

## CES BÊTES DE FEMMES. Analyse du personnage féminin dans *Le Musée Noir* de A.P. de Mandiargues

TERESA BAQUEDANO MORALES  
Universidad de Zaragoza

### Résumé

La présente étude a comme but celui de discerner les caractéristiques féminines où se retrouvent les deux protagonistes des récits en faisant appel tout à fait à l'aspect animalisant. Cette qualité accompagnera les deux femmes de différentes façons, voire opposées, puisque ce qui déclenchera l'animalisation chez l'une d'elles, la filiation envers la bête en même temps que le refoulement du monde paternel et enfantin, chez l'autre alors, les deux parties, humaine et animale, deviendront une seule afin d'arriver à une étrange confusion qui annonce la monstruosité.

Le chemin qui parcourt la féminité et l'animalité arrive au *fatum*, ce destin qui empêche la femme de se libérer de sa propre condamnation de bestialité, donc du Mal, pour se révéler comme l'origine de la vie et porteuse de la mort. Cette analyse à propos du féminin indompté tient alors de la critique de l'imaginaire, notamment l'œuvre de Bachelard et de Durand, étant données les perspectives qui lient la féminité avec l'étrange et le mystérieux, l'opposé au monde de la norme et l'obscur, caractéristiques qui se dégagent aussitôt de *Le Musée Noir*.

### Abstract

The present study deal with feminine characteristics as a meeting point of both women in these stories, especially according to the animal question. This quality goes with them in different even opposite ways, seeing as the elements which triggers animalisation off in first of them, both her filiation with the beast and the refusal of childhood and paternal world, in the second woman then, human and animal parts become one to get a strange confusion through monstrosity.

Also, the path between femininity and animality leads up to *fatum*, the destiny which prevents woman from releasing herself from her own animal condemnation, so from evil, to make her the origin of life and bearer of death. We finally face this analysis about the unbroken feminine according to the imaginary criticism, especially reference books by Bachelard and Durand, because of the aspects linking femininity with the strange and mystery as well as the opposite of rule-abiding and the dark, just the characteristics brought out in *Le Musée Noir*.

## Introduction.

Si l'homme a été le protagoniste indiscutable des temps, de l'Histoire et de la parole, la femme ne l'a pas été moins du mystère, des secrets et de l'ambivalence lumière / ténèbres. L'homme, qui ne s'est pas lui-même chanté souvent, a consacré son œuvre et sa sagesse à regarder ce dont il était entouré, ce dont il était le maître, c'est-à-dire, le reste du monde et des créatures : la femme, les animaux et la nature. Ainsi, la féminité fut reléguée au deuxième plan de l'Univers, non seulement au moyen d'une valorisation symbolique, mais à cause même du fait linguistique dans plusieurs cultures. La catégorie moderne des genres masculin / féminin (et neutre) n'est que l'évolution des anciens *animé* et *inanimé*, et plutôt de l'*andrique* et du *métandrique* qui agglutinait, ce dernier, les choses inanimées, les animaux et les femmes<sup>1</sup>. Il existe donc, un rapport de continuité d'autant plus symbolique que linguistique entre l'animal et la femme.

Nous consacrons alors cette étude à l'analyse de deux personnages féminins devenus des bêtes ou des monstres, au cas où elles ne l'auront toujours été, toutes deux confrontées à un monde et parfois à d'autres personnages féminins qui les poussent à la douce animalité ou à la pure sauvagerie, baptisées avec du sang et couronnées par la Fatalité. Chacune d'elles est la protagoniste d'un récit (*Le sang de l'agneau*, *Le passage Pommeraye*) recueilli dans *Le Musée Noir* d'André Pieyre de Mandiargues.<sup>2</sup>

1. *Marceline Caïn et l'odeur du mal*

Le récit présenté sous le titre *Le sang de l'agneau* est le plus réaliste des deux, si l'on nous permet le terme. On pourrait qualifier le récit comme une « chronique noire » sur les pages d'un journal ouvert par les Faits Divers où il y aurait même une photographie des cadavres, comme celles qui plaisent tant aux gens macabres. Le journaliste pourrait s'assurer la Une avec l'histoire d'un couple assassiné brutalement à leur maison au profit de la nuit et de l'obscurité par, « sans aucun doute », un boucher noir qui connaissait la famille.

Un ton donc « réaliste » pour ce récit mais chargé d'une empreinte « mandiarguesque » afin de regagner le labyrinthe humain de l'existence. Une chronique noire qui n'est qu'un jeu de possibles percé par la quête éternelle de l'identité se débattant entre la vie et la mort.

<sup>1</sup> DURAND, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p.114, note 5.

<sup>2</sup> MANDIARGUES, A.P., *Le Musée Noir*, Paris, Gallimard, 1946.

### I. Marceline Caïn

L'image de Marceline dès le début nous fait penser à une fille qui n'appartient pas à une grande ville, qui n'accoutume pas à se parer pour plaire aux autres et qui n'obéit pas facilement aux règles imposées ; elle ressemble plutôt à l'éternelle fille avec la fraîcheur des champs et la langueur d'une vie solitaire, comme si elle vivait seule parmi des êtres agissant sous l'influence d'ordres précises et que la liberté lui appartenait à elle seulement. Elle ne ressemble donc qu'une petite bête qui court tranquille à travers la forêt sans la connaissance du danger et des normes.

L'impression que l'on se fait de Marceline et qui reste dans la mémoire tournant comme un carrousel est celle de l'isolement, une figure se détachant d'un paysage construit sur l'artifice et engloutie par la pelouse sans plus de compagnie que son beau lapin Souci, objet fétichiste auquel elle consacre son amour et sa vie. En effet, elle « *n'avait jamais rien aimé, n'aimait rien ni personne* » (p.17) que cette pauvre bête, origine des malheurs et des soucis des parents.

Une fille donc, solitaire, isolée et qui ne ressent que l'amour inconditionnel mais muet d'un petit animal qui, comme elle, habite dans une cage et ne s'occupe pas d'un monde d'humains. La notion de liberté, à eux deux, s'explique par les moments où ils peuvent jouir de l'espace ouvert, de la terre et du soleil, liés à la matière vitale, aux racines de la Nature, et elle finit quand ils sont enfermés dans le bâtiment construit pour se protéger et s'écarter de cette même Nature où le vrai humain parvient à son indépendance et cherche l'intimité.

Cependant, Mlle. Caïn n'est pas seule, elle habite avec ses parents dans un bungalow près du port de la ville. Derrière les portes de la maison une famille sème le germe de son présent et attend l'avenir.

Raphaël Caïn est le père, le respectable *inspecteur principal des tramways du port* dont les meilleures explications à propos de sa personne sont données en rapport avec l'heure des repas : « *un homme taciturne, qui ne rompt le silence du repas que par un bruit extraordinaire sorti de sa gorge* » (p.24). Son animalisation n'est pas condamnable : « *Jamais il ne ressemble tant à une bête* » (*id.*); mais à quelle bête ?, sa femme mettra tout en clair : « *Mon mari, est un bouc ?* » (p.25). Probablement il l'est mais avant tout il est l'ingénieur Caïn, l'honorable père de famille, d'une famille qu'il aurait bien pu dessiner avec les plans de la maison comme deux petits cercles insérés dans le contour des lignes en attendant le jour où ils deviendraient réels.

De l'autre côté en est la mère, Mme. Caïn, « *une brune Bordelaise, rapide, despotique et bavarde à visage ovin* » (p.24). Une femme exténuée constamment par la

chaleur, déracinée de ses fraîches terres pour aller vivre au milieu du soleil et de la poussière.

La mère de Marceline en est réellement son opposée : femme bourgeoise, vit avec le cruel souvenir de son fils mort dans sa première enfance, Marceline n'étant qu'une fille *mal aimée* envers laquelle elle doit accomplir son rôle de mère comme une obligation, acceptant les formalités d'une hypothèque. Si Marceline représente le naturel en son intérieur, le retour à la matière primaire, « *bondissant comme un joli démon femelle* » (p.25), Mme. Caïn est la force contraignante de l'apparence que la chaleur vitale « *rend ébouriffée et blême comme une noyée* » (p.31), le sourire dissimulé de la pluie fine qu'elle aime tant, discrète et aristocratique, entourée de l'artifice et éloignée le plus possible de la force de l'élément matériel. Elle est capable de boutonner la robe de sa fille comme si c'était un scaphandre pour cacher sa véritable allure de *bête indomptée*.

Mme. Caïn s'avère comme la rationalisation de la Nature dont il faut s'éloigner pour se garder nette, les vêtements et soi-même, préférant cacher sa tête dans un trou pour ignorer le problème ; de là, l'impression des femmes du cabaret avec « *leurs bouches peintes en violet foncé et leurs langues bleuies par le vin de mûres* » (p.34), lui fait redoubler sa marche avec dégoût, tandis que Marceline, enchantée, « *se retourna maintes fois pour les regarder* » (*id.*). La fraîcheur de la chair nue, accentuée par l'action de la couleur continue à être liée avec l'image matérielle de la terre, de sa fécondité créatrice et de son pouvoir régénérateur, tandis que l'action de cacher, de rester derrière un rôle imposé, muet et contraignant ne signifie que l'éloignement de la vie, de la vraie force vitale qui finit par se faner à cause de la puissance culturelle.

Marceline et sa mère vivent isolées l'une de l'autre comme deux étrangères partageant le même territoire, l'une fauve et naturelle, l'autre délicat et fade artifice, refusant la relation de famille ne soutenue que par le même nom et le nombril social.

## 2. *L'histoire : fourrure et sang. La liaison animal-assassinat.*

Marceline alors vit isolée de toute saine communication avec le monde extérieur et avec ses parents ; concentrée sur son monde intérieur, elle décide à qui ou à que donner son amour, et ce qui est le plus important dans son royaume, en premier lieu et avec un grand avantage c'est son lapin Souci, jouet, fils et amoureux en même temps ; sa vie commence en lui et finit par lui, « *Souci, la bête aimée* » (p.43).

