

Université de Montréal

*Les Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly, un Art poétique

par  
Stéphanie Traver  
Département d'études françaises  
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
*Philosophiæ Doctor* (Ph. D.)  
en études françaises

Août 2005



© Stéphanie Traver 2005

PQ

35

U54

2006

v.007

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

*Les Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly, un Art poétique

présentée par :

Stéphanie Traver

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Luc Bonenfant (Université Simon Fraser) *. membre du jury*

Andrea Oberhuber *. président-rapporteur*

Bernard Dupriez, directeur de recherche

Véronique Cnockaert, examinatrice externe (UQAM)

*Daniel Dumouchel, représentant du doyen de la FES*

Thèse acceptée le : 10 février 2006

## Résumé

L'on n'a pas fini de démêler Barbey d'Aurevilly. Pourtant, tout a été dit et fort bien dit sur l'œuvre du critique (J. Petit, G. Corbière-Gilles), de l'épistolier et du diariste (N. Dodille), du romancier et du nouvelliste (P. Colla, P. Berthier, les narratologues); on a tenté de dégager de ses déclarations à l'emporte-pièce et souvent aberrantes, de ses diverses poses et d'une autobiographie qui reste problématique une pensée politique et religieuse (P. J. Yarrow), on l'a fort efficacement soumis à la lecture symbolico-psychanalytique (P. Tranouez), on a même mis ces dernières années ses « Diaboliques » au divan (J. Bellemin-Noël), où elles ont dévoilé leurs plus obscurs ressorts.

Mais jamais exégèse ne s'est heurtée à tant d'achoppements si savamment ménagés, ne s'est trouvée à ce point déconcertée par un auteur « caméléon » (l'image est d'un admirateur, mais Barbey lui préfère celle, plus flatteuse, de kaléidoscope), un auteur aux multiples nuances, qui, – s'il prend soin de ne jamais carrément se contredire, – au terme d'un développement, dans une « pensée détachée » ou dans une dédicace à la main, hors de l'institution littéraire, ouvre une perspective imprévue, un aperçu relançant à nouveau et à jamais la chasse aux interprétations. Partout, dans le texte intime et jusque dans le *Memorandum*, d'ailleurs toujours adressé à quelqu'un, toujours organisé, sous son apparent négligé, en vue d'un effet à produire, autant que dans le texte public, romanesque ou journalistique, le dandy se retrouve; le

dandy, cet aristocrate d'une race nouvelle, qui ne doit plus guère à la naissance, et dont la supériorité s'affiche suprêmement dans l'indécidabilité de son être. « Ils ne peuvent pas dire qui je suis » est le satisfecit que le Brummel aurevillien se décerne, jouissant clandestinement de son imposture, quand il ne s'assimile pas orgueilleusement aux « Rois qui aiment à garder l'incognito ». Au salon comme sur la scène littéraire, il s'agit de veiller à ce que l'autre, interlocuteur ou lecteur, de toute façon conscience à sidérer, « ne sache jamais où [il] en est quand [il] écoute ».

Dans ces conditions, par quel bout prendre cette œuvre romanesque? Comment reconstituer, puisque c'est bien là la mission de la critique, l'intention créatrice profonde de cet auteur, pour notre malheur expert en procédés de brouillage?

Les plus belles pages écrites, en même temps que les plus pénétrantes, sur Barbey restent à ce jour ces quelques-unes, dans lesquelles Julien Gracq nous présente l'une de ses « préférences » et la posture mentale globale qu'elle réclame : « Il ne s'agit pas de défendre Barbey – il n'en a pas besoin – il s'agit de savoir le lire. Et, plutôt que de le lire, je dirai qu'il s'agit surtout, au sens très concret du terme, de savoir l'écouter ». Écouter Barbey, cela a été pour nous l'écouter « parler » de son œuvre, de ses procédés, de sa visée, et en parler dans l'espace restreint du livre, au plus près de la création, en ce que notre jargon moderne nomme le « métadiscours » : le discours que la littérature tient sur elle-même. *Les Diaboliques* ne sont pas seulement la *Joconde* aurevillienne, l'œuvre qui, par sa beauté et par son mystère, par le scandale qu'elle fit, aidée par cet autre « titre-pétard » à la Baudelaire, et certainement par son procès, éclipse dans l'esprit du public

les autres, pourtant tout aussi belles, tout aussi scandaleuses. C'est également un livre-somme, dont la rédaction a couvert plus d'un quart du siècle et où Barbey, de plus en plus maître de ses moyens et conscient de sa manière, a pu condenser en six variations courtes toutes les ressources d'une écriture que son efficacité rend presque redoutable.

Mots-clés : XIX<sup>e</sup> siècle – Métadiscours – Paratexte – Pragmatique –  
Sémiotique – Narratologie

## Abstract

Barbey d'Aurevilly's works have yet to be untangled. This is true despite the fact that everything has been said and well said about the critic (J. Petit, G. Corbière-Gilles), the letter writer and the diarist (N. Dodille), the novelist and the short stories writer (P. Colla, P. Berthier, the narratologists); some have tried to draw from his incisive and sometimes aberrant statements, from his various poses and from a problematical autobiography a religious and political thought (P. J. Yarrow), and others have submitted him to symbolical and psychoanalytical exegesis (P. Tranouez, J. Bellemin-Noël).

But aurevillian research collides with meticulously chosen obstacles and is more often than not disconcerted by this "chameleon" (an admirer's metaphor, to which nevertheless Barbey prefers the more flattering "kaleidoscope"), who certainly never contradicts himself but who, in a conclusion, in a "Pensée détachée" or a dedication, outside of all literary institutions, suddenly opens an unexpected prospect, starting anew the interpretations-hunt. Everywhere, – in his autobiographic works, even in the *Memorandum*, which is, by the way, always addressed to someone, always organized to produce an effect, as in his public writings, journalistic or novelistic, – Barbey is above all a dandy, meaning the modern aristocrat whose superiority is not rooted in mere birth-right, but is most superbly expressed by the irrevocable mystery of his being. "Ils ne peuvent pas dire qui je suis", says the aurevillian Brummel, secretly enjoying his imposture,

when he does not arrogantly compare himself with “les Rois qui aiment à garder l’incognito”. In the lounge as in the literary scene, everything is done so that the interlocutor, listener or reader, never knows “où [il] en est quand [il] écoute”.

Under such conditions, how can we hope to connect with these fictional works? How can we, as critics, discover their author’s deep creative intentions?

The most beautiful pages, but also the most penetrating, written on Barbey d’Aurevilly are even today Julien Gracq’s, in which he presents one of his “preferences” and the global attitude it requires : “Il ne s’agit pas de défendre Barbey – il n’en a pas besoin – il s’agit de savoir le lire. Et, plutôt que de le lire, je dirai qu’il s’agit surtout, au sens très concret du terme, de savoir l’écouter”. To listen to Barbey is to listen to him “talking” about his works in the restricted space of the book, an ear glued to each and every word, listening to what our jargon names the “metadiscourse” : the discourse that literature holds on itself. *Les Diaboliques* are not only the aurevillian *Mona Lisa*, the work which, because of its beauty and mystery, eclipses the other ones, no less beautiful and mysterious, they also offer a general survey on aurevillian works. During a quarter century, more and more conscious of his specific style and talent, Barbey has condensed in these six short stories all the resources of a dreadfully efficient writing.

Keywords : French XIX<sup>th</sup> century – Metadiscourse – Paratext – Pragmatics  
– Semiotics – Narratology

# Table

## Introduction, 1

## I. Le métadiscours péritextuel, 8

### 1. Le titre, 10

### 2. La dédicace, 17

### 3. La préface, 20

*Indications de contexte*, 22

*Utilité morale*, 28

*Définition générique*, 35

*Le roman-potin*, 35

*Le roman satanique*, 44

*Commentaire justificatif du titre et déclaration d'intention : le texte comme métatexte*, 49

*Initialisation*, 59

### 4. Les titres des nouvelles, 69

### 5. Les épigraphes, 80

## II. Le métadiscours *in*-texte. Les préfaces intégrées, 87

### 1. La préface du « Dessous de cartes d'une partie de whist », 89

*L'énonciation énoncée. Un lecteur sous influence*, 90

*C'était le plus étincelant causeur...*, 91

*Tenez, nous écoutons tous*, 99

*Le manifeste esthétique*, 103

*Ceci n'est pas de la littérature*, 104

*Ego transcendantal et sentimentalisation*, 105

*Contingence*, 108

*Ignorance et mystère*, 108

*L'enfer, vu par un soupirail*, 111

## 2. La préface de « la Vengeance d'une femme », 113

*Persuasion*, 113

*Prescriptions. La théorie poétique*, 116

*Description. Les Diaboliques, un Art poétique*, 120

*Demandez à tous les confesseurs...*, 122

*L'inceste et l'interdit*, 124

*L'enfer social*, 126

*Les Diaboliques comme modèles*, 127

## III. L'Art poétique en acte, 132

### 1. L'image de l'auteur, 134

*Le conteur*, 134

*La cause première*, 142

### 2. L'image du lecteur, 146

*La lectrice*, 150

*Le converti*, 154

### 3. L'image de l'œuvre, 172

**Conclusion**, 176

**Bibliographie**, 178

*Œuvres aurevilliennes*, 178

*Autres œuvres citées*, 179

*Ouvrages de référence*, 181

*Critique aurevillienne*, 181

*Théorie*, 189

## Introduction

Barbey d'Aurevilly a beaucoup, lui, « agité » la question littéraire. Collaborateur ou fondateur de différents périodiques<sup>1</sup>, il a laissé un corpus critique considérable, que les vingt-six volumes publiés sous le titre *les Œuvres et les hommes* n'ont pas réussi à englober. Mais si ce corpus impressionnant nous renseigne presque trop sur les conceptions poétiques aurevilliennes, il nous renseigne surtout très mal. Subordonnée à l'ambition autant qu'à l'hostilité au siècle et au goût pour la polémique, la parole journalistique est, dans l'intimité du journal et de la correspondance, irrémédiablement frappée d'inauthenticité. « Là n'est pas ma vie. Mes idées et mes convictions sont contraires à ce que je soutiens par intérêt actuel », lit-on dans un *Memorandum*<sup>2</sup> du jeune journaliste, enrageant d'être obscur et de ne pouvoir, encore, « parler [s] a langue »<sup>3</sup> : « Fait de verve un *entrefilet*, mentant de plus belle et sciemment, mais c'est la vie, et on n'arrive qu'ainsi »<sup>4</sup>. Le critique de la maturité ne perdra jamais cette

---

<sup>1</sup> Barbey a fondé en 1834 *la Revue critique de la philosophie, des sciences et de la littérature*, en 1847 *la Revue du monde catholique*, en 1858 *le Réveil*. Il a collaboré de 1838 à 1839 au *Nouvelliste*, de 1852 à 1862 au *Pays*, à partir de 1863 au *Figaro*, puis au *Nain jaune*, où il publia pendant quatre ans, et au *Constitutionnel*, où il donna des articles de critique littéraire de 1869 jusqu'à sa mort. Il publia dans le *Gil Blas* à partir de 1882.

<sup>2</sup> Le 21 septembre 1838, p. 970.

<sup>3</sup> « Le Public sera-t-il vaincu et captivé? Nous le saurons, mais les esprits parmi ceux que j'aime [...] affirment aujourd'hui que mon dernier livre aura la grande popularité. Que je l'aie une fois! Et je ne parlerai plus que ma langue. Voilà surtout pourquoi je la désire. » (*CG*, II, p. 28, à propos d'*Une Vieille Maîtresse*).

<sup>4</sup> *Memorandum* du 25 juillet 1838, p. 936.

tendance à la pose, à la provocation et à la mystification, qui le porte tantôt à vilipender sous le rapport de la morale une œuvre reconnue belle (il dit notamment détester *Manon Lescaut*<sup>5</sup>, alors que Dumas vient de le préfacer), tantôt à affecter de juger d'un point de vue purement esthétique, à une époque où les questions d'orthodoxie morale et religieuse émeuvent ses contemporains, des œuvres généralement stigmatisées<sup>6</sup>. Vaste et vaine entreprise que de chercher à surprendre Barbey en pleine tartufferie, que de relever les incohérences de sa critique, ses contradictions, ses désaveux, et que de tenter de dégager de cette pléthore de jugements esthétiques des convictions profondes. Exècre-t-il le théâtre autant qu'il le prétend et pour les raisons qu'il invoque<sup>7</sup>? Reproche-t-il sincèrement à Hugo ses interventions d'auteur<sup>8</sup>, alors qu'il les aime tant chez d'autres (Stendhal, par exemple) et que romancier il les pratique lui-même abondamment? Barbey d'Aurevilly n'a pas écrit son *Art romantique*. La dispersion et le négligé de cette critique, son ancrage dans l'actualité, son égarement parfois dans l'anecdotique, la puissance des haines et des goûts du moment, auraient dissuadé tout éditeur, même génialement inspiré (ou alors, quelle gageure!), d'en dégager une théorie poétique cohérente.

---

<sup>5</sup> Article du 2 mars 1875, *OEH*, XIX, p. 287-303.

<sup>6</sup> Des « livres scélérats de talent et de couleur, compositions affreusement fausses et coquines, mais amusantes, spirituelles, entraînant, dues à des débauches de génie! » (*OEH*, XXIV, p. 189, article du 24 janvier 1864).

<sup>7</sup> Voir Petit, 1963, p. 293 *sq.*

<sup>8</sup> « M. Hugo, qui ne veut plus de l'art pour l'art, n'en a aucun dans sa manière de conter. Il y intervient incessamment de sa personne. Or, l'intervention personnelle d'un conteur dans ses récits donne à ces récits éternellement l'air de préfaces » (article du 19 avril 1862, *le XIX<sup>e</sup> siècle*, I, p. 314).

Pourtant, la légende du barbare à sensations, du brutal artiste<sup>9</sup>, savamment entretenue par lui, n'est plus. L'exégèse romanesque moderne<sup>10</sup> a mis au jour l'extrême raffinement de sa pratique narrative et son extrême cohésion<sup>11</sup>, tant thématique que technique, témoignant d'une parfaite maîtrise chez ce « sauvage », chez cet « ébaucheur rapide »<sup>12</sup>, qui prétend écrire comme il parle<sup>13</sup>, parler mieux qu'il n'écrit d'ailleurs et surtout ne jamais « se regarder faire »<sup>14</sup>. Non seulement s'est-il parfaitement regardé faire, mais mieux encore, Narcisse-écrivain, s'est-il placé sous le regard de l'autre, Trebutien<sup>15</sup> tant qu'il s'est plié à ce rôle, pour « se voir vu » en train de faire : « Vous êtes mon témoin et mon juge et je vis mieux en votre présence qu'en présence de personne. Je me VOIS VU »<sup>16</sup>. Un système hautement rentable est ainsi constitué : l'orthodoxe ami, témoin de la genèse et détracteur des romans (rôle qu'assumera plus tard, avec moins d'efficacité cependant, Madame de Bouglon), fournit l'occasion d'une rhétorique justificative, qui se veut réparatrice. La lettre devient du même coup le lieu de la réflexion théorique et du discours d'escorte au roman. Elle est le premier lieu où se manifeste la conscience créatrice aigüe du romancier à l'œuvre.

---

<sup>9</sup> « Personnages » autobiographiques qu'on trouve à chaque page des *Memoranda*.

<sup>10</sup> Voir la bibliographie critique ici-même, qui ne comprend cependant que les études touchant de près ou de loin *les Diaboliques*.

<sup>11</sup> Voir surtout Tranouez, 1987.

<sup>12</sup> C'est ainsi que Barbey se présente : « moi, l'ébaucheur rapide qui fais tout vite ou qui ne fais rien... littérairement parlant », dans la lettre à Trebutien du 1<sup>er</sup> septembre 1853, *CG*, III, p. 241.

<sup>13</sup> Lettre à Trebutien du 12 février 1855, *CG*, IV, p. 174.

<sup>14</sup> *Memorandum* du 21 janvier 1839, p. 1024.

<sup>15</sup> Pour le rôle rhétorique qu'assigne à l'obscur et complaisant ami provincial l'épistolier, voir Dodille, 1987, chapitre 5 : « les Fonctions de Trebutien », p. 113-133.

<sup>16</sup> Lettre à Trebutien du 3 avril 1856, *CG*, V, p. 99.

*Les Diaboliques* ont, pour la recherche aurevillienne, visant à définir la poétique de l'œuvre romanesque, un rôle prépondérant à jouer. Dans ce petit recueil, dont la rédaction a couvert près de la moitié de la carrière littéraire de leur auteur et sur la constitution duquel il s'est montré étonnamment discret, quelque chose d'essentiel a lieu. Il se caractérise, en première analyse, par sa représentativité : en six variations courtes, y est rendue la quintessence du romanesque aurevillien. On y trouve à la fois la thématique que déploient les romans et la technique du récit dans le récit, du récit métadiégétique<sup>17</sup>, inaugurée dans *Une Vieille Maîtresse* et exploitée par les grands romans. Mais Barbey y parvient à une adéquation<sup>18</sup> formelle inégalée. La correspondance en témoigne : les romans, qui du reste y gagnent en charme et en profondeur, échappent au programme d'écriture de leur auteur. L'on sait qu'*Un Prêtre marié* par exemple, était à l'origine conçu comme une nouvelle devant, par son sur-titre, s'apparenter au « Dessous de cartes d'une partie de whist »<sup>19</sup>, mais que le texte a débordé cette intention première :

*Le Château des Soufflets* [avant-titre du roman] aura [...] plus d'horizon que je ne croyais tout d'abord. Il m'arrive avec cette nouvelle ce qui m'arrive sans cesse quand j'ai l'idée d'écrire quelque chose. Les fonds et les doubles fonds m'apparaissent les uns dans les autres et la Nouvelle prend des proportions de roman.<sup>20</sup>

Le recueil manifeste au contraire une grande virtuosité dans l'art du récit court. Les effets y sont remarquablement concentrés. La mise en scène de la

---

<sup>17</sup> Ou récit au second degré. Voir Genette, 1972, p. 238-239.

<sup>18</sup> « La dimension du texte est-elle parfaitement adéquate à sa visée? », *la Clé*.

<sup>19</sup> Voir *OC*, I, p. 1438. Il en va vraisemblablement de même pour *Une Histoire sans nom*. La première page du manuscrit de ce roman porte en effet cette indication : « Les nouvelles sans nom – ni diabolique ni céleste » (citée in *OC*, II, p. 1336), ce qui pousse à croire que les nouvelles programmées allaient s'apparenter aux *Diaboliques* et en avoir le format. L'épigraphe définitive du roman (*id.*, p. 265) garde la trace de cette filiation.

<sup>20</sup> Lettre à Trebutien du 16 août 1855, *CG*, IV, p. 253. Voir les lettres suivantes pour les diverses surprises que cette histoire a réservées à l'auteur.

narration, peut-être pourtant la plus charmante de toute l'œuvre, mais diluée et presque oubliée dans l'ampleur de l'histoire d'*Un Prêtre marié*<sup>21</sup>, atteint dans *les Diaboliques* une efficacité pragmatique sans pareille.

On y trouve d'autre part une densité métapoétique inédite. Barbey a tout d'abord mobilisé pour ce court texte de nombreuses ressources du discours réflexif « officiel », ou périphrase<sup>22</sup> : titres, bien sûr, mais aussi dédicace, préface, épigraphes et préfaces intégrées, narrativisée dans le cas du « Dessous de cartes d'une partie de whist », puis explicitement auctoriale en ouverture de « la Vengeance d'une femme ». Les scènes de narration, que le recueil systématise, constituent un autre type de commentaire auctorial et sont investies d'une fonction métadiscursive médiate, qu'il faut dégager : les relations s'établissant entre les partenaires de la communication intratextuelle sont révélatrices de celles que l'auteur vise à instaurer, sur le plan de la communication extérieure, entre le lecteur et lui-même et par conséquent de l'effet global qu'il postule pour son texte. Elles sont donc un point d'ancrage très sûr de l'interprétation.

Un élément du périphrase, la préface séparée, qui, de ludique et de tout à fait frivole qu'on la dit généralement<sup>23</sup>, à l'analyse se révèle assumer, et superlativement, sa fonction de déclaration d'intention, élargit de surcroît le discours métapoétique jusqu'à la scène diégétique : elle fonde le texte du recueil, pris dans son ensemble, situations narratives comprises, en commentaire généralisé sur la production du littéraire. Elle institue les

---

<sup>21</sup> Voir le premier jet du prologue, *in OC*, I, p. 1438-1440, puis la version définitive, *in id.*, p. 873-882.

<sup>22</sup> Le périphrase est le paratexte se trouvant dans le même volume que le texte qu'il commente (Genette, 1987, p. 10).

<sup>23</sup> Voir *infra*, p. 20.

nouvelles, genre narratif déclaré, en genre discursif oblique, lieu d'un discours théorique sur la littérature, véritable *Art poétique* de type verlainien<sup>24</sup> : à la fois descriptif prescriptif, exposant la poétique romanesque présidant à l'œuvre aurevillien et l'instituant en modèle à suivre (« Et c'est là ce qu'il faudrait faire si on était hardi »<sup>25</sup> donne en fin de parcours le statut pragmatique global du discours) et performatif, ou en acte.

Pour restituer un système discursif d'une telle complexité, comprenant aussi bien du discours auctorial ouvertement argumentatif que du récit à valeur obliquement métadiscursive et à fonction persuasive, il fallait avoir recours à diverses méthodes du texte : théories de l'argumentation et des figures, pragmatique linguistique, sémiotique littéraire et sémiotique des passions, narratologie, et parfois simple « lecture » ou « description qui explicite en reproduisant »<sup>26</sup>, agrémentées de divination psychologique supportée par le recours à la biographie et à l'épitéxte<sup>27</sup>, principalement épistolaire. Quand le discours critique aurevillien a été mis à contribution, c'est à des fins illustratives plutôt qu'argumentatives, et toujours sous l'égide de recherches antérieures (celles de J. Petit et de G. Corbière-Gilles principalement) permettant une contextualisation assez précise des extraits et une discrimination entre textes d'humeur et plus fondamentaux. D'une manière générale, l'analyse, inspirée en cela par la réflexion critique de Starobinski<sup>28</sup>, s'est efforcée de passer d'un plan méthodologique à un autre, sans méthode rigoureuse, l'unique critère de déplacement étant la matière

---

<sup>24</sup> L' « Art poétique » de Verlaine, qui figure pour la première fois dans *Cellulairement* où il est daté d'avril 1874 et qui expose la poétique de *Romances sans paroles*.

<sup>25</sup> P. 230.

<sup>26</sup> Todorov, 1971, p. 48.

<sup>27</sup> Les messages sur le texte se situant à l'extérieur du livre (Genette, 1987, p. 10-11).

<sup>28</sup> Voir *in* 2001, « la Relation critique », p. 11-56.

linguistique rencontrée et la rentabilité de la méthode pour en rendre compte.

L'ordre de l'étude s'est dans un premier temps conformé, du titre du recueil à la préface intégrée de la dernière nouvelle, à celui de la rencontre par le lecteur des messages conventionnellement métadiscursifs : les différents « seuils » genettiens.

Une fois les grandes lignes de la poétique exposée mises en lumière et le statut méta-poétique de l'ensemble établi, il s'est alors agi de chercher à dégager le système littéraire mis en place, articulé autour de trois représentations : l'image de l'auteur, celle du lecteur, puis celle de l'œuvre et de ses visées profondes.

# I. Le métadiscours péritextuel

L'appareil métadiscursif dont s'entoure le texte romanesque des *Diaboliques* assume de multiples fonctions. Il vise en effet non seulement à présenter les récits et à définir le système poétique dont ils relèvent, afin d'assurer au recueil une réception adéquate, mais encore à conditionner le lecteur, en une stratégie pragmatique finement montée, à l'assomption de ce système. Il ne suffit pas à Barbey d'affirmer, encore entend-il agir sur l'autre, toujours conçu comme relevant par principe du Discours<sup>1</sup> social, Discours en relation d'opposition polémique avec le Discours esthétique individuel, auquel il faut le convertir. Les prologues de deux romans de jeunesse<sup>2</sup> marquent clairement ce mouvement : les lectrices invoquées y sont présentées comme *a priori* réfractaires et le récit comme devant leur être imposé, après force procédés manipulateurs. C'est également l'attitude contrariante<sup>3</sup> adoptée par le narrataire de la première nouvelle du recueil et par l'interlocutrice du prologue du « Plus Bel Amour de Don Juan » (p. 59-61), qui pourtant tous deux finissent par être « pris », offrant ainsi au lecteur le simulacre de son propre parcours réceptif.

---

<sup>1</sup> Par « Discours » (avec capitale), la sémiotique littéraire entend une classe d'énoncés discursifs, réalisés ou virtuels, que sous-tendent une idéologie, un mode de saisie du monde et par conséquent une compétence énonciative communs. Voir in Geninasca, 1997, « Du texte au discours et à son objet », p. 81 *sq.* et p. 92.

<sup>2</sup> Celui du *Cachet d'onyx* et celui de *la Bague d'Annibal*, OC, I, p. 3-4 et p. 139-140.

<sup>3</sup> « J'étais contrariant », résume le narrateur premier du « Rideau cramoisi », p. 49.

La progression de l'étude suivant le déroulement syntagmatique des messages offre l'avantage de permettre de reconstituer la stratégie discursive mise en place en ses différentes étapes et d'en apprécier l'agencement.

## 1. Le titre

Premier effet texte, le titre du recueil constitue l'étape liminaire dans la stratégie persuasive visant à donner à assumer le discours esthétique que tient le texte dans son ensemble. Il procède à un premier conditionnement du lecteur : franchissant ce « seuil » à forte connotation générique, celui-ci s'installera dans un certain état affectif, indispensable au succès de l'entreprise.

L'on sait pourtant que *les Diaboliques* n'est pas le premier titre envisagé pour le recueil. Pendant seize ans, de 1850 à 1866, les nouvelles écrites (« le Dessous de cartes d'une partie de whist » et, vraisemblablement, « le Rideau cramoisi ») ont eu pour sur-titre *Ricochets de conversation*. Quand la première paraît dans *la Mode*, en mai 1850, Barbey annonce à Trebutien : « Mon intention est de donner deux ou trois nouvelles intitulées comme cette première, *Ricochets de conversation*, avec des sous-titres différents »<sup>4</sup>. Et lorsqu'à la même époque il projette une publication en volume, c'est encore sous ce titre : « Le volume aurait pour titre général *Ricochets de conversation* et contiendrait six nouvelles »<sup>5</sup>. La page des *Disjecta Membra*, datant de décembre 1866, où figurent le premier plan du recueil et la première occurrence connue du titre définitif<sup>6</sup> porte encore la marque des hésitations de Barbey : le titre jusqu'alors retenu est raturé, suit le définitif. Dorénavant, les nouvelles n'en auront plus d'autre : c'est celui du « Plus Bel

<sup>4</sup> Lettre du 4 mai 1850, *CG*, II, p. 156.

<sup>5</sup> Lettre du 27 mai 1850, *CG*, II, p. 164.

<sup>6</sup> *Disjecta Membra*, I, p. 21 (cité in *OC*, II, p. 1288).

Amour de Don Juan », publiée en novembre 1867 dans *la Situation*. Et dans la correspondance, Barbey ne parlera plus que de ses « *Diaboliques* »<sup>7</sup>.

Ces deux titres ont des effets connotatifs très différents, qu'il faut tenter de dégager, afin de mieux apprécier le choix définitif de l'auteur. Le premier titre retenu est, dans la terminologie de Genette<sup>8</sup>, un titre « rhématique », c'est-à-dire référant non pas à la thématique du texte à venir, à son contenu, mais à sa forme : les nouvelles sont ainsi présentées comme la version scripturale de conversations orales, caractérisées, par la métaphore du ricochet, comme vives, prestes et, comme le rebond sur l'eau du caillou jeté, parfaitement imprévisibles. Cette affiche formelle avait, pour le Barbey post-révolutionnaire de 1849, alors en pleine crise réactionnaire<sup>9</sup>, une valeur polémique<sup>10</sup> autant qu'esthétique : elle marquait une opposition nette au discours moderne tel qu'il le concevait, et tel qu'il le disqualifie à l'ouverture du « Dessous de cartes » (p. 130), sous la forme du monologue<sup>11</sup>, morceau de bravoure ou tartine savante, morale, journalistique ou politique. Elle ralliait les nouvelles à un tout autre mode de communication, oral, collectif, ludique, réclamant l'oisiveté et la spiritualité aristocrates, défini dans ce même texte (p. 129-130) et merveilleusement représenté par

---

<sup>7</sup> Voir la lettre du 21 octobre 1868 à Arnold Mortier, *CG*, VII, p. 54 : « je m'occupe de mes *Diaboliques* ».

<sup>8</sup> 1987, p. 75.

<sup>9</sup> Voir Petit, 1963, p. 94.

<sup>10</sup> Ce titre aurait été le premier « idéologème » du texte. Voir Kerbrat-Orecchioni, 1977, p. 216 : les idéologèmes sont les dénominations à forte connotation idéologique, qui trahissent immédiatement l'appartenance du locuteur à un certain type de discours.

<sup>11</sup> « [...] selon moi, la chose exécrationnelle qui a remplacé la conversation, sous toutes ses formes » (lettre à Trebutien du 2 juillet 1851, *CG*, III, p. 66).

la partie de volant »<sup>12</sup> qu'est l'échange de répliques ouvrant et fermant « le Rideau cramoisi » (p. 22-24 et p. 56), par les conversations piquantes que le causeur entretient à l'ouverture du « Plus Bel Amour de Don Juan » (p. 59-61) et dans cette ébauche de nouvelle, encore intitulée *Ricochets de conversation*, qui deviendra le prologue d'*Un Prêtre marié*<sup>13</sup>. Les quatre premières nouvelles du recueil garderont cette forme : le récit y est le produit spontané d'une causerie charmante, née du plaisir d'être ensemble de devisants choisis. Les deux dernières relèvent cependant d'une technique différente : le causeur disparaît en faveur d'un narrateur omniscient de type balzacien, et le récit, s'il est dit, ne procède plus d'une conversation légère et brillante; Mesnilgrand accusé est sommé de donner une explication sérieuse et la duchesse de Sierra-Leone ne raconte au long que pour se mieux venger. Plus rien de ludique ni de fortuit n'intervient provoquant la livraison du récit. Le changement de titre s'imposait donc dès 1866, alors que l'idée de la plupart des nouvelles non écrites semble au moins conçue<sup>14</sup>.

Si ce premier titre promettait des plaisirs passéistes, aristocrates et spirituels, le définitif crée une attente de plaisirs de lecture d'une tout autre nature, essentiellement névrophiles<sup>15</sup>. Sans le secours de la préface auctoriale qui travaillera à ambiguïser son référent, l'adjectif substantivé « diabolique » va en effet spontanément être interprété comme devant être lu sur l'isotopie humaine. Les diaboliques, ce seront donc naturellement des

---

<sup>12</sup> La conversation du souper donné en l'honneur de Rivila est ainsi décrite : « la conversation générale, longtemps faite d'entrain, partie de volant où chacun avait allongé son coup de raquette... » (p. 65).

<sup>13</sup> La rédaction de ce texte est peut-être datée de 1852 ou de 1853 (voir *Omnia*, p. 18 et p. 79 sq.). Il est reproduit *in OC*, I, p. 1438-1441.

<sup>14</sup> Voir la chronologie établie par Petit, *in* 1981, p. 158. Voir aussi Crouzet, 1989, p. 9.

<sup>15</sup> « Quelqu'un cherche-t-il à tout prix les contenus tragiques ou effrayants? NÉVROPHILE », *la Clé*.

personnages « diaboliques », de sexe pour l'instant indéfini : soit simplement, au sens métaphorique, extrêmement malfaisants, soit, au sens fort, favoris du Diable, entretenant avec lui un commerce, peut-être même nantis de son pouvoir maléfique. Pris au sens fort, il a pour effet d'inscrire le texte dans une tradition romanesque, celle du genre « noir », *gothic novel* fin XVIII<sup>e</sup> à l'anglaise, puis roman frénétique des années 1830 en France ou, plus près du Barbey de 1866, conte fantastique ou conte cruel, où pullulent créatures démoniaques, serviteurs ou incarnations du Malin. Pris au sens métaphorique, s'il désigne des personnages dépassant l'ordinaire dans le mal, il oppose directement le recueil à la littérature romantique de seconde époque, la sociale, l'humanitaire, la progressiste, que Barbey comme Baudelaire avait en horreur<sup>16</sup> : ce ne sont ni les bons ni les victimes de l'ordre social qui seront représentés, mais des personnages mauvais, du camp des bourreaux. Dans tous les cas, le titre dénote une évaluation axiologique<sup>17</sup> négative et a valeur de programme, déclenchant chez le lecteur l'attente de contenus inquiétants.

Que ce titre ait eu une fonction préventive, qu'il ait eu pour dessein de détourner du livre les « anges », comme Barbey a pu le prétendre lors du procès des *Diaboliques*<sup>18</sup>, rien n'est moins sûr. Les « anges », ce sont les « âmes pures » non pas exclues mais nommément convoquées dans la préface (alinéa 3, p. 1291). Une page de la correspondance nous renseigne

---

<sup>16</sup> Voir, par exemple, la série d'articles sur *les Misérables* (les 19 avril, 28 mai, 14 et 22 juillet 1862, in *le XIX<sup>e</sup> siècle*, I, p. 308 sq.) qui lui ont valu d'être renvoyé du *Pays* où il était critique depuis dix ans.

<sup>17</sup> « Diabolique » est un axiome : un désignateur évaluatif mettant à nu une attitude (comme la pitié dans « la malheureuse ») et une évaluation de l'auteur (voir Prandi, 1992, p. 212, note 29).

<sup>18</sup> « Il y a tout à l'heure deux grands mois qu'un pauvre volume de nouvelles intitulé, pour que les Anges n'y touchassent pas, par précaution, *les Diaboliques*, a mis à mes trousses tous les diables de la vertu » (d'après un brouillon cité in *OC*, II, p. 1297).

d'autre part sur l'effet d'attraction pathémique que Barbey aimait à produire par un titre audacieux, même et de préférence chez les lecteurs *a priori* les plus récalcitrants. Il s'y agit du titre de son premier grand roman, *Une Vieille Maîtresse*, qu'il a dû imposer jusqu'à son dédicataire, effrayé de sa hardiesse :

L'ami à qui je dédie mon roman (Roman-histoire) a beaucoup insisté pour que j'en changeasse le titre. Cette *Vieille Maîtresse* lui semblait trop dur. Moi, c'était ce qu'il y avait de hardi, de cruel, d'impitoyable dans ce titre qui me plaisait. Jamais, disait-il, une femme du faubourg Saint-Germain ne dira à son valet de chambre : Allez me chercher une *Vieille Maîtresse*. Nous sommes trop prudes pour cela. Moi, je répondais : On ira le chercher soi-même et on le cachera dans son manchon : nous sommes assez curieuses et assez hypocrites pour cela.<sup>19</sup>

Parfaitement conscient de l'effet connotatif de son titre, Barbey table sur les passions secrètement tapies chez ses contemporains pour attirer. La préface de 1858 du même roman le confirmera *a contrario* : « Sous ce titre hardi et prudent tout ensemble, qui porte au front son index, et qui est à la fois, pour le lecteur de bonne foi, un huis-clos et un pilori »<sup>20</sup>. Barbey, attaqué par les catholiques<sup>21</sup>, donne officiellement à son titre une fonction préventive, espérant pourtant ratisser le plus large possible. Il n'est pas question de ciblage : Barbey entend capter universellement<sup>22</sup>, en flattant en chacun les goûts, les inclinations, nous dirions aujourd'hui les névroses, les plus clandestins. L'on verra d'ailleurs que la préface des *Diaboliques* comme les scènes de réception intradiégétiques envisagent différentes dispositions pathémiques préalables à la communication littéraire afin de

<sup>19</sup> Lettre à Trebutien du 15 mai 1845, *CG*, II, p. 28-29.

<sup>20</sup> *OC*, I, p. 1302.

<sup>21</sup> Voir notamment la lettre de Veillot, *in OC*, I, p. 1300-1301.

<sup>22</sup> Pour des raisons psychologiques : l'inquiétude, le dandysme (voir Petit, 1963, p. 560), autant que pratiques. On lit dans le *Deuxième Memorandum* (du 4 août 1838, p. 945) le credo aurevillien que toute l'autobiographie décline : « Il faut arriver à tout prix ».

permettre au plus grand éventail de lecteurs et de postures mentales possible de prendre part à l'entreprise.

Le titre du recueil est par conséquent un influenceur qui fonctionne à la séduction<sup>23</sup> : il promet la satisfaction de penchants, que partageait une grande partie du lectorat contemporain, au goût formé à la fois par le genre noir, par le mélodrame et par les mémoires alors recherchés pour le piquant de leur indiscretion, mais que Barbey postule en tout cœur humain, pour une littérature impressive, conative, une littérature à effets. Il se caractérise par ses grandes vertus apéritives; il donne le ton, met « en humeur », prépare aux affects que ne manquera pas de produire la lecture : frayeur, souffrance morale, ou inversement délectation morbide.

Pour la petite histoire, notons que les commentateurs de l'époque se sont de fait montrés sensibles à l'effet titre, en appréciant l'audace et l'adéquation au texte : « Elles s'intitulent carrément, nettement, non effrontément : *Les Diaboliques*, et n'ont pas volé leur titre »<sup>24</sup>; « Si jamais un livre a justifié son titre, c'est bien celui-là! »<sup>25</sup>, lit-on dans les chroniques contemporaines. Et Paul Girard, dans le fameux article déclencheur de toute l'« affaire », ironiquement intitulé « Chastetés cléricales », met en contradiction les croyances affichées de Barbey et son titre même, avant toute autre appréhension du texte :

Nous avons donc ouvert le livre de M. Barbey d'Aurevilly avec l'intention de nous purifier, nous païen et mécréant. Un peu plus nous faisons le signe de croix. Le titre nous retint à temps. Cela s'appelle *les Diaboliques*! Vous allez voir si le titre est justifié.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Voir Bremond, 1970, p. 65 : l'influence séductrice consiste à communiquer le désir de voir se réaliser un événement qui donne du plaisir (le mobile invoqué est d'ordre hédonique).

<sup>24</sup> Lescure, 1974, p. 39.

<sup>25</sup> Bachaumont, 1974, p. 45.

<sup>26</sup> Girard, 1974, p. 41.

Et le titre, le scandale qui immédiatement entoure le recueil, ont eu leur effet : lorsque, le 5 décembre 1874, le commissaire de police se rend chez l'éditeur Dentu pour saisir les volumes, l'édition est épuisée depuis quatre jours. Du 10 novembre au début décembre, 1700 exemplaires environ ont été vendus<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> 2200 livres avaient été imprimés et près de 500 se trouvaient en dépôt chez le brocheur. Les informations ont été récoltées par Hirschi et données *in* 1974, p. 7.

## 2. La dédicace

La dédicace des *Diaboliques* participe activement à la stratégie de conditionnement pathémique du lecteur. Sa principale fonction est conative : elle a pour effet d'annoncer l'œuvre à venir comme problématique, par conséquent de piquer la curiosité et de mettre le lecteur dans l'expectative de contenus et de plaisirs insolites.

Où l'on attend un patronyme et une louange ou du moins un hommage, l'on trouve une question, une interrogation délibérative, par laquelle l'auteur se met en scène : au moment de dédier, il s'est interrogé en vain sur l'identité de la personne à qui adresser le recueil. La dédicace publiée garde la trace de cette interrogation intime, restée sans réponse.

Première constatation : cette dédicace n'en est pas une. Elle n'affiche aucune relation, publique ou privée<sup>28</sup>, entre l'auteur et quelque personne, ami, inspireur ou simple témoin de la rédaction. Plus que prétéritive<sup>29</sup>, elle pourrait être dite « dénégatoire » : elle se nie elle-même comme dédicace. Elle s'apparente davantage à l'épigraphe auctoriale, signée, dont elle assume l'une des fonctions métadiscursives conventionnelles : offrir un commentaire oblique et souvent énigmatique du texte, dont le lecteur ne pourra évaluer la pertinence qu'à la lecture intégrale.

Il est évident en effet qu'il ne s'agit pas pour l'auteur de nous faire sincèrement part de ses hésitations de dédicateur ni même de pousser ses

---

<sup>28</sup> Barbey pratique plus volontiers la dédicace privée, à des amis, à des intimes : *Une Vieille Maîtresse* à un ami, Izarn-Freissinet, *le Chevalier Des Touches* à son père, *Un Prêtre marié* à Marie de Bouglon, la fille de la « fiancée » de Barbey. Ce type de dédicace est l'un des nombreux procédés d'inscription de l'auteur dans et à la périphérie du texte fictionnel.

<sup>29</sup> C'est ainsi que Genette étiquette la dédicace des *Diaboliques*, in 1987, p. 124. Or, la prétérition feint de cacher ce qu'elle énonce tout de même, et avec plus de force. Ici, aucun dédicataire n'est donné.

lecteurs à s'interroger sur l'identité d'un dédicataire potentiel. Ses intentions sont tout autres : cette interrogation est une pseudo-interrogation<sup>30</sup>, elle a pour visée de caractériser l'œuvre à venir et de la valoriser.

La modalité interrogative contribue à l'efficacité pragmatique de la dédicace. Elle a ici une fonction expressive<sup>31</sup> : en exposant une question dont, seul dédicateur possible, il est la source exclusive, l'auteur se donne (fictivement bien sûr) en spectacle, il attire l'attention sur sa vie psychique, émotive, notamment sur ses incertitudes de scripteur. Sous la forme interrogative, l'incertitude n'est pas prédiquée, elle est représentée, jouée<sup>32</sup>. Évaluateur rétrospectif de son œuvre, l'auteur se présente ainsi comme se trouvant en proie à diverses émotions involontaires, qu'il incombe au lecteur de conjecturer : étonnement, embarras, scrupule peut-être. Le démonstratif « cela », qui constitue une énullage<sup>33</sup> de pronom, dans la mesure où la forme conventionnelle du pronom démonstratif à valeur cataphorique est, comme on sait, « ceci », marque en effet une évaluation sous-jacente, par-delà la simple désignation du recueil : c'est un démonstratif de distanciation<sup>34</sup>, connotant la désapprobation, le rejet. Sa pauvreté conceptuelle et son engagement axiologique déclencheront le travail interprétatif du lecteur qui, par inférence, cherchera à réintégrer le

<sup>30</sup> « Feint-on de s'interroger en vue de communiquer ses impressions? », *la Clé*.

<sup>31</sup> « La fonction dite "expressive" ou émotive, centrée sur le destinataire, vise à une expression directe de l'attitude du sujet à l'égard de ce dont il parle. Elle tend à donner l'impression d'une certaine émotion, vraie ou feinte », in Jakobson, 1963, p. 214.

<sup>32</sup> « En énonçant *Hélas!* Ou *Aïe!*, on ne dit pas que l'on se plaint ou que l'on souffre : on joue la plainte ou la souffrance. De même, en posant une question, on ne dit pas que l'on est incertain, on se comporte en homme incertain » (Ducrot et Anscombe, 1983, p. 133).

<sup>33</sup> « La forme grammaticale du terme est-elle en désaccord avec l'actualisation normale? ÉNULLAGE », *la Clé*.

<sup>34</sup> « Une connotation de mépris est-elle fournie par un adjectif démonstratif? DÉMONSTRATIF DE DISTANCIATION », *la Clé*. Le procédé est d'ailleurs illustré en texte : voir, p. 258, le « ceci » respectueux de Tressignies, auquel s'oppose le « cela » méprisant de la duchesse. L'attitude de chacun (l'admiration horrifiée de Tressignies et l'abaissement hautain de la duchesse) est tout entière dans ces deux démonstratifs.

réfèrent potentiellement visé : « cela » sera reconstitué, au choix, selon les projections de chacun, en « ce recueil si excentrique », « si immoral », « si pervers », etc.

L'effet perlocutoire<sup>35</sup> de l'énoncé, qui ne ressortit plus au domaine linguistique, et qu'on ne peut que conjecturer, sera évidemment variable d'un récepteur à l'autre. Le plus probable est une curiosité aiguë, déjà piquée par le titre et, éventuellement, par les diverses informations extratextuelles dont dispose le lecteur – par exemple l'*ethos* de l'auteur, ses œuvres antérieures et son personnage public – et un trouble, une perturbation<sup>36</sup>, qui, nous le verrons à maintes reprises, est pour Barbey la disposition pathémique de base nécessaire à la réception littéraire.

Cette fois encore, les réactions des chroniqueurs contemporains se sont merveilleusement conformées à la valeur illocutoire globale de l'énoncé, l'un prenant acte de sa valeur d'auto-valorisation teintée de mépris : « L'auteur ne les a dédiées à personne, n'étant pas de ceux qui dédient parce qu'ils ne trouvent personne digne de l'hommage »<sup>37</sup>, l'autre du jugement sur l'œuvre, mais qui reste indécidable, qu'il implique : « Il sera beaucoup pardonné aux *Diaboliques* par trop diabolisantes de ce livre que l'auteur a jaugé lui-même en écrivant sur sa première page : "À qui dédier cela?... " »<sup>38</sup>.

---

<sup>35</sup> *Grosso modo* son résultat, ses effets réels en contexte sur le récepteur en acte. Voir Berrendonner, 1981, p. 15-16 et Kerbrat-Orecchioni, 1986, p. 59.

<sup>36</sup> C'est l'une des étapes de la « sensibilisation » des sémioticiens de la passion, qui est une « fracture du discours, comme un facteur d'hétérogénéité, une sorte d'entrée en transe du sujet qui le transporte dans un ailleurs imprévisible, qui le transforme, aimerait-on dire, en un sujet *autre*. C'est là que la passion apparaît dans sa nudité, comme la négation du rationnel et du cognitif, et que le "sentir" déborde le "percevoir" » (Greimas et Fontanille, 1991, p. 18).

<sup>37</sup> Lescure, 1974, p. 39.

<sup>38</sup> Bachaumont, 1974, p. 46.

### 3. La préface<sup>39</sup>

Intrigué et, dans le meilleur des cas, troublé qu'il est par le titre et par la dédicace, le lecteur aborde la préface avec un certain nombre d'attentes. La préface est d'ordinaire le lieu de la coopération, de l'assistance au lecteur, une sorte de « mode d'emploi » du texte destiné à en faciliter la lecture<sup>40</sup>. L'on s'attendra donc à y trouver des éclaircissements : à voir notamment se désambiguïser le titre et se justifier l'évaluation en apparence négative de l'œuvre, perceptible sous la dédicace dénégatoire. Or, le texte préfaciel ne répond à aucune de ces attentes. Bien loin d'expliquer, de justifier, de clarifier, il complexifie à loisir. Il va notamment « rhématiser » de façon tout artificielle un titre naturellement thématique. Le titre va référer non seulement à des personnages mais aussi à un genre, nouveau, qu'au passage il institue. Toutefois, aucun message argumentatif décisif ne peut spontanément être tiré de ce texte, qui de surcroît revêt une apparence de désinvolture et de badinage qui gaze habilement les informations précieuses qu'il contient. Le ton du texte a d'ailleurs frappé, parfois agacé et dans l'ensemble quelque peu fourvoyé les commentateurs modernes. Pour Jacques Petit, par exemple, le ton de la préface « irrite, s'accorde mal avec celui tragique, des nouvelles. Ici, Barbey plaisante et joue »<sup>41</sup>.

Barbey plaisante et joue, ce qui est pour le dandy spirituel, dont l'art consiste justement à noyer le poisson, signe du plus grand sérieux. N'est-il pas à ses propres yeux, à l'instar des hommes supérieurs qu'il met en scène,

---

<sup>39</sup> P. 1290-1292. Pour une analyse exclusivement pragmatique de la préface, qui parvient à des résultats sensiblement différents, voir Kanbar, 1994.

<sup>40</sup> Voir Genette, 1987, p. 183.

<sup>41</sup> *In* 1966, p. 1293. Même réaction *in* Berthier, 1987, p. 118 et *in* Kanbar, 1994, p. 147.

de ceux qui cachent « de sérieuses expériences sous des propos légers et des airs détachés » (p. 131) et pour qui, inversement, comme le parfait dandy qu'est le vicomte de Brassard, « être grave » est souvent une « manière de plaisanter » (p. 23)? N'a-t-il pas, tout comme le grand causeur du « Dessous de cartes », « la simplicité de l'art suprême qui consiste surtout à se bien cacher? » (p. 157). N'est-il pas de ceux qui traitent une question sérieuse « sans avoir l'air d'y *tenir plus que cela*, ce qui pourrait être le comble de l'habileté »<sup>42</sup>? Quoiqu'il en soit, sous des apparences frivoles, la préface des *Diaboliques* n'est pas le texte d'humeur indépendant du recueil et même discordant qu'on la croit. À l'orée d'un texte dont elle semble se jouer, elle en donne au contraire par la bande toutes les clés interprétatives et constitue, plus qu'une introduction, une véritable initialisation à l'univers romanesque qu'elle ouvre.

L'efficacité pragmatique de ce texte tient principalement à deux choses : d'une part, au fait qu'il semble assumer la plupart des fonctions conventionnelles du discours préfaciel; d'autre part au fait qu'il sape de l'intérieur ce discours officiel et qu'il mène, en filigrane, un discours d'une tout autre nature, fait non pas d'arguments, de raisonnements, mais de contenus implicites, de sous-entendus, de connotations et d'images mentales, qui constituent un système persuasif autrement plus efficace, pour le coup véritable « rosette de serpents entrelacés », comme la préface rêvée d'un autre recueil jamais constitué<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> A propos de l'article de Lescure sur *les Diaboliques*, dans la lettre à Léon Bloy du 26 novembre 1874, *CG*, VII, p. 233.

<sup>43</sup> *In CG*, VI, p. 24, lettre du 4 avril 1857. Ce recueil est celui des lettres à Trebutien sur Mme de Trolley, dont Barbey était très fier.

L'ordre adopté pour l'analyse est celui du traitement des questions conventionnellement propres au discours préfaciel et que Genette<sup>44</sup>, à qui nous empruntons encore la terminologie, a répertoriées.

Il est évident que la dénudation des procédés d'un texte d'une si grande virtuosité risque d'en gâter la saveur immédiate, faite, justement, de sous-dires, d'implications cachées, de clins d'œil<sup>45</sup> malicieux. Mais c'est également rendre hommage au brio d'un texte que d'en mettre au jour, même grossièrement, les implications.

***Indications de contexte<sup>46</sup> : ceci n'est que le dessus du panier***

C'est sur cette fonction que s'ouvre et se clôt la préface. Rien d'original à l'époque, où les grands ensembles romanesques<sup>47</sup> appelaient ce genre d'avertissement à la rhétorique bien particulière : l'œuvre publiée était présentée comme faisant partie d'un ensemble plus vaste; il fallait donner au lecteur un avant-goût de la suite, annoncer d'autres récits, tout en intéressant à l'épisode particulier. L'auteur visait alors à assurer la crédibilité de son projet, à mettre sérieusement le lecteur en situation d'attente. Balzac annonçait des titres, revenait fréquemment sur son plan général, sur les romans antérieurs en indiquant leur place dans ce plan, donnait même des délais de publication : autant de stratégies de crédibilisation<sup>48</sup> visant à faire croire en la sincérité de son programme<sup>49</sup>.

<sup>44</sup> Sous le titre « les Fonctions de la préface originale », in 1987, p. 182-218.

<sup>45</sup> « Glisse-t-on discrètement dans son texte quelque détail divertissant? CLIN D'ŒIL 2 », *la Clé*.

<sup>46</sup> Genette, *Op. cit.*, p. 203.

<sup>47</sup> Barbey relit toute *la Comédie humaine* en 1848-1849 (voir Petit, 1974, p. 15). Il a lui aussi été tenté par le cycle (voir OC, I, p. 1341-1342).

