

Le fiancé bandit et Le silence des agneaux

Le conte *Le fiancé bandit* et le roman *Le silence des agneaux* sont deux récits apparemment fort différents, pourtant apparentés. Dans les deux, on découvre les péripéties d'une jeune femme qui doit s'affranchir de l'idéalisation de la figure paternelle et affronter d'autres représentations du masculin. Le conte constitue la trame de fond ou l'archétype sous-tendant le livre duquel été tiré un film extraordinaire, gagnant de nombreux prix cinématographiques. Sur le plan psychologique, ces histoires nous donnent l'occasion de bien saisir des concepts comme le complexe paternel, le refus inconscient de la féminité et la réalité troublante de l'expérience de l'*animus* négatif.

Le conte Le fiancé bandit

Il était une fois un meunier qui avait une fille qui était très jolie. Lorsqu'elle fut en âge de se marier, il voulut lui choisir un époux qui la mit à l'abri de tout besoin. « Dès qu'un prétendant convenable se présente, je lui donnerai sa main », se disait-il. Peu de temps après se présenta un prétendant qui semblait d'une grande richesse ; le meunier, ne voyant rien à lui reprocher, lui promit la main de sa fille. La jeune fille, en revanche, ne se sentait pas l'inclination qu'elle aurait voulu pour ce prétendant ; elle n'avait pas confiance en lui : et, dans le fond de son cœur, chaque fois qu'elle le voyait, elle éprouvait une sorte d'horreur et de répulsion, ne fût-ce qu'en pensant à lui.

— *Tu es ma fiancée et tu ne me rends même pas visite, lui dit-il un jour.*

— *J'ignore où vous habitez, répondit-elle.*

— *Dans une maison au plus profond de la forêt.*

Elle chercha d'autres prétextes et ne se dit pas capable de trouver le chemin. Mais le fiancé coupa court à ces discours et dit : « Tu viendras me voir dimanche, j'ai déjà lancé mes invitations ; et pour que tu trouves ton chemin, je le marquerai avec des cendres ».

Le dimanche suivant, elle dut se mettre en route ; cependant, elle avait la gorge serrée sans savoir pourquoi et, comme elle voulait être sûre de retrouver sa route, elle emporta de pleines poches de lentilles et de petits pois. Dans la forêt, elle suivit le chemin marqué de cendres et, tout en avançant, elle jetait quelques petits pois ou quelques lentilles par terre. Il lui fallut presque toute la journée pour parvenir au cœur de la forêt, où se dressait effectivement une maison isolée, une maison qui ne lui plut pas du tout parce qu'elle était triste et lugubre.

Elle entra, mais ne trouva personne et écouta le silence qui régnait jusqu'au moment où retentit une voix :

« Te voilà chez les brigands,

La fiancée, va-t'en, va-t'en ! »

La jeune fille vit en levant les yeux que la voix émanait d'une cage suspendue au mur avec un oiseau. Et l'oiseau répéta :

« La fiancée, va-t'en, va-t'en !

Te voilà chez les brigands. »

Elle visita alors toute la maison, de pièce en pièce, elle était entièrement vide. Pour finir, elle descendit même à la cave, et là, elle trouva une vieille femme assise qui branlait du chef.

— Est-ce bien ici qu'habite mon fiancé, demanda la jeune fille, sauriez-vous me le dire.

— Hélas ! Malheureuse enfant, où t'es-tu donc mise ? Tu es dans un repaire de brigands, une maison de bandits et d'assassins. Tu voulais fêter des noces, tu vas les fêter avec la mort ! Vois-tu ce chaudron ? On m'avait dit de le remplir d'eau et je devais t'y faire cuire, coupée en morceaux, après que tu serais tombée entre leurs mains ; ce sont des ogres. Mais tu me fais pitié, et je vais te sauver ! Sans cela, tu étais perdue.

La vieille la conduisit alors derrière un grand tonneau qui la dissimulait entièrement.

— Ne fais aucun bruit, ordonna-t-elle, ne bouge pas, et ne fais pas le moindre geste, sinon, tu es perdue. Quand les brigands dormiront, cette nuit, nous partirons toutes les deux : c'est une occasion dont j'ai rêvé depuis longtemps.

À peine avait-elle prononcé ces paroles que les brigands rentrèrent. Ils arrivèrent tous ensemble, traînant avec eux une autre jeune fille dont ils n'écoutaient ni les cris ni les gémissements. Ils la forcèrent à boire trois verres de vins différents qui lui déchirèrent les entrailles. Puis ils lui arrachèrent ses vêtements, la couchèrent sur une table, la coupèrent en morceaux et couvrirent les morceaux de gros sel. Derrière le tonneau, la malheureuse fiancée tremblait de tous ses membres à la pensée du sort qui lui était réservé. L'un des brigands, essayant d'arracher une bague au doigt de sa victime, empoigna la hache et fit sauter le doigt d'un coup, il alla retomber derrière le tonneau sur les genoux de la jeune fille. Le brigand prit une bougie et partit à la recherche de ce trésor, mais il ne trouvait rien.

— Est-ce que tu as regardé derrière le tonneau ? demanda l'un de ses compagnons.

C'est alors que la vieille intervint :

— À table maintenant, venez à table ! Vous chercherez demain matin ! Il ne va pas s'envoler tout seul, ce doigt !

— C'est vrai, reconnurent les brigands, et quittant cette recherche, ils s'attablèrent pour manger et boire. Comme la vieille femme avait mis un somnifère dans leur breuvage, ils ne tardèrent pas à ronfler tous dans la cave comme des brutes. Lorsqu'elle entendit ces ronflements, la jeune fille sortit de sa cachette ; elle enjamba les corps des dormeurs, épouvantée à l'idée qu'elle aurait pu en réveiller un, et après qu'elle eut traversé sans dommage, la vieille femme l'entraîna en haut, ouvrit la porte, et elles s'enfuirent à toute allure, courant presque pour fuir ce repaire de malheur. Le vent avait emporté les cendres qui marquaient le chemin, mais les pois et les lentilles étaient restés, ils avaient même germé et poussé, si bien, qu'à la clarté de la lune elles n'eurent aucune difficulté à suivre leur route.

Elles cheminèrent toute la nuit et arrivèrent au moulin au lever du jour. La jeune fille raconta ce qui lui était advenu et son père resta muet d'étonnement. Le jour qui devait être celui des noces, le fiancé arriva. Le meunier avait invité ses parents et amis en grand nombre. Quand tout le monde fut attablé, chacun dut raconter une histoire, et tout le monde le fit, à tour de rôle. La mariée restait assise et se taisait.

— Eh bien, mon amour, tu ne connais aucune histoire ? Raconte-nous donc quelque chose ! lui dit le fiancé.

— Je vais vous raconter un rêve, finit-elle par dire. Je marchais toute seule dans une grande forêt et j'ai fini par aboutir à une grande maison très bizarre dans laquelle il n'y avait personne ; mais il y avait au mur une cage avec un oiseau qui criait :

« Te voilà chez les brigands,
La fiancée, va-t'en, va-t'en ! »

Il le répéta deux fois, mais ce n'était qu'un rêve. Alors j'ai pénétré dans toutes les pièces, et toutes les pièces étaient vides, mais cette maison avait quelque chose d'horrible. Je suis descendue à la cave, et dans la cave j'ai trouvé une vieille femme qui branlait du chef. Je lui ai demandé si mon fiancé était dans cette maison. Mais elle m'a répondu que j'étais dans un repaire de brigands et qu'ils avaient l'intention de me tuer et de me couper en morceaux ; elle-même était chargée de me faire cuire ensuite. C'était dans mon rêve, ce mauvais rêve que je faisais. La vieille m'a cachée derrière un énorme tonneau pour que personne ne me voie et à peine j'étais dans ma cachette que les brigands sont arrivés. Ils traînaient avec eux une malheureuse à qui ils firent boire de force trois sortes de vin qui lui déchirèrent les entrailles. Tout cela, c'était dans mon rêve, rien qu'un rêve. Ils lui ont arraché ses vêtements et ils ont coupé son corps en morceaux, puis ils ont couvert les morceaux de gros sel. Tout cela, c'est toujours ce que j'ai rêvé. La jeune fille portait à son doigt une bague d'or, et l'un des brigands a voulu s'en emparer ; comme il n'y arrivait pas assez vite, il a donné un coup de hache sur ce doigt qui a volé dans l'air et qui est venu retomber sur mes genoux derrière le grand tonneau.

— *Ce doigt qui portait la bague, le voici ! conclut-elle abruptement, en tirant le doigt de sa poche pour le montrer à tous les invités.*

Le brigand était devenu blanc comme un linge au fur et à mesure que se déroulait cet épouvantable récit ; il se leva brusquement et voulut s'enfuir, mais les invités étaient nombreux et surent le retenir. Ils le ligotèrent et le livrèrent à la justice. C'est ainsi qu'il fut condamné, avec tous ceux de sa bande, pour tous les crimes qu'ils avaient commis¹.

Interprétation

1. La fille à papa

Le titre du conte nous renvoie au statut de fiancé qui définit celui qui est engagé par la promesse du mariage. Un tel engagement évoque la possibilité de l'expérience amoureuse qui, elle-même, ouvre à la possibilité de confrontation à l'expérience de l'*anima* et de l'*animus*. Le qualificatif de bandit suggère davantage un lien avec l'aspect négatif de l'*animus* qui comporte souvent un aspect destructeur².

Il était une fois un meunier qui avait une fille qui était très jolie. Lorsqu'elle fut en âge de se marier, il voulut lui choisir un époux [convenable]...

L'introduction du temps et du lieu se fait par la formule classique « *Il était une fois* », qui nous situe hors du temps et de l'espace, dans le « nulle part » de l'inconscient collectif. Par conséquent, l'histoire concerne l'ensemble de la collectivité humaine. Elle ne s'adresse pas à un individu en particulier, bien que certaines personnes s'y reconnaîtront davantage que d'autres. Dans ce « nulle part » se trouve trois personnages : un père meunier, sa fille qualifiée de jolie et en âge de se marier, et un prétendant irréprochable qui paraît d'une grande richesse. Ainsi, le premier paragraphe nous place devant une psyché triangulée dans lequel le masculin est dominant. La prépondérance du masculin s'exprime d'abord par un déséquilibre : deux représentations masculines pour une seule figure féminine. Il est renforcé par le fait de l'absence d'une figure maternelle, de même que par la relation d'appartenance de la fille à son père.

