

Histoire et fiction dans *Le Dessous de cartes d'une partie de whist* de Barbey d'Aurevilly

Kris Vassilev

Published online: 4 July 2009
© Springer Science+Business Media B.V. 2009

Abstract In Barbey d'Aurevilly's *Le Dessous de cartes d'une partie de whist*, literary creation corresponds to socio-political reality on several levels. The novella recounts the violent death of a young girl, set against a backdrop of historical events leading to both the destitution of the nobility and its symbolic demise in its exclusion from Modernity. This *mise en scène* of history appears to function as more than a social decor in that it informs the entire narrative structure. The fiction aligns itself with the social transformations underlining the first half of the Nineteenth century, becoming a figurative duplication of historical reality. The present study proposes to examine the process by which narration appears to serve history and to suggest a reading of this fourth *Diabolique* from an allegorical perspective. Concurrently, it examines the effects of the incursion of social determinism, a distinctive trait of the realist novel, in a text clearly associated with the poetics of Romanticism. Embracing two competing modes of representation—two rival literary esthetics—*Le Dessous de cartes d'une partie de whist* thus demonstrates a generic ambiguity.

Keywords Cercle · Histoire et fiction · Mort · Noblesse · Romantisme et réalisme

La plus ancienne des *Diaboliques*, *Le Dessous de cartes d'une partie de whist*, est aussi l'une des plus commentées par la critique aurevillyenne. Nombre de ces commentaires d'inspiration structuraliste, plus ou moins clairement avouée, traitent tant des rapports internes à la construction du récit que de la technique narrative,

K. Vassilev (✉)
Languages & Cultures, William Paterson University, 300 Pompton Road, Wayne, NJ 07470, USA
e-mail: vassilevk@wpunj.edu

soumise à la répartition du pouvoir discursif entre deux instances énonciatives.¹ On aimerait élargir ici cette perspective d'analyse en explorant, en aval, la relation qu'entretient le récit avec l'histoire fictive qu'il représente et, en amont, sa corrélation avec les événements historiquement datés qui constituent son arrière plan. Autrement dit, on se propose d'examiner la quatrième *Diabolique* d'un double point de vue, celui de la logique narrative et celui de l'inscription, au cœur de l'intrigue, de la réalité historique. On voudrait montrer ainsi que l'univers fictif, loin de se servir de cette dernière comme d'un simple alibi d'authenticité, configure et problématise, sur le plan du récit et de sa mécanique narrative, les contingences sociales contemporaines à sa production. C'est au fond d'une "redondance" que cette étude voudrait rendre compte, d'une répétabilité au principe même de la narration, qui semble se donner pour but de rendre l'actualité historique doublement palpable: explicitement, comme discours référentiel et, de manière plus discrète mais non moins efficace, comme structure et aménagement narratifs. Mais cette duplication de la fiction *sous la coupe* d'une réalité socio-politique ne peut s'accomplir dans le contexte d'une écriture romantique sans devenir le lieu d'une tension entre esthétiques romanesques.

Rappelons brièvement les grandes lignes de ce texte inaugural des *Diaboliques*.² Au cours des dernières années de la Restauration, une petite ville de province devient le théâtre d'un exode de nobles désenchantés, n'ouvrant leurs salons qu'aux riches Anglais en vacances. Le whist, qui constitue l'unique source de divertissement au cœur de cette éminente société, revêt l'aspect d'un rite sacré. Le rythme monotone de cette existence dépouillée d'événements mondains est rompu par l'arrivée de Marmor Karkoël, Écossais mystérieux, aussi extravagant qu'habile au jeu de cartes. D'emblée vénéré par ces exilés, férus de whist, ce dernier est cependant raillé et de la comtesse de Stasseville, l'incarnation de la suffisance aristocratique et de l'insensibilité méprisante. La narration suggère plus qu'elle ne confirme que Marmor, qui en apparence ne semble s'intéresser qu'aux dames de cartes, devient en secret et en même temps l'amant de la comtesse et de sa fille Herminie; double aventure amoureuse qui déclenche une rivalité meurtrière entre mère et fille et atteint son point culminant avec la naissance clandestine d'un enfant, suivie par sa mort scandaleuse, découverte *a posteriori*. Or, les deux héroïnes décédées, elles aussi, suite à l'administration d'un poison mortel (comme semble le croire le narrateur), et Marmor reparti pour les Indes, l'énigme suscitée par ces trois

¹ La fonction narrative, pour être plus précis, est distribuée non pas entre deux mais entre quatre agents. Le récit central signale en effet qu'il s'appuie sur deux témoignages supplémentaires recueillis par le narrateur principal: celui d'un sien parent et celui d'un des personnages de l'histoire qu'il relate. Toutefois, dans l'intérêt de la clarté de l'exposé, il ne sera pas question ici de ces narrateurs subsidiaires.

² *Le Dessous* est, génétiquement parlant, la première *Diabolique*. Elle est écrite et publiée en 1850, dans le journal *La Mode* qui, du reste, procède à un découpage de la nouvelle pour la faire paraître sous forme de feuilleton, suivant l'usage de l'époque. Bien que déçu de la segmentation de son récit, qui de surcroît fut édité, Barbey finit par accepter et le format fragmentaire et l'édulcoration d'un texte que *La Revue des Deux Mondes* avait déjà refusé, lors d'une première tentative de publication. Pour plus de détails, voir les *Notes et Variantes des Diaboliques* (Barbey d'Aureville, 1289). Désormais, toute citation tirée de cette édition sera signalée dans le corps du texte par un "D" majuscule, suivi du numéro de la page.

morts successives et contre laquelle la narration prétend se casser les dents, attribue au récit de la nouvelle une dimension mystificatrice.³

La poétique du cercle

Cette histoire, enchâssée dans une autre qui lui sert à la fois de cadre et d'exégèse, est contée dans un salon aristocratique, devant une audience disposée en cercle autour du narrateur principal. Cependant, le narrateur de l'histoire enchâssante, veillant à passer inaperçu, s'arrange pour se placer à l'extérieur de ce cercle. "Protégé par la discussion, je me glissai sans être vu derrière le dos éclatant et velouté de la belle comtesse de Damnaglia." (D, 131). Ce souci de ne pas se faire repérer, voire de se cacher pourrait paraître arbitraire, si le texte ne revenait pas de manière singulièrement insistante sur la situation d'exclusion, délibérément créée par le narrateur préliminaire. En fait, presque chaque fois que celui-ci s'empare de la fonction narrative en son nom propre, c'est-à-dire chaque fois qu'il transcende l'office de simple rapporteur d'une histoire entendue, il tient à souligner son statut marginal. "[J]e m'établiss sur mes coussins de canapé, à l'abri des épaules de la comtesse Damnaglia." (D, 132). Et plus loin: "J'en jugeai au dos nu de la comtesse Damnaglia, alors si près de moi." (D, 155). Et encore: "Moi, qui allongeais mes regards par-dessus mon rempart d'albâtre de la comtesse Damnaglia, je vis l'émotion marbrer de ses nuances diverses tous ces visages." (D, 164).

Ainsi ce narrateur occupe-t-il une position privilégiée en tant qu'elle lui permet une vue globale à l'unisson de sa mission narrative: accueillir le récit central et ses conditions de production pour le re-présenter dans sa totalité. Dans les termes de la narratologie, on est clairement en présence d'une *focalisation externe* ("sans être vu"), ou d'une *vision par derrière* ("derrière le dos"). D'entrée de jeu, situation spatiale (hors de) et technique narrative (d'emboîtement) semblent établir un rapport de corrélation. Si cette situation d'extériorité ôte au premier narrateur la possibilité de prendre part à l'échange verbal entre conteur et auditeurs (et l'oppose de cette manière aux autres assistants qui s'en donnent à cœur joie), elle lui accorde en revanche l'occasion de gloser sur l'impact que produit le récit rapporté. Or, on sait l'importance primordiale que Barbey attribue, au sein de la narration, à l'emprise psychologique de l'énonciation, aux dépens du dénouement de l'intrigue. D'ailleurs, de cette intrigue, conformément à la stratégie adoptée par l'écriture des *Diaboliques*, on ne voit que "les extrémités." (D, 170). Dès lors, le déroulement de l'histoire s'applique à conférer à la réception du récit une signification déterminante. S'agit-il ici, davantage que dans les autres nouvelles du recueil, de compenser une carence?

³ Comme nous le fait rappeler le narrateur préliminaire dans les dernières pages de la nouvelle, le conteur ne s'acquitte que très imparfaitement de sa promesse initiale de faire rayonner "un de ces drames cruels, terribles" (D, 132): "Le conteur avait fini son histoire, ce roman qu'il avait promis et dont il n'avait montré que ce qu'il savait." (D, 170). Tel semble être également l'avis de Peter Brooks: "One will thus never truly know the underside of the cards. The story promised by this narrative—or rather, by these narratives, in the plural—will never really be told." (Brooks, 32). En fin de compte, le narrateur principal ne transmet qu'un savoir lacunaire, ayant souvent recours à des hypothèses indémonstrables pour pallier la déficience d'un discours troué. Savoir éminemment problématique aussi en ce qu'il s'appuie en partie sur des faits rapportés et non directement observés, c'est-à-dire sur d'autres récits.