<sup>48</sup> In Kerbrat-Orecchioni, 1978, p. 56 : la stratégie de crédibilisation est mise en place afin que la vérité « devienne reconnue, de prétendue qu'elle est au départ ».

<sup>49</sup> Revoir à ce propos les préfaces aux trois parties des *Illusions perdues*, 1961, p. 755-772.

La préface des *Diaboliques* paraît dans un premier temps<sup>50</sup> se conformer à ce modèle : les nouvelles publiées sont présentées comme les six premières d'un ensemble de douze (alinéa 2), cet ensemble n'étant lui-même que la première partie d'un diptyque : aux *Diaboliques* feront pendant *les Célestes* (alinéa 8).

Mais l'analyse microstructurale permet de dégager ce que l'intuition suggère, à savoir la mystification à l'œuvre : d'une étape à l'autre de la présentation de ce programme, l'auteur abandonne tout sérieux et le projet finit par perdre en vraisemblance. L'indication de contexte se teinte en fin de texte d'une ironie qui sape le contenu argumentatif explicite de ces annonces.

La première étape se donne encore comme réalisable, soumise à la seule condition que les premières nouvelles publiées aient plu : « Si le public y mord, et les trouve à son goût, on publiera prochainement les six autres ». Le futur assertorique et l'adverbe de temps objectif réfèrent à une réalité factuelle sur laquelle n'est émis aucun doute. La proposition causale appuie l'effet de certitude : « car elles sont douze ». Ici, le présent actuel et le connecteur « car », dont la vocation argumentative est d'introduire un savoir que le locuteur possède sans conteste<sup>51</sup>, connotent l'assurance absolue et ont pour effet de présenter l'existence des nouvelles comme une vérité objective. Bien que les six suivantes, comme on sait, n'aient jamais été écrites, rien ne nous permet par conséquent de mettre en doute la sincérité

---

<sup>50</sup> C'est ainsi qu'un commentateur de l'époque (inattentif au ton autant qu'au détail du texte? ironiste?) s'est dit en situation d'attente, retardant tout jugement définitif sur l'œuvre : « Nous attendons, pour apprécier le "moraliste chrétien" en M. Barbey d'Aurevilly, *les Célestes* qu'il nous promet » (Bachaumont, 1974, p. 45).

<sup>51</sup> Voir Ducrot, 1983b, p. 177-180 et Maingueneau, 1987, p. 126-127.

de ce premier projet. Le texte intime confirme d'ailleurs cette intention, que Barbey a portée jusqu'en 1875 : on lit dans une page des *Disjecta Membra* de juillet 1875, un « fixé d'impression » ainsi commenté : « Une femme à mettre – comme visage – dans mes *Diaboliques* rencontrée hier dans une voiture publique, allant de Valognes à Saint-Sauveur »<sup>52</sup>.

En revanche, l'écriture même des *Célestes* est dans la préface nettement annoncée comme problématique, voire improbable. La présentation du projet est déterminée par des modalisations se trouvant en contradiction argumentative avec la possibilité de le mettre à exécution : le modalisateur « peut-être », marquant le doute, et la proposition hypothétique « si on trouve du bleu assez pur », elle-même commentée par l'énoncé interrogatif : « Mais y en a-t-il? ». La proposition hypothétique, en tant que simple indice de doute, est encore argumentativement neutre (bien que l'adverbe « assez » restreigne l'extension du substantif « bleu » et le détermine comme déjà difficilement trouvable). La phrase interrogative, qui lui est coordonnée par le « mais » adversatif<sup>53</sup>, contredit cependant la conclusion positive potentielle. L'interrogation assume ici pleinement sa fonction d'orienter vers la négation de l'énoncé lui correspondant<sup>54</sup>. Elle est clairement orientée vers la conclusion : « il n'y en a pas ». La possibilité d'écrire un jour *les Célestes* est par conséquent présentée comme infime : le matériau lui-même fait défaut.

---

<sup>52</sup> *Disjecta Membra*, t. II, p. 116. À la même époque, Barbey commente une conversation qu'il a eue avec Brucker à propos d'un projet de *Diabolique* (voir *Disjecta Membra* du 4 juin 1975, t. II, p. 91).

<sup>53</sup> Sur la question introduite par « mais », voir Ducrot et Anscombre, 1983a, p. 118.

<sup>54</sup> *Id.*, p. 115-118, pour l'orientation négative de la question.

L'annonce du programme se révèle donc en fin de compte comme carrément ironique. Il y a contradiction marquée entre le contenu explicite de l'énoncé : « suite à la publication des *Diaboliques*, on écrira les *Célestes* » et son contenu argumentatif implicite : « l'encre (entendons "les modèles"), sans laquelle rien n'est possible, manque »<sup>55</sup>. La non-pertinence de l'annonce de ce programme d'écriture semble de prime abord un manquement à l'une des « lois de discours »<sup>56</sup> des pragmaticiens, la « maxime de qualité » qui s'énonce comme suit : « que votre contribution soit véridique, *i. e.* : n'affirmez pas ce que vous croyez être faux; n'affirmez pas ce pour quoi vous n'avez pas de preuve »<sup>57</sup>. Mais cette apparente transgression d'un principe communicationnel de base se résorbe<sup>58</sup> par l'inférence du véritable contenu informationnel du message, pragmatiquement pertinent. Plus qu'à nous faire part d'un projet auquel de toute façon il ne croit pas, l'auteur vise à livrer implicitement un credo profond, qui préside à la thématique globale du recueil, mais aussi à l'œuvre du romancier : il est facile de trouver des modèles aux *Diaboliques*, puisqu'on les trouve « à la douzaine »; « l'encre de la petite vertu » coule à flots, et l'on peut se permettre d'en retenir pour matériau la seule

---

<sup>55</sup> C'est le type d'ironie que Berrendonner, *in* 1981, p. 176, classe sous la catégorie « contradiction implicite » : « elle se produit lorsqu'un énoncé, par deux processus inférentiels distincts, permet de conclure à deux implicites contradictoires ».

<sup>56</sup> Pour un exposé complet des lois du discours, voir Kerbrat-Orecchioni, 1986, p. 194-269. La linguiste les définit ainsi : « "principes" discursifs qui sans être impératifs au même titre que les règles de bonne formation syntactico-sémantique, doivent être observés par qui veut jouer honnêtement le jeu de l'échange verbal », p. 194.

<sup>57</sup> *Id.*, p. 195.

<sup>58</sup> *Id.*, p. 269 : « la plupart de ces violations ne sont en fait qu'apparentes, et se résorbent par la construction d'une inférence qui permet de faire entrer l'énoncé problématique dans l'ordre des lois de discours. Dans cette mesure, les règles rhétorico-pragmatiques ont étroitement partie liée avec le problème de l'implicite discursif ». L'interlocuteur va donc construire une hypothèse pour « normaliser » un énoncé en apparence transgressif (*id.*, p. 270).

quintessence : « Voici l'œil noir, dessiné à l'encre... de la *petite vertu*. Oh! de la plus petite qu'on ait pu trouver! », précisait le préfacier de 1870<sup>59</sup>. Les modèles aux *Célestes* en revanche sont inexistants. L'immoralité du livre ne tiendra donc pas à l'esprit de son auteur, mais à ce que lui offre à décrire le monde extratextuel. Est alors assumée, sous le couvert d'une indication de contexte qui à l'analyse se révèle fallacieuse, une autre fonction préfacielle : la justification morale par la véridicité<sup>60</sup>.

Mais il est évident à tout initié que Barbey ne sait pas, ou sait mal décrire les célestes, que de toute façon il s'y ennue, même quand il s'y plie. Pour lui, « faire doux » est une souffrance, un effort contre-nature qui stérilise son imagination. Il se plaint, à propos du *Chevalier des Touches*, écrit, comme on sait, sous l'influence lénifiante de « l'Ange Blanc »<sup>61</sup> :

Je n'écris pas vite ce Roman dans lequel je veux ployer ma diable de nature rebelle à de certaines choses pour lesquelles elle n'a pas d'instinct[...]. Outre donc ce travail de volonté appliquée, – de cristallisation qui ne va pas vite, je me suis encapricé d'un sujet étrange et la verve a soufflé avec une puissance! comme elle souffle toujours, la drôlesse! quand elle s'éveille naturellement en moi!<sup>62</sup>

<sup>59</sup> P. 1293.

<sup>60</sup> L'on retrouve le même système de défense par la caution du réel dans un article de l'époque défendant *les Diaboliques* en procès : « Comment, dans une nation où tout est dépravé, pourrait-on faire des livres parfaits, rigides, ne contenant que des jolies passions et des types adorables. Faudrait-il chanter les moissons et les bois? voudrait-on corriger les mœurs avec des sermons ou des pastorales? La prose et la poésie se mettent au diapason des mœurs; elles prennent le public par ses fibres sensibles et pénètrent dans ses corruptions comme le fer rouge pénètre dans les plaies pour les cautériser » (Verax, 1974, p. 59-60).

C'est ainsi qu'à la même époque Barbey reproche à Gobineau, en termes très baudelairiens, d'avoir dans *les Pléiades* construit un idéal artificiel, aux « célestes » sans référent dans la société : « Il nous a trop parqués dans un monde d'aristocratie humaine créé par lui, et qui, en somme, n'est pas le monde de la réalité [...] . Les créatures inférieures, ténébreuses, misérables, brutales et perverses, qui sont le fond commun de l'humanité et se mêlent au jeu de son action, et le troublent et le souillent ou l'empêchent, je les cherche en vain dans ce livre, où je ne vois que des étoiles... » (article du 18 mai 1874, *OEH*, XXIV, p. 256).

<sup>61</sup> Lettre à Trebutien du 18 février 1852 : « Celle (*Dominatrix mea – as you my dear*) qui m'a demandé cette nouvelle trouve mon talent trop *féroce* et me prie d'être doux *une fois*. J'y tâcherai. » (*CG*, III, p. 137).

<sup>62</sup> Lettre à Trebutien du 14 mars 1855, *CG*, IV, p. 184.

Ce sujet, c'est celui, sataniste, d'*Un Prêtre marié*. Mais là encore, les pages consacrées à Calixte la sainte le gênent :

Mouler cette *perfection* de *Calixte* ne va pas à des mains aussi longtemps brutales que les miennes. Je puis ouvrir le ventre à la passion et montrer son travail intestinal, – rugissant et souterrain, – et toujours terrible, – mais toucher, manier cette lumière, ce velouté de fleur céleste, éclore dans le Jardin de la Vierge, sur les plates-bandes où le petit Jésus et Jean-Baptiste ont joué dans leur adorable enfance, voilà qui est *moult* difficile pour un peintre à la diable, qui n'est ni Fiesole ni Raphaël!<sup>63</sup>

Certaines scènes du même roman le font peiner et lui déplaisent par leur idéalisme. À propos du chapitre XI, il avoue notamment : « La scène de la *déclaration* est une des plus difficiles choses pour le *sabouleur* de femmes que je fus toujours. [...] Oui, je regrette cette scène qui finit par l'agenouillement au prie-Dieu! »<sup>64</sup>. Quand il annonce en revanche que l'inspiration lui est revenue<sup>65</sup>, c'est au moment du chapitre XIII, de la « folie polonaise »<sup>66</sup> de Néel de Néhou.

Et lorsqu'en 1872, Frédéric Masson, qui dirigeait la *Revue des Lettres et des Arts*, lui demanda un récit dans le genre du *Chevalier des Touches* ou de *l'Ensorcelée*, mais pas des *Diaboliques*, Barbey répondit :

Je voudrais pouvoir vous envoyer les quarante pages que vous me demandez, mais pour moi l'imagination est une cavale difficile à monter, et ne vient pas humblement tendre le dos quand on l'appelle. Ce n'est pas le cavalier qui la monte, mais c'est plutôt elle qui monte le cavalier.

La drôlesse se moque de moi en ce moment. Je n'ai dans la tête que des sujets impossibles avec la chasteté des demoiselles qui lisent votre revue et à qui elle est destinée. Je ne suis pas pour la confection de ces beignets innocents, mais enfin si je la trouve, je vous l'enverrai.<sup>67</sup>

<sup>63</sup> Lettre à Trebutien du 17 novembre 1855, *CG*, IV, p. 301.

<sup>64</sup> Lettre à Trebutien du 3 mars 1856, *CG*, V, p. 62.

<sup>65</sup> Voir les lettres à Trebutien des 17 et 23 avril 1856, *CG*, V, p. 116 et p. 123-124.

<sup>66</sup> *OC*, I, p. 1031-1034.

<sup>67</sup> Lettre inédite, citée *in* Petit, 1963, p. 572.

Plus loin, le refus fut plus catégorique encore : « Eh bien, Monsieur, je suis pour l'heure incapable de ce travail-là »<sup>68</sup>. Parfaitement conscient des tendances les plus profondes de son imagination à cette époque, Barbey ne pouvait plus envisager de renoncer à l'écriture satanique. Ses deux dernières œuvres<sup>69</sup> marquent un abandon sans frein à cette veine, et l'admiration pour les coupables qu'il peint n'y est plus gazée. Le récit métadiégétique disparaît, l'auteur revendique la pleine responsabilité de sa propre approche fascinée et livre, dans la « page d'histoire » qui est sa dernière, cet ultime aveu :

Impossible à connaître dans le fond et le tréfonds de sa réalité, éclairée uniquement par la lueur du coup de hache qui l'entr'ouvrit et qui la termina, cette histoire fut celle d'un amour et d'un bonheur tellement coupables que l'idée en épouvante... et charme (que Dieu nous le pardonne!) de ce charme troublant et dangereux qui fait presque coupable l'âme qui l'éprouve et semble la rendre complice d'un crime peut-être, qui sait? envieusement partagé...<sup>70</sup>

### *Utilité morale*<sup>71</sup>

C'est le *topos* par excellence de la préface auctoriale aux textes narratifs. Alors que l'on se propose de représenter les vices et les passions, l'on cherche à s'afficher censeur moraliste, sans complaisance aucune envers les inconduites ou les horreurs mises en scène. Barbey a déjà, en 1874, réglé de

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> *Une Histoire sans nom*, celle d'une sainte que viole un prêtre et qui en meurt à petit feu, sous le regard haineux d'une mère janséniste et *Une Page d'histoire*, ce « poème » rêvant l'amour le plus coupable qui soit. *Ce qui ne meurt pas* ne peut être considéré comme un roman de la maturité : c'est une version à peine remaniée pour sa publication en 1883 d'un roman rédigé vers 1833 et qui s'intitulait alors *Germaine ou la Pitié* (voir *OC*, II, p. 1367).

<sup>70</sup> *OC*, II, p. 368. La dédicace du roman marque la même attitude : « Ce n'est pas pour le coup de hache qui la termine [cette histoire] que je vous l'offre; c'est pour tout ce qui a dû précéder ce coup de hache, et que vous rêverez... comme moi » (citée in *OC*, II, p. 1359). Les dédicaces à la main se font plus explicites encore : « Il est des crimes si involontairement passionnés qu'on les aime comme des innocences »; « Cette histoire d'un crime qui [...] fera, comme moi, plus envie que pitié »; « Un crime qu'il est impossible de haïr », etc.

<sup>71</sup> Genette, 1987, p. 185.

longue date ses comptes avec les accusations d'immoralisme : la préface de 1865 d'*Une Vieille Maîtresse*<sup>72</sup> était une longue apologie personnelle répondant aux attaques dont le roman avait été l'objet de toutes parts (des catholiques comme des libres penseurs ) depuis sa publication en 1851. Elle développait une argumentation complète, appuyée sur une définition du roman catholique et du genre romanesque en général, en faveur de la moralité profonde de son œuvre de romancier. La préface des *Diaboliques* semble, en comparaison, traiter la question par-dessus la jambe, de façon particulièrement désinvolte. Les prétentions à la moralité n'y sont pas garanties par une argumentation réussie. Le texte invalide même la question par l'ironie et finit par l'évacuer comme non pertinente.

L'argumentation développée se présente tout d'abord comme vicieuse, reposant sur une prémisse<sup>73</sup> qui en fait est la question épineuse, à savoir la moralité de l'auteur. Elle appartient à ce type de discours que Kerbrat-Orecchioni nomme « terroristes »<sup>74</sup>, en ce qu'ils assoient l'essentiel de leur crédibilité sur la personne du sujet parlant. Elle ne cherche pas à organiser une argumentation, faite de raisonnements, mais vise à persuader<sup>75</sup> par la seule preuve éthique<sup>76</sup>.

La séquence (à l'alinéa 3) s'ouvre par une concession : « Bien entendu qu'avec leur titre de *Diaboliques*, elles n'ont pas la prétention d'être un livre de prières ». La locution adverbiale « bien entendu »<sup>77</sup> présente la

<sup>72</sup> OC, I, p. 1304-1309.

<sup>73</sup> Le présupposé de l'argumentation sur lequel la discussion ne doit plus en principe porter. Voir Perelman et Olbrechts-Tyteca, 1988, alinéa 15, p. 87 sq., sur les prémisses de l'argumentation.

<sup>74</sup> 1978, p. 69.

<sup>75</sup> Pour la distinction entre argumenter et persuader, voire Grize, 1981.

<sup>76</sup> Ou l'*ethos*, c'est-à-dire l'image du locuteur telle qu'elle se construit par son discours.

<sup>77</sup> L'analyse s'inspire ici de celle du « bien sûr » dit « concessif », in Ducrot, 1980a, p. 44.

proposition qu'elle introduit comme exprimant l'opinion éventuelle d'un allocataire, opinion que ne met pas en doute le locuteur (« bien entendu » donne même un caractère d'évidence à cette opinion) mais dont il ne tire pas les conséquences qu'elle entraîne : ici l'immoralité de l'œuvre. Or le seul argument contestant cette immoralité est l'*ethos* auctorial. C'est la personne même de l'auteur qui sert de caution morale de l'œuvre : « Elles ont pourtant été écrites par un moraliste chrétien ». L'adverbe « pourtant » joue ici un rôle déterminant : comme tout adverbe adversatif<sup>78</sup>, il marque l'opposition, mais il a la particularité d'y ajouter la force de la constatation et parfois une nuance de regret. La moralité de l'auteur est par conséquent non pas traitée comme sujet à discussion mais habilement présentée comme le résultat d'un simple constat. De la même façon, les croyances intimes exposées (l'auteur, nous dit-on, « croit au Diable et à ses influences ») constituent un argument irréfutable<sup>79</sup>. La ruse argumentative consiste à faire passer par la bande ce qui, en toute bonne foi<sup>80</sup>, devrait être explicitement prédiqué et argumenté.

C'est d'autre part une argumentation contenant les signes de sa propre contestation, des marques d'ironie nous poussant à ne pas la prendre trop au sérieux. La désignation de soi sous la forme du « je » dénommé<sup>81</sup> et de la troisième personne (« un moraliste chrétien », « l'auteur de ceci », repris par l'anaphorique « il ») est un procédé de distanciation ironique efficace : il permet au préfacier de porter un regard amusé sur les prétentions

---

<sup>78</sup> Voir l'analyse de « mais », in Ducrot, 1980, p. 11-29.

<sup>79</sup> « L'exposé repose-t-il sur des arguments dont on ne peut prouver la fausseté? ARGUMENT IRRÉFUTABLE », *la Clé*.

<sup>80</sup> Pour les diverses formes de « mauvaise foi » argumentative, voir Kerbrat-Orecchioni, 1981.

<sup>81</sup> « Le locuteur se désigne-t-il dans le texte par un nom commun? JE DÉNOMMÉ », *la Clé*.

moralisatrices dont pourtant se targue l'auteur. Nabih Kanbar<sup>82</sup> voit dans ce dédoublement énonciatif un procédé de crédibilisation : le préfacier s'imposerait ainsi comme instance autonome, ce qui assurerait sa crédibilité en tant que critique d'une œuvre dont il se démarquerait pour mieux la juger. Il est plutôt interprété ici comme un opérateur d'ironie : le préfacier se dissocie fictivement de l'auteur du recueil afin de prendre pour cible implicite ce moralisme que par prévention il se doit d'afficher.

Différents éléments textuels favorisent cette interprétation. Le lexique verbal tout d'abord : à l'alinéa 3, les verbes « se piquer de » et « croire », indiquent une position critique à l'égard de l'attitude intellectuelle évoquée. « Se piquer de », c'est, sémantiquement, « prétendre avoir », « se vanter d'avoir »<sup>83</sup>, mais c'est aussi un verbe intrinsèquement subjectif, qui présuppose chez le locuteur un positionnement critique : « se piquer de », c'est « prétendre posséder, mais abusivement »<sup>84</sup>. La même distance critique est sensible sous le verbe « croire », qui n'a pas la même valeur argumentative que « penser » ou que « savoir »<sup>85</sup>, par exemple : « croire » indique que le locuteur tend à considérer que l'idée ne relève que d'une opinion personnelle non fondée en expérience, et qu'elle est éventuellement fausse<sup>86</sup>. Cette expression du doute quant au contenu asserté est renforcée

<sup>82</sup> *Art. cit.*, p. 154-155.

<sup>83</sup> *In Dictionnaire de l'Académie française*, p. 2:241 : « Se piquer de. Se glorifier de quelque chose, en faire vanité, en tirer avantage ».

<sup>84</sup> Ce jugement du locuteur est sensible dans la séquence, donnée par le *Dictionnaire* pour exemple : « *Il est savant, du moins il s'en pique* ». Voir également l'analyse du verbe « se vanter », in Kerbrat-Orecchioni, 1980, p. 112. : « le verbe "se vanter" comporte en général l'un ou l'autre des présupposés suivants, qui se rattachent [...] à la source Lo [le locuteur] : a) "P est faux" [...]; b) "le fait énoncé en P n'est pas valorisant" (enchaînement : "mais il n'y a pas de quoi se vanter") ».

<sup>85</sup> Barbey relève la nuance dans un texte romanesque : « toute la supériorité de celui qui sait sur celui qui croit » (*OC*, II, p. 521).

<sup>86</sup> Voir Ducrot, 1980b, p. 75 et Kerbrat-Orecchioni, 1980, p. 113.

par l'incise : « c'est sa poétique à lui », dans laquelle l'adjectif possessif est redoublé par le pronom tonique, indiquant ainsi nettement la dissociation du locuteur. Le soulignement graphique de l'alinéa 3 signale encore la distance prise à l'égard des énoncés : c'est, comme tous les autres soulignements du texte (hormis ceux des titres), la marque de la citation. Le locuteur indique ainsi qu'il ne prend pas tout à fait à son compte l'énoncé. Il le reproduit, issu d'un discours antérieur, mais ne l'endosse pas. Il le laisse exister dans son altérité. À charge du lecteur de déterminer la cause de ce dédoublement d'une parole censée être monophonique.

L'ironie est encore perceptible sous la désignation synecdochique « âmes pures », référant au lectorat prétendument visé. Dans l'ensemble, l'on peut simplement dire, dans une première approximation, que la déclaration d'intention contenue dans la dernière phrase de l'alinéa 3 « sonne faux ». Aucun signe de contradiction linguistique ne vient dans l'immédiat, dans les limites de la séquence, confirmer cette impression, mais la pleine lecture du recueil le fera : la suite de la préface, tout d'abord, s'adressant à bien d'autres lecteurs, puis les valorisations axiologiques positives des situations et des comportements romanesques représentés. Il ne s'agit pas tant d'effrayer<sup>87</sup> que de susciter une admiration secrète, jouée pour nous par les destinataires intradiégétiques.

L'alinéa 4 contient d'autre part une déclaration pouvant être interprétée comme carrément captieuse à la lueur d'un autre élément paratextuel, la

---

<sup>87</sup> C'est pourtant autour de cette intention que Barbey articulera la défense du recueil : « Le but de mon œuvre a été de moraliser mes semblables en leur donnant l'horreur du vice » ; « J'ai donc voulu, par la vivacité de mes peintures, cabrer les âmes devant le vice, au lieu de les y entraîner ». Il affirme donc avoir cherché à « moraliser par la terreur » (cité dans Hirschi, 1974, p. 17-18).

préface *in-texte* de « la Vengeance d'une femme », qui en donne l'exact contre-pied : ici, la moralité d'un livre tient au fait qu'il ne mène pas au passage à l'acte, au péché d'action; là, et tout le recueil le dira, l'immoralisme le plus poussé est non pas acte mais pensée :

L'Inquisition savait bien que les crimes spirituels étaient les plus grands et elle les châtaient comme tels... Et, de fait, si ces crimes parlent moins aux sens, ils parlent plus à la pensée; et la pensée, en fin de compte, est ce qu'il y a de plus profond en nous. (p. 231)

« Toute la moralité d'un livre » ne peut donc tenir au fait que personne ne se trouve après l'avoir lu « en disposition de [le] recommencer en fait ». La lecture et la pensivité<sup>88</sup> qu'elle suscite constituent l'étape décisive d'un parcours passionnel, dans laquelle le lecteur peut s'installer mais qui ne l'innocente pas, du moins pas aux yeux du moraliste chrétien auquel pose ici Barbey. En cette rêverie fascinée sur laquelle se clôt chaque nouvelle et que l'auteur entend infuser à son lecteur, consiste la « potentialisation » des sémioticiens, conçue comme la « porte ouverte au sein du parcours narratif, sur l'imaginaire et l'univers passionnel »<sup>89</sup> et définie comme « l'opération par laquelle le sujet devient susceptible de *se représenter* en train de faire »<sup>90</sup> : le narrataire du « Bonheur dans le crime », pour « comprendre » l'amour de Serlon de Savigny pour Hauteclaira (p. 128), doit construire en pensée un simulacre<sup>91</sup> de jonction avec elle, par conséquent se projeter sur la scène modale et actantielle de la passion, se représenter pour un temps actant de la même histoire criminelle.

---

<sup>88</sup> Barthes, *in* 1970, p. 222, parle, à propos de *Sarrasine*, de « l'ouverture de l'infinie pensivité » sur laquelle se clôt le roman : « Pensive, la marquise peut penser à beaucoup de choses qui ont eu lieu ou qui auront lieu, mais dont nous ne saurons jamais rien ».

<sup>89</sup> Greimas et Fontanille, 1991, p. 146.

<sup>90</sup> *Ibid.*

<sup>91</sup> « Nous avons proposé de dénommer *simulacres* les différentes positions que le sujet se donne dans son propre imaginaire passionnel » (Greimas et Fontanille, 1991, p. 141).

Que le sujet se dérobe devant la performance ne le disculpe donc pas : « une fois manipulé, ou persuadé, ou rendu apte, le sujet passionné se réfugie ou se trouve entraîné dans son imaginaire »<sup>92</sup>, univers intime où il peut, « sans passer à l'acte, savourer la mise en scène passionnelle qu'il se donne »<sup>93</sup>. Dans les nouvelles, alors que l'histoire vient d'être dite, le silence s'impose, comme si chacun craignait en parlant à son tour de secouer la fascination : « Je rêvais sous l'impression de cette histoire » (p. 56); « Et il se tut, elles aussi. Elles étaient pensives... » (p. 79); « L'émotion prolongeait le silence. Chacun restait dans sa pensée » (p. 170); « Il s'arrêta. Il y pensait. Ils y pensaient. Avec ce qu'il venait de dire, il avait, le croira-t-on? transformé en rêveurs ces soldats... » (p. 212); « Nulle réflexion ne fut risquée. Un silence plus expressif que toutes les réflexions leur pesait sur la bouche à tous » (p. 228). C'est dans cette rumination fascinée que réside, pour l'orthodoxie morale et religieuse, la faute, le crime spiritualistes.

L'argument de la moralité se révèle donc à l'analyse tomber à plat. L'énoncé transitionnel qui clôt l'argumentation (alinéa 5) finit d'autre part de l'invalider. Il contient une évaluation négative du traitement même de la question, déniait à celle-ci toute pertinence réelle : il la désigne sous le vocable « chose », sémantiquement pauvre et stylistiquement maladroit, connotant un certain mépris<sup>94</sup>, et donne pour unique cause de son traitement l'« honneur » qu'il faut lui rendre. Il ne s'agissait pas de traiter la question en soi, mais de marquer l'estime qu'on lui porte. Le locuteur se déclare ainsi acquitté de ce qu'il nous présente en fin de compte comme n'étant qu'un

---

<sup>92</sup> *Id.*, p. 147.

<sup>93</sup> *Ibid.*

<sup>94</sup> Sur le rôle argumentatif de l'expression négligente, voir Perelman et Olbrechts-Tyteca, 1988, p. 221.

procédé de prévention, une précaution prise contre la censure (et le sens de la séquence « ces histoires à précautions nécessaires » de l'alinéa 6 s'éclaire), voire une formalité.

L'on a tenté jusqu'à présent de rendre compte du travail de sape des fonctions préfacielles traditionnelles à l'œuvre dans la préface des *Diaboliques*. C'est que pour Barbey l'essentiel est ailleurs que dans une quelconque utilité morale de la littérature, cautionnée par un projet d'écriture « céleste » qui ferait suite à la « diabolique » et qui finalement la rachèterait. Les autres indications sur le texte à venir ne sont pas marquées du même cachet d'invalidation. Elles constituent cette fois le véritable « mode d'emploi » des nouvelles.

### *Définition générique*<sup>95</sup>

#### *Le roman-potin*

Certaine fois, une demoiselle argentine affirma qu'elle détestait les potins et préférait l'étude de Marcel Proust. Quelqu'un lui fit remarquer que les romans de Marcel Proust étaient des potins, c'est-à-dire (je précise tardivement) des nouvelles humaines particulières.

Borges.

Il est notable qu'est ici refusée aux textes la désignation attendue de « nouvelles »<sup>96</sup>, que l'on trouve pourtant dans tout l'épître aurevillien aux *Diaboliques*<sup>97</sup>. Le terme est absent des deux préfaces, de celle de 1874 comme de celle de 1870<sup>98</sup>. Barbey lui substitue celui d'« histoires », offrant

<sup>95</sup> Genette, 1987, p. 208.

<sup>96</sup> « Un bref récit agrémenté de ses circonstances de production est-il centré sur un sujet d'actualité, avec un petit nombre de personnages et une forme esthétiquement travaillée? NOUVELLE 1 », *la Clé*.

<sup>97</sup> Voir *supra*, p. 10 et *infra*, p. 40.

<sup>98</sup> Reproduite p. 1292-1293.

plusieurs avantages : il ne renvoie pas à un genre littéraire institutionnalisé et il est doté d'une plus grande plasticité notionnelle, pouvant référer à des événements aussi bien survenus qu'inventés, à un récit oral comme à un texte écrit, à des situations quotidiennes et vraisemblables ou extravagantes<sup>99</sup>. On le retrouvera ainsi naturellement, pris au sens premier de « suite d'événements advenus »<sup>100</sup>, sous la plume ou dans la bouche de narrateurs et de narrataires intradiégétiques qui, eux, croient en la réalité de ce qui est conté<sup>101</sup> : le narrateur premier du « Rideau cramoisi » se désigne en ouverture du recueil comme « le chasseur aux histoires » (p. 21) qui, s'il s'y prend bien, saura celle du vicomte de Brassard; Brassard lui-même (p. 24), Torty (p. 89), Sibylle de Mascranny (p. 133), Mesnilgrand (p. 204), le préfacier de « la Vengeance d'une femme » (p. 231) et la duchesse de Sierra-Leone (p. 245), tous désignent les événements relatés sous ce vocable. Il sert donc à merveille la déclaration d'intention contenue dans la préface : « Ces histoires sont malheureusement vraies. Rien n'en a été inventé » (alinéa 6), réaffirmée plus loin : les *Diaboliques* sont des « histoires réelles de ce temps » (*ibid.*). Les récits ainsi désignés ne sont pas caractérisés du point de vue de leur forme ou de leur poétique intrinsèque, mais par la relation qu'ils entretiennent avec le monde extralinguistique. Le

<sup>99</sup> C'est cette grande extension qui permet à Baudelaire, par exemple, de réunir sous cette désignation les récits d'une grande variété d'inspiration de Poe.

<sup>100</sup> C'est la définition qu'en donne le *Dictionnaire de l'Académie*, p. 1:892 : « Récit quelconque d'actions, d'événements, de circonstances qui offrent plus ou moins d'intérêt. Il me conta toute son histoire, l'histoire de sa vie, l'histoire de ses amours. Histoire de deux amants. Telle est l'histoire de ce malheureux procès. Il me demanda l'histoire de notre voyage. Il se dit même Du récit de quelque aventure particulière. Je veux vous conter, vous faire une petite histoire. Une histoire comique. Une histoire tragique. Une histoire mémorable. Une histoire scandaleuse. Cette femme sait toutes les histoires du quartier. Que d'histoires ne sait-il pas? »

<sup>101</sup> On se souvient que c'est à partir de cette différence fondamentale que Genette a opéré la distinction entre auteur et narrateur, in 1972, p. 226.

texte narratif travaillera effectivement à produire un maximum d'illusion référentielle par le recours à divers procédés, usuels en régime réaliste et contribuant à la caution du récit<sup>102</sup> : les toponymes et chrononymes<sup>103</sup>, la convocation de personnages et d'événements historiques, les allusions à l'actualité, les anecdotes censées connues, jusqu'au retour de personnage, procédé balzacien de crédibilisation : Mesnilgrand, personnage incident du « Bonheur dans le crime » (p. 95), réapparaissant en protagoniste du « Dîner d'athées ». La permanence dans les six nouvelles de la voix narrative première, sous laquelle on reconnaît chaque fois Barbey, prenant soin de la doter de ses « propres symptômes »<sup>104</sup>, de ses biographèmes les plus connus<sup>105</sup>, renforce encore l'illusion : l'historicité de l'auteur aura tendance à authentifier son dire et est par conséquent créatrice de l'effet de sens « réalité ».

S'il était besoin cependant pour nous d'une preuve de la fictivité des histoires, l'épisode du Méril<sup>106</sup> nous la fournirait parfaitement. Dans la première version du « Dessous de cartes d'une partie de whist » parue dans *la Mode*, était directement mis en cause non pas un « parent », comme dans la version définitive, mais plus précisément un « cousin germain »<sup>107</sup>. Le cousin en question, Édelestand du Méril, se reconnut, se piqua et voulut empêcher la réédition de la nouvelle. Barbey se contenta d'ôter l'allusion

<sup>102</sup> « Présente-t-on un récit de fiction comme une histoire vraie? CAUTION DU RÉCIT », *la Clé*.

<sup>103</sup> In Greimas et Courtés, 1993, p. 36, à l'article « chrononyme » : « A côté de toponyme, certains sémioticiens [...] proposent d'introduire le terme de chrononyme pour désigner les durées dénommées (telles que « journées », « printemps », « promenade », etc.) ».

<sup>104</sup> Couturier, 1995, p. 107.

<sup>105</sup> Que Barbey, devenu personnage public en 1874, sait pouvoir être identifiés par les contemporains. Sa biographie se constitue alors sous la plume des journalistes. Pour les biographèmes en question, voir Sémoulé, 1988, p. 119-120.

<sup>106</sup> Suffisamment mis en perspective in Petit, 1966, p. 1283.

<sup>107</sup> Voir la variante (a) de la p. 144.

trop claire<sup>108</sup>. Mais l'apologie personnelle qu'il fait en réponse nous informe sur l'un des aspects de la genèse romanesque et mérite d'être citée au long :

Trebutien, dans cette nouvelle où des larves de réalité se sont mêlées à des inventions, il n'y a rien que je puisse croire devoir blesser Édelestand. J'ai pris mon bien où il se trouvait. Des figures m'ont frappé, je les ai peintes, mais je n'ai pas dit : Voilà les noms de ces portraits! Le Roman! mais c'est de l'histoire, toujours, plus ou moins, des faits souvenus, agrandis, modifiés, arrangés selon l'imagination, mais en restant dans la Vérité de la Nature. Il n'y a pas de romancier dans le monde qui ne se soit inspiré de ce qu'il a vu et qui n'ait jeté ses inventions à travers ses souvenirs! *L'alphabet m'appartient*, disait Casanova. Et à moi aussi! Ah! que d'histoires qui touchent plus ou moins à des personnes de ma connaissance et qui sont des blocs de Roman équarris dans mon atelier. L'idéal a ses pieds dans le sang que nous avons vu couler ou dans les larmes que nous avons dérobées et tout est moisson pour l'artiste. Si on savait les *Réalités* que les plus grands livres nous cachent!... Et pourtant, c'est un grand esprit qu'Édelestand, mais il n'a pas voulu comprendre cela! Il a vu des *indiscrétions* là où il n'y avait que des points de souvenir entre lesquels j'avais tissé une trame de suppositions pathétiques.<sup>109</sup>

Où l'on apprend comment invente Barbey : il fantasma des personnages et des situations réels; il amalgame et homogénéise des éléments factuels et fictionnels hétéroclites. L'autobiographique n'est qu'un ingrédient du romanesque. Deux ans plus tard, alors que l'affaire commence de se tasser pourtant, la protestation de fictivité est plus nette encore :

J'ai agi dans mon droit d'observateur, de moraliste, de conteur. Je n'ai nommé personne (des personnages compromis), je n'ai abusé d'aucune confidence. J'ai pu deviner des sentiments et sur ses sentiments, j'ai plaqué des situations. Toutes mes situations sont inventées. Tous les faits aussi, excepté le cadavre dans la jardinière, qui est un fait dont j'ai été le témoin et qui appartient à la vie d'une autre femme que Mme D... la soi-disant amie d'Édelestand. J'ai transposé ce fait en le mettant dans cette histoire parce qu'il me semblait en harmonie avec le caractère de femme que je peignais. Rien donc n'indique pour le public Mme D...<sup>110</sup>

<sup>108</sup> « Quand je publierai ma Nouvelle, – ce crime écrit, – je n'y parlerai plus de mon trop susceptible cousin. Je modifierai cet indiscret passage » (lettre à Trebutien du 1<sup>er</sup> septembre 1853, CG, III, p. 245).

<sup>109</sup> Lettre à Trebutien du 6 juin 1851, CG, III, p. 54.

<sup>110</sup> Lettre à Trebutien du 7 décembre 1853, CG, III, p. 268-269. L'épisode de l'enfant dans la jardinière n'est nulle part attesté : peut-être Barbey ne quitte-t-il pas si facilement la pose.

Le contrat de véridicité passé dans la préface des *Diaboliques* définit donc moins une intention créatrice profonde qu'elle ne constitue un horizon d'attente<sup>111</sup> qu'il faut déterminer.

La prétention à la véridicité est dans le texte préfaciel accompagnée d'une proclamation de discrétion : « On n'en a pas nommé les personnages : voilà tout! On les a masqués et on a démarqué leur linge » (alinéa 6). C'est clairement apparenter les nouvelles au genre passéiste et mondain du roman à clefs<sup>112</sup> que de prétendre avoir débaptisé des personnages référentiels avant d'en révéler les secrets. Là encore, le texte narratif multipliera les procédés congruents, visant à suggérer que des modèles se cachent sous les personnages mis en scène : la substitution ostentatoire au nom réel d'un nom d'emprunt (« un homme que je vous demanderai la permission d'appeler le vicomte de Brassard », p. 11), d'un stigmonyme<sup>113</sup> (« la marquise de V... », p. 12) ou d'un astéronyme<sup>114</sup> (« la duchesse de \*\*\*. – Je ne lèverai pas son masque d'astérisques », p. 66) et l'assurance de la possibilité de faire les « applications » adéquates : « Précaution probablement inutile! Les quelques centaines de personnes qui se nomment le monde à Paris sont bien capables de mettre ici son nom véritable » (p. 11); « peut-être la reconnaissez-vous, quand je vous aurai dit... » (p. 66). Le procédé le plus efficace peut-être – et certainement le plus retors – est l'adresse, au détour du récit, aux membres du personnel romanesque, alors devenus lecteurs et projetés dans le monde extratextuel, donc prétendument

<sup>111</sup> « Laisse-t-on entendre le genre d'intérêt que la suite du texte va présenter? », *la Clé*.

<sup>112</sup> « Peut-on, par substitution des noms, retrouver dans un roman une histoire authentique? ROMAN À CLEF », *id.*

<sup>113</sup> « La mention d'un nom est-elle remplacée par un pointillé? », *la Clé*.

<sup>114</sup> « A-t-on censuré un nom au moyen d'astérisques? », *id.*

référentialisés : « une douzaine de femmes du vertueux faubourg Saint-Germain (qu'elles soient bien tranquilles, je ne les nommerai pas!) » (p. 61). Barbey avait du reste, en 1850, alors qu'il songeait déjà à un recueil, envisagé d'appuyer l'effet en dédiant les nouvelles aux « modèles » en question :

Le volume aurait pour titre général *Ricochets de conversation* et contiendrait six Nouvelles, toutes dédiées et portant en têtes leurs dédicaces. [...] Pour vous donner une idée du piquant des Dédicaces, voici celle du *Dessous de cartes de la Partie (sic) de whist : A Madame la comtesse d'A... Ah! je vous connais, beau masque!* Et voilà tout. Comme à l'Opéra. N'est-ce pas inattendu?<sup>115</sup>

C'est la situation que mettra en scène « le Plus Bel Amour de Don Juan », où les auditrices sont déclarées susceptibles de recevoir le double statut de narrataires et de référents (p. 67).

L'épître au recueil<sup>116</sup> cherche d'une manière générale à contribuer à l'illusion. Barbey y insiste, de même que dans la préface, sur la réalité et sur l'identification possible des personnages représentés. Il prétend notamment qu'au cours de lectures publiques, les auditeurs font les identifications : « Tous les personnages de ces *Nouvelles* sont réels et à Paris, on les nomme quand je les lis dans quelque salon »<sup>117</sup>. L'on ne peut s'empêcher de voir une grande part de coquetterie dans ces déclarations : la lumière est de nos

<sup>115</sup> Lettre à Trebutien du 27 mai 1850, *CG*, II, p. 163-164.

<sup>116</sup> Qu'il n'est pas permis de considérer comme une parole plus authentique ou moins soucieuse de l'effet que la parole péritextuelle. Barbey a en effet très tôt envisagé son texte intime dans la perspective de sa publication à venir. Il prépare vers 1874 la publication de sa correspondance et de ses *Memoranda* (voir Dodille, 1988, p. 78), qu'il considère comme un discours d'escorte aux textes publics. En témoigne la tentation qu'il a eue d'annoter *Du Dandysme et la Bague d'Annibal* par son propre texte intime : « Peut-être y a-t-il dans ces *Memoranda* [...] des choses qui feraient un commentaire assez piquant au *Brummel*, – oui, un commentaire historique et pratique qui n'irait pas trop mal sur la toilette d'or des fats futurs, s'il y en a » (*CG*, III, p. 81); « Je crois, mon cher, que vous feriez bien [...] d'attendre à avoir mes *Memoranda* pour annoter le *Dandysme et la Bague*. Il y a dans les *Memoranda* que je vous enverrai prochainement des choses qui conviendront très bien pour l'encadrure de ces deux textes et qui doivent curieusement les éclairer » (*CG*, III, p. 100).

<sup>117</sup> Lettre à Trebutien du 4 mai 1850, *CG*, II, p. 156.

jours à peu près faite sur les sources des nouvelles<sup>118</sup>, et l'on sait dorénavant que les personnages des *Diaboliques* ont pour la plupart eu pour origine les membres de la famille même de Barbey ou du moins des personnalités normandes. Il est donc fort peu probable que les salonnards parisiens aient pu parvenir à la reconnaissance spontanée des uns ou des autres.

Il est évident cependant que l'intérêt n'est pas pour nous dans la relative insincérité de la déclaration d'intention que contient la préface et que corrobore l'épître, mais qu'il est dans sa portée théorique. Prétendre l'historicité des personnages dépeints, c'est tout d'abord prendre le contre-pied du réalisme naturaliste : les personnages ne seront pas des types, représentants d'une classe d'individus, mais des individus particuliers, psychologiquement et historiquement situés, des exceptions intéressantes en soi. Une conversation que Barbey rapporte à propos de sources inspiratrices possibles aux *Diaboliques* est l'occasion dans le journal d'exposer ce principe esthétique fondamental :

J'ai trouvé un exemple de plus de la vérité de cette idée que j'opposais à Brucker quand il voulait que je fasse une diabolique de cette catastrophe de Thomery si terrible qu'il m'avait racontée. Je lui disais : on ne s'intéresse qu'à un Roméo ou à une Juliette, on ne s'intéresse pas à quatre-vingts Roméos et quatre-vingts Juliettes. Dans une note du *Giaour*, je trouve que la femme de Mutchar pacha s'étant plainte à son beau-père Ali de l'infidélité prétendue de son fils et ayant eu la barbarie (quand il lui demanda le nom de la *coupable*) de lui nommer les douze plus jolies femmes de la ville (Janina), elles furent aussitôt arrêtées, cousues dans des sacs et jetées dans la mer. Byron n'a pas fait un poème sur cette histoire. Il a pensé comme moi qu'une seule *Leïla* intéresse plus que douze.<sup>119</sup>

<sup>118</sup> Voir Petit, 1966, p. 1280, pour les sources et Dodille, 1988. Pour les déclarations de Barbey lui-même à propos de l'authenticité des histoires (celles des *Diaboliques*, mais aussi celles de *l'Amour impossible*, de *la Bague d'Annibal* et d'*Une Vieille Maîtresse*), voir Dodille, 1988, p. 76. Voir également la note préliminaire au roman *la Bague d'Annibal* (OC, I, p. 1268).

<sup>119</sup> *Disjecta Membra*, t. II, p. 91 (le 4 juin 1875). Et dans la *pensée détachée* XXVIII, publiée en 1866 (OC, II, p. 1236-1237) : « Je ne crois qu'à ce qui est rare : Les grands esprits, les grands caractères, les grands hommes. Qu'importe le reste ! Le plus grand éloge qu'on puisse faire d'un diamant, c'est de l'appeler un solitaire ».

La référence obligée au roman à clefs oppose de plus à la « bas-fondsmanie »<sup>120</sup> du roman naturaliste une inspiration toute mondaine : les personnages masqués sont censément reconnaissables par « les quelques centaines de personnes qui se nomment le monde à Paris » (p. 11) parce qu'ils en font partie. Mais si le système d'allusions était, à l'époque classique, pour un lectorat restreint et choisi, opérateur de connivence et de cohésion sociale, il n'assume plus, à une époque où un public plus large est visé, la même fonction. Depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, le genre est plutôt devenu le lieu de révélations sur les turpitudes des grands<sup>121</sup>. Et si Barbey rallie ses nouvelles à ce genre romanesque désuet, ce n'est certes pas pour fustiger qui que ce soit, mais pour l'horizon d'attente<sup>122</sup> qu'il motive. Il place en effet le lecteur dans une certaine disposition affective à l'égard de ce qui va lui être conté. La revendication de véridicité contenue dans la préface ne prépare pas à la réception d'un savoir objectif et généralisable sur les choses, mais à l'accès à des informations indiscretes sur des particuliers, sans aucune vocation démonstrative ni scientifique. C'est là le principe

---

<sup>120</sup> C'est le reproche que l'on trouve le plus constamment dans la critique aurevillienne du naturalisme. Pour ne citer qu'un bref passage, mais qui donne le ton : « M. Zola, le bouc du troupeau littéraire qui s'en va broutant, dans le roman, le serpolet des réalités les plus basses » (*le XIX<sup>e</sup> siècle*, II, p. 338-339). La *pensée détachée* LXXIX oppose ainsi romantisme et naturalisme romanesques : « Les romans d'autrefois (d'il y a quarante-cinq ans) *élevaient* la vie, et ceux d'à présent la *descendent*, – et on appelle cela être *plus près de la vérité*. C'est possible. » (p. 1246).

<sup>121</sup> Voir la définition qu'en donne Stendhal, qui cherche à se dégager d'un modèle littéraire possible, dans l'avant-propos d'*Armance*, 1975, p. 45 : « On fait à Londres des romans très piquants [...] qui ont besoin d'une clé. Ce sont des caricatures fort plaisantes contre des personnes que les hasards de la naissance ou de la fortune ont placées dans une position qu'on envie ».

<sup>122</sup> Notion fondamentale de la théorie de la réception de Jauss. Voir *in* 1978, p. 49 *sq.* Il s'agit de l'ensemble des dispositions dans lesquelles se trouve le public au moment d'accueillir une œuvre nouvelle, qui le préparent à un certain mode de réception. Le genre dont l'œuvre en question relève et dont le public a une expérience préalable est l'un des principaux facteurs déterminant cette prédisposition. La caractérisation du genre peut prendre différentes formes : références explicites ou implicites, dont les caractéristiques familières (ici : l'historicité des personnages et la substitution de noms comme procédés spécifiques du genre).

même du potin, défini en contexte social comme « un propos que l'on tient sur quelqu'un pour le plaisir de l'indiscrétion »<sup>123</sup> et en régime littéraire comme « le fait que quelqu'un (l'auteur, le narrateur) parle à un autre (le lecteur) d'une personne absente dans un but plus ou moins avoué de communiquer une information (ou pseudo-information) négative ou tendancieuse concernant celui-ci, sans présenter d'arguments décisifs »<sup>124</sup>. En annonçant son intention de transmettre les secrets de personnages publics, le préfacier prédispose par conséquent aux plaisirs pathémiques bien particuliers que l'on tire du potin quotidien : curiosité aiguë, étonnement, crainte, tension, colère, désir, admiration, émulation, etc. L'horizon de lecture ainsi constitué oppose radicalement l'entreprise à la littérature à prétention scientifique contemporaine : ce n'est pas la recherche du savoir qui motivera la lecture, mais un certain voyeurisme hédoniste. C'est dans cette perspective que la périphrase énigmatique « petites tragédies de plain-pied » (alinéa 5) trouve son sens : ce qui sera conté sera tragique en même temps que facile d'accès<sup>125</sup>, d'une consommation facile. Le roman-potin trouvera cependant sa théorisation *in extenso* dans la préface intégrée du « Dessous de cartes d'une partie de whist », qui lui donnera alors toute sa légitimité poétique.

---

<sup>123</sup> *La Clé*.

<sup>124</sup> Van den Heuvel, 1985, p. 192.

<sup>125</sup> Littré donne, à l'entrée « PLAIN » : « Fig. De plain-pied, sans rien qui oblige à des efforts, sans difficulté. Le socinianisme est une religion de plain-pied, qui lève toutes les difficultés et aplanit toutes les hauteurs, Boss., 6<sup>e</sup> avert. III, 15. [...] Combien de favoris de la fortune vont de plain-pied saisir les premiers postes! Mass. *Drap.* ». Le *Larousse*, à l'entrée « plain-pied », donne des exemples identiques : « *Entrer de plain-pied dans une administration. Un succès de tribune, un talent de parole ne devraient pas suffire pour faire arriver de plain-pied au ministère un pair ou un député.* (E. de Gir.) ».

*Le roman satanique*

Se livrer à Satan, qu'est-ce que c'est?  
Baudelaire, *Fusées*.

Le second élément de définition générique contenu dans la préface est celui qui a le plus retenu à ce jour l'attention des commentateurs : « des histoires réelles de ce temps de progrès et d'une civilisation si délicieuse et si *divine* que, quand on s'avise de les écrire, il semble toujours que ce soit le Diable qui ait dicté!... » (alinéa 6). Cette périphrase définitionnelle reçoit dans l'œuvre aurevillienne au moins trois autres formulations; en 1866, lorsque Barbey envisage cette épigraphe générale pour le recueil : « Ce charmant monde est fait de telle sorte que si vous en suivez simplement les histoires, c'est le diable qui paraît les dicter »<sup>126</sup>; en 1870, dans la première version de la préface<sup>127</sup>, puis dans l'épigraphe du « Bonheur dans le crime », qui la condense ainsi : « Dans ce temps délicieux, quand on raconte une histoire vraie, c'est à croire que le Diable a dicté... » (p. 81). Ces formulations ont en commun la présence de modalisateurs : le verbe « paraître » dans la première occurrence, puis les tours modaux « il semble que » et « c'est à croire que » dans les suivantes, indiquant que le locuteur ne fait que traduire une impression, si persistante soit-elle (la permanence étant marquée par l'adverbe « toujours » dans la préface définitive), mais qu'il ne lui donne pas totale créance<sup>128</sup>. L'on ne peut donc suivre les commentateurs qui incluent le Diable comme voix dans le système

<sup>126</sup> *Disjecta Membra*, I, p. 22.

