Double enquête sur La Fille aux yeux d'or

Stephanie Boulard

▶ **To cite this version:**

Stephanie Boulard. Double enquête sur La Fille aux yeux d'or. Revue Paroles Gelées, 2003, 20 (2), pp. 36-45. hal-00707460

HAL Id: hal-00707460
https://u-paris.hal.science/hal-00707460

Submitted on 12 Jun 2012

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

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

PAROLES GELÉES

Peer Reviewed

Title:
Double enquête sur La Fille aux yeux d'or

Journal Issue:
Paroles gelées, 20(2)

Author:
Boulard, Stéphanie

Publication Date:
2003

Publication Info:
Paroles gelées, UCLA Department of French and Francophone Studies, UC Los Angeles

Permalink:
http://escholarship.ucop.edu/uc/item/55p5m85b

Keywords:
crime, Balzac, gender, power

eScholarship
University of California

eScholarship provides open access, scholarly publishing services to the University of California and delivers a dynamic research platform to scholars worldwide.

Double enquête sur *La Fille aux yeux d'or*

Stéphanie Boulard
Doctoral Candidate in the Department of French, Emory University

« Il est bien difficile de persuader au public
qu'un auteur peut concevoir un crime sans être criminel !...
Aussi, l'auteur, après avoir été jadis accusé de cynisme,
ne serait pas étonné de passer maintenant pour un joueur[...]. »
Honoré de Balzac, préface à *La Peau de Chagrin*.

1.

Que nous raconte, en effet, *La Fille aux yeux d'or* sinon l'histoire d'un crime. Un crime longuement préparé pendant plus d'une centaine de pages, un crime prémédité donc. Ecrire l'histoire de ce crime, n'est-ce donc pas déjà le commettre ? L'écrivain étant celui qui ne peut commettre le crime qu'en l'écrivant, quand bien même ce crime, dans la nouvelle, reste de l'ordre du fantasme, l'écrivain est celui dont le métier est de fantasmer le signe comme un crime.

Que nous raconte alors *La Fille aux yeux d'or* sinon l'histoire de *ce* crime ? Pas étonnant alors que l'acte même de signer mette Balzac en « péril » et que signer soit pour lui un acte qui engage, plus qu'il ne le voudrait, son nom[I] dans l'aventure meurtrière : « Le mal est venu d'un livre auquel il n'a point attaché son nom, écrit-il dans sa Préface à *La Peau de chagrin*, mais qu'il avoue maintenant puisqu'il y a péril à le signer[II]. » Car signer son forfait, c'est porter au regard la marque criminelle, la *trace* signifiante de sa destruction.

L'artiste serait donc cet être qui, écrivant comme on commet un crime, est celui qui avoue écrire ce qu'il y a danger à signer. Signer, c'est avouer. Signer, c'est revenir sur les lieux du crime. Mais toute empreinte n'est-elle pas une chance, pour le lecteur, de connaître ces lieux et reconnaître la main qui les a signés ? Si Balzac parsème son texte d'indices comme pour nous mettre sur la piste, il écrit son texte comme d'autres dessinent des rébus. Ainsi, dans son épigraphe à la *Physiologie du mariage*, nous met-il en garde : « Faites attention à ces mots[III] », dit-il. Faire attention aux mots et, pour éviter qu'ils vous surprennent, suivez-les *à la lettre*. Ainsi le texte de *La fille aux yeux d'or* invite-t-il son lecteur à se faire, selon le mot de Gilles Deleuze, « égyptologue » tant il faut, dans ce texte, « considérer une matière, un objet, un être comme s'ils émettaient des signes à déchiffrer[IV] ».

2.

Ici, un corps assassiné qu'il faut déchiffrer. Qu'il faut suivre à la lettre. Car sur l'échiquier déchiqueté, il faut mettre bout à bout ces bouts de rien, trouver le nom qui signe à blanc. Lettres énigmatiques – à l'image de cette lettre ardente reçue par la fille aux yeux d'or que découvre, stupéfait, son amant, une lettre écrite en signes mystérieux qui ne se laissent déchiffrer qu'après un long travail de décryptage, peut-être même de sorcellerie : « le jeune homme vit avec surprise des *figures bizarres* semblables à celle des *rébus*[V], tracées avec du sang, et qui exprimaient des phrases

pleines de passion. [...] Tu es sous la puissance d'un infernal génie[VI] ? ». C'est que la lettre n'est pas immédiatement lisible : Balzac a envoûté le corps de la langue. Le *rébus*, ce sont ces bouts de choses comme envoûtées, ces signes épars qui sont causes de surprise : la lettre muette attend son lieu et son heure. Ainsi, à peine esquissé, le rébus se tache de sang, de figures singulières, bigarrées.

