

Diamant noir, un roman fin de siècle

Dans son intervention à la table ronde « Présence de Jean Aicard », Jacques Papin proposait ce constat assorti d'une mise au point : « Jean Aicard auteur régionaliste, telle semble être, aujourd'hui, l'image que se fait de lui un vaste public et nous inclinerions à penser que cette image est fautive¹. » Je voudrais proposer pour preuve de cette réflexion l'examen de *Diamant noir*, un roman publié en 1895.

Loin de comprendre aucune composante régionaliste, ce roman témoigne bien davantage d'une sensibilité fin de siècle et d'un ancrage dans une tradition littéraire. Le récit de *Diamant noir* prend pour cadre principal la côte provençale mais, au lieu de jouer sur le pittoresque, le traitement du paysage ressortit ici à une orchestration symbolique plus vaste. Comme la construction du récit, qui fait la part belle à la symétrie et à la répétition, cette orchestration sert la mise en forme d'un destin féminin.

La morte amoureuse

Le roman s'ouvre sur une scène de deuil qui rappelle bien des souvenirs romanesques. De cette situation narrative qui propose la figure d'un veuf éploré au chevet de son épouse défunte, on trouve un exemple fort proche sous la plume d'un auteur symboliste dont le

Jean Aicard, du poème au roman

recueil *La mer élégante, poésie*² a été publié en 1881 avec une préface de Jean Aicard. *Bruges la morte*, ce roman de Georges Rodenbach repose, selon les promesses de son titre, sur une analogie établie entre la femme disparue et la ville qui fournit son cadre au récit. Il évoque lui-même un réseau serré d'influences littéraires et des déclinaisons diverses d'un même thème narratif. Cette tradition propose, parmi des réalisations à mettre au compte d'un romantisme français et anglo-saxon, trois contes d'Edgar Allan Poe, « Berenice », « Morella » et « Ligeia³ », ou « Véra » que Villiers de L'Isle-Adam fait paraître dans *La semaine parisienne* en mai 1874 avant de l'inscrire au nombre des *Contes cruels*⁴. Paru en feuilleton dans *Le Figaro* du 4 au 14 février 1892, le roman de Georges Rodenbach propose le récit d'un impossible travail de deuil. Pour Hugues Viane, le protagoniste de *Bruges la morte*, le culte de l'épouse trop tôt disparue s'organise autour de reliques entretenues avec un soin maniaque, voire compulsif. Ce motif de la relique, qui signe l'échec du travail de deuil, est orchestré par le romancier belge dès le premier chapitre sous forme d'une description menée du point de vue du personnage :

Il voulait manier lui-même, quand il les fallait déranger pour l'enlèvement des poussières, tel bibelot précieux, tels objets de la morte, un coussin, un écran qu'elle avait fait elle-même. [...] Mais ce que Hugues voulait aussi surveiller et garder de tout heurt, ce sont les portraits de la pauvre morte, des portraits à ses différents âges, éparpillés un peu partout, sur la cheminée, les guéridons, les murs ; et puis surtout – un accident à cela lui aurait brisé toute l'âme – le trésor intact de cette chevelure intégrale [...] étalée et visible comme la portion d'immortalité de son amour⁵.

De cette mise en scène d'une collection, le roman de Jean Aicard propose la réplique parfaite :

[François] Mitry trouva une sorte de douceur étrange à faire de la chambre de sa femme une sorte de sanctuaire du souvenir.

Il y disposa toutes choses comme si elle allait rentrer tout à l'heure. Les objets familiers, les bibelots, furent mis à leur place habituelle. L'antique table à ouvrage, qui venait de la grand-mère de Thérèse, fut ouverte avec ses soies, ses broderies commencées, près de la causeuse. Sur la petite table, le livre que lisait Thérèse huit jours avant de tomber malade fut posé avec son signet marquant la page inachevée. Toutes les armoires visitées, le linge et les robes y furent laissés dans un ordre vivant⁶.

D'une description à l'autre, des échos se donnent à entendre. Les objets qui figurent dans les collections d'Hugues Viane et de François Mitry, écran, table à ouvrage, étoffes et vêtements, sont porteurs d'une

charge affective et liés à ce qu'il est convenu d'appeler le *mundus muliebris*. S'ils apparaissent bien comme des fétiches, pour emprunter un terme à Freud, ils s'inscrivent désormais dans un système d'idéalisation et de sanctification. Jean Aicard est bien le seul ici à faire usage du lexique de la religion au détour du terme de « sanctuaire », mais tout le roman de Georges Rodenbach met l'accent sur la religiosité qui empreint le travail du souvenir de Hugues Viane et de sa gouvernante promise au béguinage.