<sup>127</sup> P. 1292, à l'alinéa 5 : « des histoires réelles de ce temps civilisé et si divin que, quand on s'avise de les écrire, il semble que ce soit le diable qui ait dicté!... ».

<sup>128</sup> Ducrot, *in* 1980a, p. 21, note que les verbes *paraître* et *sembler* rendent compte d'une apparence dont la vérité est plutôt contestée.

narratologique des nouvelles : pour Debray-Genette, par exemple, « le narrateur délègue ses fonctions : le Diable, Je, Torty [...] . Le Diable est à Je ce que Je est à Torty, ce que Torty est au lecteur »<sup>129</sup>. En effet, le Diable ne jouit dans le recueil d'aucune présence, pas plus narratologique qu'allégorique. Le *caveat*<sup>130</sup> est pourtant fait dans la préface : « *les Diaboliques* ne sont pas des diableries » (alinéa 6). Les diableries évoquées sont les versions romanesques modernes des anciens contes et pièces de théâtre dont le protagoniste était le Diable<sup>131</sup>. La préface de 1870 précisait d'ailleurs la cible : « quelque chose comme les *Mémoires du Diable* qui n'ont donné à leur auteur qu'une peine du Diable » (alinéa 5, p. 1292). Dans ce roman du genre le plus noir et le plus frénétique<sup>132</sup>, Soulié mettait justement en branle « tout le *tremblement* du mélodrame moderne », toutes les « inventions » et les « complications », dont la mise en scène du Diable, sous forme de narrateur intradiégétique.

<sup>129</sup> 1985, p. 289.

<sup>130</sup> « Prend-on soin d'éviter au destinataire une erreur d'interprétation? CAVEAT », *la Clé*.

<sup>131</sup> Dans le *Larousse du XIX<sup>e</sup> siècle*, à l'entrée « Diablerie » : « Théâtre. Nom donné à des pièces que l'on jouait au XV<sup>e</sup> et au XVI<sup>e</sup> siècles, et dans lesquelles figuraient des acteurs costumés en diables. Encycl. On a donné aussi le nom de *diableries* à des contes dont le plus important personnage était le diable et qui avaient pour sujet les manœuvres, les persécutions et les tours singuliers de ce vieil ennemi de l'humanité chrétienne. C'est dans ce sens que Mme de Sévigné dit : "Si nous étions des Sylphes, nous pourrions vous conter quelque diablerie" ».

<sup>132</sup> Paru en 1837-1838 sous le titre *Tableau et hideurs de la société* et devenu très vite un « classique » du roman-feuilleton. L'on en trouve une description tout impressionnante dans le *Larousse du XIX<sup>e</sup> siècle* : « Roman publié en 1838 par Frédéric Soulié. 300 épisodes ayant pour sujets principaux le vol, la séduction, l'assassinat, le viol etc. : toutes les atrocités, toutes les infamies, tous les crimes. À l'époque où parut ce livre, le public n'avait d'applaudissement que pour la littérature violente et terrible, il lui fallait des astringents [...] . L'esprit est à la lecture de ce livre en proie à un vague malaise. Un scepticisme amer étreint le cœur : le lecteur est découragé et écœuré; il a hâte d'avoir terminé et un intérêt poignant, presque douloureux, l'attache à ces pages brûlantes. Outre l'immoralité repoussante des récits de Satan (Satan raconte à un jeune homme ce qu'il sait de l'humanité), la conclusion est peu édifiante, car on voit partout le vice récompensé et la vertu punie ».

Plus qu'il ne dénigre un genre qu'au fond il goûte<sup>133</sup>, Barbey cherche ici à récuser une affiliation générique, suggérée par l'effet connotatif possible de son titre<sup>134</sup>, et à définir sa propre poétique satanique : ce n'est pas le Diable qui sera représenté, artifice de romancier, mais des femmes bien réelles, bien « de ce temps », qui portent au creux d'elles-mêmes la présence du Malin et dont le « diabolisme »<sup>135</sup> n'est nulle part ailleurs qu'« en leur personne » (alinéa 7). Barbey s'accorde là avec une certaine théologie catholique, selon laquelle le Diable, « comme Dieu » (alinéa 6), « n'a pas besoin de recourir à des manifestations spectaculaires, extérieures et miraculeuses »<sup>136</sup>, mais, plus sournoisement, « tient les fils qui nous remuent »<sup>137</sup>, agit du plus profond de chacun. Il n'y a par conséquent aucune contradiction entre cette vision du satanisme et la dédicace d'exemplaire que cite Bornecque<sup>138</sup> et qui en fait l'éclairer : « Ces *Diaboliques* qui ne sont diaboliques que pour les sots, mais qui pour nous sont les humaines ». Selon une conception toute maistrienne, les humaines sont par essence des créatures déchues, irrémédiablement atteintes par le péché originel.

---

<sup>133</sup> Il évoque incidemment, dans une « revue littéraire » de 1864, « la grande inspiration de 1830, désormais épuisée » (*OEH*, XXIV, p. 168). Et dans le *Memorandum* du 15 juillet 1838 (p. 929), à la première lecture du roman en question, il note : « ai lu le premier volume des *Mémoires du Diable* de Soulié, pour voir ce que c'est. Du talent parfois, mais faux ». En 1857, la sympathie ne se masque plus : « Les grands artistes étudieront Soulié comme on étudie certains torsos, certains raccourcis, certains écorchés, toutes ces choses qui ne sont en elles-mêmes que des fragments tourmentés de la vie et de la nature, mais qui servent à l'exprimer ! » (dans un article rendant compte de la réédition des œuvres complètes de Soulié, cité *in OC*, II, p. 1519).

<sup>134</sup> Voir *supra*, p. 12-13.

<sup>135</sup> Le substantif sous cette forme est un néologisme aurevillien. *Le Larousse du XIX<sup>e</sup> siècle* donne le seul « diabolicisme » stendhalien (*in Armance*, 1975, p. 94, souligné dans le roman) : « DIABOLICISME. Caractère, nature d'un être méchant, diabolique : Cet être rebelle était parfait, car aucun soupçon d'intérêt personnel ne venait attaquer la pureté de son diabolicisme. (H. Beyle.) », lui-même absent du *Dictionnaire* de Littré et de celui de l'Académie.

<sup>136</sup> Berthier, 1987, p. 118.

<sup>137</sup> Baudelaire, « Au lecteur », 1964, p. 33.

<sup>138</sup> P. CXXXV de son édition.

Le roman satanique aura alors pour mission d'éclairer le cœur de l'homme, d'y traquer « le Lucifer latent »<sup>139</sup> qui y est installé. Mais c'est dans ses seules manifestations extérieures qu'il sera représenté, dans ses seuls symptômes : dans « la vie de tous ceux qui eurent des passions et des aventures » (alinéa 6) et dans leurs vices blasphématoires. Le romanesque satanique ne sera rien d'autre que psychologique, purement anthropologique, sans aucun recours au surnaturel, mais parvenant à « une érudition du mal en toutes choses »<sup>140</sup> et le figurant sous à peu près toutes ses formes. Sera ainsi déployé en texte le cortège des passions pécheresses, de l'avarice et de la gourmandise du père Mesnilgrand à l'orgueil suicidaire de Delphine de Cantor, du goût effréné du jeu d'une petite ville de province ennuyée à la jalousie meurtrière d'Ydow. La préface annonce cependant la couleur : le diabolisme des femmes du recueil sera essentiellement érotique. La chute les a mises « cul par-dessus tête » (« la tête en bas, le... reste en haut! », alinéa 7) : elle a mis leur corps sexuel à la place de leur âme. Leur corps sera, pour elles toutes comme pour la Rosalba, leur « seule âme » (p. 216). Se livrer à Satan, c'est pour elles s'abandonner à l'attrait de la chair déçue. Et si « elles sont des anges encore », comme le laissait entendre la préface de 1870 (p. 1292, alinéa 6),

---

<sup>139</sup> Baudelaire dans le fameux article sur Banville, 1986, p. 769-770 : « Maturin dans le roman, Byron dans la poésie, Poe dans la poésie et dans le roman analytique [...] ont admirablement exprimé la partie blasphématoire de la passion; ils ont projeté des rayons splendides, éblouissants, sur le Lucifer latent qui est installé dans tout cœur humain ».

<sup>140</sup> Dans l'article de Barbey sur *les Fleurs du mal*, *OEH*, XXXIII, p. 104-105 : « La littérature satanique, qui date d'assez loin déjà, mais qui avait un côté romanesque et faux, n'a produit que des contes pour faire frémir ou des bégaiements d'enfance, en comparaison de ces réalités effrayantes et de ces poésies nettement articulées où l'érudition du mal en toutes choses se mêle à la science du mot et du rythme ».

plus explicite que la définitive, c'est au sens qu'un Baudelaire pouvait donner à l'appellatif : des femmes volages<sup>141</sup>.

Le lexique diabolique sera par conséquent en texte l'autre nom de l'obsédant désir charnel, qu'elles éprouvent et qu'elles inoculent. Et si le lexème « démon » peut être mis en relation syntagmatique avec des noms de passions dans la séquence : « ce démon que les femmes ont toutes – dit-on – quelque part, et qui serait le maître toujours, s'il n'y en avait pas deux autres aussi en elles, – la Lâcheté et la Honte, – pour contrarier celui-là! » (p. 44-45), c'est qu'il entretient une relation paradigmatique avec les différents noms que peut recevoir le désir érotique dans l'idiolecte aurevillien.

La fonction de la mise en scène des femmes du recueil dans la préface n'est donc pas, comme on l'a dit<sup>142</sup>, de les ridiculiser, de donner d'elles une image burlesque qui nous distancie et qui étonne, dans un texte en principe à vocation captative. Cette apparence de découronnement<sup>143</sup> constitue plutôt la concrétisation<sup>144</sup> de la définition aurevillienne du satanisme, qui est, comme la baudelairienne d'ailleurs, l'abandon absolu à la « fange de [la] chair »<sup>145</sup>. Loin d'être en rupture de ton avec le texte romanesque, elle constitue un horizon d'attente qui ne sera pas déçu.

<sup>141</sup> On lit chez Baudelaire : « les errantes, les déclassées, celles qui ont eu quelques amants, et qu'on appelle parfois des Anges, en raison et en remerciement de l'étourderie qui brille, lumière de hasard, dans leur existence logique comme le mal » (*Fusées*, feuillet 22, 1986, p. 83).

<sup>142</sup> Ainsi Kanbar, 1994, p. 153 : « C'est là [...] que l'impression de badinage [...] est la plus forte, car ces mêmes femmes sont présentées aussi comme devant produire l'épouvante, et on comprend mal qu'il les ridiculise ou stigmatise quand il devrait nous convaincre de nous intéresser à elles ».

<sup>143</sup> « Ajoute-t-on quelque chose qui inverse la visée? », *la Clé*.

<sup>144</sup> « L'expression d'une idée est-elle remplacée par un autre terme, concret? », *id.*

<sup>145</sup> *OC*, II, p. 407, dans *Ce qui ne meurt pas* : « Pour changer d'objet, la passion ne change point de nature. Elle a toujours sa causalité et son but dans la fange de notre chair, cercle dont les deux bouts se rejoignent et se confondent on ne sait où... ».

***Commentaire justificatif du titre<sup>146</sup> et déclaration d'intention<sup>147</sup> : le texte comme métatexte***

J'ai aimé trois ans une femme horrible, – celle que je vous ai quelquefois désignée dans mes lettres, par *Un Chapitre de Machiavel en corset*.

Lettre à Trebutien du 28 octobre 1855.

La fonction de commentaire du titre est celle que la préface assume le plus explicitement, l'annonçant même ostensiblement dans la question auto-accusatrice de l'alinéa 5. Barbey a assez manié le discours critique pour savoir à quel genre d'attaques s'expose un titre aussi impressif : il ne veut pas, avec ce titre clinquant en guise d'enseigne, se voir accuser de « publicité mensongère »<sup>148</sup>.

Critique, il se montre lui-même particulièrement sensible à cet apéritif qu'est un titre alléchant. Il commence nombre de ses articles par l'évocation des rêveries, des plaisirs d'imagination que lui a inspiré un beau titre<sup>149</sup>, et si le texte en question n'en tient pas les promesses, tout est dit : l'article s'articulera autour de la déception subie et la condamnation sera sans appel.

Dans le texte intime, ses propres titres sont déjà l'occasion d'une rhétorique justificatrice. L'on sait notamment que chacun des grands romans a reçu avant le définitif un ou plusieurs avant-titres (*Une Vieille Maîtresse* s'est initialement intitulé *Ryno*<sup>150</sup>, puis *Vellini*; *l'Ensorcelée* a tout d'abord été *la Messe de l'Abbé de la Croix-Jugan*; et *Un Prêtre marié : le Château*

<sup>146</sup> Genette, 1987, p. 198.

<sup>147</sup> *Id.*, p. 205.

<sup>148</sup> Berthier, 1987, p. 118.

<sup>149</sup> Voir Petit, 1963, p. 215.

<sup>150</sup> Titre qui apparaît dans le *Memorandum* du 18 octobre 1837, p. 846.

*des soufflets*) et que ceux-là se sont vus dûment commentés, vantés ou justifiés. « Je ne suis point de votre avis, écrit-il par exemple à Trebutien, pour le nom de *Vellini* que j'ai toujours trouvé d'une originalité charmante et allant diablement bien (vous en jugerez) au personnage qui le porte. [...] Ce qu'il y a d'hermaphrodite dans le nom de *Vellini* est un mystère de plus jeté sur le livre. C'est un titre Sphinx »<sup>151</sup>. Avec « *la Messe de l'Abbé de la Croix-Jugan* », il espère donner à rêver : « *Hear! Hear!* quel beau titre! *La Messe de l'Abbé de la Croix-Jugan*. Rêvez là-dessus et surtout *n'en parlez pas!* »<sup>152</sup>. Du premier titre d'*Un Prêtre marié*, il vante l'adéquation au sujet du roman : « Ce sujet étrange qui portera le titre très digne de son étrangeté *le Château des soufflets*, est un roman d'une donnée hardie et nouvelle... »<sup>153</sup>. Il est notable cependant qu'il se montre plus discret quant aux titres définitivement choisis, toujours plus provocateurs et plus scandaleux que les précédents. Une fois le roman achevé, une fois sa portée satanique dégagée<sup>154</sup>, que chacun des titres fait admirablement « rayonner »<sup>155</sup>, Barbey se montre probablement moins enclin à l'exposer au censeur moral et religieux qu'est Trebutien.

La justification du titre, qui dans le texte autobiographique est un procédé de défense et contribue à l'apologie personnelle, prend dans la préface des

<sup>151</sup> Lettre du 24 juin 1845, *CG*, II, p. 36.

<sup>152</sup> Lettre du 27 mai 1850, *CG*, II, p. 163.

<sup>153</sup> Lettre du 14 mars 1855, *CG*, IV, p. 184.

<sup>154</sup> L'idée première d'*Un Prêtre marié* était « la grande idée chrétienne de l'Expiation » (lettre à Trebutien du 16 septembre 1855, *CG*, IV, p. 269). Or, ce roman est peut-être le plus résolument satanique de Barbey : Sombreval tue l'épouse de Dieu de son infernal orgueil, profane sa tombe, et meurt par suicide dans l'impénitence finale.

<sup>155</sup> « Tout titre doit faire rayonner l'idée du livre qu'il exprime » (*OEH*, IV, p. 268); « Le titre d'un livre, [...] c'est l'idée même que le livre doit développer » (*OEH*, XII, p. 141). Pour une analyse détaillée du caractère scandaleux du titre *Une Vieille Maîtresse*, voir Brossard, 1999, p. 22-24.

*Diaboliques* les allures du « paratonnerre »<sup>156</sup> argumentatif, qui consiste à « prévenir les critiques », à « les empêcher en prenant les devants »<sup>157</sup>, à exploiter les procédés bien connus de la rhétorique argumentative : la prévention d'objection<sup>158</sup>, sous la forme de l'énoncé concessif de l'ouverture de l'alinéa 3 et de l'antéoccupation<sup>159</sup>, présentée dans la question de l'alinéa 5. Le discours disqualifiant sur le titre est explicitement formulé dans la question d'ouverture : « Pourquoi l'auteur a-t-il donné à ces petites tragédies de plain-pied ce nom bien sonore – peut-être trop », où la critique contenue dans l'adjectif « sonore », qui prend en contexte une valeur évaluative<sup>160</sup>, est emphatisée par les adverbes à gradation intensive<sup>161</sup>. En est alors amorcée la justification, principalement articulée autour de la référence à un genre et aux personnages romanesques féminins.

L'intérêt de ces pages, dont la visée déclarée est d'organiser une argumentation visant à motiver un titre pourtant en parfaite harmonie de ton et de contenu avec le texte romanesque qu'il désigne, réside, plus fondamentalement, dans le fait qu'elles fournissent les indices linguistiques concrets de la valeur métadiscursive de l'ensemble du recueil.

Le titre se trouve ainsi doublement justifié : comme titre thématique, renvoyant à un contenu, et comme titre « rhématique », renvoyant à un genre littéraire. La « rhématisation »<sup>162</sup> du titre passe par une définition

---

<sup>156</sup> Genette, 1987, p. 192.

<sup>157</sup> *Id.*, p. 193.

<sup>158</sup> « Énonce-t-on d'avance l'objection à la place de l'interlocuteur? », *la Clé*.

<sup>159</sup> « Présente-t-on comme si elle une objection qu'on peut attendre du destinataire? », *id.*

<sup>160</sup> Pour cette catégorie de « subjectivèmes » que sont les adjectifs évaluatifs, voir Kerbrat-Orecchioni, 1980, p. 84 *sq.*

<sup>161</sup> « A-t-on des éléments de contenu dont la connotation (l'effet) est de plus en plus grande? GRADATION INTENSIVE », *la Clé*.

<sup>162</sup> Encore un monstre lexicologique, mais fort commode, que nous dérivons du verbe déjà monstrueux genettien « rhématiser », *in* 1987, p. 83.

générique : pour que l'adjectif substantivé « diabolique » puisse référer à un genre, il faut que ce genre inédit soit institué. La définition qu'en donne Barbey se présente cependant comme habilement tautologique : « *les Diaboliques* ne sont pas des diableries; ce sont des *Diaboliques*, – des histoires réelles [...] » (alinéa 6). La tautologie doit obéir à la loi d'informativité, faute de quoi elle passerait pour absurde et dépourvue de toute justification<sup>163</sup> : il faut que le deuxième terme répété par diaphore<sup>164</sup> (qui constitue le prédicat de la phrase) apporte en information; il est censé être connu du destinataire, ne pas lui faire problème<sup>165</sup>. Or, ici, il est plus obscur que le premier, qui réfère au titre du livre que le lecteur de la préface a en main. Il renvoie à un genre qui n'est pas encore défini. Suit alors une définition (« des histoires réelles de ce temps [...] ») qui en fait est un argument déguisé, mais péremptoire, se donnant des allures de définition linguistique ou logique<sup>166</sup>. La forme tautologique se révèle par conséquent rhétoriquement rentable : elle permet de donner un caractère d'évidence à ce qui est en réalité sujet à contestation et de légitimer la « rhématisation » en réalité tout artificielle du titre. Le thématisme du titre, d'évident qu'il est au départ (qui songerait à contester que l'adjectif substantivé renvoie à des personnages?), est corrélativement prédiqué comme sujet à caution, dans la question négative à valeur polémique : « Quant aux femmes de ces histoires, pourquoi ne seraient-elles pas *les Diaboliques*? » (alinéa 7). L'on peut dire avec Kanbar que le préfacier,

<sup>163</sup> Voir Kerbrat-Orecchioni, 1986, p. 207.

<sup>164</sup> « On répète un mot déjà employé en lui donnant une nouvelle nuance de signification », in Dupriez, 1984, p. 155.

<sup>165</sup> Voir Prandi, 1992, p. 178-179.

<sup>166</sup> In Dupriez, 1984, p. 142.

dans cette autre justification, « évoque, pour les combattre, des reproches que personne n'a [urait] songé à lui faire »<sup>167</sup>. Mais toute la question n'est pas tant de juger du sérieux ou de la pertinence de ce double commentaire justificatif du titre que d'en dégager la fonction rhétorique profonde.

En donnant au titre ce statut binaire, le préfacier dote par la même occasion le lexème *Diaboliques* d'une double valeur sémantique : celui-ci référera d'une part à des textes, se lisant alors sur l'isotopie « logos », et de l'autre à des personnages, se lisant cette fois sur l'isotopie « anthropos »<sup>168</sup>. Tout le texte travaille à annuler la distance entre ces deux isotopies, dont la double question de l'alinéa 5 marque nettement l'opposition : « Est-ce pour les histoires elles-mêmes qui sont ici? ou pour les femmes de ces histoires? ». L'assimilation des deux catégories ontologiques est constitutive. Elle est opérée par différents procédés textuels que l'on commencera par répertorier.

La graphie tout d'abord : l'on n'a qu'une seule forme pour le terme en ses deux actualisations. La majuscule et le soulignement ne devraient, en bonne forme, n'être employés que pour signaler le titre du recueil; cette graphie est justifiée pour les occurrences (si l'on veut bien les numéroter) 1, 2, 3, 4, 6 et 11. Or, la même graphie est utilisée quand il s'agit soit d'un genre : le prédicat dans « *les Diaboliques* ne sont pas des diableries; ce sont des *Diaboliques* » (occurrence 7), soit des femmes : « Quant aux femmes de ces histoires, pourquoi ne seraient-elles pas *les Diaboliques*? » et, plus bas :

<sup>167</sup> 1994, p. 147.

<sup>168</sup> « Logos » et « anthropos » sont deux des catégories isotopiques fondamentales établies par le groupe Mu in 1977, p. 85-86. Il est à noter que le « logos » couvre un large domaine, dont le littéraire dans toute son extension : « Le logos couvre [...] toutes les manifestations de la fonction communicationnelle, y compris les êtres mythiques, les personnages littéraires, les œuvres artistiques, etc. » (p. 85).

« Elles pourraient donc s'appeler aussi « *les Diaboliques* », sans l'avoir volé... » (occurrence 10). Une seule occurrence (9) fait exception : « Diaboliques! il n'y en a pas une seule ici qui ne le soit à quelque degré » (alinéa 7), mais sa forme, ici soulignée, est vicieuse : on trouve un pluriel où l'on attendrait un singulier. La forme conforme se trouve du reste dans la première version de la préface (à l'alinéa 6) : « Diabolique, il n'y en a pas une seule ici [...] ». La version définitive manifeste dans cette déviance un souci d'unification : le vocable, toujours sous la même forme grammaticale, doit pouvoir se lire sur les deux isotopies. Le texte se présente ainsi comme une diastole<sup>169</sup> dont le leitmotiv est doté d'un ancrage bi-isotopique, favorisant la confusion entre les nouvelles et les femmes.

Sur le plan figuratif maintenant, les deux catégories isotopiques sont médiatisées par des procédés à effet congruent : la personnification des nouvelles, qui les indexe sur l'isotopie « anthropos » et la chosification des femmes, qui finit par les inscrire dans la catégorie « logos ».

L'isotopie instaurée en incipit est livresque : « les six premières » réfère, pour qui a au moins feuilleté le volume ou en a consulté la table des matières, aux six nouvelles qu'il contient. La promesse de la publication prochaine des six autres maintient l'isotopie : ce sont des textes que l'on publie. Mais l'isotopie humaine apparaît avec le substantif, placé en apposition, « ces pécheresses », axionyme à la fois analeptique, renvoyant au titre du recueil (les « pécheresses » étant une autre désignation pour les « diaboliques » attendues) et proleptique, annonçant la caractérisation qui sera faite des femmes du recueil plus bas. L'isotopie humaine est réactivée

---

<sup>169</sup> « Développe-t-on en revenant régulièrement sur les mêmes notions dans les mêmes mots? », *la Clé*.

par le syntagme verbal dans la séquence : « elles n'ont pas la prétention » qui, de même que plus loin dans « elles ont l'air de s'en vanter » (alinéa 3), procèdent à la personnification des textes. La comparaison même des nouvelles à des « pêches » que l'on peut trouver « à son goût » (alinéa 2) les assimile encore aux femmes du recueil : en texte, ce sont les femmes que l'on compare à des fruits et dans lesquelles véritablement on mord. C'est ainsi par exemple que Mesnilgrand métaphorise la Rosalba : « Figurez-vous une de ces belles pêches, à chair rouge, dans lesquelles on mord à belles dents [...] » (p. 215-216), et le narrateur de « la Vengeance d'une femme » la duchesse de Sierra-Leone :

Quand [...] elle vint impétueusement à lui, et qu'elle lui poussa, à hauteur de la bouche, l'éventaire des magnificences savoureuses de son corsage, avec le mouvement retrouvé de la courtisane qui tente le Saint dans le tableau de Paul Véronèse, Robert de Tressignies, qui n'était pas un saint, eut la fringale... de ce qu'elle lui offrait [...]. (p. 240)

La page du *Memorandum* qui rend compte du tableau en question explicite d'ailleurs la comparaison : « La tentatrice [...] lui avance sa gorge nue, – une gorge d'Astarté, – tout près du visage, comme une corbeille de raisins mûrs dans laquelle elle lui dirait : Mords! »<sup>170</sup>. Et posséder la duchesse a été pour Tressignies mettre « sa bouche [...] au fruit brûlant où il [boit] à pleines gorgées » (p. 244).

L'assimilation des femmes à des fruits tentateurs a un passé littéraire chez Barbey. Dans un portrait de Bernardine de Lieusaint, dans ce roman officiellement « céleste » qu'est *Un Prêtre marié*, la présence métonymique de pêches médiatise en même temps qu'il sert de caution morale à l'émoi tout érotique que la vision provoque :

---

<sup>170</sup> *Memorandum* du 5 octobre 1856, p. 1061.

Tout cet ensemble de force et de santé [...] la faisait ressembler, cette grande et belle personne, à un espalier de roses-pommes, entremêlées plantureusement à l'espèce de pêche que nos aïeux, moins prudes que nous, appelaient le *téton de Vénus*. Elle donnait si bien l'idée de ces fruits et de ces fleurs, massés les uns avec les autres, qu'on l'avait peinte dans le salon de son père, un ruban incarnat dans les cheveux, tenant, à brassées, contre son sein rougissant, dans ses bras plus roses que sa robe rose, une corbeille de pêches vermillonnées, et ce portrait que j'ai vu encore dans ma jeunesse faisait, sous sa couche de poussière, venir l'eau salée du désir aux lèvres.<sup>171</sup>

La comparaison de la préface a donc fonction de signal : elle constitue une autre manifestation de l'isotopie humaine.

Le micro-récit contenu dans l'alinéa 6 : « on les a masqués et on a démarqué leur linge » constitue l'étape liminaire de la chosification<sup>172</sup> des femmes évoquées. Avec l'image mentale<sup>173</sup> qu'il provoque, il ne manque pas de rappeler la scène d'enlèvement du roman noir<sup>174</sup>, où la victime, yeux bandés, est privée de sa volonté propre pour se voir soumise aux caprices du bourreau et est véritablement réifiée par lui<sup>175</sup>. Cette référence à une scène littéraire canonique marque d'autre part l'affleurement de l'isotopie « logos », qui comprend toutes les situations et tous les degrés d'intertextualité. Mais la médiation entre les deux isotopies se manifeste plus nettement dans la séquence suivante, revêtant les apparences d'un enthymème :

<sup>171</sup> OC, p. 1003.

<sup>172</sup> « Traite-t-on une personne comme s'il s'agissait d'une chose? », *la Clé*.

<sup>173</sup> « S'agit-il de la représentation imaginaire suscitée? », *id.*

<sup>174</sup> Qu'on pense au roman le plus populaire d'Ann Radcliffe, *les Mystères d'Udolphe*.

<sup>175</sup> Voir, par exemple, dans le domaine français, chez Balzac, les scènes d'enlèvement d'Henri de Marsay dans *la Fille aux yeux d'or*.

« L'alphabet m'appartient », disait Casanova<sup>176</sup>, quand on lui reprochait de ne pas porter son nom. L'alphabet des romanciers, c'est la vie de tous ceux qui eurent des passions et des aventures, et il ne s'agit que de combiner, avec la discrétion d'un art profond, les lettres de cet alphabet-là. (alinéa 6)

L'enchaînement argumentatif comporte une rupture d'isotopie qui pose problème. Les deux premières propositions se lisent évidemment sur l'isotopie linguistique et le syllogisme qu'elles abrègent peut aisément être recomposé : « On a débaptisé les personnages. Or, Casanova s'est lui-même débaptisé et revendiquait ce droit. Donc l'alphabet appartient à celui qui fait métier d'écrire, qui use à sa guise du matériau que lui fournit la langue, et qui peut ainsi débaptiser les gens ». Mais en texte la troisième proposition, liée à la précédente par l'anaphore et qui semble lui être attachée par un lien logique, opère en réalité un brusque changement d'isotopie, de l'isotopie linguistique à l'isotopie humaine : « l'alphabet des romanciers, c'est la vie de tous ceux... ». Le passage d'« anthropos » à « logos » est ainsi assuré : la vie des autres est métaphorisée en matériau d'écriture, en lettres d'alphabet que l'artiste typographe n'aura qu'à « combiner ». Le même système métaphorique est repris plus loin : « voici l'œil noir, dessiné à l'encre – à l'encre de la *petite vertu* » (fin de l'alinéa 7). Outre que l'apposition réactive une expression apparemment courante sous la monarchie de juillet<sup>177</sup>, la formule qu'elle contient a pour effet de thématiser la *petite vertu* des

---

<sup>176</sup> Casanova, *in* 1960, vol. VIII, chapitre 2, p. 35-36, relate le dialogue avec un bourgmestre qui lui reproche d'avoir inventé le nom de Seingalt. Voici la réplique dont s'inspire Barbey : « L'alphabet est la propriété de tout le monde. C'est incontestable. J'ai pris huit lettres, et je les ai combinées de façon à produire le mot « Seingalt ». Ce mot ainsi formé m'a plu et je l'ai adopté pour mon appellatif, avec la ferme persuasion que personne ne l'ayant porté avant moi, personne n'a le droit de me le contester, et bien moins encore de le porter sans mon consentement ».

<sup>177</sup> Crouzet, 1989, p. 353, note que « A la *petite vertu* » était une boutique, dont l'encre était réputée. L'expression, de publicitaire, était devenue courante. Barbey parle ailleurs des « doigts tachés de *petite vertu* » des femmes socialistes qui écrivent (lettre à Trebutien du 20 mai 1850, *CG*, II, p. 157).

femmes, dont la première préface soulignait la provenance extralinguistique (« [...] à l'encre... de la *petite vertu*. Oh! de la plus petite qu'on ait pu trouver! », alinéa 6, p. 1293), en autre matériau littéraire.

Il faut maintenant mettre au jour les implications de ce contrepoint<sup>178</sup> et de cet enchevêtrement des deux isotopies.

Les nouvelles sont des femmes : elles offriront un intérêt que seul, dans l'épistémè aurevillienne, l'humain suscite à ce degré :

Les hommes valent mieux que les livres. J'ai beaucoup aimé ceux à la garde desquels vous êtes commis [Trebutien était bibliothécaire], je les ai feuilletés avec l'amour et la curiosité d'un vieux savant quoique je n'en fusse pas un jeune, maintenant les livres qui m'apprennent davantage ont des reliures de peau humaine.<sup>179</sup>

S'explique alors qu'à un roman qu'il espère accrocheur, Barbey affirme vouloir « *intéresser comme à un homme* »<sup>180</sup>. L'assimilation des textes à des femmes exerce par conséquent une fonction captative, qui renforce celle du roman-potin : ce sera mieux encore que de l'histoire humaine, ce sera aussi captivant, troublant et enchanteur que l'humain (féminin) lui-même.

Les femmes sont du livre. L'inscription des femmes du recueil sur l'isotopie « logos » dans le texte préfaciel préfigure celle qui sera opérée en texte, où les femmes représentées sont thématiques en livres ou en éléments textuels<sup>181</sup> et leurs « récepteurs » en lecteurs herméneutes. Le phénomène élargit le métadiscours à la diégèse, qui se présente comme un autre lieu du commentaire sur la production du littéraire. Il est en effet présumable, et ce

<sup>178</sup> « Le texte évoque-t-il plusieurs domaines référentiels qui font surface alternativement? CONTREPOINT D'ISOTOPIES », *la Clé*.

<sup>179</sup> Lettre à Trebutien du 24 juin 1845 (CG, II, p. 36).

<sup>180</sup> Dans la lettre à Trebutien du 21 septembre 1855 (CG, IV, p. 272). C'est lui qui souligne.

<sup>181</sup> Comme, dans notre épigraphe, le modèle de Vellini, métaphorisée en chapitre du *Prince* (dans la lettre à Trebutien du 28 octobre 1855, CG, IV, p. 291).

sera vérifié, que les relations qui se tisseront sur le plan de la communication diégétique entre les femmes et ceux qu'elles fascinent seront assimilables à celles que l'auteur espère voir s'installer sur le plan de la communication littéraire, qu'elles en offrent un simulacre qui en est aussi l'image rêvée. L'effet personnage illustrera en même temps qu'il produira l'effet littérature; les situations diégétiques permettront à l'œuvre de parler d'elle-même et de ses intentions.

Un autre élément du paratexte, la préface intégrée de « la Vengeance d'une femme » ajoutera à cette vocation descriptive une fonction prescriptive, qui donnera au métatexte le plein statut d'Art poétique.

### *Initialisation*

Plus encore qu'un prélude<sup>182</sup> à une œuvre romanesque qu'elle commente et dont elle dévoile la poétique et le statut pragmatique, la préface des *Diaboliques* se présente comme l'initialisation<sup>183</sup> de l'univers narratif lui-même : par les mises en scène qu'elle fait du lecteur, par les différents rôles actantiels qu'elle lui assigne, elle le projette dans l'espace du récit avant même qu'il en ait amorcé la lecture.

L'isotopie instaurée en ouverture est halieutique : « y mord » (alinéa 2) métaphorise le public en poisson qui s'est laissé prendre à l'appât que sont les nouvelles. C'est, tout d'abord pour l'initié, l'occasion d'une inscription implicite du nom de l'auteur et par conséquent l'introduction dans son univers personnel. Partout dans le texte autobiographique, « Barbey », qui

---

<sup>182</sup> « Une œuvre est-elle considérée comme servant d'introduction à une autre œuvre? », *la Clé*.

<sup>183</sup> « Introduit-on le lecteur dans un espace propre qui est celui de la fiction? », *id.*

est le seul nom véritable de Barbey d'Aurevilly<sup>184</sup>, est le poisson : « Je m'appelle Barbey : non le chien, mais le Poisson, et je le porte dans mes armes, – *d'azur aux deux Barbeaux* »<sup>185</sup>; « *Poissons* me rappelle mes armoiries »<sup>186</sup>, partout « parler poisson »<sup>187</sup>, est pour lui parler de son nom. Mais c'est également initialiser l'univers spécifiquement romanesque : en texte, quand le « roman est » (p. 156) à une situation, à un personnage, apparaît la figure aquatique, sous différentes formes. Si l'on va « prendre les eaux », c'est qu'on y cache quelque chose,

de singuliers airs viennent, comme de drôles de souffles, rider la pureté de ces eaux. Est-ce le fleuve Jaune, ou le fleuve Bleu sur lequel on expose les enfants, en Chine?... Les eaux, en France, ressemblent un peu à ce fleuve-là. Si ce n'est pas un enfant, on y expose toujours quelque chose aux yeux de ceux qui n'y vont pas. (p. 147)

La comtesse de Stasseville pose sur toutes choses un « regard d'ondine, glauque et moqueur » (p. 148), elle est métaphorisée en « animal à sang blanc » (*ibid.*), c'est « un de ces êtres [...] qui plongent dans la vie comme les grands nageurs plongent et nagent sous l'eau » (p. 154-155), de la même façon que Hauteclair vit dans le mensonge « comme le plus flexible poisson vit et se meut dans l'eau » (p. 108). Marmor de Karkoël est, pareillement, une créature aquatique : il est le « lion marin des îles Hébrides » qui, plongé dans l'eau de la rivière, y pourrait jouer encore (p. 152). Le whist lui-même est un autre élément liquide : on s'y plonge « comme des cygnes plongent dans l'eau de toute la longueur de leurs cous » (p. 142). Quand la duchesse de Sierra-Leone emporte

---

<sup>184</sup> Voir Dodille, 1987, p. 275, note 46.

<sup>185</sup> Lettre du 20 janvier 1854, *CG*, IV, p. 12.

<sup>186</sup> Lettre du 14 février 1854, *CG*, IV, p. 21

<sup>187</sup> Dans *le Chevalier Des Touches* : « Ne suspends pas plus longtemps un récit que tu as demandé toi-même et que tu oublies à *parler poisson*, ô le plus incorrigible des pêcheurs! » (*OC*, I, p. 774-775).

Tressignies dans les abîmes du plaisir, elle l'y « roule », « comme la mer roule un fort nageur dans les siens » (p. 240). Elle est elle-même « une femme à la mer » (p. 244). Lorsqu'Alberte prend la main de Brassard, il voit bleu (p. 33), puis se trouve « dissous » dans une « indicible volupté » (*ibid.*); le dîner lui donne

la sensation d'un de ces bains insupportablement brûlants d'abord, mais auxquels on s'accoutume et dans lesquels on finit par se trouver si bien, qu'on croirait volontiers qu'un jour les damnés pourraient se trouver fraîchement et suavement dans les brasiers de leur enfer, comme les poissons dans leur eau!... (p. 34)

Dans *les Diaboliques*, contrairement à toute attente, l'enfer est froid : le plus effrayant de tous les diables du « Dîner d'athées » est aussi le plus froid, et il l'est comme Satan lui-même, « car le derrière de Satan, malgré l'enfer qui le chauffe, est très froid, – disent les sorcières qui le baisent à la messe noire du Sabbat » (p. 196). Le « grand diable de canapé » sur lequel Brassard possède Alberte est « de maroquin bleu » et sa « fraîcheur » lui fait « l'effet d'un bain froid » (p. 28)<sup>188</sup>. La couleur diabolique n'est pas seulement le rouge conventionnel mais aussi le bleu (c'est la couleur des yeux de Ravila : « bleu d'enfer », p. 63) et le vert, couleur d'eau : alors que le satanisme de la comtesse et de Marmor va s'imposer à la conscience du narrateur du « Dessous de cartes », la table de whist sur laquelle ils jouent voit sa couleur s'intensifier : l' « ombre projetée par la persienne sur la table verte » la rend « plus verte encore » (p. 159). Le vert est d'autre part le motif de Hauteclair : au Jardin des Plantes, elle étale sa traîne « dans la poussière

---

<sup>188</sup> Dans *Une Page d'histoire*, de même, le lit coupable est froid : « Les spectres qui m'avaient fait venir, je les ai retrouvés [...] dans le boudoir de la tour octogone, où je me suis assis près d'eux en cherchant les tiédeurs absentes sur le petit lit de ce boudoir bleuâtre, dont le satin glacé était aussi froid qu'un banc de cimetière au clair de lune » (*OC*, II, p. 374).

du jardin, comme un paon, dédaigneux jusque de son plumage » (p. 87). Delphine de Cantor, entourée, enveloppée d'elle comme d'un « serpent qu'on verrait se dérouler et s'étendre, sans faire le moindre bruit, en s'approchant du lit d'une femme endormie » et qui donne au docteur « froid dans le dos » (p. 107) est gagnée par sa couleur : malade et alitée dans une grande pièce sombre, elle est éclairée d'une seule lampe dont la lumière est « rendue plus mystérieuse par l'abat-jour vert qui la voil[e] » (p. 101). Parlant négligemment d' « Eulalie » au docteur Torty, elle se regarde « dans un petit miroir à main, encadré dans du velours vert et entouré de plumes de paon » (p. 107), puis empoisonnée, diabolisée par elle, la « femme blanche », « au teint de lait » (p. 105-106), est contaminée à même son corps par cette couleur : son visage ressemble « à un peloton de fil blanc tombé dans la teinture verte » (p. 117). Les yeux mêmes des Diaboliques, qu'on a plutôt assimilés par ce détail aux personnages du roman noir et de la littérature feuilletonesque<sup>189</sup>, dont un lieu commun veut que les personnages aient les yeux verts, signe de cruauté, ont cette teinte, qui est l'attestation de leur origine aqueuse : Ydow a les yeux « vert de mer », ce sont « deux émeraudes » incrustées dans du marbre blanc (p. 206), la comtesse de Stasseville a les yeux pers, elle porte « de sinople, étincelé d'or, dans son regard comme dans ses armes », ses yeux sont « deux émeraudes, striées de jaune [...], aussi froides que si on les avait retirées du ventre et du frai du poisson de Polycrate » (p. 145). Quand les yeux sont noirs, ils sont de l'eau encore, mais d'une profondeur meurtrière : ainsi ceux de Sibylle, qui « font penser au canal Orfano, à Venise, car il s'y noiera plus d'un cœur » (p. 164).

---

<sup>189</sup> Ainsi Crouzet, 1989.

Proposer au lecteur de mordre aux textes, c'est le convier à pénétrer un milieu aquatique, qui est celui du récit<sup>190</sup>. Au moment d'écouter l'histoire du « Dessous de cartes d'une partie de whist », la jeune Sibylle joue pour nous cette entrée en texte : elle est prise de « l'espèce d'émotion que l'on a quand on plonge les pieds dans un bain plus froid que la température, et qui coupe l'haleine à mesure qu'on entre dans la saisissante fraîcheur de son eau » (p. 133). Et si les créatures anaérobies que sont les Diaboliques peuvent vivre sans air, « la tête lacée dans un masque » (p. 155), comme Marmor sous un « masque de verre » (p. 161), le visage, comme celui de Hauteclair, « caché dans un gros voile bleu trop épais » ou par « la dentelle de son voile noir », « encore plus sombre et plus serrée que les mailles de son masque de fer » (p. 94), s'ils peuvent « boire, sans s'interrompre et sans se reprendre, au moins une bouteille de baisers » (p. 113), en revanche, le récit qu'on fait d'eux provoque l'asphyxie : Brassard achevant son histoire manque d'air, l'eau a commencé à perler « sur la glace de la voiture placée devant lui » (p. 42), il baisse « brusquement la vitre du coupé, comme si la respiration [manquait] à sa monumentale poitrine et qu'il [avait] besoin d'air pour achever ce qu'il [a] à raconter » (p. 47); Tressignies, au terme du récit de la duchesse, étouffe : « Cette chambre, pleine de tant de passion physique et barbare, asphyxiait ce civilisé. Il avait besoin d'une gorgée d'air » (p. 258).

---

<sup>190</sup> C'est également ainsi que Barbey métaphorise son texte autobiographique. À propos des lettres sur Mme Trolley, par exemple, qu'il compare à un roman : « Quant à la copie des lettres, j'ai *piqué une tête là-dedans* et je suis resté sous cette eau qui n'est pas de *l'eau claire* une bonne partie de la nuit. Quel intérêt ardent dans cette correspondance! Savez-vous que c'est intéressant comme un Roman? », dans la lettre du 4 avril 1857, CG, VI, p. 23.

Prendre part à l'entreprise consistera donc à s'intégrer à cet espace irrespirable qu'est le récit, ou plutôt, à l'instar du narrataire du Rollon Langrune d'*Un Prêtre marié*, à l'intégrer à soi :

J'emportais chaque matin l'histoire de Rollon sur ma pensée, ou plutôt j'emportais ma pensée, toute plongée en l'histoire de Rollon, comme le plongeur qui marcherait sous sa cloche de verre et la déplacerait avec lui.<sup>191</sup>

La supposition qui ouvre le texte (« si le public y mord, et les trouve à son goût [...] ») donne de plus un rôle bien précis au lecteur. Pragmatiquement, la supposition demande au destinataire « d'accepter pour un temps une certaine proposition »<sup>192</sup>. Ici, elle a pour effet de le contraindre à se voir dans la situation de celui qui a effectivement « mordu » au texte. « Mordre à » et « trouver à son goût » sont en langue des catachrèses, dont les sèmes concrets sont « endormis » par l'usage<sup>193</sup>. Ici, les sèmes gustatifs qu'ils comprennent sont réactivés par la comparaison des textes à des fruits<sup>194</sup>. La première relation aux textes proposée est, sur le mode tropique bien sûr, une relation d'ingestion hédonique. Or, nous l'avons vu, les nouvelles sont métaphorisées en femmes, en premier lieu au moyen de l'axionyme « pécheresses », dont l'occurrence semble tout d'abord motivée par son lien paronymique à « pêches »<sup>195</sup>, puis se trouve renforcée dans son orientation conceptuelle par les syntagmes verbaux de l'alinéa 3, qui parachèvent la personnification. Mordre à ces textes comme on mord à des pêches, ce sera

<sup>191</sup> OC, I, p. 881.

<sup>192</sup> Ducrot, 1972, p. 167.

<sup>193</sup> Le *Dictionnaire de l'Académie* donne, à l'entrée « Mordre », p. 2:230 : « Il n'y saurait mordre, se dit D'un homme qui aspire à une chose à laquelle il ne saurait parvenir. Il se dit encore De celui qui ne peut comprendre une chose, n'a pas de goût pour étudier. On dit dans le sens contraire, *Cet enfant commence à mordre au latin* ».

<sup>194</sup> L'on a donc ici un cas de syllepse, considérée comme « l'un des moyens privilégiés pour la réactivation contextuelle des catachrèses » (in Prandi, 1992, p. 230, note 6).

<sup>195</sup> La paronomase est reprise en texte : le boudoir de la comtesse de Chiffrevas est « fleur de pêcher ou de... péché (on n'a jamais bien su la couleur de ce boudoir ) » (p. 63).

en même temps mordre à de la chair humaine, ce sera accomplir le programme narratif qui est celui des actants diégétiques. Le lecteur se trouve ainsi, au moyen d'une simple supposition, d'entrée de jeu intégré à l'univers romanesque, à son insu fictionnalisé.

Le second rôle proposé au lecteur est celui de sujet terrorisé. L'auteur annonce en effet son intention de l'effrayer : sa peinture sera « tragique », elle donnera « l'horreur des choses qu'elle retrace » et l'auteur ne racontera les influences du Diable « aux âmes pures que pour les épouvanter » (alinéa 3). Or, le fonctionnement passionnel de la frayeur exige un fantasme de rencontre avec le sujet représenté. En termes de sémiotique, « un sujet terrorisé est caractérisé par un *vouloir-ne-pas-être*, mais son parcours imaginaire reste fondé sur une conjonction (redoutée) avec un anti-objet, c'est-à-dire sur l'image dysphorique d'un sujet réalisé »<sup>196</sup>. S'il veut se conformer à l'image qui lui est offerte à ce même instant par la désignation axiologique positive « âme pure », donc faire partie du groupe de récepteurs aptes à éprouver de la terreur<sup>197</sup>, le lecteur devra s'apprêter à se projeter en pensée sur la scène diégétique et à subir les affects que provoquent les femmes du recueil. L'appréhension même que les annonces du préfacier ne manqueront pas de susciter constitue l'étape liminaire de ce parcours passionnel.

Deux pronoms indéfinis « on » réfèrent, l'un explicitement, l'autre plus obliquement et à la faveur d'une interprétation, au lecteur : dans les séquences « Quand on aura lu ces *Diaboliques* [...] » (alinéa 4) et « Il n'y

<sup>196</sup> Greimas et Fontanille, 1991, p. 60.

<sup>197</sup> D'après Kanbar, « échapper à l'épouvante escomptée, c'est mettre en question la pureté de son âme », *in* 1994, p. 157.

en a pas une seule à qui on puisse [...] » (alinéa 7). Le premier renvoie au lecteur virtuel du recueil, considéré dans sa seule activité de lecture, et qui correspond au « degré zéro du narrataire » de Prince<sup>198</sup>, aucunement caractérisé, dépourvu de toute personnalité, de toute densité, auquel chacun peut s'identifier. Le second est celui qui, dans l'ensemble du texte, est le plus indéterminé : il ne renvoie précisément ni au préfacier ou à l'auteur des nouvelles, ni au lecteur effectif. Sa parfaite imprécision favorise son interprétation comme pronom inclusif : il réfère alors à la fois au locuteur et à son interlocuteur, le lecteur de la préface. Celui-ci se voit de nouveau convoqué et intégré à l'univers fictionnel<sup>199</sup>, constitué en actant de la scène énonciative imaginée, susceptible non seulement de s'adresser aux femmes du recueil mais encore de leur dire des mots doux : « il n'y en a pas une seule à qui on puisse dire sérieusement le mot : "*Mon ange*" sans exagérer ». La seule restriction pesant sur le procès provient de son inadéquation à son objet : elles ne méritent pas l'appellatif. La mise en scène des femmes en ce lieu précis du texte, opérée par l'image de la culbute, que nous avons interprétée déjà comme la concrétisation de la vision aurevillienne du satanisme, peut recevoir, dans cette perspective, et à la faveur d'une lecture tabulaire<sup>200</sup>, un second commentaire. Outre que, renforcée par l'éthopée qui lui succède (« Pas une ici qui soit pure, vertueuse, innocente »), elle correspond à l'idée que se fait Barbey de la

---

<sup>198</sup> 1973, p. 180-181.

<sup>199</sup> Il s'agit donc d'un cas de métalepse bien particulière, qui consiste en « l'introduction (évidemment fictive) du lecteur potentiel extradiégétique dans la diégèse fictionnelle » (Genette, 2004, p. 95).

<sup>200</sup> « Fait-on varier un segment en le plaçant dans plusieurs déroulements de lecture possibles? », *la Clé*. Pour la théorisation de cette lecture plurielle, voir le Groupe mu, 1977, p. 58-62.

femme fatale<sup>201</sup> et puisse avoir à ses yeux une grande vertu captative, elle est dotée d'une fonction congruente dans le processus de fictionnalisation du lecteur. Les femmes ainsi désacralisées sont « sécularisées », elles appartiennent au « siècle », entendu comme le monde extratextuel et quotidien. Elles sont de celles qu'on trouve moins dans les musées que dans les lupanars<sup>202</sup>. Ce ne sont pas des monstres mais des femmes simplement immorales : « Monstres même à part, elles présentent un effectif de bons sentiments et de moralité bien peu considérable » (alinéa 7). Cette relative banalisation des femmes favorise la projection du lecteur sur la même scène qu'elles. En texte, différents procédés contribueront à une telle « sécularisation » : tout comme le docteur Torty pourrait appeler des duchesses et des dames d'honneur d'impératrice « mes petites mères » et les tutoyer (p. 82), le narrataire du « Rideau cramoisi » tente, par exemple, de démystifier Alberte par ses remarques : « Mais elle va bien, votre Alberte ! » (p. 44), « Vous êtes un homme fort, et les Sphinx sont des animaux fabuleux. Il n'y en a point dans la vie, et vous finîtes bien par trouver, que diable ! ce qu'elle avait dans son giron, cette commère-là ! » (p. 47). Ou,

---

<sup>201</sup> C'est une croyance profonde de Barbey que seule la femme dépravée attire; toute la thématique romanesque en témoigne. On lit de plus ce credo dans le *Memorandum* du 13 janvier 1839, p. 1018-1019 : « Allé dîner chez la maîtresse de G. Bonne chère, bon feu, le va te promener la honte et toutes idées et tout mot *cul nud* [...]. Il n'y a pas de passe-temps plus dévorant que d'aimer une femme de naissance et du monde ! Bonaparte aime une femme entretenue. [...] Le mariage lui-même a toujours une certaine prudence, un certain *guindé*, ce vertugadin de satin blanc qu'ils appellent la chasteté; la vie a plus d'agrafes alors, et c'est cela, plus encore que l'habitude, [...] qui fait préférer à une charmante jeune femme épousée par amour une vieille maîtresse devant laquelle on se permet tout et que le sans-gêne ne choque pas ». L'on reconnaît là le thème d'*Une Vieille Maîtresse*.

