18] ? Comment faire (l'amour) pour être l'amour polymorphe, pour redevenir "des anciens dieux antiques" comme dira Arria Marcella (266). L'ordination chrétienne se change en mariage équivoque, puis en rituel d'humiliation et de castration et (enfin ?) en cérémonie païenne où le novice va devenir le prêtre d'un rite érotique voué au culte antique de l'hermaphrodite.

La parole pleine d'amour de la femme fait de l'homme son propre dieu, "un seigneur"... : parole qui comble et ne divise pas, qui n'exclut rien car elle est pleine (forte) d'altérité. On pourrait reprendre à la lettre, pour *La morte amoureuse*, ce que Michel SERRES dit du castrat balzacien :

> "*Sarrasine* ressuscite Hermaphrodite comme champion de l'inclusion et condition de l'œuvre, née de la plénitude additionnelle du sens. *Sarrasine* ou l'androgyne surabondent : il faut concevoir Hermès comblé [19] ".

La régression

On peut lire à partir de là une régression complexe de Romuald vers le premier amour de sa vie et qui annonce, déjà, le personnage d'Octavien dans *Arria Marcella* (1852). Un rapide saut en avant, dans la Pompei d'*Arria Marcella*, va nous permettre de mieux saisir le traumatisme de Romuald dans une autre Italie.

Octavien est un homme à statues comme d'autres sont des hommes à femmes : «il aimait les statues (...) la réalité des femmes ne le séduisait guère[20]». Il est fasciné au musée archéologique de Naples, par le buste lapidaire -sculpté par le Vésuve- d'une jeune pompéienne. Dans les ruines, au cours d'une viste nocturne -de rêve ?-, le touriste

---

18. *Chimère* est un mot récurrent chez GAUTIER, et dans un autre contexte Michel SERRES en produit un commentaire suggestif, en relevant que *Chi* est l'inconnue de l'algèbre et le graphe du recousu, de la connexion, de la chimère aux ailes nouées en *chi* à un carrefour : "La Sphinx est une bifurcation et réciproquement. Et le carrefour est chimère", "Discours, parcours", in *L'identité,* Cl. LEVI STRAUSS (éd), Paris, PUF, 1987, pp. 33-34. Et dans *L'hermaphrodite. Sarrasine sculpteur.* (Paris : Flammarion, 1987), M. SERRES, poursuit : "une chimère : une bête dont les deux parties se croisent en *chi*" (89). Dans *Spirite*, le baron de Féroe voit finalement que Guy et Spirite forment "*une* perle unique (...) *un* ange d'amour" : une chimère (en somme).

19 . *Op. cit.*, p. 88. " Sarrasine" parut en novembre 1830 dans *La Revue de Paris* six ans avant La morte amoureuse"

20. GAUTIER, Th., " Arria Marcella" in *Récits fantastiques*, Paris : Garnier-Flammarion, 1981, pp. 250-51.

du XIXe siècle *passe* dans la Pompéi païenne, avant l'éruption volcanique d'août 79, et cherche le sein…

Octavien, après Romuald mais plus spectaculairement, a la puissante intuition de ce que Freud, à la fin du siècle, identifiera comme le "travail du rêve", et il l'exprime ici à partir d'une métaphore d'une rare portée épistémologique : "une restauration étrange, faite de l'après-midi au soir par un architecte inconnu (par) un mystérieux reconstructeur (qui) avait travaillé bien vite" (253). Ce *travail* nocturne de fouille et de recomposition, refait la femme statuaire morcelée, synecdoque de Pompéi la ville spectrale en ruines. Octavien va reconstruire le passé païen : "la ville morte" (251), "le froid cadavre de ville tiré de son linceul", et la femme morcelée. L'érection monumentale de Pompéi jusque là gisante et ruinée, est le propre d'une "chimère rétrospective" (263).

Octavien dépasse les "petits Priapes en or" (275) et le "glorieux phallus de terre cuite" (257), pour rejoindre la couche de la courtisane Arria qui est l'aire du paganisme : de même que Romuald, il est *séduit* (mot à mot, conduit à l'écart) par une femme statuaire, et il ne reviendra jamais complétement de ce (qui a eu) lieu. Octavien accède à la femme statuaire après avoir franchi "des quartiers de Pompéï que les fouilles n'ont pas découverts, et qui lui étaient en conséquence complètement inconnus" (p. 263). L'amour, chez Gautier permet d'accéder aux choses le plus archaïques, l'amour est une relation fulgurante et profonde avec les choses sans causes (hors langage, hors représentation). Octavien pénètre dans un trou, dans du *déjà là et jamais vu* : ce non encore pensé, cette boîte noire, il ne peut encore le désigner comme l'*Inconscient*. Accès aux couches les plus profondes, aux pulsions archaïques, irreprésentables. Au creux des terres, Octavien retrouve le sein perdu, la poitrine volcanique qui donne la vie goutte à goutte : la fusion primitive avec la terre-mère, la scène pré-œdipienne.

