

L'EXPRESSION DES ÉMOTIONS, UN PARADIGME STRUCTUREL DANS LES NOUVELLES DE JULES BARBEY D'AUREVILLY

PASCALE AURAIX-JONCHIÈRE
Université Clermont-Auvergne

THE EXPRESSION OF EMOTIONS, A STRUCTURAL PARADIGM IN JULES BARBEY D'AUREVILLY'S SHORT-STORIES

Abstract: The expression of emotions in Barbey d'Aureville's narratives rather convey analysis related to the semiotics of the body (moreover passionate body). But the links between emotions and speech, their possible transmission from a taler to another and their effects on the multilayered narrative levels enable the readers to appreciate them from different points of view. Our thesis is that this metatextual function of emotions is the foreground of a structural paradigm special to short narratives and to their exemplary aim.

Keywords: Barbey d'Aureville, emotions, metatextuality, metaphysics.
Mots clés : Barbey d'Aureville, émotions, métatextualité, métaphysique.

Saigne, saigne mon cœur... saigne ! je veux sourire,
Ton sang teindra ma lèvre et je cacherai mieux,
Dans sa couleur pourpre et dans ses plis joyeux,
La torture qui me déchire.

Saigne, saigne mon cœur, saigne plus lentement !
Prends garde ! on t'entendrait... Saigne dans le silence,
Comme un cœur épuisé qui déjà saigna tant,
À bout de sang et de souffrances¹ !

Le poème que Barbey adresse d'abord à son ami Trebutien, dans une lettre en date du 22 janvier 1851, comme il a coutume de le faire, sera publié ultérieurement dans *Poussières*. Il le compare à un « cri » irrépessible, ouvrant un paradigme qu'il ne cessera d'explorer à propos de cette poésie dont il conçoit les limites (et critique la valeur littéraire) mais qu'il ne peut s'empêcher d'écrire car, comme il l'explique quelques années

¹ Ce poème en vers comporte cinq strophes. Barbey commente : « Quand on fait de pareils cris, on est bien près de devenir fou [...] ! ». Barbey d'Aureville, J.-A. (1983) : *Correspondance générale*. Paris : Les Belles Lettres, III, p. 22). Pour l'ensemble des poèmes de Barbey, voir Auraix-Jonchière, P. (2000) : « Un palais dans un labyrinthe ». *Poèmes*. Paris : Champion.

plus tard, ces vers ne sont « pas de la littérature, c'est de la vie² », ses poésies sont ses « gouttelettes de sang³ » ; la poésie est « idiosyncrasie de soi-même⁴ », elle doit s'écrire « du dedans au dehors⁵ ». Autant dire qu'il s'agit d'une poésie de l'émotion, si l'on en croit le *Grand Dictionnaire universel Larousse du XIX^e siècle*, qui précise que « l'émotion a deux caractères : l'un, physique, qui n'est qu'un ébranlement nerveux, surtout sensible dans l'organe du cœur, et l'autre moral, qui consiste dans une affection très-vive de l'âme, dont l'affection physique n'est que le signe extérieur⁶ ». Liée à la poésie, à la confiance⁷, l'émotion est aussi le signe d'une réception élective, dans le domaine esthétique cette fois, comme le souligne Jean-François Delaunay dans son édition des critiques d'art de l'écrivain journaliste : « Barbey fait valoir ce qui sera l'élément moteur de sa critique, l'émotion⁸ ». On sait par ailleurs à quel point est frappante la caractérisation hyperbolique des personnages dans les fictions romanesques chez Barbey, induite, il est vrai, par leur énergie, mais aussi par la force des émotions qui les assaillent et qui décident le plus souvent de leurs actes. Dans le bel ouvrage qu'il a consacré à *La Physiognomonie dans l'œuvre de Barbey d'Aurevilly*⁹, Reto Zöllner exploite les « sémiotiques du corps », amoureux notamment, en lien donc avec la manifestation des émotions ou, à l'inverse, leur rétention : chez Jeanne le Hardouey dans *L'Ensorcelée* ou Aimée de Spens dans *Le Chevalier des Touches*, pour ne prendre que ces exemples, la physiologie trahit l'émotion. Philippe Berthier l'avait clairement diagnostiqué : chez bien des héroïnes aurevilliennes, « [la] rhétorique de la peau dit ce qui ne peut être dit, exhibe un secret du désir¹⁰ ».

