CETTE ALBERTE DERRIÈRE LE RIDEAU CRAMOISI. LE DÉMONSTRATIF DANS LA REPRÉSENTATION DE LA FEMME CHEZ BARBEY D'AUREVILLY

Silvia-Adriana APOSTOL*

Abstract: *The aim of the present paper is to examine the way one of Barbey's* Diaboliques *is presented by means of demonstrative adjectives with both common nouns and proper nouns and the role that this type of feminine representation plays in Barbey's project of creating a tragic painting which points the horror of the things depicted.*
Keywords: *female representation, demonstratives, sin.*

En vain, cherchons-nous de toucher aux *Diaboliques* par une voie autre que leur/leurs Préface(s)[1]... C'est la voie obligatoire non seulement pour la lecture de ces histoires mais aussi pour leur relecture, car la préface des *Diaboliques* est un paratexte et pré-texte faisant figure de mode d'emploi du texte et elle est également une justification du pourquoi des *Diaboliques* et une défense anticipatoire contre l'accusation d'immoralité. Pour la présente étude, qui se propose de s'arrêter sur une des *Diaboliques* – femme et/ou histoire de *ces* femmes : Albertine-Alberte, la préface est doublement illustrative: d'un côté par l'explication du titre qui porte sur l'ambivalence du référent des « Diaboliques »: « les histoires elles-mêmes qui sont *ici* » et « les femmes de *ces* histoires » (n.s), et de l'autre côté, par l'aspect visuel contenu dans l'énonciation de la portée morale de l'œuvre, notamment l'utilisation de la figure du « peintre puissant » dont la « peinture est toujours assez *morale* quand elle est *tragique* et qu'elle donne *l'horreur des choses qu'elle retrace* ». Dans la préface, Barbey d'Aurevilly explique le choix du titre, un titre beaucoup plus sonore que le titre initial (*Ricochets de conversation*, sous lequel avait d'ailleurs paru *Le Dessous de cartes*). Après une justification morale de ses histoires, Barbey essaie de donner une réponse à la question que le lecteur pourrait se poser en ce qui concerne le choix du titre - les Diaboliques. Il ne fait que continuer la voie de la double portée de « ce nom bien sonore » ouverte par les premières lignes de la préface[2] où, d'un côté, le verbe « publier », relevant du champ sémantique de l'édition, guide le lecteur tout naturellement vers l'identification du référent des « six premières » (et, donc, des *Diaboliques* du titre) dans les récits ou, plus précisément, les histoires, vu la forme au féminin et, de l'autre côté, l'anaphorique « ces pécheresses » auquel l'on glisse par la paronomase *pêches* - (pêcher, péché/pécher)- *pécheresses*, demanderait une opération de réidentification du référent de « elles » et de « ces pécheresses » -notamment les femmes (« publiées » / « exposées »/« dénoncées ») dans ces histoires. Ou plutôt, faut-il lire « ces pécheresses » comme un retour au référent initial inféré du titre par l'héritage

* Université de Pitesti, adriana.apostol@upit.ro
[1] Le pluriel est ici employé pour renvoyer également à la première version de la préface, datée de décembre 1870, laquelle se trouve dans les notes de Barbey d'Aurevilly, les *Disjecta Membra*.
[2] *« Voici les six premières !Si le public y mord, et les trouve à son goût, on publiera prochainement les six autres ; car elles sont douze, - comme une dizaine de pêches, - ces pécheresses ! »* Barbey d'Aurevilly, J. A., « Préface », *Les Diaboliques*, Edition de Jacques Petit, Coll. Folio Classique, Gallimard, 2003, p. 23.

BDD-A29938 © 2017 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:42:23 UTC)

biblique et par un stéréotype culturel d'identification femme – (péché original - tentation) - diable, et le verbe « publier » comme opérant un détour de cette interprétation ? Ou encore faut-il y voir finalement, par la valeur polysémique du verbe « publier » (« éditer » mais également « dénoncer », « exposer ») et par cette apparente réidentification référentielle, une constante référentielle qui identifie les histoires aux femmes dont il y est question et les femmes aux histoires qui les montrent?