¹ Grimm, Joseph & Wilhelm (1984), *Contes*, Munich, Hasso Ebeling, pp. 332-338.

² von Franz, Marie Louise (1987), *L'Interprétation des Contes de Fées*, Paris, Dervy-Livres, p. 203.

Celui-ci décide pour elle sans égard à son désir personnel, ce qui signifie psychologiquement que la personne est dominée par le lien au père et que ses choix individuels sont absents de sa conscience. Conséquemment, il s'agit d'une femme dont la ligne directrice est la conformité et le conventionnel. Cette domination inconsciente par le masculin est généralement compensée au niveau conscient par une représentation féminine caricaturale où peuvent dominer l'infantilisme et l'innocence. Ces traits s'expliquent par le fait que cette femme doit conserver une identité de « petite fille » afin de maintenir un statut inconscient de « fille à papa ».

Les images masculines sont celles d'un père meunier et d'un fiancé brigand. Le meunier exploite un moulin à céréales. Cette image dans son contexte doit être envisagée dans ses aspects négatifs. On rapporte sur le plan folklorique que le meunier portait souvent des projections négatives en raison de sa position de courtier. En effet, il tire son revenu de l'utilisation du travail des autres. Ceux-ci dépendent de lui pour la transformation de leur travail en produit monnayable. Dans ces conditions, il devient facilement un écran approprié pour certaines projections négatives. De plus, l'impressionnante machinerie à l'intérieur du moulin amenait les gens à doter le meunier de pouvoir surnaturel inquiétant dont une explication possible était un lien avec le Diable. Sur le plan psychique, le moulin évoque le mouvement rotatif — *the mill of the mind*, le moulin de la pensée — signifiant « une pensée rituelle et non créatrice »³. Ce type de pensées « qui tournent en rond » caractérise une appartenance inconsciente à la figure intérieure paternelle négative ; ne se permettant pas d'assumer d'être elle-même par elle-même, la femme possédée par un tel complexe ne peut que répéter sans cesse les mêmes *patterns* en suivant les convenances collectives. Elle ne se donne pas l'autorisation de les modifier, puisqu'un tel changement exigerait un recours à sa créativité individuelle.

[U]n prétendant [...] semblait d'une grande richesse ; le meunier, ne voyant rien à lui reprocher, lui promit la main de sa fille. La jeune fille [...] n'avait pas confiance en lui : et, dans le fond de son cœur, [...] elle éprouvait une sorte d'horreur et de répulsion, ne fût-ce qu'en pensant à lui.

La seconde figure masculine est celle du fiancé. On nous le présente comme un prétendant convenable, qui semble riche et irréprochable aux yeux du père. Il s'agit aussi de caractéristiques de l'influence du complexe paternel négatif : une conformité aux règles établies et un attachement excessif aux valeurs conventionnelles — on notera que cette conformité peut parfois s'exprimer par une attitude anticonformiste caricaturale, comme un mode d'opposition systématique à la mère afin de continuer d'appartenir au père ce qui revient au même psychologiquement. Le fait que le prétendant soit riche nous indique où se concentre l'énergie psychique, soit du côté du principe masculin ; le complexe inconscient exerce donc une forte influence sur le Moi de la fille. Par ailleurs, le conte fait référence à « l'irréprochabilité ». Cette caractéristique doit être mise en relation avec une forme de tyrannie qui accompagne l'état de possession par l'*animus* négatif. Elle se manifeste par une autocritique sévère et constante, sans aucune échappatoire. Par exemple, cette patiente qui, par souci d'irréprochabilité demeurait toujours en dehors de toute forme de prise de position ou de décision. Ce faisant, elle se reprochait cette attitude qu'elle jugeait lâche. On peut constater dans cette courte illustration de quelle façon un raisonnement circulaire — moulin de la pensée — peut être coïncant. Au centre de ce cercle se trouve l'obligation de se voir irréprochable.

La combinaison qui regroupe un père idéalisé et un fiancé bandit trouve sa correspondance clinique chez une femme qui ne peut pas se permettre de ressentir d'attrance envers un homme « intéressant » selon les critères habituels mais qui, parallèlement, se laisse séduire par des hommes qui l'exploitent et qui sont généralement considérés comme malveillants. L'exploration d'une telle configuration montre parfois que la femme ne peut

³ De Vries, Ad & Arthur (2004), *Dictionary of Symbols and Imagery*, Amsterdam, Elsevier, p. 385.

pas se laisser attirer par un homme valable parce que cela constituerait une trahison du lien inconscient au père. Le rapport avec l'homme « méchant » ne constitue pas une menace pour cette relation privilégiée.

Quant à la fille du meunier, on nous dit qu'elle est jolie et en âge de se marier. En âge de se marier signifie que le temps est venu de rencontrer son opposé contra-sexuel. Il s'agit d'une rencontre tout à fait différente selon qu'on la considère du point de vue extérieur ou intérieur. Au niveau de la vie extérieure, cela signifie qu'il est temps de laisser le lien exclusif au père afin de se rendre disponible pour une relation avec un autre homme. L'idéalisation de la figure paternelle nuit énormément à cette éventualité parce que les autres hommes ne peuvent que paraître inférieurs en comparaison de l'image idéalisée du Masculin projetée sur le père. L'attachement excessif au père est un lien endogame alors que le mariage implique une relation exogame. L'exogamie est importante pour assurer l'évolution et le développement de la race humaine. On constate à nouveau que le problème soulevé par le conte du fiancé bandit dépasse le caractère strictement individuel.

Sur le plan de la vie intérieure, le Moi conscient doit rencontrer l'inconscient, l'ego doit se préparer à rencontrer l'*animus*. L'idée du mariage évoque aussi le « pour le meilleur et pour le pire » ce qui correspond à l'*animus* positif et l'*animus* négatif ; dans ce conte, le positif idéalisé est représenté par le père et le négatif par le fiancé bandit. Il existe donc un rapport de surcompensation entre l'idéalisation d'une part et la dévalorisation du masculin d'autre part. Dans le même ordre d'idées, on nous dit que la fille ne ressent pas l'inclination voulue pour ce prétendant et qu'elle éprouve une sorte d'horreur au fond de son cœur. Le fond du cœur signifie la profondeur de l'âme, c'est là que réside l'horreur qui est projetée sur l'homme en face d'elle. Cela provoque des sentiments de répulsions naturelles. Dans son livre *Amor and Psyche*, le psychanalyste Erich Neumann mentionne que « dans l'expérience profonde du féminin, dans le mariage du destin raconté dans de nombreux mythes et contes, la vierge sacrifiée à un monstre, un dragon, un sorcier ou un esprit démoniaque, est un *hieros gamos*, un mariage originel⁴. » Le caractère destructeur symbolique que ces images psychiques supposent exprime la projection sur l'homme de l'hostilité et de la destructivité contenues dans l'inconscient de la femme. Il y a au fond de l'âme de cette femme une forme de connaissance ancestrale du contenu de cette projection. Notre héroïne n'a pas encore conscience de cette réalité cruelle à l'intérieur d'elle-même. Prise dans le complexe paternel idéalisé, ses perceptions se limitent aux aspects idéaux du masculin.ⁱ

Du point de vue clinique, l'insistance sur le fait que la fille du meunier est *très jolie* souligne l'importance qui est accordée à la *persona*, une *persona* adaptée au conventionnel. La joliesse dont il est question ici n'est pas nécessairement d'ordre esthétique. Elle peut tout aussi bien référer à ce que la fille imagine que le père juge « joli ». Ainsi, l'héroïne du *Silence des agneaux* s'investit à fond dans une formation de policière qui concorde avec l'image idéalisée de son père qu'elle se représente comme un fier policier mort dans l'exercice de ses fonctions. Une femme possédée par un complexe paternel pourra développer une identité masculine au détriment de sa féminité qui sera alors refoulée dans l'Ombre. Son souci apparent d'être jolie ne se fondera pas sur les critères habituels de la beauté féminine. Par ailleurs, le surinvestissement dans la *persona* accompagne souvent un manque d'investissement dans l'*anima/animus*. Cela semble être le cas ici puisqu'on anticipe un rapport difficile avec l'*animus* compte tenu des sentiments d'horreur qu'il suscite déjà.

Le problème qui nous est exposé dans le paragraphe d'introduction est celui d'une femme aux prises avec un complexe paternel qui la rend conventionnelle, dépourvue d'idées personnelles. Elle est davantage soucieuse de son contact avec le monde extérieur que de son rapport avec son intériorité. Son premier contact avec le

⁴ Neumann, Erich (1990), *Amor and Psyche*, Princeton, Princeton University Press, p. 62.

fiancé la confronte à une réalité intérieure qui, en se manifestant, soulève des sentiments d'horreur. Cependant, elle ne pourra plus maintenir la dénégation. Elle doit affronter la réalité de ce qui l'influence inconsciemment.

Compte tenu de cette introduction, on doit s'attendre à ce que le conte nous conduise vers le développement du féminin via la recherche de l'élément féminin manquant, à savoir la figure de la mère. Cela signifie qu'elle doit accorder de l'importance au développement de son identité féminine. Le féminin refoulé doit pouvoir accéder à la conscience. L'établissement d'un lien véritable avec ses racines féminines qui, à ce moment-ci, font partie de l'Ombre est un préalable à la relation avec la figure d'*animus*. Le chemin pour parvenir à l'*animus* passe par l'inconscient personnel.