La disposition de ses collections vaut pour mise en place d'un système de défense qui prend la forme d'un barrage contre une réalité trop violente. À cet égard, l'artifice, vêtement ou chevelure tressée, participe d'un refoulement de la mort. Il s'agit de se prendre au piège d'illusions construites par soi-même, de regarder une chevelure intacte ou de se donner l'impression qu'un travail de broderie, une lecture attendent le retour de l'épouse. Chacun des deux veufs a élu un attribut comme emblème privilégié. Dans le roman de Rodenbach, il s'agit de la tresse de la défunte, dans celui de Jean Aicard, du diamant noir qui fournit le titre évoqué et qui est présenté, dans ces pages, comme :

un joyau rare monté en tête d'épingle au bout de sa rigide et grêle tige d'or [...].
 ... Le soir même de leur mariage, comme il contemplait les yeux noirs et si limpides de sa Thérèse, lumineux et sombres dans la blancheur veloutée de sa peau, il l'avait appelée, elle : « mon diamant noir... »⁷.

Les deux narrations soulignent que ces attributs, chevelure ou bijou, apparaissent comme métonymes de la personne aimée. Objets de mentions récurrentes, ces fétiches fourniront le ressort du drame final. Hugues Viane étranglera avec cette tresse la femme qui a osé profaner sa relique en s'en servant de postiche, tandis que l'épingle ornée du diamant noir sera l'instrument du suicide sur lequel se clôt le roman de Jean Aicard. Dans leur similitude, ces dénouements renvoient à une structure circulaire qui exprime magistralement le caractère mortifère des passions vouées à la défunte par deux êtres qui paraissent eux-mêmes « réellement d'outre-tombe⁸ ».

Pourtant *Diamant noir* se démarque à divers égards de la tradition signalée. Le schéma proposé par *Bruges la morte* présente ici des perturbations. La découverte d'une correspondance amoureuse dans les papiers de l'épouse défunte contrarie une idéalisation qui entre

Jean Aicard, du poème au roman

désormais en composition avec une passion jalouse. François Mitry est bien absent du drame final. L'accent se déplace du veuf à sa fille Nora, orpheline en l'occurrence. Dès lors, le récit prend pour ligne directrice l'itinéraire de celle qui n'est qu'une fillette de huit ans dans les premières pages du roman.

Retour des figures et des situations : une structure itérative

Pour être éclipsée par celle de sa fille qui doit elle aussi faire le deuil de l'absente, la figure du veuf est pourtant loin de disparaître. Le « personnel du roman » de Jean Aicard trouve un principe organisateur dans la symétrie et le redoublement. C'est ainsi qu'un parallélisme est clairement établi d'une part entre François Mitry et son ancien condisciple Guy de Fresnay qui épousera Nora, d'autre part entre les deux couples qui se succèdent. Celui-ci est souligné par la métaphore filée par Guy de Fresnay, à propos de Nora cette fois : « Tu es heureux, dit-il au père de l'adolescente, [...] d'avoir à toi ce petit diamant noir⁹. »

La situation du veuf inconsolable s'enrichit d'un nouveau drame. La découverte de la correspondance amoureuse conduit François Mitry à connaître les affres de la jalousie avant Guy de Fresnay. Cet état d'âme que deux personnages ont en partage confère à la structure un caractère itératif. La jalousie de François Mitry se donne libre cours sous la forme particulièrement paroxystique d'une congestion cérébrale suivie de délires et d'hallucinations. Le roman s'engage ainsi sur les voies d'une première description de la passion jalouse. Dans les pages consacrées à celle-ci, alternent des scènes marquées par une grandiloquence feuilletonesque comme le fragment : « tout à coup il poussa un hurlement de loup, mit sa tête entre ses deux poings crispés qui arrachaient des touffes de cheveux ; ses dents claquèrent [...]. Il montait du fond de sa poitrine, d'horribles râles de colosse terrassé¹⁰ », et des notations psychologiques beaucoup plus fines. À cet égard, les descriptions signalent efficacement le travail d'un imaginaire perturbé dont un des symptômes est celui de l'hallucination auditive : « Et dans son cœur, la voix de la morte [...] résonna [...] et il entendit les mots "ce pauvre Lucien"¹¹ », « les fantômes [de Thérèse et Lucien] hantaient ses cauchemars ou exaspéraient ses insomnies¹² ».