On pourrait donc dire que les traits de l'animal ont une immanence dans sa personnalité, son caractère. À côté du lapin elle découvre le monde animal dès ses caractéristiques, sa physiologie, et à partir d'ici elle s'intéresse à d'autres animaux : Souci constitue l'objet premier d'une future chaîne. Aussitôt que la bête lui est apparue

et connue, qu'elle lui dévoile ses secrets, par le simple phénomène de l'attirance et de l'extension il se produit un transfert des sentiments envers les autres animaux, et tout spécialement envers ceux qui n'ont pas la chance de se défendre ou de vivre par eux-mêmes. On commence à saisir donc la finalité existentielle de la bête, objet de servitude, de divertissement, mais en tout cas, objet.

La petite Marceline a aussi fixé ses yeux sur le troupeau d'agneaux et de brebis qu'il y a aux abattoirs du boucher Pétrus. Leur finalité est claire : malgré leur douce apparence ils ne sont que de la viande encore vivante et par un effet métonymique il se produit une association Marceline-Lapin ainsi que les caractéristiques de Souci ont bien pu être transférées à celles des moutons ayant tous les deux une base commune : l'innocence de leurs traits et leurs poils suaves.

L'amour est inévitablement lié à l'animal, reçu et donné ; ce sentiment envahit la figure de la bête en l'élevant à un degré supérieur, égal ou plus haut même que celui de l'humain, et il se produit donc un décalage entre la vision de l'animal d'après le monde empirique et celui de Marceline. L'image des espadons ensanglantés du port la secoue fortement et lui fait revenir par un moment à la réalité la plus humaine, tellement féroce et irrationnelle que le besoin animal. La question est posée : comment lier ces deux mondes, celui de l'amour et celui du meurtre, de la mort ? Bien sûr, comment aimer et en même temps assassiner ?, Marceline est en train de trouver, non les paradoxes, mais les vraies contradictions de la vie : tout sentiment, toute action en a son opposé et le plus terrible est que la plupart de fois ils se conjuguent ensemble; la dualité humaine heurte le monde clos de Marceline.

On ne comprendrait jamais toute la puissance du sentiment pour la bête si les faits ne seraient pas arrivés jusqu'ou ils l'ont fait. On a dit que la réalité que vivent les parents est bien différente de celle de Marceline, la notion donc de normalité comme idée d'évolution phylogénétique est placée nulle part dans l'intérieur de la fille. Ce sera cette notion qui poussera ses parents à tuer le lapin et le servir comme un faux ragoût d'agneau, moitié faveur, moitié punition et pourquoi pas, envie. Et quel malheur auraient-ils pu éviter s'ils s'étaient rendu compte avant du fait que partager la maison ne signifie pas du tout habiter le même monde !

Après la terrible mort de Souci, son intérieur est inévitablement déplacé vers les agneaux de l'abattoir (« *l'existence des ces « petits » agneaux qui hantaient l'esprit de Marceline depuis le terrible repas du soir* », (p.57)), et tout le sentiment de l'amour plus ceux de la rage et de la haine commenceront à former une boule de neige chez Marceline qui finira en avalanche. Le lapin et l'agneau sont deux symboles appartenant à un temps édénique dans la réalité de Marceline où la bête vit au même niveau de respect que l'homme, mais après la chute ce sera le temps d'Abel en labourant paisiblement la terre jusqu'à ce que son frère Caïn arrive et l'envie avec lui.

L'image de la bête donc, va être toujours en échec tout au long du récit, car si elle n'est pas encore morte elle ne fait qu'attendre le moment final de son agonie. Trois représentations animales obsèdent Marceline à travers son histoire, l'image du déjà tué, celle d'une mort annoncée et soudaine, jusqu'à finalement la figuration d'une mort potentielle et incertaine : d'abord, l'image des espadons égorgés le jour où Marceline et sa mère sont allées en ville faire des achats, ensuite, la mort du cher Souci, déguisée, sans motif, au fatal dîner qui plonge Marceline dans un état fébrile et déclenche l'action, et finalement, la prochaine mais inexacte mort des petits agneaux du boucher Pétrus blottis dans l'obscurité des abattoirs. Toutes les trois figures se rapportent les unes les autres comme dans un cercle fermé. La base du rapport réside en ce que l'une anticipe l'autre, elles sont fondamentées sur le présage, l'anticipation, pourtant toutes s'acheminent vers une seule : celle de l'agneau, comme on a vu auparavant ; cette image qui entoure tout le récit à cause de sa mort potentielle, pas encore subie mais toujours attendue, commence le cercle et le ferme. L'agneau est l'image première, en termes bachelardiens, symbole inéluctable de la victime, mais le plus important, l'image qui se rattache fidèlement à Marceline.

En effet, la chaîne close qui se développe à partir des images animales arrivant jusqu'à l'agneau aboutit finalement à la personne de Marceline : « *Ah ! s'écria-t-elle, mon père !, ma mère ! qu'avez-vous donc commis pour que votre fille soit l'agneau marqué par le sang du boucher noir ?* » (p.76) comment ne pas parler alors d'assassinat contre l'animal si cette figure a une double existence, d'abord en tant que bête, et en second lieu comme représentation humaine ? Les espadons au-dessous de sa chair cachent la vision de ces « *trois femmes colossales* » (p.32), Souci, le lapin, n'est pas seulement le joujou de sa maîtresse mais aussi un enfant et un ami *aimé*, le seul aimé du même amour préparé pour les êtres humains et dévié à la bête, et enfin l'agneau dont Marceline fera partie en devenant le chef du troupeau rebelle de leur innocence. Comment ne pas sentir la mort, ces morts, dedans au fond du cœur si chaque fois que quelqu'un est abattu c'est elle qui meurt un peu plus.

Le sang, troisième pilier qui s'ajoute à cette terrifiante liaison, est répandu le long des deux récits comme un élément unificateur. Le sang n'est que l'extériorisation du crime, l'appel à une soigneuse attention mais aussi la perte du fluide vital, de ce qui nous rend la vie et nous fait de même devenir vraiment morts. Le sang, comment l'expliquer mieux que le poète E.A. Poe de ces mots solennels, ayant subi lui-même le poids de ce liquide :

Et ce mot –sang- ce mot suprême, ce roi des mots, -toujours si riche de mystère, de souffrance et de terreur, -comme il m'apparut alors trois fois plus gros de signification !-Comment cette syllabe vague (*blood*),-détachée de la série des mots précédents qui la qualifiaient et la rendaient distincte,-tombait, pesante et

glacée, parmi les profondes ténèbres de ma prison, dans les régions les plus intimes de mon âme !<sup>3</sup>

Il est sans doute l'élément liquide qui appartient à la matière vivante, à la chair fraîche, et voir du sang c'est voir s'écouler la vie, vision affreuse qui nous ensorcelle de sa couleur rayonnante et nous plonge dans l'intime pensée sur le temps qui passe et sur celui qui est déjà succombé. Telle est la vision sinistre-romantique d'une « poétique du sang » : une poétique du drame et de la douleur, « car le sang n'est jamais heureux ».<sup>4</sup>

Cependant, le récit augmente encore plus la vision dramatique jusqu'à la pousser au *gore* :

L'animal est traité sans pitié : égorgé, saigné, morcelé, écorché, éventré, laissant encroûté un sédiment de sang pareil à de l'argile fumée. Le secret du sang animal est inséré dans la chanson du boucher noir au cabaret : « (...) Allez là, beau laineux mou/ Là, le sang, ruban, bijou/ Le boucher l'a gagné ton » (p.53). Le sang vidé sans aucune héroïcité, sans lutte ni engagement devient un bijou, le rubis précieux qu'il faut saisir des entrailles, ainsi de la terre que de l'animal. Le sang se rapporte donc à la matière nourricière, lourde et intime. Vidés de leur sang, les animaux sont à la fois vidés de leur présent, de leur passé et de son avenir sans pitié, de la liaison avec la Nature, sans aucun but précis. Saigner signifie laisser échapper ce qu'il y a de plus intime à l'être et aussitôt que cette intimité matérielle est répandue sans cérémonie aux yeux insensibles de ceux qui ne lui donnent aucune valeur, on perd alors sa dignité ; c'est en raison de cela qu'on l'aime et qu'on le hait à la fois : voilà le prix du sang.

Marceline se verra aussi rapportée avec cet élément, soit victime : « je suis un petit agneau ensanglanté » (p.87), soit bourreau : Marceline Caïn : « on eût dit qu'elle était mêlée de cendre, de sable et de sang » (p.17). Elle ne fait que souligner l'indignité animale, selon l'obsession impudique de l'homme qui tue sans réfléchir, et d'autre part, l'affichement à la Nature, terre et sang, matière et liquide.

La liaison, dangereuse d'ailleurs, animal-assassinat-sang, agglutine le cycle du terrifiant de l'innocence et de l'intimité dérobée à la Nature dont Marceline fait partie, couronnée par les mots : « Pulvis es et in pulverem reverteris ». L'affreux de ce système n'est pas entraîné par la vision des corps morts qui ne peuvent plus rien faire, mais par

---

<sup>3</sup> POE, E. A., *Aventures d'Arthur Gordon Pym de N.*, p. 47 in BACHELARD, *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, p. 84.

<sup>4</sup> BACHELARD, *op. cit.* p. 84.

l'habitude humaine de répandre le sang qui appartient à l'autre sans cérémonie ni respect, le crime et le meurtre machinal et quotidien qu'on commet avec le couteau et avec des yeux qui n'éprouvent pas de tristesse. L'animal, tellement important pour Marceline, devient le simple objet d'acharnement dans ce monde qui a insensibilisé hors de tout mysticisme ses besoins primaires.