Car, outre son caractère inachevé—particularité commune à toutes les *Diaboliques*—, l'histoire telle qu'elle a été racontée initialement est jugée intransmissible: sa reprise verbale ne pouvant s'effectuer qu'au prix d'une perte des attributs propres à la situation concrète d'énonciation. Comme le déplore le conteur préliminaire dans une sorte de préambule au récit qu'il s'apprête à "reproduire": "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." (D, 133-34).⁴

Toujours est-il que, fidèle au stratagème narratif des *Diaboliques*, ce premier narrateur ne se limitera pas à redire les faits de parole, mais s'attachera de surcroît à transmettre (et à un degré plus élaboré peut-être que dans les cinq autres nouvelles) la réaction qu'ils suscitent. Le récit, qui prétend suppléer au manque de dénouement par une série d'hypothèses, les unes aussi plausibles et invérifiables que les autres, en vient à déplacer l'intérêt de l'histoire racontée. En privilégiant l'effet "poignant sur l'imagination" (D, 132), il désamorce l'attente d'une révélation que la narration (en se fondant sur un savoir fragmentaire et donc problématique) s'évertue à étouffer. "L'histoire est sans cesse différée", écrit Jean Verrier, "pour ne plus devenir que l'illusion d'une histoire, l'illusion d'une fiction." (Verrier, 50). Voici comment réagit l'une des réceptrices de ce récit d'autant plus stimulant sur le plan affectif qu'il est déceptif sur celui de l'intrigue: "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." (D, 170). Or, afin que la représentation de cette impression puisse revendiquer l'authenticité, il faut que le manège auquel se livre le narrateur externe demeure imperceptible. En d'autres termes, s'il veut produire un *effet de réel*, le texte de la nouvelle doit feindre la présence d'une instance narrative qui se dérobe aux observés, tout en bénéficiant d'une vision *in extenso*.⁵ On comprend mieux alors le profit à tirer de ce narrateur périphérique, particularisé et omniscient à la fois, présent bien qu'inscrutable, situé à l'intérieur du salon où prend place le récit, mais à l'écart du cercle de nobles—à l'écoute du "plus étincelant causeur dans ce royaume de la causerie" (D, 132)—auquel ce même récit est originellement destiné.⁶

⁴ Barbey, rompu à la conversation de salon lui-même, renouvelle, cette fois par l'entremise du narrateur interne, l'éloge de la voix vive et de son pouvoir séducteur—"La voix, ce ciseau d'or avec lequel nous sculptons nos pensées dans l'âme de ceux qui nous écoutent et y gravons la séduction." (D, 141)—, aussi bien que celui de l'indicible expressivité du geste: "Il y avait dans ce mouvement une véritable, mais sinistre éloquence de geste. [...] Cela frappait d'abord et, comme les choses profondes, cela frappait toujours." (D, 140-141).

⁵ Une telle mise en scène, évoquant nettement la pratique du voyeurisme, prend l'allure d'un jugement de valeur. Elle met le récit sous un double dénominateur, qui dévalorise le credo du roman réaliste (dont la gestion est typiquement confiée au discours d'un narrateur tout-puissant mais impersonnel, omniprésent, mais invisible) autant qu'il le légitime. Il semblerait que l'on se retrouve en présence d'une narration mixte, aux relents romantiques et réalistes à la fois. Si le procédé d'un narrateur au premier degré qui reproduit une histoire racontée au second degré est monnaie courante dans l'œuvre romanesque aurevillyenne, ici le contact entre les instances narratives, celle du récit représentant et celle de l'univers représenté, est nettement censuré.

⁶ On pourrait évidemment simplifier l'analyse en indiquant que ce premier narrateur est extra-diégétique par rapport au récit enchâssé et auto-diégétique quant au récit intégral. Mais pour claire que soit cette distinction, à la lumière de la perspective d'analyse qui est la nôtre, elle ne rend pas compte de toutes les subtilités que cette double position de dehors et de dedans implique. Notons seulement au passage que ce procédé, qui relève de la mise en abyme, prétend authentifier ici la véracité du récit central par le récit

C'est ainsi que s'établit une zone externe et autonome par rapport au récit central et à l'espace interactif entre conteur et auditeurs qui lui est propre. "Voici réapparaître le motif du salon comme théâtre de la mondanité", qui "fait du narrateur non pas simplement un personnage racontant une histoire, mais un acteur jouant un rôle", souligne Arielle Meyer. (Meyer, 191). Sans doute s'agit-il ici d'une disposition à forte résonance théâtrale qui cherche, dès les premières pages, à mettre au centre de ce salon aristocratique (de même qu'au centre de la narration) la conversation et ses mérites, au point d'en faire un véritable personnage.⁷ Disposition qui fait pendant également à l'économie narrative de la nouvelle gérée par le principe des cercles concentriques: le premier récit, en cernant complètement le second, se charge à la fois de le reconstituer et d'en commenter les effets. Toutefois, une autre justification de l'organisation spatiale de la scène inaugurale se fait sentir.

En effet, à cet espace circonscrit aux contours dessinés par le récit-cadre s'apparente la situation des protagonistes du récit encadré. Contrariés par la "bourgeoisie insolente" (D, 134) et le "libéralisme qui croissait" (D, 135), ceux-ci s'enferment dans un hermétisme tant physique qu'identitaire, dont "la forteresse de leurs hôtels" (D, 136) garantit l'étanchéité. Au cercle formel, lié à la réception de l'histoire racontée, correspond—et c'est par là que le génie de Barbey se révèle pleinement—un cercle abstrait, témoignant d'une coupure historique, relative à la dissolution de l'ordre aristocratique, à la veille de la Révolution de Juillet; une fracture de nature épistémologique que le récit absorbe et infuse dans la narration. Structure narrative et création littéraire semblent s'apparier sous un dénominateur commun et tendent à rejoindre le champ d'activité de l'histoire.

Cette historisation du récit, qui s'assimile au procédé d'illusion référentielle, conduit à des implications inattendues. Non seulement le texte de la nouvelle opère explicitement des emprunts au registre sociopolitique, mais il s'attache en outre à dupliquer celui-ci, précisément, par ce qui en principe s'y oppose: l'imagination créatrice. Si la fiction récupère le discours référentiel de l'histoire afin de le transposer dans le décor factice du récit, ce n'est pas à seule fin de s'en autoriser (comme dans le roman historique, par exemple), mais bien plutôt pour lui soumettre

Footnote 6 continued

périphérique, c'est-à-dire légitimer une fiction par une autre: "La seule chose—continua le conteur de cette histoire où tout est vrai et *réel* [etc....]" (D, 138).

⁷ Le titre temporaire que Barbey assigne à son ouvrage en cours de réalisation, "Ricochets de conversation", en dit long. Dans son essai (cité plus haut) inspiré d'une lecture de "Der Erzähler" de Benjamin Walter, P. Brooks note que la simulation d'oralité chez certains écrivains du XIXe siècle, dont Barbey, relève d'une nostalgie de la société préindustrielle, où l'art de raconter était partagé. Tant l'écriture que la lecture, indissociables de la modernité, s'opposent à ce régime narratif périmé. En dépouillant l'acte de communication de sa dimension collective, elles transforment celui-ci en une pratique solitaire et donc aliénante. "One may detect a commentary on and a critique of the modern novel, the realm of the lonely individual and solitary reader. [...] It challenges the novel to reclaim something that it has lost from its heritage: the situation of live communication, the presence of voice." (Brooks, 37). Pourtant, si le récit du *Dessous* met clairement dans le même sac valeurs monarchiques et tradition orale, c'est, précisément, pour mieux souligner l'inflation d'une double pratique anachronique que l'histoire politique, d'une part, et l'écriture moderne, d'une autre, délaissent quasiment à la même époque.

l'invention littéraire.⁸ Il s'ensuit qu'au lieu de se voir infliger une déformation par le travail de la fiction, la réalité historique, comme on va le constater, s'en trouve au contraire validée et singulièrement mise en valeur. Une valorisation insolite à laquelle l'image du cercle n'est point étrangère.

À examiner de près les diverses manifestations du cercle au cœur du récit, on se rend compte que celles-ci constituent tout un réseau isotopique. Elles évoquent tantôt harmonie et clôture, tantôt homogénéité et différenciation ou encore passion et mort. Tout porte à croire que la figure du cercle, dans ses multiples apparitions, tend à s'imposer comme l'enseigne emblématique de la narration. Une lecture de la troisième *Diabolique*, sensible à cette implication figurative, nous autorisera à ramener les différents aspects du cercle, a priori incompatibles, à un seul et même processus de signification.

Si cette image polyvalente apparaît d'abord sous sa forme la plus explicite pour désigner l'assemblée d'auditeurs "rangé[s] en cercle", elle subit d'étonnantes métamorphoses en l'espace étroit de deux phrases et finit par comparer le groupe réuni tour à tour à "une guirlande d'hommes et de femmes" et à "une espèce de bracelet vivant, dont la maîtresse [...] formait l'agrafe." (D, 131). Guirlande et bracelet: la référence à l'ornement dans ses deux variantes d'accessoire décoratif et de joyau—toutes deux évoquant clairement la forme circulaire—, n'a rien d'arbitraire. Elle renvoie à cette extraordinaire société de nobles, amateurs du jeu de l'esprit et des sensations fortes, sur laquelle le narrateur ne tarit pas d'éloges. Pourtant, cette "parure humaine" se signale tant par sa distinction et son raffinement que par sa fermeture puisque, précisément, elle se trouve *agrafée*.