Et Balzac de nous donner une leçon de style. Escrime. Car le *stilus* tue – épée de style : sous la dictée d'un génie infernal, la lettre s'écrit de rouge. Le lecteur présuppose alors un blanc où s'investir. La lettre-rébus est cet *écran* dont l'illusion a besoin pour prendre : elle pose la question de la langue comme un mystère, mystère diabolique qui toque discrètement à la porte des enfers comme à la porte du boudoir, lieu de rencontre des amants, grotte profonde qui protège leur secret.

3.

Or cette lettre-rébus que de Marsay n'arrive pas à déchiffrer, dont il n'arrive pas à percer le secret, est adressée à la fille-charade, celle que l'on ne peut nommer que par ses yeux d'or, celle dont le corps rêvé apparaît à Henri de Marsay comme autant d'« images monstrueuses » (*FY*, 262). Serait-elle donc un monstre ? Serait-elle le « monstre de la fresque » auquel il est fait allusion ?

Problème du nom et énigme de la nature de ce corps à résoudre donc : « Tu me parais une nature *bizarre* : tu es [...] une *charade* vivante dont le *mot* me semble bien difficile à trouver » (*FY*, 268). Bien difficile à trouver, en effet, même si, petit à petit, plusieurs éléments convergent, la charade, en effet, revenant à savoir, ici, à « quelle *espèce* appartient une femme » (*FY*, 234). De quelle espèce cette « nature bizarre », cette femme que l'on dit de feu (pour ne pas dire femme-fauve[VII]) est-elle issue ? De quel voile est-elle la gardienne ? En d'autres termes, que cache ce corps qui se cache dans la périphrase ?

Car ce n'est pas tant la fille aux yeux d'or que sa *nature* qui pose problème, problème d'un corps sur lequel on a du mal a mettre un nom, d'un corps que l'on a du mal à nommer, sinon en l'appelant « aux yeux d'or ». Corps coloré d'yeux, plutôt que nommé. Des yeux qui avant d'être d'or furent *rouges*[VIII] : a savoir que Balzac avait en effet songé à intituler sa nouvelle *La Fille aux yeux rouges*. Art de l'estampe dont Balzac est maître : tandis que ces yeux paraissent d'or, c'est le rouge indocile qui va réapparaître et teinter l'échiquier. Car l'or n'a pas effacé le rouge, bien au contraire : comme dans cet art dit de la dorure, sous l'or, c'est bel et bien le rouge qui sommeille...

L'important alors, est de décrypter ce qui a été écrit en lettres de sang : « le jeune homme vit avec surprise des figures bizarres semblables a celle des rébus, *tracées avec du sang*, et qui exprimaient des phrases pleines de passion. [...] Tu es sous la puissance d'un infernal génie ? » (*FY*, 280) Pour que le rébus soit écrit avec du sang, il faut donc que la réponse à la question – « Tu es sous la puissance d'un infernal génie ? » – soit la femme même qui introduit la duplicité dans le langage et désoriente la parole en la déguisant. Autrement dit, Margarita, qui brouille les cartes à force de les manipuler et se fait prendre la main dans le sac. Se met à jour, à travers cette inscription tracée avec du sang et qui déjà préfigure la scène finale de la mort de Paquita qui jusqu'au bout aura été « fidèle au sang » (*FY*, 289), toute la question du « pouvoir féminin » (*FY*, 279).

4.

Mais pour comprendre la signification cachée de ce corps, il faut en passer par les *portes* de la maison où il se cache. Passer la porte, c'est comprendre le « système » :

« Depuis dix ans que je suis facteur à Paris, j'ai pu y remarquer *bien des systèmes de portes* ! Mais je puis bien dire, sans crainte d'être démenti par aucun de mes camarades, *qu'il n'y a pas de porte aussi mystérieuse* que l'est celle de monsieur de San-Réal. Personne ne peut pénétrer dans l'hôtel sans je ne sais quel *mot d'ordre*[IX] [...] Si ce premier guichetier pouvait se laisser tromper par un amant, par un voleur ou par vous, sans comparaison, eh bien, vous rencontreriez dans la première salle, qui est *fermée par une porte vitrée*, un majordome entouré de laquais [...] *Si quelqu'un franchit la porte cochère*, mon majordome sort, vous l'attend sous le péristyle et te lui fait subir un interrogatoire *comme à un criminel* » (*FY*, 243).