Dans la préface initiale, la portée du titre était questionnée comme il suit : *Pourquoi Les Diaboliques ? Est-ce pour les femmes qui sont ici ? Ou pour les femmes de ces histoires ? Qui sait ?* Les femmes y étaient donc au centre de la question, le référent du titre *Les Diaboliques* était uniquement « les femmes », mais Barbey joue là aussi sur l'ambiguïté : le déictique « ici » renvoie à la situation d'énonciation, mais pour l'acte d'énonciation particulier qu'est le texte littéraire, au moment de la lecture, le lieu n'est pas partagé – le « ici » peut renvoyer tant à la situation extradiégétique (les femmes de ce monde-ci, les femmes rencontrées dans les milieux fréquentés par l'auteur, les femmes dont on entend parler, les femmes en général), mais aussi au lieu textuel, où « ici » renvoie aux récits dont on est en train de lire la préface. Cette deuxième interprétation est pourtant annulée par la suite du questionnement : « ou pour les femmes de ces histoires ? », laquelle porte explicitement sur le monde intradiégétique. Comme Barbey continue en invoquant le caractère vrai de ses histoires et vu la réaction de certaines personnes de son entourage qui s'y étaient reconnus (tel le cousin Edelestand du Méril) ou encore l'identification des sources de tel ou tel personnage (Petit, J., 2003 : 345-346; Juin, H., 1975: 31-49), nous considérons que le renvoi explicite au monde réel comme source d'inspiration qu'opère ce « est-ce pour les femmes qui sont ici ? » n'y est plus nécessaire. Ainsi, la première question figurant dans l'ébauche de préface - « est-ce pour les femmes qui sont ici ? » - deviendra, dans la préface officielle, « est-ce pour les histoires elles-mêmes qui sont ici ? », ce qui déplace ainsi l'accent sur le sujet, le thème, le contenu donc du récit que l'on qualifie comme « diabolique », pour laisser la seconde question porter sur les personnages principaux de ces récits - lesquels sont le plus souvent des femmes auxquelles on attribue également le qualificatif de « diabolique ».

Les thèmes des récits et les personnages – femmes de ces récits sont ainsi « diaboliques ». La critique aurevillienne a souvent vu dans la préface des *Diaboliques* un artifice artistique, une « rhétorique de retournement qui renvoie la question à elle-même et la laisse pendante », selon Elisabeth Cardonne-Arlyck, et qui ne serait finalement, comme le dit J.-P. Seguin dans la préface à l'édition de Garnier-Flammarion (1967), qu'une incitation pour le lecteur « à se faire lui-même son opinion sur la nature, le sens et la portée du diabolisme dans le recueil » (cité par Cardonne-Arlyck, 1984 : 4). Il est pourtant important de souligner la dimension illustrative renfermée par la « justification morale » (Petit, J., 2003 : 347) qu'apporte la préface de 1874. Sans être « un livre de prières ou d'*Imitation chrétienne* », *Les Diaboliques* ont été « pourtant » écrites par « un moraliste chrétien » :

> un moraliste chrétien, mais qui se pique d'observation vraie, quoique très hardie, et qui croit – c'est sa poétique à lui – que les peintres puissant peuvent tout peindre et que leur peinture est toujours assez *morale* quand elle est *tragique* et qu'elle donne *l'horreur des choses qu'elle retrace*. » (Barbey d'Aurevilly, 2003 : 23)

Barbey écrit en « moraliste chrétien » et les thèmes de ses récits renferment tous la transgression d'une ou de plusieurs des lois divines, dont l'essentiel est

