

Les stratégies d'insertion de l'éthique dans *Le Cachet d'Onyx* de Jules Barbey d'Aurevilly

Alice De Georges-Métral



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/27>

DOI : 10.4000/narratologie.27

ISSN : 1765-307X

Éditeur

LIRCES

Référence électronique

Alice De Georges-Métral, « Les stratégies d'insertion de l'éthique dans *Le Cachet d'Onyx* de Jules Barbey d'Aurevilly », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 12 | 2005, mis en ligne le 05 janvier 2011, consulté le 15 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/27>

Ce document a été généré automatiquement le 15 novembre 2019.



Cahiers de Narratologie – Analyse et théorie narratives est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Les stratégies d'insertion de l'éthique dans *Le Cachet d'Onyx* de Jules Barbey d'Aurevilly

Alice De Georges-Métral

- 1 Le rigorisme moral des articles de critique littéraire de Jules Barbey d'Aurevilly entre pour les lecteurs contemporains en dissonance avec sa production romanesque. Au XIXe siècle, l'adultère, le règne du désir et la violence à caractère sexuel, présents dans ses romans, interdisent aux maris prudents de laisser ces récits sulfureux à portée de main de leurs épouses. Dans une lettre de 1857, Champfleury déclarait les romans de Barbey plus dangereux encore que *Mademoiselle de Maupin*. Il comparait les deux auteurs en affirmant que contrairement à Barbey d'Aurevilly, " M. Gautier est calme, presque chaste, ne prêche pas le catholicisme, n'est enthousiaste ni de M. de Maistre ni de M. de Bonald ; ne se pose pas en romancier catholique, ne s'inquiète ni de la morale, ni du bien [...] " ¹. Dominés par une morale catholique intransigeante, les articles de critique littéraire et artistique de Barbey d'Aurevilly glorifient en effet les penseurs conservateurs et royalistes comme Louis de Bonald et Joseph de Maistre. Ce dernier, dans *Les Soirées de Saint-Petersbourg*, annonce le retour du catholicisme. Il considère la Révolution française comme un arrêt de la Providence contre la décadence de l'Eglise et de l'aristocratie, ainsi que la promesse d'une résurgence d'un catholicisme purifié. La cohérence idéologique des articles de Barbey, sous la tutelle maistrienne, entraîne le blâme des romans qui dérogent aux principes les plus sévères de la morale chrétienne. Paradoxalement, sa production romanesque déploie toutes les nuances du thème sulfureux du plaisir de la transgression. Il suffit de citer quelques titres évocateurs pour s'en convaincre : *Une Vieille Maîtresse*, *Le Bonheur dans le crime*, *Un Prêtre marié*, *Les Diaboliques*, *Le Plus bel amour de Don Juan*, *A un dîner d'athées*. Il encourut un procès pour outrage à la morale pour *Les Diaboliques*, *Une Vieille Maîtresse* eut un succès de scandale et *Un Prêtre marié* fut condamné par l'archevêque de Paris.
- 2 La cohérence idéologique des articles de Barbey, sous la tutelle maistrienne, entraîne le blâme des romans qui dérogent aux principes les plus sévères de la morale chrétienne.

Paradoxalement, sa production romanesque déploie toutes les nuances du thème sulfureux du plaisir de la transgression. Ce qui relève chez Théophile Gautier d'un système de pensée cohérent, assurant l'inscription de son idéologie au cœur de la fiction, s'absente de l'œuvre de Barbey où règne la dissonance.