2. La visite chez le fiancé

« Tu es ma fiancée et tu ne me rends même pas visite, lui dit-il un jour. J'ignore où vous habitez, répondit-elle. Dans une maison au plus profond de la forêt. »

L'*animus* représenté par le fiancé en tant que figure de l'inconscient est dans un rapport d'interdépendance avec le conscient ; il a besoin de cette visite, de cette relation. Ce besoin et la frustration qui en découle sont exprimés par la façon dont l'invitation est formulée. En termes de présentation clinique, il s'agit de signes de l'*animus* que le Moi refuse de voir, alors il insiste en tentant de le culpabiliser. La culpabilité est un outil utilisé par l'*animus* pour mieux dominer la femme et la garder sous son emprise. La résistance de la fiancée montre la discordance entre la réaction instinctive négative et l'image idéalisée du père qui domine la psyché de cette femme. Selon les « directives » du complexe paternel, elle devrait se soumettre sans discuter. Cependant, sa réaction émotionnelle est la peur et le dégoût. Malgré le fait que cette réaction soit fondée, comme nous le découvrons plus tard dans le récit, il faut tout de même que la fille aille au-delà de cette résistance à avancer.

La réticence de la fille s'explique aussi par le fait que le Moi ne connaît effectivement pas la route vers l'inconscient. Se laissant guider par les règles conformistes (Loi du Père), elle n'a pas développé une connexion avec ce qui se passe en elle. Quand on lui demande ce qu'elle ressent face à ceci ou cela, elle ne le sait pas. Elle peut percevoir un malaise, mais n'a pas d'expérience pour l'explorer et découvrir sa signification. C'est une fonction positive de l'*animus* que de conduire vers l'inconscient, de permettre la relation dialectique entre le moi et l'inconscient au sein du processus d'individuation⁵. Cette fonction n'est pas développée chez la femme qui appartient encore à papa.

[...] et pour que tu trouves ton chemin, je le marquerai avec des cendres.

L'*animus* indique le chemin vers l'inconscient avec de la cendre. La cendre est étroitement liée à la mort. La cendre et la poussière sont les résidus qui subsistent après la destruction : « ce qui reste après l'extinction du feu, donc, anthropocentriquement, le cadavre, résidu du corps après que s'y est éteint le feu de la vie⁶ ». Une femme possédée par l'*animus* négatif a souvent le sentiment d'être une « morte-vivante » ou un robot. De l'extérieur, elle a souvent une apparence livide par la pâleur de son visage et une attitude générale d'où la vie semble précaire. Comme nous l'avons vu plus haut, l'énergie psychique appartient à la figure d'*animus*, la femme possédée en est privée.

⁵ McNeely, Deldon A. (1991), *Animus Aeternus*, Toronto, Inner City Books, p. 33.

⁶ Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (2019), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, p.216.

Finalement, le lieu de résidence du fiancé se trouve dans la forêt. La forêt est un des plus grands symboles de l'inconscient en raison de son aspect primitif, instinctif, végétal, non encore défriché. Vu sous cet angle, il est clair que le mariage dont nous parle ce conte se situe au niveau psychique puisque le fiancé réside dans l'inconscient.

Le dimanche suivant, elle dut se mettre en route ; [...] Dans la forêt, elle suivit le chemin marqué de cendres et, tout en avançant, elle jetait quelques petits pois ou quelques lentilles par terre.

Le dimanche, premier jour de la semaine, suggère que la personne se trouve au début d'un processus. Marcher sur un chemin en forêt indique que des aspects encore inconscients doivent être éclairés et des complexes mis à jour, c'est-à-dire devenir conscients. Le fait de mettre des pois et des lentilles indique une attitude de méfiance sage face à l'inconscient. En effet, il vaut mieux ne pas faire preuve d'une confiance aveugle envers l'inconscient. Il contient certes les éléments nécessaires à notre croissance, mais il renferme aussi des forces de destruction impressionnantes et face auxquelles une attitude trop naïve est dangereuse. Au niveau de l'inconscient, les opposés sont très peu différenciés, la distance y est bien mince entre le « paradis » et « l'enfer ».

On remarquera que la fiancée dépose des pois et des lentilles sur le chemin marqué par de la cendre déposée précédemment par le fiancé. Ces symboles renferment des caractéristiques féminines puisque le pois est consacré à Áine, la grande déesse irlandaise de la lune alors que la lentille est étroitement liée à l'idée de se nourrir à partir de la terre, d'où un lien étroit avec le principe féminin dont l'agriculture fait partie. Il s'agit donc d'un élément féminin qui est mis en terre, donc nouvellement semé. Il demandera du temps et des conditions favorables pour croître et se développer. Ce symbolisme concorde avec le début d'un processus de développement du féminin chez notre héroïne. Le même motif des pois et des lentilles dans la cendre est présent dans le conte de Cendrillon, conte qui concerne lui-aussi le développement du féminin.

Il lui fallut presque toute la journée pour parvenir au cœur de la forêt, où se dressait effectivement une maison isolée, une maison [...] triste et lugubre.

Si nous imaginons que la fiancée marche toute une journée dans une forêt en suivant un sentier, il s'agit d'une longue marche. Celle-ci représente la « longueur » nécessaire pour parvenir au cœur de l'inconscient collectif, dans lequel réside l'archétype de l'*anima/animus*. Le conte résume en une simple phrase une démarche introspective qui peut nécessiter des mois, voire des années. Une période qui la conduit à une maison. « La comparaison symbolique de la maison renseigne sur notre état, elle nous fait savoir comment nous nous portons intérieurement aussi bien qu'extérieurement⁷. » La maison nous est présentée comme étant triste et lugubre. Cette image traduit la prise de conscience de l'état de tristesse et d'isolement, une impression de vide intérieur qui se produit quand l'*animus* négatif occupe une place prédominante sur la scène psychique. La visite de la maison accentue cette réalisation puisqu'elle la trouve vide, sauf la cave. Celle-ci renferme symboliquement les réserves de l'âme et les possibilités de l'inconscient, ce qui n'a pas encore été déballé, ce qui par conséquent n'a pas encore été mis à notre disposition⁸. Mais avant d'explorer davantage la signification de la cave, arrêtons-nous, comme le fait la fiancée, à l'entrée de la maison.

Elle entra, mais ne trouva personne et écouta le silence qui régnait jusqu'au moment où retentit une voix : « Te voilà chez les brigands, La fiancée, va-t'en, va-t'en! ». La jeune fille vit en levant les yeux que la voix

⁷ Aeppli, Ernest (1986), *Les rêves et leur interprétation*, Montréal, Éditions du Roseau, p. 180.

⁸ Aeppli, Ernest (1986), *Les rêves et leur interprétation*, Montréal, Éditions du Roseau, p. 179.

émanait d'une cage suspendue au mur avec un oiseau. [...] Elle visita alors toute la maison, de pièce en pièce, elle était entièrement vide.

La présence de l'oiseau à l'entrée de la maison va dans le même sens que celui du dimanche relevé précédemment, à savoir un début. À ce sujet, Marie-Louise von Franz précise que « L'oiseau n'est pas le tout de l'expérience intérieure mais seulement son commencement : c'est un véhicule, un guide y menant⁹. » L'oiseau, par son caractère aérien, évoque également l'âme. Considéré sous cet angle, c'est un aspect de son âme qui s'adresse à la fiancée ; il y a alors un contact avec cette sphère de sa personnalité inconsciente. Cependant, on remarque que l'oiseau est dans une cage. Que signifie que son âme soit représentée dans une situation de captivité ? Discutant de ce thème, Clarissa Pinkola Esté écrit : « Chaque fois qu'une créature est en cage, ses cycles naturels de sommeil, de sélection de partenaire, hormonaux, de toilettage ou d'instinct parental et ainsi de suite, se détériorent. Comme les cycles naturels sont perdus, un vide s'ensuit. Ce vide n'est pas plein, comme le concept Bouddhiste du vide sacré, mais plutôt vide comme être à l'intérieur d'une boîte scellée sans fenêtres¹⁰. » Cette image du vide décrit bien le sentiment d'insignifiance qui accompagne un état de possession par l'*animus* négatif, et c'est le fait de la dépossession de soi-même qui en est la cause. Cet oiseau en cage a perdu, du fait de son état de captivité, sa valeur en tant que représentant de l'instinct qui pourrait être aidant dans une situation comme celle dans laquelle se trouve la fiancée. Elle doit donc aller à l'encontre de ce qu'elle « entend » en dedans d'elle-même. Elle doit combattre sa tendance naturelle qui lui commande de demeurer dans l'innocence et de fuir devant la maison lugubre. Elle doit se confronter à l'expérience, même si elle lui apparaît contre nature et aller de l'avant malgré ce que l'oiseau encagé lui souffle à l'oreille. Les messages en provenance de nos complexes inconscients sont à prendre avec circonspection. On sera amené à répéter les mêmes schémas erronés de comportement si on n'est pas critique face à ce qui provient de l'inconscient.

Alors que la première partie mettait en évidence la présence d'un complexe paternel, la seconde a entraîné la fiancée au-delà de son territoire habituel. Dans la forêt de l'inconscient, elle se découvre elle-même vide (comme la maison) et emprisonnée (comme l'oiseau). En s'y rendant, elle peut réaliser le manque au niveau de ses racines identitaires féminines et commencer à y remédier en semant des graines (agriculture = principe féminin) le long de son cheminement personnel.

3. La vieille femme

Elle descendit même à la cave, et là, elle trouva une vieille femme assise qui branlait du chef.

La visite de la maison la conduit à la cave. Sous la thématique plus générale de la maison, la cave ou le grenier sont souvent des allégories pour l'inconscient¹¹. La cave qui nous occupe ici fait partie d'une maison déjà située psychiquement dans l'inconscient. Cela signifie que la fiancée se retrouve dans les profondeurs de l'inconscient collectif, là où on rencontre les aspects instinctuels les plus primaires, autant positifs que négatifs. Ce qu'elle y rencontre est d'abord une vieille femme qui branle du chef. C'est donc dire que la mère dont nous avons noté l'absence au début du conte apparaît ici. Quand la mère est absente du conscient, on s'attend à la retrouver dans l'inconscient. Il s'agit alors d'une figuration de la Mère archétypale. Il y a alors activation d'un archétype dans sa dimension favorable qui correspond à un côté positif de la mère qui était inaccessible. Le fait de branler du chef a le sens de réfléchir, penser, utiliser sa capacité de réflexion. Le fait

⁹ von Franz, Marie-Louise (1978), *La voie de l'individuation dans les contes de fée*, Paris, La fontaine de pierre, pp. 285 et suivantes.