Pour franchir le seuil, il y a d'abord tout un système de portes à déjouer, et pour le déjouer, ce système de portes, il faut en trouver le « *mot d'ordre* », autant dire le mot de passe. Que l'on passe l'épreuve de la porte cochère, et l'accueil ne se fait point attendre : c'est l'interrogatoire sous le péristyle dont il ne serait pas surprenant d'apprendre la couleur rouge.

Et ce mot de passe, seul un interprète serait à même de nous le dire. « Je suis écrivain public et interprète. Je demeure au Palais de Justice » (*FY*, 253) : l'interprète demeure au Palais de Justice et ce n'est pas un hasard : si l'écrivain public et/ou l'interprète des mots demeure au palais de Justice, sa demeure est celle où se retrouvent les criminels, là où tous ceux qui ont commis un forfait doivent rendre compte de leurs crimes.

Où il apparaît que quiconque oserait franchir la porte, porte du langage ou porte de la maison de Monsieur de San-Réal, qu'il soit amant, écrivain ou criminel serait logé à même enseigne : au palais de Justice. *Quod erat demonstrandum.* Ce qui était à démontrer.

5.

Tachons, dès lors, d'ouvrir les yeux et d'y voir autre chose que du feu ! Car c'est uniquement les yeux bandés et dans le noir le plus total que de Marsay est autorisé à s'approcher de la porte mystérieuse. Mais pourquoi celui qui essaye de percer le mystère de la fille aux yeux d'or doit-il avoir les yeux bandés ? Que se passe-t-il donc dans la zone d'ombre qu'abandonne le regard ?

C'est qu'un jeu sur le regard s'inscrit dans l'aveuglement même du texte. Celle qui apparaît textuellement comme une « charade » ne se laisse pas lire au premier coup d'œil et demande à celui qui brûle pour elle de la rejoindre les yeux bandés : « - si vous voulez venir, m'a-t-elle dit, il faut consentir à vous laisser bander les yeux » (*FY*, 263). Celui-là même qui tente de percer le secret des yeux d'or, occupé à chercher la face cachée de la « figure Raphaélesque » (*FY*, 225), devient l'aveugle du chemin qu'on lui fait prendre. Aveugle celui qui veut percer le mystère du corps-charade, aveugle le « premier venu » qui devra s'y prendre à plusieurs reprises pour découvrir la solution de l'énigme, aveugle le flâneur qui voudrait contempler la fille

aux yeux d'or, car la fille aux yeux d'or ne peut, pas plus que le soleil, se regarder de face. Un « voile interposé change les conditions de l'optique » (*FY*, 262), rend la quête malaisée. Mais l'imposition du voile, l' « interposition » écrit Balzac, est nécessaire, qui entre dans l'espace de la lecture, s'*inter*-pose *entre* le regard et son objet. L'écran est tendu entre le corps désiré et le regard désirant qui s'avance en aveugle, « un foulard de soie blanche » (*FY*, 263) sur les yeux. Ce qui compte ici, pourrait nous dire Derrida, « c'est l'*entre*, l'entre-deux de l'hymen [...] dans l'espacement entre le désir et l'accomplissement [...]. L'hymen entre, dans l'antre[x] ».

Voilà l'enquête que le lecteur-flâneur doit mener, en « véritable artiste du déchiffrement », pour retrouver, « avec une attention d'aveugle » (*FY*, 264), les traces de la femme-fauve en espérant qu'elle daigne soulever le voile de son mystère. Ainsi commence-t-il par lire le labyrinthe des rues de Paris, cherchant, à mémoriser le chemin qu'on lui fait prendre :

« Pour savoir où il allait, il lui suffisait de se recueillir, de compter, par le nombre des ruisseaux franchis, les rues devant lesquelles on passerait sur les boulevards tant que la voiture continuerait d'aller droit. Il pouvait ainsi reconnaître par quelle rue latérale la voiture se dirigerait, soit vers la Seine, soit vers les hauteurs de Montmartre, et *deviner le nom*[xi] ou la position de la rue où son guide le ferait arrêter » (*FY*, 264).

Henri cherche à « compter », à « reconnaître » des indices. Le chasseur d'images a fait place au chasseur de sons qui essaye de « deviner le nom » qui fait défaut. Se mettant à l'écoute du réel, et ce, tel un aveugle, par tous les sens, il devine ce qu'il y a derrière « les données sensibles, afin de parvenir à ce qu'elles dérobent à la vue[xii] » – le corps de Paquita. Et puisqu'il s'agit de lire ce qui se dérobe à la vue, c'est en rêvant[xiii] du corps de Paquita que de Marsay y parvient : « Entre lire et rêver, quelle différence[xiv] ? »

6.