- 3 Armand de Pontmartin, critique catholique et légitimiste, stigmatise plus féroce­ment encore ce décalage entre la morale et le récit en reprochant à Jules Barbey d'Aureville – dans une formule demeurée célèbre – de penser comme Joseph de Maistre et d'écrire comme le Marquis de Sade². C'est dire que l'inscription de la morale dans le récit est au centre de l'œuvre aurevillienne, et que son ambiguïté à ce sujet lui a valu les critiques les plus acerbes. Nous tenterons de résoudre le paradoxe de cette formule, en considérant toutefois la référence au marquis de Sade comme une formule hyperbolique. De fait, ses articles sont le lieu d'une défense du trône et de l'autel tandis que les romans et nouvelles dépeignent avec délectation les coulisses scabreuses d'une aristocratie décadente. Le récit entrerait ainsi en interférence avec le discours explicite. Au cœur de la production journalistique s'inscrirait l'idéologie, tandis que l'écriture romanesque laisserait s'épancher les fantasmes débridés d'adultère, d'érotisme et de martyrisation des corps.
- 4 Pourtant, cette théorie d'une dissociation de la morale et de la fiction ne semble pas satisfaisante dans la mesure où la construction narratologique des romans et nouvelles, précise et recherchée, ne peut se réduire à une pure expression fantasmagorique. Barbey multiplie de surcroît les préfaces qui exposent rigoureusement l'idéologie de ses textes. Il est donc difficile d'avancer que le lien entre celles-ci et sa production romanesque lui échappe. L'écart entre la pensée maistrienne et l'écriture sadienne n'est sans doute qu'un effet de surface.
- 5 *Le Cachet d'Onyx*, première nouvelle de Jules Barbey d'Aureville écrite selon ses dires dans la nuit du 10 décembre 1831, offre un riche terrain d'analyse de l'inscription de la morale dans le récit. Si elle n'a joui que d'une publication posthume c'est que Barbey l'avait condamnée comme toute sa production initiale. Ses premiers poèmes et nouvelles témoignent effectivement d'un scepticisme et d'une sophistication formelle qui ont gêné leur auteur *a posteriori*. Ils les ont aussi rendus suspects d'affectation auprès de la critique.
- 6 *Le Cachet d'onyx* définit tout d'abord, dans le récit-cadre, une axiologie proche de ce que son auteur identifie comme une *doxa*, pour en révéler l'absence de fondement.
- 7 Le thème de ce récit premier est le commentaire de la pièce de Shakespeare, *Othello*, que le narrateur et une jeune femme qu'il nomme "douce Maria" interprètent différemment. *L'incipit* délibératif permet d'inscrire la tragédie shakespearienne, qui deviendra l'hypotexte du récit encadré, comme un modèle posant un système axiologique stable. C'est du moins l'interprétation qu'en fait Maria puisqu'elle instaure une taxinomie binaire, celle de l'innocente Desdémone victime de la jalousie aveugle du Maure de Venise. Maria incarne une certaine *doxa* que la métadiégèse³ va se charger de discréditer afin d'ébranler ce système axiologique et de neutraliser les dichotomies.
- 8 Le programme narratif est clairement explicité dans le récit-cadre, texte discursif à une voix où le narrateur du récit encadré s'adresse à une jeune femme et résume en substance les réactions et les affects de cette dernière. Le prélude à la métadiégèse s'ouvre sur la première occurrence de ce qui sera le *leitmotiv* de la nouvelle, une question adressée par le narrateur à Maria : "Othello vous paraît donc bien horrible, douce Maria ?" (3). Les deux protagonistes ont effectivement assisté la veille à la

représentation de la pièce de Shakespeare. L'interlocuteur de Maria se donne pour devoir de prouver à la jeune femme que le système axiologique sur lequel elle se fonde pour voir en Othello un monstre est erroné. Le récit premier s'achève sur une interrogation qui reprend l'*incipit* en l'inversant: " Voulez-vous que je vous fasse aimer Othello ? " (4).

- 9 Le récit second est présenté comme un apologue à valeur argumentative chargé de faire aimer Othello. Il s'ouvre sur le portrait d'un " de ces jeunes gens qui sont très bien nommés les heureux du siècle " (5), le fat mais néanmoins insipide Auguste Dorsay dont s'éprend la belle Hortense, mariée, comme il se doit, à " un homme qu'elle n'avait jamais aimé " (6). Las de l'*impitoyable tendresse* de la jeune femme romanesque, Dorsay se déprend d'elle tandis qu'Hortense rougit ses yeux par des pleurs incessants. Mais au cours d'un bal, les amis de l'amant insensible laissent entendre à ce dernier qu'il est remplacé dans le cœur de sa maîtresse. Le rival serait un jeune officier des hussards avec qui Hortense entame une valse par désœuvrement. Ces amis sont l'incarnation de la médisance ravageuse que Shakespeare, nous dit le narrateur,

a embrassés et étreints dans une seule pensée et dans un seul bloc, vous savez, cette effroyable face de Iago, résumé fidèle des amitiés humaines, totalisées dans un seul homme. (17)

- 10 Dorsay, habité par une jalousie qui n'a pour source que la vanité, s'introduit de nuit chez Hortense, à la sortie du bal, et profite de l'évanouissement de cette dernière pour lui cacheter le sexe avec de la cire brûlante sur laquelle il imprime le cachet d'onyx qu'il lui avait offert :

Dorsay, intrépide et la main assurée, imprima sur la cire bleue et pailletée qui s'enfonçait dans les chairs brûlées le charmant cachet à la devise d'amour !

Il avait blessé une forme d'ange et tué la femme. Il rendait Hortense toute semblable à la statue à laquelle j'ai dit plus haut qu'elle ressemblait, mais statue qui n'était pas de marbre, quoiqu'impuissante comme le marbre, et dont le sein n'était pas atteint. S'il avait pu la scier en deux, comme on coupe un serpent, il eût été moins barbare, car du moins une moitié n'aurait pas vécu. (20)

- 11 L'épilogue de la métadiégèse vise à présenter la mort de Desdémona comme préférable à la longue torture physique et morale d'Hortense :

Elle n'a pas eu le courage de se tuer ; et elle n'est pas devenue stupide.

Imaginez, Maria, quelle dut être la position de cette femme quand son mari...

Son mari, depuis, ne lui a pas adressé une parole. Il vit sous ses yeux avec une femme de chambre qu'il n'est pas même permis à Hortense de gronder quand elle lui manque de respect.