¹⁰ Pinkola Estés, Clarissa (1992), *Women Who Run With the Wolves*, New York, Ballantine Books, p. 232.

¹¹ Morel, Corinne (2005), *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, Paris, Éd. L'Archipel, p. 569.

de trouver cet aspect dans l'inconscient signifie que la personne n'avait pas accès à cette faculté dans le conscient. Il s'agit d'une autre caractéristique de la possession par l'*animus* négatif que d'être privé de la capacité de penser par soi-même et pour soi-même.

Toujours dans l'optique archétypale, on peut amplifier l'image de la vieille femme au moyen de la figure mythique de Déméter, la Grande Mère de la mythologie grecque qui s'est elle-même transformée en vieille femme dans son périple à la recherche de sa fille Perséphone. Le culte de cette déesse se passait dans une grotte souterraine à Éleusis alors qu'ici la rencontre se fait aussi sous terre, dans la cave. Dans le mythe de Déméter et de sa fille Perséphone, cette dernière est enlevée par Hadès qui l'amène dans son royaume, le Royaume souterrain des morts. Déméter est au désespoir de perdre sa fille, mais elle ne l'abandonne pas. Déguisée en vieille femme, elle entreprend un long périple pour la retrouver. Finalement, n'y parvenant pas, elle décide d'empêcher les semences de germer — Déméter, une déesse de l'agriculture, possède le pouvoir de contrôler ce qui pousse dans la terre — menaçant ainsi d'affamer l'humanité si elle ne revoit pas sa fille. Après négociation avec Zeus et Hadès, il fut convenu que Perséphone serait avec sa mère pour les deux tiers de l'année, mais devrait passer l'hiver avec son époux Hadès. Voilà pourquoi la terre ne produit pas durant l'hiver : Déméter, privée de sa fille, entre dans un état morose qui se traduit par la mort apparente de la végétation.

Par rapport à ce qui nous occupe actuellement, le fait que la fiancée rencontre une figure maternelle positive qui ne l'abandonne pas est le point central. Déméter doit affronter les figures masculines dominantes que sont Zeus et Hadès pour parvenir à ses fins. Dans notre conte, la vieille femme doit composer avec les ogres. On verra plus loin que le livre/film *Le silence des agneaux* nous présente également une figure maternelle qui doit affronter des figures masculines puissantes sans abandonner sa fille (voir Sénateur Martin). Ces figures féminines peuvent affronter le Masculin parce qu'elles ont accès à une « connaissance ancestrale » du Masculin. L'*animus* résulte d'une synthèse de la somme des expériences du Masculin vécue par les femmes de génération en génération. Ainsi, le rapport qu'établit la fille avec le Masculin est certes influencé par sa relation avec son père personnel, mais également par la relation qu'établit la mère avec le Masculin, relation qui a été influencée par celle de la grand-mère, de l'arrière-grand-mère et ainsi de suite jusqu'à la nuit des temps. La vieille femme dans la cave représente le lien avec la lignée féminine collective.

— *Est-ce bien ici qu'habite mon fiancé, demanda la jeune fille [...]*

— *Hélas ! Malheureuse enfant, où t'es-tu donc mise ? Tu es dans un repaire de brigands, [...] Vois-tu ce chaudron ? On m'avait dit de le remplir d'eau et je devais t'y faire cuire, coupée en morceaux, [...] ce sont des ogres. Mais tu me fais pitié, et je vais te sauver !*

La rencontre intérieure avec la mère positive lui permet de se rendre compte de la nature des forces auxquelles elle est confrontée, c'est-à-dire des forces masculines malfaisantes, effrayantes et dévorantes. Même si la connaissance de ce qui nous dirige à notre insu n'est pas suffisante pour s'en libérer, il s'agit d'une étape préliminaire nécessaire. Cette obscure mère est capable de rencontrer les ogres, signifiant la capacité de reconnaître leur présence à l'intérieur de la psyché.

Ogre vient d'Orcus qui est le nom d'une divinité infernale, démon de la mort¹². L'ogre symbolise la nature instinctuelle de l'homme, elle le renvoie au rang des bêtes fauves, des tigres, des loups, ce qui se manifeste par l'avidité, le sadisme. Il s'agit d'une force archaïque masculine très puissante lorsqu'elle est maintenue inconsciente, donc libre d'agir sans l'influence du conscient : c'est le côté dévorant masculin. On peut

¹² Orcus en tant que « démon de la mort » est distinct de Hadès, divinité de l'enfer. (NDA)

imaginer que le passage dans le chaudron aurait signifié une régression plus profonde, voire une désintégration du Moi (coupée en morceaux = démembrement), ce qui correspond au désir ultime de l'*animus* négatif. Marie-Louise von Franz parle de ce type de personnage en tant que « meurtrier et rien de plus : il ne peut ni transformer ses femmes, ni se transformer lui-même. [...] Devant lui seule la fuite est possible¹³. » Pour une jeune fille qui, sous l'influence du complexe paternel, idéalise le masculin à outrance, la confrontation avec les aspects négatifs du Masculin constitue une épreuve significative dans son développement. Avec la rencontre d'une figure féminine positive associée à un début de conscientisation du masculin négatif s'opère l'amorce d'une modification de la valeur accordée à chaque genre dans la psyché de la fiancée.

La vieille la conduisit alors derrière un grand tonneau [...]. Ne fais aucun bruit, ordonna-t-elle, [...] Quand les brigands dormiront, cette nuit, nous partirons toutes les deux...

La fuite est, de fait, l'objectif de la vieille femme, mais auparavant la fiancée doit se cacher derrière un grand tonneau avec la recommandation de ne faire aucun bruit, de ne pas bouger. Le Moi doit laisser faire, « lâcher prise ». Il s'agit d'une initiation au principe Féminin dans lequel « être » prédomine sur « faire ». Rester apparemment passive, mais les yeux grands ouverts. De l'extérieur, cela peut sembler de la stagnation, mais en réalité c'est un temps d'initiation et d'incubation qui permet qu'une profonde dissociation psychique se répare et que des problèmes se résolvent¹⁴. Le tonneau a également une connotation féminine en tant que réceptacle et lieu de transformation et d'incubation, une sorte d'utérus. Son lien étroit avec la vieille femme renforce ces associations. L'attente passive mais attentive derrière ce tonneau est également de l'ordre du principe féminin : laisser faire en gardant l'esprit ouvert à ce qui se passe sans intervention de l'ego qui prend alors une position de témoin. Il s'agit d'un état d'abandon conscient qui permet aux forces inconscientes d'agir sous le regard et l'influence du conscient. La femme peut alors prendre conscience de ces forces agissantes en elle. Le même tonneau, sur le plan mythologique, évoque le tonneau des Danaïdes¹⁵, qui symbolise l'éternel recommencement, le travail jamais achevé, toujours à reprendre. Il s'agit d'un aspect de la destinée féminine auquel l'ego tentait de se soustraire par le maintien du lien à la figure masculine du père.

Les brigands rentrèrent [...], traînant avec eux une autre jeune fille [qu'ils] forcèrent à boire trois verres de vins différents qui lui déchirèrent les entrailles. Puis ils lui arrachèrent ses vêtements, la couchèrent sur une table, la coupèrent en morceaux...

Ce passage souligne l'importance de la conscience expérientielle. La présence de l'*animus* dans ses aspects négatifs ne doit pas être uniquement connue, mais également vécue et ressentie profondément. Au sujet du vin, « In vino veritas », dit Alcibiade dans Le Banquet de Platon alors que, pour les Chinois, « trois coupes de vin font saisir une doctrine profonde¹⁶. » L'action du vin, avant l'atteinte de l'état d'ivresse, peut contribuer à atténuer l'effet de la volonté et ainsi permettre un contact plus libre avec ce qui se situe dans l'inconscient. L'élément perçu doit pouvoir s'intégrer dans les « tripes ». Une forte association doit exister entre la perception et les émotions qui y sont liées pour que l'expérience soit profitable. Le déchirement des entrailles représente la perte d'innocence et la douleur émotionnelle qui y est associée. La jeune fille qui est amenée par les brigands représente l'aspect « petite fille » de la personnalité. Les vêtements arrachés et le découpage

¹³ von Franz, Marie-Louise (1987), *L'Interprétation des Contes de Fées*, Paris, La fontaine de pierre, p. 203.

¹⁴ von Franz, Marie-Louise (1993), *La femme dans les contes de fées*, Paris, Éditions Albin Michel, p.156.

¹⁵ Les Danaïdes sont les 50 filles de Danaos et Io qui furent contraintes d'épouser les 50 fils d'Égyptus. Le soir de leurs noces, 49 Danaïdes tuèrent leur mari. Elles furent condamnées aux Enfers à remplir éternellement une cruche avec un vase percé. La 50^e est Hypermnestre qui aimait son mari Lyncée, les parents de Persée et de Danaé. (NDA)

¹⁶ De La Rocheterie, Jacques (1986), *La symbolologie des Rêves*, Paris, Imago, p. 253.

en morceaux signifient que c'est morceau par morceau, pièce par pièce que se défait l'innocence, cet aspect de l'Ombre personnelle de la fiancée. Dans cette optique, l'expérience que fait la fiancée derrière le tonneau est une initiation lui permettant éventuellement de sortir de l'infantilisme, conséquence chez elle de son complexe paternel qui lui demande de demeurer la « fille à papa ».

L'un des brigands, essayant d'arracher une bague au doigt de sa victime, empoigna la hache et fit sauter le doigt d'un coup, il alla retomber derrière le tonneau sur les genoux de la jeune fille.