<sup>202</sup> C'est en lupanar que la Rosalba est métaphorisée, dans une variante du « Dîner d'athées ». Au moment de la « cacheter », Ydow ne s'écrie pas seulement, comme dans la version définitive, « Sois punie par où tu as péché, fille infâme » (p. 226), mais : « Fille infâme [...], la porte de ton lupanar est condamnée, te voilà cachetée contre tous ! » (p. 1327).

dans « le Bonheur dans le crime », qui dépeint un bonheur inouï, une adresse au lecteur fait appel à ses propres souvenirs d'amant :

« Folle! » dit l'homme, en saisissant ce beau poignet, qui venait d'échapper à la plus coupante des morsures.

Vous savez comme parfois on dit : « Folle!... » Il le dit ainsi; et il le baisa, ce poignet, avec emportement. (p. 86)

Il s'agit chaque fois de ramener la situation inédite au connu, afin de permettre au fantôme de jonction avec les femmes évoquées de se développer.

Une *Diabolique* miniature est ainsi esquissée dans la préface, sous la forme d'une scène énonciative hypothétique à laquelle le lecteur peut à sa guise prendre part. Au terme de ce texte, qu'il poursuive ou non la lecture, il a déjà goûté du texte, alors qu'il pensait n'en lire qu'un commentaire. Le texte narratif sera du métadiscours, le métadiscours officiel est déjà du narratif. L'épigraphe du « Dessous de cartes » illustrera superbement le phénomène, mais les frontières entre les genres sont, dès le texte préfaciel, définitivement brouillées.

#### 4. Les titres des nouvelles

Les titres des nouvelles sont riches des mêmes qualités séductrices que le titre général du recueil. Ce sont des titres « luisant [s] et sombre [s] »<sup>203</sup>, à la fois mystérieux et impressifs, suscitant curiosité aiguë ou appréhension. Ils sont tous thématiques, renvoyant soit directement à des thèmes effectivement traités (« le Plus Bel Amour de Don Juan », « le Bonheur dans le crime », « le Dessous de cartes d'une partie de whist », « la Vengeance d'une femme »), soit à des éléments de l'univers diégétiques (« le Rideau cramoisi », « À un dîner d'athées »). Ils annoncent des contenus intrigants (« le Dessous de cartes d'une partie de whist », « le Plus Bel Amour de Don Juan », « À un dîner d'athées ») ou nettement inquiétants (« le Rideau cramoisi », « le Bonheur dans le crime », « la Vengeance d'une femme »).

« Le Dessous de cartes d'une partie de whist », le premier en date, alors inventé, on s'en souvient, comme sous-titre à *Ricochets de conversation*, n'est pas encore un titre sataniste. Il indique simplement qu'un secret va être révélé et que ce secret concerne des mondains : « Dessous de cartes » est une catachrèse, signifiant en langue « ressorts secrets, mystère »<sup>204</sup>, dont les sèmes concrets sont réactivés par la mention du whist, activité sociale tout

<sup>203</sup> À propos du recueil des lettres sur Mme Trolley, dont Barbey voulait faire un traité de séduction : « On publierait sous ce titre modeste : 'A propos d'une femme entre deux amis'. Ou quelque autre titre luisant et sombre » (lettre à Trebutien du 4 avril 1857, *CG*, VI, p. 24).

<sup>204</sup> À l'entrée « Dessous », le *Dictionnaire de l'Académie* donne : « Fig. et fam. Voir, savoir le dessous de cartes. Apercevoir, connaître les ressorts secrets d'une affaire, d'une intrigue. Il en sait là-dessus plus qu'un autre, il a vu le dessous des cartes. On dit de même, Il y a dans cette affaire un dessous de cartes, ou absolument un dessous, c'est-à-dire, Quelque chose de secret, de caché dont il faut se défier ».

Dans le *Memorandum* du 28 septembre 1856, Barbey nomme « les choses inexprimables par lettres », qu'on ne peut que se dire qu'au coin d'un feu, en une causerie intime et exclusive, « le quatrième dessous de tout » (p. 1031).

aristocratique. Ce pourrait être le titre, alléchant, un peu sensationnaliste, d'une chronique mondaine. Il promet la satisfaction d'une certaine curiosité de type potinant et voyeuriste, ayant pour cible des membres de la classe supérieure.

Les autres titres, en revanche, sont créés alors qu'existe le titre général que nous connaissons et qu'est déjà conçue l'idée du recueil. « Le Rideau cramoisi » est, depuis le plan de décembre 1866, le titre d'ouverture de l'ensemble. La rédaction de la nouvelle étant contemporaine de ce premier plan (le manuscrit porte la date du 22 décembre 1866<sup>205</sup>), l'on peut présumer qu'il est inventé en fonction de son statut d'incipit.

Comme figure du monde sensible, le rideau est ce qui intercepte, mais aussi ce qui invite, objet qui, soulevé ou tiré, donne accès<sup>206</sup>. Métaphorisé, le terme appartient de longue date au lexique métapoétique aurevillien. Il figure généralement ce qui bouchait un déjà-là insoupçonné : « Je fais des *raccords*, – mon plan se modifiant dans ma tête à mesure que j'écris, et toutes sortes de rideaux glissant sur leurs tringles dans les cent chambres de mes rêves et me découvrant des perspectives dont je ne me doute jamais quand je commence d'écrire »<sup>207</sup>. À propos d'*Un Prêtre marié* encore, dont la technique narrative consiste à mettre au jour par gradation des réalités cachées, Barbey parle du « repliement et [du] soulèvement du Rideau par l'auteur »<sup>208</sup>. Et dans la dernière *Diabolique*, alors que l'histoire de la duchesse en ses tréfonds commence de se révéler, l'image est encore

---

<sup>205</sup> Voir Crouzet, 1989, p. 9.

<sup>206</sup> Pour Lacan, le rideau est le passage : « c'est par miracle l'espace ouvert sur l'infini, l'inconnu sur le seuil ou le départ dans le matin solitaire », *in* 1966, p. 166.

<sup>207</sup> Lettre à Trebutien du 31 mars 1856, *CG*, V, p. 93.

<sup>208</sup> Lettre du 21 septembre 1855, *CG*, IV, p. 272.

exploitée : « le rideau se tirait! » (p. 252). En ouverture du recueil, il symbolise le seuil et son franchissement, la pénétration dans l'univers spécifique de la fiction, qui correspond également à la découverte, au dévoilement du sens<sup>209</sup>.

La figure caractérise d'autre part le contenu thématique des textes à venir. Le rideau est à la fois ce qui cache et ce qui révèle; c'est, comme la vitre de Baudelaire<sup>210</sup>, mais plus que la vitre de Baudelaire, puisqu'il épaissit l'écran à dessein, et « se voiler, n'est-ce pas une manière de se trahir? » (p. 153), le signal qu'il y a mystère, intrigue, certainement mensonge<sup>211</sup>. En texte, il a pour mission d'abriter le « roman », entendons la vie coupable et soigneusement masquée : « sous les persiennes silencieuses et les rideaux de mousseline brodées, voiles purs et élégants et à moitié relevés d'une vie calme, il devait y avoir [...] un roman » (p. 156).

La séquence « rideau cramoisi », par voie d'intertextualité, contient de plus un programme. Elle évoque deux pages de Stendhal. L'on se souvient en effet de « l'étoffe cramoisie » couvrant les croisées de l'église de Verrières lors de la première visite de Julien et qui, traversée par les rayons du soleil, projette dans le lieu sacré la couleur du meurtre :

---

<sup>209</sup> Lacan, *ibid.* : « [Le rideau] est enfin une image du sens en tant que sens, qui pour se découvrir doit être dévoilé ».

<sup>210</sup> Dans « les Fenêtres », in *Petits poèmes en prose*, édition citée, p. 173 : « Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. [...] Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie ».

<sup>211</sup> Le mensonge est lui-même métaphorisé en « voiles épaissis » (p. 155).

À l'occasion d'une fête, toutes les croisées de l'édifice avaient été couvertes d'étoffe cramoisie. [...] En sortant, Julien crut voir du sang près du bénitier, c'était de l'eau bénite qu'on avait répandue : le reflet des rideaux rouges qui couvraient les fenêtres la faisait paraître du sang.<sup>212</sup>

Dans la scène de tentative d'assassinat, la seule mention des « rideaux cramoisis » condense la description modale de l'ornement : « Julien entra dans l'église neuve de Verrières. Toutes les fenêtres hautes de l'édifice étaient voilées avec des rideaux cramoisis »<sup>213</sup>. Chez Stendhal, le « rideau cramoisi » préfigure puis accompagne le passage à l'acte. En ouverture des *Diaboliques*, il projette sur l'ensemble du recueil la couleur du sang versé, qui sera déclinée dans toute la gamme de son chromatisme, du rose pâle de la Rose de Stasseville ou de la Rosalba (« Du sang! quelle belle couleur pour faire du rose! »<sup>214</sup>) à la pourpre de la robe de la duchesse, souillée du sang adoré. Il jette sur les textes à venir cette lueur sanglante qui envahira en texte les scènes diaboliques :

La lumière rouge du couchant immergeait par la fenêtre ouverte. [...] La *Rose de Stasseville* était pâle, plus pâle que sa mère. La pourpre du jour mourant, qui versait son transparent reflet sur ses joues pâles, lui donnait l'air d'une tête de victime, réfléchié dans un miroir qu'on aurait dit étamé avec du sang. (p. 160)

Le second titre du recueil est peut-être le plus accrocheur. C'est du moins le plus prétentieux. Don Juan est l'archétype légendaire du libertin, expert en femmes et en plaisirs qu'elles peuvent offrir, auquel Byron vient de surcroît de donner, dans le poème qu'affectionnait tant Barbey<sup>215</sup>, le prestige de l'héroïsme et une tout autre tonalité. Il n'y est plus seulement représenté

<sup>212</sup> *Le Rouge et le Noir*, chapitre V, édition citée, p. 53-54.

<sup>213</sup> Chapitre XXXV, *id.*, p. 447.

<sup>214</sup> *Autre Pensée détachée* 60, p. 1636.

<sup>215</sup> Le poème est achevé en 1824. Barbey le cite dès la fin des années 1830, dans *l'Amour impossible* (OC, I, p. 64).

conquérant mais aussi conquis, victime de son propre charme, odalisque plus que sultan : enlevé par exemple par Gulbeyaz au chant V, follement aimé de l'impératrice Catherine au chant IX, et finalement rejeté par elle. Le Don Juan post-byronien représente donc le connaisseur de toutes les passions, ayant occupé tous les postes érotiques, goûté toutes les angoisses et toutes les jouissances de l'amour. Le titre de la nouvelle emprunte au passé littéraire du personnage cet éclat : le plus bel amour de cet expert en amour sera forcément paroxystique, ce sera « l'amour de tous les amours » (p. 66).

La critique s'accorde généralement à dire que le récit ne répond pas à ce programme, que l'histoire est finalement celle d'un amour inspiré et non senti par Don Juan, et que le titre ambitieux provoque par conséquent, à la pleine lecture, une certaine déception. C'est pourtant un amour éprouvé que relate la nouvelle, et l'amour le plus beau d'être si coupable et parfaitement interdit, un amour qui se doit d'être gazé dans son expression. Dans le premier portrait que Ravila dresse de l'enfant, qui en fait la fille directe de la charmeuse Vellini<sup>216</sup>, l'émoi est tout entier dans l'exclamation et les silences révélateurs<sup>217</sup> :

---

<sup>216</sup> Voir par exemple le portrait de ce personnage *in OC*, I, p. 272, alors comparé à « une enfant qui n'est pas formée encore ». La petite masque est aussi l'Espagnole, elle en a le physique et les superstitions : « cette enfant bizarre était très dévote, d'une dévotion sombre, espagnole, Moyen Age, superstitieuse » (p. 73).

<sup>217</sup> « Une auto-censure d'une seconde laisse-t-elle deviner qu'il y a anguille sous roche? », *la Clé*. Perelman et Olbrechts-Tyteca rangent l'hésitation parmi « les dégradations que l'émotion inspire à la langue » et les indices de passion (*in* 1988, p. 605-606).

C'était [...] une enfant chétive, parfaitement indigne du moule splendide d'où elle était sortie, laide, même de l'aveu de sa mère, qui ne l'en aimait que davantage; une petite topaze brûlée... que vous dirais-je? une espèce de maquette en bronze, mais avec des yeux noirs... Une magie! Et qui, depuis... (p. 72).<sup>218</sup>

Et les expertes en amour ne s'y trompent pas : ce simple portrait fait renaître l'intérêt pour l'histoire et la comtesse de Chiffrevas, que le portrait de la mère inquiétait (« Où va-t-il en venir? [...] car, vraiment, ce ne peut pas être là le plus bel amour de Don Juan! », p. 71) peut dire, à celui de la fille, « le mot de l'impatience éclairée : 'Enfin!' » (p. 72). C'est également une exclamation et un silence amplificateur<sup>219</sup> qui sanctionnent le récit : le « Sans cela!... » final de la duchesse songeuse (p. 79), qui a « compris » mais ne peut dire l'innommable<sup>220</sup>. Dans cette perspective, la référence au Don Juan byronien se trouve parfaitement motivée : la petite masque est la Leïla<sup>221</sup> aurevillienne, pour laquelle, comme Byron, il invente « des sentiments extraordinaires »<sup>222</sup>.

<sup>218</sup> Texte stylistiquement et thématiquement comparable à celui du portrait de la jeune Calixte à l'ouverture d'*Un Prêtre marié* : « C'était une gouache un peu passée. Sur un fond gris poussière, une tête de très jeune fille, en robe d'un gris bleuâtre, largement sillonnée de céruse, à la manière des gouaches. Voilà tout... mais c'était une magie! » (*OC*, I, p. 874-875).

<sup>219</sup> « Se sert-on de silence pour souligner? », *la Clé*.

<sup>220</sup> « Le Plus Bel Amour de Don Juan » est, par sa thématique profonde, comme « le Dessous de cartes d'une partie de whist », une première *Histoire sans nom*. Une page des *Memoranda* révèle jusqu'où va l'imagination aurevillienne, en matière d'attrait scandaleux. À propos d'une fillette de treize ans (l'âge même de la petite masque) rencontrée au concert : « Resté à rêvasser longtemps à une petite fille (treize ans à peine) [...]. Je n'ai jamais rien vu de plus étrange et de plus délicieusement impressif que cette enfant. [...] Je crois que je pourrais devenir amoureux de cette petite fille, amoureux jusqu'aux folies et même aux horreurs. C'en est une que j'écris là, mais c'est vrai. Pourquoi ne pas se regarder au fond de l'âme, et signaler sa boue quand il y en a? » (*Memorandum* du 21 septembre 1838, p. 971).

<sup>221</sup> Fillette sauvée puis emmenée par Don Juan au chant VIII. Barbey nomme une fillette rencontrée dans la diligence et qui suscite son intérêt, bien plus que la femme « trop femme » qui l'accompagne, « ma petite Leïla de voyage, que je n'ai pas emportée enroulée dans mon portemanteau, comme Don Juan! » (*Memorandum* du 28 septembre 1856, p. 1029).

<sup>222</sup> « Non content des sentiments ordinaires de la vie, Byron s'invente des sentiments extraordinaires dans lesquels triomphe, mieux que dans tous les autres, la pureté de son génie : par exemple la petite *Leïla*, dans le *Juan* » (*Memorandum* du 22 septembre 1858, p. 1093).

« Le Bonheur dans le crime » est presque sadien, calqué qu'il est sur des titres comme *les Malheurs de la vertu* et surtout *les Prospérités du vice*. Mais c'est surtout, en cette période du siècle, un titre-idéologème<sup>223</sup>, situant la thématique textuelle à contre-courant de la littérature humanitaire contemporaine, qui soutient les thèses de la punition intrinsèque au crime et du bonheur naturellement issu de la vertu. Le texte appuiera de façon quasi didactique la valeur de contre-exemple de l'histoire relatée: « C'est à terrasser, n'est-il pas vrai? tous les moralistes de la terre, qui ont inventé le bel axiome du vice puni et de la vertu récompensée! » (p. 125). Le titre proclame l'existence du mal et sa victoire absolue, du mal sereinement accompli, en l'absence de tout remords dysphorique, signe de la grande lacune de la conscience chez l'homme. Le récit sera effectivement l'*exemplum* de la thèse, explicitée en fin de parcours :

Je ne serais pas revenu à Savigny si je n'avais tenu à étudier microscopiquement leur incroyable bonheur, et à y surprendre, pour mon édification personnelle, le grain de sable d'une lassitude, d'une souffrance, et, disons le mot : d'un remords. Mais rien! rien! L'amour prenait tout, emplissait tout, bouchait tout en eux, le sens moral et la conscience, – comme vous dites, vous autres; et c'est en les regardant que j'ai compris le sérieux de la plaisanterie de mon vieux camarade Broussais, quand il disait de la conscience : « Voilà trente ans que je dissèque, et je n'ai pas seulement découvert une oreille de ce petit animal-là! » (p. 125-126)

Cette position rappelle évidemment les pages les plus connues de Baudelaire sur la perversité naturelle de l'homme et l'ineptie de la croyance au progrès<sup>224</sup>. Le siècle n'est pas ce qu'il croit être, rien n'améliorera une

<sup>223</sup> Voir *supra*, p. 11, note 10.

<sup>224</sup> Voir les pages sur la perversité naturelle comme thème récurrent chez Poe, in *l'Art romantique*, édition citée, p. 623 *sq.* Voir aussi, dans les *Curiosités esthétiques*, les pages 217-218 et 316, dans *Mon Cœur mis à nu*, 1986, le feuillet 15, p. 95 et le feuillet 58, p. 111, et dans *Fusées*, 1986, les feuillets 21, p. 79-80 et 22, p. 80 (qui contient une citation de Barbey).

nature humaine imperfectible, en proie toujours aux mêmes vieux démons. La critique aurevillienne regorge comme la baudelairienne de ces déclarations pessimistes anti-modernistes : « Moi qui ai tort, si vous voulez, de croire beaucoup plus au détraquement de la tête humaine qu'à son progrès... »<sup>225</sup>, lit-on par exemple au détour d'une analyse.

Le « dîner d'athées » devait immédiatement faire signe aux contemporains. C'est, en 1872, date de la rédaction de la nouvelle<sup>226</sup>, une allusion à un événement de l'actualité relativement récente : le fameux dîner gras du Vendredi saint, donné le 10 avril 1868 par Sainte-Beuve, autoproclamé pour l'occasion « évêque du *diocèse* des Athées »<sup>227</sup>, aux « rationalistes » de l'heure, dont Renan, Flaubert, Taine et About. Barbey avait consacré en 1869, dans un article sur les Goncourt, une page acrimonieuse à ces dîners :

Les dîners contre Dieu, cette idée qui a pris naissance dans le *cantimini* [*sic*] de quelques libres-penseurs discrets, a gagné les proportions d'une Institution publique, et est entrée triomphalement dans nos mœurs. Dernièrement, n'annonçait-on pas solennellement, pour le Vendredi-Saint prochain, un dîner gras de Solidaires au Grand Hôtel, où l'on pourrait manger contre Dieu et son Église, même sans faim et même sans plaisir; car manger est une sensation vivante, passionnée, et d'un autre temps que ce temps de crevés exsangues où l'on fait tout sans jouir, même le péché. [...] De tous les gaillards, assez peu gaillards, qui dînent contre Dieu chez Magny, il n'y en a peut-être pas un seul qui soit un gourmand!<sup>228</sup>

Le lecteur de 1874 pouvait donc s'attendre, avec ce titre en bannière, à une réplique à ces dîners que Barbey suppose mauvais, où n'est pas même commis le quatrième péché. Le dîner mis en scène aura vraisemblablement « bien d'autres vibrations et une bien autre physionomie que ce piètre

<sup>225</sup> Le 11 mai 1864, *OEH*, XVI, p. 4.

<sup>226</sup> Petit, *in* 1981, p. 158, précise que le manuscrit porte « À Valognes, au Louvre, 1972 ».

<sup>227</sup> *Le XIX<sup>e</sup> siècle*, II, p. 130.

<sup>228</sup> *Id.*, p. 129.

cabinet de restaurant, où quelques mandarins chinois de la littérature ont fait dernièrement leur petite orgie à cinq francs par tête, contre Dieu » (p. 190).

Le texte répond parfaitement à cette attente : aux athées doucereux de Sainte-Beuve, Barbey oppose de grands gourmands, péchant avec énormité, des jouisseurs avides, pour qui surtout le plaisir n'a de saveur que blasphématoire : « Ils ressemblaient à cette Napolitaine qui disait que son sorbet était bon, mais qui l'aurait trouvé meilleur s'il avait été un péché » (p. 189)<sup>229</sup>. Le plaisir suprême est pour eux dans le crime contre Dieu, ce ne sont pas les négateurs raisonneurs XVIII<sup>e</sup> siècle ou modernes<sup>230</sup>, mais des opposants furieux et enragés d'un autre temps, qui en toute chose cherchent à « crach [er] en haut leur âme contre Dieu » (p. 196). Vouloir atteindre, vouloir blesser Dieu est l'affirmer encore<sup>231</sup>. Les athées aurevilliens sont des idolâtres à la renverse, dont l'assaut contre Dieu est encore une reconnaissance. La faute n'a d'attrait pour eux que si elle est sacrilège. Jeter des hosties aux cochons n'est rien si ce n'est pas Dieu qu'on donne en pâture. Mesnilgrand dégage à l'occasion de l'anecdote le sens profond de l'acte satanique :

---

<sup>229</sup> Dans le prologue des *Cenci*, une princesse s'exclame, prenant sa glace le soir d'une journée torride : « Quel dommage que ce ne soit pas un péché » (*Chroniques italiennes*, édition citée, p. 217). L'allusion a déjà été faite dans « le Plus Bel Amour » : « l'idée de ce souper qui avait justement le mérite piquant du péché que la Napolitaine demandait à son sorbet pour le trouver exquis » (p. 64).

<sup>230</sup> Voir p. 189 la distinction entre les différentes manières de combattre Dieu. La sympathie de Barbey va évidemment à la plus passionnée. Dans la critique, il oppose ainsi Renan à Voltaire : « Renan ne connaît ni fanatisme, ni passion, ni même enthousiasme. Il a la dilatation d'entrailles et la chaleur de tête de ces brûlantes bêtes, les serpents!... Voltaire, lui, que Renan me fait aimer (belle conversion!) avait de la passion contre Celui qu'il appelait l'*Infâme*. Il haïssait à la fureur, il outrageait jusqu'à la démence; mais il avait une foi enflammée en ce qu'il faisait » (« Monsieur Renan et la critique », le 22 juillet 1863, *OEH*, XXV, p. 144). Dans un article sur Leopardi, pareillement : « Je comprends l'impiété! cette misanthropie contre Dieu! Ce n'est pas moi qui repousserai jamais un sentiment quand son expression sera énergique, le plus haut point de sa vérité! » (le 5 mai 1867, *OEH*, XII, p. 326-327).

<sup>231</sup> « Je comprends la rage contre Dieu, je ne comprends pas sa négation » (*Disjecta Membra*, I, p. 61).

S'il avait cru que c'était Dieu, le Dieu vivant, le Dieu vengeur qu'il jetait aux porcs, au risque de la foudre sur le coup ou de l'enfer, sûrement, pour plus tard, il y aurait eu là du moins de la bravoure, du mépris *de plus que la mort*, puisque Dieu, s'il est, peut éterniser la torture. Il y aurait eu là une crânerie, folle, sans doute, mais enfin une crânerie à tenter un crâne aussi crâne que toi! Mais la chose n'a pas cette beauté-là, mon cher. M. Reniant ne croyait pas que ces hosties fussent Dieu. Il n'avait pas là-dessus le moindre doute. Pour lui, ce n'étaient que des morceaux de *pain à chanter*, consacrés par une superstition imbécille, et pour lui, comme pour toi-même, mon pauvre Rançonnet, vider la boîte aux hosties dans l'auge aux cochons n'était pas plus héroïque que d'y vider une tabatière ou un cornet de pains à cacheter. (p. 200-201)

Et c'est parce que la catin d'Ydow est d'abord la « Rosalba » et la « Pudica », qu'elle est non seulement la « fille de l'air le plus étonnamment pudique », mais encore « positivement la Pudeur elle-même » (p. 211), qu'elle enrage d'elle : le meilleur régal des athées, c'est, comme pour le Diable de l'épigraphe (p. 59), une innocence, que le plaisir qu'on lui donne diabolise.

« La Vengeance d'une femme » est le seul titre à impliquer directement une *Diabolique* et la passion qui l'anime. La vengeance est une forme passionnée et sauvage de justice individuelle<sup>232</sup>, qui se manifeste hors justice sociale, hors institutions. Elle présuppose d'autre part des états passionnels (le sentiment d'avoir été victime d'une sanction inacceptable et la souffrance qui en découle, la colère et la surabondance d'énergie qu'elle provoque) assez durables pour mener jusqu'à l'acte vengeur. Celui-ci n'est par conséquent pas impulsif et irréfléchi mais parfaitement prémédité. La duchesse en texte affirme à la fois la préméditation et la durabilité

---

<sup>232</sup> Voir Geninasca, 1997, p. 154.

volontaire de son acte :

J'ai en moi la puissante dissimulation de ma race qui est italienne, et je me bronzais, jusque dans les yeux, pour qu'il ne pût pas soupçonner ce qui fermentait sous ce front de bronze où couvait l'idée de ma vengeance. [...] J'en suis tellement assoiffée, de cette fureur de me venger, que parfois j'ai pensé à affoler de moi quelque jeune homme énergique et à le pousser vers le duc pour lui apprendre mon ignominie; mais j'ai fini toujours par étouffer cette pensée, car ce n'est pas quelques pieds d'ordure que je veux élever sur *son* nom et sur ma mémoire : c'est toute une pyramide de fumier! Plus je serai vengée tard, mieux je serai vengée... [...] Il faudra du temps pour cuire et recuire ce plat de vengeance que je lui cuisine, et qui lui paiera son refus du cœur d'Esteban qu'il n'a pas voulu me faire manger... (p. 257-258)

La vengeance désignée par le titre final comme thème renvoie donc à un acte passionnel non seulement assumé mais encore obstiné, qui présuppose l'assomption de la passion comme mode de relation indéfectible et authentique au monde. Et nous verrons que l'affirmation de l'adéquation de la relation passionnelle aux choses est la clé de voûte de la théorie poétique exposée dans le recueil. Seule la passion est créatrice. La duchesse s'abandonnant à l'ivresse de sa fureur est plus qu'une femme se vengeant, c'est une « toute-puissante artiste en vengeance » (p. 258); son histoire est « un poème étrange et tout-puissant » (p. 260). Elle acquiert, par l'intensité de ses passions, le statut « d'œuvre d'art » (p. 258).

## 5. Les épigraphes

Tout comme la dédicace, les épigraphes des *Diaboliques* n'en sont pas vraiment, du moins si l'on s'en tient à la définition traditionnelle de l'épigraphe : citation allographe placée en exergue, en tête d'un ouvrage ou d'un chapitre<sup>233</sup>. Elles constituent toutes des énoncés auctoriaux plus ou moins déguisés, offrant un commentaire métapoétique sur les textes qu'elles escortent et s'apparentent plutôt à de courtes préfaces. C'est du reste le type d'épigraphes que Barbey pratique généralement : l'on ne peut répertorier dans toute l'œuvre que deux épigraphes allographes, celle de *la Bague d'Annibal*, qui est une citation de *Hamlet*<sup>234</sup> et celle du *Chevalier des Touches*, tirée d'une « vieille chanson »<sup>235</sup>. Les deux épigraphes envisagées pour *Une Vieille Maîtresse* sont évidemment autographes : celle, dite « anonyme », de la première édition<sup>236</sup> puis celle, plus ouvertement auctoriale d'être sans mention d'auteur et si typiquement aurevillienne (« *perserverare diabolicum* »<sup>237</sup>), qui apparaît dès la seconde édition du roman. L'épigraphe du traité *Du Dandysme et de George Brummel*<sup>238</sup> est particulièrement désinvolte et immodeste : elle se présente comme l'extrait d'un ouvrage cité, le *Traité de la princesse*, mais non attribué, dont on sait qu'il n'a jamais été écrit, mais qu'il aurait été de Barbey lui-même<sup>239</sup>.

---

<sup>233</sup> C'est la définition de Genette, 1987, p. 134. *La Clé* donne pareillement : « Place-t-on un extrait d'œuvre littéraire en exergue à son travail? ». Et le *Dictionnaire de l'Académie* : « Courte citation qu'on met en tête d'un livre, d'un chapitre, pour en indiquer l'objet ou l'esprit ».

<sup>234</sup> *OC*, I, p. 136.

<sup>235</sup> *Id.*, p. 745.

<sup>236</sup> *Id.*, p. 205.

<sup>237</sup> *Id.*, p. 1311.

<sup>238</sup> *OC*, II, p. 667.

<sup>239</sup> Voir dans *OC*, II, in « Ouvrages perdus et projets », p. 1641-1642. On trouve de nombreuses mentions de ce projet dans les lettres à Trebutien.

Deux des épigraphes du recueil conservent cependant l'allure de l'épigraphe allographe, mais s'affichent comme apocryphes. L'une abrège un nom qu'aucun indice ne permet de reconstituer : le « A. » du « Plus Bel Amour », qui peut aussi bien référer à « Aurevilly » qu'à « Anonyme »<sup>240</sup> ou à un auteur non identifié; l'autre, celle du « Dîner d'athées », porte un nom d'auteur : « Allen », mais inconnu. Dans l'incapacité où le lecteur se trouve d'identifier les auteurs, il aura tendance à présumer que, sous ces identités énigmatiques, c'est encore Barbey qui se cache et qui commente son propre texte.

L'aphorisme que contient l'épigraphe du « Plus Bel Amour » : « Le meilleur régal du diable, c'est une innocence » (p. 59), est en effet une préparation au récit, dont il révèle d'emblée la signification profonde. Le diable se nourrit des âmes, c'est « l'innocence », prédiquée en son terme abstrait, qui est sa proie favorite<sup>241</sup> : la petite masque est d'autant plus diabolisée que son crime est tout entier spirituel. Elle est la Diabolique parce que sa faute est dans le rêve<sup>242</sup>. Sa mère, qui sait par son corps, spirituellement reste l'ingénue :

---

<sup>240</sup> C'est en tout cas l'hypothèse de Petit, 1966 et de Crouzet, 1989, en note à l'épigraphe.

<sup>241</sup> L'idée se trouvera développée en texte : « Don Juan [...] put plonger [...] son orgueil dans l'éther plus ou moins limpide, plus ou moins troublé de tous ces cœurs. C'est qu'au fond, et malgré tout ce qui pourrait empêcher de le croire, c'est un rude spiritualiste que Don Juan! Il l'est comme le démon lui-même, qui aime les âmes encore plus que les corps, et qui fait même cette traite-là de préférence à l'autre, le négrier infernal! » (p. 64).

C'est encore l'innocence de Lasthénie que vise le Père Riculf d'*Une Histoire sans nom* : « Le Démon, qui fait le mal pour le mal, hait particulièrement l'innocence, – parce que, ange tombé, il est surtout jaloux de ceux qui restent dans la lumière » (OC, II, p. 296).

<sup>242</sup> « Cette nouvelle est la plus spiritualiste que j'aie faite. Tout y est dans le rêve », cité dans Hirschi, 1974, p. 19.

Elle avait [...] l'amour; mais l'art de l'amour lui manquait... [...] Or, pour comprendre et appliquer la politique du *Prince*, il faut déjà être Borgia. Borgia précède Machiavel. L'un est le poète, l'autre le critique. Elle n'était nullement Borgia. C'était une honnête femme amoureuse, naïve, malgré sa colossale beauté, comme la petite fille du dessus de porte, qui, ayant soif, veut prendre dans sa main de l'eau de la fontaine, et qui, haletante, laisse tout tomber à travers ses doigts, et reste confuse... (p. 70-71)

La petite masque au contraire, innocente de corps, spirituellement sait. Des deux, elle est pleinement la femme<sup>243</sup>. Elle est la Princesse machiavelienne, la politique, dont elle a l'art de la dissimulation. Elle pose sur Ravila un « regard d'espion, noir et menaçant » (p. 72), se rétracte au moindre contact, au moindre regard, tandis que sourd en elle le sentiment qui, par l'hypersensibilité qu'il provoquera, l'initiera malgré elle au péché de la chair. Le contact différé du corps de Ravila, dont le fauteuil a conservé la seule chaleur, suffira à lui donner l'intuition de l'acte amoureux<sup>244</sup>, qu'elle ira jusqu'à « corporiser »<sup>245</sup> dans une sensation de grossesse : « c'est comme si j'étais tombée dans du feu. Je voulais me lever, je ne pus pas... le cœur me manqua! Et je sentis... tiens! là, maman... que ce que j'avais... c'était un enfant!... » (p. 78). Dans ce fauteuil de salon, elle aussi reçoit d'un homme le « baptême de feu » (p. 248) qui signe la fin de son innocence.

---

<sup>243</sup> D'où l'importance de la variante (a) de la p. 77 : « Elle n'avait que treize ans, mais elle était une femme », vs « elle était femme ». On lit dans la page des *Memoranda* déjà évoquée, à propos justement de la petite « *Leila* » : « il n'y en a plus, de petites filles, l'espèce en est perdue; il n'y a plus que des *petites femmes* » (*Memorandum* du 28 septembre 1856, p. 1028).

<sup>244</sup> De plus, quelle autre symbolique attacher à l'épisode du piano, où, dos tourné à Don Juan, et, précise-t-il, sans miroir devant elle qui puisse lui indiquer qu'il l'observe, un seul regard de lui semble lui « cass [er] l'épine dorsale [...] comme avec une balle » (p. 74)?

<sup>245</sup> p. 131.

Le commentaire situé en exergue du « Dîner d'athées » : « Ceci est digne de gens sans Dieu » (p. 173), exerce quant à lui un effet impressionnant<sup>246</sup>, renforçant celui du titre. Il annonce des événements et des situations (que condense le démonstratif cataphorique « ceci ») conformes à la conception que l'on se fait des impies<sup>247</sup>. Selon la position idéologique du lecteur<sup>248</sup>, l'annonce sera créatrice d'affects différents : curiosité, appétence ou prévention et appréhension.

Les autres épigraphes relèvent en revanche explicitement du métadiscours auctorial et manifestent la grande cohérence théorique qui sous-tend la poétique de l'ensemble. Les adverbess « *really* »<sup>249</sup> (p. 11) et « *fortiter* » (p. 229), ouvrant et fermant le recueil, marquent une appréciation de l'auteur sur son texte, un jugement évaluatif positif, qui reprend les catégories esthétiques de véridicité et de hardiesse mises de l'avant dans la préface. Le roman véridique d'une part et la littérature hardie de l'autre seront de plus théorisés *in extenso* dans les préfaces intégrées du « Dessous de cartes » et de « la Vengeance d'une femme ». Ces deux épigraphes offrent donc une variante lapidaire du discours préfaciel.

<sup>246</sup> Il répond aux exigences formulées par Stendhal, pour qui l'épigraphe a une vocation affective et non intellectuelle : « L'épigraphe doit augmenter la sensation, l'émotion du lecteur, si émotion il peut y avoir et non plus présenter un jugement plus ou moins philosophique sur la situation » (page interfoliée d'*Armance*, in édition citée, p. 276).

<sup>247</sup> Voir in Perelman et Olbrechts-Tyteca, 1988, p. 398-410, § 69 : « Interaction de l'acte et de la personne ».

<sup>248</sup> Et la religieuse est ainsi mise en scène : « "Tout ce que la ville et l'arrondissement ont de gueux se trouve là, – marmottaient les royalistes et les dévots, qui avaient encore les passions de 1815. Il doit s'y dire furieusement d'infamies – et peut-être s'y en faire", – ajoutaient-ils » (p. 188).

<sup>249</sup> « *Really* » rappelle à la fois l'« *all is true* » shakespearien, à l'ouverture du *Père Goriot* et l'épigraphe allographe, de *le Rouge et le Noir* : « "La vérité, l'âpre vérité", Danton . », paraphrasée par Barbey dans l'auto-épigraphe d'un roman de jeunesse, *l'Amour impossible* : « Il ne s'agit point de ce qui est beau et amusant, mais tout simplement de ce qui est » (*OC*, I, p. 43).

Il en va de même de l'exergue du « Bonheur dans le crime », véritable autocitation<sup>250</sup>, qui, comme nous l'avons vu<sup>251</sup>, condense un fragment de la préface. Le condensé dans l'expression donne cependant à la séquence les allures plus solennelles de l'aphorisme. De la préface à l'épigraphe, l'on passe d'un énoncé inscrit dans une situation énonciative et argumentative précise (il s'agissait alors de définir le genre « diabolique ») à un énoncé gnominique, décontextualisé, de portée générale. On se souvient d'autre part qu'il devait à l'origine servir d'épigraphe générale au recueil : il fait plus qu'illustrer une nouvelle particulière, il constitue, plus fondamentalement, une devise d'auteur, telle que définie par Genette : « ce qui distingue la devise n'est [...] pas forcément le caractère autographe, mais son indépendance par rapport au texte singulier, le fait qu'elle puisse se trouver en tête de plusieurs œuvres du même auteur, qui la place pour ainsi dire en exergue de sa carrière, ou de sa vie entière »<sup>252</sup>. Chapeautée d'un principe esthétique d'une telle mobilité et d'une telle généralité, la nouvelle fait alors figure d'*exemplum* dans la théorie poétique que développe le recueil dans son ensemble.

L'épigraphe du « Dessous de cartes » est la citation d'un dialogue d'origine non pas littéraire mais référentielle, prétendument entendu et précisément contextualisé (« *À une soirée chez le prince T...* »<sup>253</sup>, p. 129). La valeur pragmatique globale de ce fragment de conversation situé en exergue du texte narratif est composite. Il s'agit tout d'abord d'intriguer et de provoquer l'esprit du lecteur : l'épigraphe telle quelle est mystérieuse et

---

<sup>250</sup> « Apporte-t-on comme argument ses propres paroles ou écrits antérieurs ? », *la Clé*.

<sup>251</sup> Voir *supra*, p. 44.

<sup>252</sup> *In* 1987, p. 134.

<sup>253</sup> Le stigmonyme ne produit pas l'indétermination mais l'effet de réel.

ne révèle sa signification métapoétique qu'à la faveur d'un effort d'interprétation. La première réplique contient la sanction négative d'une histoire qui vient d'être dite : « une pareille histoire » connote le rejet et le conteur se voit soupçonner de mystification, intention qui seule semble être de nature à justifier sa narration. La valeur illocutoire de la question est donc l'attaque, qui appelle l'apologie personnelle. Or, la réponse semble de prime abord n'apporter aucune réparation. Elle présente plutôt des incorrections : elle enchaîne sur la question par une autre et fait un coq-à-l'âne. Elle constitue par conséquent une double infraction au « principe de coopération » des lois du discours dont la prescription se formule ainsi : « que votre contribution conversationnelle corresponde à ce qui est exigé de vous, au stade atteint par celle-ci, par le but ou la direction acceptée de l'échange parlé dans lequel vous êtes engagé »<sup>254</sup>. Pour rétablir « l'honnêteté » de l'échange et par conséquent maintenir l'isotopie linguistique instaurée dans la première réplique, il faut recourir à une interprétation métaphorique du « tulle illusion »<sup>255</sup> évoqué dans la seconde. Lu sur l'isotopie « logos », l'objet concret figurera vraisemblablement un genre ou un procédé narratif susceptible de cautionner l'histoire désapprouvée. Mais ce n'est qu'à la lumière de « l'esthétique du soupirail »<sup>256</sup>, dont la théorie attend d'être exposée (p. 132-133), que pourra lui être attribuée une signification sûre : le « tulle illusion »<sup>257</sup> figure les

---

<sup>254</sup> Kerbrat-Orecchioni, 1986, p. 195.

<sup>255</sup> Défini par Littré comme un « tulle de soie très fin, très clair, tellement qu'à peine il est aperçu ».

<sup>256</sup> « Laisse-t-on entrevoir au lieu de montrer, mais pour décupler l'effet? », *la Clé*.

<sup>257</sup> Le texte intime use de la métaphore de la dentelle pour le même procédé, mais à l'échelle de la phrase (il s'agit d'une phrase cryptée attirant l'attention par son obscurité même) : « J'ai jeté cette dentelle sur mon sentiment. J'ai aimé à le montrer en le voilant » (lettre à Trebutien du 1<sup>er</sup> septembre 1853, *CG*, III, p. 242).

procédés qui, en texte, visent à gazer, à dissimuler l'événement, mais qui, à l'instar des plus affolantes parures des Diaboliques, pires, nous dit-on, que des nudités, « mousseline des Indes transparente » (p. 216) de la Rosalba ou « voiles » d'une « transparence insidieuse » de la duchesse (p. 239), décuplent l'impact de ce qu'ils laissent entrevoir.

L'épigraphe, enfin, signale le brouillage des frontières génériques entre narration et discours auctorial. L'échange de répliques pourrait aussi bien constituer une clôture de nouvelle, avec l'habituel retour au cadre de la narration et l'habituelle victoire du conteur sur un auditoire ébranlé. Or, situé en exergue d'un autre texte narratif, il ressortit clairement au métadiscours : il a pour fonction de commenter, d'illustrer et de dévoiler la poésie profonde du récit qu'il accompagne. Est ainsi signalée dès l'ouverture du texte la valeur métadiscursive potentielle des situations d'apparence purement narrative.

La même fonction est dévolue à la dernière épigraphe du recueil. L'adverbe « *fortiter* » peut avoir pour point d'incidence, ici implicite, un verbe locutoire comme un verbe d'action. Or, il est ici thématiquement susceptible de caractériser la parole romanesque, placée dans le prologue de la nouvelle sous le signe de la hardiesse, aussi bien que les actes de la duchesse. L'indécidabilité de l'incidence de l'adverbe est donc constitutive : elle a pour effet de signaler le parallèle à faire entre actions romanesques et narration, et l'exemplarité des situations diégétiques, aptes à illustrer ce qu'il « faudrait faire si on était hardi » (p. 230) en littérature.

## II. Le métadiscours *in-texte*. Les préfaces intégrées<sup>1</sup>

Les préfaces intégrées aux nouvelles occupent toutes deux une position-clé dans la constitution du recueil. Celle du « Dessous de cartes d'une partie de whist » est, on le rappelle, rédigée tandis que l'idée d'un ensemble n'est peut-être pas même conçue : le projet des *Ricochets de conversation* n'est mentionné pour la première fois dans la correspondance qu'au moment de la publication de la nouvelle, soit le 4 mai 1850<sup>2</sup>. Elle est donc, chronologiquement, le tout premier texte réflexif du recueil, mais aussi le seul à avoir été écrit indépendamment du reste. Écrite en 1849<sup>3</sup>, elle expose les trouvailles poétiques faites au cours de la rédaction d'*Une Vieille Maîtresse*, que Barbey vient d'achever<sup>4</sup> et qui marque le grand tournant de sa création. Commencé sur le ton spirituel, léger et hautain qui était celui des romans parisiens précédents, où dominaient l'analyse psychologique subtile, les portraits léchés et la recherche du trait<sup>5</sup>, le roman marque, avec le récit par Ryno de Marigny de ses amours tumultueuses avec la fascinatrice Vellini<sup>6</sup>, une tout autre veine : thématiquement, c'est l'abandon à la passion, au fantasme, au rêve, « la Gloire de la Fantaisie », « le règne du

---

<sup>1</sup> Sur la préface intégrée au texte littéraire, voir Genette, 1987, p. 152-158.

<sup>2</sup> Voir la lettre à Trebutien citée *supra*, p. 10.

<sup>3</sup> Pour l'importance de cette année post-révolutionnaire dans la biographie aurevillienne, voir Petit, 1963, p. 94 *sq.*

<sup>4</sup> En janvier 1849. Pour la genèse de ce roman, voir Petit, 1964, p. 1284-1286.

<sup>5</sup> Voir les chapitres : « Un Thé de douairières », « I Promessi Sposi » et « Un Ancien Cavalier servant » (*OC*, I, p. 205-234).

<sup>6</sup> Dans les chapitres VII à X (*id.*, p. 263-334).

*souvenir, de l'habitude, de la laideur mystérieuse et puissante* »<sup>7</sup>; techniquement, Barbey y découvre la rentabilité poétique du récit métadiégétique et l'importance des réflecteurs dans la constitution de l'effet personnage. Vellini tirera désormais sa puissance de son statut fictionnel; personnage pré-proustien, premier « être de fuite », elle est médiatisée par l'« opinion »<sup>8</sup> des autres, qui ne fait qu'approfondir son mystère et sa puissance sur l'imagination.

Il faut donc voir dans la préface du « Dessous » le lieu de la théorisation d'une esthétique romanesque récemment découverte, mais jusqu'alors improvisée : « Rien de concerté dans tout ceci, le roman trahit les mouvements mêmes de la vie », remarque à juste titre Petit, commentant la rédaction d'*Une Vieille Maîtresse*<sup>9</sup>. La théorie poétique que contient ce texte préfaciel sera dorénavant parfaitement assumée et appliquée : elle présidera aux romans<sup>10</sup> et aux nouvelles postérieurs. Elle a donc, malgré son ancrage dans la diégèse d'une nouvelle précise, la portée générale et la persuasivité du manifeste esthétique.

La préface de « la Vengeance d'une femme » est la plus tardive. Elle est rédigée alors que les autres nouvelles existent<sup>11</sup>. Elle est, si l'on veut, la vraie préface des deux, écrite après le gros du texte narratif<sup>12</sup>, dont elle peut dégager en fin de parcours la valeur métapoétique.

<sup>7</sup> Lettre à Trebutien du 22 avril 1845, *CG*, II, p. 25.

<sup>8</sup> Voir le dernier chapitre du roman : « l'Opinion de deux sociétés » (*OC*, I, p. 529-552). L'Espagnole y devient légende normande d'une part, et, prise dans le potin parisien, sujet d'indignation et de rêverie érotique.

<sup>9</sup> *In* 1964, p. 1291. Cette remarque s'appuie précisément sur les confidences de l'épistolier.

<sup>10</sup> C'est vraisemblablement cette même année que Barbey commence *l'Ensorcelée*. Voir *id*, p. 1341.

<sup>11</sup> L'imprimeur, en possession des cinq autres, fut obligé de réclamer à Barbey le manuscrit de cette nouvelle jusqu'en février 1874 (voir Petit, 1981, p. 158).

<sup>12</sup> Chronologiquement, un préface est toujours une post-face.

### 1. La préface du « Dessous de cartes d'une partie de whist »

Le prélude du « Dessous de cartes » (compris entre l'ouverture de la nouvelle et le début de la narration au second degré, p. 134) consiste en deux commentaires d'œuvre énoncés à la première personne : le narrateur premier fait le récit des circonstances de la livraison d'une histoire dont il se déclare avoir été l'auditeur, puis le scripteur, et le narrateur second en expose la poétique et les intentions. Il s'agit par conséquent d'une préface intégrée et polyphonique : narratoriale d'une part et actoriale de l'autre<sup>13</sup>. Le narrateur premier, qu'on retrouve identique dans chacune des *Diaboliques* et dont la voix et les biographèmes sont partout reconnaissables<sup>14</sup>, n'est autre que l'auteur. Le consensus est dorénavant fait parmi les narratologues : en l'absence de tout masque, rien ne nous autorise à distinguer le narrateur de l'auteur lui-même<sup>15</sup>. Et la fictionnalité du contenu narratif n'invalide pas l'identité : « rien n'empêche un narrateur dûment et délibérément identifié à l'auteur par un trait onomastique [...] ou biographique [...] de raconter une histoire manifestement fictionnelle »<sup>16</sup>; l'auteur peut « se tromper », ou encore « mentir »<sup>17</sup>. L'on sait d'autre part que, sous la figure du conteur,

---

<sup>13</sup> Dans la préface fictivement actoriale, un « personnage promu au rôle de préfacier est le héros-narrateur d'un récit à la première personne, dont il revendique par là même la paternité » (*in* Genette, 1987, p. 176).

<sup>14</sup> Voir Petit, 1963, p. 79, 1966, p. 1283-1285, 1974, p. 59-60 et Dodille, 1988, p. 72-73.

<sup>15</sup> Voir Cohn, 1981, p. 296 et Couturier, 1995, p. 96 et p. 121-122.

<sup>16</sup> Genette, 1987, p. 84.

<sup>17</sup> *Id.*, note 2, p. 87-88. Les travaux de Dodille ont révélé que Barbey ne s'en privait pas dans le texte autobiographique même, où, de lettre en lettre, de page en page des journaux intimes, c'est une figure romanesque, qui ne doit plus toujours grand chose à la réalité, qui se constitue. Voir notamment, *in* 1987, p. 168-169.

c'est encore l'auteur qui s'exhibe<sup>18</sup>. La préface *in-texte* est donc, comme la préface au recueil, dénégative<sup>19</sup> (l'auteur réel y dénie sa paternité) et « *crypto-auctoriale* »<sup>20</sup> : l'auteur s'y cache, mais pour mieux assurer en filigrane, alors qu'il feint de s'en désolidariser, le commentaire de son propre texte.

### *L'énonciation énoncée*<sup>21</sup>. *Un lecteur sous influence*

Le système de délégation de voix installé en ouverture n'est pas uniquement une forme de déni s'attachant, comme par exemple dans les romans érotiques des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles<sup>22</sup>, à déjouer la censure, et qui a pu effectivement servir Barbey lors du procès des *Diaboliques*<sup>23</sup>. C'est surtout un système d'une grande efficacité persuasive, procédant à la *captatio benevolentiae*<sup>24</sup> du lecteur et, plus encore, le conditionnant, grâce aux stratégies manipulatrices qu'il met en place, non seulement à la réception du récit mais encore à l'assomption de l'esthétique dont il relève.

---

<sup>18</sup> En lui attribuant ses biographèmes, qui le constitue en véritable « personnage craché » (« le caractère d'un personnage est-il tiré tout droit de celui de l'auteur? PERSONNAGE CRACHÉ », *la Clé*). En effet, « la ressemblance entre l'auteur et le personnage peut aller d'un "air de famille" flou jusqu'à la quasi-transparence, qui fait dire que c'est lui "tout craché" » (Lejeune, 1975, p. 25). Voir, pour cette ressemblance, les notes de Petit aux premières pages de la nouvelle, p. 1314-1315 et, du même auteur, *in* 1974, p. 123-124.

<sup>19</sup> Genette, 1987, p. 172.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> « L'énonciation énoncée (ou rapportée) [est] le simulacre imitant, à l'intérieur du discours, le faire *énonciatif* [...]. L'énonciation énoncée est à considérer comme constituant une sous-classe d'énoncés qui se donnent comme le métalangage descriptif (mais non scientifique) de l'énonciation » (Greimas et Courtés, 1993, p. 128, à l'entrée « Énonciation »).

<sup>22</sup> Voir Couturier, 1995, p. 157 et p. 169.

<sup>23</sup> Voir Leclerc, 1990, p. 14-15.

<sup>24</sup> « Cherche-ton à s'attirer des faveurs en se présentant sous les couleurs les plus plaisantes? CAPTATION », *la Clé*.

Les premières pages de la nouvelle exposent l'univers du discours<sup>25</sup> d'une prétendue énonciation antérieure, dont le texte feint d'être la représentation écrite : « Et il raconta ce qui va suivre. Mais pourrais-je rappeler, sans l'affaiblir, ce récit [...] » (p. 133). Cette mise en scène n'est pas argumentativement neutre. Elle procède à la valorisation superlative des partenaires énonciatifs, dont l'image dithyrambique va ricocher sur celle de l'histoire même, présentée comme le produit par excellence de leur interaction. Elle offre d'autre part différentes images du poste de récepteur, visant à contraindre le lecteur à prendre part au processus communicationnel.