Eh bien, Maria, est-ce qu'à présent vous n'aimez pas Othello ? (20)

- 12 L'*explicit* se replie sur l'*incipit* et satisfait le programme fixé par le narrateur de la métadiégèse. Maria, si le récit a été efficace, doit changer de grille taxinomique, celle qui oppose l'innocente Desdémona au *diable noir* Othello étant infirmée par celle qui oppose le jaloux par amour au jaloux par vanité.
- 13 La dissonance des valeurs substitue donc dans un deuxième temps un système évaluatif par un autre qui lui est concurrent.
- 14 Un système de valeurs par défaut semble se mettre au jour dans la confrontation de l'hypotexte shakespearien et de l'hypertexte aurevillien car Othello est promu comme modèle par sa dissemblance avec Dorsay, selon le programme annoncé dans le récit-cadre. La nouvelle répartition taxinomique créée par le métarécit est transcrite dans la structure en boucle du récit-cadre qui s'ouvre sur " l'horrible " Othello et s'achève sur

l'injonction "plaignez-le". L'antagonisme servirait à disqualifier les fondements axiologiques sur lesquels se repose Maria, à savoir la vertu victime de la violence, puis le contraste entre Dorsay et Othello viserait à poser comme nouveau fondement moral la beauté de la passion. L'inscription textuelle de valeurs externes au texte trouve sa place dans le récit premier, et établit une sémantisation de la structure narrative. Le récit-cadre est à l'univers référentiel ce que le cadre est au mur, un lien de contiguïté et de séparation entre le contenu – la métadiégèse, la toile – et le monde représenté. Le récit encadré se trouve comme distingué, désolidarisé des valeurs véhiculées par l'univers référentiel. La représentation de la *doxa* par Maria est d'autant plus manifeste que son interlocuteur anonyme s'adresse à elle dans le récit premier discursif sans que la voix de l'interlocutrice se fasse jamais entendre. Cette disposition est celle de tout récit qui s'adresse implicitement ou explicitement à un lecteur muet car absent du lieu et du moment de l'énonciation. Maria véhicule ici les normes du lecteur que la narration vise à gommer afin de les remplacer par un système axiologique paradoxal.

- 15 Vincent Jouve, dans *Poétique des valeurs* précise qu'un texte a le choix, pour afficher son idéologie, entre deux procédures selon que celle-ci est ou non-conformiste. Soit il " reprend à son compte des valeurs préexistantes et il lui suffit de se référer à des normes qui, quelle que soit leur origine, sont l'objet d'un consensus dans l'extra-texte social. Soit il veut proposer des valeurs originales ou problématiques et il lui faut mettre en place un dispositif textuel précis "4. Le second de ces deux dispositifs textuels est celui du *Cachet d'onyx* qui instaure une relation dialogique conflictuelle entre le récit premier et la métadiégèse, entre l'hypotexte shakespearien et l'hypertexte. Le récit premier se réfère à des valeurs que l'auteur estime préexistantes, où le Maure de Venise est emblème de la jalousie dévorante et de la furie amoureuse. Cette axiologie se construit selon un schéma binaire qui oppose Othello et Maria. Le narrateur dépeint les réactions affectives de son interlocutrice lors de la représentation du drame shakespearien, qui font d'elle le double – hors scène – de Desdémona. L'antagonisme est mis en place dès la formule antithétique de l'*incipit* qui met en regard " Othello " et " Maria ", " horrible " et " douce ", et qui sert de matrice stylistique à l'axiologie manichéenne du récit-cadre : " Othello vous paraît donc bien horrible, douce Maria ? ".
- 16 La deuxième phrase du paragraphe duplique l'antithèse matricielle en l'amplifiant. Elle se structure selon le même procédé stylistique opposant la pureté au mal : " Hier votre front *si blanc, si limpide, se crispait* rien qu'à le voir ce *diable noir* ". Dans la suite du paragraphe, l'antithèse perdure. Les " larmes " et les " sanglots ", la pose de Maria qui semble crier " Pitié ! " dans sa " prière d'ange agenouillé ", présentent le premier pan du diptyque dont le deuxième pan est constitué par la peinture du " cœur possédé, affolé, enragé de jalousie et d'amour " du Maure de Venise. Les référents culturels de l'ange et du démon sont présents encore dans la représentation de Maria en Marie-Madeleine " agenouillé[e] devant un homme, essuyant ses pieds de sa chevelure " face à " cet Othello inflexible " empli de " fureurs " devant la " femme qui supplie ".
- 17 Or ce dispositif binaire n'est que le résultat de la réception, par Maria, du drame shakespearien. Et puisque la nouvelle vise à montrer les limites de ce type de valeurs, Maria représente les risques d'erreur interprétative que suppose toute lecture. Cette dérive s'inscrit en filigrane dans cette ouverture du récit premier qui présente la binarité comme une axiologie fautive, une lecture naïve de la pièce du dramaturge élisabéthain. Le narrateur rétablit ensuite la signification de la pièce de Shakespeare. Il prévient ainsi les risques inhérents à toute lecture et semble présenter dans un

discours implicitement métadiscursif le mode d'emploi du récit encadré. Un nouveau système axiologique s'instaure où l'intensité des sentiments du Maure transfigure l'opposition horizontale de l'ange et du démon en logique verticale. Le narrateur instaure l'excès dans le bien ou dans le mal comme condition du sublime. Lorsque le narrateur affirme : " personne n'aima plus que cet homme " le superlatif absolu rachète le crime du Maure et assure son salut dans ce nouveau système idéologique.