Ce passage concernant le doigt bagué va dans le même sens : cette bague signifie une forme d'engagement qui est ici violemment rompu. Le lien excessif avec le père la maintenait dans l'innocence et permettait l'influence néfaste de l'*animus* négatif. La fille qui demeure « fleur bleue » ne peut pas se représenter consciemment la violence. Ne pouvant pas la voir consciemment, elle ne peut que la subir. En voyant de ses yeux cette violence, ce rapport à l'innocence est maintenant coupé. Une très grande insécurité accompagne ce type de perte.

Les brigands s'attablèrent pour manger et boire. Comme la vieille femme avait mis un somnifère dans leur breuvage, ils ne tardèrent pas à ronfler tous dans la cave comme des brutes.

L'endormissement et le ronflement marque le relâchement de la vigilance de l'*animus* négatif sur sa proie. Ce relâchement est récupéré par le Moi qui acquiert de l'énergie psychique maintenant disponible pour le conscient. Le nouveau rapport énergétique entre le conscient et l'inconscient est une conséquence de l'activation de la conscience. La fiancée est maintenant plus forte parce qu'elle a ouvert ses yeux sur ce qui se passe en elle. Ce serait demeurer dans l'innocence que de croire qu'un tel changement pourrait arriver en attendant patiemment que l'*animus* relâche son emprise sur la personne. C'est l'activation de la personnalité consciente qui modifie le rapport entre le conscient et l'inconscient.

Lorsqu'elle entendit ces ronflements, la jeune fille sortit de sa cachette ; [...] la vieille femme l'entraîna en haut, ouvrit la porte, et elles s'enfuirent à toute allure...

Maintenant qu'elle a vu ce qu'elle devait y voir, la fiancée est plus solide sur le plan conscient. Cela lui permet de sortir de la cave en compagnie de la vieille femme. Le lien entre ces deux personnages indique aussi qu'il y a davantage d'énergie disponible. Parvenues hors de la maison, elles s'enfuient rapidement en se guidant sur les pois et les lentilles. Telle que mentionnée précédemment, la fuite à ce moment était tout à fait indiquée ; elle fait partie du modèle féminin à intégrer. Dans une perspective héroïque masculine, l'héroïne aurait pu profiter du sommeil des ogres pour les tuer, par exemple. Mais une telle action, typiquement masculine, serait contraire au processus actuel qui vise l'intégration du féminin. La fille revient avec quelque chose de positif, le contact intérieur avec la mère signifiant que la relation avec le féminin est établie. De plus elle a perdu son innocence. Le rapport entre le conscient et l'inconscient est en voie de modification importante.

Le vent avait emporté les cendres [...], mais les pois et les lentilles [...] avaient même germé et poussé, si bien, qu'à la clarté de la lune elles n'eurent aucune difficulté à suivre leur route.

Le vent a emporté les cendres. Le mot latin *animus* signifiant « esprit » est le même que le mot grec *anemos* signifiant « vent ». Cette image, couplée avec l'endormissement des brigands, témoigne que la personne a récupéré au niveau conscient sa capacité d'utiliser son esprit, ce qui a pour effet de chasser la mort, donc de redonner un souffle de vie. La nouvelle vie est également représentée par la croissance des pois et des lentilles. Cela suggère une période relativement longue d'introspection durant laquelle la fiancée a été en contact avec son Ombre personnelle — l'innocence — et avec la reconnaissance de la présence du masculin

dominant et destructeur en elle. Le remplacement de la cendre par des éléments végétaux indique que le féminin prend le pas sur la domination masculine. La présence de l'éclairage par la lune va également dans le même sens.

Elles [...] arrivèrent au moulin au lever du jour. La jeune fille raconta ce qui lui était advenu et son père resta muet d'étonnement. Le jour qui devait être celui des noces, le fiancé arriva.

La lune représentait un éclairage féminin passif. Parvenu à l'aube, on sort de la passivité pour un début d'activité. En racontant ce qui lui est advenu, la femme reconnaît son mode de fonctionnement antérieur et le rationnel perd sa position dominante. Le Moi n'est plus sous l'emprise du complexe paternel en raison de la conscientisation nouvelle. L'image du père muet d'étonnement signifie que le complexe paternel n'exerce plus une influence aussi dominante qu'auparavant, bien qu'il demeure toujours présent. L'arrivée du fiancé pour les noces veut dire que le moment est venu d'établir un nouveau mode de relation avec le masculin. En s'affirmant elle-même, c'est-à-dire en occupant SA place, la fiancée induit un changement dans le rapport avec le masculin. On ne doit pas s'attendre à ce que l'*animus* laisse la place à l'ego féminin. C'est à l'ego de l'occuper. En l'occupant résolument, le rapport en question se trouve modifié. Voyons comment la fiancée s'y prend.

Cette section nous a permis de constater l'effet de la rencontre avec la Mère archétypale. Ce nouveau lien avec le féminin qui n'abandonne pas a permis à l'héroïne de prendre conscience de l'aspect négatif du masculin. L'emprise de la possession par l'*animus* négatif est maintenant moindre. Mais la fiancée n'est pas encore libérée.

4. La dénonciation

Le meunier avait invité ses parents et amis en grand nombre. Quand tout le monde fut attablé, chacun du raconter une histoire [...] à tour de rôle. La mariée restait assise et se taisait.

Les nombreux invités représentent les différentes parties de la femme qui ont l'opportunité de s'exprimer désormais. Les personnages intérieurs s'exposent, se montrent. Cette réunion peut être vue comme un éclairage sur les différents aspects de la personnalité qui peuvent prendre la place qui leur revient.

La mariée reste assise et se tait : c'est la première fois que la femme est ainsi nommée et cela indique qu'un changement s'est opéré. Bien qu'il ne soit pas nécessairement apparent de l'extérieur, un lien existe entre le Moi et l'*animus*. Par son voyage dans la forêt, elle a été initiée à des choses qui la sortent du monde infantile dans lequel la relation père-fille la maintenait. Ce changement s'est fait uniquement sur le plan intérieur, comme en témoigne le fait de se taire. Cela évoque le souvenir d'une patiente qui, à un moment équivalent dans son processus thérapeutique, disait : « Je veux bien changer, mais il ne faut pas que cela paraisse... ». Les changements doivent être assumés aux deux niveaux, sinon on demeure dans un état de déséquilibre dont pourra profiter l'*animus* négatif.

— *Et bien, mon amour, tu ne connais aucune histoire ? Raconte-nous donc quelque chose ! lui dit le fiancé.*

La demande du fiancé, qui est davantage un ordre qu'une invitation, représente une manifestation typique de l'*animus*. Cette injonction est l'occasion pour l'ego féminin de se manifester, de s'ouvrir, de prendre sa place. En supportant de prendre le risque de demeurer là telle qu'elle est, et non pas telle qu'elle pense qu'elle devrait être, elle assume de prendre SA place. Cela ouvre le chemin à la manifestation du « transformé » : assumer que le changement paraisse aux yeux des autres. C'est aussi une manière pour la personne elle-même de constater la transformation et d'apprendre à se reconnaître ainsi : une fille devenue une femme. Il s'agit aussi d'une nouvelle manifestation de l'*animus* négatif qui fournit une occasion pour le Moi d'affronter cette

présence en elle. On a souvent tendance à croire que lorsqu'un tel élément de l'inconscient a été confronté, il disparaît « comme par enchantement » : il s'agit d'une attitude innocente. Il y a à nouveau manifestation et à nouveau nécessité de confrontation. La différence doit se situer dans la manière de vivre cette confrontation. Antérieurement, la relation avec l'*animus* se vivait sur un mode de soumission, elle doit maintenant être plus affirmative.

— *Je vais vous raconter un rêve, finit-elle par dire. Je marchais toute seule dans une grande forêt et j'ai fini par aboutir à une grande maison [...]. Ce doigt qui portait la bague, le voici !*

Elle raconte son histoire sous la forme d'un rêve. Cela est conforme avec le fait que son expérience se situe dans le domaine psychique. Mais ce qui est le plus important est le fait de *dénoncer ouvertement et affirmativement* la possession par l'*animus*. Le fait de l'exposer correspond à reconnaître et *nommer*. En précisant qu'il s'agit d'un rêve, elle exprime comment elle est allée dans son inconscient et y a découvert ce qui s'y tramait, ce dont elle était la victime passive. Par cet exposé, elle prend une distance par rapport à l'*animus*, elle s'en dés-identifie. En termes psychologiques, elle exprime qu'il s'agissait d'une projection. En termes cliniques, cela correspond au retrait de la projection. L'autre n'est pas le brigand mais celui qui porte la projection de l'*animus* négatif, c'est donc une reconnaissance de l'hostilité en dedans d'elle-même. Lorsqu'elle sort la bague de sa poche, elle expose ce qui l'habitait : l'Ombre innocente qui la liait à la figure paternelle et à l'*animus* négatif. C'est donc un moment capital de reconnaissance.

Le brigand était devenu blanc [...]; il se leva brusquement et voulut s'enfuir, mais les invités étaient nombreux et surent le retenir.

Devenir blanc évoque l'idée de se vider de son sang, que l'on peut aisément lier avec une image de vampire privé de sa dose de sang, coupé de sa source d'énergie. À ce sujet, Jung dit que l'*animus* et l'*anima* sont des complexes autonomes qui occupent une « personnalité » lorsque la fonction qu'ils devraient remplir est sous-développée. Cela signifie que ces complexes occupent un espace laissé vacant par la conscience. Lorsque celle-ci prend en main cette fonction, le complexe autonome perd de sa puissance. La condamnation des brigands illustre cette neutralisation.

Les invités ont su retenir le brigand grâce à leur nombre. Cela souligne la nécessité d'apporter du support autant intérieur qu'extérieur à la personne qui vit une confrontation sérieuse avec l'*animus* négatif. Alors qu'au début du conte nous avions affaire à une psyché triangulée, la fin du conte nous montre qu'il y a maintenant de nombreux aspects qui sont présents. Cela signifie qu'il y a eu une évolution favorable dans le sens que la psyché qui était trop orientée vers l'extérieur (surinvestissement de la *persona*) est maintenant en relation avec des personnages intérieurs. Cet investissement dans l'intériorité est un facteur essentiel dans l'affrontement d'une figure d'*animus* négatif tel que présenté dans ce conte.