François Mitry recrée la scène dont il est le tiers exclu sur le mode du fantasme. Le mouvement de l'imaginaire prend son essor avec un souvenir qui s'impose avec la force d'une vision : « Il vit Thérèse et Lucien... enlacés¹³. » Cette aliénation du jaloux à un désir de savoir rétrospectif adopte alors la voie d'« une envie sauvage de voir Thérèse pour l'interroger et la tourmenter¹⁴ ». De cette mise à la question, jeu serré d'interrogations et torture inquisitoriale, de la femme aimée, Marcel Proust proposera plusieurs relations. L'épisode est célèbre, dans lequel l'acharnement de Swann à faire avouer à Odette de Crécy ses amours saphiques est comparé à celui d'« un chirurgien [qui] attend la fin du spasme qui interrompt son intervention mais ne l'y fait pas renoncer¹⁵ ».

Ce premier tableau clinique de la passion jalouse souligne le paradoxe en vertu duquel le douloureux état est cultivé avec un soin maniaque et complaisant. À cet égard, François Mitry est décrit comme « impatient de retrouver son martyr, d'examiner sa plaie, d'en sonder la profondeur, de l'irriter à loisir dans la solitude¹⁶ ». Proie d'une véritable compulsion, le veuf jaloux semble prendre ici à son compte les vers de Charles Baudelaire, « Je suis la plaie et le couteau ! [...] / Et la victime et le bourreau !¹⁷ » Confronté à cette seconde perte d'une femme qui lui échappe par la mort et l'adultère, François Mitry connaît successivement des tentations contraires : persévérer dans le travail de culte à une épouse idéalisée, noircir à l'envie cette femme qui lui fut infidèle. Un diagnostic proposé par le narrateur identifie alors le sentiment morbide à une « bête monstrueuse¹⁸ », un « chien tirant sur des entrailles de bête dont la peau résiste¹⁹ ». On trouve encore ce type d'image qui associe animalisation et tératologie dans « Un amour de Swann » au détour de la comparaison de l'activité de la jalousie du héros éponyme avec celle d'une « pieuvre qui jette une première, puis une seconde, puis une troisième amarre²⁰ ».

La jalousie apparaît dès l'origine définir le danger qui guette le couple formé par Guy de Fresnay et Nora, éminemment disparate par l'âge. Cette situation sera reprise dans la série écrite par Colette et son premier mari²¹ dont le projet se définit en 1895. Le terme de jalousie scande le récit à partir de l'installation du couple à Paris²². Le désir de sonder la vie passée de sa femme prend la forme de l'obsession pour l'époux vieillissant. Le récit revient alors sur lui-même pour inscrire une seconde scène de mise à la question qui commence par l'exposé d'un

Jean Aicard, du poème au roman

premier doute : « Bien sûr, Nora, ce petit Jacques n’embrassait, dites, que votre joue ?²³ » Au lieu de connaître un apaisement, sa jalousie s’avive aux mensonges de Nora, situation qui évoque encore celle de Swann confronté aux faux-fuyants maladroits ou désinvoltés d’Odette de Crécy. Cependant la situation de François Mitry n’est pas reprise à l’identique. Une démarcation se fait jour, qui propose un enrichissement. Chez Guy de Fresnay le sentiment apparaît davantage lié à la découverte de l’altérité irréductible d’un « être de fuite », pour emprunter une formule proustienne, à la prise de conscience d’une « transparence impossible » de la femme aimée. Une analyse psychologique met alors en regard le fantasme masculin, « cette âme il aurait voulu l’explorer en tout sens », et la réalité, « le silence » de Nora, « vainement il l’interrogeait sur elle-même²⁴ ». La métaphore proposée, « ce qu’il possédait, c’était bien, de toutes manières, un trésor enfermé²⁵ », évoque encore la parenthèse du narrateur proustien sur le caractère décevant de « l’acte de la possession physique – où d’ailleurs l’on ne possède rien²⁶ ». En dépit de l’ouverture d’un chapitre, « Deux belles années s’écoulaient encore. [...] Il est jaloux, elle est mystérieuse²⁷ », la jalousie, sentiment mortifère, précipite le drame, qui s’annonce dans le discours de Guy : « tu m’échappes. [...] J’aimerais mieux te voir morte²⁸. »

Le redoublement organise également le jeu des figures féminines et donne son sens au traitement du personnage de Nora. La figure maternelle préside à l’ouverture du récit qui propose le tableau d’une gisante. Le veuf a en effet imposé à sa fille comme un coup de force la vision de la mère défunte sur son lit de mort :

Sous les draps, le corps de la morte se dessine en lignes rigides ; les mains sont croisées sur la poitrine, parmi les fleurs. Les yeux sont clos ; les paupières blanches, toutes blanches, dardent leurs cils noirs ; la face est belle, d’un blanc mat, irréel sous les bandeaux d’un noir de jais²⁹.