- 18 L'évaluation propre à la nouvelle aurevillienne se glisse ainsi dans la mise en relation d'une diégèse et d'une norme extratextuelle. Toute une stratégie rhétorique est mise en place pour emporter l'adhésion d'un lecteur jugé réticent à une axiologie nouvelle. Obtenir de Maria non seulement le pardon d'Othello mais encore son assentiment au crime – par goût de la provocation et du paradoxe – semble être la gageure du *Cachet d'onyx*.
- 19 La dimension pragmatique du récit-cadre, que son caractère strictement discursif invite à rebaptiser " discours-cadre ", est clairement revendiquée. Mais si le niveau discursif témoigne explicitement de l'intention du narrateur intradiégétique, le niveau narratif révèle une orientation qui s'avèrera plus complexe. L'exemplum que constituent les mésaventures d'Hortense, illustre-t-il réellement la théorie énoncée dans le récit-cadre ? On peut à bon droit s'interroger sur la fonction de cette fable particulière dont le lecteur ne tire aucune morale mais qui instaure comme exemplaire – à l'instar d'une parabole satanique – la jalousie injuste et meurtrière du Maure.
- 20 La polyphonie des sources de valeur fragilise ainsi la tentative d'interprétation parce que les indications de lecture fournies par le narrateur, l'intertexte et le texte s'entrechoquent sans livrer de solution satisfaisante. Pour Philippe Hamon, le principe de base est qu'un texte, énoncé et énonciation confondus, est un produit ancré dans l'idéologie. Il est " une poétique du déontique ou du normatif textuel ". Il ajoute que définir l'idéologie comme un " *discours sérieux, assertif et monologique, produisant du sens, dichotomique et manichéen [...]* tendrait peut-être à exclure certaines formes textuelles (textes ironiques, textes ambigus, textes en intertextualité [...]) qui ne sont pas moins intéressants à étudier comme monuments et documents idéologiques " ⁵. C'est ce qui explique la réception de l'œuvre de Barbey. L'ambivalence de ses récits se confronte à une lecture monolithique et faussée.
- 21 Il semble que l'éthique véhiculée par la nouvelle ne se borne pas au remplacement de la norme que représente Maria par celle délivrée explicitement par le narrateur. Si cette juxtaposition de deux grilles axiologiques se présente en surface du texte comme l'invalidation de la première par la seconde qui s'y substitue, elle fonctionne en profondeur comme la mise à plat des valeurs.
- 22 L'éviction de toute axiologie stable constitue le troisième temps, implicite, de la stratégie narrative du *Cachet d'onyx*.
- 23 Philippe Hamon invite à distinguer deux niveaux sémiotiques du texte et précise que l'un et l'autre ne délivrent pas toujours la même signification : " quel est le niveau sémiotique d'organisation qui doit être privilégié dans l'analyse : l'énoncé ou l'énonciation ? les structures globales – narratives, descriptives, argumentatives – ou les structures locales – lexiques, tropes ? le signifié ou le signifiant ? " ⁶.
- 24 La tâche du lecteur réside dans l'identification de l'élément textuel qui supporte la signification de l'œuvre. Si les différents niveaux de la composition, syntaxe, tropes, structures narratives, thématique, coïncident traditionnellement pour livrer une

acceptation commune, *Le Cachet d'onyx* présente la particularité de situer l'idéologie qui lui est propre de manière oblique, au cœur de la rencontre de deux systèmes axiologiques antagonistes. Véhiculée par Maria, la *doxa* manichéenne, en entrant en concurrence avec la métadiégèse s'effondre. Mais peut-on dire pour autant qu'un deuxième système axiologique soit proposé en sa place ? Si le sombre et violent Othello est racheté par la jalousie froide et cynique de Dorsay, ce rehaussement par défaut ne constitue en rien une idéologie pleine. Le dispositif précis mis en place dans la nouvelle est en effet le suivant : le narrateur du récit résume en substance le système axiologique de Maria pour le désavouer par la modalité négative. “ La vengeance d'Othello ne fut point d'un monstre ” (4) dit-il. En clôture de la nouvelle, l'axiologie qu'il lui substitue ne se présente que sous la modalité interro-négative : “ Eh bien, Maria, est-ce qu'à présent vous n'aimez pas Othello ? ” (20). La modalité assertive, ainsi, n'est pas présente pour instaurer un système de valeurs, et les rares sentences comme “ le Temps exfolie le granit et le cœur ” (9) ne délivrent que des généralités sur la légèreté de l'être.