BDD-A29938 © 2017 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:42:23 UTC)

représenté par les dix commandements. Christophe Chaguinian (2012 : 176-183) montre de manière détaillée et pertinente que tel est le système de référence de la morale chrétienne auquel se rapporte Barbey et, comme un même récit « donne l'horreur » de plusieurs transgressions, le spectacle tragique en fait des « *exempla* catholiques », lesquels n'ont pourtant pas pour seule fonction l'illustration méthodique des transgressions du Décalogue, mais, vu le principe du manichéisme compris dans le jeu Diable – Dieu (ange) utilisé dès la préface ainsi que la récurrence du lexique relevant du champ sémantique du diable, la qualité catholique du livre et de son auteur est à voir dans le principe d'explication de ces transgressions, notamment la figure du Diable : « En conséquence, la fonction didactique du recueil semble plutôt consister à rappeler au lecteur la vérité catholique selon laquelle le mal, dans toute sa variété, a sa source dans le démon. » (Chaguinian, Ch., 2012 : 181).

Nous retenons, pour notre part, la dimension théâtrale programmée de l'œuvre qui fait du lecteur un spectateur sollicité à voir derrière les masques, un spectateur devant lequel s'étale le spectacle de « l'horreur » du réel dans ses provocations diaboliques divinement (et artistiquement) masquées et qui, selon la plaidoirie de Barbey lors du procès qui menace *Les Diaboliques*, devrait sortir plus pur de cette expérience théâtrale. Cet effet cathartique attendu de son ouvrage est plus ou moins directement affirmé dans la préface par le voisinage des termes soulignés par l'auteur, lesquels font penser à la tragédie classique : *morale*, *tragique*, *horreur*, *retrace* (sur la théâtralité et l'impossibilité de la fonction cathartique dans *Le Bonheur dans le crime* voir l'étude de Kris Vassilev). Qu'il y ait ou non effet purificateur au sens classique du terme, ce n'est pas ce qui nous occupe dans la présente étude, car on ne s'interroge pas sur la moralité de l'œuvre. Cet aspect des *Diaboliques* a pour trop longtemps occupé l'espace de la critique aurevillienne (les études de Ph. Berthier et de Ch. Chaguinian replacent la question sous l'angle du sens de la religion de Barbey et « accordent la préface et l'œuvre » (Chaguinian, Ch., 2012 : 174)). Question morale de l'œuvre ou costume de dandy de l'auteur, voilà deux types de discours critiques qui s'éloignent de la littérature proprement-dite de Barbey d'Aurevilly, comprise au sens de l'art d'écrire. Jacques Petit rappelle les propos d'un ami de Barbey lors de son procès : « C'est un livre d'artiste et de l'art le plus sincère et le plus rare ; il faut le tenir comme tel et ne pas lui demander davantage… » (Petit, J., 2003 : 347)

Dans la lignée des commentaires de J. Grecq sur le dandysme (cité par Hugues Laroche, 2013 : 88), nous envisageons la théâtralité chez Barbey d'Aurevilly comme style d'écriture et style de vie, « style tout court ».

Il y a un paradoxe chez Barbey, l'homme et l'écrivain, il veut être vu, il se met en scène, il fait tout pour attirer les regards mais ce qu'il donne à voir c'est un masque :

> Moi qui vous parle, j'ai vu dans mon enfance... non, vu n'est pas le mot! J'ai deviné, pressenti, un de ces drames cruels, terribles, qui ne se jouent pas en public, quoique le public en voie les acteurs tous les jours; une de ces *sanglantes comédies*, comme le disait Pascal, mais représentées à huis clos, derrière une toile de manœuvre, le rideau de la vie privée et de l'intimité. Ce qui sort de ces drames cachés, étouffés, que j'appellerai presque à *transpiration rentrée*, est plus sinistre, et d'un effet plus poignant sur l'imagination et sur le souvenir, que si le drame tout entier s'était déroulé sous vos yeux. Ce qu'on ne sait pas centuple l'impression de ce qu'on sait. Me trompé-je ? Mais je me figure que l'enfer, vu par un soupirail, devrait être plus effrayant que si, d'un