Mais poser la question de l'expression des émotions dans des fictions brèves déplace sensiblement l'intérêt. *Les Diaboliques* en effet – pour s'en tenir au seul recueil de 1874 – relèvent d'un art de la concision au service d'une visée apologétique qui suppose un traitement particulier du champ émotionnel, mobilisé à plusieurs niveaux de lecture. La préface du volume insiste sur les enjeux de la démarche : il n'est pas question ici de « diableries » et le surnaturel n'a pas sa place dans ces « petites tragédies de plain-pied¹¹ ». Or la forme brève implique une poétique du choc qui, d'une part, modifie les paramètres définissant les personnages et, d'autre part, vise le lecteur soumis à forte épreuve, sa sensibilité ébranlée le confrontant à un déferlement d'émotions. Ce sont celles-là même que François de Rosset mobilisait déjà quelques siècles plus tôt lorsqu'il présentait telle des *Histoires mémorables et tragiques de ce temps* (1619) : « Je frémis moi-même d'horreur en écrivant cette histoire, ma main en frissonne toute, et à peine peut-elle empêcher que la plume lui échappe¹². » L'émotion paroxystique qu'est l'horreur, mobilisée de même par

² Juillet 1855. À Paul de Saint-Victor.

³ À son frère Léon. *Correspondance générale, op. cit.*, III, p. 21.

⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁵ *Ibid.*, p. 197.

⁶ *Grand Dictionnaire universel Larousse du XIX^e siècle*, 1870, tome VII, partie 2, p. 450, entrée « Émotion ».

⁷ Voir les *Memoranda*.

⁸ Delaunay, J.-F. (1993) : *Barbey d'Aurevilly. L'amour de l'Art*. Paris : Séguiet, p. 14.

⁹ Zöllner, R. (2016) : *La Physiognomonie dans l'œuvre de Barbey d'Aurevilly*. Paris : Garnier.

¹⁰ Berthier, Ph. (1987) : *L'Ensorcelée, Les Diaboliques de Barbey d'Aurevilly. Une écriture du désir*. Paris : Champion, p. 143.

¹¹ Voir Barbey d'Aurevilly, J.-A. (1966) : *Œuvres complètes. Les Diaboliques*. Édition établie et annotée par J. Petit. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, II, p. 1291.

¹² Rosset, F. de. (1994) : *Les Histoires mémorables et tragiques de ce temps*. Paris : Hachette, Le Livre de Poche, p. 127. Histoire III. Cité par Philippot, D. « *Les Diaboliques*, ou les histoires tragiques de notre temps ». In Berthier, P. (2010) : *Barbey d'Aurevilly et la modernité*. Paris : Champion, p. 93.

l'auteur préfacer des *Diaboliques*, fait le lien entre l'esprit et le corps *via* la sensibilité et ses effets dans un contexte de brièveté formelle. C'est sur ce *pacte de l'émotion* que j'aimerais revenir, aux niveaux narratif et métanarratif, pour en saisir le mode de fonctionnement et les implications.

Un pacte de lecture fondé sur l'émotion

Le pacte de lecture fixé dans la préface insiste pour l'essentiel sur l'effet tragique et met d'emblée le lecteur en garde contre « le vif de ces histoires » et son possible impact sur sa sensibilité¹³. Mais chacune des nouvelles redéploie ce pacte en le personnalisant selon différentes configurations. Si elles ont été depuis longtemps analysées par la critique, la place qu'y tiennent les émotions, pourtant centrales dans le schéma de communication alors mis en place, n'a pas été spécifiquement exploitée.

On sait que la dernière d'entre elles (dans l'ordre chronologique de l'écriture), « La Vengeance d'une femme », s'ouvre par exception sur un long prologue théorique et critique, qui déplore l'absence de hardiesse d'une littérature choisissant d'ignorer les « crimes que la société commet mystérieusement et impunément tous les jours¹⁴ », « même pour en effrayer ! » Cette littérature « bégueule » obéit, ce faisant, à l'horizon d'attente d'un lecteur timoré, qui préfère le déni à l'effroi :

L'extrême civilisation enlève au crime son effroyable poésie, et ne permet pas à l'écrivain de la lui restituer. Ce serait par trop horrible, disent les âmes qui veulent qu'on enjolive tout, même l'affreux¹⁵.

« L'affreux », qualificatif perceptif, associe lecture et trouble émotionnel, le lecteur contemporain se situant plus volontiers quant à lui du côté de ces antonymes désignant toute absence d'émotion qu'énumère le *Grand Dictionnaire Universel Larousse du XIX^e siècle* : calme, impassibilité, quiétude ou euthymie, ce dernier terme renvoyant à une réception atone, privée de dysphorie comme d'euphorie, une forme d'encéphalogramme plat dont l'idée répugne à Barbey.

À ses yeux au contraire, seule importe l'intensité des affects, susceptible de faire réagir le sujet. C'est pourquoi le récit qui suit et illustre ce prologue met en scène un double de ce lecteur indifférent, un jeune dandy « horriblement blasé », « qui avait assez réfléchi sur ses sensations pour ne plus pouvoir en être dupe, et qui n'avait peur ni horreur d'aucune¹⁶ ». Mais, contre toute attente, ce lecteur est confronté à la surprise le jour où il remarque une prostituée plus encore énigmatique que séduisante, après dîner, devant la balustrade de Torton, « vers la fin du règne de Louis-Philippe¹⁷ ». Et, parce qu'il se trouve « surpris¹⁸ » –

¹³ *Les Diaboliques*, *op. cit.*, p. 1291.