Blancheur du teint et chevelure de jais inscrivent ici les canons romantiques de la beauté féminine. Cependant, la position du corps et le motif de la blancheur invitent à repérer l’exploitation du symbolisme de la pureté. Véritable palimpseste, la figure maternelle semble d’abord servir la définition d’une antithèse. À la douceur, à la soumission de Thérèse, « infiniment docile et aimante, subissant avec une passivité touchante toutes les volontés de son mari³⁰ », viendraient répondre la révolte et les caprices qui dominent dans la conduite de Nora, cette

enfant traitée « en infante par ses parents³¹ ». Pourtant, ces lignes se brouillent, ménageant une place pour l'ambiguïté. Passée par le filtre des souvenirs de son mari et de sa fille, l'image de Thérèse vacille entre sanctification et diabolisation.

Un jeu de miroir s'instaure entre les deux figures féminines liées par la filiation, que les dialogues peuvent avoir pour fonction de souligner, comme dans « M^{lle} Nora ressemble toujours plus à sa mère³² ». La jalousie qui informe les deux situations masculines apparaît comme le corollaire de la trahison féminine. À cet égard, le roman offre une seconde répétition, qui propose à Thérèse comme à Nora la situation de femme infidèle. En vertu d'un renversement, ce *topos* de l'adultère bourgeois est relégué au rang de virtualité non exploitée. La révélation de la méprise de François Mitry et de l'innocence de Thérèse intervient dans la seconde partie du roman. Une réhabilitation définitive est établie par l'amie de la défunte : « Dans sa pureté, elle avait compris ma faute³³. » En proie à ce que Poe appellerait le démon de la perversité, à ce que le narrateur porte au compte de « l'éternel féminin », Nora est décrite comme la proie d'un désir adultère mis au compte ici de la curiosité. Pourtant, comme François Mitry s'est laissé abuser par une interprétation hâtive, par une erreur nourrie d'une activité fantasmatique, de même le lecteur s'est laissé prendre au piège du narrateur qui lui annonçait la chute d'un personnage qui se révélera aussi fidèle que sa mère. À cet égard, par son usage du singulier, le titre invite à considérer l'identité des deux figures qui reçoivent tour à tour la désignation métaphorique de « diamant noir ».

Les répétitions servent l'expression des ambivalences de la psyché. Le ton est lancé dès *l'incipit* à propos d'un personnage secondaire. La gouvernante allemande qui mettra tout en œuvre pour prendre la place de la défunte participe en effet à la loi commune. Sa présentation inaugurale, « M^{lle} Marthe, une personne [...] à la fois très égoïste et très bonne³⁴ », sera reprise à l'envi dans le fil du texte. D'une manière strictement identique, le narrateur souligne d'emblée que François Mitry, « sous sa forme d'athlète cachait des faiblesses et des exaltations de femme³⁵ ». Ce trait définitoire rappelle certains personnages balzacien dont les « scènes de la vie privée » manifestent que l'énergie n'est que de façade. L'obsession jalouse confère au motif de l'ambiguïté la fréquence du *leitmotiv* : « Lui, n'aimait plus rien que

Jean Aicard, du poème au roman

l'ombre détestée de Thérèse³⁶ », « le cœur tordu de désespoir, de regrets, de jalousie, d'amour enfin³⁷ », « Thérèse, aimée à la fois et haïe³⁸ », « Amour et haine, à ce nom [de Thérèse], gonflent son cœur³⁹ ». Le narrateur est également attentif à ce qu'un jugement définitif ne puisse pas s'établir sur le personnage de Nora, qui souligne de manière répétée combien se mêlent en elle pureté et sensualité, dépravation et droiture morale, orgueil et désir de soumission. Cette ambivalence féminine doit encore à une certaine mode fin de siècle. Cette ambiguïté constitutive est suggérée par le chromatisme en noir et blanc simultanément associé à l'héroïne, ce « diamant noir » dont le parcours imprime sa logique au récit. Celui-ci se donne alors comme la généalogie d'une femme fatale.