### 3. La cruauté, le sinistre et le féérique

La thématique de la cruauté est répandue d'une façon spéciale tout au long du texte et l'homme est une des manifestations. Dans l'histoire le protagonisme de Marceline sera partagé et définitivement relevé à partir du personnage masculin qui met le contrepoint et devient finalement la victime. Il s'agit du boucher noir qui habite et travaille aux abattoirs près du port et fréquente le cabaret *Corne de Cerf*. Il entraîne le prototype de la masculinité fauve qui fait tant de peur quand il regarde fixement de ses yeux luxurieux. La nuit au cabaret, il devient un personnage ridicule et sinistre chantant avec sa *voix de paon* des chansons sur son métier.

Il apparaît comme l'opposé au héros, plutôt que l'anti-héros. Si l'on pouvait considérer comme des attributs de celui-là ceux qui résident selon Durand dans le Régime Diurne de l'image : le solaire, le lumineux, le pur, le blanc, le royal, le vertical<sup>5</sup>, on verrait comment le personnage partageant quelques traits, se déplace vers une direction opposée.

D'abord, la couleur qui le définit est le noir, valorisée négativement d'après l'archétype des ténèbres ; de plus, en tant que personnage masculin le trait de la noirceur sera aussi lié au Maure, devenant une espèce de diable. De là, on peut saisir le rapport existant entre diable-ogre représenté normalement avec du poil noir ou de la barbe foncée<sup>6</sup>. La nuit où Marceline entre au cabaret et rencontre le boucher, il est présenté comme le « *grand nègre barbu* » et « *ses yeux brillent davantage qu'au jour* » (p.51). Sa présence physique met donc un rapport évident avec les symboles qui valorisent négativement la nuit, espace de chaos et de crime.

En second lieu, il ne faut pas fermer les yeux sur son ambiance et les espaces fréquentés. Le jour, il est attaché directement aux abattoirs, lieux de mort, de sang, espace fermé avec de la lumière artificielle. Il est le maître d'une cité mortelle, non la nécropole tranquille au rêve éternel des déjà morts, mais celle où se produit la mort en

---

<sup>5</sup> DURAND, G., *op. cit.*, p.164 (Symboles Spectaculaires).

<sup>6</sup>....., *op. cit.*, p.100.



tranchant les corps les laissant séparés de l'unité première et totale. Il est un activiste de la mort organisée et permise. La nuit, il ne respire pas l'air pur non infecté de l'odeur de bergerie, de peur et de sang ; au contraire, il fréquente le cabaret où il y a du bruit et de l'obscurité et qui « *semble un vaisseau de diables secoué par la tempête* » où le plus « *extraordinaire est assurément le boucher Pétrus* » (p.50).

En dernier lieu, l'objet qui le caractérise est un couteau, véritable protagoniste de cette nuit-là et l'arme du crime. Si l'objet symbolique du héros, du roi ou du personnage solaire est l'épée, Pétrus empoigne de même un gros couteau de boucher. La nuit au cabaret, tandis qu'il chante et danse « *il reprend au vol un couteau (...) au manche d'ébène ciselé d'une tête de bélier* (p.50) et il fait le geste de *saigner lame au poing un pauvre animal* » (*id*). Le couteau est en rapport avec l'objet tranchant propre à la masculinité virile et associé à l'archétype de l'épée, au schème de la séparation dans le but de la purification.<sup>7</sup> Cependant, que trancher ?, Pétrus n'est pas le héros pourfendeur de dragons, le grand *matador* qui lutte avec le gros taureau noir, mais au contraire, celui qui tue de petits animaux et plus concrètement d'agneaux ; le héros solaire est en quête de batailles contre des animaux si puissants qu'il ne sait pas s'il pourra s'en sortir, l'a-héros dans ce récit déclare la guerre à des animaux sans défense représentant le symbole universel de la victime. L'objet tranchant est contaminé des morts d'êtres purs, diafanes, et il ne peut plus garder le sens d'outil purificateur mais infernal.

Le dessin ciselé au couteau est la figure d'un bélier, représentation de son métier noir seulement ?, d'abord, ce n'est pas un agneau ou une brebis qui soient représentés mais le mâle de la même famille de bovidés. Le bélier lié au couteau nous donne une idée de cruauté sanguinaire d'une part et de virilité d'une autre, toutes deux se rapportant à la puissance masculine qui profite de sa force pour agir contre le faible, la victime facile. Or si on voulait approfondir sur cette figure, il faudrait y voir d'importantes relations avec le bouc par trois raisons principales : la proximité parentale, le mâle et la corne ; celle-ci, en mots de Durand « finit par signifier puissance agressive du bien comme du mal »<sup>8</sup>. De même, la liaison bouc-diable se présente déjà comme redondante, notamment après avoir souligné les traits diaboliques du boucher. De là, il peut en résulter un couple antithétiquement valorisé : le démoniaque agissant contre la victime innocente et expiatoire, qui verra pourtant un lendemain de victoire.

L'homme dans ce récit n'est qu'un réduct diabolique humanisé qui habite dans le côté sombre de la réalité et possesseur de l'arme, soit massue, soit couteau ou épée

<sup>7</sup> DURAND G., *op. cit.*, p. 185.

<sup>8</sup> DURAND, G., *op. cit.*, p. 159.

au profit de sa propre cruauté; à ses côtés, une fille effrayée et innocente livrera bataille contre lui. Les antithèses homme-femme, pureté-obscurité et maître-servant, vont découper l'histoire jusqu'à la pousser au bouleversement.

L'ambiance de la nuit reproduit un microcosme d'horreur partagé entre les espaces fermés (cabaret, abattoirs) et ouvert (chemin conduisant de sa maison à ces deux édifices). Cette atmosphère sinistre met en relief, d'un côté la pression psychologique exercée chez une personne en conditions normales et de l'autre, la réaction de la petite Caïn qui, douce comme un agneau, ne se laisse pas effrayer par le scénario. D'ailleurs, peut-on remarquer la présence du féérique parmi les éléments noirs, de telle façon que tous les deux finissent dans un « décor » plus sinistre encore.

Dans le volet des espaces fermés on se retrouve en face du *Corne de Cerf* où le sinistre commence à s'écouler brutalement pour tout envahir ; là-bas on rencontre les éléments suivants : la lumière artificielle et blessante des yeux phosphorescents et des lampes rouges et vertes, une terrible musique, saccadée et rompue, à laquelle il faut ajouter la voix de paon de Pétrus. On assiste à ce moment au choc de deux réalités extrêmement différentes, comme si l'on entrait dans un étouffant cauchemar, ou plutôt comme si l'on se réveillait brusquement à une cruelle réalité. De même que la situation antérieure à propos du monde larvaire n'avait produit aucune réaction chez Marceline, dans ce cas « *les feux horribles de la maison Corne de Cerf l'avaient remplie d'une crainte qui ne pouvait manquer d'être salutaire* » (p.49). Marceline en est déjà touchée, elle s'est vraiment aperçu de ce qui l'entoure, d'où elle est entrée. Désormais, une lutte va commencer, d'une part pour la survie, d'une autre pour éloigner l'idée de partir immédiatement afin de parvenir à connaître pourquoi elle est finalement là-bas.

Après être sortie du cabaret, elle est reconduite par le boucher jusqu'à son trou obscur. Il faut dire que le sinistre atteint donc un crescendo car, tout dans « *ce site béant, affreusement solennel et morose concourait à produire une atmosphère de gêne, sinon de véritable horreur, qui faisait se hâter les passants même* » (p.57). Là, on peut aussi regarder une montagne de chair corrompue, « *des abîmes de sang et des plaintes étranges et que l'on ne pourrait bien saisir* » (p.70). La cruauté respirée à l'abattoir doit effrayer quelconque cependant, Marceline est loin de se laisser impressionner, assurément parce qu'il lui faut être là-bas.

D'ailleurs, il existe aussi un côté féérique développé à partir d'éléments sinistres. Néanmoins, il y a quelque chose de plus sinistre encore pour le lecteur car, depuis le moment où Marceline est entrée aux abattoirs, la réalité empirique a disparu totalement pour se déplacer jusqu'aux yeux de la fille ; on sera soumis à sa pensée et à sa vue, tombés dans un piège où il faudra compter sur ce qu'elle montre, focalisation interne qui apparaît comme procédé la première fois, redoublant le volet du rationnel et des

sensations dans le récit<sup>9</sup>. « *Quelle merveille de surprendre une chose tout à fait incroyable-d'abord la raison froide se refuse à l'admettre et pourtant les yeux la maintiennent* » (p.61).

Dans cette ambiance de crainte alors, on trouve pourtant des éléments en rapport avec la magie et le féerique. Le premier domaine appartient aux actions développées par le boucher et comment il est vu des yeux de Marceline : « *(il) l'avait jetée dans un trouble à lui faire craindre un peu de sorcellerie* » (p.54). Le comportement de l'homme dans ce lieu interdit et méconnu lui fait penser à une sorte de cérémonie, d'ailleurs ce n'est pas si étrange d'arriver à cette conclusion si l'on ramasse les clés et qu'on les met ensemble : la race du boucher, son accent, l'endroit sinistre et obscur, les corps pourrissants, le sang et les nouvelles victimes, tout cela donnerait à penser à un rituel vaudou caché sous le métier rationalisé de la boucherie. Cette pensée accompagne Marceline jusqu'à la fin de son séjour à l'abattoir :

*et quand il sauta dans le vide, elle crut que cela aussi faisait partie d'une espèce de jeu obscur, de cérémonial noir indispensable aux opérations de boucherie et qu'on lui montrait à cette minute, comme à tous les petits agneaux, probablement, la nuit qu'on les avait saignés (p.75).*

Marceline se croit partie d'un rituel plus ou moins initiatique où la vérité et tous les secrets sont montrés aux adeptes mais dont le prix est la mort. Peut-être les moutons cesseront de bêler et pourront enfin comprendre le sens de leur existence alors que Marceline, comme un petit agneau, a les mêmes droits de participer à la connaissance commune. Les moutons une fois reçus au sein de la vérité suprême sont transformés et deviennent merveilleux, comme s'ils étaient touchés de la baguette magique d'une fée invisible et les haillons de leur toison sale et blanchâtre deviennent de somptueuses laines en couleurs de l'arc-en-ciel. Marceline partage cette vision fantastique de même que le changement d'allure des moutons et du maître de cérémonies, il se peut qu'elle soit la fée sans le savoir :

*la lampe à gaz (...) couvre des reflets si féeriques son costume éclatant que le boucher paraît un esclave maure sorti d'un ballet vénitien. Quelle merveille (...) que les petits agneaux sont peints ; que les couleurs les plus délicates (...) sont grassement distribuées sur leurs poitrails (p.61).*

---

<sup>9</sup> Il ne s'agit pas d'une focalisation interne totale, car le narrateur continue à avoir un statut extradiégétique-hétérodiégétique; cependant, il laisse penser et agir à Marceline et la réalité offerte donc ce n'est pas celle que le narrateur veut montrer mais ce que Marceline perçoit.