BDD-A29938 © 2017 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:42:23 UTC)

> seul et planant regard, on pouvait l'embrasser tout entier. (*Le Dessous de cartes d'une partie de whist*, *op.cit*., 175)

Nous avons cité au long ce texte car, comme le souligne J. Petit, la thèse du narrateur second dans *Le Dessous de cartes d'une partie de whist*, « le plus étincelant causeur de ce royaume de la causerie », lequel n'est autre que Barbey lui-même (dans le salon de Mme de Maistre), annonce déjà (cette nouvelle avait été écrite dès 1848-1849) ce qui deviendra le principe esthétique systématique de l'œuvre aurevillienne. C'est justement la manière dont se donne à voir une des « pécheresses » aurevilliennes, le péché étant « le soupirail par le biais de quoi l'Enfer se contemple (Juin, H, *op.cit.* : 15), derrière la fenêtre au rideau cramoisi, que nous chercherons à deviner en nous interrogeant sur l'effet qu'a l'emploi du démonstratif avec les noms renvoyant à cette femme et surtout la détermination des noms propres par l'adjectif démonstratif dans la mise en scène du péché donnant sur le spectacle de l'enfer.

La première description de celle qui occupe dans l'économie du recueil l'espace de la première des diaboliques surprend une certaine impassibilité de cette « grande personne » dont les gestes montrent « une femme parfaitement chez elle » (la réaction retardée de la femme quand elle entend le jeune homme entrer; l'emploi de l'adverbe « impertinemment »; le détail des yeux noirs, « très froids »). C'est sur cet aspect impassible que va continuer la description de celle que les hôtes du jeune Brassard présentent comme leur fille:

> car c'était une espèce d'air impassible, très difficile à caractériser. […]Mais cet air... qui la séparait, non pas seulement de ses parents, mais de tous les autres, dont elle semblait n'avoir ni les passions, ni les sentiments, vous clouait... de surprise, sur place... *L'Infante à l'épagneul*, de Vélasquez, pourrait, si vous la connaissez, vous donner une idée de cet air-là, qui n'était ni fier, ni méprisant, ni dédaigneux, non ! mais tout simplement impassible (p. 52)

A défaut de mots qui puissent traduire l'air « impassible », « très difficile à caractériser », le locuteur (le narrateur Brassard/Barbey) requiert son auditeur (le narrateur premier/le lecteur) par le tableau de Vélasquez, *L'Infante à l'épagneul*, force imageante absolue. Ce geste ostensif que comprend le recours à un portrait, suivi pourtant d'une caractérisation (qualification) faisant partie d'un jeu plus ample de la prétérition déclenchée par ce « très difficile à caractériser » produit un effet similaire à l'emploi du démonstratif (qui procède par geste ostensif) suivi de qualification ou de requalification du référent, comme on le verra plus tard dans notre analyse.

La désignation de « cette grande fille-là » suit une progression selon l'avancée des sensations et des sentiments ressuscités chez Brassard aux différents moments du récit qu'il fait de l'histoire d'Alberte et opère, par le biais d'une accumulation de déterminations démonstrations, de nouvelles saisies du référent : « cette archiduchesse d'altitude, tombée du ciel chez ces bourgeois comme si le ciel avait voulu se moquer d'eux », « cette calme et insolente fille, à l'air si déplacé d'Infante », « cette main audacieuse », « cette main, un peu grande, et forte comme celle d'un jeune garçon », « cette folle main », « cette enveloppante main », « cette fille hardie », « cette folle qui […] », « cette fille d'une si effrayante précocité dans le mal », « cette Alberte », « cette damnante Alberte qui, après ce qu'elle avait osé, restait toujours la grande Mademoiselle Impassible », « cette Alberte d'enfer », « cette incompréhensible Alberte », « cette énigmatique Alberte », « cette diablesse de femme dont j'étais possédé, comme les dévots disent qu'on l'est du diable », « ces belles lèvres rouges et