Il s'agit toujours du même corps vêtu « d'un peignoir *blanc* », comme est blanc le bandeau qu'il a sur les yeux – bandeau, bout de peignoir, bout de blanc -, un corps, donc, qui n'offre au regard qu'un espace de blancheur, un espace « vierge, mais certes pas innocent » (*FY*, 269). Corps blanc, espace blanc. Infini du blanc, de l'espace sémantique et polysémique[xv] du terme choisi ici par Balzac.

Blanc, un espace où se perd de Marsay, par lequel il va se laisser séduire, se laisser *entortiller* : « Paquita joyeuse alla prendre dans un des deux meubles une robe de velours rouge, dont elle habilla de Marsay, puis elle le coiffa d'un bonnet de femme et l'*entortilla* d'un châle » (*FY*, 269). Car c'est au tour des corps d'être voilés tant la volonté de dire (d'exposer, *de codifier*) ne peut se soustraire, maintenant que la lettre-rébus est lancée, aux effets de chaînes et de ruptures qui se propagent, s'entortillent, dans le texte. Cette dynamique semble, en fait, rejoindre l'esthétique flaubertienne où le style pour l'écrivain est une question de *vision*, les corps dénonçant finalement l'illusion du regard sur le réel, son aveuglement : « Là rien de réel », pouvait-on lire dans les premières pages de *La Fille aux yeux d'or*. Et c'est bel et bien à partir de cette phrase qu'il nous faut maintenant repenser le réalisme balzacien.

Ainsi, en réponse à la question suspendue du corps dont de Marsay tente de deviner le secret, une seule injonction : « viens ». Voulant deviner Paquita, il tente, en effet, d'en faire venir le secret : « viens Paquita ! » (*FV*, 267) Mais *viens* n'est pas *venir*, et encore moins *voir arriver*. C'est bien plutôt, comme le fait remarquer Derrida dans *Parages*[XVI], « l'avance insolite de *viens* sur venir ». Car Paquita se dérobe en enrobant de rouge le corps de son amant. Et le texte, s'il continue de s'inscrire, le fait alors dans un mouvement de déguisement, de voilement et de dévoilement. Quand Henri propose à Paquita de la faire venir dans «un asile où nul pouvoir humain *n'arrivera*[XVII] », elle lui répond aussitôt qu'il se trompe parce qu'il oublie le « pouvoir féminin » (*FV*, 279). Et s'il ne voit pas à quel point la robe est de mise – « – Donne-moi ma robe, dit insidieusement Henri. – Non, non, répondit-elle vivement » (*FV*, 279) – c'est que, encore aveugle, aveugle plus que jamais, il ne l'a pas vu venir, ce « pouvoir féminin ».

7.

C'est pourtant par ce « pouvoir féminin » que le crime s'inscrit sur la page blanche. Celle qui commet le meurtre, c'est Margarita. Margarita qui, comme une araignée au centre de sa toile, « avait calculé sa vengeance avec cette perfection de perfidie qui distingue les animaux faibles » (*FV*, 287). La scène de l'écriture est à la merci. A la merci de l'écrivain qui laisserait transparaître une certaine misogynie, à la merci d'un retournement de situation où la faiblesse devient une force, où le stylet qui se faufile en vient à exaspérer la scène qui s'écrit. La force de la faiblesse (incalculable par cela même) c'est le pouvoir féminin à l'œuvre. Pouvoir féminin qui commet le crime à coup de couteau ou de hache, comme la cousine Bette qui « n'y résiste pas [et] se sacrifie à son idole Wenceslas, mais seulement après y avoir *écrit sa puissance à coup de hache*[XVIII] ». C'est qu'on commet un crime comme on écrit, en signant son forfait : à coup de hache, en saignant la page à coup de scriptures. Ecrire est un acte violent. Aussi, de la scriptibilité à la lisibilité, le corps du texte n'en finit pas de livrer son énigme à coup de hach-ures. L'écriture se signe – scène qui saigne de « hache et de couteau[XIX] ».