Le sinistre donc entourant les scènes de l'histoire et l'union du féerique poussent le récit jusqu'à la troublante liaison d'une réalité cruelle avec une tout autre « merveilleuse » enfoncée au coeur d'un personnage ; le résultat en est un panorama incertain, sinistre, un théâtre de la mort.

#### 4. La crise

##### 4.1 Processus d'animalisation

On a déjà avancé que Marceline subit une transformation animale qui éclate à un moment donné du récit, mais on verra comment ce procès ne sera pas si étrange. En effet, la fille n'est pas une exception dans le monde qui l'entoure, car il faut conclure que tous les personnages seront désignés sous un trait animalier : le père associé à un bouc, la mère a un visage ovin et le boucher Pétrus décrit comme un mélange entre « *un gros chien de garde et un chien de chasse ravissant et cruel* » (p.54). Jusqu'à présent Marceline était une fille représentée au moyen des animaux par sensibilité, mais elle n'avait aucun trait animalisant.

L'importance de cette remarque réside dans la différence entre le trait et la transformation. Le premier est permanent et péjoratif au moment où l'on enlève à la personne une partie de son humanité. De l'autre côté, le second est une gradation jusqu'à l'épanouissement total d'un trait qui substitue l'identité antérieure : la métamorphose.

Marceline parcourt un chemin qui a des arrêts et où à chaque pas elle fait un apprentissage, doit se dépasser jusqu'à l'arrivée finalement au lieu magique où elle recevra sa vraie identité laissant en arrière son ancienne vie. La dernière des épreuves apparaît sous l'influence du dîner où elle trouve le chemin pour arriver au lieu demandé (« *l'existence de ces « petits agneaux » qui hantaient l'esprit de Marceline depuis le terrible repas du soir* »,p.57). Là-bas, deux éléments sont chargés de préparer la transformation psychologique : la douloureuse empathie avec le troupeau et le sens de l'odorat :

*l'odeur de bergerie a peut-être bien été pour quelque chose dans tout ce qui s'est passé cette nuit-là. Entre les milliers d'odeurs animales qui sont au monde, elle est franchement la plus bestiale et la plus troublante* (p.58).

L'héroïne est déjà préparée pour aboutir à une transformation qui la fera devenir en une liaison étroite avec l'image adorée de l'animal :

- « *Marceline se laisse envahir toujours par un sentiment (...) de se découvrir plus complètement transformée en animal* » (p.66).

- « *Marceline veut crier, et le pire est qu'elle entend naître dans sa bouche un vrai bêlement où il n'y a plus rien de sa voix de fille* » (p.69).

Le processus d'animalisation entraîne une phase de communication qui fait complète la métamorphose ; c'est à ce moment que la vérité est dépouillée de tous ses faux habits, quand on dévoile les secrets on le fait entièrement ; en raison de cela le boucher, maître des lieux, n'a aucun besoin de feindre et peut montrer sa vraie personnalité masquée antérieurement sous l'accent petit-nègre. Il se produit alors une communication parallèle dépourvue de tout déguisement.<sup>10</sup>

L'animalisation est donc une transformation psychologique qui laisse voir un chemin initiatique jusqu'à arriver au lieu magique où elle obtiendra le pouvoir du héros qui doit accomplir son but. Ce phénomène sera aussi lié au suivant processus de dépersonnalisation qui produira également une transformation physique.

#### 4.2 *Processus de dépersonnalisation*

Parallèlement au phénomène antérieur, on contemple une voie de crise d'identité qui commence juste après le cruel repas comme un procédé plus large qui comprend celui de l'animalisation. Le parcours donc de Marceline est décelé par plusieurs étapes dont il faudra voir les détails :

d'abord, on doit se remonter jusqu'au soir maudit. Quand Marceline saisit qu'elle n'est pas en train de manger un ragoût d'agneau mais son beau lapin Souci, sa réaction est toute différente aux pleurs et cris attendus par ses parents, bien au contraire, elle continue à mâcher et à avaler comme s'il était le mets le plus délicat, ce qui laisse tellement frappés les parents au point de dire : « *cette enfant n'a pas de cœur* » (p.42). Ce fait d'intériorisation de l'être aimé<sup>11</sup>, d'un avalage intime qui pût offrir un espace de protection, de possession sans doute, est accompagné d'une grave décision : « *Ainsi fût-il (...) jusqu'à ce que se fussent brisés les derniers liens qui encore unissaient Marceline à son père, à sa mère et à la maison familiale* » (p.45). Depuis ce moment,

---

<sup>10</sup> Même s'il ne s'agit pas d'un conte merveilleux, on ne peut pas laisser de côté les liaisons avec lui constatant l'appel à la fonction XXVIII de Propp où « le faux héros ou l'agresseur, le méchant, est démasqué » (V. PROPP, *Morphologie du conte, suivi de Les transformations des contes merveilleux*, Paris, Seuil, 1970, p.77). L'agresseur n'a maintenant rien à craindre et se montre tel qu'il est mais son postérieur échec relèvera alors Marceline comme la vraie héroïne.

<sup>11</sup> Bachelard explique cette idée à partir du complexe de Jonas : « Le complexe de Jonas marque ensuite toutes les figures des refuges de ce signe primitif de bien-être doux, chaud, jamais attaqué. C'est un véritable absolu d'intimité, un absolu de l'inconscient heureux », dans *L'Eau et les rêves*, Paris, Corti, 1948.

il se produit la grave scission de tous les liens de parenté aboutissant à la crise de la rencontre de soi. À ce moment, elle est conçue comme une entité autonome, préparée pour entamer le chemin qui lui reste. La première phase du processus est en fonctionnement, l'appel de l'aventure est déjà fait.<sup>12</sup>

Lorsqu'elle réussit à sortir de la maison, elle commence à se sentir un peu troublée. « *La jeune fille était détachée de soi au point qu'elle avait l'impression de se regarder agir et d'assister passivement au spectacle fourni par sa propre personne* » (p.46). Elle est séparée de son monde enfantin<sup>13</sup> maintenant et cette réalité qui n'appartient qu'à elle seulement s'étale devant ses yeux comme une forêt obscure. Une fois aux abattoirs vis-à-vis de Pétrus elle n'a aucune crainte bien qu'elle redoute l'incertitude qui règne tout le temps. C'est le moment central où l'on remarque comment les deux processus s'assemblent et se dissocient à la fois. D'abord, la transformation en agneau animal : habillée à la façon de cette bête avec le petit caraco de laine frisée, le boucher ne cesse pas de répéter qu'elle est son petit agneau ; entourée d'une douloureuse expérience parmi la chair corrompue et le sang endurci, Marceline subit alors un évanouissement qui la laisse inconsciente pendant une nébuleuse temporelle<sup>14</sup>. Le moment de l'inconscience représente un vide dans le récit dont seul le boucher en est le témoin. Cependant, le retour à la conscience entraîne une situation bouleversante de la part de l'homme noir qui d'homme cruel passe à avoir « *une expression qu'elle ne lui avait pas encore vue, où elle découvrait de l'éloignement et peut-être de la haine* » (p.72).

Le bouleversement implique un trouble tantôt pour Marceline, tantôt pour les lecteurs qui assistent impuissants à un spectacle où l'on se serait perdu au moment central. La seule chose dont on est sûr est que le comportement de l'homme a radicalement changé et qu'il est traité comme une proie, Marceline même ne peut s'arrêter de demander : « *Qui donc lui a fait cela ? (...) et c'est peut-être alors que je l'aurais traité de si méchante façon* » (p.73). L'inconscience met l'accent sur le moment central de la dépersonnalisation qui aboutit à une claire inversion de rôles : la victime, mise en haut de l'autel de chairs pourrissantes à l'attente de s'acharner sur elle, se réveille comme une maîtresse qui regarde son bourreau soumis à ses ordres.

---

<sup>12</sup> CAMPBELL, J., *El héroe de las mil caras* (trad.), México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp.53-61.

<sup>13</sup> Ce grave éloignement ou scission du monde parental représente mystiquement ce que Campbell appelle le « réveil du moi » renforcé par le schème de séparation de Durand dans les structures diurnes : le héros solitaire ne peut entamer la quête que seul et séparé de son ancien monde enfantin.

<sup>14</sup> On constate donc ce passage à une variété de focalisation interne développée à partir du témoignage des deux personnages où le narrateur établit un pacte de silence, ou bien prête ses yeux et sa conscience à Marceline.

Dès ce moment-là, Marceline est vidée de sa personnalité antérieure et reçoit une nouvelle identité caractérisée par son intériorisation animale et par l'inversion de rôles, deuxième changement le plus important, non seulement du point de vue de l'antithèse détraqueur/victime, mais surtout par le vol du couteau ; il faut souligner une autre fois l'importance de cette arme dont on avait déjà expliqué la signification : la puissance virile mais, avant tout, le pouvoir. Ainsi, les rôles types du couple homme/femme se voient renversés par l'appropriation du couteau comme une continuation du mythe de Prométhée. Une fois produit ce changement, il sera aussi élargi à d'autres possibles, c'est-à-dire, la transformation animale ne se fera pas dans les limites de la norme, car l'agneau devient supérieur au loup quand le pouvoir magique du maître suprême est transposé à l'initié. Désormais, Marceline sera préparée pour aboutir à une mission sans oublier le fait que sa nouvelle identité a été reçue dans un lieu de mort et de sang et qu'elle emporte un couteau utilisé pour saigner des victimes dont la première tentative sera avec Pétrus.