BDD-A29938 © 2017 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:42:23 UTC)

érectiles », « cette fille, qui me paraissait plus sphinx à elle seule, que tous les Sphinx dont l'image se multipliait autour de moi, dans cet appartement Empire », « cette Alberte, qui ne m'aimait peut-être pas, que je n'aimais peut-être pas! », « ces pieds glacés pour moi », « ces pieds pâles et froids », « ce bras splendide d'où le sang ne coula même pas », « ce cadavre raidi, devenu cadavre sous mes lèvres », « ce corps glacé », , « ce corps inanimé d'Alberte », « le corps de cette belle fille, ma maîtresse de six mois », « cette belle Alberte trépassée ». (p. 53-81)

L'abondance des déterminations démonstratives modifiant tantôt des noms communs (« archiduchesse », « fille », « femme » et les GN relevant de la relation partie/tout – « lèvres », « main », « pied ») tantôt le nom propre Alberte n'est pas étrangère à l'effet de « saillance » sur lequel s'accordent généralement les linguistes pour le fonctionnement du démonstratif qui présente un objet « saillant », « présent dans la mémoire immédiate du destinataire » (Gary-Prieur, M.-N., Noailly, M., 1996 :118). La préparation du récit du vicomte de Brassard qui annonce une histoire de peur et de femme, les premières mentions de la femme dont il sera question, « une grande personne […] comme une femme parfaitement chez elle », « leur fille », « une jeune fille », « l'Infante à l'épagneul » construisent une sorte de mémoire textuelle chez le lecteur (destinataire). Mais en même temps et surtout, il y est question de présence du référent dans la mémoire du locuteur – narrateur, ou plutôt résurrection de la mémoire du narrateur déclenchée par un autre démonstratif (repris plusieurs fois), « cette fenêtre au rideau cramoisi» présente dans le contexte d'énonciation (conversation entre le narrateur 1er et le vicomte de Brassard, lequel deviendra narrateur 2nd), prétexte de l'histoire d'Alberte et déclencheur de mémoire. D'ailleurs, le récit tout entier du vicomte de Brassard pourrait être considéré comme l'expansion de « cette fenêtre » (« référence identifiante » de *ce GN* avec expansion) [1] et c'est la mémoire du vicomte de Brassard plutôt que le regard (le sien et celui du narrateur premier) qui « donne existence à l'objet désigné par le GN démonstratif » (Gary-Prieur, M.-N., Noailly, M., 1996 :119). De même, l'éventail des constructions démonstratives utilisées pour renvoyer à la première des diaboliques attire l'attention certes sur l'objet de référence, mais souligne également la charge affective accompagnant ces déterminations démonstratives, selon la formule de Wilmet (citée par Gary-Prieur, M.N., Leonard, M., 1998: 17), « ce N = le N que *je* montre, le N dont *je* parle ». Ce fonctionnement guide le lecteur vers la subjectivité d'un tel emploi, vers la relation qu'entretient le locuteur-narrateur avec le référent du GN.

Barbey présente Alberte par ce que « cette femme » est/a été pour le jeune Brassard et ce qu'elle ressuscite chez le vicomte de Brassard (quelque trente-cinq ans après le moment des événements vécus). La représentation de la femme suit le point de vue du narrateur-personnage dans son expérience amoureuse, laquelle est présentée en prolepse comme source de grande peur et événement particulier de sa vie, « événement mordant sur ma (*sa*) vie comme un acide sur de l'acier, et qui a marqué à jamais d'une tache noire tous mes (*ses*) plaisirs de mauvais sujet » (*op.cit.*: p. 43). Quatre moments