Où est-il, une fois arrivé là ? Octavien est dans *la couche d'Arria* : une couche d'amour qui échappe au relevé des géologues et des archéologues, mais auquel le récit fantastique donne lieu. Le chrétien Arrius Diomède comme l'abbé Sérapion, vient alors réduire en poussière cet amour païen et panique : le "Hic Habitat Felicitas" (275) qui, sous un phallus, indiquait la direction de l'amour profond, est dilapidé et cède la place au *Hic Jace*t chrétien : la nouvelle religion du calvaire et du tombeau enterre les antiques croyances aux dieux érotiques ; l'ascétisme triomphe de la panique des sens :

> Rien ne meurt, tout existe toujours ; nulle force ne peut anéantir ce qui fut une fois (…). Octavien venait de (…) se faire aimer d'Arria Marcella (…) couchée près de lui sur un lit antique dans une ville antique détruite pour tout le monde (…) -«je comprenais que je n'aimerais jamais que hors du temps et de l'espace» (p. 267) (…) "On n'est véritablement morte que quand on n'est plus aimée ; ton désir m'a rendu la vie (p. 266)". "Je crois à nos dieux anciens qui aimaient la vie, la jeunesse, la beauté, le plaisir… (…)- Tais-toi, impie, (dit Arrius Diomède) retourne dans les limbes du paganisme" (p. 269).

Romuald fait une expérience amoureuse similaire : il y a déjà dans *La morte amoureuse* cette quête de la femme génétrice autant que génitale ; la réactualisation d'un

sado-masochisme[21] , archaïque à travers les pulsions orales (la récurrence du sein et du rituel vampirique) ; l'acte nécrophile sur une femme (enfin) sans danger ; le dédoublement[22] d'un garçon innocent[23] en une femme de plaisirs ; le gisement primordial (ici gît) comme voie de passage, avec le rêve, vers la couche d'amour.

Lors du cérémonial de l'ordination M. C. Schapira repère ainsi un "coup de foudre (qui) marque l'instant de sa véritable naissance" *(op. cit.*, 29), et je voudrais, malgré sa longueur, citer ce passage suggestif de sa démonstration :

> "le sexe interdit de la femme (...) c'est primitivement celui de la mère et ce qu'il s'agit de régler c'est toujours la puissante et antique relation amoureuse avec la "génitrice". Or le fils aimant et frustré est un bien tendre objet d'amour pour une mère qui se refuse mais le désire. Ce désir qui, satisfait (...) le vouerait à l'inceste (...) fait de la mère une figure aussi effrayante qu'attirante représentée dans les nouvelles par l'image de la "revenante" (...). En ces figures de revenantes, Clarimonde, Hermonthis, Arria, Spirite, se situe l'articulation de la castration et des amours rétrospectives : ces amours sont le résultat de la projection dans le passé du sujet désirant à la recherche de cette relation absolue dont il a été rejeté par la résolution du mécanisme œdipien et dont il garde l'incurable nostalgie. Mais elles sont tout autant le résultat de (...) l'insurmontable besoin de la mère, dût-elle s'arracher les mains sur la dalle de son tombeau, de revenir se faire aimer de son fils (...) ; la mère phallique pré-œdipienne "revient" pour consommer son union avec son fils, remarquablement méduséenne..." (219).

Ainsi, repère-t-on dans *La morte amoureuse* le processus qui, dans un contexte chrétien, fait de Romuald un inverti, et dans un tout autre contexte, un être nostalgique de l'amour panique, pansexuel. L'absence du père ; le sevrage précoce et radical de l'affection maternelle avec l'entrée au séminaire ; l'amour exclusif pour un Dieu qui est le substitut du père ; le blocage du développement psycho-affectif dès l'enfance et le complexe homosexuel ("je me croyais un ange" 118 ; comme "tant de jeunes filles...(...) tant de novices" 121) ; l'apparition d'une femme dans un cérémonial religieux qui produit le retour des désirs sexuels refoulés, et ressuscite par et dans la régression des puissances tutélaires (la Mère, la Vierge, le Christ...) ; la libido soustraite au refoulement qui se sublime en amours mystiques ("Madone", «déesse», 121, "la mère des douleurs", le Calvaire du Christ 123), puis en érotomanie ("Ah ! quelles nuits !" ; "je ne marchandais pas ma vie goutte à goutte" 147).