Le reste du processus entraîne la manifestation extérieure d'un changement intériorisé ; ces manifestations répondent aux réactions psychotiques caractérisées par les altérations de la personnalité (dépersonnalisation, schyzoïdisme), de la perception (hallucinations), du bon sens (idée obsédante à partir de la mort du lapin), de l'illation mentale (fuite d'idées, distorsion, images dénaturées — « *la mémoire remue d'incertains souvenirs : (...) un bouc noir près d'un rocher blanc, la grosse Floka couchée dans des draps gris* » (p.65) et de l'émotivité (manque d'émotion au repas du soir). Extérieurement, Marceline subit une crise psychotique donc, contenant tous les symptômes énoncés à partir de la sortie de la maison familiale et entraînant l'apothéose finale du meurtre des parents :

*À l'improviste, la saveur douceuse de celle-ci (la sauce du ragoût) lui revint dans le gosier, ce ne fut pas la moindre de ses souffrances. Elle crut entendre une voix inconnue lui souffler à l'oreille les mots : « détruire », « abolir », « effacer », puis elle pensa s'entendre elle-même prononcer les deux mots : « gomme éléphant », et elle vit indistinctement un très grand éléphant qui écrasait du pied des milliers de têtes humaines posées avec soumission (p.83).*

La dernière des réactions psychotiques apparaît à travers la voix hallucinatoire qui lui commande la tâche à réaliser. L'héroïne arrive à la dernière bataille après le long chemin initiatique où il lui a fallu une maturation de soi, une nouvelle identité et l'acquisition du pouvoir : Marceline n'est pas du tout la même depuis l' « innocence » des premières lignes du récit à la fin ; l'expérience l'a vraiment changée : « *Une insolite apparition se produisit devant elle (...) celle-ci reconnut sa propre image (...) mais comme elle ne s'était jamais vue* » (p. 84), car elle avait vieilli de dix ans en une seule nuit. L'expérience du crime fait vieillir, ainsi que le voyage que doit entamer l'initié vers l'épreuve finale.

On pourrait penser que Marceline a maintenant acquis des traits d'anti-héroïne du point de vue du crime, mais cela n'est pas suffisant ; d'un côté, elle demeure dans le rôle de héros puisqu'elle n'a pas d'antagoniste, étant donné que les personnages du récit ne sont que d'éléments complémentaires servant à son initiation et de l'autre côté, parce qu'elle livre bataille contre le Mal, cela veut dire contre ce qui a occasionné la damnation.

Il nous serait également utile de penser que les mots utilisés pour commettre le crime ne sont pas « assassiner », « saigner », « égorger » ou d'autres pareils utilisés en rapport avec le boucher, mais il s'agit de passer de la destruction à l'abolition vers l'effacement, désignant non seulement un affrontement avec l'ennemi, représenté par ses parents dont elle a détruit tous les liens et devenant alors des figures autonomes, mais aussi un retour à la matière nourricière en fusion avec l'univers, notamment avec les éléments matériels si caractéristiques chez Marceline tels le sang, la terre, et la chair.<sup>15</sup> Se délivrer de l'ennemi alors dans ce cas ne signifiera pas le remettre dans une situation d'éternelle souffrance, mais de l'oublier au gouffre de la gueule terrestre d'où il a oublié sa provenance.

##### 5. Marceline Caïn aux yeux de la prédestination : le double *Fatum*

Si l'on se décidait finalement d'accuser Marceline sur le meurtre des parents selon les lois du monde empirique, il faudrait s'arrêter d'abord sur cette question : la prédestination, soit réelle, soit symbolique ; une destinée qui frappe alors deux fois.

Par la suite de l'explication initiatique, il faut reconnaître que le héros qui réussit à aller jusqu'au bout est toujours un élu, détaché du reste des possibles, séparé des éléments extérieurs et complémentaires par un mécanisme fondé sur les expériences. Marceline aurait pu décider librement si elle avait eu le choix, si elle avait connu les deux chemins potentiels du même degré de connaissance. Elle aurait pu décider librement donc, peut-être jusqu'aux portes du cabaret, car une fois là l'appareil de la destinée humaine se met en fonctionnement pour déclencher le *fatum* ou la fatalité : « *C'est exactement à ce moment-là que se produit l'intervention des dieux Olympiens, des démons ou des anges qui tiennent les fils de la vie des hommes* » (p.47).

Elle est vraiment une fille touchée des êtres supérieurs qui ont choisi sa vie avant même qu'elle ne puisse y résister. Marceline apparaît dès le début de l'histoire

---

<sup>15</sup> Bien que le seul élément matériel qui puisse détruire, abolir complètement représentant, au-delà d'une purification, une fusion totale avec l'univers soit le feu, signalé par Bachelard chez le complexe d'Empédocle, dans ce cas il ne faut pas oublier, d'un côté le versant purificateur de l'outil et de l'autre, le fait de rejoindre l'intimité universelle à travers ces substances qui comportent le bouillon humain, tels le sang et la terre, d'où part et revient le cycle vital.



comme un élément en désaccord avec le monde qu'elle habite, les normes et la famille, elle est une pièce qui se différencie des autres par son inadaptation aux mœurs, par la quête de son propre espace et ceci la met en échec. À cause de cela, la nuit elle descendra de sa chambre et commencera le petit voyage qui l'emportera jusqu'au hall du même enfer :

*Les êtres supérieurs en avaient décidé autrement : malgré la répulsion qu'elle sentait croître en elle, malgré l'antagonisme de sa volonté entière, Marceline s'approcha de la porte (...) les événements vont suivre un cours nouveau, déterminé par l'essor de ces deux volets (p.50).*

Qui peut échapper aux liens des terribles Parques ? De l'autre côté, la veine symbolique avec de claires références bibliques ; Marceline est alors prédestinée à cause de son nom, le dernier volet du *fatum*. Le récit des frères Caïn et Abel, première grande histoire effrayante de crime et de sang, est présent mentalement afin d'essayer une explication à cette Fatalité déchaînée. Mais, d'abord, de quelle façon focaliser un récit où la protagoniste est une fille douce, incarnation plutôt d'Abel que de celui qui porte dans son nom ? Dans ce cas il faut aborder le problème dès la question de l'hérédité.

Si l'on doit toujours se remettre sous les yeux des sentiments, s'il nous faut discerner les faits au degré de cette focalisation zéro qui renvoie le sens critique à une conscience particulière, le bien et le mal n'auront pas de lisière définie. Ainsi, les parents représentent un élément contraire au développement personnel de Marceline, à son monde et ils ne deviennent pas que l'ennemi, décrits avec des traits grotesques et ancrés dans la monotonie d'une vie fade, mais ils incarnent le Mal, Marceline étant le côté antagonique, le Bien enfermé dans la figure de l'Agneau dans un *continuum* biblique : « *je suis un petit AGNEAU ensanglanté* » (p.87). L'agneau, la victime innocente qui expie le péché ne peut donner le salut qu'à partir du sang et sa mission comme Sauveur ne sera pas complète qu'avec l'expérience de la mort et de la résurrection.

L'agneau-Marceline a aussi une mort et une résurrection recevant une nouvelle vie par la suite de l'état d'inconscience. Néanmoins, le retour à la conscience et à la réalité se fait avec un changement d'identité et c'est ici qu'on voit payer le prix de l'hérédité Caïn : la force vengeresse pénètre jusqu'aux os s'appropriant de sa massue personnelle qu'est le couteau. Abel est dans ce cas destiné à devenir Caïn et le sang salutaire n'est que le sang répandu de l'Ennemi, une fois que l'agneau immolé a réussi à regagner la gloire.

Marceline Caïn, l'agneau devenu loup, la protagoniste d'une histoire de *fourrure et de sang*, où l'élément matériel souligne l'importance de l'appartenance à la terre, où

les animaux sont élevés à la catégorie d'humains et l'être humain est confronté même au jugement animal.

## 2. *Échidna ou la douleur d'aimer*

Ce récit intitulé *Le Passage Pommeraye*, apparaît en deuxième lieu dans le recueil, juste après *Le sang de l'agneau*. Dans ce cas la femme n'aura pas le même relief que dans l'histoire antérieure où Marceline était la protagoniste et l'homme restait l'accessoire. Chez *Le Passage Pommeraye* la femme devient l'élément complémentaire qui remarque le changement masculin, cependant, même si le personnage féminin pourrait paraître comme dépouillé de protagonisme ou statique dans son rôle de femme mystérieuse jusqu'à la fin, le poids du récit est basculé sur elle où le plus important est son aura maudite, du début à la fin.

L'histoire s'étale comme dans un conte de fées fatal afin de souligner le rôle de la femme par rapport à l'homme et à la signification qu'elle aura pour lui ; un récit qui pourrait apparaître comme un « fantastique » conte merveilleux où dans ce cas le prince trouve l'amour attendu depuis toujours de la façon la plus inespérée, dans une atmosphère entre la réalité et l'imagination, qui finit comme le devenir d'un fatal événement de crime sado-masochiste.

La femme, ce point de personnalité et de nom inconnus, nous transporte au monde du « déjà vu », de l'amour caché sous la prédestination et de la douleur qu'on ressent quand on l'a enfin retrouvé : l'histoire de deux inconnus anonymes qui se voient éperdument attirés et entraînés par la suite des événements, aucun en concret, poussés par une force supérieure qui ne promet rien.

### 1. *La femme noire : princesse et sorcière*

Tel qu'on a dit, l'ambiance où se déroule l'action est plutôt un espace magique, un de ces lieux où l'on pense que tout pourrait arriver et où l'on se sent comme dans un autre monde dont la porte n'était qu'à justement deux pas ; celui-ci est le caractère féerique du passage Pommeraye, où les motifs marins et aquatiques touchent de leur main visqueuse tout ce qu'il y a là-bas : « ça et là, sur une joue, un sein, une jambe, des taches d'humidité tirent l'œil comme les érosions suspectes de la chair, symptômes d'un mal occulte » (p.97).