¹⁴ « La Vengeance d'une femme », *ibid.*, p. 229.

¹⁵ *Ibid.*, p. 231.

¹⁶ *Ibid.*, p. 233.

¹⁷ *Ibid.*, p. 232.

¹⁸ *TLF*. Entrée « surpris » : Fait d'être surpris, pris au dépourvu ; état de trouble, émotion qui en découle. « La surprise [it. ds le texte] est l'attitude émotive la plus simple et pourtant elle contient déjà toute la richesse de ce qu'on peut appeler le *phénomène circulaire* entre la pensée et le corps. Dans la surprise

le terme est dès lors récurrent et jalonne son parcours –, il se voit progressivement ramené dans le monde des émotions et de la réception sensible, retour dont le texte souligne les dangers : la séduction exercée par la femme à « la mise trop *voyante* » s'assimile à l'emprise de la mort lorsqu'elle « coup[e] le boulevard comme une faux¹⁹ ». On voit par là que l'impact nécessaire des émotions peut être fatal pour un lecteur non préparé. En effet, le récit superpose deux scénarios : le premier – celui d'une transaction sexuelle particulièrement marquante, qui donne à Tressignies des « sensations inouïes²⁰ » – est concurrencé par le second, qui met en présence une conteuse puissante experte dans le maniement des émotions et un auditeur médusé anéanti par leur force déferlante. La « férocité sombre » de la femme convoque alors l'image du conteur impitoyable que Barbey appelle de ses vœux, un conteur « résolu et presque terrible » qui terrasse son lecteur qui « frémit²¹ » d'abord, est « effrayé²² » ensuite et enfin, « ému d'une tout autre émotion que celles-là par lesquelles jusqu'ici elle l'avait fait passer²³ », est envahi par une « agitation extrême²⁴ » :

Lui qui croyait en avoir fini avec les sentiments involontaires et dont la réflexion, au rire terrible, mordait toujours les sensations, comme j'ai vu des charretiers mordre leurs chevaux pour les faire obéir, sentait que dans l'atmosphère de cette femme, il respirait un air dangereux²⁵.

« Trouble », « effroi », « tremblement », sont dès lors autant d'indices précurseurs de l'état de profonde mélancolie dans lequel Tressignies finit par sombrer. Quant aux réactions de l'ambassadeur d'Espagne et des officiers présents à l'annonce de la mort de la duchesse devenue prostituée par vengeance à la fin de la nouvelle, étonnement ou préoccupation songeuse, elles attestent de leur qualité commune d'auditeurs inavoués d'une histoire terrible. Le texte s'achève sur le tableau de ces personnages qui démultiplient l'image du lecteur frappé d'émotion.

Si la théorisation affichée de ce pacte de lecture n'advient que tardivement, dans les années 1870, les nouvelles qui ont précédé celle-ci l'ont diversement scénarisée. Et si le schéma de réception privilégié par Barbey a pour corollaire une fréquente absence de dénouement, comme on l'a souvent noté, c'est en partie parce que les auditeurs sont frappés du sceau de l'émotion, une émotion intense, à l'écoute d'histoires conçues pour faire réagir le sujet. La configuration globale est la suivante : un narrateur qui s'exprime le plus souvent à la première personne met en scène un conteur, témoin ou acteur d'une histoire « mémorable et tragique » dont il ressent lui-même les effets, dans son corps et dans son esprit. Les variantes de ce schéma métanarratif ne font qu'en asseoir et en

le vivant est saisi par l'événement subit et nouveau, par l'autre ; ceci est plus fondamental, plus primitif que l'amour et la haine, que le désir, que la joie et la tristesse...» Ricœur, P. (1949) : *Philosophie de la Volonté*, p. 238.

¹⁹ « La Vengeance d'une femme », *op. cit.*, p. 234.

²⁰ Il y a dans le plaisir, écrit encore le narrateur, « des abîmes tout aussi profonds que dans l'amour. » *Ibid.*, p. 307.

²¹ *Ibid.*, p. 252.

²² *Ibid.*, p. 254.

²³ *Ibid.*, p. 355.

²⁴ *Ibid.*, p. 259.