---

21. Dans *Spirite* -la chaste élève du couvent des Oiseaux, la novice du couvent des sœurs de la Miséricorde-, est d'abord une Vénus à la fourrure juchée sur un traîneau guidé par un "cocher russe" et tiré par un cheval de la race Orloff.

22. De même dans *Spirite*, "l'existence de Malivert se scinda en deux portions disctinctes" (152) et le héros ne s'exprime que par "la copie..." (147).

23. Guy de Malivert, dans *Spirite*, "ignorait l'amour" ; sa froideur à l'égard des femmes -particulièrement Mme Ymbercourt et Lavinia-, sa cyclothymie, son admiration de Lord Byron, son amour pour une "russe", sa mort en Grèce..., le rapprochent de Octave de Malivert, le héros équivoque d'*Armance* (1827) de Stendhal.

Le Romuald chrétien doit accomplir un chemin inverse pour retrouver la *couche d'amour primordiale*, qu'il métaphorise (moins explicitement qu'Octavien) à partir de l'espace-temps panique (l'ère des statues instables), de l'antique religion pansexuelle *toujours là*[24] . Dans *La morte amoureuse*, comme plus tard dans *Arria Marcella*, on assiste à la dilapidation de l'amour, la statue[25] de baigneuse antique est finalement pulvérisée : "son beau corps tomba en poussière ; ce ne fut plus qu'un mélange affreusement informe de cendres et d'os à demi calcinés" (*La morte*..., 149) ; "une pincée de cendres mêlée de quelques ossements calcinés (...) des restes informes" (*Arria*..., 270). Quand Spirite se consumera au couvent, elle évoquera la "pauvre servante de Dieu rendant sa poussière à la poussière" (138). La nouvelle loi d'amour du christianisme réduit l'amour de toujours à rien : le retour à la poussière.

Le montage de citations suivant dégage les principales étapes de cette régression à une pansexualité primordiale :

"Dès *ma plus tendre enfance*, je m'étais senti de la vocation pour l'état de prêtre (...) ; je savais vaguement qu'il y avait quelque chose que l'on appelait *une femme* (...) j'étais d'une *innocence* parfaite (...). Je ne voyais *ma mère* vieille et infirme que deux fois l'an" (118) ; "une angoisse aussi poignante (que celle de) *la mère* auprès du berceau vide de son enfant" (123) ; "je me sentis plus de glaives dans la poitrine que la *mère des douleurs*" (123).

"J'aperçus devant moi une jeune *femme* d'une beauté rare et vêtue d'une magnificence royale (...) une révélation angélique (...) le divin portrait de la *Madone* (...) un *ange* ou un *démon*" (119-120) ; "une si idéale *transparence* (...) je saisissais tout avec une *lucidité* étonnante" (121) ; "moi, livide, le front inondé d'une sueur plus sanglante que celle du Calvaire (...) je rougissais, j'avais des éblouissements" (123) ; "je ne vivais plus dans moi, mais dans elle et par elle" (124)

"Une vie, une gaieté qui faisaient péniblement ressortir mon deuil et ma solitude. Une *jeune mère*, sur le pas de la porte, jouait avec *son enfant* ; elle baisait sa bouche rose, encore emperlée de gouttes de *lait*, et lui faisait en l'agaçant, mille de ces *divines* puérilités que *les mères seules* savent trouver. *Le père*, qui se tenait debout à quelque *distance*, souriait doucement (...) je ne pus supporter ce spectacle (...) une

---

24. En 1837 paraît la nouvelle fantastique de Prosper MERIMEE, *La Vénus d'Ille*, articulée encore sur l'opposition systématique des croyances païennes -l'amour polymorphe-, aux valeurs chrétiennes -l'amour génital et conjugal. En quoi l'amour de la Vénus statuaire, gisante puis érigée, est-il plus profond que celui de Mlle de Puygarrig ? Que signifie, lors de la nuit de noces, le concubinage de la femme de bronze et de la femme de chair ? et la confusion de la Vénus avec un géant ? la Vénus échappera à toute mise en cause (au procès), car elle est une chose faite pour/par l'amour : une chose hors de cause, hors langage, par excès de sensations.