C'est par ce lieu bizarre, mystérieux et magique, que le protagoniste, un homme pour toute identité, se promène et où tout commencera, d'abord par le pressentiment d'une ombre fugitive et soudaine :

*à ce moment déjà, il me sembla bien voir dans la glace le reflet d'une silhouette sombre derrière moi, quelque chose de fugitif et de vaguement menaçant comme la lente approche d'un très gros poisson noir (...) qui me remplissait d'effroi dans mes songes enfantins, (p. 97)*

et finalement par la rencontre d'une femme tellement étrange que sa description, juste quelques moments après où le protagoniste, dans une réflexion profonde, se demande « *si toutefois c'était bien encore la raison qui gouvernait son être* » (p.102).

Or, la présence physique de la femme, d'une inquiétante beauté, la met en échec surtout parce « *qu'il y lisait une chaude et trouble féminité, une insistance timide, de la passivité, de la tristesse encore et de la résignation* » (p.104). Cette description qui n'appartient pas à un portrait idéalisé, tel au Moyen Âge, nous confronte à quelqu'un d'anonyme, l'homme aussi, apparu soudainement, sans passé, seulement présent (ou présence), dans une histoire révélée à coup de mot ; et c'est cette description d'après l'empathie dégagée du premier regard qui nous laisse une impression d'étrangeté, de vision singulière, faite selon la focalisation interne des sensations apprises par le protagoniste masculin, narrateur de sa propre expérience.

On connaît la femme donc à travers les caractéristiques développées à partir de la description masculine et d'une seule parole : « Échidna », pièce d'une histoire magiquement sinistre qui n'a aucun soin d'occulter ses traits afin de la rendre plus mystérieuse encore. Ce mot est entouré du monde de la sensation et de l'impression, rouvrant certainement une entrée au domaine de la communication non verbale, aussi importante que la parole ; par ailleurs, l'homme agit sur ce qu'il « lit » en elle, autrement il « lie » les pièces d'un casse-tête pour analyser le résultat final : « *j'y devais trouver quelque chose qui s'adressât d'une façon plus particulière à moi-même. Et j'hésitais s'il fallait entendre plutôt un appel au secours, une invitation, un avertissement ou une menace* » (p.106). Peut-être tout parce que, comment ne pas voir le rapport entre le secours de la femme en danger et la menace de la femme dangereuse ?

L'étrangeté est alors le domaine de tout le récit et bien sûr de celui de la féminité. L'intrusion de cet être dans le monde de l'homme entraîne un bouleversement de sa réalité tangible et nominale. Elle apparaît comme une créature inconnue et anonyme, raison par laquelle elle prendra plusieurs dénominations dans le développement du texte : la *femme noire* et la *sorcière brune*. Une femme qui fait aussi se rappeler les statues des musées italiens, d'autres époques, d'autres espaces dans le passé, celles d'ailleurs qui avaient une si spéciale importance pour le protagoniste jusqu'au point de les craindre.

Elle est bref, la femme mystérieuse qui déploie ses charmes sur ses victimes, une *femme noire* comme l'araignée qui file une toile invisible d'attraction, une belle

sorcière préparant des potions de philocaptio qu'elle pourra vendre un jour, peut-être au magasin *Hidalgo de Paris*, la princesse solitaire en quête du prince espéré et en même temps, la fée capable de faire réalité les vœux prononcés jadis à un temps obscur.

### 1.1 *Echidna, la Femme-Serpent*

On a finalement décidé d'appeler cette femme anonyme « Échidna » d'après le seul mot prononcé par elle et en raison de tout le symbolisme caché derrière. Ainsi, on ouvre un double volet offert, d'une part par la mythologie, et d'une autre par l'anthropologie de l'imaginaire.

Le premier volet nous renseigne sur la figure du monstre Échidna dont quelques traits : femme et serpent à la fois, nuisible par sa fécondité et surtout dévoratrice d'innocents voyageurs<sup>16</sup>. Par ailleurs, la figure monstrueuse gréco-latine d'Échidna déploie aussitôt dans le texte d'un côté, une lignée de féminité mythologique française, telles Mélusine et le vouivre, héritières du rapport avec le serpent qui mène sa vie entre l'élément tellurique et l'aquatique et de l'autre, un rapport textuel entre cette femme et les harpies, d'autres monstres mythiques qui soutiennent le caractère antédiluvien et fantastique d'une histoire entre l'imaginaire et la réalité : « *la maison qui est encadrée par deux harpies de pierre. C'est là que vint s'arrêter la créature étrange* » (p.111). La femme habite une étroite maison « surveillée » par ces deux statues menaçantes représentant des images féminines ailées et possédant une belle chevelure ; c'est par la suite du temps qu'une légende leur a imposé cette allure terrifiante de monstres sous la forme de vautours, visage ridé, un bec et des serres courbées, entourées toujours d'une puante odeur.<sup>17</sup>

Il est indéniable donc la liaison qui attache la protagoniste féminine aux deux types de monstres, par deux motifs principaux : d'abord avec la femme-serpent, cette vouivre, en raison de l'attente de voyageurs, puisque comme on vérifiera plus tard, l'homme du récit n'est qu'un promeneur, un passant, et cela signifie devenir un voyageur de la vie : Échidna fait une apparition soudaine et timide qui déconcerte l'homme absorbé dans son regard, prisonnier déjà de terribles armes de sorcellerie ; en second lieu, sa description physique même au dénouement : « *sifflante, hautaine (...) elle étendit vers moi son beau bras couvert d'écailles lisses* » (p.115) ; de plus, l'ambiance aquatique du passage va très bien aussi à la condition de serpent amphibie, le tout rendant une idée d'humidité et de froideur.

---

<sup>16</sup> CLÉBERT, J.P., *Bestiaire Fabuleux*, Paris, Albin Michel, 1971, p.171.

<sup>17</sup> CLÉBERT, J.P., *op. cit.* p. 204.

Le second motif est clairement fourni par la chevelure, largement répété tout au long du récit à l'égard d'une idée obsédante qui attire l'attention pour déchiffrer le mystère de la femme. Ceci représente le deuxième volet du côté de la critique de l'imaginaire selon l'archétype du lien à travers le symbolisme de la chevelure et de la pieuvre : « Le lien c'est la puissance néfaste et magique de l'araignée, de la pieuvre et aussi de la femme fatale »<sup>18</sup>. Et que n'en aura pas cette femme ! À partir de sa chevelure noire on peut recréer toute la signification maudite de sa personne : « *je voyais devant moi la chevelure (...) comme un oiseau noir qui va prendre son vol (...)* »(p.109). Et encore, quand il est entré comme ensorcelé dans la maison : « *la chevelure s'était complètement effondrée au moment du geste qui eut dû me chasser (...) en faisant l'obscurité derrière elle* » (p.112).

La valorisation négative de la femme est étalée donc par la couleur noire d'un côté, attachée à la chevelure et à sa personne au moyen de la synecdoque : les ténèbres, l'obscurité et le chaos sont engouffrés dans cette signification négative, mais aussi de l'autre côté par le symbolisme de la pieuvre dans l'archétype du lien : bête marine, elle lie ses proies de ses tentacules mortels jusqu'à l'étouffement. La longue chevelure féminine a la même fonction selon l'idée de lier, d'attraper, d'ensorceler, tout comme les yeux. L'homme est attiré par cette chevelure et tout de suite lié par les fils interminables jusqu'à la possession totale, tels l'araignée et le serpent. Le rapport entre leurs armes et l'archétype du liage est inévitable donc, auxquels il faut ajouter l'idée de la féminité troublante et menaçante, dangereuse et en danger.

L'association de la pieuvre d'après le caractère éminemment aquatique définit le début du récit et l'apparition de la femme ; elle apparaît d'abord affichée au monde marin du passage et à la ressemblance du gros poisson qui fait frissonner le protagoniste mais de l'autre côté ce symbolisme est redoublé à cause de la féminité. Cet animal est lié à l'eau et l'eau à la féminité, une féminité troublante en raison du mouvement de la chevelure, pour en finir finalement le cercle encore une fois dans la pieuvre. De là, un réseau de rapports s'est produit à partir de la féminisation inquiétante du sang menstruel, appui de toute idée de liaison eau-femme : « La chevelure n'est pas reliée à l'eau parce que féminine, mais bien féminisée parce que hiéroglyphe de l'eau, eau dont le support psychologique est le sang menstruel »<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> DURAND, G., *op. cit.* p.118.

<sup>19</sup> DURAND, G., *op. cit.* p.117

## 2. La femme fatale. La destruction et l'amour

### 2.1 Le prince ensorcelé

Il est temps donc pour la femme fatale qui lie et ensorcelle le personnage masculin de ses yeux et de sa chevelure ; le héros, captif, ne fera qu'attendre la volonté de cette femme qui le mènera jusqu'à son antre. Le héros masculin n'aurait pas de sens sans cette femme fatale, chargée de porter marque sur son évolution et son avenir. On l'aperçoit comme le prince ensorcelé par l'ondine. Désormais, la femme tournera le dos à un moment donné et partira sans explication, sans un mot de plus que ce « Échidna » prononcé avec effort, et l'homme de la suivre à travers les escaliers : « *il me semblait que ma volonté fût abolie, et que mes facultés d'observation s'en trouvaissent augmentées proportionnellement* » (p.107).

Le prince ensorcelé entame une quête, renouvelée à chaque pas par les yeux suppliants d'une femme dont sa principale vertu est cette tristesse contenue et déformée par ses attributs féminins. Or ce qu'il croit commencer n'est pas une approche normale de la femme, mais une descente aux enfers involontaire parce qu'ensorcelé, mais volontaire aussi car il sait qu'elle incarne sa destinée.