- 25 Au niveau de l'énoncé, donc, le narrateur semble livrer un nouveau système axiologique qu'il substitue au premier. Mais au niveau de l'énonciation, force est de constater que ces deux modalités interrogatives ainsi que la modalité négative délaissent la modalité assertive et interdisent l'affirmation de nouvelles valeurs. Elles sont reléguées dans les points de suspension que suppose l'interro-négative finale. Les deux niveaux sémiotiques du texte ne convergent pas exactement parce que l'énoncé n'est pas confirmé par les modalités énonciatives, et la structure globale ne rejoint pas la fonction qui lui est assignée. Le narrateur présente la métadiégèse comme un apologue dont la fonction est de persuader le destinataire du caractère sublime du geste d'Othello. Pourtant, l'atrocité gratuite de Dorsay sur laquelle s'achève la nouvelle livre le spectacle de l'inanité d'un siècle, qui se reflète dans chaque individu. Le retour au récit-cadre, qui conclut cet acte par “ est-ce qu'à présent vous n'aimez pas Othello ? ” prend bien plus le ton d'une provocation que de l'affirmation d'une morale sur laquelle se conclurait l'apologue.
- 26 L'*effet-idéologie* dont parle Philippe Hamon, est, on le voit, sensiblement différent de l'idéologie. Il est, selon ses mots, un *effet-affect* qui laisse au lecteur⁷, après cette conclusion suspensive, le goût amer de l'insignifiance du monde contemporain qui se manifeste ici dans toute sa violence. Dorsay n'a d'égal en cynisme que le narrateur qui décharge par son récit la même cruauté à l'égard de Maria que celle d'Othello à l'égard de Desdémone ou de Dorsay à l'égard d'Hortense. Maria est la victime d'une narration sadique qui opère sur elle sa violence et fait couler à nouveau les pleurs de cette lectrice en deuil de valeurs mises à mort par le texte.
- 27 Le dispositif narratologique visant à inscrire l'idéologie dans le texte est ainsi fort complexe. Au niveau du discours explicite du narrateur l'utilisation du parallèle entre Dorsay et Othello semble transparente. Depuis l'Antiquité, le “ parallèle ” qui est la forme rhétorique où se précise la morale et le discours évaluatif viserait à remplacer les valeurs manichéennes de Maria condamnant Othello par une compassion et la revalorisation d'un crime induit par la passion. Mais au niveau implicite, cette dissonance entre les deux niveaux de récit ébranle la norme et disqualifie les compétences axiologiques du lecteur. L'idéologie, si elle suppose encore au XIXe siècle, un socle onto-théologique, une référence stable, s'effondre pour ne proposer en sa

place qu'un constat ironique, celui de l'inanité de toute morale dans un siècle qui en a aboli les fondements.

- 28 L'inscription de l'idéologie dans le récit n'est assumée ni par un personnage ni par la binarité des isotopies. Elle est oblique parce que c'est dans le rapport dialogique qui s'instaure entre les deux niveaux de récit, ainsi qu'entre l'hypotexte et l'hypertexte que s'inscrit cette morale particulière. La construction narrative du *Cachet d'onyx* désigne ainsi la place vide de l'idéologie. Abolissant l'idéologie afférente au texte, le brouillage d'un système par un autre ne laisse en sa place qu'une éthique si l'on emploie ce terme non en tant que synonyme de morale, mais dans son acception étymologique de "mœurs". L'éthique est ici l'observation des mœurs contemporaines. La relation dialogique de l'hypotexte à l'hypertexte, du récit-cadre au récit encadré est problématique à cause de la manière dont le récit enchâssé s'inscrit dans le récit premier. Si l'hypotexte présente le modèle mythique de l'amoureux jaloux s'opposant dans l'univers théâtral au libertin cynique Don Juan, la métadiégèse doit se situer en regard de ces valeurs. Or Dorsay, Don Juan jaloux, neutralise cette dichotomie, et avec elle la signification qu'elle véhicule car ce libertin sans liberté, cet Othello sans amour ne se contente pas d'ébranler la norme, il ôte leur signification à chacune de ces postures.
- 29 Deux longues phrases en escalier qui enchâssent de multiples subordonnées chargées de dire tout ce que n'est pas la jalousie de Dorsay se présentent comme le répondant microstructural du système narratologique de la nouvelle. Elles offrent un parallèle entre le modèle mythique et la diégèse alors qu'elles expriment un mode d'être au monde étranger au XIXe siècle et inopérant dans la diégèse :
- Ce ne fut point Hortense, mais Dorsay, qui fut jaloux, et de quelle jalousie encore ! Non pas celle qui nous met l'incendie dans les entrailles, qui nous brûle le long du jour, le long des nuits, qui nous réveille en sursaut et nous fait tâter avec des mains froides de sueur et de frissons le corps de femme endormi et respirant doucement près de nous, en disant d'une voix étranglée : " Es-tu là ? " Cette jalousie qui pousse un homme ayant vertu et génie à espionner une jeune fille d'avant-hier, une enfant dont toute l'âme est dans les paupières, aussi transparente que les larmes qu'elle y fait monter, cette jalousie qui enfonce des crocs dans les veines du cou qu'elle suce de sa bouche de vampire, qui enfonce des griffes dans la poitrine nue, qui fait pleurer et rugir, miaule en tigre et demande merci en lâche, car elle réunit dans un seul être humain le monstre qui égorge et la victime qui se débat.
Cette jalousie, on ne l'éprouve qu'à la condition d'avoir de l'amour. (12)
- 30 Les deux phrases se construisent de la même manière que la macrostructure. Elles mettent en concurrence deux formes de jalousie, mais la jalousie de Dorsay qui succède à celle de la jalousie causée par la passion est frappée d'inanité tandis que celle qui la précède, certes rehaussée par la passion qui l'anime, n'est pas pour autant érigée comme un modèle ou une valeur. Elle se présente aussi dans sa violence et ses ridicules. La neutralisation du manichéisme n'a donc pas pour visée d'annoncer un autre système de valeurs, mais de gommer un texte fondateur.
- 31 Après avoir parlé d'Othello, le récit encadré débute par cette phrase : " Voulez-vous que je vous raconte une histoire de jalousie ? " (4). L'absence de l'adjectif épithète " autre " n'est pas innocente, elle signale l'effacement de l'hypotexte comme histoire de jalousie. Il n'est aucunement question d'" une autre histoire de jalousie " qui lui succéderait. Ne préside donc pas seulement le désir de disqualifier une axiologie, mais aussi la volonté d'effacer de l'univers culturel et de la mémoire du lecteur une histoire de jalousie dont la construction donne une origine à ce sentiment, et, partant, un sens. Dorsay, cet