Portrait d'une fillette en femme fatale : le jeu des emblèmes

Le traitement du paysage est loin de ressortir à la volonté d'en souligner le pittoresque. L'évocation de la gisante s'accompagne de cette description du cadre : « Par la fenêtre ouverte, la branche d'un mimosa entre, offrant aussi des fleurs... La lumière est blanche et bleue... La grande ligne de la mer coupe, en plein milieu, le haut cadre de la fenêtre...⁴⁰ » Le végétal provençal manifeste ici le caractère cyclique de la vie tandis que le motif marin participe à inscrire les couleurs mariales. La Méditerranée offre également un paysage d'âme pour l'enfant endeuillée, comme le soulignent le choix des adjectifs et le procédé de personnification final dans la description :

Cette plage de Cavalaire est admirable, mélancolique un peu par l'étendue, surtout aux heures du soir. L'arc de la plage sablonneuse n'a pas moins d'une lieue. Ce golfe sans profondeur regarde la pleine mer inexorablement vaste et vide. [...] les feuillages sombres, les troncs dépouillés d'écorce [des chênes-lièges], comme ensanglantés, répondent tristement à la solitude, au désert de la plage et de la mer⁴¹.

Désignée comme une « sirène⁴² » par le narrateur, Nora propose bien un avatar fin de siècle de la femme fatale. Polysémique, cet adjectif signale d'abord la séduction exercée par la jeune héroïne. Le récit insiste à loisir sur une jeunesse que rend plus éclatante l'âge de l'époux. Le type de beauté androgyne dont est dotée l'héroïne inscrit ici

les canons fin de siècle présents par exemple chez Gustave Moreau ou Aubrey Vincent Beardsley. À la fois métonymique et métaphorique, le titre propose l'association décadente de la femme et de la pierre précieuse, « Hérodiade aux cheveux froids comme l'or⁴³ », aux « yeux comme de purs bijoux⁴⁴ » de Mallarmé, ou Salomé de Huysmans dont « le ventre bombe, creusé d'un nombril dont le trou semble un cachet gravé d'onyx, aux tons laiteux, aux teintes de rose d'ongle⁴⁵ », « princesses » à la « nudité cuirassée d'orfèvrerie⁴⁶ » de Jean Lorrain.

L'adjectif « fatal » a également partie liée avec une mort présentée comme inéluctable. Fatale, Nora l'est surtout à elle-même. Le récit propose la chronique d'une mort annoncée, qui choisit le deuil pour séquence liminaire. À cet égard encore, le motif marin est bien symbolique. Se profile ici la figure de la Nemesis antique, visage du *fatum* ou de l'*ananké*. Le motif de l'ironie tragique, ressort théâtral qui fait du héros le jouet de forces qui le dépassent, est largement convoqué au moment où François Mitry prend connaissance de la méprise qui a déterminé le sens de sa vie et de celle de sa fille. Pris au compte du narrateur au détour d'une comparaison, « ce mot "vous comprenez" sonne aux oreilles du malheureux comme une infernale ironie⁴⁷ », le thème est filé dans le discours de l'amie de la défunte qui, dans sa déploration, fait usage des expressions de « fatalité sans nom », d'« infamies de la destinée⁴⁸ » et dans celui du héros sous la forme d'un propos résigné : « c'est ma destinée⁴⁹ ». Par contre-coup Guy de Fresnay propose le portrait de Nora en « petite victime du mauvais vouloir des événements⁵⁰ ».

Une autre interprétation de l'itinéraire de l'orpheline se fait jour avant d'être contredite par un rebondissement. Tout au long de la première moitié du roman, Thérèse est bien désignée comme une figure de « mère coupable », pour emprunter à Balzac le titre d'un chapitre de *La femme de trente ans*. Dans cette perspective, Nora semble désignée comme *pharmakos* ou victime expiatoire, comme l'instrument de la punition de Thérèse. Comme dans le roman balzacien qui donne à l'une des filles de l'héroïne éponyme le prénom éminemment symbolique de Moïra, la fatalité prend alors le visage d'un châtement divin et la ligne de force de *Diamant noir* paraît éminemment morale. Cette dimension n'est pas complètement absente puisque la véritable destinataire de la correspondance amoureuse a bien perdu sa fille. Cependant, s'il