Le corps de Paquita se donne ainsi à lire sur la toile de fond des tentures et s'offre finalement à la lecture en un seul *coup d'œil* qui restitue le lien entre femme et parole. Paquita : petite pâques, petite pâquerette, — c'est-à-dire, petite marguerite, petit agneau immolé – fleur de rien. Si Paquita n'avait que faire de la bouteille d'encre envoyée par de Marsay, ce n'est pas parce qu'elle ne sait pas écrire[XX] mais parce que c'est par le corps qu'elle manifeste la différence quand elle cherche à fuir le monde des signes et de la possession – corps qui, de blanc vêtu, « tel l'hymen, se remarque toujours comme disparition, effacement, non-sens[XXI] ». Paquita, celle qui apparaît toujours sous la puissance de la marguerite parce qu'elles sont tout simplement une seule et même chose, petite marguerite de Margarita.

C'est par le corps maintenant dévoilé, mis à nu, qu'elle se donne à lire dans son illisibilité et qu'elle offre la scène du crime. Et c'est par l'inscription de son corps en signes de sang qu'elle *vient* à donner sa propre lecture, la paroi du boudoir livrant, comme dans un éclat, des traces de mains ensanglantées :

« La fille aux yeux d'or expirait noyée dans le sang. [...] Cet appartement *blanc* où le sang paraissait si bien, trahissait un long combat. Les mains de Paquita

étaient empreintes sur les coussins [...] des lambeaux entiers de la tenture cannelée étaient arrachés par ses mains ensanglantées, qui sans doute avaient lutté longtemps » (*FY*, 287).

C'est sur le blanc des tentures que les signes apparaissent et que les empreintes se lisent sur les coussins et le « long dossier du divan ».

Ainsi en va-t-il de l'écriture comme de toute empreinte du corps : son espace est la scène d'« un long combat ». C'est déjà l'écriture du corps qui se révélait au grand jour comme autant de mains et de pieds laissant leur tracé, l'écriture ne s'inscrivant plus noir sur blanc, mais *rouge sur blanc* comme le sang qui, coulant « à l'extrémité du couteau », « commenc[e] la page[XXII] ». Ecriture rouge sur blanc qui, si elle est écriture, et l'on ne peut en douter, est d'autant plus violente qu'elle est illisible. A croire que Paquita n'était ni l'amante de l'une ni la vierge qui se donne à l'autre, ni rêve ni corps, mais bel et bien le *décor* du crime qui devait se jouer – dé-corps, comme un corps détruit, défait, déchiré, mille morceaux de corps, pour que s'écrive enfin, rouge sur blanc, le jeu de la différence sexuelle.

8.

Le voilà donc le *coup de style*. En un battement, la plume de Balzac est celle qui biffe et rature. Le corps opère ainsi son complet dé-voilement – ou son complet effacement. « Des lambeaux entiers de la tenture cannelée étaient *arrachés* » (*FY*, 287), peut-on lire. Parce qu'elle a voulu l'entortiller, parce qu'elle a voulu voiler au lieu de dévoiler, le voile est percé, déchiré, arraché. Lambeaux de tenture ou lambeaux de peau, membrane ou hymen, c'est cette déchirure du tissu qui est la marque de la violence et du désir criminel : « c'est l'hymen que le désir rêve de percer, de crever dans une violence qui est (à la fois ou entre) l'amour et le meurtre[XXIII] ». Le corps marque de son sang et donne la clef de la mystérieuse charade – ou plutôt, tout en semblant la livrer, en refuse l'accès tant le corps, dans ses déchirements, apparaît à la limite de la lisibilité, visible uniquement en ses morceaux : « Ses pieds nus étaient *marqués* le long du dossier du divan, sur lequel elle avait sans doute couru. Son corps, *déchiqueté* à coups de poignards par son bourreau, disait avec quel acharnement elle avait disputé une vie qu'Henri lui rendait si chère. » (*FY*, 288) Ce corps – maintenant déchiqueté – à qui la vie était si chère, devient *chair*. Lambeaux de chair, donc, frénétiquement arrachés, déchiquetés, hachés et baignant dans un excès de sang – coups de hache ou de couteau qui marquent le corps, l'être de chair, de sa couleur, le dessinent et achèvent ainsi de le soumettre au maléfice de la lettre infernale – lettre qui hache et arrache, lettre H – celle-là même qui commence le prénom de Henri...

C'est tout un art que de savoir lamer le blanc. La petite pâquerette a été ravie à mort au contact de la lame froide – Paquita enrobée de rouge devient une fleur en sang. Contact du corps à l'écriture, conséquence du corps déchiré : la paroi de la grotte secrète a gardé le contact des mains. Le corps humain s'est laissé prendre au coup de couteau comme au coup de pinceau et laisse à jamais son empreinte sur la paroi dans un « *afflux de sang*[XXIV] ». Paroi de boudoir ou de grotte couverte d'empreintes qui, à l'image des grottes préhistoriques, font, écrit Quignard, figure de livre[XXV].