²⁵ *Ibid.*, p. 258.

renforcer l'impact et il arrive qu'il soit redoublé, comme dans « Le Rideau cramoisi », où le conteur narre un épisode passé traumatique qui l'a réduit à néant au narrateur qui se trouve à son tour gagné par une émotion dont il nous incombe d'interpréter la valeur. Le titre de la nouvelle vaut à cet égard comme alerte proleptique : cette couleur cramoisie, associée tout à la fois à la dissimulation et à l'ostentation grâce au motif ambivalent du rideau, fait signe vers une érubescence corporelle révélatrice d'une forte émotion que nul code social ne parvient à juguler. La dilection bien connue de Barbey pour les rougeurs physiologiques pourrait d'ailleurs être comprise comme une façon de faire de la matière émotive un matériau privilégié de l'écriture pour en afficher les principes fondateurs. Le conteur donc, le vicomte de Brassard, officier courageux et exigeant, dandy et séducteur impénitent²⁶, narre un épisode autobiographique ancien²⁷ dont la remontée impromptue du souvenir s'accompagne des signes d'une émotion particulièrement saisissante, en contraste absolu avec l'*ethos* du personnage. C'est la vue d'une fenêtre, la nuit, dans une bourgade endormie, qui sert de catalyseur : sa voix d'abord, sa physionomie ensuite, trahissent une destabilisation soudaine du personnage, dont le portrait initial se trouve soumis à réévaluation. Le « social incorporé » cher à Pierre Bourdieu échoue à corseter l'émotif :

[...] le ton qu'il mit à dire cela [...] était si peu dans la voix de mondit vicomte de Brassard et m'étonna si fort, que je voulus avoir le cœur net de la curiosité qui me prit tout à coup de voir son visage, et que je fis partir une allumette comme si j'avais voulu allumer mon cigare. L'éclair bleuâtre de l'allumette coupa l'obscurité. Il était pâle, non pas comme un mort... mais comme la Mort elle-même²⁸.

Tout au long de la nouvelle, le récit cadre est dès lors émaillé de notations descriptives significatives qui forment faisceau : la confession du vicomte se fait « gravement²⁹ », « avec une mélancolie³⁰ » qui souligne une faille dans l'armure que s'est forgée le personnage³¹ et avec un trouble croissant que trahissent maintes réactions que l'on peut interpréter comme autant de manifestations d'une « signature » corporelle des émotions³² ». Ainsi, pour parvenir à achever son histoire, le vicomte « baiss[e] brusquement la vitre du coupé, comme si la respiration avait manqué à sa monumentale poitrine et qu'il eût besoin d'air pour achever ce qu'il avait à raconter³³ ». Or dans ce cas précis la nouvelle s'achève sur une transmission du courant émotif du conteur au narrateur, qui reçoit l'histoire comme l'illustration vraie et édifiante de l'effet dévastateur des passions. « Je rêvais sous l'impression de cette histoire », avoue-t-il, avant de conclure lorsque la diligence repart qu'il « voit

²⁶ Un « bon braguard du XIX^e siècle » connu pour avoir « sept maîtresses en pied », p. 16.

²⁷ « J'avais dix-sept ans, et je sortais de l'École militaire », p. 25.

²⁸ *Ibid.*, p. 21.

²⁹ *Ibid.*, p. 23.

³⁰ *Ibid.*, p. 24.

³¹ « [...] avec une mélancolie qui me frappa dans ce luron formidable que je croyais doublé de cuivre comme un brick grec » (p. 24).

³² Deluermoz, Q. – Fureix, E. – Mazurel, H. – Oualdi, M. (2013) : « Écrire l'histoire des émotions : de l'objet à la catégorie d'analyse », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 47. < <http://rh19.revues.org/4573> ; DOI : 10.4000/rh19.4573 > [mis en ligne le 31 décembre 2016, consulté le 22 novembre 2017]

³³ « Le Rideau cramoisi », p. 47.

toujours [la fenêtre] dans [ses] rêves, avec son rideau cramois³⁴ ». Cette persistance dit bien la force de l'impression, que l'on doit comprendre comme l'impact fort et durable de l'histoire sur le sujet mobilisé sur le plan sensible. La récurrence du syntagme titre à la clause souligne la primauté et l'acuité des émotions et en fait le principe majeur de l'écriture et de la lecture de ces *diaboliques*. Si ces récits gravitent autour d'un « romanesque de la chair », comme le signale Michel Crouzet³⁵, ils s'édifient parallèlement sur une rhétorique des émotions, indispensable pour assurer l'effet escompté sur le lecteur, « croché » dans son corps, son cœur et son âme comme l'est Robert de Tressignies dans « La Vengeance d'une femme ».

Pour autant, le plus souvent, le narrateur se tient soigneusement à l'écart de cette onde de choc et garde un rôle surplombant qui lui permet d'exposer le fonctionnement du récit édifiant. Dans « Le Dessous de cartes d'une partie de whist », l'émotion frappe de plein fouet les auditrices présentes dans le salon parisien de la baronne de Mascranny :

Le narrateur fut interrompu par le cri très vrai de deux ou trois femmes, pourtant bien brouillées avec le naturel. Depuis longtemps, il les avait quittées ; mais, ma foi, pour cette occasion il leur revint. Les autres, qui se dominaient davantage, ne se permirent qu'un haut-le-corps, mais il fut presque convulsif³⁶.