Jean Aicard, du poème au roman

apparaît comme la mise en forme d'un destin, le roman fait entendre des résonances moins moralisatrices en matière de fatalité. Il suggère plutôt la prégnance d'un double traumatisme infantile, vision de la mère sur son lit de mort et geste de violence du père, dans le développement ultérieur de la jeune fille. Aussi la mise en garde liminaire de la gouvernante, « sur une âme d'enfant [...] une première impression peut laisser une empreinte définitive... influencer toute sa vie⁵¹ », prendra-t-elle rétrospectivement une valeur prophétique. L'annonce de l'Allemande est relayée par le narrateur qui, à des fins de clarté, propose diverses mises en perspective. Le sens des épisodes est ainsi dégagé par le truchement d'une exclamation ironique, par exemple, dans : « Elle vient en un seul jour d'apprendre que l'injustice existe et la lâcheté aussi, et combien la force est respectée. Voilà son éducation nouvelle bien commencée !⁵² », ou par le bilan : « Préparée par la fatalité de la mort, elle accepta l'abandon du père comme une seconde chose fatale qui suivait l'autre⁵³. » De même, la succession des deux propositions, « on lui a appris à aimer la douleur⁵⁴ », « elle fera naître des fatalités⁵⁵ », détermine une relation consécutive implicite mais évidente pour le lecteur. Dans ce schéma de causalité, à se trouver paradoxalement associé à l'expression d'une activité lucide du sujet, le motif de la fatalité est subverti.

Dans ce roman qui prend des allures démonstratives et dispense un enseignement implicite en matière d'éducation des jeunes filles, le personnage de Gottfried campe le parfait repoussoir du pédagogue. Frère de la gouvernante allemande, précepteur de Nora, il apparaît comme l'avatar du type théâtral du pédant libidineux tel que la comédie italienne et l'œuvre de Molière en proposent des exemples. S'il ne fait pas usage d'expressions provençales alors qu'il met en scène un personnage de jeune paysan, le récit, très marqué idéologiquement, met une emphase maladroite et des impropriétés au compte d'un personnage pour lequel il précise « ses ridicules sont tudesques⁵⁶ », « c'est l'ours germain qui danse pour plaire⁵⁷ ». Les épisodes liés au précepteur chez qui le ridicule le dispute à l'odieux marquent bien une intrusion du comique dans la tragédie. Ils expliquent également partiellement le caractère de la jeune fille. Guy de Fresnay se propose une mission de nouveau Pygmalion, qui prend à cœur de « professer, gourmander, raisonner⁵⁸ ». L'échec de l'entreprise révèle l'impossibilité

de cicatriser les blessures infantiles, comme le suggère aussi Nora dans sa confession écrite : « j'ai reçu une éducation mauvaise dont je ne suis pas responsable⁵⁹. »

En matière d'énigmes de la psyché, le roman ménage une autre piste qui fait encore la part belle à la fatalité. Le narrateur comme l'héroïne font état des démons intimes que celle-ci a l'impression de porter en elle : « il y a des choses plus fortes que moi...⁶⁰ », « elle se sent gouvernée elle-même, commandée par des instincts troubles, obscurs...⁶¹ », « Elle est reprise par ces démons dont elle dit : "Il y a des choses plus fortes que moi"⁶² », « Je vous l'ai dit : il y a des choses plus fortes que moi⁶³ », « Elle reconnaît en elle quelque chose de plus fort qu'elle⁶⁴. » À cet égard, le motif marin est convoqué une nouvelle fois : « [...] une vague intérieure [...] submerge et abolit momentanément ses résolutions, ses affections, sa pensée... Son cœur alors n'est plus qu'un élément, soumis, comme la mer, au vent qui passe⁶⁵. » Cette évocation de forces inconscientes⁶⁶ se dote pour le lecteur moderne de résonances freudiennes. Le récit compte une « scène primitive » exemplaire : « La voici [Nora] au premier étage. La porte de la chambre où elle a vu d'en bas la lumière est fermée. Le trou de la serrure, dans l'angle obscur du palier, brille comme une étincelle... Elle a la curiosité de regarder par ce trou lumineux qui s'offre... » Usant de la symbolique de l'ombre et de la lumière, l'épisode traite sous la forme d'une ellipse ce que la fillette surprend de l'intimité de son père et de la gouvernante allemande, *imago* maternelle dépréciée. Dans un récit qui fait référence au merveilleux⁶⁷, Nora apparaît en nouvelle Peau-d'âne en proie à un désir œdipien qu'exprime sa volonté farouche d'occuper à table la place de sa mère⁶⁸ et qu'éclaire une remarque du narrateur : « Il y a aussi un père bien-aimé dans ce Guy qu'elle adore⁶⁹. » Si la répétition est, selon Freud, l'indice d'une pulsion d'auto-destruction, le geste suicidaire se soumet ici lui aussi à la loi du redoublement. Le suicide de l'héroïne qui clôt le récit a donné lieu à une répétition. Adolescente, Nora a été trouvée par son père dans le lit mortuaire, « pâle enfant dont les cheveux d'un noir de deuil, entourent la face endormie, blanche comme le drap brodé⁷⁰ ». Le triomphe définitif de la pulsion de mort consacre le caractère éminemment programmatique du titre qui associe la fixité du minéral à la couleur du deuil.