Ce verrouillage, lui aussi, se manifeste par le biais de deux termes ayant trait à l'image du cercle, transposée cette fois dans l'histoire enchâssée. D'une part, il renvoie à l'imperméabilité sociale, susceptible de garantir la pureté du lignage noble: "Hors de son sein, cette noblesse pure comme l'eau des roches, ne voyait personne. [...] Elle ne connaissait pas l'ignominie de toutes les noblesses, la monstruosité des mésalliances." (D, 134). Significativement, dans le mot "mésalliance" résonne l'expression "anneau d'alliance" et, par extrapolation, celle de "bague", dont le rôle capital au sein de la narration ne tardera pas à se faire valoir. Il ne serait pas exagéré de soutenir alors que l'emploi de ce terme préfigure pour ainsi dire l'entrée en scène de la bague à poison, en même temps qu'il alimente le procédé de la métaphore filée du cercle. D'autre part, le concept de "fermeture" se rapporte au destin des jeunes héritières nobles, dépourvues de dot et, par conséquent, vouées à un célibat stérile: "Ces filles pauvres n'avaient plus que la *couronne fermée* de leurs blasons pour toute fortune." (D, 134, mes italiques).

Enfermés dans la double enceinte de leurs salons et de leurs préjugés, hostiles aux prémices de la modernité, ces nobles altiers exècrent l'idée de s'allier à ceux "dont les pères avaient *donné des assiettes*" (D, 136) aux leurs. C'est à nouveau par une association au motif du cercle, surgissant dans l'insolite locution "donner des assiettes", que la démarcation sociale tend à s'afficher. Mais répudier l'ignoble

⁸ Cette triple imbrication conceptuelle fable/récit/histoire prend des proportions plus amples à la lumière du fait que *Le Dessous* a été écrit après la Révolution de 1848 qui, en débouchant sur l'abdication définitive de la noblesse, marque la clôture d'une longue période d'incertitudes et de fluctuations politiques.

union avec la bourgeoisie, équivaut à condamner la jeune génération au dépérissement et, donc, à mettre en péril la filiation aristocratique. “Les filles, ruinées par la Révolution, *mouraient* stoïquement vieilles et vierges.” (D, 134) La mort imagée des jeunes filles, certes, mais par là même l’annonce de celle qui guette une noblesse impotente, repliée sur elle-même, réticente à s’ouvrir aux mœurs nouvelles gouvernant l’économie sociale.

Les enjeux de la mort

Apparaît ainsi l’idée de la mort, qui infiltre la narration par le truchement du cercle dans son acception d’enfermement. Mais en attendant sa matérialisation concrète, la mort semble s’imposer de manière oblique dès l’incipit de la nouvelle. Et c’est à la conversation comme mode d’emploi constitutif du salon aristocratique, mais aussi comme pratique consubstantielle de l’Ancien Régime, que cette discrète allusion sera d’abord associée. La conversation, dit le narrateur, est “cette fille expirante des aristocraties oisives et des monarchies absolues.” (D, 130). Or, dans la troisième *Diabolique*, la conversation sert justement de prélude à l’événement narratif principal, à savoir l’histoire d’une jeune *fille expirante*, victime du complot ourdi par sa mère. À la lumière de la perspective adoptée ici, le destin familial se veut représentatif de mouvements historiques plus amples, relatifs au désarroi général de l’aristocratie. La construction narrative ne s’articule-t-elle pas à l’actualité socio-politique dont elle fabrique en quelque sorte le modèle réduit? Tout semble indiquer que la fiction cherche à recréer, à la mesure d’une crise de famille, les bouleversements qui recomposent la texture sociale au XIXe siècle et conduisent en fin de compte à l’effacement de la noblesse du paysage idéologique.

On n’ignore pas que l’appareil narratif aurevillyen est une machine bien huilée qui ne produit guère de déchets. Chez Barbey, par définition, les éléments constitutifs de l’écriture narrative se mettent en rapport entre eux (grâce à des renvois, des récurrences, des parallélismes, des allusions, etc.) et forment ainsi de complexes réseaux de signification. Pourtant, ici, la mécanique structurelle du récit fait preuve d’un fonctionnement autrement plus élaboré. L’analyse formelle du *Dessous* nous amène à constater que chaque séquence narrative fondamentale se double d’indices textuels et, de cette façon, approfondit en la surdéterminant l’idée qu’elle véhicule. Particulièrement significative à cet égard est la mise en parallèle des deux jeunes filles, appartenant à deux univers diégétiques différents: Sibylle de l’histoire réceptacle et Herminie de l’histoire transmise. Celle-là—en proie à “une crispation de terreur, comme si l’on eût glissé un aspic entre sa plate poitrine d’enfant et son corset”—ne cherche-t-elle pas d’ailleurs à empêcher le conteur de relater l’histoire tragique de celle-ci? “Empêche-le, maman, [...] de nous dire ces atroces histoires qui font frémir.” (D, 133). Mais si le pouvoir associatif du lexique mis en œuvre nous permet de suggérer une affinité entre “la perte soudaine d’une jeune fille, enlevée à l’affection de sa mère et aux plus belles *espérances* de la vie” (D, 165, mes italiques) et l’existence à venir de la jeune Sibylle, il ne s’agit nullement d’imaginer celle-ci subissant la mort violente d’Herminie. Ce que l’on pourrait concevoir comme acquis, en revanche, en prenant appui sur les références

historiques qui sous-tendent le texte de la nouvelle, c'est, chez Sibylle, la perspective de n'échapper à la virginité qu'au prix d'une "mésalliance". Car il ne faut pas perdre de vue que Barbey écrit sa nouvelle deux ans à peine après la Révolution de 1848, qui réduit à néant les ambitions politiques de la noblesse ruinée, rend illusoire sa réhabilitation et problématise son avenir même. Bref, le temps de l'écriture et, à peu de chose près, le temps *raconté* du récit préliminaire mettent en scène des phénomènes sociaux dans lesquels se mirent ceux, analogues, du récit principal ayant pour décor historique la Révolution de Juillet et ses implications idéologiques.⁹

Le rapprochement proposé entre les deux jeunes filles est de surcroît confirmé par la chronologie narrative. Sibylle s'efface de l'univers narratif au moment précédant immédiatement celui consacré à la mort bouleversante d'Herminie.¹⁰ Curieusement, c'est toujours par l'entremise de la figure maternelle et au moyen d'une référence à la mort clairement formulée¹¹ que s'accomplit cette éloquente mise à l'écart. "Involontairement, je cherchais celui (le visage) de la jeune Sibylle, de la sauvage enfant qui s'était cabrée aux premiers mots de cette histoire. [...] Mais elle n'était plus sur le canapé de sa mère. Inquiète de ce qui allait suivre, la sollicitude de la baronne avait sans doute fait à sa fille quelque signe de furtive départie, et elle avait disparu." (D, 164).

Mais il y a plus. Car si l'on s'autorise à souligner l'importance décisive de la logique narrative, qui invite à la mise en relation de l'intrigue inventée de toutes

⁹ Quoiqu'elles ne fassent pas, à proprement parler, objet de la narration, les circonstances relatives à la Révolution de 1848—mettant fin à la tradition aristocratique qui "chante divinement son chant du cygne" (D, 130)—constituent implicitement le la toile de fond du récit premier. Celui du récit principal, quant à lui, représente une époque antérieure à la Révolution de Juillet—"On était dans une de ces périodes tranquilles, en 182..." (D, 137) ou bien: "En 182..., j'étais dans le salon d'un de mes oncles." (D, 157)—mais change de décor, à la fin de la narration, pour renvoyer à une période postrévolutionnaire: "Revenu chez mes parents, je trouvais la ville de *** bien changée. [...] C'était après 1830." (D, 165). Un premier rapprochement entre les deux récits s'impose à l'analyse du fait qu'à l'extrémité de l'un comme à l'extrémité de l'autre se tient une révolution affectant directement la condition de la noblesse. Mais l'affinité entre les deux mondes narratifs, comme on va le voir, repose en outre sur un probant système d'indices textuels.

¹⁰ Pierre Tranouez ne manque pas de constater que la consécutive narrative permet d'associer les deux personnages féminins. "La proximité, dans le texte, entre la disparition de la fille de l'hôtesse et l'annonce de la mort de la fille de la comtesse associe une nouvelle fois leurs causes respectives." (Tranouez, 77). Il faut cependant nuancer. Si nous examinons la mise en contact des deux héroïnes à la mesure de l'unité entre réalité historique et fiction littéraire, l'analyse de Tranouez, elle, cherche à la conformer à l'image binaire contour/personnage: le récit de celui-là terrifiant l'une, la main de celui-ci suscitant la mort de l'autre. En fait, Tranouez reprend ici une idée de Jean Verrier, dont il signale par ailleurs la provenance. Verrier, pour sa part, établit une correspondance entre les deux couples fille/mère, ce qui lui permet de mettre sur le même plan désir sexuel et désir de récit: Sibylle ayant envie (du récit) du conteur autant que sa mère, Herminie désirant Marmor autant que la comtesse de Stasseville. (Verrier, 59–60).