Le « cri », celui qui fuse de façon irrépessible dans les vers de Barbey, trahit de trop plein émotionnel qui ébranle le cœur à l'écoute (ou à la lecture) de ces histoires tragiques qui exposent « la part de l'inhumain dans l'homme³⁷ ». Ce micro-scénario a un intérêt métadiscursif majeur : il met en évidence l'opposition de l'intégration des codes sociaux – du côté de l'apprentissage et d'une répression des émotions³⁸ – et du naturel, qui laisse poindre le « vrai » du sujet. Plus loin, ce sont des gestes compulsifs³⁹ ou des marques corporelles qui trahissent l'émotion retenue mais d'autant plus visible, comme la « sueur légère » qui perle sur le dos de la comtesse⁴⁰. À n'en pas douter, ces gestes et symptômes trahissent une altération de l'état de l'auditrice, modèle de la lectrice (ou du lecteur), et un affleurement non maîtrisé des émotions, facteur sensible de la réception du récit édifiant. L'état de songerie évasive déjà mentionné permet par ailleurs de dépasser toute distinction genrée car il est commun aux hommes et aux femmes qui recueillent ces histoires. La baronne de Mascranny a le dernier mot, plongée « dans une espèce d'horreur rêveuse⁴¹ », mais il en va de même, par exemple, des convives du vieux M. de Mesnilgrand dans « À un dîner d'athées » : « Un silence plus expressif que toutes les réflexions leur pesait sur la bouche, à tous⁴². » Songerie ou silence (qui plus est, chez des hommes « sans-gêne » et

³⁴ *Ibid.*, p. 57.

³⁵ Crouzet, M. (1989) : Introduction aux *Diaboliques*. Paris : Imprimerie nationale, p. 31.

³⁶ « Le Dessous de cartes », p. 220.

³⁷ L'expression est d'Henri Coulet, citée par Didier Philippon, art. cité, p. 98.

³⁸ Ce phénomène est incarné par les deux protagonistes de cette même nouvelle : Marmor de Karkoël et, plus encore, la baronne de Mascranny chez qui tout « porte en dedans », p. 154.

³⁹ La comtesse de Damaglia « au buste inflexible » ronge « le bout d'ivoire, incrusté d'or, de son éventail », p. 170.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 222.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² « À un dîner d'athées », p. 291.

« grossiers » comme les convives du « dîner d'athées⁴³ », sont l'avèrs de l'expression ouverte des émotions. Le narrateur est explicite à cet égard quand il souligne que, frappé par son propre récit, le chevalier de Mesnilgrand « s'arrêta, dans une émotion qu'ils respectèrent, ces matérialistes et ces ribauds⁴⁴ ».

Des fictions de l'émotion

Les « tragédies de plain-pied » que sont donc *Les Diaboliques* s'enracinent dans un vécu condamnable et horrifique, censé mettre en lumière « l'enfer social⁴⁵ » caractéristique d'une époque de décadence. Pour autant, les acteurs de ces récits ne sont pas de simples prototypes de monstruosité, loin s'en faut, et ces textes contribuent à mettre en perspective une petite cartographie des émotions dans la double sphère du public et du privé, qui pourrait à elle seule constituer un passionnant objet d'étude.

La grande Histoire en effet prédispose le comportement de maints protagonistes et décide en partie de leurs affects et ce lien entre le sujet et les circonstances joue un rôle majeur dans le dispositif et la réflexion ici à l'œuvre. En particulier, plusieurs de ces nouvelles s'inscrivent dans le sillage des guerres d'Empire, la plus représentative à cet égard étant « À un dîner d'athées ». Le personnage de Mesnilgrand fils, acteur et témoin d'une tragédie intime dont il assure le dénouement, est l'exemple vivant de la déflation suivant les défaites napoléoniennes, exemple d'autant plus frappant que pour ce « violent » ne parvenant guère à endiguer ses « passions⁴⁶ », se voir privé « en pleine maturité » du « grand avenir militaire qu'il avait rêvé », est une forme radicale de castration⁴⁷. Le récit se situe donc très exactement dans la perspective ouverte par les travaux d'Alan Forrest et de Nathalie Petiteau sur les « lendemains d'Empire chez les soldats de Napoléon », travaux d'anthropologie historique portant sur les « modalités de leur retour à la vie civile, tissées sous la Restauration de souffrances intimes liées à l'inaction » et au « manque de reconnaissance symbolique envers leurs sacrifices⁴⁸ ». « Ses sentiments », note le narrateur à propos de Mesnilgrand, « s'exaspèrent jusqu'à la fureur la plus aiguë⁴⁹ ». Le *Grand Dictionnaire universel Larousse du XIX^e siècle* précise : « On appelle émotion l'état particulier et momentané de l'âme, consistant dans une surexcitation nerveuse très violente. À part la durée et l'intensité, l'émotion est de même nature que le sentiment en général, considéré d'une manière active⁵⁰ ». Dans le cas qui nous occupe, cet assaut de « sentiments » est en réalité un pic émotionnel qui se traduit par un état d'exaspération permanent dont la note majeure est la « colère », une colère sans fond et superlative : « n'importe à quel moment on touchât à de certaines cordes, immortellement tendues

⁴³ *Ibid.*, p. 250.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 289.