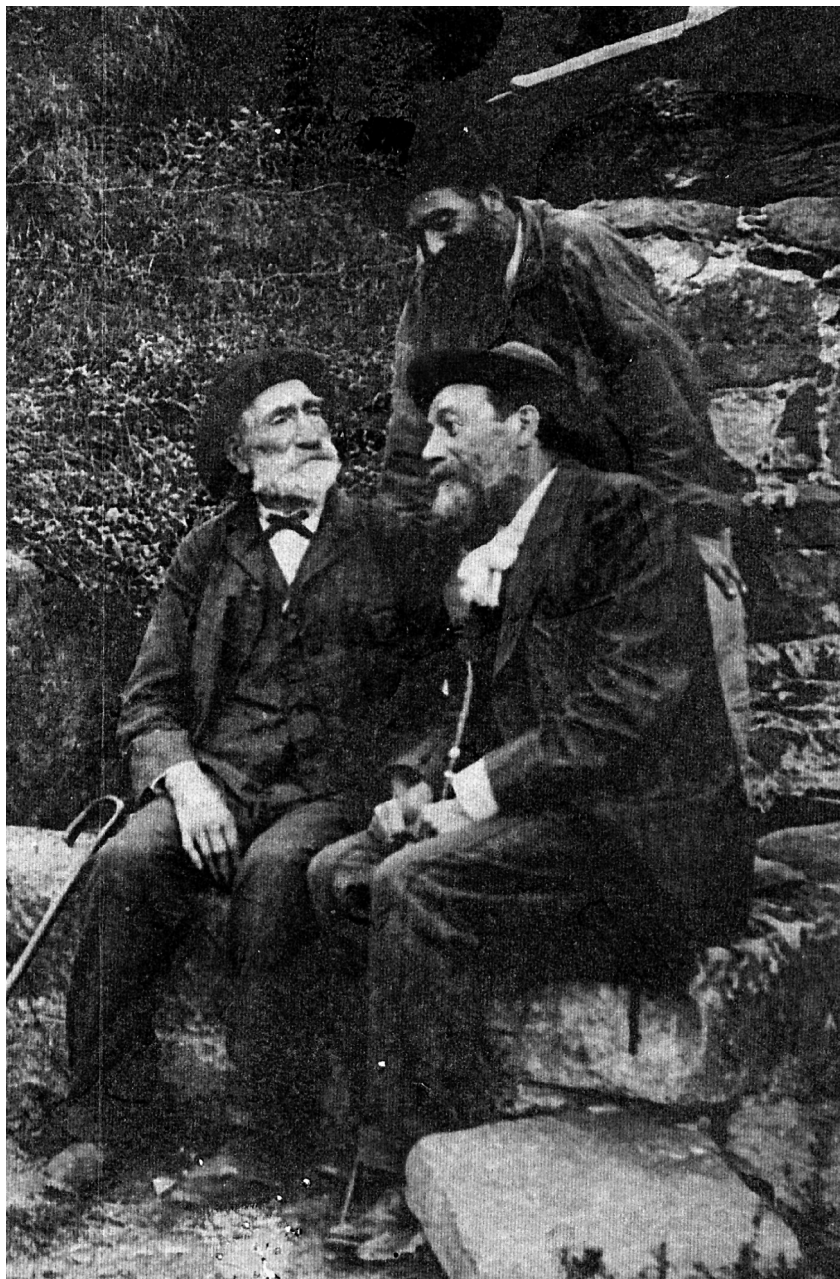
Isabelle GUILLAUME

Jean Aicard, du poème au roman

NOTES

1. Jacques Papin, « Les débuts littéraires de Jean Aicard : aspects et réception de 1862 à 1870 », in *Présence de Jean Aicard : 1848-1998*, Alamo, 1998, p. 94.
2. Georges Rodenbach, *La mer élégante, poésies*, préface de Jean Aicard, Paris, A. Lemerre, 1881.
3. Edgar Allan Poe, « Berenice », *Southern Literary Messenger*, mars 1835, « Morella », *Southern Literary Messenger*, avril 1835, « Ligeia », *American Museum of Science, Literature and the Arts*, septembre 1838, *Contes, essais, poèmes*, édition établie par Claude Richard, Paris, Robert Laffont, 1989, Bouquins.
4. Villiers de L'Isle-Adam, « Véra » in *Contes cruels*, Paris, Librairie générale française, 1983, Livre de poche, pages 22-33.
5. Georges Rodenbach, *Bruges-la-morte*, Bruxelles, Labor, 1986, Babel, pp. 20-21.
6. Jean Aicard, *Diamant noir*, Paris, Librairie Plon, pp. 22-23.
7. *Ibid.*, p. 23. La description se prolonge encore dans la suite de la page 23, enrichissement qui fait porter l'accent sur le caractère itératif de cette organisation de l'espace.
8. Rimbaud, *Les illuminations*.
9. *Ibid.*, p. 60.
10. *Ibid.*, p. 27.
11. *Ibid.*, p. 26.
12. *Ibid.*, p. 98.
13. *Ibid.*, p. 32.
14. *Ibidem*.
15. Marcel Proust, « Un amour de Swann » in *Du côté de chez Swann*, édition originale de 1913, Garnier-Flammarion, p. 499.
16. *Ibid.*, p. 29.
17. Charles Baudelaire, « L'Héautontimorouménos » in *Les fleurs du mal*.
18. *Ibid.*, p. 30
19. *Ibidem*.
20. Marcel Proust, « Un amour de Swann » in *Du côté de chez Swann*, *op. cit.*, p. 410.
21. Les dates de publication sont bien ultérieures : *Claudine à l'école*, Paris, Ollendorff, 1900, *Claudine à Paris*, Paris, Ollendorff, 1901, *Claudine en ménage*, Paris, Mercure de France, 1902, *Claudine s'en va*, Paris, Ollendorff, 1903.
22. *Ibid.*, pp. 195, 196, 197, 205 : « je suis jaloux, j'en souffre et je la fais souffrir ».