25. Dans *Spirite*, Lavinia apparaîtra, dans le décor statuaire de l'Acropole, comme "une vierge des Panathénées descendue de sa frise" (186).

haine et une jalousie effroyables (...) *mordant* mes doigts et ma couverture comme un *tigre* (125/126)

"Au lieu de l'air fétide et cadavéreux (...) une *odeur amoureuse de femme* (...) je ne pouvais plus y tenir (...) cette perfection de formes (...) me troublait plus voluptueusement qu'il n'aurait fallu (...) je m'imaginais que j'étais un *jeune époux* (...) je me penchais sur elle (...) la mort chez elle semblait une coquetterie de plus (...) mes larmes (...) un *baiser sur les lèvres* mortes (...) elle m'entourait de ses bras (...) je tombai évanoui sur le *sein* de la belle morte" (133/135)

"Elle retenait les plis (du suaire) sur sa *poitrine* (...) s'assit sur le pied de mon lit (...) elle me regardait avec un sourire d'ineffable complaisance (...). *La pauvre enfant* ! (139) ; "elle me tendait elle-même les pièces du vêtement (...) donna du tour à mes cheveux (141) ; "je n'étais plus le même (...) je ne me ressemblais pas plus qu'une *statue* achevée ne ressemble à un bloc de pierre (...). Clarimonde me regardait d'un air de *complaisance maternelle* (142) ; "je ne me souvenais pas plus d'avoir été *prêtre* que de ce que j'aurais fait dans le sein de ma mère" (143) "dans le lit auprès de moi (...) elle se mit à sucer avec un air d'indicile volupté (...). Dors, mon seul bien ; dors *mon dieu, mon enfant* ; je ne te ferai pas de mal" (146, je souligne chaque fois).

On observe que Romuald, au départ, est toujours un enfant ; la cérémonie religieuse provoque *un délire passionnel* qui coïncide (trop) avec la sémiologie psychiatrique : érotomanie, illusion d'être poursuivi par une personne amoureuse d'un rang social plus élevé, interprétations délirantes de regards, de sourires accompagnées de sensations d'attouchements ; développement d'une pensée magique où le sujet se partage entre deux emplois du temps dominés par des thèmes d'influence, de transformation corporelle, de poursuite et de contact avec des êtres surnaturels...

Romuald figure l'enfant puis la mère en pleurs, la mater dolorosa au pied de son enfant mort ou disparu (le berceau vide étant, aussi bien, le tombeau vide). Le prêtre prend fugitivement les traits de l'Enfant, le Christ du Calvaire ; confronté à la tentation, à la femme splendide, il se pénètre de sa présence et vit à partir d'elle un véritable dédoublement projectif.

Cette fusion réactualise un tableau familial exemplaire, depuis sa cure Romuald voit un enfant venant de sucer le sein d'une mère divine, et qui joue avec lui tandis que le père est tenu à l'écart ; la nostalgie de cet amour perdu provoque une douleur insupportable et le retour de pulsions sadiques (la morsure du sein) : le prêtre devient un tigre qui se dédoublera bientôt en "Satan à la griffe longue" (137).

La scène de la veillée funèbre permet à Romuald d'être encore la *mater dolorosa* au pied de "la pauvre enfant", Clarimonde..., et de rejouer le fantasme du couple primordial séparé par la mort dans l'attente de la résurrection. Mais une fois encore, la pompe religieuse et funèbre autour d'une femme provoque le retour du fétichisme macabre et des pulsions sadiques : dans une scène qui emprunte encore à la tradition gothique[26] , Romuald viole impunément le corps sans défense de la *virgo*

26. La demeure perdue dans une forêt obscure, le viol d'une femme sans défense, la nécrophilie sont des *topoï* de la littérature sadienne et gothique (cf. "Le roman gothique", *Europe* (659) mars 1984). A la même époque, le nord-américain E. A. POE publie des récits qui intègrent et dépassent dans une visée fantastique ces poncifs : "Bérénice" (1835), "Morella" (1835), "Ligeia" (1838)...

dormiens, profane à plaisir un cadavre qui respire selon lui l'*odore di femina*, et s'effondre sur son sein[27].