¹¹ "J'eusse aimé à voir passer les éclairs de la transe dans ses yeux noirs qui font penser au *ténébreux* et *sinistre* canal Orfano, à Venise, car il s'y *noiera* plus d'un cœur." (D, 164, mes italiques). L'association entre la jeune enfant et la mort suggérée par la mise en œuvre d'un vocabulaire allusif n'est pas le produit de circonstances fortuites. Elle se révèle scrupuleusement préméditée pour peu que l'on se donne la peine de consulter les "Notes et variantes" des *Diaboliques*, établies par Jacques Petit. On y lit: "Barbey a déjà évoqué ce canal où, d'après Amelot de la Houssaye dont il avait lu *l'Histoire du gouvernement de Venise*, les assassins étaient nombreux." (D, 1318).

pièces et de la réalité historique, c'est parce que la synchronisation des deux disparitions est rehaussée, précisément, par ce qui prend la relève dans la chaîne événementielle. En effet, la narration passe sans transition de la nouvelle transmettant la mort d'Herminie aux conséquences de la Révolution de Juillet, qui met un terme à l'exaltation que connaît la noblesse lors du bref retour au pouvoir de la monarchie. "C'était après 1830. [...] La plupart des familles nobles que j'avais connues pendant mon enfance vivaient retirées dans les châteaux circonvoisins. Les événements politiques avaient frappé d'autant plus ces familles qu'elles avaient cru à la victoire de leur parti et qu'elles étaient retombées d'une *espérance*." (D, 165, mes italiques). On se retrouve ainsi en présence de deux espérances trompées, deux fins irrévocables—celle d'une jeune fille noble et celle du régime monarchique, la première d'ordre privé, la seconde de nature collective, l'une physique, l'autre symbolique—mises en contact en fonction de leur proximité textuelle de même qu'en raison de leur homologation figurative. Métonymie (association par contiguïté) et métaphore (association par analogie) conjuguent ici leur dynamisme tropologique et témoignent d'une étroite cohésion entre fiction et Histoire.

La fonction narrative des hommes

Mais si les jeunes filles sont ici contraintes (par la narration de même que par les contingences sociopolitiques) à rester célibataires, si au bout du compte elles sont condamnées à disparaître (au sens propre aussi bien qu'au sens figuré) et que la figure de la mère préside invariablement à leur destin (au même titre que les enjeux de l'Histoire), qu'en est-il des hommes?

Ceux-ci succombent en masse au charme de Marmor Karkoël, "le dieu du *chelem*" (D, 144), qui les "emporte dans son orbite" en vertu d'une "séduction irrésistible." (D, 142).¹² À vrai dire, les hommes lui témoignent bien plus de respect et d'affection qu'aux protagonistes féminins.¹³ À commencer par le patriarche de la communauté aristocratique, le marquis de St. Albans, que la supériorité de Marmor "enivra de plaisir." (D, 143). Or, séduire le doyen de ces nobles revient à séduire les nobles eux-mêmes, qui "l'entouraient de cette considération respectueuse qui vaut une *auréole*." (D, 138, je souligne). L'estime que cet emblème de la monarchie suscite chez ses pairs passe par le détour d'une discrète référence au cercle, convoquée pour produire une connotation positive. Par contraste, les indices dénotatifs affectés à la composition du portrait du "vieux marquis" (D, 143) sont en grande partie liés à l'ancienneté du personnage, à sa

¹² L'usage du terme "orbite" semble symptomatique en tant qu'il s'articule au motif du cercle et témoigne de l'influence qu'exerce sur la narration, de même que sur la société noble, celui qui, précisément, mettra en échec l'une et précipitera la fin de l'autre.

¹³ P. Tranouez soutient la thèse que l'extraordinaire popularité dont bénéficie Marmor constitue l'indice d'une homosexualité latente qui organise et gouverne les rapports à l'intérieur de la société des hommes. "Le fauteur de troubles et de séduction qu'est Marmor, se voit attribuer des qualités à peine ambiguës, et qui l'intègrent lui-même à cette communauté homosexuelle qu'il émeut, suscite, réveille." (Tranouez, 61).

détérioration physique et émotionnelle. Son âge avancé est indiqué d'entrée de jeu au moyen d'une phrase tranchante, dont la brièveté et la banalité, à contre-courant de la prose foisonnante de Barbey, prennent ici des accents grinçants: "Il avait soixante-dix-neuf ans." (D, 138); son visage, marqué par "la griffe du Temps" (D, 143), est orné de "longs sourcils blancs"; ses lèvres sont "pâles", ses mains présentent "une beauté sénile." (D, 140); quant aux sensations, dit le narrateur, il "les avait épuisées." (D, 143). Par ailleurs, la description de ce (reste de) noble—évoquant moins le siècle contemporain que la période prérévolutionnaire—est émaillée de renvois à des figures politiques (comtes, princes, évêques, etc.), toutes relatives à la gloire révolue de l'Ancien Régime; dans un cas extrême, la narration va jusqu'à le comparer à "Louis XIV, dont il avait la majesté." (D, 140).

À tout prendre, c'est par l'image désormais périmée d'une époque historique évanouie que se définit le personnage du "seigneur féodal de tous ces nobles." (D, 138). La sénilité et la décrépitude qui s'en dégagent n'ont d'égale que sa féminisation: "[L]e vieux marquis, malgré son âge et son sexe, se prépara à jouer le rôle d'une sirène d'hospitalité." (D, 144). À cette figure surannée et efféminée fait pendant un autre vestige de l'Ancien Régime, le chevalier de Tharsis, un noble "comme il n'y en a plus debout maintenant." (D, 159). La fonction de ce personnage fossilisé, mobilisé à son tour pour figurer la défaite de la noblesse, se révèle aussi déterminante que celle du marquis de St. Albans. Non seulement "le vieux Tharsis" (D, 168) prend part à la fameuse "partie du diamant" (D, 166)—point culminant de l'intrigue —, mais à l'instar de son illustre homologue il sera étroitement lié à la mort et en deviendra en quelque sorte le précurseur. Au moment précis où, attiré par le scintillement du diamant, il entreprend d'examiner "la pierre homicide" (D, 163), le marquis de St. Albans, lui, semble anticiper, par l'attention qu'il porte à "cette toux qui sonnait la mort" (D, 165), la fin tragique d'Herminie. Imprégnés eux-mêmes de la mort, ces rescapés de l'histoire sont également appelés à signifier, au cœur du récit, celle de toute une classe, dont la pertinence sociale se trouve mise en cause.

Mais c'est à travers les traits particuliers caractérisant la nouvelle génération que les enjeux de l'existence même de la noblesse—une existence en tous points dominée par l'omniprésence de la mort—resurgissent pleinement. Les jeunes gens, comme leurs ascendants, éprouvent l'influence fatale de "l'aimant de Karkoël", qui exerce sur eux "un grand attrait de séduction." (D, 158). Celui même, précise le texte, qui se tient à la source d'une des scènes capitales du récit, "comme tous les jeunes gens de cette ville [...], se prit de goût pour le dieu du *chelem*." (D, 144). Or, ces jeunes hommes, à qui incombent la sauvegarde et la continuité de leur "espèce", subissent les effets d'une émasculatation que l'écriture leur inflige sans équivoque. Pareils à leurs éminents prédécesseurs "désœuvrés comme des femmes aveugles" (D, 138), "tous les jeunes nobles de la ville" sont "curieux comme des femmes et entortillants comme des couleuvres." (D, 150). La symétrie que la métaphore de la castration établit entre les deux générations d'aristocrates est d'autant mieux mise en évidence que le narrateur principal lui-même s'approprie des qualités de femme, en se comparant "à une de ces jeunes filles curieuses, qui s'instruisent en écoutant aux portes et en rêvant beaucoup à ce qu'elles y ont entendu." (D, 157). Que celui-ci sollicite la compagnie de Marmor "pour lequel [il] [s]'étais[t] pris de belle passion",

au lieu de se "mêler à cet essaim de jeunes» (D, 158) filles, ne saurait dès lors étonner. Curiosité, rêverie, indiscretion, empressement, passion—toutes des propriétés que la littérature romantique assigne traditionnellement aux héroïnes de roman—sont prêtées ici aux adolescents et aux jeunes hommes. Dès lors, ceux-ci se révèlent inaptes à ressusciter l'ancienne grandeur de l'aristocratie, à stimuler, au sens symbolique du terme, sa régénérescence. La dévirilisation des protagonistes masculins qu'opère l'écriture s'impose à l'analyse avec encore plus de conviction pour peu qu'on la compare à l'extraordinaire virilité de Marmor, sur laquelle le texte ne laisse pas de revenir. Il suffit, à titre d'exemple, de remarquer, sans y insister pour l'instant, que celui-ci fait preuve "d'une vigueur et une souplesse qui tenaient du prodige." (D, 158).