23. pp. 220-221.
24. p. 207.
25. *Ibidem*.
26. Marcel Proust, « Un amour de Swann » in *Du côté de chez Swann*, *op. cit.*, p. 355.
27. *Ibid.*, p. 246.
28. *Ibid.*, p. 242.
29. *Ibid.*, p. 20.
30. *Ibid.*, p. 17.
31. *Ibid.*, p. 16.
32. *Ibid.*, p. 49.

33. *Ibid.*, p. 163.
34. *Ibid.*, p. 13 n. m.
35. *Ibid.*, p. 13 n. m.
36. *Ibid.*, p. 42.
37. *Ibid.*, p. 56.
38. *Ibid.*, p. 74.
39. *Ibid.*, p. 161.
40. *Ibid.*, p. 20.
41. *Ibid.*, p. 47.
42. *Ibid.*, p. 170.
43. Lettre à Aubanel in Henry Mondor, *La vie de Mallarmé*.
44. Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, p. 47.
45. Huysmans, *A rebours*, Paris, Fasquelle, 1884, Garnier Flammarion, p. 108.
46. Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, Paris, Ollendorff, 1901, 10/18, p. 299.
47. Jean Aicard, *Diamant noir*, *op. cit.*, p. 163.
48. *Ibid.*, p. 164.
49. *Ibid.*, p. 167
50. *Ibid.*, p. 173.
51. *Ibid.*, p. 13 n. m.
52. *Ibid.*, p. 38.
53. *Ibid.*, p. 44.
54. *Ibid.*, p. 74.
55. *Ibidem*.
56. *Ibid.*, p. 104.
57. *Ibid.*, p. 112.
58. *Ibid.*, p. 181.
59. *Ibid.*, p. 210.
60. *Ibid.*, p. 155.
61. *Ibid.*, p. 170.
62. *Ibid.*, p. 189.
63. *Ibid.*, p. 210.
64. *Ibid.*, p. 346.
65. *Ibid.*, p. 244.
66. A cet égard, voir aussi le cauchemar obsessionnel de François Mitry : « De loin en loin, il se surprenait à répéter, comme on répète un air obsédant, évocateur de tout un passé, ces mots incohérents : "... Les chiens courants, les chiens courants me l'ont prise !" », « il est persuadé qu'il a au cerveau une lésion subtile, mais profonde. [...] "Ah ! les chiens courants ! les chiens courants me l'ont prise !" », « j'ai longtemps été obsédé par une vision de chiens, de chiens courants, qui poursuivaient Thérèse et qui me la prenaient... », pp. 65-66, p. 109, p. 172.
67. *Ibid.*, p. 45.
68. *Ibid.*, pp. 49, 52, 73.
69. *Ibid.*, p. 168.
70. *Ibid.*, p. 90.



Jean Aicard (à droite), Aristide Fabre (debout) et Ernest Clavé, dit Arné.