[1] Nous nous appuyons sur les études de M.-N. Gary-Prieur et M. Noailly et de G. Kleiber comme outil théorique pour les valeurs du démonstratif et l'effet de la détermination démonstrative. Il s'agit notamment de l'article de M.-N. Gary-Prieur et M. Noailly sur les « Démonstratifs insolites », in *Poétique*, no. 105/1996, Ed. Seuil et l'étude de Georges Kleiber, « Du nom propre non modifié au nom propre modifié: le cas de la détermination des noms propres par l'adjectif démonstratif », in *Langue française*, no. 92/1991. *Syntaxe et sémantique des noms propres*, pp. 82-103, disponible en ligne http://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1991_num_92_1_6213

BDD-A29938 © 2017 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:42:23 UTC)

nous apparaissent importants pour la représentation d'Alberte: la première rencontre, le premier geste séduisant, la première nuit et la dernière nuit ou la mort.

Lors de la première rencontre, Mlle Albertine ou Alberte (comme l'appellent ses parents) est essentiellement qualifiée par l'air qu'elle a, « une espèce d'air impassible » :

> Mais cet air … qui la séparait, non pas seulement de ses parents, mais de tous les autres, dont elle semblait n'avoir ni les passions, ni les sentiments, vous clouait… de surprise, sur place… (p. 52)

L'emploi anaphorique du démonstratif en tête de phrase, séparé par les points de suspension de la relative censée apporter de nouvelles informations, est ici justifié (et donc fructifier) par la propriété qu'a le démonstratif d'isoler le référent (Kleiber, G., 1991: 85-86). L'effet d'isolement qu'a cette reprise démonstrative est d'autant plus convaincant qu'il est rendu au niveau graphique par les points de suspension et que le sémantisme de la proposition relative attire l'attention justement sur cette séparation, cette rupture, ce contraste avec ses parents et tous les autres (et, infère-t-on, avec les autres humains) qu'inflige à Alberte cette espèce d'air impassible, difficile à caractériser.

C'est également par contraste avec cette première représentation d'Alberte, « cette calme et insolente fille, à l'air si déplacé d'Infante… », que l'épisode de son premier geste séduisant sera le lieu des requalifications d'Alberte qui abondent en déterminations démonstratives selon un mouvement graduel des parties au tout, notamment de « cette main audacieuse », de « cette main, un peu grande, et forte comme celle d'un jeune garçon, qui s'était fermée sur la mienne », de « cette folle main », de « cette enveloppante main » à « cette fille hardie », à « cette folle », à « cette fille d'une si effrayante précocité dans le mal » et finalement, un retour à la main, mais à la main de « cette Alberte »:

> Quand je me levai de table, j'étais résolu… La main de cette Alberte, à laquelle je ne pensais pas une minute avant qu'elle eût saisi la mienne, m'avait laissé, jusqu'au fond de mon être, le désir de m'enlacer tout entier à elle tout entière, comme sa main s'était enlacée à ma main ! (p. 58)

Cette première occurrence du nom propre modifié par l'adjectif démonstratif apparaît au terme de l'épisode narrant le geste de séduction auquel Alberte soumet le jeune sous-lieutenant pendant toute la durée d'un dîner dans la maison des parents d'Alberte. Ce type de modification du nom propre par la détermination démonstrative est paradoxal, car ce même procédé peut traduire la distanciation par rapport au porteur du nom, mais peut également produire l'effet opposé et traduire, dans ce cas, « l'affectivité » ou « la familiarité » du locuteur avec le porteur du nom (Kleiber, 1991: 94). Plus encore, c'est comme s'il s'agissait d'un nouveau porteur du nom, comme si une nouvelle Alberte se révélait à Brassard; cette nouvelle Alberte dévoilée par cette folle et hardie main et ce pied autant fou, contrarie, puisqu'elle contraste avec l'air impassible de Mlle Alberte et avec ce que le jeune sous-lieutenant infère sur elle à partir de son éducation à la pension et de sa famille. Si un tel emploi marque une distance entre le locuteur et le porteur du nom, cet effet peut présenter des « degrés et des aspects différents », soulignant, chez le référent, des aspects « inconnus, troubles, mystérieux » ou, traduisant, de manière plus forte, voire négative, l'appartenance du locuteur et du porteur du nom à deux univers différents (Kleiber, *op.cit*. : 92).