Ils le ligotèrent et le livrèrent à la justice. C'est ainsi qu'il fut condamné, avec tous ceux de sa bande, pour tous les crimes qu'ils avaient commis.

Finalement le brigand et ses comparses sont livrés à la justice. Symboliquement, la justice est représentée par une femme tenant une balance à la main : cela reflète le fait qu'un nouvel équilibre a été atteint. On note que le brigand n'est pas tué mais livré à la justice, ce qui signifie que l'*animus* négatif n'est pas disparu, ce qui correspondrait à maintenir l'état d'innocence : il continue de faire partie de l'équilibre psychique. C'est sa puissance relative qui a été modifiée par la conscientisation.

En conclusion, l'*animus* a fait son travail, il a conduit un ego féminin vers l'inconscient et à l'initiation au mystère du Féminin. Maintenant que ce travail est accompli, il s'est établi une relation différente entre le Moi

et l'*animus*. La personne possède un *animus*, mais elle n'est plus possédée par lui. L'énergie de l'*animus* est devenue disponible, mais il reste un autre bout de chemin avant de trouver l'*animus* positif, souvent représenté par le prince charmant. Sur le plan archétypal, ce conte nous ramène à un niveau instinctuel où le maintien de la vie par la nourriture provenant de la terre et la procréation de l'espèce doit être assuré par des moyens psychiques tout autant que biologiques.

Le silence des agneaux

Il y a un parallèle à faire entre l'interprétation du conte *Le fiancé bandit* et le roman *Le silence des agneaux*, de l'écrivain Thomas Harris¹⁷, à partir duquel Jonathan Demme a réalisé l'excellent film¹⁸ du même nom. Il ne s'agit pas de la même histoire, mais ils ont en commun de partager la même trame centrale, le même fil conducteur. En d'autres termes, le conte et le roman sont liés au même archétype. En voici une interprétation psychologique dans laquelle les liens avec le conte seront soulignés par l'utilisation de l'italique. Un tableau à la fin de cette section en fournit une synthèse en situant les personnages par rapport à l'ensemble de la psyché.

Cette histoire (le livre mieux que le film) nous présente le cheminement d'une femme trop identifiée au masculin, ce qui la place en position de déséquilibre psychique. Conséquemment, elle est exposée au risque d'une destruction psychique. Une démarche d'introspection s'impose. Cette [en]quête intérieure lui permettra de découvrir ce qui agit à l'intérieur d'elle et exerce une influence néfaste sur sa vie. L'intégration de l'Ombre personnelle, en particulier de la féminité, rétablit un équilibre qui lui permet de s'affranchir des forces négatives de l'*animus* et de se lier davantage aux aspects positifs. Elle a ainsi accès à l'amour dont l'objectif est l'union du principe masculin et du principe féminin.

Interprétation

Clarice

Les premières images du film nous présentent l'héroïne, ce qui correspond à la représentation de l'*ego* (Clarice) avec sa *persona* de policière active, travailleuse et performante. Elle est présentée entourée de figures masculines — Clarice au milieu de nombreux policiers dans un ascenseur ou à un salon funéraire où elle est la seule femme. Ces images rendent compte d'un déséquilibre à l'intérieur de la psyché entre le masculin et le féminin dans lequel le masculin est trop dominant. *Le même déséquilibre a été noté au début du conte.*

Les premières scènes du film indiquent qu'il y a un problème important à résoudre. Clarice a été convoquée au bureau de son supérieur hiérarchique Crawford où elle voit des photos de femmes tuées et mutilées. Ces images représentent symboliquement l'état de mort vivant qui résulte de la possession par l'*animus* négatif. On parle de « possession » par l'*animus* négatif lorsque le fonctionnement de l'*ego* est sous l'influence prépondérante de l'archétype masculin. Les photos témoignent du sort qui l'attend si elle n'entreprend pas un travail sur ce qui se passe en elle. On ne peut entreprendre une telle démarche sans avoir pris conscience de la nécessité de l'aventure. Lorsque Clarice regarde ces images, elle exprime son dégoût, ce qui correspond au *sentiment d'horreur et de répulsion que ressent la fiancée en pensant au fiancé que lui a trouvé son père.*

Crawford

La seconde figure est celle de son mentor (Crawford). Sur le plan psychique, il représente la projection transférentielle du père idéalisé. Dès leur première interaction, on constate une forme de relation père-fille positive entre ces deux personnages ; cela se confirmera à la toute fin du film lorsque Crawford la félicitera pour l'obtention de son diplôme en ajoutant que son père serait fier d'elle — sa façon de lui signifier sa propre fierté en tant que figure paternelle. On apprend aussi durant le déroulement de l'histoire que Clarice s'est

¹⁷ Harris, Thomas (1988), *Le silence des agneaux*, Paris, Éditions Albin Michel, 1990 pour la traduction française.

¹⁸ Réalisation par Jonathan Demme, États-Unis, 1991.

forgé une image mythique de son père, celle d'un valeureux policier tué dans l'exercice héroïque de ses fonctions. Et on déduit qu'elle suit les mêmes traces. Cependant, il s'agit de son fantasme. Guidée vers son monde intérieur par la figure d'*animus* (Hannibal Lecter), elle fera le constat que, dans la réalité, son père était un pauvre gardien de sécurité équipé d'un mauvais fusil et d'un vieux camion.

Crawford représente une sur-idéalisation qui s'ajoute à l'idéalisation de la figure paternelle. Il peut aussi correspondre à un thérapeute qui reçoit une telle projection — réactualisation de la relation idéalisée avec le père, transférée sur le thérapeute ou sur le mentor. Dans sa dimension positive, Crawford invite Clarice à participer à une enquête qui vise à découvrir ce qui menace les femmes de destruction. Considéré sur le plan psychologique, il s'agit d'une invitation à un voyage à l'intérieur d'elle-même. Le Moi est invité à une introspection afin de découvrir ce qui *détruit* la femme, ce qui la ronge de l'intérieur, ce qui consomme son énergie. Il s'agit d'un problème grave auquel il faut faire face. Tant que l'on peut éviter de confronter une telle réalité, on l'évite. Il arrive un moment où ce n'est plus possible : il faut y aller. Comme lorsqu'une femme est face au fait que des impulsions « plus fortes que moi » — plus forte que le Moi — l'emmènent à s'automutiler, par exemple. *L'équivalent dans le conte est exprimé par le fait que le moment est venu de se marier : l'héroïne doit aller visiter son fiancé.*

En tant que figure paternelle négative, Crawford utilise sa « fille » pour ses propres besoins —résoudre l'enquête. Dans cette perspective, il l'envoie rencontrer Lecter en lui recommandant de ne rien révéler de personnel. Elle ne suivra pas ce conseil, au même titre qu'elle lui reprochera son attitude machiste face aux autres policiers ; Crawford acceptera le blâme. En cela, le Moi ne se soumet pas totalement à la figure paternelle, elle s'en affranchit sans toutefois perdre le lien avec la dimension positive de cette figure. En contrepartie, la figure paternelle accepte que la fille vole de ses propres ailes.

Parmi les figures masculines, Crawford forme un tandem avec Lecter. Le roman nous montre clairement tout le respect qui existe entre ces deux hommes. Par exemple, quand l'épouse de Crawford décède, Lecter lui adresse ses condoléances avec une profonde sincérité. Ils ont en commun d'être des figures profitables pour l'ego. Tout en étant, l'un comme l'autre, très exigeant à l'égard de Clarice, chacun à sa façon favorise le développement personnel de l'héroïne.

Chilton

Le personnage suivant est Chilton qui représente le besoin narcissique de visibilité. Il est incarné par un psychologue qui affiche haut et fort son titre de docteur en psychologie. Il est le directeur de la prison où est enfermé Lecter. Il se donne des airs de supériorité caricaturaux tout à fait typique du narcissique exhibitionniste masculin. Une femme possédée par une telle figure d'*animus* aura le souci unique de bien paraître quel que soit le moyen à utiliser pour être visible. Une visibilité qui permet d'avoir le sentiment d'exister et qui compense le vide intérieur. La rencontre avec Chilton se situe au tout début de la démarche. Elle correspond à la première phase de la thérapie, durant laquelle le patient se raconte. On assiste alors à la présentation des histoires que la personne se raconte à elle-même à son propre sujet. En général, les images utilisées sont présentées avantageusement pour l'ego du patient. Même quand il s'agit de choses difficiles, elles sont sujettes au filtre déformant des défenses du Moi. Cette première partie de la thérapie est souvent accompagnée d'une inflation qui fait en sorte que le patient est fier de se montrer tout en soulignant qu'il a le courage de poursuivre une démarche... Il s'agit alors d'un recyclage narcissique. C'est une étape superficielle nécessaire qui précède le passage à un travail plus approfondi. La transition est présentée dans le film lorsqu'on voit Chilton qui accompagne Clarice dans les escaliers conduisant aux étages inférieurs, vers la première rencontre avec Lecter.

Hannibal Lecter

Hannibal Lecter est une figure d'*animus* négatif au départ et d'*animus* positif par la suite. Il représente le principe du *logos* masculin dans son aspect le plus brillant et le plus terrifiant. Il symbolise l'utilisation de la raison résolument dissociée de l'affect. C'est la raison pure, la rationalité poussée à l'extrême et non contrebalancée par l'expérience affective, la raison froide sans humanisation. La première rencontre avec Clarice se déroule sous la forme d'un affrontement intellectuel poli et se termine par l'expression de jugements négatifs sévères à l'endroit de l'étudiante — Lecter commente son statut, ses chaussures, son parfum bon marché. En fait, il ridiculise l'investissement dans la *persona* et la renvoie à sa réalité personnelle. Avec Lecter, les choses devront se passer à un autre niveau que celui, superficiel, représenté par Chilton. Ce rapport avec le jugement est caractéristique du moyen de contrôle exercé par l'*animus* négatif. Toutefois, malgré cela, Clarice persévère et confronte l'*animus*. Elle refuse de se soumettre. Il ne s'agit toutefois pas de tenter de le soumettre mais de faire équipe avec ce « non-Moi » à l'intérieur. Tromper l'*animus*, c'est se tromper soi-même puisqu'il fait partie de soi. Avec lui, c'est donnant-donnant, comme le précise Lecter : il lui fournit des indices pour son enquête, elle lui révèle l'intimité de son histoire personnelle.