*C'était le plus étincelant causeur...*

Comme certains romanciers, il avait distribué sa personnalité à deux personnages.

Proust, *Un Amour de Swann*.

Le prélude procède à la construction de la figure actoriale du conteur, disjoint du narrateur premier. Le débrayage actantiel<sup>26</sup> est, sur le plan figuratif, concrétisé par la relation proxémique que les deux personnages narratoriaux entretiennent : co-présents dans le même salon, ils sont

---

<sup>25</sup> « Nous appelons "univers de discours" quelque chose d'extrêmement complexe et hétérogène qui englobe : – Les données situationnelles, et en particulier la nature écrite ou orale du canal de transmission, et l'organisation de l'espace communicationnel, objet de la réflexion "proxémique" [...]. Il convient de préciser que toutes ces données ne sont pertinentes que sous la forme d'images, de représentations que les sujets énonciateurs s'en construisent, et qu'il faut admettre dans leur compétence culturelle les images que l'émetteur et le récepteur se font d'eux-mêmes et de leur partenaire discursif [...]. – Les contraintes rhétorico-thématiques qui pèsent sur le message à produire » (Kerbrat-Orecchioni, 1980, p. 20).

<sup>26</sup> « On peut essayer de définir le débrayage comme l'opération par laquelle l'instance de l'énonciation disjoint et projette hors d'elle, lors de l'acte de langage et en vue de sa manifestation, certains termes liés à sa structure de base pour constituer ainsi les éléments fondateurs de l'énoncé-discours » (Greimas et Courtés, 1993, p. 79, à l'entrée « Débrayage »).

cependant séparés, et cette spatialisation fait l'objet de plusieurs mentions, par un dos de femme. Alors que le conteur semble de cette façon accéder à une position scénique qui amorce sa piédestalisation<sup>27</sup>, celle du narrateur est corrélativement caractérisée comme clandestine : « Protégé par la discussion, je me glissai sans être vu derrière le dos éclatant et velouté de la belle comtesse de Damnaglia » (p. 131); c'est un « abri » (p. 132) que les épaules de la comtesse lui offrent et, plus loin, un « rempart d'albâtre » (p. 164). Le corps ainsi chosifié est thématiquement en obstacle au regard qui est une protection, comme cet autre écran que sont, en texte, les cartes pour Marmor : « Les cartes [...] étaient-elles une espèce d'écran qu'il semblait déplier pour cacher son âme? Je l'ai toujours cru, quand je l'ai vu jouer comme il jouait » (p. 151)<sup>28</sup>. Mais si Barbey peut pousser l'autocensure jusqu'à paraître s'esquiver (tout en signalant qu'il s'esquive), et ainsi échapper au regard inquisiteur, il ne peut se passer, techniquement, de l'admirateur<sup>29</sup>. Il réapparaît donc, mais sous la figure hypostatique du conteur, qu'il construit à partir d'une véritable *schize* de soi. Pragmatiquement, cette figure actoriale offre l'avantage de ne pas tomber sous la coupe de la « règle des fleurs », loi communicationnelle « qui interdit que l'on se jette ostensiblement des fleurs à soi-même »<sup>30</sup> : l'auteur

---

<sup>27</sup> « Attribue-t-on à l'interlocuteur plus de pouvoir qu'il n'en a? », *la Clé*.

<sup>28</sup> « Le jeu est une bonne chose dans le monde de province. C'est un rempart. Il est moins intéressant pour soi que préservant des autres. » (*Pensée détachée* L, p. 1241).

<sup>29</sup> Est ici laissée de côté la question biographique du narcissisme aurevillien. Elle est traitée par Dodille, *in* 1987.

<sup>30</sup> Kerbrat-Orecchioni, 1986, p. 236. C'est une vieille règle de rhétorique que de ne pas faire son propre éloge : « Bien qu'il soit souhaitable que le discours contribue à la bonne opinion que l'auditoire peut se former de l'orateur, c'est assez rarement qu'il est permis à ce dernier, pour y parvenir, de faire son propre éloge. [...] Aujourd'hui, l'éloge que ferait l'orateur de sa propre personne nous paraîtrait déplacé et ridicule » (Perelman et Olbrechts-Tyteca, 1988, p. 429-430). C'est évidemment l'une des lois de la préface auctoriale, qui doit chercher à « valoriser le texte sans indisposer le lecteur par une valorisation trop immodeste, ou simplement visible, de son auteur » (Genette, 1987, p. 184).

peut à loisir louer les qualités du conteur sans encourir le risque d'indisposer son lecteur et d'entacher son propre *ethos*.

La louange passe en premier lieu par celle du groupe auquel le conteur appartient<sup>31</sup>. Celui-là ne jouit plus, en ce milieu du siècle, de la même influence qu'à l'époque pré-révolutionnaire, où son ascendant était conçu comme immédiat<sup>32</sup>. Sa suprématie doit être argumentée. Le « monde » est ici évalué tout d'abord dans son essence puis dans sa performance linguistique spécifique : le discours spirituel<sup>33</sup>.

Une image rhétorique des membres du groupe est élaborée, qui constitue l'*ethos* préalable à sa mise en scène comme auditoire. Celui de la baronne de Mascranny, dont le statut est celui de chef, est d'emblée assuré par un passé familial attesté par son titre nobiliaire et par la complexité de son blason (p. 129), formant un patrimoine qui, dans l'idéologie aristocrate, s'incorpore à la personne et détermine son image. Les autres membres du groupe sont quant à eux réunis sous une dénomination lexicale (« Français »), pour l'occasion laudative :

Les intimes de la baronne sont un peu de tous les pays. Il y a parmi eux des Anglais, des Polonais, des Russes; mais ce sont tous des Français pour le langage et par ce tour d'esprit et de manières qui est le même partout, à une certaine hauteur de société. (p. 130)

Tandis que les substantifs « Anglais », « Polonais » et « Russes » sont purement descriptifs, « Français », qui l'est également en langue, prend en contexte une valeur axiologique positive inédite : il devient l'hyperonyme

---

<sup>31</sup> Sur l'interaction du groupe et de ses membres, voir Perelman et Olbrechts-Tyteca, 1988, § 73, p. 432-439.

<sup>32</sup> « L'exemple des Grands est si bon Rhétoricien qu'il persuade jusqu'aux choses les plus infâmes » (Gracián, *l'Homme de cour*, cité *in id.*, p. 408).

<sup>33</sup> Pour le discours comme émanation de la personne, voir *in id.*, § 72, « le Discours comme acte de l'orateur », p. 426-432.

comprenant les gens de tous pays appartenant à la classe supérieure et récupère la connotation positive d'ordinaire attachée, dans notre culture, à la « hauteur ».

La valorisation de l'esprit exploite dans le premier alinéa différents lieux de la qualité répertoriés par la rhétorique argumentative. Le lieu de l'ordre, tout d'abord, qui « affirme la supériorité de l'antérieur sur le postérieur »<sup>34</sup> : l'esprit de la conversation est celui qu'on « avait autrefois », il appartient aux « grandes traditions de la causerie » et s'oppose à sa forme moderne et dégradée, apparue « dernièrement », « la bête à prétention qu'on appelle l'Intelligence ». Un autre lieu, le lieu du rare<sup>35</sup>, permet d'affirmer automatiquement sa valeur : l'esprit n'a guère plus cours, un seul battant du salon de la baronne suffirait à laisser entrer ses pratiquants (le « peu qui en reste parmi nous »), le salon est le dernier refuge de quelques-uns, c'est une espèce de « Coblenz délicieux ». Du lieu du difficile<sup>36</sup> dérive l'affirmation du mérite<sup>37</sup>, l'héroïsation, appelant la consécration : les souverains de l'Europe « pourraient charger de quelque pièce nouvelle un écu déjà si noblement compliqué, pour le soin véritablement héroïque que la baronne prend de la conversation ». Le lieu de la précarité, enfin, donne une valeur

---

<sup>34</sup> *Id.*, p. 125. L'esprit est passéiste. C'est pour Barbey « cette faculté que je nommerais volontiers anti-XIX<sup>e</sup> siècle » (*le XIX<sup>e</sup> siècle*, I, p. 94). Il est d'opposition : « Penser à revêtir tous mes articles d'une éternelle ironie. C'est encore (et de beaucoup) la meilleure forme que l'esprit puisse prendre dans ce monde de gravité gourmée, mascarade ennuyeuse à mourir de l'élégante société française. J'ai l'horreur et même physique de la Gravité du XIX<sup>e</sup> siècle, un pauvre siècle après tout! à échanger contre le premier venu » (*Memorandum* du 27 décembre 1838, p. 870).

<sup>35</sup> Perelman et Olbrechts-Tyteca, 1988, p. 121.

<sup>36</sup> *Id.*, p. 121-122. « Le plus difficile, dira Aristote, est préférable à ce qui l'est moins : car nous apprécions mieux la possession des choses qui ne sont pas faciles à acquérir » (p. 121).

<sup>37</sup> *Id.*, p. 127-128.

éminente à ce qui est menacé<sup>38</sup> : « la conversation » est « cette fille expirante des aristocraties » et « chaque soir, jusqu'à ce qu'il se taise tout à fait, [l'esprit] chante divinement son chant du cygne ».

L'esprit en acte est d'autre part caractérisé comme absolument original, ce qui est une autre façon de le valoriser : « c'est ce qui nous paraît unique qui nous devient précieux »<sup>39</sup>. La parole démocrate fait office de repoussoir. Elle est déterminée comme fongible, prévisible et mécanique<sup>40</sup>, chacune de ses occurrences étant considérée comme issue du même « moule vulgaire ». Chaque mot d'esprit au contraire est un hapax, seule condition du plaisir : la jouissance « n'a de chance de venir qu'avec le *nouveau absolu*, car seul le nouveau ébranle (infirme) la conscience »<sup>41</sup>. L'esprit « enivre assez pour faire tout oublier »<sup>42</sup> parce qu'il sidère par l'insolite et par l'étonnement qu'il a pour vertu de provoquer : il « a pour essentiel caractère de

<sup>38</sup> *Id.*, p. 122. « Il n'y a rien de plus beau que ce que nous ne voyons *plus* » (*Pensée détachée* LXXXV, p. 1248). « Je veux faire un jour l'histoire des derniers » est le programme auquel répond l'œuvre dans son ensemble (note trouvée sur une feuille volante et communiquée par Léon Gosset, citée in Petit, 1963, p. 433).

<sup>39</sup> Perleman et Olbrechts-Tyteca, 1988, p. 120. Seul l'unique est séduisant : « C'est la valorisation de l'unique, ou du moins de ce qui paraît tel, qui est le fond des maximes de Gracián et des conseils qu'il donne à l'homme de cour. Il faut éviter de se répéter, il faut paraître inépuisable, mystérieux, non classable aisément » (*id.*, p. 121). La valeur positive de l'unique est généralement ce qui, dans l'argumentation, n'a pas à être fondé (*id.*, p. 124-125).

<sup>40</sup> « La platitude générale du journalisme actuel, sa froideur, l'immobilité de sa plaisanterie, car il s'est mis dernièrement à plaisanter, font, à très peu d'exceptions près, ressembler les journaux à un cabinet de Curtius! Ces articles en cire ne vous font-ils pas l'effet d'être toujours la même figure d'article – avec des habits différents? » (*Autre pensée détachée* 53, p. 1635).

Barthes oppose langages « encratique » et jouissif en termes assez similaires : « Le langage encratique (celui qui se produit et se répand sous la protection du pouvoir) est statuairement un langage de répétition; toutes les institutions officielles de langage sont des machines ressassantes [...] : le stéréotype est un fait politique, la figure majeure de l'idéologie. En face, le Nouveau, c'est la jouissance [...]. D'où la configuration actuelle des forces : d'un côté un aplatissement de masse (lié à la répétition du langage) – aplatissement hors-jouissance, mais non forcément hors-plaisir –, et de l'autre un emportement (marginal, excentrique) vers le Nouveau – emportement éperdu qui pourra aller jusqu'à la destruction du discours : tentative pour faire resurgir historiquement la jouissance refoulée sous le stéréotype » (1973, p. 66).

<sup>41</sup> *Id.*, p. 65.

<sup>42</sup> *OEH*, XXIV, p. 80 (le 8 août 1860).

surprendre, d'étonner, de remuer, de déranger, de faire coup de pistolet, lumière, bruit et trouée dans les cerveaux environnants! »<sup>43</sup> Il est chaque fois nouveau parce qu'il est parfaitement contingent<sup>44</sup> : il jaillit sous l'impulsion d'un prétexte né d'une circonstance. S'il est bref, si les « mots charmants et profonds » sont « bientôt dits », c'est parce qu'ils saisissent au vol une occasion, qu'ils collent à l'accident, au fugitif. Commentaire ingénieux et vif, art du prestissimo et de l'improvisation, l'esprit est toujours « *argent comptant*, imprévu même pour le parleur »<sup>45</sup>, qui en goûte lui-même le surgissement inattendu. Au souper donné à Don Juan, les causeuses effectivement s'y surprennent :

Elles furent d'un étincellement d'esprit, d'un mouvement, d'une verve, d'un *brio* incomparables. Elles s'y sentirent supérieures à tout ce qu'elles avaient été dans leurs plus beaux soirs. Elles y jouirent d'une puissance inconnue qui se dégageait du fond d'elles-mêmes, et dont jusque là elles ne s'étaient jamais doutées. (p. 64)

Il ne saurait par conséquent s'acquérir : c'est un « don, le plus précieux des dons intellectuels »<sup>46</sup>, qui trouve inopinément à se manifester, pas plus qu'il ne saurait être pratiqué par des professionnels. Le talent de Mlle Mars est de cultiver un procédé, celui des femmes spirituelles est de ricocher sur une occasion.

Le signe spirituel se distingue enfin par son extraordinaire densité<sup>47</sup>. La

---

<sup>43</sup> *OEH*, XXII, p. 246 (le 26 septembre 1862).

<sup>44</sup> Voir Gracián, in 1983, p. 116, Kohn, 1989, p. 18 et p. 34-36 et Laurens, 1989, p. 356.

<sup>45</sup> Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, chapitre 42, édition citée, p. 400. Barbey définit encore l'esprit comme « cette création spontanée, ce génie sur place » (dans un article du 6 mars 1858, *OEH*, XXVI, p. 116).

<sup>46</sup> Dans un article du 15 décembre 1858, *OEH*, XIII, p. 92.

<sup>47</sup> « A-t-on mis le plus d'idées possibles dans le texte le plus court possible? », *la Clé*. Le signe spirituel répond apparemment à l'idéal sémiotique aurevillien : « En fait d'inscriptions, si l'on pouvait *tasser* toute son idée sous un mot, ce serait le chef-d'œuvre. Qui sait même si ce ne serait pas le chef-d'œuvre en tout? Les mots sont la prison de la pensée. Diminuer les mots, faire tomber ce mur, éclaircir les ténèbres, voilà l'Art peut-être? On ne parlera pas dans le ciel » (*Pensée détachée* XLIV, p. 1239-1240).

verbosité creuse moderne se répand en périodes carrées et en monologues; l'esprit quant à lui tient en « quelques mots », en « de simples intonations », « en quelque petit geste de génie » ou en un « monosyllabe ». Dans leur ténuité, ces signes signifient parce qu'ils renvoient métonymiquement à une totalité sous-jacente : les « sérieuses expériences » que ces « praticiens, à divers degrés, de la passion et de la vie » cachent « sous des propos légers » (alinéa 2, p. 131). Légèreté n'est pas superficialité. Du moins la superficialité n'est-elle qu'apparente, Barbey l'a dit à propos du grand causeur spirituel : « On a l'air de dire une bêtise et l'on dit une vérité, quand on dit du prince de Ligne : 'C'est la profondeur sous la superficialité' »<sup>48</sup>. L'esprit fait « éclair sur les profondeurs de la vie »<sup>49</sup>, où habitent les sentiments et les passions occultes, qu'il entrouvre dans son jaillissement. Les légers du salon de la baronne sont en sous-main de grands passionnés. Ce sont de ces « aériens », de ces « charmants » qui plaisent tant à Barbey parce qu'ils « sonnent les fanfares de l'esprit et la marche triomphale des sentiments humains les plus vainqueurs »<sup>50</sup>.

Fort de son appartenance à un groupe dont la supériorité est ainsi revendiquée, le conteur voit par surcroît son *ethos* rehaussé par la position supérieure qu'il occupe au sein de celui-là. Cette position est d'emblée

---

<sup>48</sup> *Autre Pensée détachée* 10, p. 1627.

<sup>49</sup> Dans un article du 12 février 1857, *OEH*, XXV, p. 100.

<sup>50</sup> Dans un article du 5 mai 1867 sur Leopardi, *OEH*, XII, p. 326. L'éloge de la légèreté est constant dans la critique, qui l'oppose à la « lourdeur du siècle ». Dans l'article cité : « Il n'y a dans le monde que deux familles d'esprit, ceux qui ont la puissance du rire, les légers, les aériens, les fiers, les ironiques et les charmants, qui sonnent les fanfares de l'esprit et la marche triomphale des sentiments les plus vainqueurs, et les plaintifs, les gémissants, les lourds, les ténébreux, les accroupis dans la lamentation et dans les larmes, les Job enfin, avec plus ou moins de femmes, d'amis, de lèpre et de fumier! » Et à propos de Gustave Droz : « C'est un Léger. C'est un de ces Légers que j'aurais aimé dans tous les siècles, mais dont je raffole dans le mien ; car les Solennels, les Sérieux et les Puritains m'ont absolument gâté le XIX<sup>e</sup> siècle [...]. Avec cela que ces Légers [...] ont parfois de superbes raccrocs de profondeur » (le 20 juin 1866, *OEH*, XIX, p. 189).

attestée par le titre méritocratique qui lui est décerné dans le mot de présentation du narrateur : « C'était le plus étincelant causeur de ce royaume de la causerie. Si ce n'est pas son nom, voilà son titre! » (alinéa 3). Les modalités de sa performance lui allouent d'autre part la position haute de dominant<sup>51</sup> au sein de l'interaction mise en scène. Il tient tout d'abord le crachoir dans un salon où le monologue est proscrit et il est reconnu en situation juridique d'enfreindre cette loi communicationnelle :

Quand j'eus reconnu celui qui parlait, je ne m'étonnai ni de cette attention, – qui n'était plus seulement une grâce octroyée par la grâce... – ni de l'audace de qui gardait ainsi la parole plus longtemps qu'on avait coutume de le faire, dans ce salon d'un ton si exquis. (alinéa 2, p. 131-132)

La faveur avec laquelle l'infraction est accueillie est un premier taxème<sup>52</sup> de position haute. Le discours lui-même, sa thématique, parce qu'elle concerne le locuteur (« moi qui vous parle... »)<sup>53</sup>, son style brillant, la verve, le brio qu'il manifeste<sup>54</sup> en est un autre. La sanction que ce discours reçoit le confirme enfin dans sa position : le silence, qui, lit-on plus loin, est, à Paris, « où l'esprit jette si vite l'émotion par la fenêtre », « le plus flatteur des succès » (p. 170), et les causes invoquées pour l'expliquer, l'érigent en véritable oracle : « Il exprimait un fait tellement humain, d'une telle

---

<sup>51</sup> « Au cours du déroulement d'une interaction les différents partenaires de l'échange peuvent se trouver "positionnés" en un lieu différent sur cet axe vertical invisible qui structure leur relation interpersonnelle. On dit alors que l'un d'entre eux se trouve occuper une position "haute" de *dominant*, cependant que l'autre est mis en position "basse", de *dominé* » (Kerbrat-Orecchioni, 1987, p. 319). Voir également Lane-Mercier, 1989, p. 119-131.

<sup>52</sup> Les « taxèmes » (ou « placèmes ») sont, dans l'interaction communicationnelle, les « indicateurs de places » ou les « donneurs de places (qu'ils allouent au cours de l'échange) » (Kerbrat-Orecchioni, 1987, p. 321).

<sup>53</sup> « La nature elle-même du thème joue un certain rôle taxémique en ce sens qu'un thème donné peut être plutôt favorable à L1 ou à L2 dans la mesure où il le "concerne" plus, où il relève davantage de son "territoire", de ses centres d'intérêt, de ses compétences » (*id.*, p. 330).

<sup>54</sup> La maîtrise langagière est évidemment un taxème de position haute (*id.*, p. 332).

expérience d'imagination pour ceux qui en ont un peu, que pas un contradicteur ne s'éleva » (alinéa 5). La sanction pathémique (la frayeur de Sibylle, « la curiosité la plus vive » qui se lit sur les visages) est la plus grande attestation de sa mainmise et de sa parfaite domination sur ses auditeurs. L'aphorisme est en texte : « le meilleur moyen, le seul peut-être de gouverner les hommes, c'est de les tenir par leurs passions » (p. 152). Le conteur qui a su éveiller celles de son auditoire le tient d'ores et déjà sous « la griffe de son récit » (p. 164).

La figuration des co-énonciateurs procède dès lors à un premier conditionnement pathémique du lecteur : l'admiration que leur description ne manquera pas de provoquer le disposera favorablement à l'égard du récit, présenté comme le clou de leur conversation brillante et comme le produit d'un individu qui, au sein même de cette communauté éminente, est gratifié d'un prestige exceptionnel.

*Tenez, nous écoutons tous.*

L'actorialisation<sup>55</sup> de la réception est en outre investie d'une fonction plus foncièrement manipulatoire. La communication manipulatrice se définit en sémiotique en ces termes :

Il s'agit d'une communication (destinée à faire-savoir) dans laquelle le destinateur-manipulateur pousse le destinataire-manipulé vers une position de manque de liberté (*ne pas pouvoir ne pas faire*), au point que celui-ci est obligé d'accepter le contrat proposé. Ce qui est ainsi en jeu, c'est la transformation de la compétence modale du destinataire-sujet [...].<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Ou l'institution d'acteurs (Greimas et Courtés, 1993, p. 8-9, à l'entrée « Actorialisation »)

<sup>56</sup> Greimas et Courtés, 1993, p. 220, à l'entrée « Manipulation ».

Dans la préface au « Dessous de cartes », la manipulation du lecteur consiste à lui présenter plusieurs images de sa compétence et à piquer son amour-propre, afin de le contraindre à poursuivre la lecture.

Le groupe des auditeurs est dans un premier temps représenté comme homogène et dans l'ensemble prédisposé et favorable au déroulement de la narration. Les intimes du salon sont dans cet état de sensibilité nerveuse qui suit les conversations vives : « les visages avaient cette intensité de physionomie qui dénote un intérêt pendant longtemps excité. Délicatement fouettés les uns par les autres, tous ces esprits avaient leur mousse » (alinéa 2, p. 131). Certains sont plus spécifiquement constitués en sujets tensifs : « quelques âmes vives [...] se tenaient en silence, les unes le front baissé, les autres l'œil fixé rêveusement aux bagues d'une main étendue sur leurs genoux. Elles cherchaient peut-être à corporiser leurs rêveries, ce qui est aussi difficile que de spiritualiser ses sensations » (*ibid.*). Dans l'ensemble, les corps et leur spatialisation dénotent la réceptivité : « On était rangé en cercle et on dessinait [...] comme une guirlande d'hommes et de femmes, dans des poses diverses, négligemment attentives » (*ibid.*). Enfin, la sanction à la première tirade du conteur est, comme nous l'avons noté, une rétribution, qui encourage la narration.

La menace à la réalisation du programme est figurée par le seul personnage de Sibylle de Mascranny, qui « aux premiers mots de [l']histoire » se « cabr[e] » (p. 164) :

La jeune Sibylle, qui était pliée en deux aux pieds du lit de repos où s'étendait sa mère, se rapprocha d'elle avec une crispation de terreur, comme si l'on eût glissé un aspic entre sa plate poitrine d'enfant et son corset.

« Empêche-le, maman, – dit-elle, avec la familiarité d'une enfant gâtée, élevée pour être une despote, – de nous dire de ces atroces histoires qui font frémir [...] ». (alinéas 5 et 6)

Un défi est alors lancé à la jeune fille et, par personnage interposé, au lecteur. Le défi est un énoncé manipulateur, qui exerce une contrainte morale sur le sujet auquel il est adressé<sup>57</sup> : il signifie à l'interlocuteur son manque de compétence pour l'accomplissement d'un programme donné et s'affiche comme une « *persuasion de refuser* », mais « avec l'intention cachée de se voir lu, à la suite du faire interprétatif du sujet manipulé, comme une *dissuasion de refuser* »<sup>58</sup>. Ici, la baronne laisse entendre<sup>59</sup> l'incompétence de sa fille en lui proposant la dérobade : « si elle a peur, elle a la ressource de ceux qui ont peur : elle a la fuite; elle peut s'en aller » (alinéa 10). La négation de sa compétence de narrataire provoque chez le personnage ce « sursaut salutaire »<sup>60</sup> généralement attendu du provocateur : « la capricieuse fillette [...] ne fuit pas, mais redressa son maigre corps, [...] et jeta ses yeux noirs et profonds du côté du narrateur, comme si elle se fût penchée sur un abîme » (alinéa 11).

Le défi est courageusement relevé par une fillette. Le lecteur ne peut plus se retirer du processus de communication sans se voir infliger la désagréable

---

<sup>57</sup> Greimas, 1983, p. 213.

<sup>58</sup> *Id.*, p. 215.

<sup>59</sup> « Le manipulateur peut se dire 'certain', mais il peut tout aussi bien 'prétendre' ou 'laisser entendre'. L'exemple de Corneille cité en exergue [*Rodrigue, as-tu du cœur?*] montre bien qu'une simple interrogation signifiant le doute suffit pour déclencher le mécanisme manipulateur » (*ibid.*).

<sup>60</sup> *Id.*, p. 216.

blessure narcissique de se concevoir plus pusillanime qu'une enfant<sup>61</sup>, dont le texte indique l'extrême délicatesse et la propension à la frayeur (à l'alinéa 9). Son retrait constituerait un net aveu d'incompétence.

La mise en scène de l'auditoire est douée d'une grande force manipulatoire. À travers ces simulacres, qui conditionnent l'évaluation des différentes attitudes réceptrices envisageables, c'est le lecteur qui est jugé; c'est l'évaluation de ses propres compétences qu'il lit. Or, se savoir jugé revient toujours pour Barbey à chercher à ménager son amour-propre, à se soustraire à toute forme de dépréciation dirigée<sup>62</sup>. La représentation de l'autre est dès lors le procédé de manipulation par excellence. Les conseils que l'expert en séduction donne dans le texte privé offrent l'occasion de le théoriser :

Elle sent quatre yeux sur elle qui la voient et qui osent la juger. Deux de ces quatre yeux l'admirent, mais les deux autres n'ont point de passion à son service et ces deux-là redressent l'erreur des deux premiers. Elle le sait. Elle sait qu'on parle d'elle. Elle voudra toujours savoir ce qu'on en dit. Elle voudra changer les opinions qu'on a sur son compte, puisque ces opinions-là ne sont pas des Admirations à cheveux épars! Nous sommes un public. Elle ne se privera pas d'un public. Elle a son amour-propre vis-à-vis de nous. [...] Ah! elle ne vous aime pas, et elle coquette infernalement avec vous. Eh bien, il faut au moins que vous lui apparaissiez comme redoutable, comme ayant un *intérieur* d'amitié, où malgré votre amour, elle est, en petit comité, impitoyablement jugée. Le jour qu'elle vous craindra, [...], moralement parlant, vous la tiendrez!...<sup>63</sup>

L'habileté du préfacier du « Dessous » réside dans le fait de ne proposer qu'une seule forme d'hostilité à la théorie du roman exposée : la peur, sentiment non seulement dysphorique mais surtout « *médiocrement*

---

<sup>61</sup> L'aphorisme se trouve en texte : « Ne pas vouloir être un niais! La grande raison française pour faire sans remords ce qu'il y a de pis » (p. 35).

<sup>62</sup> « Tente-t-on d'enlever à l'interlocuteur la valeur qu'il peut avoir à ses propres yeux? », *la Clé*.

<sup>63</sup> À propos de Mme de Trolley, dans la lettre du 1<sup>er</sup> septembre 1853, *CG*, III, p. 244-245.

*indigne* »<sup>64</sup>, dont le lecteur cherchera naturellement à se dissocier. Si la manipulation opère, le lecteur mis au défi prouvera « sa compétence de *pouvoir-faire* en l'éprouvant par le faire »<sup>65</sup>. Il poursuivra la lecture et se rangera par le fait dans le rang des approbateurs, dans cette catégorie de récepteurs valorisés au passage parce que doués « d'imagination » (alinéa 5). Il sera ainsi non seulement intégré au processus communicationnel, mais encore, à son insu, implicitement converti à une esthétique.

### *Le manifeste esthétique*

Le discours préliminaire du conteur (à l'alinéa 4) ne consiste pas seulement en une préparation au récit singulier<sup>66</sup>. Le récit qu'il annonce est plutôt traité en *exemplum* d'une argumentation qui le subsume : il est prédiqué par le tour partitif (dans « un de ces drames cruels ») comme « échantillon »<sup>67</sup> de la série qui vient d'être théorisée sous la dénomination périphrastique « les plus beaux romans de la vie ».

L'incipit du discours en donne le thème global : il va s'agir de déterminer ce qui donne à un objet une valeur esthétique susceptible de l'ériger en « beau roman ».

---

<sup>64</sup> Barthes, 1973, p. 77.

<sup>65</sup> Greimas, 1983, p. 221.

<sup>66</sup> « Croit-on devoir avertir les auditeurs des grandes lignes de ce qu'on veut raconter? PRÉPARATION AU RÉCIT », *la Clé*.

<sup>67</sup> L'on retrouvera le mot dans la préface de « la Vengeance d'une femme », p. 231.

*Ceci n'est pas de la littérature*

Ce n'est que les faits de notre vie qui nous font penser,  
– ou ceux de la vie des autres. Le reste de la pensée est  
de la philosophie, – un trou fait avec un tire-bouchon  
dans un nuage.

*Pensée détachée XLVIII.*

Le terme métalinguistique « roman » ne réfère pas ici à un genre scriptural institué mais à un ensemble d'événements réels (des « réalités »), dont la caractéristique est d'appartenir à la vie privée secrète : ce sont des « faits mystérieux de sentiment ou de passion qui perdent toute une destinée », qui se déroulent « à huis clos » et sont dérobés à la vue par « le rideau de la vie privée et de l'intimité ». Dans cette redéfinition, le roman n'a plus à voir ni avec la fiction ni avec l'écriture; c'est l'autre nom de la vie obscure, hypocrite et ravagée par le mal. Il peut être paraphrasé en « roman authentique » (p. 170) et s'opposer dans sa véridicité au genre fictionnel : si « incroyable » soit-il, un roman « n'est pas un conte »<sup>68</sup>.

La forme linguistique qu'il revêt est le potin oral mondain : c'est l'événement sur lequel « le monde met ses mille voix ou son silence ». Il se fait anecdote, bruit qui court, raconter, médisance<sup>69</sup>, puis silence, une fois les « langues fatiguées » (p. 100) ou dépitées de se donner en vain tout ce « tintouin pour savoir » (p. 149). C'est donc un « genre sauvage »<sup>70</sup>, spontané, pratiqué sur la scène quotidienne, dans l'intimité de la conversation, en dehors des cadres de la littérature, et défini sans aucune détermination formelle : les causeurs du salon de la baronne, s'ils parlent

<sup>68</sup> À propos de la vie de Brummel, *in du Dandysme*, p. 700.

<sup>69</sup> Voir les bavardages passionnés que suscite la disparition de Hauteclaire, p. 98-100.

<sup>70</sup> Cozarinski à propos du potin, *in* 1979, p. 191.

*romans*, n' « agit [ent] pas la question littéraire » (alinéa 2), « le fond des choses, et non la forme » les préoccupent (*ibid.*)<sup>71</sup>. C'est pourtant un genre qui dans la définition qu'en donne le préfacier du « Dessous de cartes » acquiert ses lettres de noblesse et qui comme les autres a ses lois, mais qui, parfaitement naturalisé, jamais ne doit sentir l'art et dont « l'art suprême » doit justement consister « surtout à se bien cacher » (p. 157)<sup>72</sup>.

*Ego transcendental*<sup>73</sup> et *sentimentalisation*<sup>74</sup>

Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer.

Baudelaire.

La première condition à l'esthétisation du réel est sa perception par un acteur particulier : les « réalités » que sont les « beaux romans » ont été « touchées » par un « témoin » situé; le roman que le conteur s'apprête à narrer a été « vu » par lui dans son enfance. Seront par conséquent précisément développées en régime narratif les biographies et les éthopées des narrateurs, dont la sensibilité singulière et l'appréhension particulière du monde conditionnent l'intérêt de l'histoire : « Si le capitaine vicomte de Brassard n'avait pas été tout ce que je viens d'avoir l'honneur de vous dire,

---

<sup>71</sup> L'on trouve l'expression du même mépris à l'égard des questions formelles dans le texte intime : « En matière de forme littéraire, c'est ce qu'on verse dans le vase qui fait la beauté de l'amphore, autrement, on n'a plus qu'une cruche » (*Pensée détachée* XXVII, p. 1236); « Je n'ai foi qu'en l'éternité de la pensée, de l'aperçu et de l'esprit. Les formes littéraires – comme toutes les formes – celles des plus belles créatures – doivent mourir. Comptez celles qui sont déjà mortes! » (*Autre Pensée détachée* 52, p. 1634).

<sup>72</sup> Cf. Gracián : « Le suprême raffinement d'un art consiste à le farder » (cité in Pelegrín, 1983, p. 21).

<sup>73</sup> « La perception vécue par un sujet apparaît-elle comme une voie privilégiée pour comprendre l'être? », *la Clé*.

<sup>74</sup> « Favorise-t-on les émotions dans la présentation d'un contenu? », *id.*

mon histoire serait moins piquante, et probablement n'eussé-je pas pensé à vous la conter » (p. 16), et, pareillement, c'est l'*ethos* de son conteur qui, dans une *Diabolique en abyme*, donne du « ragoût à son histoire » (p. 197).

La médiation par une conscience garantit la modalisation de la représentation. Le personnage réflecteur<sup>75</sup> est lié à l'événement par des états thymiques, lexicalisés dans le discours du conteur par différents subjectivèmes langagiers, dont les adjectifs évaluatifs axiologiques<sup>76</sup> (« beau », « lâche ») ou affectifs (« cruel », « terrible », « poignant », « effrayant »), les substantifs affectifs<sup>77</sup> (le choix de « catastrophe » ou de « drame » pour désigner un ensemble d'événements), ainsi que les figures établissant une relation de similitude (la comparaison), ou d'analogie (la métaphore) entre deux catégories : la comparaison du « bruit sourd » que rendent les « faits mystérieux » à celui d'un « corps tombant dans l'abîme caché d'une oubliette » et la métaphore théâtrale filée (« drames [...] qui ne se jouent pas en public », « acteurs », « *sanglantes comédies* », « représentées », « toile de manœuvre »). Ces figures sont encore « ce par quoi le Sujet se donne à reconnaître lui-même dans les choses et dans les mots »<sup>78</sup> : une comparaison, une métaphore, actualisent une image mentale, suscitée par association d'idée, appartenant à la vie psychoaffective d'un individu précis. C'est sa sensibilité et son imaginaire profonds qu'elles exposent. En texte, la baronne de Mascranny remontera ainsi de la

---

<sup>75</sup> Cozarinski, 1979, p. 188 : les *reflectors* sont ces chroniqueurs identifiables qui « reflètent » les faits qu'ils relatent.

<sup>76</sup> Ce sont ces adjectifs « qui manifestent de la part de L une prise de position en faveur, ou à l'encontre, de l'objet dénoté » (Kerbrat-Orecchioni, 1980, p. 91).

<sup>77</sup> *Id.*, p. 73.

<sup>78</sup> Geninasca, 1997, p. 213.

comparaison à sa source : « Quelle abominable comparaison! [...] Décidément, vous avez un vilain genre d'imagination, ce soir » (p. 156-157).

L'événement, l'atmosphère dans lequel il baigne et les personnages qu'il implique ne nous parviendront donc qu'affectivisés. Ce n'est pas le réel brut que le conteur entend rendre mais des réalités transmues dans la saisie impulsive qu'en a faite son esprit. C'est là le principe même de la poétique que Baudelaire nomme « spiritualiste » et qui peut être illustrée par la célèbre dichotomie de l'artiste positiviste et de l'imaginatif :

L'immense classe des artistes, c'est-à-dire des hommes qui se sont voués à l'expression de l'art, peut se diviser en deux camps bien distincts : celui-ci, qui s'appelle lui-même *réaliste*, mot à double entente et dont le sens n'est pas bien déterminé, et que nous appellerons, pour mieux caractériser son erreur, un *positiviste* dit : « Je veux représenter les choses telles qu'elles sont, ou bien qu'elles seraient, en supposant que je n'existe pas. » L'univers sans l'homme. Et celui-là, l'imaginatif, dit : « Je veux illuminer les choses avec mon esprit et en projeter le reflet sur les autres esprits. »<sup>79</sup>

Dans l'épiphénomène terminatif<sup>80</sup> du discours (« Ce qu'on ne sait pas... »), l'intérêt se déplace : il ne s'agit plus seulement de décrire un genre en ses effets pathémiques mais de déterminer les conditions perceptives et cognitives susceptibles d'ériger un spectacle en objet esthétique. C'est l'expérience perceptive en soi qui retient en clôture l'attention du conteur. Ce déplacement a valeur de programme : l'histoire sera moins récit d'événements que vaste psycho-récit<sup>81</sup>.

---

<sup>79</sup> « Salon de 1959 », in *Curiosités esthétiques*, édition citée, p. 329.

<sup>80</sup> « Passe-t-on à une réflexion plus générale en guise de conclusion? », *la Clé*.

<sup>81</sup> « Fait-on la relation des événements de sa vie psychique (pensées, souvenirs...)? », *la Clé*.

### *Contingence*

Le roman tel qu'il a été défini est un objet de valeur rencontré par hasard : « en passant ». Sa découverte n'obéit à aucune loi, à aucune méthode. Sa recherche est inopérante : « On peut dire souvent du roman ce que Molière disait de la vertu : "Où diable va-t-il se nicher?..." Là où on le croit le moins, on le trouve! » (p. 132). Il s'impose à l'individu de manière totalement imprévue, en l'absence de toute intention préalable. Il ne saurait par conséquent s'incorporer à une démarche à caractère scientifique de type zolien. L'événement y conserve toute sa singularité en même temps que sa puissance de perturbation pathémique : l'exceptionnel conditionne seul l'étonnement, émotion euphorique née sous l'effet du nouveau absolu<sup>82</sup>.

### *Ignorance et mystère*

Toute certitude est dans les rêves.  
Poe.

Aucune visée, aucune hypothèse, aucun savoir ne président à la trouvaille. La narration, loin de se pourvoir d'un « personnel romanesque » dont la compétence cautionne le savoir comme dans le roman naturaliste<sup>83</sup>, aura pour médiateur un personnage volontiers ignorant, un enfant par exemple<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> « Freud : "Chez l'adulte, la nouveauté constitue toujours la condition de la jouissance" » (Barthes, 1973, p. 66).

<sup>83</sup> Voir notre dossier « Roman réaliste et naturaliste », §3, in *la Clé*.

<sup>84</sup> Pour la sensibilité du créateur assimilable à celle de l'enfant, voir Baudelaire, « le Génie enfant », in *les Paradis artificiels*, édition citée, p. 147-150 (« Tel petit chagrin, telle petite jouissance de l'enfant, démesurément grossis par une exquise sensibilité, deviennent plus tard dans l'homme adulte, même à son insu, le principe d'une œuvre d'art », p. 149) et « l'Artiste, homme du monde, homme des foules et enfant », in *Curiosités esthétiques* (édition citée, p. 461-462) : « Mais le génie n'est que l'enfance retrouvée, à volonté [...] » (p. 462).

(c'est « dans [s] on enfance » que le conteur dit avoir été témoin du drame),  
dont la seule sensibilité est éduquée :

J'étais un adolescent encore. Cependant, grâce à une éducation exceptionnelle, je soupçonnais plus des passions et du monde qu'on n'en soupçonne d'ordinaire à l'âge que j'avais. Je ressemblais moins à un de ces collégiens pleins de gaucherie, qui n'ont rien vu que dans leurs livres de classe, qu'à une de ces jeunes filles curieuses, qui s'instruisent en écoutant aux portes et en rêvant beaucoup sur ce qu'elles y ont entendu. (p. 157)

La relation qu'il établira aux choses n'est pas d'ordre cognitif mais sensitif, tactile et intuitif : les réalités décrites ont été « touchées du coude, ou même du pied »<sup>85</sup>, le drame a été plutôt<sup>86</sup> « deviné, pressenti » que « vu ».

L'ignorance est alors l'objet d'une recatégorisation axiologique. Assimilée dans la tradition philosophique à une insuffisance, à un manque de compétence cognitive engendrant des idées inadéquates, elle est, dans l'idiolecte mis en scène, un état précieux, déterminant une tout autre heuristique, plus vraie et plus efficace parce que, non bouchée par la raison et par la prétention au savoir<sup>87</sup>, elle accède naturellement aux profondeurs. Revendiquée par le conteur, elle est d'autre part théorisée comme la condition même de l'expérience esthétique :

Ce qui sort de ces drames cachés, étouffés, que j'appellerai presque à *transpiration rentrée*, est plus sinistre, et d'un effet plus poignant sur l'imagination et sur le souvenir, que si le drame tout entier s'était déroulé sous vos yeux. Ce qu'on ne sait pas centuple l'impression de ce qu'on sait. (p. 132-133)

---

<sup>85</sup> Dans la première préface aux *Diaboliques* : « Tout vu. Tout touché du coude et du doigt » (alinéa 5, p. 1292).

<sup>86</sup> L'adverbe est dans la première version (voir la variante (b) de la page, p. 1315)

<sup>87</sup> Dans *Une Histoire sans nom* : « Les filles nobles de ce temps-là avaient pour toute instruction de grands sentiments et de grandes manières, et elles s'en contentaient. Lorsqu'une fois elles étaient entrées dans le monde, elles y devinaient tout, sans avoir rien appris. A présent, on leur apprend tout, et elles ne devinent plus rien. On leur oblitère l'esprit avec toutes sortes de connaissances, et on les dispense d'avoir de la finesse, – cette gloire de nos mères! » (OC, II, p. 281)

Parce qu'elle est lacunaire et mystérieuse, parce qu'elle pousse chacun à la compléter « avec le genre d'imagination qu'il [a] » (p. 170), l'histoire « poindra »<sup>88</sup>, pénétrera l'imagination et le souvenir. Désormais incorporée à sa psyché profonde par la rêverie et par l'obsession, elle restera « attachée à [l']âme mordue »<sup>89</sup> de son narrataire, lui offrant l'expérience de l'assimilation au moi du non-moi, assimilation propre à l'expérience esthétique<sup>90</sup>. Les images en texte ne manqueront pas pour figurer cette incorporation : l'histoire de Brassard « a été un événement, mordant sur [s]a vie comme un acide sur de l'acier » (p. 24) et il a gardé « le souvenir cruel de l'histoire d'Alberte [...] comme une balle qu'on ne peut extraire » (p. 56), celle des heureux criminels est, pareillement, « comme une balle perdue sous des chairs revenues » (p. 89), la « fameuse *partie du diamant* » (p. 166) s'est gravée dans la mémoire du conteur « comme une eau forte » (p. 164) et Tressignies ferme en lui l'histoire de la duchesse : « Il la mit et la scella dans le coin le plus mystérieux de son être » (p. 260).

---

<sup>88</sup> C'est-à-dire piquera. C'est le sens propre de « poignant » : « adj. Piquant. Il ne s'emploie que figurément, et ne se dit que D'une douleur physique ou morale qui est forte, vive, pénétrante. *Douleur poignante. Une douleur vive et poignante. Remords poignant* » (*Dictionnaire de l'académie*, à l'entrée « Poignant », p. 2:444).

<sup>89</sup> À propos d'*Une Page d'histoire* : « cette histoire dont j'ai, en courant, ramassé comme j'ai pu les traces effacées par le temps, la honte et la fin d'une race, et qui s'est attachée à mon âme mordue, comme le taon acharné à la crinière du cheval qui l'emporte » (*OC*, II, p. 368).

<sup>90</sup> Voir Groupe mu, 1977, p. 97.

*L'enfer, vu par un soupirail*

La rentabilité poétique de l'ignorance est illustrée<sup>91</sup> en fin de texte par l'image de « l'enfer, vu par un soupirail ». Celle-ci était en 1849 destinée à une postérité littéraire, sous la plume du Baudelaire critique, diariste et épistolier. La première occurrence de la version baudelairienne de cet « infini diminutif » se rencontre dans la description d'un tableau, les Petites Mouettes de Penguilly-l'Haridon : « l'azur intense du ciel et de l'eau, deux quartiers de roche qui font une porte ouverte sur l'infini (vous savez que l'infini paraît plus profond quand il est plus resserré) [...] ? »<sup>92</sup>. Dans le journal, ce n'est plus le ciel mais la mer qui dans sa finitude induit à l'infini : « Six ou sept lieues représentent pour l'homme le rayon de l'infini. Voilà un infini diminutif. Qu'importe s'il suffit à suggérer l'idée de l'infini total ? »<sup>93</sup>. Dans la correspondance, enfin, Baudelaire retrouve l'esprit et par endroits la lettre même du texte aurevillien : « Avez-vous observé qu'un morceau de ciel, aperçu par un soupirail, ou entre deux cheminées, deux rochers ou par une arcade, etc., donnait une idée plus

---

<sup>91</sup> Pour la différence entre l'exemple et l'illustration, voir Perelman et Olbrechts-Tyteca, 1988, § 79, p. 481-488. L'illustration « a pour rôle de renforcer l'adhésion à une règle connue et admise, en fournissant des cas particuliers qui éclairent l'énoncé général, [et] augmentent sa présence dans la conscience »; elle « doit frapper vivement l'imagination pour s'imposer à l'attention » (p. 481).

<sup>92</sup> « Salon de 1859 », *Curiosités esthétiques*, édition citée, p. 363.

<sup>93</sup> *Mon Cœur mis à nu*, édition citée, p. 110.

profonde de l'infini que le grand panorama vu du haut d'une montagne? »<sup>94</sup>

Dans « le Dessous de cartes », à l'enfer resserré faisait déjà pendant « un pan du ciel », que laissait voir « une croisée ouverte » (alinéa 2, p. 131). Mais la spatialisation des acteurs annonçait alors une thématique : les auditeurs, disposés « en cercle », ignorent l'infini divin et, jetant leurs yeux « vers le narrateur », comme la jeune Sibylle, se penchent « sur un abîme » (alinéa 11). La narration les conviera à l'entrevision et à l'intuition d'un infini unique, et c'est bien celui du « Dessous ».

---

<sup>94</sup> Lettre à Armand Fraisse du 18 février 1860 (*Correspondance*, I, p. 676). L'intertextualité ne peut qu'être conjecturée. Mais la correspondance révèle la parfaite connaissance qu'avait Baudelaire de l'œuvre romanesque aurevillienne dans son ensemble. Dans la lettre qu'il adresse à Barbey le 20 décembre 1854, dans laquelle il réclame ses romans pour une amie, il s'avère que cette connaissance s'étend jusqu'à des œuvres anciennes et alors obscures (*id.*, p. 305). Le seul paragraphe que lui consacre l'article sur *Madame Bovary* (*l'Art romantique*, édition citée, p. 644) paraît d'autre part bien superficiel, en regard de l'admiration profonde que manifeste l'épistolier. Voir, par exemple, la lettre à Poulet-Malassis du 13 novembre 1858, à propos de *l'Enfer* qui vient d'être réédité : « Je viens de relire ce livre qui m'a paru encore plus chef-d'œuvre que la première fois » (*Correspondance*, I, p. 524-525).

## 2. La préface de « la Vengeance d'une femme »

La dernière préface du recueil (p. 229-231) affiche d'entrée ses couleurs polémiques : elle s'ouvre sur une réfutation, renforcée d'une attaque. Elle s'inscrit par le ton et par le contenu dans la catégorie proposée par Genette des « préfaces-manifestes »<sup>95</sup>, militant pour une cause plus large que celle de l'œuvre particulière, ici une littérature plus audacieuse et plus spiritualiste parce que plus près des réalités et de la criminalité du siècle. Discours spéculatif, articulé au récit par une phrase charnière de type balzacien et embarrassée (« C'est ce genre de tragique dont on a voulu donner ici un échantillon, en racontant une histoire [...] », à l'alinéa 3), ce texte s'avère cependant à l'analyse parfaitement légitimé en fin de recueil. Sous le couvert de prescrire ce qu'« il faudrait faire » (alinéa 2) en littérature, l'auteur non seulement y décrit obliquement sa manière, mais aussi érige les nouvelles du recueil en modèles, conférant ainsi à l'ensemble des textes narratifs un statut métapoétique.

### *Persuasion*<sup>96</sup>

La préface de « la Vengeance d'une femme » se présente comme un texte polyphonique, organisant la confrontation polémique de deux Discours<sup>97</sup>, le Discours social et le Discours individuel de l'auteur, et ménageant la victoire de ce dernier, qu'il impose, dans le champ dialogique où il s'exerce, comme seul vrai et seul efficace. La stratégie persuasive ainsi montée

---

<sup>95</sup> In 1987, p. 212.

<sup>96</sup> Cette analyse s'inspire des travaux sur la rhétorique de la conversion de Geninasca, in 1997. Voir notamment « Une Visée de conversion », p. 97-98, et le chapitre « le Regard esthétique », p. 193-220.

<sup>97</sup> Voir *supra*, p. 8, note 1.

consiste, tandis qu'une poétique est exposée, à convertir le lecteur à la position idéologique que son acceptation présuppose.

Le théoricien commence par faire table rase, rejetant d'un même geste la critique et la littérature modernes. Le discours critique est disqualifié comme fallacieux et répondant à un souci implicite d'autovalorisation : « Ce reproche n'est qu'une forfanterie... de moralité » (alinéa 1). Quant à la littérature, elle est surtout taxée de pusillanimité : elle « n'exprime pas la moitié des crimes que la société commet [...] tous les jours » (*ibid.*) parce qu'elle n'ose pas, alors qu'il faudrait « *os [er] oser* » (alinéa 2). Dans les deux cas, le discours est attaqué sous le rapport de sa relation à la vérité : la critique est aussi éloignée de la littérature que la littérature l'est de la société. La seule concession à la condamnation générale du Discours moderne reçoit une forme verbale qui, en produisant l'harmonisme<sup>98</sup> par l'allitération en consonnes fricatives, le commatisme<sup>99</sup> et le rythme haché qu'elle présente, a surtout pour effet d'ôter à l'énoncé tout « poids » argumentatif : « À cela près du petit souffle, – qui n'est qu'un souffle, – et qui passe – comme un souffle – dans le *René* de Chateaubriand [...] » (alinéa 1).

Il s'agit, par cette affirmation de la « faillance » (alinéa 3) fondamentale dans le Discours social pris dans son ensemble, de générer un sentiment d'insuffisance et de manque, que vient combler le Discours individuel et la littérature qu'il théorise, corrélativement valorisés dans leur authenticité. Le préfacier se présente en effet comme entretenant une relation aux choses

---

<sup>98</sup> « Rapproche-t-on les sonorités de la phrase des bruits naturels dont il est question? », *la Clé*.