élégant du siècle, sans originalité et sans passions, qui agit “ autant par faiblesse de caractère que par vanité ” (11) ne jouit d'aucune ascendance mythique. Loin d'être la conciliation des contraires, une juste mesure entre les tentations antagonistes de l'ange et de la bête, il n'est que l'incarnation d'un déficit d'être. Les textes fondateurs faussent la lecture du monde contemporain où les valeurs, comme le sublime, se sont effondrées et ne sont présentes au monde qu'à l'état de souvenir ou de référent culturel. Au moment où Barbey écrit cette nouvelle, il ne stigmatise pas encore la Révolution, au contraire, il va jusqu'au bout de sa logique en disqualifiant toute norme, toute valeur, et en peignant un monde sans principes et sans fondement. Il désigne ainsi le vide ontologique du XIXe siècle. La fureur sublime du Maure ou l'impassibilité ironique de Don Juan ne peuvent désormais offrir ni modèle ni contre-modèle à l'éthopée d'un personnage dérisoire qui n'est ni sublime ni impassible.

- 32 Le portrait moral de Dorsay est construit de manière circulaire. Le long inventaire de ses caprices est encadré par le déterminant indéfini *le moindre*, précédé de *jamais*, ainsi que par les adverbes *jamais*, *nullement*, sur lesquels s'achève le portrait et qui sont la mesure de sa médiocrité :

Quant à des passions violentes, jamais les amis de Dorsay ne s'aperçurent qu'il en entra le moindre germe dans son organisation. Il est vrai que Dorsay se mettait souvent en colère contre son jockey, contre son cheval, contre les plis de sa cravate quand ils n'allaient pas comme il l'entendait, qu'il jouait son argent avec des couleurs sur les joues et qu'il ne perdait pas sans émotion, qu'il se grisait parfois de champagne et de punch, et qu'il savait supérieurement le prix d'une femme, depuis la grande dame jusqu'à la modiste. Mais dans tout cela y a-t-il une passion ? Y a-t-il vestige d'âme ? Nullement. (5)

- 33 Cette époque crée des monstres dont la férocité est d'autant plus grande qu'elle fonctionne à vide. Si elle est sans fondement, elle est aussi sans limite. En un siècle où, pour Barbey, tout sentiment s'éploie à partir d'une vacance, la jalousie substitue l'orgueil du dandy au sentiment amoureux et fait de son acte une “ atrocité ” (5) :

La jalousie de Dorsay vous aurait-elle mieux convenu, Madame ? Ah ! elle ne venait pas, celle-là, de trop de passion, d'un amour à tempestueuses défiances, de tout ce qui la ferait pardonner. Elle n'était pas fille de la nature. La société l'avait produite et couvée, sous le mensonge et le sarcasme, dans le sein de l'un de ses enfants chéris. (12-13)

- 34 Dans cette opposition aux accents rousseauistes entre la nature et la société, la violence amoureuse d'un Othello auréolait son acte du sublime de la passion, tandis que la vengeance de Dorsay avilit, par son absence de fondement, sa victime comme son geste :

Quand la vanité s'avise d'être jalouse, elle doit être implacable. Dorsay le fut. Comparez-le à cet Othello qui ne veut pas que Desdemone trahisse d'autres hommes et prononcez. (19)

- 35 Ainsi, tandis que la logique voudrait que ce fût Hortense qui se vengeât du mépris de son amant, renversant la structure du drame shakespearien, le parallèle entre l'hypotexte et l'hypertexte s'arrête ici. La résorption des valeurs propres au XIXe siècle ne se contente pas de renverser un schéma axiologique ; il lui ôte toute signification.