Quoi de plus cohérent alors, du point de vue de la logique structurelle, que de voir le récit broder sur l'impression d'effondrement et d'impuissance, investie dans les personnages masculins, en phase avec conditions sociologiques constituant l'arrière plan de l'intrigue? C'est tout naturellement donc que la narration procède à la dévalorisation de la figure du père. Dans la mesure où l'autorité paternelle préside au principe même de l'organisation de la société noble, l'importance que lui accorde le texte mérite l'attention. "Du reste, il n'y avait pas que des jeunes gens à ces espèces de matinées, mais les hommes les plus graves de la ville. *Des pères de famille*, comme disaient les femmes de trente ans, osaient passer leurs journées dans ce tripot." (D, 151). L'image du père corrompu par le jeu et vouant un culte à Marmor (ne le surnomme-t-on pas le "dieu du *chelem*"), qui semble avoir "inoculé la peste à toute la contrée dans la personne [des] maris" (D, 151), s'oppose clairement à l'idéal aristocratique de l'union familiale, régie par *la loi du père*. En ce sens, cette situation narrative, elle aussi, se veut concomitante des mouvements sociaux de la première moitié du XIX^e siècle, qui mettent fin une fois pour toutes à l'ancien ordre aristocratique, fondé sur l'intégrité de l'instance paternelle et sur l'infailibilité du pouvoir masculin, en général. "Il (Karkoël) venait souvent chez mon père, grand joueur comme tous les hommes de cette société." (D, 158). N'a-t-on pas affaire ici à un trait distinctif, propre à l'écriture de roman réaliste (celui de Balzac en particulier)? Celle-ci s'emploie en fait à mettre en rapport le déficit de l'autocratie paternelle—que ce soit sur le plan de la nation (dans la personne du roi ou de l'empereur), ou sur celui de l'entente familiale (le noble comme tête de famille)—et l'échec d'un régime d'organisation sociale obsolète, éclipsé par le système moderne de représentation démocratique.¹⁴

Cependant, le surgissement de cette modalité typique du récit réaliste dans une écriture romantique des plus outrancières n'a rien d'une déviation fortuite. Elle semble au contraire soumise à une computation narrative réfléchie. Tout bien pesé, la fonction du personnage de Marmor se réduit à l'accélération d'un processus érosif déjà en cours. En effet, la crise de la cohésion familiale préexiste à l'émergence du mystérieux Écossais dans le dispositif narratif. Loin de s'approprier le rôle d'instigateur, Marmor se borne à remplir celui de simple catalyseur. Car, au fond, il

¹⁴ J'ai examiné plus en détails la manifestation et les enjeux de la déchéance du noble comme père de famille chez Balzac, dans un article consacré à l'analyse du phénomène de la vengeance, tel qu'il apparaît dans *La Cousine Bette*. (Vassilev, 49–50).

ne contribue qu'à précipiter la conversion de la pratique subversive du jeu—"la dernière passion des âmes usées" (D, 138)—en *épidémie contagieuse* ("la peste"), qui met en péril le fondement de l'entente familiale et symbolise, par là même, l'impossibilité d'une "convalescence monarchique" (D, 137) que la Restauration laisse momentanément entrevoir. "L'influence de Marmor de Karkoël, contre laquelle regimbèrent en dessous les femmes raisonnables, ne diminua point, mais augmenta au contraire. On le conçoit. Elle venait moins de Marmor et d'une manière d'être entièrement personnelle, que d'une passion qu'il avait trouvée là vivante, et que sa présence, à lui qui la partageait, avait exaltée." (D, 152).

Au fond, la figure du père n'adhère à la narration que dans sa relation avec le jeu de cartes. Hors de cette relation, elle est mise en suspens. Le sujet de la paternité n'est point abordé dans un contexte autre que celui de l'exercice du whist. Unique exception à cette éloquente omission, la référence au mari de la comtesse de Stasseville. Mais cette référence, qui revêt d'ailleurs la forme d'une parenthèse, ne sert qu'à signaler le flagrant hiatus du père au cœur de l'intrigue, et plus concrètement son décès antérieur au commencement du récit.

Qui dit père entend héritier; qui dit héritier invoque continuité. Or, l'héritier destiné à garantir cette continuité, à perpétuer la tradition héraldique, se définit ici par une imbécillité d'autant mieux mise en évidence qu'elle ne va qu'en s'approfondissant. C'est en effet l'incompétence pédagogique d'un ecclésiastique qui est appelée à remédier à la carence paternelle en matière d'éducation. "Son mari, mourant, l'avait laissée très peu chargée de deux enfants: un petit garçon bête à ravir, confié aux soins très paternels et très inutiles d'un vieil abbé qui ne lui apprenait rien." (D, 145). Aussi l'allusion à l'avenir compromis de la classe noble à travers le personnage de l'inepte héritier rejoint-elle, pour la parfaire, l'image déficiente de l'homme noble, qui semble saper sa position sociale et forger sa propre perte. Que le successeur du père défunt—"ce petit imbécile [...] un sot" (D, 169)—soit lui aussi lié à la mort (par le détour de l'instance maternelle), ne saurait dès lors surprendre. Et le récit de procéder subrepticement à un rappel lourd de sens aux "dernières couches (de la comtesse), pendant lesquelles on a failli la tuer." (D, 168).

Allégories du cercle

Sur le fond de ce tableau général, dénonçant l'impuissance masculine—détérioration des anciens nobles, émasculatation des jeunes gens, déchéance des pères, débilité des fils –, la virilité de Marmor doublée d'un exotisme extrême fait tache. Toute une "poésie sauvage" émane de son personnage. Débarquant des Indes, "ce pays grandiose et terrible, où les hommes dilatés apprennent des manières à respirer auxquelles l'air de l'Occident ne suffit plus", il s'oppose nettement aux nobles apathiques "de cette petite ville prosaïque." Le narrateur lui trouve des ressemblances avec les personnages les plus romantiques de Walter Scott; il est "silencieux" et "indéchiffrable"; ses gestes et sa physionomie sont autant "des hiéroglyphes"; son allure rappelle celle d'un "muet qui gardait le sérail de ses pensées." De surcroît, cet orientalisme excessif, illustré par un lexique à coloration

incontestablement fantastique, s'articule à l'image de la mort qu'il investit d'une tension anticipatrice. "Le couvercle de son front d'or bruni", écrit Barbey, "ne s'ouvrait pas plus que ces boîtes à poison asiatique, gardées, pour le jour de la défaite et des désastres, dans l'écrin des sultans indiens." (D, 150-151). Comment ne pas relever en effet l'analogie que cette formule, digne d'un conte de fées, tend à établir avec "le plus admirable des poisons indiens" (D, 161), enfermé dans "ce flacon de pierre noire, cette jolie babiole de destruction" (D, 162), et dont le taciturne Écossais, en refoulant le mutisme qui lui est propre, se réjouit à vanter les qualités funestes? Mort et exotisme semblent s'associer et agir de concert.

Une seule brèche, une seule anomalie dans l'apparence de cet exotisme outré: les mains. Marmor possède les mains "du plus amolli des civilisés, chez qui le sauvage finissait au poignet." (D, 159). Or, tout au long de l'intrigue, celles-ci jouent un rôle prééminent. Rien ne peut paraître plus logique dans un récit où le jeu occupe une place centrale. Ces "mains blanches et bien sculptées", protégées par un "étui de chamois parfumé" (D, 142), se trouvent dotés d'une valeur déterminante en tant qu'elles servent à manier des cartes. Toutefois, l'importance accordée aux mains se désiste de son caractère ordinaire si l'on prend le soin d'examiner les tournures mobilisées pour en rendre compte. Trait significatif, en ce qui nous concerne ici, c'est le motif du cercle qui réémerge afin de dire la façon singulière dont Marmor manipule les cartes. "[I]l donnait les cartes comme on les donne au whist, une à une, mais avec un mouvement circulaire d'une rapidité si prodigieuse que cela étonnait comme le doigté de Liszt." (D, 142). Ce détail particulier sera repris, quasiment dans les mêmes termes, à un des moments les plus décisifs de l'intrigue. Ainsi sa récurrence acquiert-elle le statut d'un indice pertinent lorsque l'écriture revient sur la fascinante "pirouette" des mains, "qui savaient imprimer aux cartes cette vélocité de rotation qui ressemblait au tournoiement de la flamme."¹⁵ (D, 159).

Mais la signification assignée aux mains, comme on pouvait s'y attendre dans une narration gérée par le manichéisme aurevillyen (scandé dès la préface des *Diaboliques*), est en fait double. La "*foudroyante et augurale* manière de donner" (D, 142, je souligne) laisse effectivement entrevoir une duplicité fonctionnelle. Le geste circulaire sur lequel le narrateur s'ingénie à attirer l'attention prend l'allure d'un signe précurseur, conjecturant l'imminence du crime. C'est que les mains de Marmor, comme le rappelle à juste titre Pierre Tranouez, ne donnent pas que les

¹⁵ Il convient de noter ici que ce geste captivant, dont la circularité constitue le trait distinctif, est affilié au personnage d'Herminie, qui en est profondément marquée. "Regardez, Ernestine,—fit-elle à mi-voix,—comme cet écossais donne!" (D, 142). Le rapport entre la rotation de la main et la jeune fille se voit infiltrer par un troisième élément qui le surdétermine: le cercle de la bague. Ce phénomène s'autorise d'une double opération figurative: l'alliance entre une association métonymique et une analogie métaphorique. C'est que la bague est pour la main (de Marmor), ce que le poison qu'elle recèle est pour la vie (d'Herminie). Sous ce rapport, la scène où Herminie *éclaire* la bague homicide de manière à ce que l'on puisse examiner ses propriétés n'est pas sans évoquer, figurativement parlant, une tentative de *jeter la lumière* sur le crime dont elle est la victime désignée. "Herminie se leva et poussa la persienne, afin que le jour tombât mieux sur la bague de sa mère et qu'on en pût mieux apprécier la beauté. Et elle se rassit, le coude à la table, regardant aussi la bague prismatique." (D, 160). Décidément, Barbey veille à ce que le moindre indice textuel s'inscrive dans un ample réseau relationnel et justifie ainsi pleinement sa nécessité narrative.