Une seconde scène présente la même situation inversée : Clarimonde est revivifiée par le souffle de Romuald (l'insuflation vaut pour une pénétration, ainsi les "juments fécondées par le zéphir"... 142) ; elle vient se pencher sur le curé retombé en enfance, puis apprend à s'habiller et à se coiffer à celui que l'Eglise a tonsuré et travesti... Cette renaissance est une émancipation de la Sainte Mère l'Eglise (Romuald renvoie suggestivement le souvenir de sa prêtrise à l'amnésie de la vie intra-utérine) ; elle est comparée à un travail de sculpture : comme plus tard Arria Marcella, il est une pierre d'abord grossière, ouvrée ensuite par l'amour, pour devenir une statue érotique, l'hermaphrodite. L'amour dégage, érige, puis sculpte un déjà-là élémentaire : œuvre *via di levare* plutôt que *via di porre*.

Clarimonde suce enfin le sang de son amant comme un enfant suce le sein de sa mère permettant à Romuald de rejouer, inversée, la scène d'amour primordiale : "j'avais alors des veines plantureuses (...) je ne marchandais pas ma vie goutte à goutte" (147). On remarquera ici que dans cette réminiscence de la succion du sein maternel -comme dans la scène du coup de foudre-, le curé a un rôle passif ; de même il n'approchera le sein de la femme que lorsqu'elle sera gisante, plus passive que lui... Romuald aime le Christ comme sa propre mère l'aimait, et il aime une femme divinement belle en s'identifiant à la mère aux "divines puérilités"... Ainsi renaît le couple exclusif de l'enfance : tour à tour, et confusément, dans le narcissisme (attachement à l'image de soi permettant de s'identifier à la mère) et dans la sublimation (la *revenance* de la mère dans la Sainte Mère puis dans la déesse païenne).

Le mélange de tendresse et de froideur de Clarimonde, est constitutif de l'image d'une mère terrible qui enferme le garçon au séminaire (le coupe des femmes et le maintient dans l'enfance) ; et d'une mère tendre qui embrasse, coiffe et habille son unique amour, sa chair. Clarimonde, dans cette perspective, serait un dédoublement de la figure de la mère et de l'amour unique et contrarié de Romuald. Le vampirisme de cette goule traduirait de manière ambivalente l'angoisse/le désir d'un amour excessif, castrateur. Romuald et Clarimonde sont de la même chair : ils sont faits pour aller ensemble (*co-ire*) et non pour que l'un d'eux parte devant (*ob-ire*). Il y a ici concubinage et succubat, coït et obit.

Romuald : "La pauvre enfant" ; Clarimonde : "mon enfant"... Voici deux êtres qui s'aiment *depuis* l'enfance et ne voudraient faire qu'un[28].

---

27. Jean DECOTTIGNIES a observé justement ici une "brêche de la continuité de l'argument (...) une violation du postulat surnaturaliste". En effet, Clarimonde revient à la vie grâce au baiser de Romuald alors qu'elle était déjà une revenante... L'amour païen serait plus fort que le postulat théologique, Romuald aurait aussi le pouvoir de ressusciter les morts ; mais il ne pourra pas (ou peut-être, n'osera pas) s'opposer à l'exorcisme de Sérapion. Cf. "A propos de *La morte amoureuse* : fiction et idéologie dans le récit fantastique", *Revue d'Histoire Littéraire de La France*, LXXII, juillet-août 1972, pp. 31-40.

28. Dans *Spirite*, l'image finale d'un *ange* dans le septième ciel exhauce ce désir de Romuald.

2- *Le cauchemar ou le mors éveillé* [29]

La morte amoureuse est une anamnèse articulée à des rêves ; un récit dans quoi un prêtre rêve de se guérir du cauchemar de sa vie. C'est là une manière, pour le récit fantastique, de produire un des éléments définitoires de sa structure tout en l'alimentant[30] . Après E.T.A. Hoffmann (*Nachtstücke in Callots Manier*, 1817...) en Allemagne, Washington Irving (*Rip Van Winkle the Sleeping Man*, 1819) aux Etats-Unis et Charles Nodier (*Smarra...*, 1821) en France, le récit fantastique de Gautier suggère que la représentation n'a pas les moyens de distinguer le rêve de la réalité faute d'un point de vue du dehors... Il n'y a ici que du dedans mouvant, polymorphe, où le sujet devient un spectacle pour lui-même. *La morte amoureuse* est un récit fantastique qui tente vainement de voir le rêve, et de voir -deux fois plutôt qu'une-, la mort à partir du rêve. Aimer..., c'est le rêve ! Mais il faut mourir, pour commencer...