BDD-A29938 © 2017 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:42:23 UTC)

D'un côté, l'effet de distance peut se traduire par le fait que la connaissance qu'a le narrateur de la jeune fille n'est que partielle, imparfaite et contradictoire et l'emploi du démonstratif avec le nom propre ouvre et participe à l'isotopie de la femme-sphinx si chère à Barbey d'Aurevilly: « cette incompréhensible Alberte » (p. 66), « la tête de cette énigmatique Alberte » (p. 67), « cette fille, qui me paraissait plus sphinx, à elle seule, que tous les Sphinx dont l'image se multipliait autour de moi, dans cet appartement Empire » (p.72).

De l'autre côté, en accord avec le projet annoncé par la préface, la distanciation marque l'étonnement devant l'outrance d'une jeune fille âgée de seulement dix-huit ans et élevée à la pension et, en se doublant du lexique qui relève du champ sémantique du « diable », marque également une distance morale : « cette fille d'une si effrayante précocité dans le mal » (p. 57), « cette damnante Albert », « cette Alberte d'enfer » (p. 66), « cette diablesse de femme » (p. 67). Mais s'il y a de la distance morale, c'est le point du vue du narrateur Brassard et non pas du jeune sous-lieutenant Brassard, lequel est totalement possédé par « cette diablesse de femme […] comme les dévots disent qu'on l'est du diable ».

> Cette absence de tout embarras, disons le mot, ce manque absolu de pudeur, cette domination aisée sur moi-même en faisant les choses les plus imprudentes, les plus dangereuses pour une jeune fille, chez laquelle pas un geste, pas un regard n'avait prévenu l'homme auquel elle se livrait par une si monstrueuse avance, tout cela me montait au cerveau et apparaissait nettement à mon esprit, malgré le bouleversement de mes sensations … Mais ni dans ce moment, ni plus tard, je ne m'arrêtait à philosopher là-dessus. Je ne me donnai pas d'horreur factice pour la conduite de cette fille d'une si effrayante précocité dans le mal. (p. 57)

Après le premier emploi de la détermination démonstrative du nom propre figurant à la fin de l'épisode qui narre le geste de séduction entrepris par Alberte, cinq autres occurrences de cette structure apparaissent avant l'épisode narrant la première nuit : « cette Alberte » (p. 63), « cette damnante Alberte » (p. 64), « cette Alberte d'enfer » (p. 66), « cette incompréhensible Alberte » (p. 66), « cette énigmatique Alberte » (p. 67). Il s'agit plus exactement du temps d'attente exaspérée et retardée auquel Alberte soumet le jeune Brassard, chez qui naît une vraie fureur contre celle qui se montre de nouveau impassible :

> Le désir trompé devint de la haine. Je me mis à haïr cette Alberte, et, par haine de désir trompé, à expliquer sa conduite avec moi par les motifs qui pouvaient le plus me la faire mépriser, car la haine a soif de mépris. Le mépris, c'est son nectar, à la haine ! « Coquine lâche, qui a peur d'une lettre ! » me disais-je. Vous le voyez, j'en venais aux gros mots. Je l'insultais dans ma pensée, ne croyant pas en l'insultant la calomnier. » (p. 63)

ou

> je ne voulais pas renoncer, si je ne pouvais avoir que cela, à la possibilité de retrouver la main ou le pied de cette damnante Alberte qui, après ce qu'elle avait osé, restait toujours la grande Mademoiselle Impassible. (p. 64)

ou encore

BDD-A29938 © 2017 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:42:23 UTC)