⁴⁵ « La Vengeance d'une femme », p. 294.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 232. C'est le domaine de la sexualité qui est donné comme exemple des « excès » auxquels conduisent ces « passions » trop intenses.

⁴⁷ Il a « manqué la grande gloire historique pour laquelle il était né » (p. 181).

⁴⁸ Voir Deluermoz, Q. – Fureix, E. – Mazurel, H. – Oualdi, M., art. cité. Il est clairement dit de Mesnilgrand qu'il voit « de ses camarades de régiment, qui n'avaient pas des états de service comparables aux siens, devenir à sa moustache, colonels des plus beaux régiments de la Garde Royale » (p. 180).

⁴⁹ « À un dîner d'athées », p. 232.

⁵⁰ *Grand Dictionnaire universel Larousse du XIX^e siècle, op. cit.*, entrée « Émotion ».

en lui, il s'en échappait des résonances à renverser celui qui aurait eu l'imprudence de les effleurer⁵¹ ». C'est sous l'angle du paroxysme que se décline l'émotion sous l'effet d'une frustration profonde. Or, l'histoire du chevalier de Mesnilgrand est celle d'un type singulier de conversion, fondé sur un tranfert des émotions. La nouvelle en effet, qui multiplie les formes de profanation, s'ouvre et se ferme dans un cadre religieux, celui d'une église envahie par l'obscurité – et la présence de Mesnilgrand surpris dans cette église dès les premières pages s'éclaire après ce qu'il nomme sa confession à ses camarades. Car cette confession qui constitue le récit inclus et s'ouvre sur une tonalité en apparence gaie et légère s'achève sur un mode sérieux et sensible. Là encore, les inflexions de la voix font foi de cette métamorphose et de l'infiltration progressive des émotions dans le discours du personnage. À partir du moment où Mesnilgrand parle « lentement », « gravement⁵² », « amèrement⁵³ » et où il « concentr[e] sa voix⁵⁴ », il s'agit moins de valoriser des effets de conteur hors pair que de glisser dans le registre de l'émotion, une émotion dont le degré suprême serait le silence. Ce silence est redoublé à la fin du récit où il marque, en même temps que les deux phases du dénouement (ou que les deux dénouements successifs), les degrés d'une proximité grandissante avec le sacré. Si l'interface de l'émotion physique est un ébranlement sensible et spirituel, alors on comprend que Mesnilgrand, en racontant cette histoire d'un cœur d'enfant profané, porté pendant des années « comme une relique » et finalement confié aux mains d'un prêtre, accède à un statut autre. Dans ce cas singulier, la conversion de la fureur en charité dessine un parcours où, contre toute attente, l'inflexion de l'émotion a partie liée avec la transcendance.

Le jeune vicomte de Brassard, sujet de l'histoire interne dans « Le Rideau cramoisi⁵⁵ », souffre d'un même désœuvrement et d'une même déception au moment où il rencontre Alberte, la fille du couple de bourgeois qui l'hébergent dans une « morne ville de province⁵⁶ ». Le contexte historique diffère sensiblement, mais la configuration d'ensemble reste la même. Dans l'attente de s'engager dans « la campagne de 1813 », campagne napoléonienne donc, le jeune Brassard sombre dans l'ennui, avec pour seul dérivatif l'amour de son uniforme, qu'il exhibe en se promenant « toutes aiguillettes dehors⁵⁷ ». L'arrivée de la damnante Alberte qui va nouer une relation passionnelle avec le jeune officier l'extrait donc de cette inertie, mais ce qui fait question dans cet épisode est paradoxalement l'absence significative d'émotion, absence qui renforce la dimension démonstrative de l'histoire. Les sens de Brassard pourtant sont fortement sollicités, comme l'atteste la scène capitale et bien connue de la main (de l'homme) saisie sous la table par la femme. Il n'est pas superflu d'y revenir rapidement, ne serait-ce que pour signaler que le cadre figure une répression des affects liée au milieu : la bourgeoisie de province se situe du côté de la contention des émotions. Le personnage d'Alberte incarne admirablement cette maîtrise, qui n'interdit pas au désir de se manifester en sous-main, si

⁵¹ *Ibid.*, p. 236.

⁵² *Ibid.*, p. 261.

⁵³ *Ibid.*, p. 283.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 279.