- 36 L'ultime phrase prononcée par Dorsay avant l'accomplissement de son acte barbare s'inscrit à son tour comme le répondant stylistique de la structure narrative de la nouvelle :

“ Tu m'appartiens, – dit-il à voix basse, – et depuis longtemps je ne veux plus de toi. Tu es déshonorée. Je t'ai mis une empreinte au front. Eh bien, pour que tu ne sois jamais à d'autres, tu seras encore marquée ailleurs. ” (19)

- 37 La dernière phrase ne s'inscrit pas dans un lien logique avec celles qui précèdent. Elle détache Dorsay de celui qui se présentait auparavant comme son modèle hypotextuel. “ Comparez-le à cet Othello qui ne veut pas que Desdemone trahisse d'autres hommes et prononcez ! ” (19) demande le narrateur à Maria. Le parallèle se présente en apparence comme la revalorisation morale du Maure par confrontation avec le cynisme de Dorsay ; mais en fait il fonctionne comme l'exhibition de l'inanité des paroles et des actes de Dorsay, en regard du système axiologique qui offrait au geste d'Othello une cohérence.
- 38 Pourtant le verdict final ne sera pas prononcé, car si le narrateur enjoint Maria à aimer Othello, la réaction de cette dernière, cette fois, n'est pas mentionnée, et l'évaluation sur laquelle devait s'achever la nouvelle n'a pas lieu. Ce ne sont donc ni le récit premier ni la métadiégèse qui véhiculent l'idéologie du texte. C'est la confrontation dialogique des deux niveaux de récit ainsi que de l'hypotexte et de l'hypertexte qui affaiblit le fondement des valeurs de la *doxa* sans en proposer aucune autre. L'inscription de l'éthique dans le texte ne réside pas dans la proposition d'une grille de valeurs mais dans le simple enregistrement des mœurs contemporaines qui sont dépourvues pour Barbey de socle idéologique.
- 39 Datant de 1833, un texte inédit de Barbey confère à l'art cette fonction de lutte contre les institutions humaines, mais aussi de force destructrice, parce que toute édification est exclue en un monde méprisable :
- Il n'y a de beau que la force, la force qui s'insurge et qui brise ; car celle qui fonde et éternise n'a point été donnée à l'homme. Or à moins qu'on ne s'en aille de ce monde auquel on crache son mépris [...] je ne vois point qu'on puisse dans notre état social employer autrement sa force qu'en faisant de l'adultère. Là est non seulement la lutte contre la loi, mais la lutte contre l'homme. Or l'art, c'est la lutte, c'est la passion. Que le but soit moral ou non, peu importe, c'est à travers la passion qu'il faut l'atteindre, autrement il n'y a ni moralité ni immoralité, et vous calomniez la vertu. Du jour où il n'y aura plus lutte, l'art sera tué. Que les utopies des philosophes se réalisent, et il faudra renvoyer les poètes, ou plutôt plus besoin ne sera de les renvoyer ; ils ne pourront naître, ce qui épargnera les frais des fleurs et des couronnes.⁸
- 40 En définitive, penser comme Joseph de Maistre consiste à écrire comme le Marquis de Sade, dans le refus de valeurs consensuelles et par le remplacement de l'idéologie qui régit les mœurs par une éthique déduite de ces mœurs.
- 41 La définition positive d'une axiologie doxale prend place dans le récit primaire, puis sa destruction est assurée par sa mise en concurrence avec un autre système évaluatif. Cependant, aucune modalité narratologique ne permet de le constituer pleinement ni de le rendre efficace. Dans *Le Cachet d'onyx*, l'inscription oblique de l'éthique est assurée parce décalage entre l'intention affichée du narrateur et l'*effet-idéologie* qui en résulte. Cet effet est celui de l'inscription en filigrane d'un vide onto-théologique qui n'autorise la pérennité d'aucune axiologie antérieure ni la construction d'un nouveau système idéologique. L'œuvre entière de Barbey d'Aureville est celle d'un moraliste qui dépeint les affres du monde contemporain, dans le but, non d'édifier mais de représenter avec délectation les actes barbares auxquels conduit la désaffection des valeurs.