cartes; elles donnent aussi la mort en tant qu'elles procurent le moyen nécessaire à celle-ci pour s'actualiser.¹⁶ "Il semblait occupé d'une opération fort délicate qui exigeait une extrême attention et une grande sûreté de la main. [...] Il tenait entre les doigts de sa main droite un petit flacon d'une substance noire et brillante qui ressemblait à l'extrémité d'un poignard cassé, et, de ce flacon microscopique, il épanchait je ne sais quel liquide dans une bague ouverte." (D, 161).¹⁷

Le poison enserré dans la bague: n'est-ce pas là une ultime manifestation de la figure circulaire par laquelle la mort se trouve emblématisée? D'un point de vue formaliste, tous les aspects décisifs de la narration convergent et culminent dans la parfaite circonférence de la bague meurtrière. De même que la représentation condensée du cercle homicide est constitutive du processus narratif, de même elle est déterminante pour le registre sociologique. Car à travers la fin scandaleuse d'une jeune aristocrate, *Le Dessous* vise à signifier, sur le plan social (et national), celle de la classe noble dont l'agonie prolongée touche à son terme. La notion véhiculée par le nom d'Hermin(i)e sature à elle seule le personnage de la jeune fille d'une dimension représentative et rend son destin indissociable de celui de la communauté aristocratique. Ce rapport de corrélation est mis à l'épreuve tant par l'assimilation phonétique que par l'emploi d'un vocabulaire puisé dans le champ lexical de la mort. La Restauration avait "fait briller aux regards de ces hommes, ces dupes sublimes de leur dévouement monarchique", écrit Barbey, l'idée d'un renversement politique "comme un *dernier* lambeau de vair et d'*hermine* qui doublât leur *cercueil* et rendît moins dur leur *dernier sommeil*." (D, 165-166, je souligne).

Mais le parallélisme entre la mort fictionnelle d'Herminie et la dissolution historique de la noblesse n'épuise pas pour autant ses ressources. Il se prolonge et s'approfondit par le biais d'une référence au mariage. Celle-ci acquiert une valeur symptomatique du fait qu'elle s'accorde avec la réflexion sur la virginité évoquée plus haut. Parmi les jeunes filles vieillissant dans ce "trou à nobles" (D, 148), précise le narrateur, "il n'y avait peut-être que Mademoiselle Herminie de Stasseville à qui la fortune eût permis de croire à ce miracle de mariage d'amour, sans déroger." (D, 158). La mort emportant la seule héroïne à même de se soustraire à la "souillure" de la mésalliance et d'assurer ainsi le renouvellement du sang noble, l'avenir de la communauté aristocratique apparaît du coup problématique. Dans la mesure où, ici, le mariage incarne exclusivement le concept de continuité, il

¹⁶ P. Tranouez écrit des pages éclairantes sur l'importance dramatisée de la main dans le développement du récit. Les personnages féminins entrés en contact avec la main de Marmor périssent "par elle (par le poison qu'elle a versé), à cause d'elle (pour avoir joué avec elle, contre elle)." (Tranouez, 70-71). Que la main soit associée ici à la mort ne saurait pas étonner. En fait, c'est explicitement le cas de deux *Diaboliques* précédant *Le Dessous*. Il y a d'abord "cette main que j'avais maintenant à travers la cervelle." (D, 41) du *Rideau cramoisi*, et puis, la main de l'escrimeuse du *Bonheur dans le crime* qui empoisonne sa maîtresse en lui faisant "avalier [...] une bouteille d'encre double au lieu d'une médecine." (D, 116).

¹⁷ On a déjà remarqué que la fonction narrative de la main garantit le lien entre (le cercle de) la bague et le mouvement circulaire qu'elle imprime aux cartes. Cependant, ce rapport finit par s'émanciper du support médiateur de la main et revendique son autonomie. Curieusement, c'est le personnage de Marmor qui se tient à l'origine de l'effacement du tiers élément, occultant en quelque sorte l'intelligibilité du dispositif analogique. À ses yeux, en effet, le flacon à poison représente "le jeu de cartes biseauté avec lequel on est sûr de gagner la dernière partie contre le Destin." (D, 161).

subit un éclatant échec. Non seulement l'unique enfant du récit naît en marge de l'institution matrimoniale et sanctionne par là son illégitimité (aristocratique), mais il est en outre le premier à périr de la mort procurée par le cercle de la bague. Au cœur de la nouvelle, le cycle de la mort suit inexorablement un ordre rétrograde: du plus jeune au plus âgé, du nouveau-né à sa mère, d'Herminie à la comtesse de Stasseville, "morte comme sa fille." (D, 166). La mort finit donc par *clôre son cercle* sur trois générations, en conférant à l'idée de rupture qu'elle véhicule un caractère absolu.

Pareillement, le processus narratif effectue un parcours circulaire et se renferme sur lui-même. Les récits télescopés l'un dans l'autre reviennent tous deux à leurs origines. Celui cernant l'histoire principale, pour conclure, remonte au commencement de la narration. C'est ainsi qu'il réalise un retour sur la conversation qui l'a déclenché. Le registre lexical lui aussi contribue à l'exécution exemplaire de la fermeture narrative. À "l'abîme caché d'une oubliette" (D, 132) du préambule fait écho l'épigramme des pages finales: "Quel oubli et quelle oubliette !" (D, 169). Le récit central, quant à lui, ne s'ouvre avec le débarquement de Marmor, sur un fond de décor historiquement déterminé, que pour s'achever avec son départ, se profilant sur l'écran d'une défaite politique. Le tour est complet, la boucle—fermée. De la mise en récit d'un mystère qui refuse de livrer son secret ne résulte que le simulacre d'un récit qui, lui, n'aboutit à aucune révélation, si ce n'est à l'extériorisation des émotions qu'il a su faire naître chez ses auditeurs. Racontée, l'histoire d'un "de ces drames cachés, étouffés, [...] à transpiration rentrée" (D, 132)—que le conteur promet de faire entendre à son audience au début de la nouvelle—a pour effet de faire "perl[er] une légère sueur" (D, 170) sur le dos de la comtesse de Damnaglia, une fois le récit terminé.

Mais le récit accomplit bien davantage que de simplement verrouiller la structure narrative en manipulant, à ses deux extrémités et au sein du même champ lexical, les notions antithétiques de dedans et de dehors, de dissimulation et d'apparence, de profondeur et de surface. Il illustre d'abord une thèse chère à l'auteur des *Diaboliques*, pour qui la pratique de la fiction narrative consiste à remplir une fonction cathartique. Narrer, pour Barbey, ce n'est ni seulement éveiller "la curiosité la plus vive" (D, 133), ni simplement tenir le public "sous la griffe [du] récit." (D, 164); c'est avant tout provoquer un "frémissement" (D, 155), arracher un "cri très vrai" (D, 169), susciter une "horreur rêveuse." (D, 171). Le succès d'un récit bien *tourné* se mesurerait alors à la réaction émotionnelle qu'il génère et non pas aux révélations auxquelles aboutit l'intrigue. "L'émotion prolongeait le silence. Chacun restait dans sa pensée et complétait avec le genre d'imagination qu'il avait, ce roman authentique dont on n'avait à juger que quelques détails dépareillés. À Paris, où l'esprit jette si vite l'émotion par la fenêtre, le silence, dans un salon spirituel, après une histoire est le plus flatteur des succès." (D, 170).

D'autre part, le récit se plaît à concilier jusqu'à les superposer deux mondes fictionnels et leurs personnages, renvoyant, il est vrai, à deux moments historiques bien distincts, mais aux enjeux sociaux singulièrement analogues. Ce processus d'assimilation (que nous avons à peine effleuré à travers les correspondances esquissées entre Herminie et Sibylle) se laisse détecter dans les registres les plus variés. Il se réalise tantôt par complicité lexicale, tantôt par association

paronomastique, en vertu d'une ressemblance physique ou comportementale ou encore à la lumière d'une analogie spacio-temporelle. C'est ainsi par exemple que l'effigie de la comtesse de Stasseville, parée de sa bague meurtrière, se réfléchit, multipliée, dans le portrait commun des nobles du récit préliminaire, "l'œil fixé rêveusement aux bagues d'une main étendue sur leurs genoux." (D, 131). Sous ce rapport, il convient de relever le parallélisme troublant qu'instaure le récit entre les deux comtesses des deux récits emboîtés. Mme Damnaglia "comme Mme de Stasseville [...] a la force de cacher bien des passions et bien du bonheur." (D, 171). Dans le même sens, la posture nostalgique de la belle Damnaglia, "qui mordait du bout de ses lèvres l'extrémité de son éventail" (D, 131) ou "rongeait toujours le bout d'ivoire, incrusté d'or" (D, 171), évoque étrangement le geste quasi bestial de son homologue narrative, Mme de Stasseville, inséparable de son bouquet de résédas, dont elle "rompait les tiges pour les mâchonner" (D, 168) ou pour "les broy[er] sous ses dents." (D, 164). Les deux univers diégétiques communiquent aussi grâce à une consonance phonique: le nom de l'imposant marquis de Saint-Albans, "le roi du whist" (D, 143), résonne clairement dans celui de "la baronne de Saint-Albin, joueuse comme une vieille ambassadrice." (D, 170).