Le rapport qui s'établit progressivement entre Clarice et Lecter illustre la relation dialectique entre le Moi et l'inconscient, qui rend l'énergie de l'inconscient disponible et profitable pour l'ego. Avec les mots de Clarice : « À force de penser à lui, de voir où il est allé, on établit un certain lien avec lui. C'est difficile à croire, mais on ne le déteste pas tout le temps. [...] Gardez l'esprit ouvert et il viendra à vous » (p. 79). La fonction de l'*animus* est de mettre l'ego en relation avec les profondeurs de l'inconscient. Lecter joue ce rôle auprès de Clarice. La convention est de regarder honnêtement et authentiquement à l'intérieur d'elle-même. En contrepartie de ce plongeon dans ses expériences personnelles, elle recevra des moyens d'aller plus profondément dans l'inconscient collectif. Cet accès lui permettra de se rendre jusqu'à la libération et à la transformation. *La première rencontre entre Lester et Clarice correspond au moment dans le conte où le fiancé somme la fiancée de venir le visiter dans les profondeurs de la forêt.*

Miggs

La première confrontation avec Lecter se termine par un très bref contact avec Miggs, cet homme qui lui lance du sperme à la figure. Miggs représente cette dimension instinctuelle primitive du masculin qui réduit la femme à une forme sexuellement stimulante et à un réceptacle pour l'éjaculation. Il correspond à l'aspect animal de la sexualité génitale. Cette dimension fait partie de l'*animus* en tant que représentation des différentes facettes du masculin. *Les ogres que la fiancée observe dans la cave se situent au même niveau.*

Confrontation à l'Ombre personnelle

Suivant les indications de Lecter, le processus d'introspection conduit Clarice à l'intérieur de l'entrepôt nommé « *Your self-storage* », ce qui correspond à l'inconscient personnel. Elle y trouvera une tête sectionnée contenue dans un bocal de verre. Une tête coupée représente ici l'état de la personne qui ne se possède pas, parce qu'elle est possédée par des forces inconscientes qui la dépassent et la dominent. Lorsque la pensée d'une femme appartient à l'*animus*, elle n'a pas d'idées personnelles. Elle ne possède que des idées collectives. Elle suit les protocoles, la mode, la manière de pensée collective. Elle n'a aucune opinion personnelle à propos de ceci ou de cela. Elle n'a pas sa tête à elle. Elle ne réfère pas à une conception individuelle, elle répète les idées des autres. Récupérer sa capacité de penser pour et par soi-même est nécessaire si on veut pouvoir établir un lien plus profond avec l'inconscient. *La tête dans le bocal correspond à l'oiseau dans la cage que la fiancée rencontre avant de visiter la maison.*

Clarice doit confronter son espace personnel (Ombre) avant de pouvoir aller plus profondément à l'intérieur d'elle-même. Cela lui permettra d'avoir un rapport plus étroit avec l'*animus*. Le renforcement de l'ego qui se produit par l'intégration de l'Ombre lui permet de poursuivre le processus. Chez elle, entre autres, le féminin a été refoulé dans l'Ombre. Le déroulement de l'histoire nous montre comment, à mesure qu'elle devient plus authentique avec elle-même par la rencontre du féminin en elle-même, s'établit une relation comportant de plus en plus de confiance avec Lecter. Celui-ci devient ainsi une figure positive.

Tout au long de son enquête, Clarice rencontre des situations qui l'obligent à découvrir le féminin à l'intérieur d'elle. Crawford fait appel à elle en tant que policière, certes, mais surtout en tant que femme. Il lui demande explicitement d'explorer ses *réflexes de femme*, elle doit se demander comment une femme réagit dans telle ou telle situation. Par exemple, lorsqu'elle fouille dans les chambres de Catherine et de Fredrica, elle trouve des indices à partir de sa propre expérience du féminin. Ce sont des représentations de sa re-connexion avec le féminin en elle. Dans le même ordre d'idées, avant de prendre les empreintes d'une fille tuée et découpée par Gumb, elle se trouve au funérarium devant un évier. Elle se rappelle alors sa mère devant l'évier de la cuisine. Elle est étonnée de trouver en elle un souvenir positif de sa mère, cette mère qui a dû l'abandonner et à qui elle n'a jamais voulu ressembler... À ce moment précis, Clarice est confrontée au pouvoir destructeur du masculin (le masculin qu'elle idéalisait sans discrimination) et au pouvoir supportant du féminin (le féminin qu'elle refusait, aussi sans discrimination). *L'équivalent dans le conte se trouve au moment où la fiancée prend conscience de la violence des ogres en contraste avec la bienveillance de la vieille femme.*

Sénateur Martin

Le sénateur Martin est une figure maternelle positive. Cette femme n'abandonne pas sa fille Catherine qui a été enlevée par Gumb. Elle tente de la récupérer par tous les moyens dont elle dispose. Le film nous montre surtout les moyens psychologiques qu'elle utilise : elle se sert de la réflexion pour tenter de rejoindre le kidnappeur. *Le sénateur Martin correspond en partie à la vieille femme qui branle du chef, que nous avons associée à Déméter qui cherche sa fille.* Lors de la rencontre de Lecter avec le sénateur Martin, il lui pose des questions sur son allaitement et sur l'effet sur ses seins. Ces commentaires, qui peuvent sembler vulgaires et hors contexte, soulignent sur le plan psychologique que ce personnage représente la dimension maternelle à l'intérieur de la psyché.

Noble Pilcher

Une autre figure d'*animus* est Noble Pilcher, que l'héroïne rencontre à l'étage supérieur d'un musée, alors que Lecter et Gumb sont rencontrés dans des sous-sols. Il est une figure d'*animus* positif qui s'oppose à Chilton dans le rapport égocentrisme–altruisme ; en effet, Pilcher s'intéresse à elle pour elle plutôt que pour lui-même. Il a un regard tourné vers l'intérieur (strabisme convergent) alors que le regard de Chilton est strictement orienté vers l'extérieur. Pilcher est un scientifique spécialiste de l'entomologie. Il représente alors le *logos* qui n'est pas dénué d'affect. À cet effet, il est complémentaire par rapport à Lecter. En tant qu'entomologiste, il connaît le mystère de la transformation de la chenille en papillon. Cette transformation correspond au passage de la fille à la femme. Ce passage est un objet de fascination pour Gumb et un objet d'étude pour Pilcher. Pour atteindre Pilcher — et entendre le silence des agneaux — il fallait passer par Lecter, qui lui a permis d'entrer en elle-même. Lecter et Pilcher sont les deux figures positives qui la guident intérieurement vers la solution. Celle-ci consiste à descendre profondément à l'intérieur d'elle-même et d'y découvrir ce qui tend à la détruire inconsciemment. *Cette descente permet à Clarice de découvrir ce que la fiancée découvre alors qu'elle est cachée derrière le tonneau : l'existence du masculin destructeur.*

Jame Gumb

Ce personnage incarne ce qui détruit la femme de l'intérieur. Il représente la puissance destructrice de la rage envieuse. Gumb représente l'envie du corps féminin qui réside dans la psyché masculine — l'équivalent de l'envie du pénis telle que conceptualisé par Freud¹⁹. Le besoin profond du masculin d'assujettir les femmes par leur corps existe depuis longtemps et continue de se manifester au niveau collectif. On n'a qu'à penser aux viols des femmes des pays conquis par la guerre pour s'en convaincre. Et il existe malheureusement de nombreux autres exemples où le corps féminin est asservi à des impératifs tyranniques. C'est ce qui caractérise la possession par cet aspect de l'*animus*. D'ailleurs, Gumb convoite la peau et la forme féminine, pas le sexe. Il ne faut pas confondre l'envie avec le désir.

Sur le plan individuel, ce qui caractérise la psychologie d'une femme possédée par cette face de l'*animus* est la soumission à un mode de tyrannie du corps. Cette soumission peut prendre différentes formes, que ce soit la tyrannie de l'anorexie ou celle du corps parfait. Dans le premier cas, la femme se soumet à un contrôle total dans lequel elle n'a pas le droit de nourrir son corps autrement qu'en se soumettant ensuite à une dépense énergétique au moins équivalente. La conséquence de cette possession est un mode de vie particulier, constamment sous l'emprise du tyran intérieur qui exige une surveillance constante de l'absence de forme. De cette manière, le corps décharné élimine le risque du corps enviable. L'*animus* est satisfait au prix de la souffrance de la femme. Dans le second cas, la femme aura une panoplie de crèmes pour prendre soin de sa peau. Elle sera obsédée par ses formes physiques, se soumettant à un entraînement excessif dont le but n'est pas la satisfaction obtenue par le corps. Comme Gumb, elle veut posséder le corps féminin réputé parfait. Elle pourra sans réfléchir recourir à la chirurgie plastique pour posséder les formes conformes aux standards collectifs de la mode. La manifestation diffère, la tyrannie est équivalente. Cette forme de soumission est particulièrement destructrice au niveau individuel.

Gumb est fasciné par une transformation à laquelle il n'a pas accès. C'est effectivement une propriété de l'ego que de pouvoir se transformer. Les figures de l'inconscient sont archaïques et non transformables. Même Lecter n'est pas transformable. Il adopte une attitude de collaboration avec Clarice lorsqu'elle le confronte, mais il ne se soumet pas. Il demeure égal à lui-même. On le voit dans son rapport avec les deux policiers qu'il tue pour s'enfuir. Ce sont des hommes qui sont tués par Lecter alors que Gumb détruit des femmes.