Cette descente est physique devenant psychique. Elle commence au passage : « *j'allais à quelques pas derrière elle, nous descendîmes ensemble les marches de l'escalier (...) nous passâmes (...) nous parcourûmes (...)* » (p.107). La descente par l'escalier implique un parcours ensemble mais séparés<sup>20</sup>, l'un derrière l'autre comme évanoui, sans volonté. Le héros est fasciné jusqu'arriver à l'hallucination et à l'exaltation *des névralgies faciales* ; il voit tous les objets comme des choses inutiles, avec un signifiant mais dépourvus du signifié, réunis et disposés l'un après l'autre comme lui derrière elle, comme dans un tunnel où l'on voit quelques lumières afin de ne pas perdre l'orientation. Il est reconduit par un passage où il y développe une avidité extrême, comme si c'était possiblement la dernière fois qu'il le regarderait, comme la dernière volonté d'un moribond qui enregistre ces précieux moments. Il se trouve alors dans le tunnel, toujours dedans, attrapé par la chevelure noire ; le besoin de saisir le moment, prisonnier du *Carpe Diem*, lui fait devenir roi au royaume des détails.

Cependant, le deuxième moment de la descente a été clé pour le développement de l'histoire, car il pouvait y avoir abouti à deux solutions différentes mais le sort en était jeté du début...des temps. Le héros a un important moment d'hésitation, il doute

---

<sup>20</sup> L'éloignement des deux héros fait penser à l'aventure comme appartenant à tous les deux, ne jouant pas les rôles de héros quêteur et de personnage quêté ; ils sont tous les deux à la fois des héros quêteurs et quêtés appelés en même temps, car l'un est complémentaire de l'autre.

de soi-même et bien sûr de cette chevelure-là. Il s'agit de la sortie du passage dans la rue. Là-bas tout est différent, tout en est opposé : « *une agréable impression de chaleur contrastant avec l'humidité de la galerie* » (p.109). Dans ce précis moment, pas avant ou après, il pouvait avoir été libre, car le doute chasse le sortilège et coupe les fils de la sorcière : « *peut-être, en cette minute-là, eusse-je pu me sauver, car je cessai de marcher et je m'étonnai de me trouver libre (...) mais la femme tourna la tête (...) et je fus captif de ses yeux suppliants* » (p.109).

Le héros ne peut pas devenir libre parce qu'il n'en veut pas, mais en même temps il n'en veut pas parce qu'il ne peut pas et qu'il n'est pas maître de soi : elle est sa maîtresse et sa destinée. Comme dans l'épisode d'Ulysse et les sirènes, il commence à sentir de l'intérêt par les gens de l'extérieur au soleil, mais la sorcière brune le rattrape, l'ensevelit dans ses cheveux. Néanmoins, elle n'est pas non plus libre, ces yeux suppliants signifient le besoin d'un assouvissement qu'elle peut-être répète depuis longtemps, obligée à collectionner des victimes. La liberté est un concept étrange à ce monde de fatalité et de prédestination.

## 2.2 Éros et thanatos

À ce point l'histoire est arrivée au dénouement. C'est le moment central où le héros s'approche de la maison étroite et étrange et il se dispose à y entrer. C'est ici que la femme va laisser son allure hiératique de côté et elle se montre plus humanisée, comme réveillée à la vie d'un long rêve, du rêve des temps. Ses premières réactions en sont de surprise et de crainte quand elle retourne son dos à la porte et fait la deuxième rencontre du protagoniste masculin. Lui, qui a été guidé jusque son enfer personnel les yeux aveuglés par un sentiment d'amour étrange, ne comprend pas pourquoi la femme qui l'avait lié dans sa chevelure, lui montrait maintenant « *une expression de gêne, d'effroi ou peut-être d'horreur et en même temps, ses bras lui repoussaient loin d'elle* » (p.111), car si dans le récit antérieur Marceline réussissait à avoir un rôle de bourreau après devenir la victime, cette femme étant toujours le bourreau se sent victime lors de ses actions et de sa personne.

Une double personnalité féminine apparaît, un trouble d'identité qui différencie deux parties : la partie animale, le serpent qui lie et entoure les corps afin de traîner les victimes jusqu'à son nid, mais une fois là-bas la partie humaine, qui se réveille de la métamorphose où le serpent ne mue pas que sa peau. Il faut remarquer le parallélisme entre les deux voies des personnages qui finiront par se croiser. La descente aux enfers du héros se correspond avec la métamorphose de la femme. Or pourquoi ne pas souligner dans le récit un certain complexe de Pygmalion ? : l'apparition soudaine d'une femme comme par magie dans une galerie humide pleine de statues, une femme qui ne dit mot, seulement le nom d'un monstre grec antédiluvien, dont le protagoniste

devient fou presque à l'instant, et surtout parce qu'elle est familière comme une création personnelle, désirée par un vœu antérieur et intérieur, l'élue, l'attendue, la femme littéralement fatale qui contient sa destinée à lui :

*J'errai longtemps parmi les tristes figurantes de ce carnaval vapoureux, laissant au hasard le soin de diriger mes pas. Sans répit, quelques mots bourdonnaient dans ma tête : « Le fardeau du destin... », début d'une phrase, vague figure de rhétorique, ou bien quoi ? Et le destin, sphinx au désert grandiose et froid de l'existence, qu'avait-il à faire dans la galerie des statues du passage Pommeraye, où je me trouvais en cet instant ? (p.97).*

Il avait beaucoup à faire dans cet endroit : être muni de sa fatalité par cette femme espérée...et créée une fois dans ses rêves.

La femme consciente de soi-même est revenue en elle, « d'un air de remords et de pitié obscure » (p.113) enferme l'homme dans sa cage malgré soi ; il lui appartient, il est lui aussi sa destinée à elle. La femme essaye d'éloigner le héros tandis que le silence, l'obscurité et la noirceur pèsent dans l'atmosphère ; elle est triste comme si elle ne voulait pas accomplir le rôle dû à sa figure et commença à pleurer des *sanglots ravalés*. Mais que peut-on attendre d'un demi-monstre aquatique si ce n'est que de répandre des larmes ?

Les héros sont déjà ensemble et en les mêmes conditions, entre eux il n'est que l'élément de séparation et aussi d'union : le but dans lequel ils ont été appelés.

*Pourquoi me fut-il tout à coup évident que son rôle envers moi étant accompli, rien ne m'attachait plus à elle ? Je reprenais (...)mes sens, comme au sortir de quelque ivresse (...)je ne savais plus si j'étais le traqueur ou le gibier (p. 113).*

La conscience est reprise de tous les deux, cependant ils restent enfermés dans un sinistre piège infernal. Quand la roue est mise en marche, rien ne peut l'arrêter.

L'ambiance de la pièce où ils se trouvent est douée d'une sensibilité gothique. Les objets tranchants, coupants, blessants, sont encore en scène, disposés pour l'intervention et, remarquons-le, ils sont en disposition d'une femme. Si dans le récit antérieur l'objet est passé à la femme mais appartenant toujours à la masculinité, maintenant il fait partie de la féminité et là il restera. Une fois de plus, la femme a volé la puissance masculine en faisant usage de ses armes, car dans ce texte la femme démontrera un rôle supérieur et dominant comme maîtresse de la destinée qu'elle est, chargée de donner la vie mais aussi de l'enlever. Éros et Thanatos commencent et finissent par la même personne, un *ouroboros* de vie et de mort.



Les deux héros sont donc retenus par une destinée morne et sinistre, deux personnes vis-à-vis dans un spectacle grotesque de lourdeur à l'attente du moment indiqué. « *Dehors, un couple d'albatros blancs traînaient sur le ciel mauve leur pesanteur inexorable* » (p.115). La dichotomie s'en dégage le long du texte à travers le redoublement des espaces, des êtres et des valorisations y ajoutées : la présence de l'espace fermé, d'une nuisible noirceur, le lieu enfin infernal du crime contre l'espace céleste, ouvert, avec le degré d'obscurité paisible d'une nuit calme ; deux amants inconnus, anonymes, prisonniers de la fatalité et de la cruauté, animalisés, face à deux vrais animaux libres, bref, une *sorcière brune* et un homme ensorcelé refoulant la lumière des êtres purs.

Le domaine du crime est préparé pour les deux protagonistes lancés à la transgression comme la seule issue possible à eux-mêmes. C'est l'instant où Éros s'est confondu avec Thanatos lors d'une scène sous-entendue de sado-masochisme. Il faut bien tenir compte que l'amour comme sentiment n'a aucun lieu chez les personnages parce que celui-ci fait partie des normes culturelles des êtres humains mais les personnages n'ont pas défini le côté de la norme, ils n'envisagent que les rôles de victime et de dévoratrice, raison par laquelle ils sont des êtres incomplets, ayant besoin l'un de l'autre pour devenir complets. Ils n'ont pas une entité propre, coupés comme ils sont selon le patron déterminé de la fatalité et n'ont pas alors le droit au sentiment mais à la sensation. La transgression vient donnée par ce déplacement du sentiment au sensoriel, de l'amour purement sexuel lié au goût de la douleur. Néanmoins, la transgression du sentiment n'est pas seulement remarquée au moment du crime, elle y est antérieure et commence avec la communication entre eux.

La conséquence du sentiment est la parole, moyen de réaffirmation et d'expression intime, mais avec la prédominance de la sensation la communication verbale devient non verbale, une compréhension exquise des gestes qui servent à manifester l'émotion, le chagrin et le désir. Tout un réseau de communication spéciale se glisse aux visages, aux corps et s'étend dans l'atmosphère sinistre : « *la femme noire qui me tenait prisonnier de son rayonnement, et qui d'un ongle nacré, me montrait cérémonieusement la table draconienne, les fers déchirants préparés pour moi* » (p.115).