9.

C'est cet « afflux de sang » qui établira le contact[XXVI] entre le frère et la sœur à travers la « continuité liquide et entraînante » du sang de Paquita :

« Pour le sang que tu lui as donné, tu me dois tout le tien ! [...] La marquise voulut s'aller jeter sur le divan, accablée par un désespoir qui lui ôtait la voix, et ce mouvement lui permis alors de voir Henri de Marsay. [...] Ils purent ainsi se contempler tous deux face à face. Une surprise horrible leur fit couler à tous deux un sang glacé dans les veines » (*FY*, 289).

Paquita a jeté le pont d'un récit, a ouvert le passage du deux en un. Le H a rendu un son vide où tous deux, le frère et la sœur, s'écholalisent.

La barre du H est tombée – comme si Balzac avait voulu nous faire le coup de la guillotine – et c'est le même sang qui coule maintenant entre ces deux corps qui se reconnaissent la même identité, comme deux colonnes de sang parallèles se faisant face. I rouge – sang du crime au désir sexuel, « l'I mène[XXVII] », personnages menés par la lettre qui tous les unit. L'écriture balzacienne a laissé venir la confusion sur la page blanche que la lettre a frappé de deuil. Hélène Cixous l'avait bien écrit que « le titre que Balzac n'a pas donné à son récit [intitulé *La Duchesse de Langeais*] est : *Ne touchez pas à la hache*. Parce qu'à la fin il ne savait plus qui était la hache ». Et de continuer : « Nous commençons à raconter une histoire pour prendre le coup, mais à la fin, pendant que nous écrivons la hache a tourné. Ce n'est pas notre faute, ni à elle, ni à lui. Il y a la hache. L'heure[XXVIII]. » Oui, il y a la hache qui fait couler un sang *glacé*, un sang de mort. Ni Margarita, ni de Marsay, ne savent désormais qui ils sont, qui ils ont aimé, qui elle a aimé.

10.

Etrangeté du corps féminin voilant et dé-voilant, et qui, à la lettre, disparaît : « parole écrite, parole morte, parole de l'oubli[XXIX] », écrit Blanchot. Annulation du corps dont on pourrait dire qu'il ne reste qu'une « fantaisie » manuelle ou, pour reprendre encore les termes de Quignard, « une langue égorgée[XXX] ». Une « fantaisie » s'est inter-posée sur la scène, une fantaisie ob-scène, ou une chimère qui donne à lire sa scène : corps qui devient notre spectacle et qui ne demande pas mieux que de se poser « comme le monstre de la fresque » (*FY*, 238).

Balzac nous avait mis en garde, qui écrivait que « toutes les œuvres intellectuelles ou physiques sont signées par une marque de destruction » (*FY*, 278). Le corps de Paquita, le corps réel de la femme, était ainsi *d'avance* voué à être annihilé symboliquement, comme toute œuvre physique qui, à l'image de l'œuvre intellectuelle, « s'édifie au-dessus d'un abyme qui toujours menace de l'engloutir[XXXI] » mais dont pourtant il reste toujours, inscrite à jamais sur la paroi de la grotte, une empreinte de main, comme une « tache indélébile[XXXII] ».

Notes

[I] Voir à ce sujet la remarque de Nicole Mozet sur le personnage de Raphaël dans La Peau de Chagrin qui "ne signe le contrat *qu'à condition qu'il ne soit pas fait mention de ce nom*", p. 15 ; et « la fiction romanesque est un tripot mal famé dans lequel il est dangereux [...] de pénétrer avec *un chapeau signé*.

parce qu'on y joue son propre cœur ». Balzac au pluriel. (Paris : P.U.F., 1990). p. 21. C'est moi qui souligne.

[II] Préface à La Peau de Chagrin. Bibliothèque de la Pléiade. Edition Castex. (Paris : Gallimard. 1979). vol. X. p. 49.

[III] Epigraphe à la Physiologie du mariage. (Paris : Edition de Furne. 1829).

[IV] Deleuze. Gilles. Proust et les signes. (Paris: P.U.F., 1964). p. 10.

[V] C'est moi qui souligne.

[VI] Toutes les citations du texte La Fille aux yeux d'or sont données selon la pagination de l'édition Flammarion : Paris. 1988. On se contentera d'indiquer les pages citées entre parenthèses. ici p. 280. précédées des lettres *FY*.