Alors qu'elle s'approche du but, Clarice pense constamment à Gumb. Il s'agit psychologiquement de la reconnaissance consciente de l'existence de cette réalité intérieure. Elle se « demande si, pour lui, les femmes sont des “peaux”... [Alors] elle prit conscience de son propre corps, de l'espace qu'il remplissait, de sa silhouette, de l'effet qu'il produisait, du pouvoir qu'il avait, de ses seins, de son ventre » (p. 293). Un rapport plus profond s'établit avec elle-même, avec son esprit via la relation avec Lecter et avec son corps via la relation avec Gumb. Les deux figures forment une paire d'opposés complémentaires : corps-esprit. Le rapport avec ces représentations de l'*animus* produit l'effet souhaité : une modification du rapport entre le conscient et l'inconscient.

La descente dans la cave de la maison de Gumb est essentielle. La femme doit prendre conscience de ce qui vit en elle, dans ses propres profondeurs. Dans *Le fiancé bandit*, la fiancée descend à la cave et voit les ogres qui découpent une jeune fille. Dans *Barbe-bleue*, l'héroïne doit désobéir et pénétrer dans le cabinet noir où elle doit voir le bain de sang qui s'y trouve. Autrement elle reste innocente comme un agneau... Dans notre histoire, l'agneau est représenté par Précieuse, le petit chien caniche de Gumb. Le hurlement des agneaux

¹⁹ Freud, Sigmund (1918), *Contributions to the Psychology of Love, The Taboo of Virginity*, Sigmund Freud Collected Papers, vol. 4, New York, Basic Books, p. 217-235.

représente la souffrance de Clarice, enfant innocente et abandonnée. Pour illustrer davantage l'innocence, il est intéressant de noter que Clarice découvre en fouillant dans la cave que Fredrica, la première fille tuée par Gumb lui écrivait des lettres d'amour, même quand elle était captive au fond du trou... Sans cette découverte consciente de sa propre innocence, on risque de demeurer la proie facile de figures démoniaques qui ne demandent qu'à avoir des « agneaux à égorger » ...

Le puits dans lequel les filles sont gardées représente l'emprisonnement de la personne possédée par une figure d'*animus* négatif. La femme appartient alors à cette figure intérieure qui la contrôle au moyen des jugements négatifs. La règle est simple : la fille doit être obéissante, soumise et irréprochable. Comme il est humainement impossible d'être irréprochable, le jugement est très efficace pour garder la femme sous contrôle. Dans une lettre de Lecter à Clarice, il lui demande si les agneaux ont cessé de pleurer. Il ajoute « qu'il ne serait pas étonné si la réponse était oui et non. Les agneaux vont se taire, pour le moment. Mais Clarice, vous vous jugez avec la miséricorde d'un inquisiteur du Moyen-Âge ; il vous faudra constamment mériter ce silence béni » (p.338). Ce reflet est intéressant de la part de Lecter, qui est devenu à ce moment-là une figure d'*animus* positif. Ce reflet vise à faire prendre conscience du rapport avec le jugement. Les inquisiteurs du Moyen-Âge n'étaient pas réputés pour leur miséricorde ! Ils appliquaient les valeurs collectives du temps. L'ego demeure sujet à la soumission aux jugements négatifs. La conscience de cette réalité psychique est essentielle pour pouvoir s'en libérer.

C'est aussi dans cet antre infernal que vivent les papillons nocturnes, symbole de la transformation. Le nom du papillon (*Acherontia Styx*) correspond aux noms de deux fleuves du royaume des morts de la mythologie grecque. Cela représente, sur le plan négatif, l'état de « mort » engendré par la possession par l'*animus* négatif qui, lui-même, fait partie du royaume des morts. Il y entraîne ses victimes. Du côté positif, il y a là une image de la mort suivie d'une renaissance. Généralement, les figures archaïques d'*animus* négatif ne comportent pas de dimension positive en elle-même. Elles ne sont que négatives. C'est le cas de Gumb. Le papillon possède une dimension positive. L'image du papillon qui s'envole, allégorie de l'aspiration à la transformation libératrice, est présentée de manière macabre par la scène du policier que Lecter accroche en haut de la cage où il était lui-même emprisonné et dont il vient de se libérer. Lecter en tant que partie interne de Clarice doit être libéré. On voit une image semblable quand Gumb se pavane devant sa caméra vidéo en agitant ses bras comme un papillon qui vole. Dans son cas, il s'agit de la convoitise face à la transformation. Il n'a pas accès à cette libération.

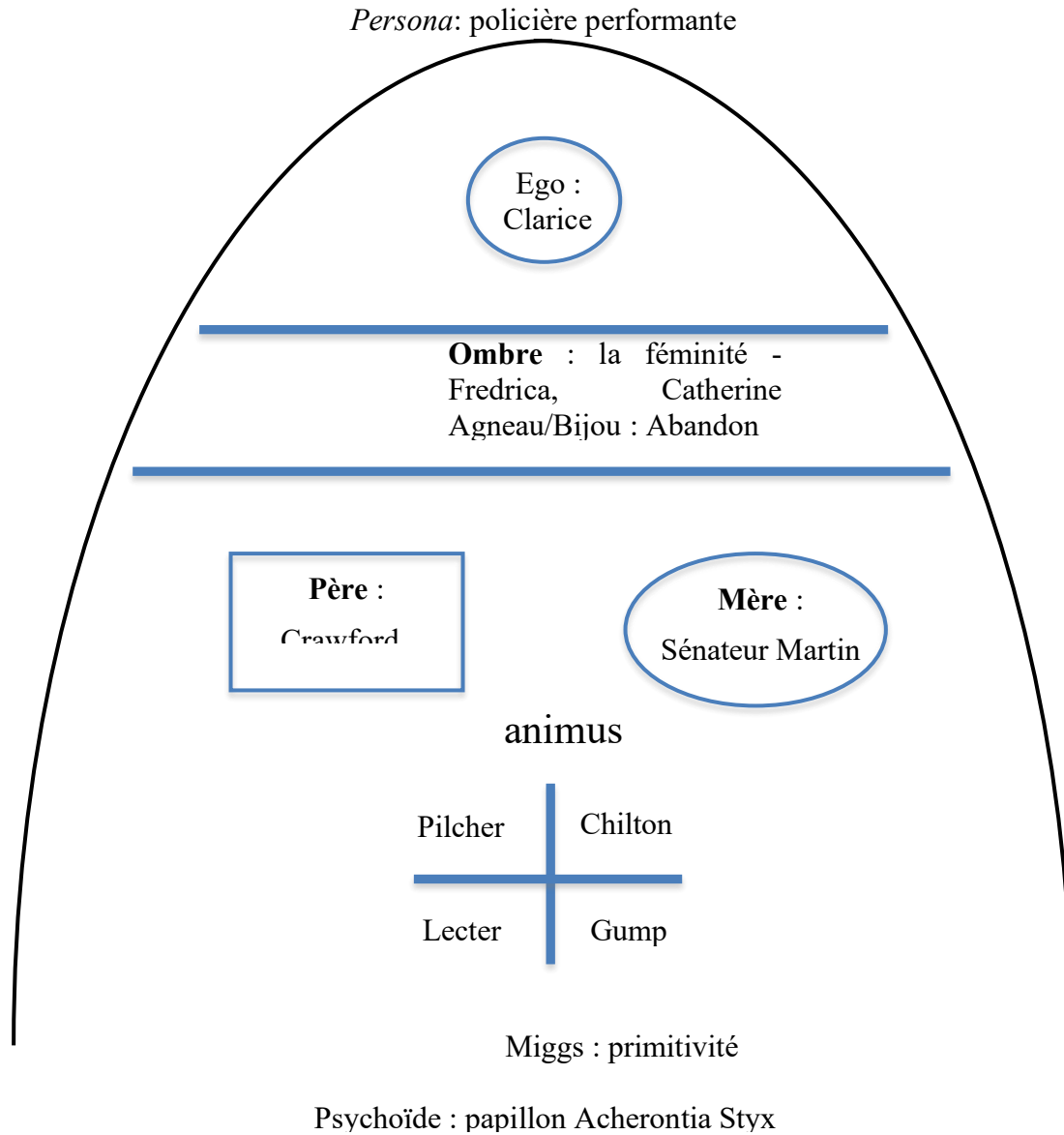
Le prince charmant

Finalement, la relation avec l'entomologiste Noble Pilcher, celui qui connaît le mystère de la transformation, complète le tableau des figures masculines. Clarice a rencontré en elle la féminité puis l'*animus* dans sa dimension négative d'abord, positive ensuite. Parce qu'elle a (re)trouvé sa féminité, elle peut établir une relation en tant que femme avec lui. L'influence exercée par l'*animus* positif à l'intérieur d'une femme se manifeste par le sentiment intérieur d'être intéressante, valable et belle. Un sentiment de beauté qui n'est pas uniquement basée sur l'esthétique. Pilcher est modeste. Il correspond à la modestie qui manquait à Clarice, entraînée par son élan ambitieux de vouloir prouver ses capacités. Le rapport masculin-féminin est mieux équilibré par rapport au début de la démarche. C'est ainsi qu'en terminant son périple elle réalise qu'elle « avait puisé autant de courage dans le souvenir de sa mère que dans celui de son père » (p. 301).

Alors que le film laisse le spectateur sur des images du Dr Lecter, le roman se termine par une scène évocatrice de Clarice et de Noble Pilcher :

« Loin à l'Est, sur la baie de Shesapeake, Orion brille dans le ciel clair, au-dessus d'une grande et vieille maison, et d'une chambre où un feu couve pour la nuit, sa lueur palpitant doucement au vent qui souffle dans la cheminée. Sur un grand lit s'entassent édredons sur édredons et, blottis en dessous, plusieurs gros chiens.

Parmi les autres bosses qui soulèvent les couvertures, certaines peuvent ou non appartenir à Noble Pilcher, c'est impossible à dire dans la lumière ambiante. Mais sur l'oreiller, le visage rosi par la lueur du feu, c'est certainement celui de Clarice Starling qui dort profondément, délicieusement, dans le silence des agneaux » (p. 338).



Structure psychique : Le silence des agneaux