⁵⁵ C'est le même vicomte, mais vieilli, qui assure parallèlement le rôle de conteur homodiégétique.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁷ *Ibidem.*

je puis me permettre ce jeu de mots⁵⁸. Mais l'antithèse contention publique des émotions/stimulation secrète des émotions qui structure le récit se complique d'une confrontation du désir à l'impassibilité. En effet, si l'histoire passionnelle qui réunit les deux amants toutes les deux nuits se caractérise par des élans paroxystiques dans le domaine de la sexualité, la jeune femme affiche une « froideur inexplicable et démentie » par ses gestes et son « audace⁵⁹ ». La phrase souvent citée comme exemple de la dualité des *diaboliques* : « Elle me produisait l'effet d'un épais et dur couvercle de marbre qui brûlait, chauffé par en dessous⁶⁰ », met en lumière l'importance de la forme-sens qu'est l'antithèse dans l'élaboration du récit bref, mais aussi dans l'appréhension métaphysique d'un univers bifacial. Mais la repenser en fonction du concept d'émotion ouvre de nouvelles perspectives. Dans le domaine amoureux, l'émotion n'est pas le sentiment (qui s'inscrit en principe dans une temporalité plus durable) ; elle n'est pas non plus parfaitement superposable aux sensations (dont la fulgurance toute physique la provoque et la porte). À ce stade de la réflexion, la question se pose de savoir si le corps peut se dissocier de l'esprit lorsqu'il y a émotion. J'avancerais, en me référant au cas d'Alberte, que le corps en se dissociant de l'esprit gomme les émotions au profit d'une exacerbation détachée des sensations. C'est pour cette raison sans doute qu'Alberte ne ressent pas le besoin de trouver un langage, ni verbal (elle est obstinément muette), ni physique (sa peau ne rougit pas comme celle de la Rosalba, par exemple, signe infaillible dans ce second cas de l'expression involontaire de la pudeur de l'héroïne) : « Le marbre ne perdit jamais sa rigide densité⁶¹ », « Son front néronien [...] ne laissait rien passer de la nuit coupable, qui n'y étendait aucune rougeur⁶² ». L'exception est assez frappante pour que l'on s'y attarde. Comme l'explique Reto Zöllner, « le personnage aurevillien vit de la tension entre le refoulement émotionnel et l'expressivité somatique⁶³ ». La figure d'Alberte au contraire présente le cas remarquable d'une absence de refoulement et d'une absence de somatisation. Cette lecture semble confirmée par la nomenclature adoptée par l'historien William M. Reddy, qui propose de distinguer une fonction du langage (verbale ou non verbale) spécifique à l'émotion : ce qu'il nomme « *emotive* », l'émotif, geste ou énoncé affectif destiné à « qualif[er] un état émotionnel, influ[er] sur l'interaction en cours » ou « altér[er] l'état subjectif de l'individu⁶⁴ ». Alberte n'use pas de cette fonction. Là réside d'ailleurs la différence entre le jeune homme et la jeune femme dans la nouvelle car, exempte de toute émotion, elle orchestre pourtant celles de Brassard : « Alberte ne m'avait pas marchandé l'émotion. Elle m'avait fait passer dans l'âme plus d'un genre de frisson, plus d'un genre de terreur », se souvient-il⁶⁵. Il n'est pas fortuit qu'apparaissent dans la même phrase les termes d'« émotion » et d'« âme ». Alberte est un personnage sans âme et, partant, peut-être sans émotion. Michel Crouzet a diagnostiqué chez Barbey la substitution d'un « romanesque

⁵⁸ Alberte s'empare de la main du jeune officier sous la table domestique, tandis que « l'autre de ces deux mains [...] tournait froidement le bouton d'une lampe qu'on venait de mettre sur la table » (p. 34).

⁵⁹ *Ibid.*, p. 46.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 47.

⁶¹ *Ibid.*, p. 47.

⁶² *Ibid.*, p. 48.

⁶³ Zöllner, R. *Op. cit.*, p. 424.

⁶⁴ Deluermoz, Q. – Fureix, E. – Mazurel, H. – Oualdi, M. Art. cité. Les gestes affectifs dont il est question sont, par exemple, des larmes ou des cris. L'énoncé est un constat clair de l'émotion ressentie (du type : « je suis en colère »).

⁶⁵ « Le Rideau cramoisi », p. 50.

de la *chair* » à un « romanesque du *cœur* », à quoi pourrait correspondre cette aventure tragique⁶⁶. C'est ce que suggèrent les embryons d'analyse ou les dénominations hésitantes avancées par le conteur qui fait retour sur son passé :

Notre amour, notre relation, notre intrigue – appelez cela comme vous voudrez, – nous donna, ou plutôt *me* donna, à *moi*, des sensations que je ne crois pas avoir éprouvées jamais depuis avec des femmes plus aimées que cette Alberte qui ne m'aimait peut-être pas, que je n'aimais peut-être pas⁶⁷ !

Romanesque de la chair assurément. Mais cette dichotomie suffit-elle à définir la « diabolique » (j'entends par là *l'histoire diabolique*) comme un nouveau type d'histoire tragique, démonstratif et édifiant ? L'idiosyncrasie du jeune homme qui *sent* intensément dans son corps et en résonance avec son âme ce que la jeune femme semble, au bout du compte, *vouloir* plus que véritablement *sentir*, invite à voir dans la présence des émotions un curseur efficace pour mieux évaluer le jeu des forces en présence. La « tache noire » qui a marqué le personnage toute sa vie durant, de son propre aveu, s'explique par la confrontation de Brassard non seulement au sexe dans son vouloir et sa crudité pures (et dans un scénario où pèse lourdement la menace de la répression parentale et d'un surmoi moralisateur), mais surtout à une sexualité dénuée d'émotion (dans son lien consubstantiel à l'âme), c'est-à-dire de toute dimension transcendante.