L'homologie acquiert une épaisseur allégorique en étendant sa portée aux conditions météorologiques. Le récit périphérique se produit à un moment de la journée à peu de chose près identique à celui où prend place la *partie du diamant* du récit central, comme l'indique P. Tranouez.¹⁸ C'est effectivement dans "la pénombre crépusculaire du salon", où "une croisée ouverte laissait" pénétrer "un jour rose qui se teignait enfin de noir" (D, 131), que débutera l'un; c'est également lors du crépuscule "du jour mourant", dans un salon éclairé par "la lumière rouge du couchant [qui] immergeait par la fenêtre ouverte" (D, 160), que se déroulera l'autre. De toute évidence, il n'y a rien d'aléatoire dans la symétrie qu'instaure entre elles ces scènes; toutes deux n'évoquent l'image du déclin du jour teinté de rouge que pour la ramener à la métaphore-cliché de la fin. Dans le premier scénario, le moment crépusculaire symbolise la dissolution bien entamée de la classe noble—du "peu qui en reste" (D, 129), tient à rappeler le narrateur dès la phrase d'ouverture —, dans le second, il préfigure la mort violente d'Herminie, car cette leur "lui donnait l'air d'une tête de victime." (D, 160).

À ce va-et-vient qui s'efforce de confondre la thématique de deux récits, de synchroniser les implications sociologiques de deux époques, s'ajoute la mise en parallèle des *débris* de l'Ancien Régime des histoires respectives. Un rapport de corrélation, autorisé par la manœuvre d'une interaction sémantique, s'établit d'une part entre "le vieux Tharsis" (D, 168), "un de ces hommes qui furent à cheval sur deux siècles" (159), et "le vicomte de Rassy, ce *memorandum* encore vivant des

¹⁸ P. Tranouez fait une observation analogue à la nôtre. "Une série de connexions rapprochent les deux prestations. L'homologie des lieux où elles s'opèrent et de leur structuration, l'identité des saisons et des accessoires, installent d'emblée une continuité entre elles." (Tranouez, 74.) Signalons, toutefois, une importante divergence par rapport à notre analyse. Tranouez n'établit ce parallèle que pour alimenter l'analogie entre le conteur du récit interne et le personnage de Marmor; de même que le "maître du jeu" fascine les whisteurs, de même le "maître du discours" séduit l'auditoire. J. Verrier, lui aussi, s'attache à explorer le même rapport corrélatif. "Ils sont tous deux des pôles d'attraction des salons respectifs où ils paraissent." En fait, une lecture "paradigmatique" de la nouvelle autorise Verrier à dire que narrateur et personnage "sont placés ici en position d'équivalence". (Verrier, 56.)

petites corruptions du dix-huitième siècle”, témoignant d’un “anachronisme de conduite” (D, 146) et, d’autre part, entre “cet éternel chevalier de Tharsis” (D, 166) et “cette aimable pourriture ambrée, le marquis de Gourdes, que nous appelons le *dernier des marquis*.” (D, 169).

Anachronismes, ces anciens nobles statufiés, suspendus à une époque largement dépassée, incapables de faire front à l’écrasante force de la modernité. À la fossilisation des vieux aristocrates, “ce monde de momies qui ne secouaient leur bandelettes que pour agiter des cartes” (D, 157), fait pendant celle des jeunes filles, contraintes, par les revers de l’histoire, de mener une existence aussi creuse de signification que stérile d’événements dans l’entourage de leurs devanciers. Le passé et le futur se recourent.¹⁹ Il n’y a plus de différence entre ce qui est irrécupérable et ce qui est à venir. “Momies aussi que ces jeunes filles, qui devaient se ranger, les unes auprès des autres, dans les catacombes du célibat [...], les visages éclatants d’une vie inutile et d’une fraîcheur qui ne serait pas respirée.” (D, 158).

Conclusion

Ce qui vaut pour la fiction, vaut pour l’Histoire. L’imaginaire a partie liée avec le factuel. En vain l’aristocratie, du fond de sa retraite, affiche-t-elle un sublime mépris à l’égard d’une bourgeoisie, dont le pouvoir politique et économique ne cesse de croître depuis la révolution industrielle. Elle n’en stipule pas moins sa propre défaite. Lieu de rencontre entre deux régimes hétérogènes, le récit du *Dessous* articule l’une à l’autre l’invention littéraire et le donné historique. Plus précisément, c’est l’effort conjugué de ces régimes, voire leur complicité condensée dans la figure du cercle, qui gouverne la narration et assure sa cohérence structurale.

Que la logique du récit se réfléchisse dans la mémoire historique semble répondre ici à une prise de position idéologique, encodée de manière ludique dans la trame narrative. En ce sens, si c’est Marmor qui (formellement parlant) sème la mort à l’intérieur du “cercle étroit dans lequel tourne la vie” (D, 135) de la communauté aristocratique, il ne faut pas oublier qu’il y est littéralement “remorqué par Hartford” (D, 142), “son cornac.” (D, 149). Or, ce Hartford, dont la vie n’est qu’une “véritable fantasmagorie” (D, 139), représente précisément les plus hautes sphères de la bourgeoisie. Sa richesse est colossale, son occupation, éloquente: il est industriel. Qu’il perde ou qu’il gagne au jeu, dont il a le “vice”, lui est égal. “Un des favoris du marquis (de Saint-Albans)” (D, 139), “l’obséquieux Hartford” (D, 144) évolue avec une surprenante aisance dans le milieu de ses nobles hôtes. Pourtant, il n’a pas de titre. L’appellation même de “Monsieur” lui fait défaut, puisque “les jeunes gens [l]’appelaient *Hartford* tout court.” (D, 139). Et c’est par

¹⁹ “La Restauration est un vain mot. Voilà ce qu’accuse la présence des vieilles perruques dans un coin de salon [qui] montrent *a contrario* la vieillesse de l’aristocratie moderne”, rappelle Philippe Dufour, en examinant le statut du personnage du noble en “voie de d’extinction” (l’expression est de l’auteur) dans la littérature moderne. Et il cite *Modeste Mignon* de Balzac qui insiste sur “la dégénérescence de la race” noble. D’ailleurs, les propos sentencieux de Balzac ne sont pas sans rapport avec la pensée de Barbey: “La jeunesse d’aujourd’hui a la vieillesse d’autrefois.” (Dufour, 28–29).

là, justement, que le bourgeois-industriel tend à promouvoir l'égalitarisme démocratique, si discrédité par le narrateur du *Dessous*.²⁰ En outre, le personnage de Hartford retient l'attention du fait même qu'il porte des "bagues à tous les doigts." (D, 140). Figurée par la métaphore du cercle, l'image de la mort, qui hante le monde aristocratique en cette première moitié du XIXe siècle, se retrouve démesurément amplifiée par le biais du riche industriel. Ayant rempli sa fonction—*implanter* l'émissaire de la mort dans le dispositif narratif —, le personnage de Hartford n'est plus nécessaire au récit. Il peut donc disparaître de la narration. À partir de ce moment, effectivement, le nom de Hartford n'apparaît plus que pour désigner l'exclusion de son titulaire de l'univers diégétique, et, par conséquent, sa parfaite inutilité pour la progression de l'intrigue.

Surgit alors pleinement ce *réalisme* typiquement balzacien qui tend à soumettre l'écriture romanesque au système des lois sociales, à calquer l'artifice fictionnel sur le réel idéologico-politique. Et comme pour légitimer le bien-fondé d'une telle assertion, Barbey procède à la mise en place d'un autre personnage, intrinsèque aux textes littéraires conçus sous l'égide du déterminisme sociologique. C'est ainsi qu'apparaît le personnage du médecin (immanquablement présent dans les romans balzaciens les plus réalistes) qui impose au récit son autorité scientifique.²¹ Son rôle, marginal sur le plan de la composition structurelle, s'avère capital quant aux digressions à caractère philosophique qui parsèment le tissu narratif. Celles-ci ne s'inspirent-elles pas en effet de "ces bons regards *physiologistes*" propres aux "médecins, et que les moralistes devraient [leur] emprunter?" (D, 154). La fonction de ce représentant des sciences humaines consiste à valider la dimension analytique du récit et à authentifier par là son statut d'*étude de mœurs*.²² "Le docteur inclina gravement la tête en signe d'adhésion." (D, 155).

Or, chez Barbey, le déploiement d'une telle esthétique romanesque implique la coexistence et l'alliance de procédés narratifs antithétiques. De toute manière, ici,

²⁰ Partisan acharné de l'ordre aristocratique, Barbey adopte un style sentencieux afin de disqualifier, voire de railler la prétention des bourgeois "enragés d'égalité (ce sentiment qui, à lui seul, explique les horreurs de la Révolution)" (D, 136), en même temps qu'il s'emploie à valoriser l'unique égalité légitime qui "n'existe qu'entre nobles." (D, 148).

²¹ Notons au passage, que la stratégie narrative qui prétend garantir la fiction romanesque par l'entremise du personnage de l'homme de science ne présente pas un cas isolé dans les *Diaboliques*. En fait, elle domine entièrement la troisième nouvelle, *Le Bonheur dans le crime*, où le narrateur principal lui-même exerce la profession de médecin.