<sup>99</sup> « A-t-on accumulé des membres de phrase particulièrement courts? », *la Clé*.

actualisée et empirique. Son discours critique requiert l'observation vraie : il s'agit de « bien y regarder » (alinéa 1) et de considérer la littérature « dans sa réalité » et non pas en fonction de « la réputation qu'elle a » (alinéa 3). Il est d'autre part lié aux personnages référentiels par une relation d'ordre somatique et tactile, qui cautionne son dire : « les histoires de Myrrha, d'Agrippine et d'Œdipe [...] sont des histoires, croyez-moi, toujours et parfaitement vivantes, car [...] j'ai, pour ma part, connu et coudoyé pas mal de Myrhas, d'Œdipes et d'Agrippines » (alinéa 1). La littérature qu'il prône devra, à l'inverse de celle qui a cours, se conformer au réel, ne rien « enjolive [r] » et « restituer » au crime « son effroyable poésie » (alinéa 3), que lui refusent « d'imbécilles criminalistes » et « d'ineptes moralistes » (*ibid.*), dont les opinions ne sont que vues de l'esprit et « philanthropie » (*ibid.*); elle devra rendre compte de la « physionomie que le crime a prise par ce temps d'ineffables et de délicieux progrès » et s'y modeler : se faire atroce et s'attacher essentiellement à la vie spirituelle, puisque les crimes qu'elle aura à retracer sont « plus intellectuels que physiques » et « que le sang n'y coule pas et que le massacre ne s'y fait que dans l'ordre des sentiments et des mœurs » (alinéa 3).

Le discours métapoétique se développe donc en s'opposant<sup>100</sup>. Il convoque les discours lui faisant concurrence dans la culture de son temps afin de mieux les disqualifier, de les exclure comme inopérants, incapables de rendre compte de la réalité du monde. Il s'agit non seulement, à travers le concours de voix ainsi orchestré, de signaler la spécificité et la radicale

---

<sup>100</sup> « Il faut opposer les livres aux livres, comme les poisons aux poisons; sans cela, les gens comme nous écriraient-ils? » (*Pensée détachée* XXIX, p. 1237).

altérité du discours individuel, mais aussi, une fois montrée l'inefficacité des discours antagonistes, de conditionner le lecteur à assumer l'esthétique nouvelle qui lui est exposée.

***Prescriptions. La théorie poétique***

La poétique prescrite dans la préface finale recouvre les catégories esthétiques que l'analyse des différents éléments du paratexte ont déjà permis de dégager, attestant *in fine* la parfaite cohésion théorique de l'ensemble.

La revendication de hardiesse répète tout d'abord celle contenue dans la préface générale et dans l'épigraphe de la nouvelle. C'est, d'autre part, l'ego transcendantal et la sentimentalisation que l'on retrouve sous l'injonction « Demandez à tous les confesseurs » (alinéa 1) : ceux-ci en effet « seraient les plus grands romanciers que le monde aurait eus » non seulement parce qu'ils ouvriraient les secrets « qu'on leur coule dans l'oreille au confessionnal », mais surtout pour l'affectivité exacerbée dont ils teinteraient leurs narrations. Ainsi le confesseur de la petite masque, qui modalise le récit de la « grossesse » de la fillette par ses réactions pathémiques outrées : son étonnement et son trouble profonds (p. 75-77). Sous le thème choisi comme exemple : l'inceste, c'est le roman satanique, tel qu'il a été caractérisé dans la préface du recueil, c'est-à-dire ayant pour sujet l'érotisme blasphématoire, qui s'expose encore. Et l'image de l'inceste « enterré » réactive la thématique programmée dans la préface du « Dessous de cartes » (p. 133) : les réalités entrevues seront souterraines, ce seront celles du « Dessous », de « l'abîme » (p. 132 et p. 133), autres noms de

l'enfer. Le cadre proposé pour le roman : « les familles les plus fières et les plus élevées » et, plus loin, « le plus beau monde » (alinéa 1, p. 229 et p. 230), est celui du roman à clés. On se souvient que le genre est convoqué dans la préface générale et dans celle du « Dessous ». Il est ici illustré par les exemples de « Myrhas », d'« Oedipes », d'« Agrippines » et de « Mme Henri III » (alinéa 1), que l'auteur affirme connaître ou que « tout Paris connaît » et qui se cachent sous ces antonomases; puis il est redéfini : c'est le roman qui « met ses mœurs sous le couvert de personnages d'invention » (alinéa 2), tandis que l'Histoire « donne les noms et les adresses ». C'est enfin l'esthétique du soupirail du « Dessous de cartes » (p. 132-133), qui est aussi celle du « tulle illusion » de l'épigraphe (p. 129) ou encore du « rideau » du titre de la première nouvelle, qui trouve ici une dernière définition : les histoires à relater sont celles, voilées, qui s'entrevoient « à travers les surfaces sociales, les précautions, les peurs et les hypocrisies » (alinéa 1) dont on les couvre.

La seule nouveauté dans ce programme esthétique est, à l'alinéa 2 (p. 230-231), la valorisation de l'invention. C'est l'imagination, et non l'observation, qui est érigée en principe heuristique. C'est parce qu'il n'est pas, lui, « brid [é] par la réalité » mais qu'il accueille et cultive l'« idéal » et qu'il se permet l'invention<sup>101</sup> proscrite par l'Histoire, que le roman « creuse plus avant » qu'elle. Par le rêve, il approfondit là où elle reste aux surfaces. L'imagination préside d'autre part à l'invention du détail, garante

---

<sup>101</sup> L'invention est partie intégrante de la définition première de l'adjectif « idéal », ici substantivé : « Qui existe dans l'idée, qui existe ou ne peut exister que dans l'entendement, dans l'imagination. *Les choses que désignent les mots abstraits n'ont qu'une existence idéale. Un être idéal. Le héros de ce poème est un personnage idéal.* » (à l'entrée « Idéal » du *Dictionnaire de l'Académie*, p. 2:2).

de la pérennité de l'œuvre : « le Roman tient [...] bien plus longtemps la scène », le personnage romanesque « dure plus » que l'historique, et la raison en est qu'il se trouve des deux le seul véritablement « détaillé ». Or, l'Histoire ne « perdrait » rien à détailler ses modèles et l'historien en serait même « plus terrible ». La fonction du détail en régime narratif est donc clairement déterminée : il ne s'agit pas tant de produire l'effet de réalité, de soutenir l'illusion référentielle par des données figuratives mimétiques<sup>102</sup> que d'offrir à la sensibilité du lecteur une figure modalisée susceptible d'un investissement passionnel. C'est en amplifiant son portrait de Tibère par le détail, même inventé, que Tacite aurait provoqué la terreur, passion qui, comme on sait<sup>103</sup>, pour se développer requiert la figuration et dont l'image est le support.

Est donc défini par la bande un romanesque spécifique, dont les éléments figuratifs, loin de répondre à un souci de conformité avec des réalités observables, auront été choisis en fonction de leur rendement pathémique. Le corps des personnages sera ainsi moins décrit que blasonné, comme l'est en texte celui de Marmor par exemple :

Je ne saurais dire quel rêve j'attachais à ce front, qu'on eût cru sculpté dans cette substance que les peintres d'aquarelle appellent *terre de Sienne*; à ces yeux sinistres, aux paupières courtes, à toutes ces marques que des passions inconnues avaient laissées sur la personne de l'Écossais, comme les quatre coups de barre du bourreau aux articulations d'un roué; et surtout à ces mains d'un homme, du plus amolli des civilisés, chez qui le sauvage finissait aux poignets [...]. (p. 158-159)

---

<sup>102</sup> Barbey récuse d'ailleurs la description non motivée, qu'il critique par exemple chez Gautier : « À travers mille affectations, il y a parfois du talent, de la chaleur et surtout de la couleur, mais toujours ce maudit système descriptif qui gâte tout [...] » (*Memorandum* du 24 mars 1838, p. 884).

<sup>103</sup> Voir *supra*, p. 65.

Et le parangon de l'objet romanesque est certainement cette « jolie babiole de destruction » (p. 162) qu'est le flacon de poison du « Dessous de cartes » : objet « microscopique » (p. 161), d'apparence insignifiante<sup>104</sup>, et pourtant catalyseur d'un grand nombre d'affects : curiosité (sa « forme bizarre » attire), frayeur (il a pouvoir de tuer et de prolonger cruellement l'agonie), désir (il provoque « le désir furieux d'une fantaisie anglaise »; Marmor lui-même a tout bravé pour l'obtenir, p. 162) et rêverie aux tonalités multiples, morbides et érotiques : une Almée l'a « peut-être porté entre les deux globes de topaze de sa poitrine » et a peut-être imprégné sa « substance poreuse » de « sa sueur d'or » (p. 163), mêlant ainsi au liquide létal son précieux fluide de vie.

C'est ainsi que s'explique l'idée *a priori* un peu étrange de la durabilité supérieure du roman. C'est sur le détail concret que reviendra le lecteur par le souvenir, c'est l'objet qui alimentera sa rêverie et, qui, spirituellement, éternisera l'histoire : une fenêtre, que l'on « revoit [t] toujours dans [s]es rêves » (p. 57); un visage, que les années passées n'ont pas effacé (« je vois encore la figure de Marmor », p. 164); une tenue féminine, dont la seule vision soulève un monde de pensées (« Toutes les robes jaunes qu'il rencontrait le faisaient rêver... », p. 260); un accessoire d'écriture mignard, dont le souvenir est « resté [...] clair » (« la cire bleue pailletée d'argent que je vois encore [...] », p. 220); les « quelques détails dépareillés » (p. 170) qui s'enfoncent à jamais dans l'imagination d'un auditoire médusé; ou encore une simple fleur, objet d' « une espèce d'horreur rêveuse » (p. 171),

---

<sup>104</sup> Dans le *Dictionnaire de l'Académie*, à l'entrée « Babiole », p. 1:147 : « Jouet d'enfants. [...] Il se dit, familièrement, de Toute sorte de choses puérides ou de peu de valeur. *Il ne s'amuse qu'à des babioles. Acceptez ce petit présent, ce n'est qu'une babiole.* »

désormais associée à l'atroce et désormais insoutenable : « Vous m'avez gâté des fleurs que j'aimais, – dit la baronne de Mascranny [...] . Voilà qui est fini! – ajouta-t-elle; – je ne porterai plus de résédas. » (*ibid.*).

**Description. Les Diaboliques, un Art poétique**

Sous couleur de prescrire une poétique, l'auteur procède à la description de ses propres textes : ceux-ci répondent en effet point par point aux exigences du programme exposé. Cette pleine adéquation assigne aux nouvelles le statut métapoétique de modèles. Ce statut est d'autant mieux assuré que deux anecdotes, érigées par le théoricien en exemples de ce qu'il faudrait raconter, s'apparentent thématiquement aux histoires que l'on vient de lire. Celles-ci s'intègrent ainsi à la même série, et, parce qu'actualisées dans un texte littéraire, elles prennent la valeur de performances exemplaires.

Barbey commence par se poser comme faisant ce qu'il « fau [t] faire » (alinéa 2) en littérature. Cet auteur, évoqué en ouverture, qui, « plus crâne que les autres a tenté d'être plus hardi », mais qui, osant l'être, a « fait pousser » des hauts « cris », est, en ces années 1870, parfaitement reconnaissable. La réputation d'auteur à scandale de Barbey n'est alors plus à faire. Il se définit lui-même, tandis qu'*Une Vieille Maîtresse* a fait son éclat<sup>105</sup> et qu'il n'a pas encore trouvé preneur pour le problématique « Dessous de cartes », en auteur « destiné à faire de la littérature inacceptable »<sup>106</sup>. Le bruit que fait un livre a toujours été pour lui les

---

<sup>105</sup> Voir la notice à ce roman *in OC*, I, p. 1203 *sq.* Voir notamment l'article de Champfleury, qui l'éreinte sous le rapport de la morale et du catholicisme, p. 1296-1297 et la « querelle » avec Veillot, p. 1299-1301.

<sup>106</sup> Lettre à Trebutien du 12 janvier 1850, *CG*, II, p. 146.

prémices de son succès : « Il faut que *Vellini* fasse un fier tapage »<sup>107</sup>, avait-il souhaité à sa parution. Et le refus d'un éditeur, surtout s'il est éloquent, est pour lui l'occasion d'entretenir son image d'iconoclaste :

*Buloz* me renvoie [...] une Nouvelle avec laquelle je tourne les têtes quand je la lis (RICOCHETS DE CONVERSATION : *Le Dessous de cartes d'une partie de Whist*), prétendant qu'il a les nerfs de son public à ménager! Il disait l'autre jour à *Pontmartin* qui lui reprochait de ne pas m'ouvrir sa revue toute grande : « Il a un talent d'enragé, mais je ne veux pas qu'il f... le feu dans ma boutique.»

Ainsi, mon cher *Trebutien*, sous prétexte d'être un *incendiaire*, voilà que les portes se ferment devant moi (j'entends les portes de la Publicité!).<sup>108</sup>

La revendication de hardiesse était déjà le fond de la préface de 1865 d'*Une Vieille Maîtresse*, vantant les « audaces »<sup>109</sup> des arts en général et du roman catholique en particulier, et de celle de *l'Ensorcelée*, où *Barbey* affirmait avoir « accompli sa tâche de romancier, qui est de peindre le cœur de l'homme aux prises avec le péché » et de l'avoir fait « sans embarras et sans fausse honte »<sup>110</sup>. Le lecteur le moins avisé ne peut de surcroît refuser cette qualité à l'auteur des cinq nouvelles qu'il vient de découvrir : difficile d'imaginer plus audacieuses et plus choquantes, « du moins en restant dans l'ordre élevé et moral du talent et de la littérature » (alinéa 2)<sup>111</sup>, que ces peintures paroxystiques, que ces pages échevelées, où l'on peut relever, en un rapide listage, un cadavre écharpé, une femme et une jeune fille empoisonnées et se mourant dans la souffrance, une autre brûlée à la cire et

<sup>107</sup> Lettre à *Trebutien* du 4 mai 1850, *CG*, II, p. 156.

<sup>108</sup> Lettre à *Trebutien* du 12 janvier 1850, *CG*, II, p. 146.

<sup>109</sup> *OC*, I, p. 1306.

<sup>110</sup> *Id.*, p. 1349.

<sup>111</sup> Ce qui, pour *Barbey*, exclut les formes les plus populaires du roman noir et le roman sadien. L'intertextualité avec *Sade*, que décrète *Huysmans* (in *À Rebours*, 1977, p. 274), ne s'appuie sur aucun indice textuel concret, la vague ressemblance des situations romanesques (celles de *la Philosophie dans le boudoir* et du « Dîner d'athées », une femme cousue dans un cas et « cachetée » dans l'autre) ne constituant pas une preuve suffisante.

laissée pour morte, des religieuses violées et entassées dans un puits, un infanticide, des amants profanant le cœur de leur enfant, une femme disputant aux chiens celui, chaud encore, de l'homme qu'elle adorait, étranglé à ses pieds, et une prostituée, gagnée par une terrible maladie vénérienne et se désagrégeant de la manière la plus effrayante.

C'est donc, à l'orée d'un texte d'apparence spéculative, sur sa propre pratique scripturale, dont le lecteur vient de faire directement l'expérience, que Barbey attire l'attention. Celui-là est dès lors préparé à reconnaître la conformité des textes qui lui ont été soumis à la théorie poétique qui se développe.

*Demandez à tous les confesseurs...*

Si l'auteur des *Diaboliques* a effectivement, selon la prescription première, « demand [é] [aux] confesseurs les histoires qu'on leur coule dans l'oreille » (alinéa 1), ce n'est pas seulement à ceux que l'on croit. Celui de la petite masque est certes constitué en adjuvant du récit, qui nous livre le secret de l'enfant, mais deux autres nouvelles marquent avec insistance l'inefficacité des figures traditionnelles. Le confesseur de la comtesse de Stasseville n'a rien su de son âme :

La comtesse du Tremblay de Stasseville est morte... comme elle a vécu. La voix du prêtre s'est brisée contre cette nature impénétrable qui a emporté son secret. Si le repentir le lui eût fait verser dans le cœur du ministre de la miséricorde éternelle, on n'aurait rien trouvé dans la jardinière du salon. (p. 170)

Celui de la duchesse de Sierra-Leone, « dupe de la confession d'une pareille femme » (p. 264), reste dans la même ignorance. Il croit voir de l'humilité où Tressignies sait qu'il n'y a que haine et vengeance :

Tressignies se prit à sourire amèrement du brave prêtre, mais il respecta l'illusion de cette âme naïve.

Car il savait, lui, qu'elle ne se repentait pas, et que cette touchante humilité était encore, après la mort, de la vengeance. (*ibid.*)

La vérité de cette femme n'a pas été dite au prêtre mais à l'amant, dans sa chambre même, et près d'une tout autre « sacristie » (p. 237), et lui raconter son histoire a bien été pour elle déployer sa faute. La relation de Brassard est celle d'une faute encore. Son histoire « a marqué à jamais d'une tache noire tous [s] es plaisirs de mauvais sujet » (p. 24) parce qu'elle y a mêlé le remords : « Ah! ce n'est pas toujours profit que d'être un mauvais sujet! » (*ibid.*), s'écrie-t-il, avec une mélancolie inattendue de celui qu'on croit n'être qu'un « luron formidable » (*ibid.*) et qui par la culpabilité révèle sa profondeur<sup>112</sup>. Comme le prêtre, le narrateur du « Rideau cramoisi » questionne habilement, s'efforçant de « faire sortir » (p. 22) la pensée de Brassard, et les circonstances de la narration qu'il obtient ne manquent pas d'évoquer le confessionnal :

Et il releva la glace qu'il avait baissée [...]; et je l'écoutais, – attentif à sa voix seule, – aux moindres nuances de sa voix, – puisque je ne pouvais voir son visage, dans ce noir compartiment fermé. (p. 24-25)

Ce n'est pas non plus à l'église que Mesnilgrand fait sa « confession » (p. 203), mais à ce dîner d'athées, où n'assistent que soudards, moines débauchés et hommes brutaux : les « confessions de démons » (p. 196) réclament une écoute d'une autre trempe. Le docteur Torty se définit lui-même comme « le confesseur des temps modernes » (p. 89), qui, à une époque où le matérialisme va grandissant<sup>113</sup>, a « remplacé le prêtre » (*ibid.*).

<sup>112</sup> « Je comprenais que ce brillant vicomte de Brassard, la fleur non *des pois*, mais des plus fiers pavots rouges du dandysme, le buveur grandiose de *claret* à la manière anglaise, fût comme un autre, un homme plus profond qu'il ne paraissait » (p. 56-57).

<sup>113</sup> Présupposé qu'explicite une *Pensée détachée* : « Dans une société qui devient de plus en plus matérialiste, le confesseur, c'est le médecin » (*Autre Pensée détachée* 34, p. 1631).

Sa qualité de médecin lui donne libre accès à l'intimité des amants criminels :

Ah! les plaisirs de l'observateur! [...] j'allais pouvoir me les donner en plein, dans ce coin de campagne, en ce vieux château isolé, où, comme médecin, je pouvais venir quand il me plairait... (p. 103)

Mais elle lui donne surtout accès aux corps et, « qui confesse le corps tient vite le cœur » (p. 106). Il représente donc le confesseur d'un genre nouveau, exigé par ces criminels d'une race nouvelle, tous aussi « *difficile* [s] à *confesser* » (p. 47) que l'impénétrable Alberte.

#### *L'inceste et l'interdit*

L'inceste est « le sujet, franchement abordé » (alinéa 1) de deux nouvelles : « le Plus Bel Amour de Don Juan » et « le Dessous de cartes d'une partie de whist ». Mais toutes les nouvelles thématisent la transgression de l'interdit érotique. Dans les bras d'Alberte, c'est à la pensée de ses parents que Brassard doit ses plus grandes émotions et ses plus grands transports :

J'écoutais, à travers ses soupirs, à travers ses baisers, à travers le terrifiant silence qui pesait sur cette maison endormie et confiante, une chose horrible : si sa mère ne s'éveillait pas, si son père ne s'éveillait pas! Et jusque par-dessus son épaule, je regardais derrière elle si cette porte [...] n'allait pas s'ouvrir de nouveau et me montrer, pâles et indignées, ces deux têtes de Méduse, ces deux vieillards, que nous trompions avec une lâcheté si hardie, surgir tout à coup dans la nuit, images de l'hospitalité violée et de la Justice! [...] Mon cœur battait contre le sien, qui semblait me répercuter ses battements... C'était enivrant et dégrisant à la fois, mais c'était terrible! (p. 46)<sup>114</sup>

---

<sup>114</sup> Alberte morte, c'est encore le sentiment de l'outrage infligé qui met Brassard à la torture : « L'idée de cette mère, à laquelle j'avais peut-être tué sa fille en la déshonorant, me pesait plus sur le cœur que le cadavre même d'Alberte... » (p. 52-53).

Désirer et posséder la Rosalba est en soi braver Dieu, et c'est dans « la bourbe » (p. 215) qu'elle entraîne l'homme qu'elle séduit. Elle est, dans sa constitution même, composée d'éléments divins profanés, une créature diabolique :

Qui donc a dit – ce doit être un Anglais – que le monde est l'œuvre du Diable devenu fou? C'était sûrement ce Diable-là qui, dans un accès de folie, avait créé la Rosalba, pour se faire le plaisir... du Diable, de fricasser, l'une après l'autre, la volupté dans la pudeur et la pudeur dans la volupté, et de pimenter, avec un condiment céleste, le ragoût infernal des jouissances qu'une femme puisse donner à des hommes mortels. (p. 211)

C'est la séduction du péché qui exalte la jouissance sensuelle qu'elle offre.

Comme chez les amants criminels le danger encouru par la violation de la loi allume les sens :

Il est des passions que l'imprudence allume, et qui, sans le danger qu'elles provoquent, n'existeraient pas. Au seizième siècle, qui fut un siècle aussi passionné que peut l'être une époque, la plus magnifique cause d'amour fut le danger même de l'amour. [...] Dans nos plates mœurs modernes, où la loi a remplacé la passion, il est évident que l'article du Code qui s'applique au mari coupable d'avoir [...] introduit « la concubine dans le domicile conjugal », est un danger assez ignoble; mais pour les âmes nobles, ce danger, de cela seul qu'il est ignoble, est d'autant plus grand; et Savigny, en s'y exposant, y trouvait peut-être la seule anxieuse volupté qui enivre vraiment les âmes fortes. (p. 104-105)

*L' enfer social*

L' « enfer social » (alinéa 1) qu'illustrent les nouvelles est cet abîme de plaisirs sur lequel « les surfaces sociales, les précautions, les peurs et les hypocrisies » (*ibid.*) tissent le voile le plus épais. Les histoires ont toutes pour cadre un milieu social sclérosé, régi par des règles strictes. Qu'il soit provincial (dans « le Rideau cramoisi », « le Bonheur dans le crime », « le Dessous de cartes » et « À un Dîner d'athées ») ou parisien (dans « le Plus Bel Amour » et « la Vengeance d'une femme »), bourgeois (dans « le Rideau cramoisi ») ou aristocratique, civil ou militaire (dans « le Rideau cramoisi » et « À un dîner d'athées »), c'est un milieu gouverné par des contraintes solidement établies. Barbey insiste sur ce point dès « le Dessous de cartes » : le désordre ne viendra pas de l'extérieur, les milieux restant parfaitement imperméables. Dans la société valognaise qu'il évoque, l'aristocratie se meurt, mais hermétiquement fermée sur elle-même :

On a souvent parlé – et que n'a-t-on point dit! – du cercle étroit dans lequel tourne la vie de province; mais ici cette vie, pauvre partout en événements, l'était d'autant plus que les passions de classe à classe, les antagonismes de vanité, n'existaient pas comme dans une foule de petits endroits, où les jalousies, les haines, les blessures d'amour-propre, entretiennent une fermentation sourde qui éclate parfois dans quelque scandale [...].

Ici, la démarcation était si profonde, si épaisse, si infranchissable, entre ce qui était noble et ce qui ne l'était pas, que toute lutte entre la noblesse et la roture était impossible. (p. 135-136)

Le scandale viendra de l'intérieur, et des profondeurs : de ces êtres qui « recherchent le fond au lieu de la surface des choses » (p. 154), « destinés à des cohabitations occultes » (p. 154-155) et qui trouvent dans le mensonge des plaisirs inédits. Dans sa liaison avec Alberte, Brassard découvre « le bonheur de ceux qui se cachent » (p. 48) : « Je compris la jouissance du mystère dans la complicité, qui, même sans l'espérance de réussir, ferait

encore des conspirateurs incorrigibles » (*ibid.*). Quant à la comtesse de Stasseville, elle connaît « le bonheur de l'imposture » (p. 155), que le narrateur du « Dessous » théorise ainsi :

Il y a une effroyable, mais enivrante félicité dans l'idée qu'on ment et qu'on trompe; dans la pensée qu'on *se sait seul soi-même*, et qu'on joue à la société une comédie dont elle est la dupe [...]. Les natures *au cœur sur la main* ne se font pas l'idée des jouissances solitaires de l'hypocrisie, de ceux qui vivent et peuvent respirer, la tête lacée dans un masque. Mais, quand on y pense, ne comprend-on pas que leurs sensations aient réellement la profondeur enflammée de l'enfer? (*ibid.*)

L'enfer des *Diaboliques* trouve là sa définition. Le lieu mythique métaphorise le bonheur de ceux qui savent mettre le mensonge par-dessus leurs passions et qui connaissent dans cette clandestinité les sensations limites leur ouvrant l'absolu, où les extrêmes se rejoignent : « L'enfer, c'est le ciel en creux. Le mot *diabolique* ou *divin*, appliqué à l'intensité des jouissances, exprime la même chose, c'est-à-dire des sensations qui vont jusqu'au surnaturel » (*ibid.*).

#### Les Diaboliques *comme modèles*

« Madame Henri III » devait à l'origine être l'une des *Diaboliques* : le titre apparaissait, en huitième position, dans le plan initial du recueil<sup>115</sup>. La reprise de l'anthroponyme métaphorique, ayant appartenu à un titre, constitue le premier signal de la parenté qui unit l'anecdote aux nouvelles. Le micro-récit condense en outre la thématique de plusieurs d'entre elles.

L'on y retrouve l'imposture et le plaisir clandestin : une femme travestie (les jésuites la croient un homme) se pare d'attributs religieux, se donne ostensiblement la discipline et fait montre de grande piété quand, en sous-

---

<sup>115</sup> Voir *supra*, p. 10, note 6.

main, elle goûte les « plaisirs de Henri III » (d'ailleurs non précisés : travestisme? homosexualité?). Les attributs du personnage ne sont pas sans rappeler ceux dont s'entoure l'enfant du « Plus Bel Amour ». Comme cette femme, « qui porte en ceinture des chapelets de petites têtes de morts, ciselées dans de l'or, sur des robes de velours bleu », la petite masque se couvre d'objets de dévotion : « Elle tordait autour de son maigre corps toutes sortes de scapulaires et se plaquait sur sa poitrine, [...] et autour de son cou bistré, des tas de croix, de bonnes Vierges et de Saint-Esprits » (p. 73). Les réputations dont jouissent les deux personnages ont de plus des résonances identiques : les jésuites croient la première un « saint » et le confesseur de l'enfant la déclare « un ange de pureté et de piété », qui « ignore tout de la vie et du péché » (p. 76). Cependant, dans les deux cas, sous des apparences de piété et de contrition (l'enfant est trouvée « prosternée » devant le crucifix de son lit et présente « des navrements de voix et de physionomie », p. 77), couve une intense sensualité. La discipline n'est pour la mystificatrice qu'un ingrédient du plaisir : elle mêle « au ragoût de ses pénitences le ragoût des autres plaisirs ». Quant à la petite masque, comme on l'a vu<sup>116</sup>, elle recèle la plus profonde des natures sensibles.

La désignation d'une femme d'apparence masculine par le nom d'un homme connu pour son efféminement renvoie de plus au bouleversement des rôles sexuels qu'ont thématiqué les nouvelles. Les femmes du recueil se caractérisent en effet par leur masculinité. Alberte a les cheveux « coupés à la Titus » (p. 30), son front est « néronien » (p. 48), sa main « un peu

---

<sup>116</sup> Voir *supra*, p. 81-82.

grande, et forte comme celle d'un jeune garçon » (p. 33) et sa fine peau de femme, « au lieu de nerfs », cache « autant de muscles » qu'en a un homme (p. 38). La troncation même de son prénom (le prénom « Albertine » abrégé « Alberte », p. 32) le virilise. Elle est en outre la première des Diaboliques à être comparée à madame Putiphar<sup>117</sup> (p. 24) : c'est elle qui « prend » Brassard (*ibid.*) et qui en tout gardera l'initiative. Sa hardiesse fait éprouver au jeune homme la honte d'être « moins homme » qu'elle (p. 34). La dévirilisation de Brassard était déjà marquée par son attitude au combat : une émeute est pour lui un bal, où il poitrine « comme une belle femme [...] qui veut mettre sa gorge en valeur » (p. 15) et sa beauté séduit jusqu'aux « circonstances » (p. 13). L'inversion des rôles est plus nette encore pour le couple que forment Hauteclaire et Serlon. Serlon a l'« air efféminé » (p. 85), ressemble par la tenue et par la contenance à un « mignon du temps de Henri III » (*ibid.*), et, où il a « les nerfs », Hauteclaire a « les muscles » (*ibid.*). Dès leur premier assaut d'escrime, elle domine, et si elle est Clorinde, la vierge guerrière, Serlon de Savigny, lui, n'est pas « le Tancrède de la situation » (p. 95) : son épée ne la touche pas même une seule fois. Torty, témoin privilégié de leur intimité, la croit d'ailleurs « l'homme des deux dans leurs rapports d'amants » (p. 122). La Pudica même, sous ses dehors de « grande jeune fille pâle » à la « forêt de cheveux blonds » (p. 210), au « visage classique qu'on appelle un visage de camée » (*ibid.*), sous ses apparences de « jeune fille, rencontrée par hasard à la

---

<sup>117</sup> Personnage de la *Genèse* (XXXIX, 7 à 18), femme masculine et entreprenante, se vengeant de Joseph qui se refuse à elle. Hauteclaire est dite « cette Putiphar d'une race nouvelle » (p. 109) et les anciennes maîtresses de Don Juan sont comparées aux hôtes de la Putiphar (p. 79). Pour l'inversion des rôles sexuels dans « le Plus Bel Amour de Don Juan », voir Tranouez, 1987, p. 247 et p. 463.

fontaine ou dans le fond d'un bois » (p. 219), en amour est le « sultan » des plus « redoutables odalisques » (p. 214).

La seconde anecdote reproduit le schéma actantiel triangulaire du « Plus Bel Amour de Don Juan » et du « Dessous de cartes » : une mère et sa fille aimant le même homme. Elle réactive de plus le thème de la laideur victorieuse : vieille, la mère reprend à sa fille son amant et sait mieux s'en faire aimer qu'elle. La petite masque, pareillement, bien que « parfaitement indigne du moule splendide d'où elle [est] sortie, laide, même de l'aveu de sa mère » (p. 72), possède pourtant la science de la séduction<sup>118</sup>, faite de réserve, de hauteur, voire de mépris<sup>119</sup>, que sa mère dans son ingénuité ignore.

Cette anecdote, enfin, est l'histoire d'une publication qui est aussi une chute : pour être divulguées, les lettres passionnées sont jetées de la plus haute galerie de l'Opéra. En texte, la révélation de la passion n'est pas ouverture au grand jour mais creusement et chute dans les profondeurs. C'est par exemple le corps d'Alberte défenestré et tombé « dans le trou d'ombre au fond duquel était la rue » (p. 54) qui aurait tout dit. L'aveu de la petite masque s'accompagne d'un « engloutissement » (p. 78) de sa tête dans l'épaule de sa mère, qui ne laisse voir que « le ton de feu de son cou, par derrière » (p. 77). Dans « le Dessous de cartes », un enfant enterré dans une jardinière dénonce une passion jusqu'alors insoupçonnée. La

---

<sup>118</sup> Autre trait qui, outre l'art de la dissimulation, l'érige en Princesse machiavélique : « Être belle et aimée, ce n'est être que femme. Être laide et savoir se faire aimer, c'est être *Princesse*. (*Traité de la Princesse*. Inédit.) » (*Pensée détachée* LIX, p. 1266). Voir aussi la *Pensée détachée* 66, p. 1637.

<sup>119</sup> Voir les pages 72 à 74. Les attitudes de la petite masque sont à rapprocher des manœuvres de séduction d'Alberte. Petit (dans la note 1 de la page 35) voit en la comparaison d'Alberte à une « Princesse en cérémonie » un signal : ses stratégies de séduction auraient peut-être été de celles que Barbey aurait exposées dans le *Traité de la Princesse*.

plaisanterie du marquis de Gourdes, « Quel oubli et quelle oubliette! » (p. 169), associe cet enterrement profane à une autre chute, celle du « corps tombant dans l'abîme caché d'une oubliette » (p. 132) du prologue. En d'autres temps, à la découverte de son imposture, Delphine de Cantor aurait fait « jeter [...] Eulalie dans une des oubliettes du château de Savigny » (p. 119). La Rosalba dévoile à Ydow le secret de la paternité d'un enfant qu'il croyait le sien : le cœur de l'enfant est alors violemment jeté sur le sol (p. 225) et, quittant l'urne où il a été « pieusement » (*ibid.*) déposé, est profané de cette chute brutale. L'histoire de la duchesse, surtout, est aussi celle d'une publication et d'une chute : cette « créature de haute origine » (p. 259), « tombée de plus haut que du rocher de Leucade » (p. 244), se précipite dans un « abîme d'horreur » (p. 250) pour divulguer une histoire qu'elle voudrait dire « à toute la terre » (p. 245).

La jeune femme de l'anecdote est la Diabolique : elle monte au *Paradis* mais, y accomplissant sa vengeance, entre dans les rangs des terribles femmes du recueil et plonge comme elles en enfer.

Les anecdotes sont d'autres *Diaboliques*, les *Diaboliques* sont d'autres exemples. Ainsi subsumées par une argumentation plaidant pour une certaine littérature, les nouvelles reçoivent le statut pragmatique de modèles.

### III. L'Art poétique en acte

Le texte romanesque des *Diaboliques* met la communication littéraire en scène sur (au moins) trois plans énonciatifs : au niveau de l'énonciation, deux nouvelles s'adressant directement à une lectrice, ainsi désignée comme allocutaire<sup>1</sup>; au niveau de l'énonciation énoncée<sup>2</sup>, les co-énonciateurs, narrateurs et narrataires, fonctionnant comme délégués de l'auteur et du lecteur; mais aussi au niveau de l'énoncé narratif<sup>3</sup>, qui procède à la métaphorisation des personnages fascinants en textes ou en éléments textuels et constitue leurs partenaires récepteurs en d'autres lecteurs. Ce montage de simulacres offre plusieurs représentations s'organisant en un système littéraire cohérent : la représentation de l'auteur, sous la figure des différents narrateurs, l'image du lecteur, figuré à la fois par le personnel narrataire et par les herméneutes des femmes du recueil, et celle de l'œuvre enfin, représentée, comme le suggérait la préface, par les *Diaboliques* elles-mêmes.

---

<sup>1</sup> « Le destinataire proprement dit, ou allocutaire [...] se définit par le fait qu'il est explicitement considéré par l'émetteur [...] comme son partenaire dans la relation d'allocation » (Kerbrat-Orecchioni, 1980, p. 23).

<sup>2</sup> Voir *supra*, p. 90, note 21.

<sup>3</sup> Métadiégétique dans le cas des cinq premières nouvelles, et simplement diégétique dans « la Vengeance d'une femme », la duchesse étant la seule *Diabolique* à ne pas être prise dans un récit au second degré.

L'ensemble des récits se présente par conséquent comme l'actualisation des catégories esthétiques décomposables et descriptibles que le péri-texte a déjà permis de dégager, comme un Art poétique non plus seulement théorique mais narrativisé, ou en acte.

## 1. L'image de l'auteur

Il ne sera pas ici tenu compte des dénivellations narratives pour la caractérisation des représentants de l'auteur. Que le narrateur soit situé au niveau diégétique ou métadiégétique, les mêmes traits généraux se profilent. Pour ce qui est de l'art de conter et de la relation à l'œuvre, les narrateurs premiers et seconds ressemblent à Barbey<sup>4</sup> et se ressemblent. Il va s'agir, plus fondamentalement, de chercher à dresser le portrait de l'auteur, tel que Barbey le conçoit et tel qu'il le représente sous ces différentes figures.

### *Le conteur*

Le narrateur aurevillien n'est pas spécialiste de l'art littéraire, il n'est pas même écrivain<sup>5</sup>. Sa performance est orale, singulative et spontanée. Loin de réaliser un projet esthétique, elle est non pas préméditée mais issue d'une circonstance parfaitement imprévisible : « hasard [...] moqueur » (p. 57) d'un accident de diligence et d'un arrêt prolongé sous une fenêtre connue, rencontre inopinée au Jardin des Plantes ou à l'église, ou encore causerie brillante où, sans savoir « de quel point l'on [est] parti », l'on en est venu à « parler romans » (p. 130). L'un des narrateurs du recueil souligne ainsi la nature exclusive et circonstancielle de sa prestation : « [...] la première

---

<sup>4</sup> Voir *supra*, p. 89, note 14 et p. 90, note 18. Voir encore Dodille, 1988, p. 75, Cali, 1986, p. 64-65 et Sémoulé, 1988, p. 119-120. Un indice plaisant semble cependant avoir échappé à la critique à ce jour : la désignation de Don Juan sous l'antonomase « vieux mauvais sujet » (p. 59) est un autobiographème : c'est en effet l'appellatif que Baudelaire avait assigné à Barbey (voir par exemple la lettre de Baudelaire du 9 juillet 1860, in *Correspondance*, II, p. 61). Déjà dans la lettre à Charles Asselineau du 20 février 1859 : « Et ce monstre parfait, le *vieux mauvais sujet*, que devient-il? Cet homme vicieux qui sait se faire aimer » (*Correspondance*, I, p. 552). Barbey a, de plus, comme on sait, donné à son personnage deux de ses prénoms, Jules et Amédée (p. 61), le troisième étant peut-être une dédicace voilée à Hector de Saint-Maur (hypothèse de Dodille in 1988, p. 78).

<sup>5</sup> La figure du romancier et des « faiseurs de livres » sert de repoussoir aux conteurs, p. 48, p. 69 et p. 215. Voir aussi, dans *l'Ensorcelée*, la distinction entre le romancier et le conteur, in *OC*, I, p. 659.

parole que je dis de cette sinistre histoire, c'est à vous! Et encore, il a fallu ce que nous venons de voir pour vous la raconter » (p. 120).

Un roman de longue date, *la Bague d'Annibal*, avait cherché déjà à restituer au discours romanesque la contingence de la parole orale, en détaillant en ouverture ses circonstances de création<sup>6</sup> :

J'ai passé toute ma journée au coin de mon feu à écouter la pluie battre aux fenêtres, et ce soir je suis resté sans lumière longtemps à regarder les lueurs du foyer danser au plafond comme des spectres, chose fort peu réjouissante pour un être aussi mélancolique que moi. Je pouvais sortir, aller dans le monde; mais il eût fallu s'habiller, cette grande affaire de la vie! Et le monde, malgré toutes ses joies, est encore plus triste pour moi que la solitude. [...] J'étais perdu, si je n'avais pensé qu'une histoire à raconter m'irait à ravir.<sup>7</sup>

Le passage à l'écrit est alors considéré comme inessentiel, comme un simple accident dans le processus de création. Pour le narrateur de *la Bague d'Annibal* encore, il avait pour seule vertu d'épargner à l'auditrice la contrainte de l'écoute :

Et je vous ai prise pour mon *audience*, Madame, [...] vous, et vous toute seule, qui me prêteriez votre blanche oreille si je vous en demandais le tuyau; mais je n'ai point une telle exigence. Je ne vous imposerai pas la nécessité d'écouter mon histoire. [...] Je ne parle pas, j'écris, et vous resterez libre. Pour moi, les mobilités de la femme sont saintes, et je ne crois plus qu'en la divinité du caprice.<sup>8</sup>

Mais l'écriture amène surtout une perte. Le conte oral est doté de qualités impressives et esthétiques qu'elle ne saurait rendre. Dans cet autre *Ricochet de conversation* qu'était originellement *Un prêtre marié*, elle était en effet décrite comme un malheureux pis-aller :

<sup>6</sup> « Mentionne-t-on les lieux et les événements qui ont suscité l'initiative d'écriture? CIRCONSTANCES DE CRÉATION », *la Clé*.

<sup>7</sup> *OC*, I, p. 139-140.

<sup>8</sup> *Id.*, p. 140.

J'emportais chaque matin l'histoire de Rollon sur ma pensée [...]. Rentré chez moi en proie aux émotions qu'elle m'avait causées, je faisais comme Polidori, après avoir entendu ce poème inédit et perdu de lord Byron, qui est resté perdu, car ce n'est pas le récit de Polidori qui l'a remplacé.

Je cherchais à fixer l'émotion que j'avais ressentie en me rappelant l'expression toute puissante de ce conteur sans égal qui, comme Homère, n'écrivait pas, et continuait en pleine civilisation la tradition des anciens rhapsodes. Hélas! l'expression envolée était bien... envolée! [...]

Malheureusement, tout cela devait rester, pour qui n'avait pas entendu Rollon Langrune, d'un effet à peu près incompréhensible [...]. Les pages qui vont suivre ressembleront au plâtre avec lequel on essaie de lever une empreinte de la vie, et qui n'en est qu'une ironie! Mais l'homme se sent si impuissant contre la mort, qu'il s'en contente.<sup>9</sup>

Pour le scripteur du « Dessous de cartes », pareillement, la transcription secondaire ne peut entraîner qu'une déperdition du sens et de l'émotion : « Et il raconta ce qui va suivre. Mais pourrai-je rappeler, sans l'affaiblir, ce récit, nuancé par la voix et le geste, et surtout faire ressortir le contrecoup de l'impression qu'il produisit sur toutes les personnes rassemblées dans l'atmosphère sympathique de ce salon? » (p. 133-134)

Le texte écrit va donc s'ingénier à pallier ces pertes par l'invention de procédés propres à redonner vie à une parole supposée antérieure et essentielle. Il va s'agir, plus que de chercher à rapporter des paroles prétendument dites, de mettre un conteur en action.

La première étape de cette mise en scène est purement descriptive. Pris dans le discours d'un narrateur premier, le conteur se voit caractérisé dans son apparence physique et dans son parler singulier. La prosopographie n'est pas accessoire, elle est constitutive de l'image rhétorique de l'orateur : « C'est tout l'homme qui est éloquent. Le regard de l'homme fait partie de

---

<sup>9</sup> OC, I, p. 881-882.

sa voix »<sup>10</sup>. Quant à la description de chaque idiolecte, elle aura pour fonction de susciter chez le lecteur une représentation de la production verbale (fictivement) effective et de venir animer dans son esprit, reconstituant par l'imagination les qualités phoniques et expressives décrites, le discours mort. Ainsi la parole du vicomte de Brassard, lente et vibrante, peut-être héritée d'une éducation anglaise, et qui « donn[e] un tour très particulier à ce qu'il d[it] » (p. 17); ainsi la « voix mordante » (p. 87) du docteur Torty; la voix tout d'abord rauque, puis recouvrant la pureté de son timbre et sa noblesse de la duchesse (p. 248); et l'« extraordinaire éloquence » (p. 183) de Mesnilgrand, recevant une description amplifiée et fortement modalisée qui aura pour effet de l'inscrire dans la conscience du lecteur<sup>11</sup> :

Le mot qu'on a dit de Mirabeau et qu'on peut dire de tous les orateurs : « Si vous l'eussiez entendu!... » semblait fait spécialement pour lui. Il fallait le voir, à la moindre discussion, sa poitrine de volcan soulevée, passant du pâle à un pâle plus profond, le front labouré de houles de rides, – comme la mer dans l'ouragan de sa colère, – les pupilles jaillissant de leur cornée, comme pour frapper ceux à qui il parlait, – deux balles flamboyantes! Il fallait le voir haletant, palpitant, l'haleine courte, la voix plus pathétique à mesure qu'elle se brisait davantage, l'ironie faisant trembler l'écume sur ses lèvres, longtemps vibrantes après qu'il avait parlé [...]. (*ibid.*)

Le prologue de chaque nouvelle procède de plus à la description minutieuse des circonstances de l'acte d'énonciation : univers du discours, partenaires énonciatifs en présence, les narrataires étant eux-mêmes l'objet de représentations proxémiques, de prosopographies et d'éthopées souvent très précises (les auditrices de Don Juan, l'auditoire du « Dessous ») et

<sup>10</sup> *Pensée détachée* LXI, p. 1242.

<sup>11</sup> Perelman et Olbrechts-Tyteca rangent l'amplification parmi les figures de la présence : « L'effet de présence s'obtient, bien plus que par une répétition littérale, par [...] l'amplification; nous entendons, par là, le développement oratoire d'un sujet, indépendamment de l'exagération avec laquelle on l'associe généralement » (1988, p. 237).

parfois jusqu'aux conditions acoustiques de la locution : « l'air était si pur et le quai d'Orsay si profondément silencieux, à ce moment-là, qu' [on] ne perdai [t] pas une syllabe de la voix qu'on entendait dans le salon [...] » (p. 131). Ces précisions offrent un appareil métalinguistique qui, commentant de façon détaillée le discours rapporté dans tous ses aspects, contribue à l'effet de présence recherché.

Au cours de la narration, de nombreux procédés destinés à rappeler qu'un conteur est en activité peuvent être répertoriés. Sur le plan stylistique, tout d'abord, l'écriture va tenter d'imiter la parole par différents moyens graphiques. L'intonation est rendue par les points d'exclamation et d'interrogation et par les italiques (« Il venait de voir *que j'avais vu*, mais il voyait aussi que je ne *voulais rien voir* de ce que j'avais vu », p. 102); le rythme et le débit par les tirets, les points de suspension, les blancs, le découpage en alinéas, voire en chapitres (p. 72). Le discours reste d'autre part dans son lexique marqué par une subjectivité bien particulière : vocabulaire et système d'images médicaux du docteur Torty, libertins de Ravila, militaires de Brassard et de Mesnilgrand, et mystiques de la duchesse.

Le récit est, de plus, fréquemment interrompu par la description de l'*actio* du conteur<sup>12</sup> et par les différentes intrusions et réactions de son auditoire<sup>13</sup>,

---

<sup>12</sup> P. 24-25, p. 47, p. 92, p. 111, p. 115, p. 116, p. 117, p. 202, p. 248, p. 252 et p. 258.

<sup>13</sup> P. 28, p. 37, p. 44, p. 45, p. 47, p. 48, p. 49, p. 69, p. 70, p. 71, p. 91, p. 100, p. 104, p. 116, p. 117, p. 120, p. 124, p. 146, p. 155, p. 156, p. 169, p. 208, p. 211, p. 215, p. 217, p. 218, p. 221 et p. 226.

qui le contraignent parfois à négocier son statut de narrateur<sup>14</sup>. Dans son discours même, les références à la situation d'énonciation (par les déictiques, qui gardent pour ancrage sa propre situation spatio-temporelle) et aux acteurs de la communication abondent, ainsi que l'exhibition de la fonction de régie<sup>15</sup> qu'il assume : « Il est évident, mon très cher, que je suis obligé de passer rapidement sur tous les détails de cette époque [...] » (p. 95) ou encore « Mon cher, ma parenthèse est longue; mais tout ce qui vous fera connaître ce qu'était Hauteclaire Stassin importe à mon histoire » (p. 114) sont des énoncés mettant en scène le locuteur et son partenaire, présent sous les appellatifs, et valorisant le rôle organisateur du conteur.

Le discours auctorial, qu'il soit péritextuel ou narratif, se caractérise par la même « oralité » que celui des conteurs en situation. La préface séparée, les préfaces intégrées, la narration, même « omnisciente », comme dans le cas de « la Vengeance d'une femme », adoptent le ton de la conversation, en imitent les procédés et manifestent la personnalité bien marquée de leur auteur<sup>16</sup>. Partout, il s'agit de naturaliser le discours, de donner l'impression d'une parole improvisée, reflet de la seule ingéniosité personnelle et de l'inspiration du moment. Le conteur aurevillien est l'exact contre-pied du romancier réaliste, que Barbey éreinte en la personne d'un Flaubert, par exemple :

---

<sup>14</sup> L'interlocuteur du « Rideau cramoisi » est le plus « contrariant » (p. 49); ses interruptions sont autant de stratégies de résistance à son installation en position « basse » de narrataire (voir Gelas, 1981, p. 84 et Kerbrat-Orecchioni, 1987, p. 327). Dans cette « bataille pour le crachoir », Brassard oppose une fin de non-recevoir à ses tentatives pour accéder à la position « haute » de narrateur : « Votre histoire est bonne, – dit le vicomte de Brassard assez froidement; – dans un autre moment, peut-être en aurais-je joui davantage; – mais laissez-moi vous achever la mienne » (p. 38).

<sup>15</sup> Genette, 1972, p. 262.

<sup>16</sup> Voir l'analyse du prologue du « Dîner d'athées » in Sémoulé, 1988, p. 114.

Le caractère du lion – littérairement ou non – c'est la force, c'est l'impétuosité, c'est le bond! Et c'est précisément le contraire du genre de talent de Flaubert. Pour lui, le talent, c'est l'effort, l'effort continu, l'effort infatigable; c'est l'étude, c'est l'étude acharnée.<sup>17</sup>

La conversation<sup>18</sup> spontanée reste au contraire pour lui le modèle insurpassable<sup>19</sup>, dont l'écrit doit viser à retrouver la manière, le brio et le ton : « Allé au Journal. – Fait un diable de bon article, d'un tour oratoire et écrit comme il aurait été parlé »<sup>20</sup>. Il faut écrire vite et dans l'urgence, ne pas se corriger :

Allé au Journal. *Articlé* avec une furie de plume que j'ai maintenant pour trousser un article comme pour dépêcher une lettre. – Je suis convaincu, et je le dirai à G [uérin], malade comme moi de ce marasme de stérilité que des esprits difficiles et défiants ont toujours, je suis convaincu qu'il ne faut pas se regarder faire, car alors l'ambition du détail, la recherche du trait, arrête et tient en échec, mais qu'il faut marcher devant soi et toujours, sans même se relire, si besoin est [...].<sup>21</sup>

Et l'on sait que Barbey, s'il corrigeait avec grand soin les épreuves de ses textes, ne tolérant aucune infidélité au manuscrit, en revanche les écrivait

<sup>17</sup> Article du 10 mai 1881, *OEH*, XVIII, p. 123. C'est le manque de spontanéité qu'il avait déjà reproché à Zola : « Tout est volonté chez lui, et il n'y a que l'inspiration qui fasse de l'art vrai et profond » (article du 29 janvier 1877, *OEH*, XVII, p. 227).

<sup>18</sup> Sur le goût de Barbey pour la conversation, voir les *Memoranda*, p. 934, p. 808, p. 969 et p. 1008.

Paul Bourget a de plus laissé de magnifiques témoignages sur la conversation aurevillienne. Cette anecdote : « Un de ces soirs, nous n'avions trouvé pour nous conduire qu'une informe victoria délabrée et branlante. Le cocher était un nain en haillons qui fouettait d'un bras infirme un cheval digne de d'Artagnan : "Nous sommes dans le char de Titania – me dit d'Aurevilly – comme le véhicule traversait la place de la Concorde – et conduits par un gnome..." » (cité in Petit, 1963, p. 598-599); puis ce dithyrambe : « J'ai fréquenté et goûté quelques-uns des conversationnistes les plus justement célèbres de mon temps [...]. De causerie comme celle de Barbey, je n'en ai pas connue. C'était un jaillissement continu d'éclatantes images, des ironies vengeresses, alternant avec des magnificences d'éloquence et de poésie, puis des mots à l'emporte-pièce et des anecdotes, pittoresques et truculentes, bouffonnes ou tragiques, le tout dit avec une voix prenante et mordante, et quelle physionomie, altière, mélancolique, enthousiaste et désenchantée, ravagée et dominatrice » (*id.*, p. 652).