Ici, Roger Bozetto souligne justement que ce rêve -avec ses images de baiser vampirique de petite mort-, constitue encore une sorte de poche spatio-temporelle opérant comme le "il était-une-fois-dans-un-pays-lointain" du genre merveilleux :

> "Le vampirisme, dans *La morte amoureuse*, apparaît comme la seule possibilité de possession vraie, mais suppose un ailleurs. Par là, on se trouve proche du thème de la morte retrouvée en rêve, selon diverses modalités (...). Le rêve produit ses effets sans engendrer de terreur (...) comme plus tard chez Nerval, il est "une seconde vie". Il permet, non une opposition et/ou une hésitation tragique, mais une résolution harmonieuse des conflits, une coexistence des espaces du rêve et de la réalité (...). En ce sens il est encore très proche du merveilleux romantique (...) ; l'onirique, l'idéal, la Surnature sont liés au rêve comme dans le merveilleux (...). Le traitement romantique (c'est) la simple surimpression (qui évacue) dans l'onirique le conflit entre le vraisemblable et l'impossible pourtant avéré[31] .

Cependant le rêve tourne répétitivement au "cauchemar" (122, 134, 144). Il est peut-être nécessaire de rappeler rapidement la sémiologie littéraire du cauchemar, avant de dégager le spectre de ses significations dans le récit de Romuald.

"*Cauchemare*" est du genre féminin jusqu'au XVIè siècle, il est composé de *caucher* (du *calcare* latin, fouler, presser) et du germanique *mare* (démon lubrique).

---

[29]. J'emprunte ce mot suggestif à M. DETIENNE et J.P. VERNANT qui démontrent à partir de là les liens profonds, dans la langue et les mentalités, entre Gorgô (Méduse) et le démon hippomorphe (in *Les ruses de l'intelligence, la Métis des Grecs*, Paris : Flammarion, 1974, p. 178 et passim).

[30]. B. TERRAMORSI, "Le rêve américain. Note sur le fantastique et la renaissance aux Etats-Unis", *Europe* (707) mars 1988, pp. 12-26 ; "Des tenants et des aboutissants du fantastique" in *Du fantastique en littérature*, M. Duperray (éd.), Publications de l'Université de provence, 1990, pp. 169-89.

[31]. R. BOZETTO, *L'obscur objet du désir. Fantastique et science-fiction : deux littératures de l'imaginaire.* Publications de l'Université de Provence, 1992, p. 79 et p. 81. On sait que T. TODOROV, de son côté, range *La morte amoureuse* dans la catégorie du "fantastique-merveilleux" à cause de la métamorphose du cadavre de Clarimonde lors du viol de sa sépulture, *op. cit.* p.58.

Dans les langues indo-européennes, le cauchemar *(nightmare, nachmaar, alptraüm)* est lié à l'idée d'une pression nocturne et particulièrement à la phobie du piétinement par un cheval. En effet, l'assimilation linguistique[32] en anglais et en allemand de deux termes, *mare* (jument) et *mara* (sorcière de la nuit), a renforcé l'association d'idées de jument et de démon féminin (succube), de cheval et de démon masculin (incube)[33].

On retiendra ainsi, comme le dit J.-L. Borges, «l'idée d'une origine démoniaque, l'idée qu'un démon provoque le cauchemar[34]» : un spectre féminin ou masculin traversant la nuit sur une monture diabolique, vient écraser la poitrine de l'endormi(e) ; à ceci s'ajoute la croyance qu'un rapport sexuel peut avoir lieu entre un mortel et un être surnaturel par et dans le sommeil. La tradition rapporte que les victimes étaient principalement des vierges, des nonnes et des prêtres...

Le célèbre tableau de Heinrich Füssli, *The Nightmare*[35], apparaît comme une traduction picturale de la signification nominale de "cauchemar" : une femme drapée d'un tissu immaculé, est couchée sur le dos, comme morte ; un démon à tête de singe (version de Zürich) ou de chat (version de Francfort) pèse sur son épigastre ; à l'arrière-plan, une créature hippocéphale fend une tenture et contemple la scène sur le lit... Le tableau expose la rêveuse et son rêve, montés en une même représentation.