[VII] A ce sujet. voir la note de notre édition concernant "cette variété féminine que les Romains appelaient *fulva. flava*. la femme de feu" : dans le manuscrit. en effet. on peut lire : "M.M de Cobentzell ont nommé la femme fauve". Il semble que R. Fortassier y ait reconnu les auteurs d'un recueil de nouvelles intitulé *Maritalement parlant* où l'on pourrait lire une longue description de la femme-fauve dont Balzac se serait inspiré : « Je suis fauve ! disait la dame romaine en ouvrant pour le jeune patricien [...] le voile mystérieux du *gynécée* : - ce nom de fauve lui vient du léger duvet blond aux reflets argentés dont se couvrent prématurément sa jeune poitrine. son cou. ses bras et jusqu'à ses joues ». p. 334.

[VIII] Balzac avait en effet songé à intituler sa nouvelle *La Fille aux yeux rouges*. note de l'édition GF. p. 329 ; ou encore *La Femme aux yeux rouges*. « Postface » de Ferragus. Bibliothèque de La Pléiade. Edition Castex. (Paris : Gallimard. 1977). vol. V. p. 904.

[IX] Dans son article *Langage Balzacien : splendeur et misère de la représentation*. Martin Kane fait une remarque relative au "mot d'ordre" qui confirme ce que je viens d'esquisser ici: "Même avant d'avoir accepté le contrat fatal. Castanier. le caissier de Paris doit « écrire le mot d'ordre » pour pénétrer dans sa caisse [...] (Melmoth réconcilié. X) Cet homme se trouvera aux limites même de la créativité : ce qui sera requis ne sera plus la lecture. mais l'écriture ». in Balzac. L'invention du roman. Colloque de Cerisy. (Paris : Belfond. 1982). p. 290.

[X] *Ibid*.. p. 260.

[XI] Je souligne.

[XII] Béguin. Balzac lu et relu. (Paris : Editions du Seuil. 1965). Préface de G. Picon. p. 11.

[XIII] Voir à ce sujet : « par ces yeux d'or j'ai bien envie de dormir ». La Fille aux yeux d'or. p. 271.

[XIV] Alain. Avec Balzac. (Paris : Gallimard. 1937). p. 11. et aussi : « qu'est-ce que *lire*? C'est *suivre les signes*. non sans explorer d'abord la masse en réserve. c'est-à-dire la page ». p. 13. je souligne.

[XV] Comme le fait remarquer Derrida dans La Dissémination. « comme le blanc est la totalité polysémique des blancs *plus* le lieu de l'écriture (hymen. espacement. etc.). où se produit cette totalité. ce *plus* aura. par exemple. dans le blanc de la page ou de la marge. un de ces représentant sans représenté. ». (Paris : Seuil. 1972). p. 308

[XVI] Derrida. Jacques. Parages. (Paris : Galilée. 1986). Derrida écrit aussi : « C'est pour te parler de la venue. de ce qui arrive ou n'arrive pas que je t'ai appelé. uniquement. Je ne pouvais m'entretenir de la venue avant de dire. *viens*. à toi. Mais aurai-je pu dire. à toi. *viens*. sans savoir. sans avoir. sans voir d'avance ce que « venir » veut dire ? [...] *Viens* n'est pas une modification de *venir* ». p. 25

[XVII] Je souligne.

[XVIII] Kanes. Martin. *Langage balzacien: splendeur et misère de la représentation*. in Balzac. l'invention du roman. p. 290. Je souligne. Il faudrait pouvoir noter la constante référence que fait Balzac à la hache dans certain de ses romans. notamment dans La Cousine Bette: « Elle ne concevait le sacrifice à faire à son idole qu'après y avoir écrit sa puissance *à coup de hache* ». p. 119 ou encore : « *Mme Marneffe était la hache*. Lisbeth était la main qui la manie ». Bibliothèque de la Pléiade. Edition Castex. (Paris : Gallimard. 1977). vol. VII. p.201

[XIX] Cixous. Hélène. L'Ange au secret. (Paris : Des Femmes. 1991). p. 37. Je souligne.

[XX] Ce qui est la thèse défendue par Nicole Mozet dans Balzac au pluriel. *op. cit*.

[XXI] Derrida. Jacques. La Dissémination. *op. cit*.. p. 309.

[XXII] Quignard. Pascal. Petits Traités I. (Paris : Maeght Editeur. 1990). p. 334.

[XXIII] Derrida. Jacques. La Dissémination. p. 262.

[XXIV] Richard. Jean-Pierre. Etudes sur le romantisme. (Paris : Editions du Seuil. 1970) p. 87. Je souligne.