²² Que la tâche fondamentale de l'écriture de roman consiste à représenter les mœurs de l'époque qu'elle représente et à rivaliser avec l'histoire dans la peinture de la société, réside au principe de la théorie littéraire aurévilienne; principe que l'auteur semble avoir emprunté à l'Avant-propos de *La Comédie humaine*. Rappelons, à la suite d'Hermann Hofer, qu'à l'époque de la rédaction de la quatrième *Diabolique*, Barbey est plongé dans l'étude minutieuse de l'œuvre balzacienne. En 1853, il pourra enfin déclarer connaître celle-ci dans son intégralité. "C'est en découvrant Balzac que Barbey se trouve et rien ne paraît plus normal que de le voir se définir par celui-ci, dont l'influence, accentuée déjà dans la (*sic!*) *Vieille maîtresse*, sera plus forte encore dans *Le Dessous de cartes d'une partie de whist*." (Hofer, 94). Quoi qu'il en soit, l'affirmation d'une prise de position d'allure balzacienne (mieux explicitée ailleurs), sera confiée ici aux paroles du narrateur préliminaire, au moment où celui-ci s'emploie à situer le contexte dans lequel se déroulera le récit principal, par ailleurs, qualifié lui-même de "roman". "Chacun de ces moralistes supérieurs, de ces praticiens, à divers degrés, de la passion et de la vie, qui cahachaient de sérieuses expériences sous des propos légers et des airs détachés, ne voyait alors dans le roman qu'une question de nature, de mœurs et d'histoire. Rien de plus. Mais n'est-ce donc pas tout?..." (D, 131).

les principes de l'écriture se trouvent relativisés *a priori*, en raison d'une ambivalence inhérente à la posture théorique adoptée par l'auteur des *Diaboliques*. Il peut effectivement sembler paradoxal que celui-ci souscrive au culte de Balzac en même temps qu'il scande son mépris pour le roman dit "réaliste".²³ Mais c'est la technique narrative elle-même qui s'alimente ici à la source d'une troublante ambiguïté. D'une part, raconter revient à placer le récit sous le signe de la métonymie: la narration ne prétend-elle pas en effet procéder par pur agencement des événements, en vertu de leur contiguïté (imaginaire)? "De lien pour rattacher les circonstances passées à l'heure présente, je n'en avais pas. Le rapprochement involontaire qui se faisait dans ma tête était insensé." (D, 163). Le conteur ne fait-il pas siennes les méthodes de la paléontologie afin de reconstituer, à partir de fragments figés par un temps disparu, l'image intégrale d'une expérience vécue? "Je ne l'accuse (Stasseville) ni ne la justifie. Je raconte comme je peux son histoire, que personne n'a bien sue, et je cherche à l'éclairer par une étude à la Cuvier sur sa personne." (D, 155). De toute évidence, le récit doit soumettre son déroulement au principe métonymique, s'il veut justifier la succession événementielle de "ces faits dont [le narrateur] ne voyai[t] pas très bien la relation entre eux" (D, 165), et combler ainsi la carence des rapports de causalité.

D'autre part, l'ambition analytique que semble poursuivre la narration, en s'attachant à retracer la trajectoire de toute une période historique, passe par la métaphore (du cercle). Autant le narrateur s'en tient aux souvenirs des images "empreinte[s] dans [s]a mémoire" (D, 156) et tente de "voir plus clair" (D, 167), de faire *parler* le cercle de "la bague qui renfermait le mystère" qu'il cherche à "pénétrer" (D, 164), autant ce mystère se dérobe à la linéarité métonymique, tandis que "l'histoire fort obscure" (D, 167) qui en dépend se voue à une opacité certaine. "Ce sera toujours un mystère, et même qu'il sera bon d'épaissir jusqu'au jour où l'on n'en soufflera plus un seul mot." (D, 169).

Cette impasse narrative, cette impossibilité d'appréhender un savoir qui échappe à l'investigation, en vient à articuler l'atrophie de la classe noble, son incapacité à se gouverner et à négocier son rôle dans la société moderne, en un mot, son inaptitude à se renouveler. Les deux manifestations de la mort—concrète sur le plan de la fiction narrative, figurative sur celui de l'histoire—assurent l'illustration d'une seule et même idée: notamment, l'absence d'avenir pour une noblesse aseptisée et obsolète, irrémédiablement exclue du nouvel ordre démocratique, instauré et légitimé par une série de révolutions et de transformations sociales, à chaque fois plus bouleversantes, plus intransigeantes. Dans *Le Dessous*, fiction et histoire règlent leurs régimes respectifs sur la même longueur d'ondes. Celle-là rejoue les enjeux de celle-ci à l'échelle d'une crise familiale, qui finit par mettre à mal l'union de la communauté aristocratique, "dont les moeurs et les habitudes avaient reçu des

²³ Il est évident que le réalisme zolien, la cible de prédilection de la mordante critique aurevilienne, diffère de celui de Balzac (sans tenir compte des convictions idéologiques de Balzac, qui ressemblaient beaucoup à celles de Barbey, alors qu'elles contrastaient avec les idées politiques de Zola). N'empêche que dans les deux cas, la fiction narrative s'alimente à la source du déterminisme—sociologique et physiologique chez Balzac, biologique chez Zola—et vise à représenter, dans *La Comédie humaine*, de même que dans le cycle romanesque des *Rougon-Macquart* une image exhaustive de la société française, de sa mécanique et de ses institutions.

événements une si forte *rupture*.” (D, 166, je souligne). Ce tour de force, que permet la figure protéiforme du cercle, confère à la narration de cette nouvelle une dimension allégorique. En ce sens, *Le Dessous* (écrit, on ne l’a pas assez dit, en 1850) entérine les modalités de cette *rupture* épistémologique au sein de la société française, dont la Révolution de 1848 (qui réussit là où son homologue de 1830 avait failli) constitue l’ultime pierre de touche.

Tout confirme que Barbey s’emploie à recréer, dans l’univers imaginaire de sa nouvelle, les contingences qui conduisent aux échecs successifs de l’aristocratie durant la première moitié du XIXe siècle. Or, articuler ici, grâce au pouvoir mimétique de la fiction, l’invention narrative à la réalité historique, assimiler le discours fictionnel au discours référentiel, c’est au bout du compte soumettre un échantillon-type de la prose narrative post-romantique au déterminisme social, soit au principe même de l’écriture réaliste.²⁴ Plus Barbey a recours à des images relevant d’une poétique de l’émotion violente et à des procédés réaffirmant tant les complexités baroques de la structure narrative que l’indétermination du mystère, plus il “ferme le cercle” d’une détermination implacable, d’une leçon dont le sens est commandé par l’histoire. En dernière analyse, c’est à la faveur d’un déplacement subversif, d’une transgression de la frontière entre conventions génériques ou, si l’on veut, d’un brouillage délibéré des codes rivaux de la représentation romanesque, que *Le Dessous* tend à révéler l’un des plus importants aspects de son originalité.

Ouvrages cités

- Barbey d’Aureville, J.-A. (1966). *Œuvres romanesques complètes (textes présentés établis et annotés par J. Petit)*. vol. II. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Brooks, P. (1987). The storyteller. *The Yale Journal of Criticism*, 1(1), 21–38.
- Dufour, P. (1998). *Le Réalisme*. Paris: PUF.
- Hofer, H. (1970). Présence de Balzac. In J. Petit (Ed.), *Barbey d’Aureville 5: Les Maîtres*. La Revue des lettres modernes 234-237, 81-119.
- Meyer, A. (2003). *Le Spectacle du secret: Marivaux, Gautier, Barbey d’Aureville, Stendhal et Zola*. Genève: Librairie Droz.

²⁴ Sous ce rapport, la disparition de Marmor de Karkoël de l’univers diégétique—disparition du reste rapportée et non racontée, à laquelle le récit n’accorde qu’un espace très limité—acquiert une valeur insoupçonnée en ce qu’elle tend à symboliser le passage du romantisme au réalisme. Le départ de Marmor (qui se produit, justement, la veille de la Révolution de 1830) témoigne d’une “prosaisation” de l’orientalisme poétique, imprégnant ce personnage foncièrement romantique. Cette conversion subversive semble être d’autant plus révélatrice qu’elle est prise en charge par la figure emblématique de l’argent, incarnant la réussite sociale de la bourgeoisie au détriment de la noblesse. C’est ainsi qu’à la fin du récit, la collection d’objets exotiques au pouvoir destructif—“ses kandjars et ses flèches, apportés au fond de sa malle d’officier”, côtoyant le flacon rempli de “ce nectar de la mort” (D, 162) —, sera troquée contre “la malle pleine de l’or” (D, 169) dont “le dieu du *chelem*” déleste ses nobles hôtes. Dans la même veine (et sans trop forcer l’imagination), le nom de Marmor (dont l’allitération à elle seule garantirait l’exotisme si celui-ci n’était pas assuré d’emblée par l’étymologie—*marmor*, tout en ayant une allure celtique, signifie “marbre” en latin ou encore, dans un emploi figuratif, la surface lisse et immense de la mer) se dote d’un double sens en tant qu’il réverbère en même temps les termes “mort” (de la noblesse) et “or” (de la bourgeoisie).

- Tranouez, P. (1984). Ricochets de fascination: récit et narration dans *Le Dessous de cartes d'une partie de whist* de Barbey d'Aurevilly. *Francofonia: Studi e Ricerche Sulle Letterature di Lingua Francese*, 4(6), 53–78.
- Vassilev, K. (2005). Représentation et signification sociale de la vengeance dans un texte réaliste: l'exemple de *La Cousine Bette*. *Romantisme*, 127, 45–57.
- Verrier, J. (1972). Le Dessous d'une *Diabolique*. *Poétique*, 9, 50–60.