Entre la théologie et la médecine, la notion moderne de cauchemar est dégagée peu à peu au début du XIXè siècle[36] où on l'identifie comme une crise d'angoisse provenant d'un amour refoulé régressant vers une forme de sexualité sado-masochiste (succion, priapisme, viol, impotence...). Les désirs érotiques qui troublent le sommeil sont projetés dans l'agression subie d'un démon lubrique qui viole le dormeur, réactivant ainsi un scénario légendaire encore référentiel. Freud y verra un équivalent à l'état psychotique aigu, le cauchemar étant au sommeil ce que le délire est à la veille.

---

32. Cf. J. STAROBINSKI, *Trois fureurs*, *op. cit.*, p. 133.

33. En anglais, *witch-riding* désigne le chevauchement de la sorcière ; et *mare-riding* une émission nocturne. En français, côcher signifiait "couvrir la femelle" (d'après "coq"). La mythologie du cauchemar est ainsi liée aux légendes de cavalcade nocturne, de Chasse Sauvage ; "les juments fécondées par le zéphir" (142) et le "souffle" du cavalier Romuald qui fait se dresser Clarimonde endormie sont aussi à lire dans cette perspective.

34. J.-L. BORGES, "Le cauchemar" in *Conférences*, Paris : Folio/Essai, 1985, p. 42. Rappelons que C. NODIER ouvre sa première préface à *Smarra* (1821) par l'analyse philologique de "cochemar".

35. H. FUSSLI, *The Nightmare*, 1782. Il peint plusieurs versions du tableau : l'une est conservée au Kunsthaus de Zürich, et l'autre, aux figures inversées latéralement, est exposée au musée Gœthe de Francfort. STAROBINSKI commente cette dernière version, reproduction à l'appui, dans *Trois fureurs*.

36. C'est Louis DUBOSQUET, élève de J.-E.-D. ESQUIROL, qui accrédite le mot cauchemar plutôt qu'incube, et l'attribue à l'hypocondrie et à l'hystérie, dans *Dissertation sur le cauchemar*, Thèse de Médecine n°201, Paris : Didot jeune, 1815. Les dictionnaires de médecine vont le suivre aussitôt. Sur le cauchemar, cf. E. JONES, *Le cauchemar*, Paris : Payot, 1973 ; et "Coche-mare," *Frénésie. Histoire, psychiatrie, psychanalyse* (Paris), n°3, printemps 1987.

La morte amoureuse reprend scrupuleusement cette mythologie du cauchemar[37] en y *incorporant* les intuitions de la psychiatrie de l'époque. Romuald est médusé par le regard de Clarimonde qui est "un ange ou un démon" (120) et avoue dès le début ; "j'étais tout éveillé, dans un état pareil à celui du *cauchemar*" (122). Le succube lui demandera aussitôt de s'abandonner ("si tu veux être à moi..." 122), puis prend possession de son esprit et bientôt de son corps ("je vivais dans elle et par elle" 124). Cet être est qualifié de "goule, de vampire femelle" (137), possède des «griffes et des cornes» (139), ressemble à "un caméléon" (144) ; témoigne comme le démon de Füssli d'une "agileté animale (...) de singe ou de chat (145), avec des "yeux phosphoriques de quelques *chats* sauvages" (131, je souligne)...

Le prêtre violé répétitivement durant son sommeil (comme la jeune vierge de Füssli, victime de l'incube), développe une érotomanie qu'il projette sur un démon féminin lubrique qui serait la réalisation angoissée du désir incestueux que nous avons analysé. Appelé au chevet de la femme, Romuald monte un cheval "noir comme la nuit" (130) qui, littéralement, avale les distances ("nous dévorions le chemin" 130) et il se compare alors avec son mystérieux guide, à "deux spectres à cheval sur le *cauchemar*" (131)[38].

En arrivant il est englouti par la demeure ("une voûte qui ouvrait sa gueule sombre" 131) puis se retrouve, inversement, dans la situation de l'incube, du "visiteur surnaturel, venu de loin, qui traverse les airs sur une monture prodigieuse avant de s'appesantir sur sa victime"[39] ; il va monter la *virgo dormiens* de Füssli -«couverte d'un voile de lin d'une blancheur éblouissante» (132)-, une jeune fille déjà vaincue par le sommeil et dont il devient mot à mot le "cauchemar".

Le chevauchement de la nature ("les parties qui servent à la génération", Littré) et de la surnature (succubat, vampirisme) fait ainsi du cauchemar la mise en scène onirique et sado-masochiste d'un *amour dévorant*, refoulé, qui revient au galop sur le mode du surnaturel.