[XXV] "Or. ce qui fut gravé sur la pierre. certains vieux tessons de céramique. des parois de murs ou de statues. la mosaïque longtemps translucide. peu à peu transparente d'un vitrail. de vieilles tapisseries aussi. certains

volumes même – si peu maniables qu'ils fussent – ne furent-ils pas parfois exactement des 'livres' ? », in Petits Traités I. Pascal Quignard. *op. cit.*, p. 315.

[xxvi] Pour Shoshana Felman, dans son livre What does a woman want? : reading and sexual difference. (Baltimore : John Hopkins UP. 1993) le corps de Paquita ne sert que de révélateur à l'amour que le frère et la sœur se vouent. Elle ne serait donc qu'une "femme-écran" qui servirait de point de "contact" à l'amour incestueux. pp. 41-67.

[xxvii] Derrida, Jacques. La Dissémination, p. 280.

[xxviii] Cixous, Hélène. Respiration de la hache, in *Contretemps* 1. Hiver 95 : 104-111. Notons ici que l'edition originale de La Duchesse de Langeais a paru sous le titre Ne touchez pas la hache en 1834 en référence à une anecdote qui figure dans le roman : « L'une des choses qui m'ont le plus frappé dans ce voyage [...] est la phrase que prononce le gardien de Westminster en vous montrant la hache avec laquelle un homme masqué trancha, dit-on, la tête de Charles premier en mémoire du roi qui les dit à un curieux. – Que dit-il ? demanda Mme de Sérizy. – *Ne touchez pas à la hache*, répondit Montriveau d'un son de voix où il y avait de la menace », in La Duchesse de Langeais. Bibliothèque de la Pléiade. Edition Castex. (Paris : Gallimard, 1977), vol. VII, p.989. Voir aussi les notes de cette édition, pp.1472-1505.

[xxix] Blanchot, Maurice. La Bête de Lascaut. (Montpellier : Fata Morgana, 1982), *op. cit.*, p. 9

[xxx] Quignard, Pascal. Petits traités I, *op. cit.*, p. 537.

[xxxi] Dällenbach. La Canne de Balzac. (Paris : José Corti, 1996), p. 164.

[xxxii] Quignard, Pascal. Petits Traités I, *op. cit.*, p. 334.

Crime and Punishment In Literature and the Arts

Paroles Gelées

UCLA French Studies

Special Issue
Volume 20.2

Spring 2003

Selected Proceedings from
the UCLA Department of French & Francophone Studies
Annual Graduate Student Conference

Crime and Punishment In Literature and the Arts

Paroles Gelées

UCLA French Studies

Special Issue
Volume 20.2

Spring 2003

Selected Proceedings from
the UCLA Department of French & Francophone Studies
Annual Graduate Student Conference

Editor-in-Chief: Alison Rice

Assistant Editor: Vera Klekovkina

Editorial Board: Christine Thuau
Edwin Hill

Sponsors: UCLA Graduate Students Association
Albert and Elaine Borchard Foundation
UCLA Campus Programs Committee
UCLA Center for European and Russian Studies
UCLA Center for Modern and Contemporary Studies
UC Transnational & Transcolonial Studies Multicampus Research Group

Paroles Gelées was established in 1983 by its founding editor, Kathryn Bailey. The journal is managed and edited by the French Graduate Students' Association and published annually under the auspices of the Department of French and Francophone Studies at UCLA.

Information regarding the submission of articles and subscriptions is available from the journal office:

Paroles Gelées
UCLA Department of French and Francophone Studies
212 Royce Hall, Box 951550
Los Angeles, CA 90095-1550
(310) 825-1145
gelees@humnet.ucla.edu

Subscription price (per issue):
$12 for individuals
$14 for institutions
$18 for international orders

Back issues available. For a listing, see our home page at
http://www.humnet.ucla.edu/humnet/parolesgelees/

Cover illustration by Benay Furtivo who also designed the Conference programs.

Copyright © 2002 by the Regents of the University of California.
ISSN

CONTENTS

Blurred Borders: Acknowledgements 4
Alison Rice
Introduction for Hélène Cixous 6
Françoise Lionnet
The Devil Without Confessing Him 8
Hélène Cixous
The Profound Complicity of George Bataille's Blue of Noon 30
David Fieni
Double enquête sur La Fille aux yeux d'or 36
Stéphanie Boulard
Le bijou dans l'œuvre de Baudelaire : une mutilation symbolique 45
Laura Pondea
Criminal Discourse in the Theatre: Marguerite Duras's L'Amante anglaise 51
Shelley Orr
Speaking the Unspeakable: The Creation of a New Caribbean Identity 60
Claire Gallou
Conference Program 67