<sup>19</sup> « J'écris comme je parle et je parle mieux que je n'écris quand l'Ange de feu de la Conversation me prend aux cheveux [...] » (lettre à Trebutien du 12 février 1855, *CG*, IV, p. 174.).

<sup>20</sup> *Memorandum* du 20 janvier 1839, p. 1024.

<sup>21</sup> *Memorandum* du 21 janvier 1839, p. 1024.

vite, sous l'effet de l'*estro*<sup>22</sup>, de la « *palpitation nerveuse* qui [l'] avertit toujours quand [il] fai [t] bien »<sup>23</sup>, de cet état de fièvre créatrice et d'agitation qu'il aimait à atteindre dans la conversation. À propos d'une page d'*Une Vieille Maîtresse*, par exemple :

Il y a telle page qui a été tracée dans une ivresse de pensée que je n'ose appeler de l'inspiration (il est des mots diablement scabreux à employer) mais qu'en face du papier inerte et muet je n'avais jamais ressentie. Tout au plus je l'avais éprouvée dans ces frémissantes conversations où j'exécute à moi seul des sonates de quatre mains, la conversation étant la seule chose qui monte toutes les puissances de mon esprit à la plus haute octave qu'il puisse atteindre.<sup>24</sup>

Le conteur n'est donc pas une figure artificielle inventée pour mieux « faire passer » des contenus problématiques. C'est le seul auteur possible pour une littérature entretenant des liens aussi étroits avec la conversation, dont elle tire son origine. Idéal d'une écriture conversationnelle<sup>25</sup> parfaitement réalisé, si l'on en croit Louise Read, amie des dernières années qui, écoutant parler Barbey, disait croire encore le lire :

Il parle comme il écrit et avec un accent et une chaleur inconcevables. Il se dépense avec une générosité qui effraye même d'abord, mais il a un fond si riche qu'on sent vite qu'il n'y met pas le moindre effort. Écrire, parler, c'est sa vie, dit-il. On croit le lire en l'écoutant, et en le lisant on croit l'entendre encore.<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> « *Je jouis d'avance* de la mine que vous ferez à ce morceau. Le suivant ne va pas tarder à suivre, et le suivant! et le suivant! *Comme s'il en pleuvait*. J'ai l'*estro* » (lettre à Trebutien, du 22 novembre 1855, *CG*, IV, p. 308). Barbey rédige à cette époque la préface des *Reliquiae* d'Eugénie de Guérin, qu'il envoie à Trebutien page par page, sans se relire.

<sup>23</sup> *Memorandum* du 30 décembre 1838, p. 998.

<sup>24</sup> Lettre à Trebutien du 15 mai 1845, *CG*, II, p. 29.

<sup>25</sup> Barbey définissait *le Chevalier Des Touches* comme « un roman-conversation » (lettre à Louis Poupart de 1865, *CG*, VI, p. 279).

<sup>26</sup> Lettre de Louise Read à Paul Haag, inédite, citée in Petit, 1963, p. 576.

*La cause première*

Je viens de relire – ce matin même  
 – *le Giaour!* – quel charme amer! le  
 poète y est pour beaucoup –  
 d’abord pour la *cause première* – la  
*cause* –, sans lui, rien!  
*Disjecta Membra*, le 4 juin 1875.

Les narrateurs ont tous été acteurs ou témoins impliqués du drame, ce n’est pas l’événement survenu qu’ils rendent mais l’événement tel que leur sensibilité et leur conscience particulières l’ont perçu et filtré. Leur présence se manifeste sur tous les plans de la narration, dans toutes les formes de psycho-récits (« un souvenir me saisit [...] », p. 160), dans les discours intérieurs narrativisés (« Je me dis qu’il fallait avoir du sang-froid [...] », p. 52) autant que dans les récits d’événements, modalisés par l’expression de leurs réactions pathémiques. Le plus bel exemple, certainement, de la sensibilisation de la chose vue par un récepteur en situation nous est fourni par la scène d’amour espionnée par Torty. Le docteur en effet surprend un baiser qui, dit-il, « dura bien soixante pulsations comptées à ce pouls qui allait plus vite qu’à présent, et que ce spectacle fit aller plus vite encore... » (p. 113). Le réel n’est alors plus celui, objectivement descriptible, du savant, le temps lui-même n’est plus le temps chronométrique, commun<sup>27</sup>. Il se mesure à l’aune de la seule émotion qu’il suscite et de la manifestation somatique de celle-là. Le monde aurevillien est un monde centripète, dont le sujet sentant est le centre. L’ouverture du recueil, dans les premières pages du « Rideau cramois », procède à ce bouleversement ontologique. Ce n’est pas le sujet

---

<sup>27</sup> La montre de Torty s’est du reste arrêtée (p. 111).

qui, avançant dans la nuit, va aux objets du monde mais les objets qui viennent à lui : les « objets extérieurs [...] disparaissaient dans le mouvement de la voiture, et [...] semblaient courir dans la nuit, en sens opposé à celui dans lequel nous courions » (p. 18).

Techniquement, les récits respectent la restriction de champ et la focalisation interne. Les motivations profondes d'autrui restent inconnues, les comportements sont minutieusement décrits par des observateurs hors de pair mais subsistent à l'état de signes, l'incursion dans la psychologie de l'autre se limitant à des hypothèses, souvent énoncées sous la forme interrogative. « Était-ce un manège que sa conduite? Était-ce coquetterie? N'était-ce qu'un caprice après un autre caprice... ou simplement stupidité? » (p. 39) sont des questions sur les ressorts d'Alberte qui resteront sans réponse sûre. Les dialogues sont rapportés au style direct, tels qu'ils auraient été entendus ou, plus souvent, narrativisés par le recours au style indirect libre, le narrateur pouvant ainsi combiner aux paroles d'autrui ses propres jugements et réactions émotives. Lors de la disparition de Hauteclair, les questionnements, bavardages et médisances fusent, que Torty transpose et agrémente de ses propres commentaires :

Comment, et avec qui, cette fille si correcte et si fière s'en était-elle allée?... Qui l'avait enlevée? car, bien sûr, elle avait été enlevée... Nulle réponse à cela. [...] Que de motifs pour être en colère! D'abord, ce qu'on ne savait pas, on le perdait. Puis, on perdait l'esprit sur le compte d'une jeune fille qu'on croyait connaître et qu'on ne connaissait pas, puisqu'on l'avait jugée incapable de disparaître *comme ça*... Puis, encore, on perdait une jeune fille qu'on avait cru voir vieillir ou se marier, comme les autres jeunes filles de la ville – internées dans cette case d'échiquier d'une ville de province, comme des chevaux dans l'entrepôt d'un bâtiment. (p. 98-99)

Le récit exploite fréquemment le glissement de focalisation. Un personnage, un événement, sont alors appréhendés par plusieurs personnages-points de

vue<sup>28</sup>. Une première scène introduit Marmor (p. 140-144). Le conteur semble la prendre à son compte et la décrit avec précision et force détails.

La source en est cependant identifiée rétrospectivement :

Je me suis arrêté sur cette première soirée d'un séjour qui dura plusieurs années. Je n'y étais pas; mais elle m'a été racontée par un de mes parents plus âgé que moi, et qui, joueur comme tous les jeunes gens de cette petite ville [...], se prit de goût pour le dieu du *chelem*. (p. 144)

L'important est que la scène ait été réfléchié par un médiateur qui, lui aussi, se soit pris « de belle passion » (p. 158) pour le personnage représenté, assurant ainsi la sentimentalisation de la représentation.

L'histoire contée est d'autre part un souvenir lointain. Le premier narrateur a rencontré Brassard « il y a terriblement d'années » (p. 11, incipit du recueil) et cette rencontre se produit trente-cinq ans après l'aventure avec Alberte; l'histoire de la petite masque « remonte au plus bel instant de [1] a jeunesse » (p. 68) de Ravila qui, au moment du souper, est « Don Juan au cinquième acte » (p. 61); celle des amants criminels date des « premières années qui suivirent la Restauration » (p. 89), de la prime jeunesse de ceux qui ont, lors du récit, « *passé la ligne* [...] fatale » des quarante ans (p. 85); le passage de Marmor de Karkoël dans la ville a eu lieu dans les années vingt (p. 137), lorsque le conteur était « un adolescent encore » (p. 157) et l'histoire de la Rosalba commence en 1808, pendant la guerre d'Espagne (p. 204), tandis que Mesnilgrand n'a pas trente ans<sup>29</sup>, et c'est à « quarante ans passés » (p. 179) qu'il la raconte. Le récit est donc le résultat de la

<sup>28</sup> « Un personnage impose-t-il son point de vue à l'ensemble du récit? PERSONNAGE-POINT DE VUE », *la Clé*.

<sup>29</sup> Mesnilgrand, cousin de Barbey, est né en 1781. Pour la biographie du personnage, voir Petit, 1966, p. 1286.

« contention » d'une « mémoire résurrectionniste »<sup>30</sup>. Le conteur, comme l'artiste baudelairien, ne « peint » pas d'après modèle mais d'après « l'image écrite dans [son] cerveau »<sup>31</sup> : d'après la seule trace que personnages et événements y ont laissée. C'est un réel profondément transmué par son équation personnelle qui nous parvient. C'est une tranche de vie passée, intériorisée, incorporée, digérée et qui ne rend plus qu'une image subjective, qui pour Barbey est la seule réalité, quand la vision immédiate reste aux surfaces. Il l'avait déjà dit, la remémoration constitue pour lui la vraie définition, aux accents étonnamment proustiens<sup>32</sup>, du talent :

Tout cela [les excès et les aventures du passé], comme la plupart des fautes commises, comme le temps que l'on croit perdu, doit devenir plus tard du talent peut-être. Ces souvenirs mauvais, ces impressions sont la glaise et la paille de ce mortier du talent qui empêche que ce qu'on veut bâtir ne croule. Que de Romans, je pourrais tirer de ma vie, si je ne les tirais pas de ma pensée! Que d'observations, que de faits et que de perspectives je retrouve dans la chambre noire de ma mémoire, qui ne s'étaient pas *enfoncés* en moi, mais qui s'étaient arrêtés à la vitrine de mon œil, quand j'avais, réellement, le paysage sous mes yeux!<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> Baudelaire, « l'Art mnémonique », *Curiosités esthétiques*, édition citée, p. 471.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 470.

<sup>32</sup> Voir « le Style selon Proust », in Dupriez, 1971, p. 104-106.

<sup>33</sup> Lettre à Trebutien du 1<sup>er</sup> septembre 1853, *CG*, III, p. 243. Et dans une lettre précédente : « Les Artistes savent ce que valent les souvenirs. *Platon* croyait que l'âme en était faite. *Platon* avait peut-être raison pour l'âme. Mais pour le talent, il n'y a pas de *peut-être* » (lettre à Trebutien du 27 juillet 1853, *CG*, III, p. 230).

## 2. L'image du lecteur

Un livre qui m'a séduit est comme une femme qui me fait tomber sous le charme. [...] Et quant à l'« apport » du livre à la littérature, à l'enrichissement qu'il est censé m'apporter, sachez que j'épouse même sans dot.

Julien Gracq, *En lisant en écrivant*.

Le lecteur reçoit dans le recueil au moins trois classes de représentants : la lectrice invoquée<sup>34</sup>, les narrataires intradiégétiques et les figures actoriales métaphorisées sur l'isotopie « logos » en interprètes des personnages diaboliques.

Les Diaboliques sont en effet des créatures sémiotiques. Ils<sup>35</sup> sont thématiques en êtres de fuite, en Sphinx<sup>36</sup> dont l'énigme jamais ne sera résolue. Ils accèdent rarement au discours direct et leur parole se caractérise par sa non-signifiante ou par sa non-véridicité, qu'elle soit monosyllabe, « arraché, d'obsession » (p. 47) à Alberte, épigramme mensongère de la comtesse de Stasseville (p. 153), réflexion de joueur de Marmor (p. 141) qui pour le reste est une « espèce de muet » (p. 151) ou exclamation énigmatique de la Rosalba (p. 216), qui ne jette aucune lumière sur sa vérité. Ils n'offrent à l'observateur qu'un système de signes à décrypter, dont tout devra être déduit : airs de Princesse ou trances d'Alberte, regards inquisiteurs, comportements paroxystiques ou sceaux de la piété chez la petite masque, « marques trahissantes » (p. 111) au visage de Hauteclair, imperceptibles signes de sensualité chez la comtesse de Stasseville, pâleur

<sup>34</sup> Le lecteur invoqué est l'instance à laquelle le texte s'adresse explicitement comme à son narrataire (voir Maingueneau, 1990, p. 30).

<sup>35</sup> La préface ne parle que de femmes. On inclut ici à ce groupe Marmor de Karkoël, pour lequel l'ensemble du personnel romanesque se prend d'une passion aux composantes érotiques patentes (voir l'étude de Tranouez, *in* 1987, et notamment les pages 224, 229-230 et 243).

<sup>36</sup> P. 47, p. 143, p. 154, p. 216 et p. 217.

d'Herminie, etc. Portraits et descriptions de comportements portent la marque du travail d'inférence auquel se livrent les récepteurs : les modalités énonciatives (« elle me produisait l'effet de [...] », p. 47; « son dos se redressa, comme si je lui avais [...] », p. 74; « Il me fut évident, au bout de quelques jours [...] », p. 106; son geste « semblait [...] », p. 140) et le vaste lexique de l'herméneutique (« une espèce d'air [...] difficile à caractériser », p. 31; « faisait venir dans l'esprit », p. 141; « il y avait pour l'observateur », p. 145; « ses aventures [...] se révélaient [...] », p. 150).

Le système comparatif et métaphorique inscrit d'autre part ces signes sur l'isotopie artistique<sup>37</sup>. Les Diaboliques sont assimilés dans leur apparence à des œuvres d'art : Alberte a la physionomie de *l'Infante à l'épagueul* (p. 31); Serlon et Hauteclaira forment le couple de Canova (p. 113), qui dit tout de leur intimité; l'impassible Marmor ressemble à une statue de basalte (p. 143); la petite masque à une cariatide (p. 73); la Rosalba à une statue de corail (p. 216), aux « célestes madones de Raphaël » (p. 213) et la duchesse à la *Judith* de Vernet (p. 327), à une mystérieuse statuette « obscène » (p. 239) qu'elle semble incarner (p. 239-240) ou encore à la tentatrice du tableau de Véronèse (p. 240).

Mais surtout, les personnages fascinants sont thématiques en textes ou en éléments livresques. Le front de Hauteclaira est une page, son bonheur y est « écrit » de telle sorte « qu'en y répandant toute la bouteille d'encre double avec laquelle elle [a] empoisonné la comtesse, on n[e pourrait] pas [...] l'effacer » (p. 123); on peut lire sur celui de Marmor les aventures qu'il se

---

<sup>37</sup> On le rappelle, l'isotopie « logos » comprend toutes les manifestations de la fonction communicationnelle : personnages mythiques, littéraires, éléments textuels, scripturaux ou oraux, œuvres d'art, etc. (voir *supra*, p. 53, note 168).

refuse à dire : elles y sont « tracées en caractères mystérieux » (p. 150). Sa physionomie et ses gestes sont autant de « hiéroglyphes » qui n'ont « qu'un fort petit nombre de mots » mais qui restent « indéchiffrable [s] » (p. 150), autant que l'est la comtesse de Stasseville, quant à elle comparée à un « manuscrit qu'il aurait été impossible de déchiffrer » (p. 149) et que de dépit l'on aurait fini par jeter « derrière un coffre » (*ibid.*). Tous sont identifiés à des personnages mythiques ou littéraires : comme on l'a vu, Alberte est la Princesse du *Traité* et la petite masque une autre Vellini; Serlon et Hauteclair, éternellement amoureux, sont Philémon et Baucis (p. 88), mais Baucis est aussitôt corrigée en lady Macbeth (*ibid.*), puis en Clorinde (p. 95) et en fille d'Assuérus (p. 102); tous deux jouent une comédie d'acteurs (p. 110) puis « refont [...] le magnifique chapitre de *l'Amour dans le mariage*, de Mme de Staël, ou les vers plus magnifiques encore du *Paradis perdu* dans Milton » (p. 126); Marmor a des yeux noirs « à la Macbeth » (p. 141), il reprend l'histoire du *Pirate* (p. 150), incarnant tour à tour Cleveland et Mordaunt (*ibid.*) et la comtesse est par le physique et par la position la Mlle de Retz des *Mémoires* du cardinal (p. 145). L'impudique Rosalba est une bacchante (p. 211), ses charmes la dotent du pouvoir de Circé sur les hommes (p. 214) et, créature oxymorique, elle est à la fois Vierge et Messaline (*ibid.*). La duchesse dans son implacabilité est la Judith d'un Tressignies devenu Holopherne (p. 237), et, dans son pouvoir de sidération, une Gorgone antique (p. 252), qui a ses serpents dans le cœur.

Les personnages récepteurs de l'effet-Diaboliques assument par conséquent différents rôles actantiels qui figurent le nôtre : celui de l'observateur, dont la version dégradée est donnée par le rôle de l'espion

qu'endosse le docteur Torty<sup>38</sup>, et ceux de l'interprète et du contemplateur. Mesnilgrand se fait en effet spectateur de la Rosalba : « Je regardais vivre et agir cette femme, qui m'intéressait comme spectateur » (p. 219); Brassard et Tressignies se positionnent quant à eux en esthètes face à leurs fascinatrices : Brassard, pour mieux se plonger dans la pensée d'Alberte, dessine son visage (p. 43) et Tressignies a pour la duchesse l'« attention concentrée » qu'on met à regarder une « œuvre d'art » (p. 258). Il assume enfin explicitement le rôle du lecteur : l'histoire de la duchesse est pour lui « un poème étrange et tout-puissant » (p. 260) dont il feuillette « rêveusement en lui les pages toujours ouvertes » (*ibid.*).

Des trois grands types de représentants du lecteur définis, de la lectrice invoquée à ces autres lecteurs que figurent les réflecteurs en texte, peut être tirée une image du récepteur littéraire, constitutive de la poétique globale qui s'expose.

---

<sup>38</sup> « [...] de l'observation, je tombai dans l'espionnage, qui n'est que de l'observation à tout prix » (p. 110).

*La lectrice*

Deux des nouvelles s'adressent directement à une allocutaire, désignée sous l'appellatif « Madame ». Cette fois encore, le procédé n'est pas nouveau. Le tout premier roman, *le Cachet d'onyx*, s'adressait à une lectrice, précisément située et dont l'impressionnabilité singulière motivait le récit :

Othello vous paraît donc bien horrible, douce Maria? Hier, votre front si blanc, si limpide, se crispait rien qu'à le voir, ce *diable noir*, comme l'appelle Émilie. Votre haleine traînait sur vos lèvres entr'ouvertes; vos larmes, vos sanglots, votre pose, tout en vous disait : « Pitié! » à Othello [...]. Voulez-vous que je vous raconte une histoire de jalousie? [...] Voulez-vous que je vous fasse aimer Othello?<sup>39</sup>

Et l'on a vu que *la Bague d'Annibal* s'adressait aussi à une femme particulière, également mise en scène et caractérisée :

Pourquoi ne vous dirais-je point cette histoire, Madame? Vous êtes trop spirituelle sans doute pour n'avoir pas des moments d'ennui comme une sottise [...]. Si vos yeux ne tombent pas ici, vous ne saurez jamais qu'un soir où peut-être vous étiez dans le monde, parée, souriante et coquette, [...] vous m'écoutez.<sup>40</sup>

La destinataire du recueil se définit en partie dans les apostrophes rhétoriques<sup>41</sup> qui interrompent la narration (« L'avez-vous déjà rencontré, le docteur Torty? », p. 81) et dans les parabases<sup>42</sup> (« peut-être la reconnaîtrez-vous [...] », à propos de la duchesse de \*\*\*, p. 66) : il s'agit d'une parisienne et d'une mondaine. Les adresses<sup>43</sup> du recueil, de la même façon, la qualifient. La première se présente en effet comme une réponse à une exclamation pouvant manifester l'étonnement comme l'admiration et que

<sup>39</sup> *OC*, I, p. 3-4.

<sup>40</sup> *Id.*, p. 139-140.

<sup>41</sup> « Fait-on mine de maintenir la communication en interpellant l'interlocuteur fictif? », *la Clé*.

<sup>42</sup> « S'adresse-t-on au lecteur au détour d'un récit, d'une explication? », *id.*

<sup>43</sup> « Le lecteur (ou l'auditeur) est-il indiqué dans le texte? ADRESSE 1 », *id.*

l'on doit rétrospectivement attribuer à une femme<sup>44</sup> :

[...] le comte de Ravila de Ravilès...

« Quel nom!

– Un nom providentiel, Madame. » (p. 61)

Et la seconde répond à une attitude réprobatrice implicite envers les irrévérances du docteur Torty : « Que voulez-vous, Madame, il n'avait pas la bosse du respect » (p. 82). Dans les deux cas, la lectrice se voit attribuer un rôle spécifique, conforme à l'image d'un certain « éternel féminin » qu'entretiennent le recueil tout comme les *Memoranda*, ensemble de dispositions comprenant l'extrême réactivité, que manifeste l'exclamation dans la première séquence, et le souci des convenances, que pré suppose la seconde adresse, enjoignant à la désapprobatrice la résignation. Les auditrices du « Dessous de cartes » constituent à ce titre un auditoire iconique. Elles forment en effet un sous-groupe<sup>45</sup> aux attitudes réceptives homogènes et représentatives. À l'instar des narrataires des romans de jeunesse cités, elles paraissent rejeter l'histoire : Sibylle, tout d'abord, puis la baronne de Mascranny, qui rétrospectivement en vient à l'approuver (« Ma pauvre Sibylle avait presque raison de ne pas vouloir de votre histoire », p. 156), et elles ponctuent la narration de réactions passionnelles stéréotypées : « mouvement de pruderie offensée » (p. 146), « cri de la loyauté révoltée » (p. 155), « frémissement nerveux » (*ibid.*),

---

<sup>44</sup> Qui ne peut être la marquise Guy de Ruy : le personnage est maintenant énoncé à la troisième personne (« Ce que je venais de dire à la marquise Guy de Ruy [...] », p. 61) et l'exclamation ne peut être le fait d'une mondaine qui connaît Ravila de longue date et qui, à la révélation de son identité, s'est contentée de reconnaître l'adéquation de son surnom : « Lui! C'est bien, en effet, Don Juan » (p. 60). Une autre femme est donc réceptrice de l'ensemble, y compris de la conversation rapportée au premier chapitre de la nouvelle.

<sup>45</sup> Sous-groupe d'ailleurs constitué par le conteur lui-même, quand il s'agit de décrire le physique du « ravageur » (voir les *Memoranda*, p. 790) : « Or, ce Marmor de Karkoël, Mesdames, était, pour la tournure [...] » (p. 140).

« cri très vrai » ou « haut-le-corps [...] convulsif » (p. 169). Les hommes font quant à eux figure d'adjuvants de la narration : le vieux vicomte de Rassy intervient au « mouvement de pruderie » féminin pour cautionner le portrait qui vient d'être dressé : « Sur ma parole, c'était bien ce que vous dites, cette comtesse de Stasseville » (p. 146) et quand il s'agit d'éclairer le personnage décrit par « une étude à la Cuvier sur sa personne » (p. 155), c'est encore un homme qui appuie le conteur de son autorité, et dont la « gravité » contraste avec l'émotivité de l'auditoire féminin : « Le docteur inclina gravement la tête en signe d'adhésion » (*ibid.*). Chaque page des *Memoranda* le répète : les femmes sont pour Barbey ces « êtres sédentaires et nerveux »<sup>46</sup>, profondément impressionnables et aisément « victimes du magnétisme de la volonté des autres quand ces autres en ont une »<sup>47</sup>. Attribuer aux *Diaboliques* un lectorat féminin ainsi déterminé est alors dans son esprit « faire son effet »<sup>48</sup> à bon compte.

Mais c'est aussi assurer aux histoires une réception animée d'une disposition pathémique essentielle à leur succès : une curiosité aiguë. La préface a annoncé le contenu thématique des nouvelles : il allait s'agir de femmes, racontées par un homme. Comme pour les auditrices de Don Juan, comme pour Mme Trolley dans les lettres à Trebutien<sup>49</sup>, l'intérêt va venir de la volonté de savoir ce qui s'en dit. Les nouvelles sont des confessions d'homme à homme(s) : Brassard, Don Juan<sup>50</sup> et Torty se livrent au narrateur premier, Mesnilgrand aux convives du scandaleux dîner et, si l'histoire de

---

<sup>46</sup> *Memorandum* du 6 décembre 1836, p. 789.

<sup>47</sup> *Memorandum* du 21 juin 1838, p. 909.

<sup>48</sup> « [...] cette chose délicieuse en France! » (p. 262).

<sup>49</sup> Voir *supra*, la lettre citée p. 102.

<sup>50</sup> Voir p. 65.

Tressignies nous parvient, dont le narrateur affirme que « rien n'appartient à l'invention de celui qui la raconte » (p. 231), suivant ainsi le système narratologique instauré par les nouvelles précédentes, il a bien fallu que Tressignies se confie. Cette intimité masculine constituera pour la lectrice un exotisme; elle aura accès à un espace communicationnel dont elle se voit d'ordinaire forclore : « Nous ne sommes pas des bégueules entre nous. Nous sommes deux hommes, et nous pouvons nous parler comme deux hommes » (p. 51), précise Brassard, au récit des plaisirs dont Alberte l'a comblé. Suivre Tressignies sur les pas d'une prostituée sera pour elle non seulement vivre aventure et dépaysement, découvrir les bas-fonds parisiens et les mauvais lieux, d'ailleurs précisément décrits, mais encore acquérir un certain métasavoir sur les goûts de l'autre sexe en matière de séduction : « qui ne le sait? en libertinage, le mauvais goût est une puissance... » (p. 239), lui révèle-t-on par exemple à l'occasion de la description d'une tenue féminine. Du dîner des athées, elle sera la seule voyeuse. Ce repas « découronn [é] de femmes » (p. 194) lui offrira le spectacle des « conversations échevelées d'un dîner d'hommes » (*ibid.*), pour elle inédit. Et, dans cette assemblée « d'hommes attablés entre eux » (*ibid.*), c'est encore d'elle, ou de ses pairs, qu'il s'agit :

La femme est l'éternel sujet de conversation des hommes entre eux, surtout en France, le pays le plus fat de la terre. Il y avait les femmes en général et les femmes en particulier, – les femmes de l'univers et celle de la porte à côté, – les femmes des pays que beaucoup de ces soldats avaient parcourus [...], et celles de la ville, chez lesquelles ils n'allaient peut-être pas, et qu'ils nommaient insolemment par nom et prénom, comme s'ils les avaient intimement connues, sur le compte de qui, parbleu! ils ne se gênaient pas, et dont, au dessert, ils pelaient en riant la réputation, comme ils pelaient une pêche, pour, après, en casser le noyau. (p. 195).

Où l'on retrouve le thème des femmes-pêches de la préface et où l'on découvre le traitement, pour la lectrice définie effrayant, qui leur était réservé.

Il est évident cependant que la lectrice invoquée n'est pas le seul lectorat visé par le texte<sup>51</sup>. Cette figure représente aussi une posture mentale de base, envisagée pour le déclenchement d'une stratégie persuasive visant à opérer, chez le lecteur effectif, la conversion à l'attitude requise pour la bonne réception du texte littéraire.

### *Le converti*

Les narrataires intradiégétiques indiquent au lecteur un itinéraire réceptif. Si tièdes ou récalcitrants soient-ils au commencement du récit, ils le sanctionnent tous en fin de parcours par une rétribution : acquiescements rétrospectifs (« C'est très vrai, ce que vous disiez », p. 170; « Tu avais raison, Mesnil, quand tu disais [...] », p. 227), silences troubles, et surtout marques d'une profonde mutation intérieure, rétribution suprême pour le conteur dandy et « chercheur d'influence »<sup>52</sup>. L'histoire a agi, qui, au cours du récit de Mesnilgrand, a « transformé en rêveurs ces soldats qui avaient vu tous les genres de feux, ces moines débauchés, ces vieux médecins, tous ces

---

<sup>51</sup> Pour la petite histoire : certains contemporains considéraient le livre comme « impossible à mettre entre les mains d'une femme » (Claretie, 1974, p. 62). Pour Lescure, c'était « exclusivement une lecture virile ou féminine, mais pour les femmes auxquelles la tête ne tourne point » (1974, p. 39). Et lors du procès, le juge Ragon a cherché à savoir si l'on employait des femmes dans l'atelier où le recueil avait été imprimé. On lui a alors assuré qu'elles avaient été tenues à l'écart de l'ouvrage en question (informations récoltées par Hirschi et données in 1974, p. 11). En 1850, Barbey avait déjà pour ses nouvelles l'idée de contenus excluant un certain lectorat féminin : « Plusieurs de ces Nouvelles paraîtront peut-être dans *la Mode* (comme le *Dessous de Cartes*), mais non toutes, car il y en aura de trop fortement alcoolisées pour les liseuses blanches et roses de *la Mode* » (lettre à Trebutien du 27 mai 1850, *CG*, II, p. 164).

<sup>52</sup> *Du Dandysme*, p. 715.

écumeurs de la vie et qui en étaient revenus » (p. 212); l'histoire a agi qui, du « chasseur aux histoires » (p. 21), badin et « contrariant » qu'est le tout premier narrateur, a fait un jouisseur d'histoire, ressassant celle d'Alberte qu'il voit, depuis, « dans [s]es rêves » (p. 57). Celle de Don Juan transforme le groupe convivial des causeuses animées et spirituelles en penseuses solitaires, plongeant chacune dans sa propre intériorité, la comtesse de Chiffrevas, regardant « attentivement dans le fond d'un verre de vin du Rhin, en cristal émeraude, mystérieux comme sa pensée » (p. 79), l'impérieuse et cynique duchesse se faisant quant à elle soudain « songeuse » (*ibid.*). Le confident de Torty ne sort pas non plus indemne du récit. Tout d'abord épouvanté et scandalisé par les détails de l'histoire (p. 116, p. 120), il finit par s'abandonner à la fascination pour Hauteclair, fascination qui s'atteste par la recherche de la « fêlure » (p. 127) dans son scandaleux bonheur, puis par l'enchaînement des répliques finales :

« Toute criminelle qu'elle soit, – fis-je, – on s'intéresse à cette Hauteclair. Sans son crime, je comprendrais l'amour de Serlon .  
– Et peut-être même avec son crime! – dit le docteur. – Et moi aussi! » ajouta-t-il, le hardi bonhomme. (p. 128)

Le mot de la fin est laissé au vieil immoraliste auquel, par son assentiment tacite, le narrateur marque *in fine* son ralliement.

La conversion la plus spectaculaire est peut-être celle que met en scène le finale du « Dessous de cartes ». La narration a fait plus qu'horrifier les auditeurs, que les faire rêver au « fantastique de la réalité » (alinéa 4, p. 170) ou les persuader de la vérité de la théorie du soupirail, que chacun peut maintenant s'approprier et formuler en fonction de son genre d'esprit : métaphore ludique de la baronne de Saint-Albin, « joueuse comme une vieille ambassadrice » (« Quel aimable dessous de cartes ont vos parties de

whist! [...] À moitié montré, il fait plus d'impression que si l'on avait retourné toutes les cartes, et que l'on eût vu tout ce qu'il y avait dans le jeu », alinéa 3), et comparaison romantique de la passionnée Sophie de Revital<sup>53</sup> (« Il en est également de la musique et de la vie. Ce qui fait l'expression de l'une et de l'autre, ce sont les silences bien plus que les accords », alinéa 5). L'histoire de Marmor a, comme sa passion du jeu la petite ville (p. 151), véritablement contaminé le groupe des narrataires. Elle a commencé par « marbrer » (rappelons-le, *marmor* est le « marbre ») les visages (p. 164), marquant les corps de son influence, puis elle a, plus foncièrement, transmué chaque auditrice en Diabolique en puissance. La comtesse de Damnaglia est comparée à Mme de Stasseville, dont on apprend qu'elle partage les facultés dissimulatrices : « On prétend que, comme Mme de Stasseville, la comtesse de Damnaglia a la force de cacher bien des passions et bien du bonheur » (p. 170-171). Elle est de plus dotée d'un programme narratif parallèle, qui suggère une identité de sentiments : elle qui « mordait du bout de sa lèvre », d'attention, « l'extrémité de son éventail replié » (p. 131) il n'y a qu'un instant, maintenant le « ronge » (alinéa 6, p. 170), variant ainsi la scène des résédas, où la comtesse de Stasseville « saisit avec ses lèvres effilées et incolores plusieurs tiges de fleurs odorantes » et les broie « sous ses dents » (p. 164). Son nom acquiert alors, par annomination<sup>54</sup> un sens symbolique<sup>55</sup> : il la destine à la damnation, la range parmi les héroïnes impénitentes, aux côtés de Mme de Stasseville, dont l'âme, vient-on justement de nous certifier, ne s'est pas

---

<sup>53</sup> Voir le portrait du personnage, p. 133.

<sup>54</sup> « Donne-t-on au nom propre un second sens par étymologie, métanalyse, etc.? », *la Clé*.

<sup>55</sup> Sur le système onomastique des *Diaboliques*, voir Petit, 1974, p. 156-158.

ouverte au prêtre au voisinage de la mort (alinéa 1, p. 170). Mais de cet autre drame « à *transpiration rentrée* » (p. 132) qu'évoque cet ensemble de parallélismes, n'exsudera pour nous que la « sueur légère », observée à cet instant par le narrateur, perlant « à son dos » (alinéa 6). La *Diabolique-gigogne* dont elle est l'héroïne gardera, plus que les autres encore, intact son mystère.

La maîtresse de maison, quant à elle, présente une gestuelle symbolique, suggérant la répétition, sur la scène parisienne, du roman valognais. Elle prend « à son corsage » (figurant métonymiquement la maternité) une « rose bien innocente » dont elle casse « le cou » (p. 171), rappelant, et l'isotopie humaine métaphorisant la fleur encourage l'association d'idées, la mise à mort de la « Rose de Stasseville », de la pâle Herminie de l'histoire, et ne pouvant manquer d'évoquer celle, peut-être rêvée, de la jeune Sibylle. La disparition de cette dernière par déléition<sup>56</sup> (p. 164) au cours de la narration se leste alors d'implications morbides. Les éléments actantiels et narratifs mis en place dans le prologue permettent d'échafauder cette nouvelle *Diabolique*, se constituant, au terme du récit, sous nos yeux : le fascinant conteur, thématé comme un aventurier à la Marmor (p. 132), subissant tour à tour l'ascendant de la fille, dont il vit « si près » qu'il en connaît « toutes les curiosités et toutes les peurs » (p. 133) : « Je me tairai, si vous le voulez, mademoiselle » (*ibid.*), et celui de la mère, réaffirmant impérieusement sa suprématie : « Sibylle n'a pas la prétention, que je sache, [...] » (*ibid.*). Cette fois encore, le nom de l'héroïne se trouve en fin de

---

<sup>56</sup> « Un personnage est-il retranché de l'intrigue par décès ou autrement? », *la Clé*.

texte motivé : « Mascranny » contient à la fois le « masque », emblème diabolique, et le « massacre », que varie chacune des nouvelles.

Les étapes de cette conversion à l'attitude réceptrice identificatoire ne sont cependant pas narrativisées au niveau de l'énonciation énoncée, ou de la diégèse, mais au niveau immédiatement supérieur de la métadiégèse, où les personnages réflecteurs, autres relais entre le texte et son récepteur effectif, procèdent au récit d'un parcours cognitif préparant celui du lecteur.

Aux prises avec les Diaboliques, ces personnages vivent tous, sur le plan pragmatique, l'expérience de la perte absolue du contrôle sur les choses, et, sur le plan cognitif, un abandon forcé à l'irrationnel.

Brassard commence par chercher à donner à sa relation avec Alberte la tournure de l'aventure galante, où il tiendrait le rôle attendu de l'agent volontaire<sup>57</sup> de l'acquisition de l'objet de sa quête : « résolu » (p. 36), il entend « nouer bel et bien une *intrigue* » (*ibid.*) et dresse un plan de conquête. Chacun des stratagèmes qu'il imagine se révèle cependant parfaitement inopérant et le petit « Lovelace » (p. 35) se voit privé de toute maîtrise sur le cours des événements, qu'Alberte seule détermine. Et lorsque, dessaisi de tout pouvoir, il est réduit à l'affût (p. 41), c'est lui qui, selon le mot du prologue, est « pris » (« Aussi ne fut-ce pas une femme qui fut prise ici : ce fut moi ! », p. 24). L'aventure lui ménage la découverte de l'inadéquation de l'attitude volontariste en même temps que des opérations de rationalisation. La relation à Alberte ne saurait être réglée sur un programme, dans la mesure où Alberte ne saurait être l'objet d'une

---

<sup>57</sup> Bremond, 1973, p. 176.

connaissance rationnelle. Faire l'expérience de cette insondable jeune fille est connaître l'inquiétude cognitive et s'y installer :

Sa bouche triste demeurait muette de tout... excepté de baisers! Il y a des femmes qui vous disent : « Je me perds pour vous »; il y en a d'autres qui vous disent : « Tu vas bien me mépriser »; et ce sont là des manières différentes d'exprimer la fatalité de l'amour. Mais elle, non! Elle ne disait mot... Chose étrange! Plus étrange personne! Elle me produisait l'effet d'un épais et dur couvercle de marbre qui brûlait, chauffé par en-dessous... Je croyais qu'il arriverait un moment où le marbre se fendrait enfin sous la chaleur brûlante, mais le marbre ne perdit jamais sa rigide densité. Les nuits qu'elle venait, elle n'avait ni plus d'abandon, ni plus de paroles, et, je me permettrai ce mot ecclésiastique, elle fut toujours aussi *difficile à confesser* que la première nuit qu'elle était venue. Je n'en tirai pas davantage... (p. 47)

Aucune exclamation codée n'est offerte à l'interprétation; aucune incursion dans son monde intérieur, hermétiquement fermé, n'est possible. Absolument inconnaissable, Alberte n'offre au récepteur qu'une série de bouleversements pathémiques : surprises (dès le premier regard qu'il pose sur elle, Brassard est « clou [é] de surprise », p. 31; sa venue dans sa chambre lui donne, de surprise, une « espèce de coup au cœur », p. 44), tous les degrés de la peur, de l'épouvantement de la volupté première (p. 33) à « la peur immense », cette « la peur hideuse » (p. 52) sur laquelle se clôt l'histoire, plaisirs d'orgueil (« je me rassasiais orgueilleusement et presque sensuellement, dans le plus profond de mon être, de l'idée que toute cette superbe indifférence était bien à moi [...] », p. 48), et plaisir diabolique de la sensualité clandestine.

Ravila perd pareillement, au contact de la petite masque, sa position de force et de maîtrise. Il n'entend rien à sa défaveur auprès d'une enfant qu'il a cru amadouer de caresses et de sucreries (p. 73), et assiste, impuissant, aux manifestations paroxystiques de son hostilité (lors de la scène du piano, par exemple, p. 74). La révélation de la clé de ces comportements dépend de la

seule volonté de l'enfant et ouvre sur un système de pensée irrationnel, dominé par l'investissement passionnel et par les relations métonymiques. Si l'enfant a pu se croire atteinte d'un regard comme « d'une balle » (*ibid.*), si elle a pu se croire grosse d'un simple contact avec un fauteuil, c'est que, pour elle, un regard, un objet, sont, par la seule relation métonymique qu'ils entretiennent avec Ravila, son corps même. Et quand elle se pare d'objets de dévotion (p. 73), c'est, métonymiquement encore, son Dieu qu'elle met entre elle et lui. Les scapulaires, les croix sont Dieu, comme le portrait du duc est, pour la duchesse, l'homme abhorré, comme un crucifix est pour le croyant le Crucifié :

Ce portrait, c'était comme si c'était lui! c'était comme s'il nous voyait par ses yeux peints!... Comme je comprenais l'envoûtement des siècles où l'on envoûtait! Comme je comprenais le bonheur insensé de planter le couteau dans le cœur de l'image de celui qu'on eût voulu tuer! Dans le temps que j'étais religieuse, [...] j'avais besoin d'un crucifix pour mieux penser au Crucifié et, au lieu de l'aimer, je l'aurais haï, j'eusse été une impie, que j'aurais eu besoin du crucifix pour mieux le blasphémer et l'insulter! (p. 255)

Nul doute que Ravila, comme Tressignies d'ailleurs, ne subisse l'attrait de cette puissante pensée symbolique : il ne songe pas à en rire (p. 79) et précise que la marquise, femme jalouse (p. 71), en lui ouvrant l'univers de sa fille, a fait preuve d'« imprudence » (où le texte insiste : « Et il avait souligné, par inflexion, le mot d'*imprudence* », p. 75).

L'investigation du docteur Torty se présente dans un premier temps comme relevant de l'enquête scientifique :

Je pourrais donc étudier, avec autant d'intérêt et de suite qu'une maladie, le mystère d'une situation qui, racontée à n'importe qui, aurait semblé impossible... Et comme déjà, dès le premier jour que je l'entrevis, ce mystère excita en moi la faculté ratiocinante, qui est le bâton d'aveugle du savant et surtout du médecin, dans la curiosité acharnée de leurs recherches, je commençai immédiatement de raisonner cette situation pour l'éclairer... (p. 103)

Un interrogatoire est thématé en auscultation (p. 106) et l'espionnage honteux auquel se livre le médecin en conséquence naturelle de son « habitude de la sonde » (p. 110). Mais l'observation réglée s'avère inopérante : « ni ce jour, ni les suivants, je n[e] vis rien [...] » (p. 105). Torty, déconcerté par l'inefficacité de ses recherches, se voit comme Brassard réduit à l'attente : « je ne voyais rien du roman qu'ils faisaient entre eux, en attendant le drame et la catastrophe... selon moi inévitable » (p. 110). L'acquisition du savoir ne dépendra finalement pas de son application, mais d'un pur concours de circonstances : « j'en aurais été pour mes frais de curiosité sans un hasard qui, comme toujours, en fit plus, en une fois, que toutes mes combinaisons, et m'en apprit plus que tous mes espionnages » (*ibid.*). Et face à l'image du « groupe de Canova » (p. 113) que ces circonstances lui présentent, il n'est plus le savant, dont l'indiscrétion se décrivait sur une isotopie de type cognitif, il est l'admirateur qui s'émeut, procédant à l'évaluation exclusivement pathémique de ce qui lui est donné à voir :

Sveltes et robustes tous deux, ils apparaissaient sur le fond lumineux, qui les encadrait, comme deux belles statues de la Jeunesse et de la Force. Vous venez tout à l'heure d'admirer dans ce jardin l'orgueilleuse beauté de l'un et de l'autre, que les années n'ont pas détruite encore. Eh bien! aidez-vous de cela pour vous faire une idée de la magnificence du couple que j'apercevais alors, à ce balcon, dans ces vêtements serrés qui ressemblaient à une nudité. (*ibid.*)

Dorénavant pourvu du savoir que sa curiosité réclamait, il s'installe dans la position de voyeur admiratif. Son adhésion passionnelle au spectacle des criminels heureux se manifeste, sur le plan pragmatique, par sa trahison de l'esprit de sa fonction. Il n'est plus même médecin : la stérilité de ce couple qui, comme « les êtres qui s'aiment trop [...] ne font pas d'enfants » (p.

113), le prive de cet alibi médical. Ne reste que le complice passif, mais en rêve acteur de ce crime heureux : s'il peut, selon le mot de la fin cité, comprendre l'amour de Serlon pour Hauteclair « avec son crime » (p. 128), c'est qu'il peut, avec son crime, se projeter en Serlon.

Un passage du « Dessous de cartes » illustre à merveille le processus de conversion vécu par les personnages récepteurs à une épistémè intuitionniste. Il s'agit de la scène (p. 159-164) rétrospectivement nommée « la fameuse *partie du diamant* » (p. 166), grossie d'une analepse externe<sup>58</sup> (la scène du poison dans la bague, p. 160-163). S'y superposent en effet deux univers cognitifs : l'un, qu'on peut dire positiviste, reposant sur l'observation des faits et se concrétisant dans la description de phénomènes externes, et l'autre, intuitionniste, se manifestant dans les psycho-récits. Du premier relève le faire observateur, qui s'obtient par une contention de l'esprit : « Pour appuyer ma volonté [...], je regardais attentivement Marmor de Karkoël et la comtesse du Tremblay » (p. 163). L'intuition au contraire surgit indépendamment de la volonté et se métaphorise en agression et en viol :

Tout à coup, j'eus froid dans les nerfs, et par je ne sais quelle évocation foudroyante et involontaire, un souvenir me saisit avec l'invincible brutalité de ces idées qui fécondent monstrueusement la pensée révoltée, en la violant. (p. 160)

Elle est dans un premier temps récusée comme moyen de connaissance parce que dénuée de fondement logique : « De lien pour rattacher les circonstances passées à l'heure présente, je n'en avais pas. Aussi m'efforçai-je d'étouffer, d'éteindre en moi cette fausse lueur [...] » (p.

---

<sup>58</sup> « Le récit remonte-t-il à des événements antérieurs mais qui n'ont pas encore été narrés? », *la Clé*.

163). Puis elle est réfutée dans ses conclusions par l'observation : « Ils répondaient très bien l'un et l'autre que ce que j'avais osé penser était impossible! » (*ibid.*). Le conteur sera toutefois confirmé dans ses divinations de deux manières : lors de la scène des résédas, tout d'abord, au cours de laquelle la comtesse semble quitter la pose et faire signe d'intelligence à Marmor : « Était-ce un signe, une entente quelconque, une complicité comme en ont les amants entre eux, que ces fleurs mâchées et dévorées en silence?... Franchement, je le crus » (p. 164), et enfin par le témoignage du chevalier de Tharsis (p. 166-169). L'intuition que le conteur se reproche se voit donc rétrospectivement affirmée comme une heuristique d'une grande efficacité. Ce que le chevalier a obtenu au moyen de potins de salons et de femmes de chambre (p. 166-167), au moyen de l'observation des comportements extravagants de la comtesse (p. 168), puis grâce à la découverte de l'enfant mort (p. 169), a été perçu par l'esprit du conteur au cours d'une scène unique, catalysant le souvenir d'une autre scène, pour lui explicative. L'univers cognitif ainsi valorisé est régi par l'association d'idées et par la pensée métonymique. La toux et la pâleur d'Herminie évoquent le poison décrit par Marmor (p. 161-162) et la bague de la comtesse rappelle la mystérieuse bague de la scène au poison (p. 161). Et, métonymiquement, la rencontre du rayon de lumière et du diamant devient « le scintillement de la pierre homicide », « la palpitation de joie du meurtrier » (p. 163), quand c'est celle qui l'a au doigt qui a probablement tué. Dans cet univers cognitif encore, la découverte n'est pas l'aboutissement d'une recherche. Elle s'impose à l'esprit sous l'effet du seul hasard. Le scintillement du diamant est obtenu par l'un de ces « chocs de

rayon intersectés par la pierre, comme il est impossible à l'art humain d'en combiner » (p. 159) et d'en reproduire : « la lumière a ses hasards et ses caprices. En roulant sur les facettes de la pierre, elle n'en détacha pas un second jeu de lumière nuancée, semblable à celui qui venait si rapidement d'en jaillir » (p. 160). La simultanéité de la toux et de cet éclat est elle-même le produit d'une « coïncidence inexplicable » (p. 163). La scène au poison encore, qui pour le conteur explique tout, a été surprise par lui, qui s'en est trouvé témoin privilégié autant qu'importun, alors que Marmor se croyait seul (p. 160).

La conversion a eu lieu, qui a transformé l'adolescent d'alors, horrifié des rapprochements involontaires que lui impose sa pensée, en cet habile conteur, disséminant dans son récit, sous l'apparence d'images, de métaphores et de comparaisons ornementales, les signes cryptés de ce qui se joue en sous-main entre la comtesse et Marmor. La comparaison des marques sur le visage de Marmor aux « quatre coups de barre du bourreau aux articulations d'un roué » (p. 159) doit par exemple être interprétée comme le signe masqué de sa nature meurtrière; la métaphore de « l'animal à sang blanc » (p. 148) pour caractériser la comtesse ou la comparaison de ses mains à des « griffes fabuleuses » (p. 154), sa langue dite « vipérine » (*ibid.*), insinuent d'autre part, en l'imageant en véritable cas tératologique, la monstruosité morale du personnage. Autant d'images organisant en filigrane la circulation d'un sens que le conteur offre à son tour à la sagacité de son auditoire.

Tressignies cumule face à la duchesse deux fonctions : celle de personnage récepteur d'une Diabolique et celle de narrataire de l'histoire de cette Diabolique. Et l'on a vu que son itinéraire aboutissait à son installation au poste de lecteur. Le programme narratif de ce personnage et son parcours cognitif seront par conséquent dotés par ce cumul de fonctions réceptrices d'une grande représentativité.

La conversion de Tressignies est d'autant plus frappante qu'il est thématiqué par l'éthopée narratoriale comme le « cérébral », doué de psychologie réflexive (« il avait la faculté de se regarder faire et de se juger à mesure qu'il agissait », p. 233), et maîtrisant ses pensées comme ses sensations : « C'était un libertin déjà froidi et très compliqué de cette époque positive, un libertin fortement intellectualisé, qui avait assez réfléchi sur ses sensations pour ne plus pouvoir en être dupe » (*ibid.*). Or, sa course au plaisir sur les pas de la duchesse coïncide avec une perte progressive de la dominance de sa raison. Il tente bien, à l'instar de Terty, de justifier sa démarche en la présentant comme heuristique : « Ce qu'il venait de voir, ou ce qu'il avait cru voir, lui avait inspiré la curiosité qui veut aller au fond d'une sensation nouvelle » (*ibid.*). Il entreprend également de catégoriser et de jauger en connaisseur la prostituée : « cette femme [...] n'était qu'une fille du plus bas étage » (*ibid.*); « Être Espagnole, à cette époque-là, c'était quelque chose! C'était une valeur sur place » (p. 235). Lui, « l'expérimenté, le fort critique en fait de femmes, qui [a] marchandé les plus belles filles sur le marché d'Andrinople » (p. 238) tentera encore d'affirmer sa maîtrise en donnant un prix à cette « chair humaine » (*ibid.*) : il jettera « pour deux heures de celle-ci, une poignée de louis dans une coupe de cristal » (*ibid.*).