---

[37]. On retrouve étrangement les propos du succube Clarimonde chez H. HEINE, dans sa dédicace au docteur Faust, où Hélène dit à son retour : "Ta volonté ensorcelante/M'a fait sortir de la tombe./Tu m'as animée d'une passion voluptueuse/Que pourtant tu ne peux apaiser./Presse ta bouche contre ma bouche/Le souffle de l'homme est divin !/Je bois, j'aspire toute ton âme/Car les morts sont insatiables". Remarquons que lors de sa cavalcade cauchemardesque au Bois de Boulogne, Spirite apparaît "comme Hélène à Faust" (79).

[38]. On constate que *Spirite* refère, plus subtilement, à la mythologie du cauchemar : il y d'abord Lavinia (Lamia ?), "l'apparition de la nuit (...), le cocher, le cheval et le traîneau" (80) qui hantent le Bois de Boulogne -et particulièrement ce cheval surnaturel de la race Orloff surpassant Grymalkin- ; puis, la scène où Spirite visite le sommeil de Mme Ymbercourt : "Les traits de la belle endormie se détendirent comme si à un cauchemar pénible avait succédé un songe agréable" (174).

[39]. J. STAROBINSKI, *op. cit.*, p. 133.

Le sado-masochisme de Romuald dépasse les séances de jeûne, de macérati et de flagellation (147), et gagne son récit. Le curé se re-voit violé par une femm lubrique, et il se place d'abord dans la situation de la victime passive pour pouvoir, retour, infliger un traitement sadique à une femme sans défense. Le soin apporté décrire son extase sur le corps sans vie de Clarimonde, révèle bien sûr sa nécrophili mais aussi la réalisation fantas(ma)tique de «l'abolition complète du danger lié à l femme[40]». Le lecteur, à la manière du spectateur du cauchemar de Füssli, devient u voyeur sadique qui voit ce que le curé veut dire... : une femme morte *ne voit pas* c qu'on lui fait...

*

Chez Gautier l'amour est dévorant : il permet d'avaler les distances et de donner totalement son corps à la femme dès lors pleine d'amour. La mort ne vient pas séparer les amants comme elle le fait habituellement : de même que chez Henry James[41], c'est la mort qui *donne lieu* à un amour qui n'a plus à convaincre de s *profondeur*. Vivement la mort qu'on s'aime...

Dans *La morte amoureuse* -mais c'est je crois le cas dans toute la littératur fantastique-, l'amour est au sens fort, une *séduction* : il conduit à l'écart et singularise l'excès. L'amour qui n'avait pas sa place dans la vie, peut enfin se révéler dans et pa l'épreuve initiatique de la mort : l'amour fantastique ou *le spectre de l'amour*.

Clarimonde, Arria, Spirite..., aiment à leur mort, *depuis* la mort. A partir de c lieu intenable -séduction absolue-, elles stigmatisent la superficialité et la corruption de relations et conduisent à l'amour incorruptible et profond : le "ici Gît" n'est plus l *terme* -le mot de la fin- de l'amour, il redevient la *couche d'amour* du paganisme et d ses divinités érotiques ; la résurrection, le bonheur éternel sont possibles ici e maintenant pour les élus de cette antique religion d'amour. Un amour qui arrive par l force des choses et la faiblesse des causes (du langage, des représentations) : un amou sans raison (et qui ne se raisonne pas) mais plein de sensations mêlées. Au début étaien les choses et les sensations fortes -sans terme-, qui vont avec.

Le récit du prêtre -tentative vaine de mise en cause et de mise à terme-, n'es pas une sinécure : le travail de l'anamnèse se double d'un récit travaillé (questionné torturé) par le désir et l'amour ; l'obit tourne au coït. On ignore comment l'interlocuteu de Romuald, le "frère", *entend* ce récit plein d'amour pour la femme méduséenne l'effet de cette parole, dans le secret d'une cure, dépasse cette parole.

Il faut imaginer le frère de Romuald refaire son frère : regarder les femmes et prendre soin de les aimer, deux fois plutôt qu'une.

Bernard TERRAMORSI
Université de La Réunion

40. *Ibid.*, p. 143.

41. Une étude comparée de *l'amour des morts* et de *la peur des vivants* chez Th. Gautier et H. James s'impose à l'évidence.