- 42 Jules Barbey d'Aureville, qu'il se déclare républicain ou légitimiste est toujours réactionnaire parce qu'il refuse de porter créance aux valeurs véhiculées par son siècle et construit ses récits de manière à en représenter l'éviction. Le sadisme, bien relatif, de ce penseur maistrien découle donc de ses valeurs réactionnaires, la narration se faisant d'autant plus cruelle et scabreuse qu'elle stigmatise un monde anaxiologique. Ainsi, si l'on en croit le mode d'inscription retorse de l'éthique dans les récits de Jules Barbey d'Aureville, il est tout à fait loisible, contrairement aux dires de Pontmartin, de penser comme Joseph de Maistre et d'écrire comme le Marquis de Sade.
-

NOTES

1. Champfleury, "Une Vieille maîtresse", *op. cit.*, p. 318.

2. En 1851, Barbey d'Aureville publiait presque simultanément *Les Prophètes du passé* (essai au cours duquel il fait notamment l'éloge de Joseph de Maistre) et *Une vieille Maîtresse* (roman décrivant l'irrépressible attraction de la sensualité). Quelques années plus tard, Armand de Pontmartin, critique catholique et légitimiste, signale ce paradoxe en parlant de ces écrivains "qui pensent comme M. de Maistre et écrivent comme le marquis de Sade", (cité par Jacques Petit dans la notice d'*Une vieille Maîtresse*, in *Œuvres romanesques complètes*, tome I, Gallimard, Pléiade, 1964, p. 1295).

3. Gérard Genette, dans *Figures III*, définit le métarécit comme "un récit dans le récit". La "métadiégèse est l'univers de ce récit second comme la diégèse désigne [...] l'univers du récit premier", (Paris, Seuil, 1972, note 1 de la page 239).

4. Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, Écriture PUF, 2001, p. 18.

5. Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, *op. cit.*, p. 7.

6. *Ibid.*, p. 8.

7. Selon Philippe Hamon, il ne faut "pas tant étudier l'idéologie du texte [...] que l'effet-idéologie du texte comme effet-affect inscrit dans le texte et construit/déconstruit par lui", (*ibid.*, p. 9).

8. Notice du *Cachet d'Onyx*, 1231.

RÉSUMÉS

Barbey d'Aureville, qui se place sous la tutelle de Joseph de Maistre, déploie paradoxalement dans sa production romanesque toutes les nuances du thème sulfureux du plaisir de la transgression. Pontmartin stigmatise ce décalage entre la morale et le récit en reprochant à Jules Barbey d'Aureville de penser comme Joseph de Maistre et d'écrire comme le Marquis de Sade. *Le Cachet d'Onyx*, première nouvelle de Jules Barbey d'Aureville, écrite en 1831, est effectivement représentative de l'inscription ambivalente de la morale dans la fiction. Cette nouvelle établit des stratégies d'écriture retorses par le truchement de l'emboîtement des récits. Elle définit tout

d'abord, dans le récit-cadre, une axiologie proche de ce que son auteur identifie comme une *doxa*, pour en révéler l'absence de fondement. La métadiégèse présente un système de valeurs inverse. Cette dissonance semble avoir pour fonction de remplacer un système évaluatif par un autre qui lui est concurrent. Or, la polyphonie des indications de lecture fournies par le narrateur, l'intertexte et le texte s'entrechoquent sans livrer de solution satisfaisante. Implicitement, c'est l'éviction de toute axiologie stable que vise la stratégie narrative du *Cachet d'onyx*.

In his novelistic writings, Barbey d'Aurevilly, who sets himself in Joseph de Maistre's ideology, paradoxically spreads out all the nuances of the sulphurous topic of the pleasure of transgression. Pontmartin denounces this discrepancy between morality and the narrative while reproaching Jules Barbey d'Aurevilly for thinking like Joseph de Maistre and writing like the Marquis de Sade. *Le cachet d'Onyx*, Barbey d'Aurevilly's first short story, written in 1831, is indeed representative of the ambivalent writing of morality in fiction. This short story establishes strategies of sly style by the means of interlocking narratives. First of all, in the framework story, it defines an axiology close to what its author identifies as a *doxa*, in order to reveal its unfounded nature. The metadiegesis presents a system of opposite values. This discord seems to replace, as a function, an assessable system by a rival one. However, the polyphony of reading indications provided by the narrator, the text and the intertext jostle together without delivering a satisfying solution. Implicitly, it's the supplanting of all stable axiology which is targeted by the narrative strategy of *Le cachet d'Onyx*.

INDEX

Index géographique : France

Index chronologique : XIX^e siècle

Mots-clés : Barbey d'Aurevilly, idéologie, éthique, récit enchâssé, valeur, doxa

AUTEUR

ALICE DE GEORGES-MÉTRAL

Agrégée de Lettres modernes, enseignante au lycée Amiral de Grasse, Chargée de cours à l'Université de Nice Sophia-Antipolis, en licence de Lettres modernes. Thèse de doctorat sous la direction de Jean-Marie Seillan, soutenue le 23 novembre 2004 : *Les illusions de l'écriture ou la crise de la représentation dans l'œuvre romanesque de Jules Barbey d'Aurevilly*.

Adresse : 771 avenue du Loubet 06270 Villeneuve Loubet ; 04 92 02 92 71 ; metralp@aol.com.