Le traitement des émotions, loin de seulement dessiner les contours psychologiques permettant de cerner les personnages de ces fictions brèves, définit un dispositif de communication fondé sur l'effet à valeur cathartique de ces textes dans une perspective aristotélicienne, avec pour relais les *Histoires tragiques* de l'époque classique. L'émotion, de fait, est centrale dans la veine tragique et dans la littérature édifiante qui en est le corollaire. L'enseignement y passe par l'ébranlement des cœurs⁶⁸, comme le soulignait Montaigne en son temps : « Rien ne chatouille qui ne pince⁶⁹ », et dont l'équivalent aurevillien pourrait être : « Rien ne chatouille qui ne crochète », tant ce verbe, récurrent sous la plume de l'écrivain, traduit la puissance de cette écriture. Mais si l'émotion saisit le lecteur, c'est aussi parce qu'elle est au cœur de ces scénographies de l'intime qui font le sel de ces histoires, en tant que possible facteur de transcendance dans un monde voué au matérialisme le plus plat.

Les formules de Barbey au sujet de la forme brève sont multiples et connues. Elles privilégient les images du trait ou de la pointe, qui fument, surprennent et blessent efficacement⁷⁰. On retrouve là le registre des émotions, au fondement même de cette poétique de la brièveté qui procède tout à la fois de la vigueur de *l'exemplum* (« donner l'horreur » des choses vues) et de la séduction (faire vibrer et émouvoir par l'acuité du verbe ou le vif de l'image).

⁶⁶ Crouzet, M. (1989). *Op. cit.*, p. 31. Cité par Didier Philippot, art. cité, p. 103.

⁶⁷ « Le Rideau cramoisi », p. 47.

⁶⁸ Voir sur ce point l'Introduction des *Histoires tragiques* de François de Rosset, Anne de Vaucher Gravili, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁹ Montaigne, *Essais*, III, 12. Cité dans *Histoires tragiques, ibid.*, p. 10.

⁷⁰ Je renvoie sur ce point au n° 21 de *La Revue des lettres modernes*, « La Brièveté ». Aureau-Jonchière, P. – Caillet, V. (2017) : Paris, Classiques Garnier, Lettres modernes Minard.

BIBLIOGRAPHIE

- Auraix-Jonchière, P. (2000) : « Un palais dans un labyrinthe ». *Poèmes*. Paris : Champion.
- Auraix-Jonchière, P. – Caillet, V. (2017). *Revue des lettres modernes*, n° 21, « La Brièveté ». Paris : Classiques Garnier, Lettres modernes Minard.
- Barbey d'Aurevilly, J.-A. (1966) : *Œuvres complètes. Les Diaboliques*. Édition établie et annotée par J. Petit. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II.
- Barbey d'Aurevilly, J.-A. (1983) : *Correspondance générale*. Paris : Les Belles Lettres, t. III.
- Berthier, Ph. (1987) : L'Ensorcelée, *Les Diaboliques de Barbey d'Aurevilly. Une écriture du désir*. Paris : Champion.
- Crouzet, M. (1989) : Introduction aux *Diaboliques*. Paris : Imprimerie nationale.
- Delaunay, J.-F. (1993) : *Barbey d'Aurevilly. L'amour de l'Art*. Paris : Séguier.
- Deluermoz, Q. – Fureix, E. – Mazurel, H. – Oualdi, M. (2013) : « Écrire l'histoire des émotions : de l'objet à la catégorie d'analyse », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 47. < <http://rh19.revues.org/4573> ; DOI : 10.4000/rh19.4573 > [mis en ligne le 31 décembre 2016, consulté le 22 novembre 2017]
- Philippot, D. « *Les Diaboliques*, ou les histoires tragiques de notre temps ». In Berthier, Ph. (2010) : *Barbey d'Aurevilly et la modernité*. Paris : Champion.
- Ricœur, P. (1949) : *Philosophie de la Volonté. Le Volontaire et l'Involontaire*. Paris : Aubier.
- Rosset, F. de. (1994) : *Les Histoires mémorables et tragiques de ce temps*. Édité par de Vaucher Gravili, A. Paris : Hachette, Le Livre de Poche.
- Zöllner, R. (2016) : *La Physiognomonie dans l'œuvre de Barbey d'Aurevilly*. Paris : Garnier.

Pascale Auraix-Jonchière

Département de Lettres modernes / Laboratoire CELIS

Université Clermont Auvergne, UFR Lettres Culture et Sciences Humaines

pascale.auraix.jonchiere@neuf.fr