Le domaine de la communication non verbale dépasse la réalité tangible, empirique, et crée un monde différent à partir des métonymies constatées sur plusieurs parties du corps qui plus tard se traduiront en sensations. Les yeux, les mains, les bras, les doigts, la bouche et l'expression faciale sont toujours présents dans la relation des deux protagonistes. Les deux seules articulations orales : « *Échidna* » de la femme et « *Qui donc ?* » de l'homme ne sont que deux objets étranges à eux-mêmes et à leur monde, constatant deux moments algides : l'ensorcellement et le réveil.

Éros et Thanatos sont, enfin, eux deux : l'Amour pris dans le liage de la Mort signifiant toujours la possession, car pour soigner il faut d'abord être blessé et ce qui donne la vie, en a aussi le droit de rendre sa fin. La Vie et la Mort seront alors présentes dans un cercle de relations mis à l'infini où la femme reste le symbole du Mal de la mort éternelle.

### 3. *L'étrangeté et la tristesse : histoire d'une fatalité*

S'il y avait un mot qui pourrait définir tout le récit, ce serait sans doute ce même « *ananké* » de Hugo dans *Notre-Dame de Paris*, la « Fatalité » ou *fatum* subi par les deux protagonistes poussés à la destruction et à la descente aux enfers. Cette Fatalité commence déjà par un sentiment vague et flou : « *Ce sentiment indéniable de « déjà vu » et même d' « enfin retrouvé » (...). Je cherchais dans mes souvenirs sachant d'avance n'y rien trouver* » (p.103). Le sentiment de destinée fatale, soit au sens étymologique comme quelque chose d'immanquable, soit au sens dérivé de signe de mort et de malheur, se réaffirme petit à petit, notamment quand le protagoniste masculin entre dans la maison de cette vouivre et il y découvre son but, peut-être celui de son existence tout entière :

*« il n' y eut plus en moi d'espérance, ni de crainte ni même de doute, mais beaucoup de faiblesse et le sentiment d'une paix infinie. « mon heure était arrivée » Ces mots (...) prenaient enfin la signification véritable, qu'ils auront quelque jour pour chacun de ceux qui me liront »* (p. 114).

Des mots impressionnants sans doute, de la part d'un homme qui accepte finalement son destin et voit réuni dans un même espace le long de sa vie antérieure et ce qui lui reste d'elle. Une Fatalité imposée, par qui ?, il se peut que par lui-même en essayant de trouver l'image d'une femme qui appartient à un autre temps et à d'autres régions dans ses souvenirs, image donc qui renvoie et développe incontestablement le complexe de Pygmalion. Le *fatum* est donc à la fois imposé et créé par lui-même dans une relation fermée, étroite et mise à l'infini dont ils ne peuvent pas en échapper. Par contre, il serait facile de voir le personnage masculin comme la seule victime mais la femme l'est encore plus, car lui, il est en quête de sa destinée, alors qu'elle n'est qu'en charge d'accomplir l'appareil de la destinée de la méchante Athropos en éprouvant de la culpabilité. Pourquoi ce rôle maléfique, pourquoi est-il donné à une femme ?, parce que celle-ci, être étrange, sera toujours le symbole de la Fatalité avec sa puissance mystérieuse. Le destin imposé exclue les coupables et alors le domaine de la transgression ne tombe pas dans la même importance, c'est la solennité qui s'empare d'une histoire d'un romantisme profond sans anachronismes, déchirant, où la tristesse devient un luxe qui accompagne l'argument.

Tout le long du texte on remarque une ambiance indéniable d'étrangeté ancrée dans une réalité extérieure au récit. C'est dans cet espace d'étrangeté qu'on trouve un endroit d'autant plus accueillant pour la bête que pour la créature. D'abord, l'homme dont on ne sait rien apparaît à la fin du récit comme le célèbre *homme-caïman*, principale attraction d'une foire de curiosités. On se rend compte alors qu'il n'était pas apparemment le seul être « normal » ou dans la norme, car il participe aussi de la même nature du merveilleux. Quant à la femme, il ne faut que se souvenir du mot qui lui a valu sa réputation de femme-serpent et de pieuvre à la fois. D'ailleurs, on ne doit pas refuser « qu'elle répandait aussi une bonne odeur de *bête chaude et suante* » (p.112) et que cette femme anonyme reçoit de nombreuses qualifications dont la plus singulière est *créature*, confondue au reste d'étrangetés de la maison infernale et seulement mise en relief par son apparence féminine : « *Alors, seulement parut l'autre créature qui venait d'écarter les rideaux d'une alcôve* » (p. 114).

La femme est assimilée à l'étrangeté lors de son animalisation, renforcée encore par les êtres qui l'entourent : « *une bête (...) en partie porc et en partie un chat. La tristesse de ces petits yeux jaune d'or était effrayante (...) Cette désolation si singulière qu'il y a toujours dans le regard des monstres* ». (p.114). Le plus sinistre est que l'association féminine à ce type d'étrangetés, même Rosalio sur l'affiche du passage, montre la véritable signification de la résignation du destin ou de la Fatalité. Le résultat de cette étrangeté difforme qui lie des corps humains et animaux, mêlée à la tristesse d'un conte de fées renversé est le bouleversement d'une réalité empirique écartée des protagonistes par le tunnel invisible créé dès le passage à la maison, comme un espace propre, zoologique et féerique d'où l'on ne peut sortir et où l'on ne peut y accéder qu'une fois acceptée sa destinée personnelle.

La deuxième pièce de *Le Musée Noir* nous offre une belle histoire d'un amour tellement romantique et sinistre que si elle était sortie d'un roman gothique. L'approche du conte de fées est faite par la marque du fatum qui devient Fatalité et où la valorisation négative du mot parvient à se neutraliser par le fait du destin même, puisque ce qu'on attend, ce qu'on doit et veut attendre, n'est ni bon ni mauvais mais tout simplement la destinée espérée qu'il faut accepter comme les protagonistes, avec résignation et même avec douceur.

Le sang, le mal et la torture, tellement concrets et spécialement définis dans le premier récit, auront ici des caractéristiques plus raffinées à l'aide de la tristesse et de la mélancolie qui envahissent le personnage féminin, la fée et l'ange gardien, démon et sorcière, femme noire et fatale, longue litanie bref, dans la figure de celle qui, comme Galathée, accomplira le désir de son maître, mais celle aussi qui dans la peau d'Échidna anéantira le héros jusqu'à l'épuisement de son être et de sa volonté.

### Conclusions

Après avoir décelé l'histoire, les expériences, la douleur d'aimer et de vivre de ces deux femmes du recueil, il ne nous reste à dire qu'elles semblent être les deux pièces exceptionnelles d'un musée des horreurs ; embellies par l'étrangeté et par la tristesse, il ne faut pas les regarder directement aux yeux comme dirait la légende.

Pourquoi la femme, cet être si mal compris à travers le temps et l'espace, a été souvent définie comme un élément malfacteur ?, celles-ci incarnent la représentation féminine du Mal et de la douleur, de l'angoisse et de la mort, et même si elles ne sont pas de vraies coupables, ce sera toujours la réalité empirique qui les jugera de la sorte et son poids qui les voudra méchantes et animalisées.

La femme est liée à la bête, mais d'ailleurs elle l'y est encore plus à cause de l'amour et du lien qui se produit entre les deux êtres. L'amour dans ces cas est l'origine du mal et de la tristesse, et c'est aussi par amour, au sens large, que l'animalité se déclenche, le côté le plus primaire de l'être humain qui réunit les besoins de construction et de destruction à la fois. Que la femme ait une apparence physique de bête n'est qu'une image euphémistique afin de l'attacher à l'irrationalité et au monstre des cauchemars nocturnes, sinistre et méconnu.

C'est sans doute à partir de ce rapport femme-bête et de cette valorisation négative que l'élément féminin est associé au sang, à la cruauté et à la mort. La liaison femme-sang est anthropologique à cause des menstrues, de là le réseau de rapports qui continuent à lier le sang à la mort et celle-ci à la cruauté au moyen de la douleur. La vie et la mort donc n'appartiennent qu'à la femme selon la figure mythique du serpent Ouroboros. Or qu'est-ce qu'il arrive quand ce n'est pas elle la coupable, quand elle ne produit pas l'affliction mais qu'elle la subit aussi ? Même dans ce cas elle est la porteuse du malheur parce que celui-ci est entré en contact avec elle, qu'elle en soit la cause ou la conséquence peu importe. La raison est toute simple : la Fatalité est toujours présente dans ces femmes, elles sont destinées à avoir une existence étrange et malheureuse pour elles et pour ceux qui les entourent.

La femme est alors la véritable porteuse du destin parce qu'elle le fait réalité et agit sous la force du *fatum* imposant. Le résultat en est donc un mélange d'indifférence et de résignation : personne ne pourra échapper au cercle fermé jusqu'à ce qu'il soit brisé. Victime ou coupable ne sont que deux rôles à accomplir sans la valeur d'un jugement, il ne faut qu'agir : tuer ou mourir sans le souci de juger, car la fatalité a déjà décidé pour tous. La charge émotionnelle de cette fatalité et de la résignation face aux événements font de la femme un être supérieur. La force du destin qu'elles marquent avec leur vie enlève à l'homme sa puissance et lui fait devenir un accessoire de leur

existence, un esclave ou une proie. La force n'est plus dans la virilité mais dans la survie.

Elle restera aussi toujours supérieure comme élément qui subit la métamorphose et la seule capable de traîner l'homme à l'abîme. Elle ne sera plus jamais la même au début qu'à la fin, car partira d'un état en vue d'arriver à un autre et accomplir la mission commandée jusqu'au bout. Le voyage initiatique, la descente aux enfers et la métamorphose sont les chemins qu'elles partagent avec ceux qui n'ont pas su supporter leur puissance.

La femme, bête cruelle ou douce mais bête en tout cas, démon femelle, assassine, sorcière et fée, est l'être à l'écart de la raison qui rend la vie mais aussi la mort, celle qui a la puissance aux yeux et dans la parole, capable à la fois de se transformer en agneau et de sortir de l'enfer, la seule destinée de l'homme, le piège mortel du cauchemar de la réalité.