Ces tentatives pour rationaliser l'expérience ne voilent cependant pas la perte de contrôle dont est victime Tressignies. L'itinéraire de la duchesse, qu'il pense être en mesure de prévoir, lui ménage une série de surprises : tandis qu'il s'attend à la voir « prendre la rue de la Chaussée d'Antin, étincelante avec ses mille becs de lumière » (p. 234), il la voit avec étonnement « s'enfoncer dans la rue Basse-du-Rempart, la honte du boulevard de ce temps » (*ibid.*). La maison où elle le conduit répond pour un temps à ses prévisions : « Cette horrible maison avait la classique porte entre-bâillée des mauvais lieux et, au fond d'une ignoble allée, l'escalier, dont on voit quelques marches éclairées d'en haut, par une lumière honteuse et sale » (p. 235-236); mais l'ascension lui réserve le spectacle d'un « faste étrange » (p. 236), d'un luxe « déplacé en pareil lieu » (*ibid.*). Il se prépare alors à une « surprise » : « le souvenir lui revint des *surprises* des petites maisons du temps de Louis XV » (*ibid.*); mais, rien ne pouvant être prévu dans cette aventure, si la chambre l'étonne, c'est par sa seule trivialité : « ce qu'il trouva, la porte une fois ouverte, dut redoubler son étonnement, – seulement dans un sens opposé. Ce n'était, en effet, que l'appartement trivial et désordonné de ces filles-là... » (*ibid.*). La contemplation de la maîtresse des lieux poursuit le sapement des pouvoirs de sa raison. Il cherche à la rapprocher par le physique de modèles connus, personnage pictural (la *Judith* de Vernet, p. 237) ou type racial : « cette férocité sombre venait peut-être d'un pli qui se creusait entre ses beaux sourcils, qui se prolongeait jusque dans les tempes, comme Tressignies en avait vu à quelques Asiatiques, en Turquie » (*ibid.*). Mais cette femme, véritable

créature du Diable, qui est ce « père joyeux de toutes les anarchies » (*ibid.*), échappe à toute tentative de catégorisation :

Souffletant contraste! cette fille avait la taille de son métier; elle n'en avait pas la figure. Ce corps de courtisane, qui disait si éloquemment : Prends! – cette coupe d'amour aux flancs arrondis qui invitait la main et les lèvres, étaient surmontés d'un visage qui aurait arrêté le désir par la hauteur de sa physionomie, et pétrifié dans le respect la volupté la plus brûlante... (*ibid.*)

Enfin, la comparaison de la duchesse à Judith se motive :

Au moment où Tressignies la tenait debout entre ses genoux, elle était sérieuse, et sa tête respirait quelque chose de si étrangement implacable qu'il ne lui manquait que le sabre recourbé aux mains pour que ce dandy de Tressignies pût, sans fatuité, se croire Holopherne. (p. 238)

Nul besoin pour elle de sabre pour décapiter le cérébral. Il est « foudroyé » (p. 239) à la seule vue de son corps, dont la possession lui ôte ce qui lui restait de raison : « Il oublia tout, – et ce qu'elle était et pourquoi il était venu, et cette maison, et cet appartement dont il avait eu presque, en y entrant, la nausée. Positivement, elle lui soutira son âme, à lui, dans son corps à elle... » (p. 241). Sa déraison va jusqu'à l'égarer dans l'illusion d'une passion amoureuse :

Elle le combla, enfin, de telles voluptés qu'il arriva un moment où l'athée à l'amour, le sceptique à tout, eut la pensée folle d'une fantaisie éclore tout à coup dans cette femme, qui faisait métier et marchandise de son corps. Oui, Robert de Tressignies, qui avait presque dans la trempe la froideur d'acier de son patron Robert Lovelace, crut avoir inspiré au moins un caprice à cette prostituée [...]. Il le crut deux minutes, comme un imbécile, cet homme si fort! (*ibid.*)

La jalousie, enfin, sentiment « absurde », mouvement de vanité « dont l'homme n'est pas le maître » (*ibid.*), marque l'achèvement de la métamorphose de Tressignies et l'emprise absolue de la passion sur son esprit : « l'idée qu'il *posait pour un autre* [...] se saisit violemment de son esprit et le glaça de férocité » (*ibid.*).

Tressignies auditeur, puis Tressignies lecteur, se trouve en proie à tous les « sentiments involontaires » avec lesquels il pensait « en avoir fini » (p. 258) : admiration pour la duchesse (p. 248), curiosité irréprouvable pour son histoire, intérêt dont il est « croché » et qu'il n'a jamais ressenti « à ce degré » (p. 245), frayeur (p. 252 et p. 254), attendrissement (p. 255), pitié (*ibid.*), douleur (p. 256), trouble et honte (p. 259). L'envahissement de sa conscience par la passion se traduit par l'irruption somatique de ses émotions : il est tout d'abord « terrassé » (p. 242) par la découverte de l'identité réelle de la prostituée, il « frém [it] » (p. 252) en l'écoutant et se sent « frapp [é] à la poitrine et au front d'un coup de massue de glace » (p. 244). C'est surtout l'angoisse qui l'étreint : « il s'arracha [la voix] de la gorge où elle était collée, tant ce qu'il avait entendu l'avait strangulé » (p. 245); et il craint l'étouffement : « Cette chambre, pleine de tant de passion physique et barbare, asphyxiait ce civilisé. Il avait besoin d'une gorgée d'air » (p. 258).

Tressignies lecteur est victime d'un profond décentrement de soi. Sa conversion l'affecte tout d'abord dans ses conceptions idéologiques. Les salons où il exerçait sa suprématie lui deviennent indifférents et les duchesses qui les fréquentent insipides :

Ce fut là [le ressassement de l'histoire] un lotus qui lui fit oublier les salons de Paris, – sa patrie. Il lui fallut même le coup de collier de sa volonté pour y retourner. Les irréprochables duchesses qu'il y retrouva lui semblèrent manquer un peu d'accent... (p. 260)

Sur le plan psychologique, il est atteint d'une crise d'identité. Sa parole fondait sa relation au monde, où elle assumait des fonctions distractives et inquiétantes. Elle a perdu, au contact de la terrible histoire de la duchesse, sa pertinence :

C'était dans le monde un homme d'un esprit animé, dont la gaîté était aimable et redoutable – ce qu'il faut que toute gaîté soit dans ce monde, qui vous mépriserait si, tout en l'amusant, vous ne le faisiez pas trembler un peu. Il ne causa plus avec le même entrain... (p. 261)

Son inquiétude identitaire se somatise : il manifeste des comportements hamletiens (*ibid.*), et présente des symptômes pathologiques : « De sombre, il passa souffrant. Son teint se plomba » (*ibid.*), « on allait peut-être lui découvrir le cancer à l'estomac de Bonaparte dans la poitrine » (*ibid.*).

La duchesse et son histoire constituent l'idée fixe sur laquelle se concentre son activité, cognitive comme pragmatique : il se calfeutre dans sa chambre pour mieux savourer « les impressions et les souvenirs » (p. 260) de la soirée passée auprès de cette femme et passe « des heures, accoudé aux bras de son fauteuil » (*ibid.*) à en ressasser les détails. Quand enfin il lui faut sortir, au salon, au Café, au cercle, au théâtre, c'est encore l'histoire que partout il traîne, comparant les duchesses rencontrées à celle de ses pensées, craignant d'entendre un autre lui raconter son histoire « comme lui étant arrivée » et tremblant « dans les dix premières minutes d'une conversation » (*ibid.*) à cette perspective. C'est l'histoire qu'il traîne dans les salons où il s'ennuie, où, absent et dépaycé, il finit par être soupçonné de passion amoureuse (p. 261). Et si finalement il boucle sa malle « comme un officier » (*ibid.*), c'est peut-être que, de peur, comme Brassard, il précipite sa fuite. Peut-être alors cherche-t-il à échapper à la tentation d'aller, comme les autres lions, s'appuyer sur la balustrade de Tortoni, et au risque de revoir la « diable de robe jaune » (p. 260) : il « serai [t] peut-être encore assez bête pour la suivre » (*ibid.*). À moins que fuir Paris et la vie mondaine ne

soit pour lui une autre manière de se calfeutrer « contre les choses et les distractions du dehors » (*ibid.*) et de mieux se repaître de sa pensée<sup>59</sup>.

La figure de Robert de Tressignies présente, en fin de recueil, l'image du lecteur idéal selon Barbey d'Aurevilly. Le personnage cristallise en effet les qualités nécessaires à la réception littéraire déclinées par l'ensemble des figures réceptrices que les nouvelles actorialisent. Fils ataraxique d'une époque positiviste, il s'est laissé convertir, sous la pression d'émotions et de sensations hors du commun, à la vie discordante des passions. Il découvre dans cette vie plus intense des plaisirs inouïs, dont il se délecte en solitaire : son bonheur se métaphorise en « parfum très rare, dont on perdrait quelque chose en le faisant respirer » (p. 260). En ne retournant pas chez la duchesse, « malgré l'intérêt, ou plutôt à cause de l'intérêt » (p. 259) que cette femme lui inspire, il choisit d'autre part de se soustraire à l'expérience directe. L'histoire ne doit désormais vivre, transmuée par le travail de son imagination horrifiée, qu'à l'état de songerie<sup>60</sup> :

« Pourquoi, se dit-il, retourner dans ce lieu malsain d'infection, au fond duquel une créature de haute origine s'est volontairement précipitée? Elle m'a conté toute sa vie, et je peux imaginer sans effort les détails [...] de cette horrible vie de chaque jour. » (p. 259-260)

---

<sup>59</sup> Ce qui semble être l'interprétation de Berthier : « Le "blanc" d'un an, inexplicable aux yeux du monde, [...] l'a englouti, "comme par un trou" [p. 261] loin de Paris. Le lecteur, lui, sait que ce trou est le sexe d'une duchesse-putain dont la rencontre l'a marqué de manière indélébile » (*in* 1988, p. 127).

<sup>60</sup> Impossible de ne pas penser ici à des Esseintes et à sa délectation égotiste de l'œuvre : « En se sondant bien, [...] il comprenait d'abord que, pour l'attirer, une œuvre devait revêtir ce caractère d'étrangeté que réclamait Edgar Poe, mais il s'aventurait volontiers plus loin, sur cette route et appelait des flores byzantines de cervelle et des déliquescentes compliquées de langue; il souhaitait une indécision troublante sur laquelle il pût rêver, jusqu'à ce qu'il la fit, à sa volonté, plus vague ou plus ferme selon l'état momentané de son âme. Il voulait, en somme, une œuvre d'art et pour ce qu'elle était par elle-même et pour ce qu'elle pouvait permettre de lui prêter; il voulait aller avec elle, grâce à elle, comme soutenu par un adjuvant, comme porté par un véhicule, dans une sphère où les sensations sublimées lui imprimeraient une commotion inattendue et dont il chercherait longtemps et même vainement à analyser les causes » (*À Rebours*, édition citée, p. 296).

La lecture, comme l'écoute, ne doit pas chercher à se répéter. Barbey offre le cas rare d'un auteur qui, s'il contraint, par l'ampleur de ses développements, par l'abondance de ses digressions, à la lecture lente, pratiquée comme la conversation par l'oisif, par le dilettante aux mœurs aristocratiques, n'invite cependant pas à la relecture. L'histoire contée, comme le mot d'esprit, est un hapax, qui se prolongera dans la rêverie. Le livre, de la même façon, pour garder sa puissance, ne doit jamais être rouvert : « il en est des livres comme des femmes. Pour qu'ils restent ce qu'il furent un jour dans la pensée, il ne faut jamais les r'ouvrir »<sup>61</sup>. La Rosalba, sur cette table d'écriture où elle est renversée, est « cachetée contre tous »<sup>62</sup>; pour tous, elle est désormais lettre close. Elle ne vit plus que dans l'esprit de quelques hommes, mais elle y brille « comme un de ces météores, d'autant plus brillants dans notre mémoire qu'ils ont passé et que nous ne les reverrons jamais plus » (p. 243).

---

<sup>61</sup> Lettre à Trebutien d'octobre 1848, *CG*, II, p. 124. Saint-Victor a donc « tort » de vouloir posséder un exemplaire du *Dandysme* (*ibid.*).

<sup>62</sup> Variante (*b*) de la page 226.

### 3. L'image de l'œuvre

Si la littérature n'est pas pour le lecteur un répertoire de femmes fatales et de créatures de perdition, elle ne vaut pas la peine qu'on s'en occupe.

Julien Gracq, *En lisant en écrivant*.

L'histoire de chaque nouvelle commence par être associée, par sa situation d'énonciation, à la série des autres plaisirs mis en scène : causerie brillante, promenade, repas fin, absorption de substances (tabac, vin, café), admiration de femmes belles, d'appartements luxueux, de lumières, d'alcools<sup>63</sup>, et amour physique. Aucun de ces plaisirs communs ne parvient cependant à installer le sujet dans la permanence de l'extase que provoque l'histoire elle-même. Le texte n'est pas « un objet de plaisir comme les autres »<sup>64</sup>. Il doit, comme la débauche et les paradis artificiels pour Baudelaire, comme le mouvement parisien, le libertinage, la conversation et l'alcool pour Barbey<sup>65</sup>, être un stimulant, un antidote à l'ennui que donne la platitude du siècle, mais un stimulant d'une autre nature, qui ne soit pas comme les autres menacé de perte ou de saturation, ni soumis aux caprices des circonstances. La préface le dit : le recueil est un musée<sup>66</sup>. Mais c'est un musée intérieur, spiritualisé, toujours disponible, que l'amateur pourra

---

<sup>63</sup> Barbey partage avec Baudelaire le goût des pierres précieuses et des substances translucides : « Il y a entre les pierres précieuses et les liqueurs une singulière intimité de rapports. Les liqueurs, selon la couleur qu'elles jettent, ressemblent à des dissolutions d'émeraudes, de rubis, de topazes. Je ne connais rien qui fascine davantage et fasse plus *longuement rêver* [...] à part l'horrible besoin de l'ivresse quand on est *solitairement* malheureux. Je l'aimais aussi [l'alcool] pour la poésie des yeux et du rêve. Que de fois à souper quand j'étais un Ribaud splendide, et lorsque la conversation n'étincelait pas assez à mon caprice – car l'étincelle seule appelle la flamme – comme l'abîme appelle l'abîme – je me plongeais dans la contemplation de mon verre plein, qui fulgurait d'or, dans le diamant de son cristal » (lettre à Trebutien du 2 avril 1855, *CG*, IV, p. 196-197).

<sup>64</sup> Barthes, 1973, p. 93.

<sup>65</sup> À propos de ces dérivatifs, voir les *Memoranda* du 12 novembre 1836, p. 777; du 17 août 1837, p. 841; du 17 octobre 1837, p. 845 et du 22 juin 1838, p. 910-911.

<sup>66</sup> P. 1291, alinéa 7.

visiter et goûter à loisir : si les Diaboliques ont fait leur effet, les pages qui les décrivent seront en lui « toujours ouvertes » (p. 260) et il les feuillettera à sa guise, dans ses heures de solitude rêveuse.

La permanence de ces figures de femmes est tout d'abord assurée par leur mystère. La curiosité pour elles, jamais épuisée, se mue en cette rumination fascinée qui les éternise. Le texte est alors un « soubassement pour une belle rêverie »<sup>67</sup>, il a ce pouvoir infini d'exciter l'imagination, qui pour Barbey fait sa valeur. Critique, il reproche notamment à Flaubert de ne pas avoir su laisser à son œuvre cette part de mystère agissant :

L'intérêt qu'on prend à la lecture est l'intérêt d'une curiosité poignante et bientôt satisfaite; mais le charme qui fait revenir au souvenir du livre par la rêverie, le charme qui est le propre de l'art, même dans ses compositions les plus terribles, l'homme de talent qui a écrit *Madame Bovary* n'en a point la sorcellerie suprême.<sup>68</sup>

Et s'il admire chez Poe, dont il rend compte pour la première fois en 1853, certaines « scènes qui doivent hanter longuement la pensée »<sup>69</sup> du *Scarabée d'or*, il en regrette en revanche le « dénouement très vulgaire et très raisonnable »<sup>70</sup>, qui épuise le rêve. C'est au contraire le charme du mystère qu'il goûte chez Byron, dont *le Giour*, *Lara* et *le Corsaire* sont pour lui

ces chefs-d'œuvre d'impression pathétique et mystérieuse et de figures héroïques et fatales creusées dans l'imagination du lecteur, comme aucun poète n'en creusa jamais à pareille profondeur dans l'imagination humaine.<sup>71</sup>

Les Diaboliques sont d'autres « mystères vivants »<sup>72</sup> à la Byron. Mais leur pouvoir d'attraction tient encore à leur puissant érotisme. Dans un temps où

<sup>67</sup> Lettre à Trebutien du 21 septembre 1855, *CG*, IV, p. 272.

<sup>68</sup> Article du 6 octobre 1857, *OEH*, IV, p. 65.

<sup>69</sup> Article du 27 juillet 1853, *OEH*, XII, p. 355.

<sup>70</sup> *Id.*, p. 358.

<sup>71</sup> Article du 30 juin 1875, *OEH*, XI, p. 313.

<sup>72</sup> À propos de *Lara* et du *Corsaire* encore (*OEH*, VII, p. 330).

« la question des femmes perd chaque jour de son importance » (p. 61), la femme est toute la question des *Diaboliques*<sup>73</sup>. Si le recueil est un musée, c'est peut-être certes un « musée des horreurs »<sup>74</sup>, mais c'est aussi le « musée de l'amour », celui dont précisément rêvait Baudelaire :

Bien des fois je me suis pris à désirer [...] que le poète, le curieux, le philosophe, pussent se donner la jouissance d'un musée de l'amour, où tout aurait sa place, depuis la tendresse inappliquée de sainte Thérèse jusqu'aux débauches sérieuses des siècles ennuyés.<sup>75</sup>

Rien n'y manque en effet, ni l'amour mystique de la sainte, qui est celui de la duchesse pour Esteban (« j'avais pour lui quelque chose de cet amour extatique que sainte Thérèse avait pour son Époux divin », p. 249), ni le plus grossier des libertinages, qu'offrent celles qu'impudemment le recueil « rime en *tain* » (la Rosalba, p. 206, et la duchesse, p. 242). Musée de l'amour, répertoire de femmes fatales, l'œuvre a pour vocation de produire ce que la possession d'aucune créature humaine ne saurait offrir : l'installation dans le désir et la curiosité sans fin, l'éternel inassouvissement, l'inépuisable appétence. Peut-être seulement « dédommagement de l'impossible dans les âmes enragées qui ne peuvent avoir l'objet de leur désir, et qui se jettent sur l'apparence » (p. 241) pour certains, mais en tout cas possession réelle pour le libertin spiritualiste :

---

<sup>73</sup> Comme elle a toujours été toute la question pour Barbey : « La femme me *bouchait* tout, m'empêchait de voir, me fermait le monde » (*Memorandum* du 5 octobre 1856, p. 1060). Sur le désir de la femme, chez l'homme comme chez le critique d'art, voir les pages 890, 966, 973, 975 et 1007 des *Memoranda*.

<sup>74</sup> Bachaumont, cité in 1974, p. 45 : « Allez à ses *Diaboliques*, à son musée... des horreurs, et vous m'en direz des nouvelles ».

<sup>75</sup> Dans le « Salon de 1846 », in *Curiosités esthétiques*, édition citée, p. 132.

Un jour je disais avec un aplomb infernal à une femme qui m'avait toujours opposé la forteresse de sa jupe : « *Mais j'ai déjà couché au moins trois fois avec vous et vous chicanez la quatrième!* » Elle poussa un *avec moi!* à casser le plafond et me crut fou. Mais je lui prouvai que c'était vrai et elle fut persuadée... Car à un certain degré dans le désir, la force de l'imagination corporise, et il y a possession réelle (non pas comme l'entendent les gros *bêtats* qui ne comprennent la réalité qu'adéquate à la matière), mais une possession si réelle que l'autre possession n'ajoute pas beaucoup à la puissante réalité de celle-là.<sup>76</sup>

Barbey posait la question, à propos de Baudelaire : « On se demande si le haschich se moque encore de lui quand il nous en raconte les *frasques* dans la tête humaine, ou si, lui, le narrateur, se moque de nous et prétend être notre haschich. Question éternelle »<sup>77</sup>. Question éternelle qu'on lui retourne. On se demande si, nous racontant les *frasques* provoquées dans la tête humaine par les Diaboliques, l'auteur ne prétend pas, lui, être notre Diabolique.

---

<sup>76</sup> Lettre à Trebutien du 14 février 1853, *CG*, III, p. 188.

<sup>77</sup> *OEH*, XXIII, p. 120.

## Conclusion

Barbey d'Aurevilly n'a pas écrit son *Art romantique*, mais il a écrit les *Diaboliques*, qui comprennent tous les éléments d'une théorie poétique organisée et cohérente, que l'on a cherché ici à reconstituer. L'Art poétique aurevillien a gagné en persuasivité à se narrativiser : le lecteur ne saurait contester l'efficacité d'une esthétique dont il subit l'attrait et l'influence au moment même où elle se théorise.

C'est en effet une esthétique qui se veut essentiellement impressive. Des titres à vertu apéritive et captative aux descriptions extravagantes, il s'agit, bien sûr, de « ferrer » le lecteur au texte ou, autre métaphore chère à Barbey, de « crocheter son attention »<sup>1</sup>, mais il s'agit surtout de provoquer chez lui le maximum d'affects. Le conteur est une chaleur et une présence, un esprit en acte pour agir sur le sien et restreindre son accès aux choses, afin de les lui rendre plus impressionnantes. Il est lui-même représenté par les acteurs les plus passionnés : une lectrice indignée mais curieuse, des auditeurs médusés et envieux, des amants terrorisés mais rêveurs... L'œuvre qui lui est proposée est d'autre part figurée en femme, et de celles qu'on n'oublie pas, ces folles de leur corps, à rendre leur folie contagieuse<sup>2</sup>, et les mystérieuses, qui s'enfoncent dans l'âme pour n'en jamais sortir : elle a pour vocation de l'impressionner le plus intensément et le plus durablement possible.

---

<sup>1</sup> Lettre à Trebutien du 14 mars 1855, *CG*, IV, p. 184.

<sup>2</sup> Voir p. 240.

Une esthétique impressive mais, en dernière analyse, une esthétique foncièrement hédoniste. Le lecteur, séduit par les stratégies persuasives mises en œuvre et affecté des perturbations passionnelles que lui ménage le texte, se damne par l'émotion et par le rêve. Mais il trouve, à prendre part à ces jeux de poète, à rêver aux Diaboliques, dont il a malgré lui connu l'effet en subissant l'effet-texte, le plaisir de se voir suspendu, pour toute éternité, « entre la convoitise et le remords, entre la curiosité et la honte »<sup>3</sup>, et il goûte dans cette éternelle potentialité un plaisir spirituel à saveur unique.

Barthes disait « imaginer une esthétique [...] fondée jusqu'au bout (complètement, radicalement, dans tous les sens) *sur le plaisir du consommateur* »<sup>4</sup>.

Une telle esthétique n'est plus à imaginer.

---

<sup>3</sup> À propos des *Paradis artificiels* (OEH, XXIII, p. 117).

<sup>4</sup> In 1973, p. 94.

# Bibliographie

## *Œuvres aurevilliennes*

### *Romans et nouvelles*

#### *Corpus*

Édition de référence : *les Diaboliques*, p. p. Jacques Petit in *Œuvres romanesques complètes*, tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1966, p. 10-264.

N. B. Les renvois à cette édition se font par simple mention de la page.

Autres éditions consultées :

*Les Diaboliques*, p. p. Jacques-Henry Bornecque, Paris, Garnier, 1963.

----, p. p. Jacques Petit, Paris, Gallimard, folio; 1973 et 2003.

----, p. p. Philippe Sellier, Paris, Robert Lafond, 1981, p. 829-1047.

----, p. p. Michel Crouzet, Paris, Imprimerie nationale, 1989.

----, p. p. Jacques-Henry Bornecque et Philippe Berthier, Paris, Bordas, 1991.

----, p. p. Pascaline Mourier-Casile, Paris, Pocket, 1999.

#### *Autres romans aurevilliens*

*Œuvres romanesques complètes*, tomes I et II, p. p. Jacques Petit, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964 et 1966.

N. B. Toutes les références à cette édition sont abrégées *OC*.

### *Recueils d'articles*

*Le XIX<sup>e</sup> siècle. Des Œuvres et des Hommes*, tomes I et II, choix de textes établis par Jacques Petit, Paris, Mercure de France, 1964 et 1966.

*Les Œuvres et les Hommes*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, 26 volumes.

N. B. Toutes les références à cette édition sont abrégées *OEH*.

*Articles inédits (1852-1884)*, p. p. Andrée Hirschi et Jacques Petit, Annales littéraires de l'Université de Besançon, les Belles Lettres, 1972.

*Premiers articles (1834-1852)*, p. p. Andrée Hirschi et Jacques Petit, Annales littéraires de l'Université de Besançon, les Belles Lettres, 1973.

***Texte intime***

*Disjecta Membra*, Lyon, la Connaissance, 1925, 2 volumes.

*Memoranda*, in *Œuvres romanesques complètes*, tome II, p. 735-1125.

*Pensées détachées*, in *Œuvres romanesques complètes*, tome II, p. 1229-1252.

*Fragments sur les femmes*, in *Œuvres romanesques complètes*, tome II, p. 1253-1267.

*Autres Pensées détachées*, in *Œuvres romanesques complètes*, tome II, p. 1626-1637.

*Omnia : cahiers de notes*, p. p. Andrée Hirschi et Jacques Petit, Paris, les Belles Lettres, 1970.

*Correspondance générale*, texte établi et annoté par Maryse Bazaud *et alii*, sous la direction de Jacques Petit, Paris, les Belles Lettres, 9 volumes, 1980-1989.

N. B. Toutes les références à cette édition sont abrégées *CG*.

***Essai***

*Du Dandysme et de George Brummel*, in *Œuvres romanesques complètes*, tome II, p. 667-733.

***Autres œuvres citées***

BALZAC, Honoré de, *Histoire des Treize*, p. p. Pierre-Georges Castex, Paris, Garnier, 1966.

----, « Préfaces » aux *Illusions perdues*, p. p. Antoine Adam, Paris, Garnier, 1961, p. 755-772.

BAUDELAIRE, Charles, *les Fleurs du mal*, p.p. Henri Lemaitre, Garnier-Flammarion, 1964.

----, *Petits Poèmes en prose (le Spleen de Paris)*, p. p. Henri Lemaitre, Classiques Garnier, 1958.

----, *Curiosités esthétiques, l'Art romantique*, p. p. Henri Lemaitre, Paris, Garnier, 1986.

----, *Fusées, Mon Cœur mis à nu*, p. p. André Guyaux, Paris, Gallimard, 1986.

----, *les Paradis artificiels*, Genève, Éditions Pierre Cailler, 1946.

----, *Correspondance*, p. p. Claude Pichois et Jean Ziegler, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tomes I et II, 1973.

BYRON, George, *Don Juan*, traduit et publié par Aurélien Digeon, Paris, Aubier, 1955.

CASANOVA, Giacomo, *Histoire de ma vie*, Wiesbaden, Brockhaus, 1960, volume VIII.

GOBINEAU, Arthur, *les Pléiades*, p. p. Pierre-Louis Rey, Paris, Gallimard, Folio, 1997.

RADCLIFFE, ANN, *les Mystères du château d'Udolphe*, Paris, J. Corti, 1984.

SADE, D.A.F., *Justine ou les Infortunes de la vertu*, p. p. Jean-Christophe Abramovici, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1995.

----, *la Philosophie dans le boudoir*, p. p. Yvon Belaval, Paris, Gallimard, 1991.

----, *Juliette ou les Prospérités du vice*, Paris, Christian Bourgois, collection 10/18, tomes 1 et 2, 1997.

SOULIÉ, Frédéric, *les Mémoires du diable*, p. p. Alex Lascar, Paris, Laffont, 2003.

STENDHAL, *Armance*, p. p. Armand Hoog, Paris, Gallimard, folio, 1975.

----, *le Rouge et le noir*, p. p. Michel Crouzet, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.

—, *Vie de Henri Brulard*, p. p. Béatrice Didier, Paris, Gallimard, folio, 1973.

----, *Chroniques italiennes*, p. p. Robert André, Paris, Imprimerie nationale, 1986.

VERLAINE, Paul, « Art poétique », in *Œuvres poétiques complètes*, p. p. Yves-Alain Favre, Paris, Robert Laffont, 1992, p. 150-151.

### ***Ouvrages de référence***

*Dictionnaire de l'Académie française*, 6<sup>e</sup> édition (1832-1835). En ligne à l'adresse : [www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/dicos](http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/dicos)

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les Procédés littéraires*, Paris, Union générale d'éditions, 1984.

---, et Sylvain RHEAULT, *Genres littéraires et figures de style : clé des procédés et des termes apparentés*, conception informatique, Montréal, ÉcoSystématica inc. Et Destin inc., 1998. Consultable en ligne à l'adresse : [www.cafe.etfra.umontreal.ca/cle/index.html](http://www.cafe.etfra.umontreal.ca/cle/index.html).

N. B. Toutes les références à cet ouvrage sont abrégées *la Clé*.

GRACIÁN, Baltasar, *Art et figures de l'esprit*, p. p. Benito Pelegrín, Paris, Seuil, 1983.

GREIMAS, Algirdas Julien et Joseph COURTÉS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1993.

LAROUSSE, Pierre, *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, Nîmes, C. Lacour, « Rediviva », 1990-1992, réimpression de l'édition de : Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1866-1876.

LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Pauvert, 1962-1965.

### ***Critique aurevillienne***

AMOSSY, Ruth et Iris ATAR, « l'Écriture de l'Histoire chez Barbey d'Aurevilly », in *Barbey d'Aurevilly, cent ans après. 1889-1989*, Genève, Droz, 1990, p. 115-127.

Anonyme, « Échos de Paris », in *le Gaulois*, le 13 décembre 1874, cité in *la Revue des Lettres modernes*, série Barbey d'Aurevilly, 9 : *l'Histoire des Diaboliques. 1874-1974*, 1974, p. 48-49.

AURAIX-JONCHÈRE, Pascale, *l'Unité impossible : essai sur la mythologie de Barbey d'Aurevilly*, Saint-Genouph, Libr. A.-G. Nizet, 1997.

AVRANE, Patrick, *Barbey d'Aurevilly* [biographie], Paris, Desclée de Brouwer, 2000.

BACHAUMONT, « Chronique », in *le constitutionnel*, le 29 novembre 1874, cité in *la Revue des Lettres modernes*, série Barbey d'Aureville, 9 : *l'Histoire des Diaboliques. 1874-1974*, 1974, p. 45-46.

BELLEMIN-NOËL, Jean, « Écholâtrie des *Diaboliques* », in *Barbey d'Aureville, cent ans après. 1889-1989*, Genève, Droz, 1990, p. 327-335.

----, « *Diaboliques* » au divan, Toulouse, Ombres, 1991.

BERTHIER, Philippe, « Barbey d'Aureville et la révolte », *la Revue des Lettres modernes*, série Barbey d'Aureville, 3 : *les Obsessions du romancier : l'amour, la révolte, la mort*, 1968, p. 35-71.

----, « Stendhal », *la Revue des Lettres modernes*, série Barbey d'Aureville, 5 : *les Maîtres*, 1970, p. 25-61.

----, « *les Diaboliques* et la critique française », *la Revue des Lettres modernes*, série Barbey d'Aureville, 9 : *l'Histoire des Diaboliques : 1874-1974*, , 1974, p. 65-106.

----, « Une Vie en Byron : le "cas" Barbey d'Aureville », *Romantisme*, 8, 1974, p. 22-35.

----, *Barbey d'Aureville et l'imagination*, Genève, Droz, 1978.

----, *l'Ensorcelée, les Diaboliques de Barbey d'Aureville. Une écriture du désir*, Paris, Honoré Champion, 1987.

----, « *les Diaboliques* à table », in *l'Ensorcelée, les Diaboliques, la Chose sans nom*, Paris, SEDES, 1988, p. 127-137.

BÉSUS, André, *Barbey d'Aureville*, Paris, Éditions universitaires, 1957.

BONNES, J.-P., *le Bonheur dans le masque* [avec une préface d'Albert Béguin], Paris, Casterman, 1947.

BORNECQUE, Jacques-Henry, « Introduction » aux *Diaboliques*, Garnier, 1963.

BOUCHER, Jean-Pierre, *les Diaboliques de Barbey d'Aureville : une esthétique de la dissimulation et de la provocation*, Montréal, Presses de l'université de Québec, 1976.

BROSSARD, Raphaël, « l'Empire du sens », *la Revue des Lettres modernes*, série Barbey d'Aureville, 16 : *Sur Une Vieille Maîtresse*, 1999, p. 21-51.

CALI, Andrea, « Stratégies narratives dans *les Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly », in *la Narration et le sens : études sur Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam, Maupassant et Balzac*, Lecce, Millela, 1986, p. 7-75.

CANU, Jean, *Barbey d'Aurevilly* [biographie], Paris, Robert Laffont, 1965.

CARDONNE-ARLYCK, Élisabeth, « Nom, corps, métaphore dans *les Diaboliques* », *Littérature*, 54, 1984, p. 3-19.

CLARETIE, Jules, « Barbey d'Aurevilly », in *le Constitutionnel*, le 19 décembre 1874, cité in *la Revue des Lettres modernes*, série Barbey d'Aurevilly, 9 : *l'Histoire des Diaboliques. 1874-1974*, 1974, p. 61-64.

CLAVARON, Yves, *Étude sur Barbey d'Aurevilly, les Diaboliques*, Paris, Ellipses, 2000.

COLLA, Pierre, *l'Univers tragique de Barbey d'Aurevilly*, Bruxelles, la Renaissance du livre, 1965.

CORBIÈRE-GILLES, G., *Barbey d'Aurevilly critique littéraire*, Genève, Droz, 1962.

CROUZET, Michel, « Barbey d'Aurevilly et l'oxymore : ou la rhétorique du diable », in *l'Enfermé, les Diaboliques, la Chose sans nom*, Paris, SEDES, 1988, p. 83-98.

----, « Introduction » et « notes » aux *Diaboliques*, Paris, Imprimerie Nationale, 1989, p. 7-45 et p. 351-399.

----, « Barbey d'Aurevilly et l'esprit dans *les Diaboliques* », in *Barbey d'Aurevilly, cent ans après. 1889-1989*, Genève, Droz, 1990, p. 231-254.

DEBRAY-GENETTE, Raymonde, « Un Récit autologique : le Bonheur dans le crime », in *Hommages à Jacques Petit*, Paris, les Belles Lettres, 1985, p. 283-297.

DODILLE, Norbert, *le Texte autobiographique de Barbey d'Aurevilly : correspondance et journaux intimes*, Genève, Droz, 1987.

----, « la Question biographique dans *les Diaboliques* », in *l'Enfermé, les Diaboliques, la Chose sans nom*, Paris, SEDES, 1988, p. 71-82.

----, « Nécrologiques », in *Barbey d'Aurevilly, cent ans après. 1889-1989*, Genève, Droz, 1990, p. 13-22.

----, « les Personnages dans la correspondance de Barbey d'Aurevilly », in *Barbey d'Aurevilly, ombre et lumière*, Rouen, Université de Rouen, 1990, p. 45-56.

DONATELLI, Bruna, « Charles Baudelaire et Jules Barbey d'Aureville : une rencontre », in *Barbey d'Aureville, ombre et lumière*, Rouen, Université de Rouen, p. 119-132.

EYGUN, François-Xavier, *Barbey d'Aureville et le fantastique*, New York, Peter Lang, 1996.

FERVACQUES, « Lettres frivoles », in *Paris-Journal*, le 29 octobre 1874, cité in *la Revue des Lettres modernes*, série Barbey d'Aureville, 9 : *l'Histoire des Diaboliques. 1874-1974*, 1974, p. 31.

FOUCART, Claude, « Barbey d'Aureville et le Moyen-Âge ou les traces de la mélancolie », in *Barbey d'Aureville, cent ans après. 1889-1989*, Genève, Droz, 1990, p. 77-87.

FOURNIER, Hippolyte, « *les Diaboliques*, par Barbey d'Aureville », in *Paris-Journal*, le 3 décembre 1874, cité in *la Revue des Lettres modernes*, série Barbey d'Aureville, 9 : *l'Histoire des Diaboliques. 1874-1974*, 1974, p. 46-48.

GAILLARD, Françoise, « la Représentation comme mise en scène du voyeurisme », *la Revue des sciences humaines*, 2, 1974, p. 267-282.

GIARD, Anne, « le Récit lacunaire dans *les Diaboliques* », *Poétique*, 41, février 1980, p. 39-50.

GIDE, André, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1948, p. 195, p. 214 et p. 298 [sur Barbey d'Aureville] .

GIRARD, Paul, « Chastetés cléricales », in *le Charivari*, le 24 novembre 1874, in *la Revue des Lettres modernes*, série Barbey d'Aureville, 9 : *l'Histoires des Diaboliques. 1874-1974*, 1974, p. 40-44.

GIRARD, Sylvie, *le Parfum du démon : un écrivain nommé Barbey d'Aureville*, Paris, Hermé, 1986.

GRACQ, Julien, « Ricochets de conversation », in *Préférences*, Paris, José Corti, 1961, p. 221-228.

GREEN, John, « Byron », in *la Revue des Lettres modernes*, série Barbey d'Aureville, 5 : *les Maîtres*, p. 7-14.

GYGÈS, « Choses du jour », in *Paris-Journal*, les 30 octobre, 14 et 17 décembre 1874, cités in *la Revue des Lettres modernes*, série Barbey d'Aureville, 9 : *l'Histoire des Diaboliques. 1874-1974*, 1974, p. 31-32, p. 54-55 et p. 60.

HIRSCHI, Andrée, « Barbey conteur », *la Revue des lettres modernes*, série Barbey d'Aureville, 4 : *Techniques romanesques*, 1969, p. 7-30.

---, « l'Article "Barbey d'Aureville" dans *l'Encyclopédie Larousse* », *la Revue des Lettres modernes*, série Barbey d'Aureville, 5 : *les Maîtres*, 1970, p. 135-151.

---, « les Allusions esthétiques dans les romans », *la Revue des Lettres modernes*, série Barbey d'Aureville, 7 : *l'Art*, 1972, p. 37-60.

---, « 1874. Le "procès" des *Diaboliques*. Documents », *la Revue des Lettres modernes*, série Barbey d'Aureville, 9 : *l'Histoire des Diaboliques. 1874-1974*, 1974, p. 6-64.

HOFER, Herman, « Présence de Balzac », *la Revue des Lettres modernes*, série Barbey d'Aureville, 5 : *les Maîtres*, 1970, p. 81-119.

HUYSMANS, Joris-Karl, *À rebours*, p. p. Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, folio, 1977, p. 270-276 [sur *Un Prêtre marié* et *les Diaboliques*].

JALLAT, Jeannine, « Une Écriture de l'estompe », in *Barbey d'Aureville, cent ans après. 1889-1989*, Genève, Droz, 1990, p. 129-136.

JEANTON LAMARCHE, Jean-Marie, *Pour un portrait de Jules Amédée Barbey d'Aureville : regards sur l'ensemble de son œuvre, témoignages de la critique, étude, documents inédits*, Paris et Montréal, Torino et l'Harmattan, 2000.

KANBAR, Nabih, « Évolution de la figure du témoin dans *les Diaboliques* », in *Barbey d'Aureville, cent ans après. 1889-1989*, Genève, Droz, 1990, p. 254-294.

---, « Analyse pragmatique de la préface des *Diaboliques* », *la Revue des Lettres modernes*, série Barbey d'Aureville, 15 : *Sur le style*, 1994, p. 145-186.

LASERRA, Anna-Maria, « le Défi téatologique dans *le Bonheur dans le crime* », in *Barbey d'Aureville, ombre et lumière*, Rouen, Université de Rouen, 1990, p. 157-168.

LEBERRUYER, Pierre et Jacques PETIT, « les Eaux-mortes », *la Revue des lettres modernes*, série Barbey d'Aureville, 1 : *Paysages romanesques*, 1966, p. 25-33.

LECLERC, Yvan, « *les Diaboliques* en procès », in *Barbey d'Aureville, ombre et lumière*, Rouen, Université de Rouen, 1990, p. 9-19.

---, *Crimes écrits : la littérature en procès au XIX<sup>e</sup> siècle* [sur Flaubert, Baudelaire et Barbey d'Aureville], Paris, Plon, 1991.

LEFRANÇOIS, Jean-Jacques et Jacques PETIT, « les Thèmes psychologiques », *la Revue des Lettres modernes*, série Barbey d'Aureville, 2 : *les Obsessions du romancier : personnages et images*, 1967, p. 34-50.

LE HIR, Yves, « l'Adverbe en -ment dans *les Diaboliques* », *la Revue des Lettres modernes*, série Barbey d'Aureville, 15 : *Sur le style*, 1994, p. 31-65.

LESCURE, Adolphe de, « la Semaine littéraire. Romans et nouvelles. *Les Diaboliques* », in *la Presse*, le 22 novembre 1874, cité in *la Revue des Lettres modernes*, série Barbey d'Aureville, 9 : *l'Histoire des Diaboliques. 1874-1974*, 1974, p. 36-40.

LIEDERKERKE, Arnould de, *Talon rouge. Barbey d'Aureville, le dandy absolu*, Paris, O. Orban, 1986.

MARINI, Marcelle « Ricochets de lecture. Le fantasmagorie des *Diaboliques* », *Littérature*, 10, mai 1973, p. 3-19.

MIGUET-OLLAGNIER, Marie, « Figures mythiques dans *les Diaboliques* », in *l'Enfermée, les Diaboliques, la Chose sans nom*, Paris, SEDES, 1988, p. 99-110.

MILNER, Max, « Identification psychanalytique de la perversion dans *les Diaboliques* », in *Barbey d'Aureville, cent ans après. 1889-1989*, Genève, Droz, 1990, p. 313-325.

MORJAC, Édouard, « Indiscrétions et critiques, Jules Barbey d'Aureville », in *le Gaulois*, le 7 novembre 1874, cité in *la Revue des Lettres modernes*, 9 : *l'Histoire des Diaboliques. 1874-1974*, 1974, p. 32-36.

MOURIER-CASILE, Pascaline, « Cher vieux Crotté d'Aureville : Barbey dans le Surréalisme... », in *Barbey d'Aureville, cent ans après. 1889-1989*, Paris, Droz, 1990, p. 43-57.

PETIT, Jacques, *Barbey d'Aureville critique*, Paris, les Belles Lettres, 1963.

---, « Introduction », « notices » et « notes » aux *Œuvres romanesques complètes* de Barbey d'Aureville, tomes I et II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964 et 1966.

---, « l'Inceste et l'androgynie », *la Revue des Lettres modernes*, série Barbey d'Aureville, 2 : *les Obsessions du romancier : personnages et images*, 1967, p. 51-64.

---, « l'Imagination de la mort », *la Revue des Lettres modernes*, série Barbey d'Aureville, 3 : *les Obsessions du romancier : l'amour, la révolte, la mort*, 1968, p. 73-86.

----, « le Temps romanesque et la mise en abyme », *la Revue des Lettres modernes*, série Barbey d'Aurevilly, 4 : *Techniques romanesques*, 1969, p. 31-60.

----, « Note sur la structure des *Diaboliques* », *la Revue des Lettres modernes*, série Barbey d'Aurevilly, 4 : *Techniques romanesques*, 1969, p. 85-89.

----, « Joseph de Maistre », *la Revue des Lettres modernes*, série Barbey d'Aurevilly, 5 : *les Maîtres*, 1970, p. 15-23.

----, « la Littérature et le scandale », *la Revue des lettres modernes*, série Barbey d'Aurevilly, 8 : *Création et critique*, 1973, p. 7-37.

----, *Essais de lecture des Diaboliques*, Paris, Minard, Lettres modernes, 1974.

----, « le Manuscrit des *Diaboliques* », *la Revue des Lettres modernes*, série Barbey d'Aurevilly, 11 : *le Roman familial*, 1981, p. 158-159.

PEYLET, Gérard, « Entre la mythologie romantique et la mythologie "fin de siècle", le satanisme », in *Barbey d'Aurevilly, cent ans après. 1889-1989*, Genève, Droz, 1990, p. 89-100.

PRAZ, Mario, « Barbey d'Aurevilly », in *le Pacte avec le serpent*, tome III, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 11-22.

PROUST, Marcel, *la Prisonnière*, in *À la recherche du temps perdu*, Paris, Laffont, tome III, p. 299-300 [sur *l'Enfermée*, *Une Vieille Maîtresse* et « le Rideau cramoisi »].

ROGERS, Brian G., *The Novels and Stories of Barbey d'Aurevilly*, Genève, Droz, 1967.

----, « la Poétique des *Diaboliques* », in *Barbey d'Aurevilly, ombre et lumières*, Rouen, Université de Rouen, 1990, p. 195-202.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire « le Plus Bel Amour de Don Juan : narration et signification », *Littérature*, 9, février 1973, p. 118-125.

SAMOCKI, Jean-Marie, « les Hautes solitudes. Ennui, fatigue et autres altérations de la conscience dans les romans aurevilliens », *la Revue des Lettres modernes*, série Barbey d'Aurevilly : *Sur le Sacré*, 2002, p. 197-220.

SARRAZIN, Bernard, « l'Humour noir de Barbey d'Aurevilly », in *Barbey d'Aurevilly, cent ans après. 1889-1989*, Genève, Droz, 1990, p. 101-113.

SCHARTZ, Helmut, *Idéologie et art romanesque chez Jules Barbey d'Aurevilly*, Munich, Fink, 1971.

SÉMOULÉ, Jean, « Je, Tu, Il (ou : Parole et Silence) dans *les Diaboliques* », in *l'Ensorcelée, les Diaboliques, la Chose sans nom*, Paris, SEDES, 1988, p. 111-126.

SIMONOT, Pierre, « le Faux réalisme des personnages secondaires », *la Revue des Lettres modernes*, série Barbey d'Aurevilly, 4 : *Techniques romanesques*, 1969, p. 61-83.

TOUMAYAN, Alain, *la Littérature et la hantise du mal : lectures de Barbey d'Aurevilly, Huysmans et Baudelaire*, Lexington, French forum, 1987.

TRANOUEZ, Pierre, « la Narration neutralisante. Étude de quatre *Diaboliques* », *Poétique*, 17, 1974, p. 39-49.

----, « l'Efficacité narrative. Étude du "Rideau cramoisi" », *Poétique*, 41, 1980, p. 51-59.

----, « Un Récit révocatoire. "A Un Dîner d'athées" », *Littérature*, 38, mai 1980, p. 27-42.

----, *Fascination et narration dans l'œuvre romanesque de Barbey d'Aurevilly : la scène capitale*, Lettres modernes Minard, 1987.

----, « Une Céleste en Sabbat ou le siège du Diable », in *Barbey d'Aurevilly, cent ans après. 1889-1989*, Genève, Droz, 1990, p. 307-311.

TRISMANS, Bruno, « Récit et jeu dans *les Diaboliques* », in *Barbey d'Aurevilly, cent ans après. 1889-1989*, Genève, Droz, 1990, p. 295-305.

VANDEL, Catherine, *les Diaboliques, Barbey d'Aurevilly*, Paris, Bordas, 1993.

VERAX, « Un Excentrique », in *le Gaulois*, le 13 décembre 1874, cité in *la Revue des Lettres modernes*, série Barbey d'Aurevilly, 9 : *l'Histoire des Diaboliques. 1874-1974*, 1974, p. 49-54.

----, « les Livres devant la loi », in *le Gaulois*, le 17 décembre 1874, cité in *la Revue des Lettres modernes*, série Barbey d'Aurevilly, 9 : *l'Histoire des Diaboliques. 1874-1974*, 1974, p. 55-60.

VERRIER, Jean, « les Dessous d'une *Diabolique* », *Poétique*, 9, 1972, p. 50-60.

WANDZIOCH, Magdalena, *le Romanesque horrifiant de Barbey d'Aurevilly*, Katowice, Uniwersytet Slaski, 1991.

YARROW, Philipp John, *la Pensée politique et religieuse de Barbey d'Aurevilly*, Genève, Droz, 1961.

### ***Théorie***

BAL, Mieke, « Narration et focalisation (pour une théorie des instances du récit) », in *Narratologie. Essai sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Utrecht, HES Publishers, 1984, p. 21-58.

BANGE, Pierre, « Argumentation et fiction », in *l'Argumentation*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1981, p. 91-108.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

----, *le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

BERRENDONNER, Alain, *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Minuit, « Propositions », 1981.

BREMOND, Claude, « le Rôle d'influenceur », *Communications*, 16, Paris, Seuil, 1970, p. 60-69.

----, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.

CHARLES, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977.

COHN, Dorrit, *la Transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981.

COZARINSKI, Edgardo, « le Récit indéfendable » [sur le potin], *Communications*, 30, 1979, p. 179-173.

DÄLLENBACH, Lucien, *le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

DECLERCQ, Gilles, *l'Art d'argumenter. Structures rhétoriques et littéraires*, Paris, Éditions universitaires, 1992.

DUBOIS, Philippe, « la Dialectique récit/discours dans la stratégie de la persuasion », in *Stratégies discursives*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1978, p. 245-279.

DUCROT, Oswald, *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1972.

----, « Analyses pragmatiques », *Communications*, 32, Paris, Seuil, 1980a, p. 11-60.

----, *et alii, les Mots du discours*, Paris, Minuit, 1980b.

----, « l'Argumentation par autorité », in *l'Argumentation*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1981, p. 9-28.

----, et Jean-Claude ANSCOMBRE, *l'Argumentation dans la langue*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1983a.

----, « *Puisque* : essai de description polyphonique », *Revue romane*, 24, Copenhague, 1983b, p. 166-185.

----, *le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.

DUPRIEZ, Bernard, *l'Étude des styles. De la commutation en littérature*, Ottawa, Marcel Didier, 1971.

----, « Taxinomie(s) », *Texte*, 1984, p. 377-403.

GELAS, Bruno, « la Fiction manipulatrice », in *l'Argumentation*, Presses universitaires de Lyon, 1981, p. 75-89.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

----, *Seuils*, Paris, Seuil, Poétique, 1987.

----, « le Statut pragmatique de la fiction narrative », *Poétique*, 78, 1988, p. 237-249.

----, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

----, *Métalepse*, Paris, Seuil, 2004.

GENINASCA, Jacques, *la Parole littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

GREIMAS, Algirdas Julien, « le Défi », in *Du Sens II*, Paris, Seuil, 1983, p. 213-223.

----, et Jacques FONTANILLE, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991.

GRIZE, Jean-Blaise, « l'Argumentation : explication ou séduction », in *l'Argumentation*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1981, p. 29-40.

GROUPE mu, *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles, Complexe, distribution Presses universitaires de France, 1977.

HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

JOLLES, André, « le Trait d'esprit », in *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972 pour la traduction française, p. 197-207.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *la Connotation*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1977.

----, « Déambulation en territoire aléthique », in *Stratégies discursives*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1978, p. 53-102.

----, *l'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.

----, « Argumentation et mauvaise foi », in *l'Argumentation*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1981, p. 41-63.

----, *l'Implicite*, Paris, Armand Colin, 1986.

----, « la Mise en places », in *Décrire la conversation*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, Linguistique et sémiologie, 1987, p. 319-352.

KOHN, Max, *Mot d'esprit et événement*, Paris, Université de Villetaneuse, 1989.

LACAN, Jacques, « Propos sur la causalité psychique », in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 151-196.

LANE-MERCIER, Gillian, *la Parole romanesque*, Ottawa, les Presses de l'Université d'Ottawa, 1989.

LAURENS, Pierre, *l'Abeille dans l'ambre*, Paris, les Belles Lettres, 1989.

LECOINTRE, Simone et Jean LE GAILLOT, « le je(u) de l'énonciation », *Langages*, 31, septembre 1973, p. 64-79.

LEJEUNE, Philippe, *le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

----, « l'Autobiographie à la troisième personne », in *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980, p. 32-59.

MAINGUENEAU, Dominique, *Nouvelles Tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette, 1987.

----, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990.

PARRET, Herman, « les Arguments du séducteur », in *l'Argumentation*, Liège, Pierre Mardaga Éditeur, 1987, p. 125-213.

PELEGRÍN, Benito, « la Rhétorique élargie au plaisir », in GRACIÁN, Baltasar, *Art et figures de l'esprit*, Paris, Seuil, 1983, p. 9-84.

PERELMAN, Chaïm et Lucie OLBRECHTS-TYTECA, *Traité de l'argumentation. La Nouvelle Rhétorique*, Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles, 1988.

PRANDI, Michèle, *Grammaire philosophique des tropes. Mise en forme et interprétation discursive des contenus conceptuels*, Paris, Minuit, 1992.

PRINCE, Gerald, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, 14, 1973, p. 178-196.

SCHMIDT, Siegfried J., « la Communication littéraire », in *Stratégies discursives*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1978, p. 19-31.

STAROBINSKI, Jean, *la Relation critique*, Paris, Gallimard, Tel, c1970, 2001.

TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.

----, « le Mot d'esprit », in *les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 283-293.

TRAVER, Stéphanie, « le Roman réaliste et naturaliste », in « Genres littéraires », *la Clé*.

VAN DEN HEUVEL, Pierre, *Parole-mot-silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Librairie José Corti, 1985.