> Elle me tenait éveillé, cette Alberte d'enfer, qui me l'avait allumé dans les veines, puis qui s'était éloignée comme l'incendiaire qui ne retourne pas même la tête pour voir son feu flamber derrière lui ! (p. 66)

Ces deux derniers emplois du nom propre modifié par l'adjectif démonstratif révèlent une forte charge affective, permettant en même temps la désignation du référent et sa description ((re)classification) par un adjectif ou nom évaluatif et par une proposition relative justifiant la qualification attribuée : c'est parce qu'elle trompe l'attente de Brassard après avoir éveillé en lui le désir que la jeune fille reçoit la qualification de « damnante » ou « d'enfer » ou encore les gros mots « coquine lâche ». Dans un tel usage, il est à remarquer la subjectivité du locuteur dans la qualification attribuée au porteur du nom (Kleiber, *op.cit*.: 94). A ce moment de l'histoire, pour le jeune Brassard, Alberte est certes diabolique, mais elle l'est non pas dans le sens moral, mais bien au contraire, elle reçoit des attributs infernaux parce qu'elle ne va pas jusqu'au bout du péché. « L'effrayante précocité dans le mal » dont parlait le narrateur Brassard à propos de « cette fille » après l'épisode du geste séduisant n'est pas la réflexion du jeune Brassard-personnage, enflammé par le feu infernal du désir, mais elle reflète une pensée après-coup du vieux Brassard:

> Mais ni dans ce moment, ni plus tard, je ne m'arrêtai à philosopher là-dessus. Je ne me donnai pas d'horreur factice pour la conduite de cette fille d'une si effrayante précocité dans le mal. D'ailleurs, ce n'est pas à l'âge que j'avais, ni même plus tard, qu'on croit dépravée la femme qui – au premier coup d'œil- se jette à vous ! On est presque disposé à trouver cela tout simple, au contraire, et si on dit : « La pauvre femme! » c'est déjà beaucoup de modestie que cette pitié ! Enfin, si j'étais timide, je ne voulais pas être un niais! La grande raison française pour faire sans remords tout ce qu'il y a de pis. (p. 57)

Il n'y a pas d'emploi du démonstratif avec le nom propre dans l'épisode narrant la première nuit où Alberte visite Brassard, elle est désignée soit par son nom propre non modifié soit par le pronom « elle ». Quand le narrateur extérieur intervient pour réclamer au vicomte de Brassard la fin de son histoire, on retrouve l'emploi qui nous intéresse, figurant, de nouveau, dans cette isotopie de la femme-sphinx, du mystère et de l'inconnu :

> Notre amour, notre relation, notre intrigue, - appelez cela comme vous voudrez, - nous donna, ou plutôt *me* donna, à *moi*, des sensations que je ne crois pas avoir éprouvées jamais depuis avec des femmes plus aimées que cette Alberte, qui ne m'aimait peut-être pas, que je n'aimais peut-être pas! ! Je n'ai jamais bien compris ce que j'avais pour elle et ce qu'elle avait pour moi, et cela dura plus de six mois! (p. 72-73)

La structure démonstrative (« cette Alberte + proposition relative ») répond parfaitement à la fois à l'effet de forte marque subjective créé par le pronom personnel « *me* »/ « *moi* », rendu visible par les italiques, et à la partie de mystère et d'inconnu toujours non décelé chez Alberte et, par contamination, chez Brassard, lequel a du mal à qualifier ses sentiments : « peut-être », « je n'ai jamais bien compris ». Le narrateur Brassard souligne plusieurs fois que ce qu'il éprouvait pour Alberte n'était pas de l'amour et que ce que la jeune fille éprouvait pour lui ne pouvait non plus être de l'amour (« L'amour ne procède pas avec cette impudeur et cette impudence », p. 58), mais il y a une modulation entre ses affirmations, attirant l'attention du lecteur sur

BDD-A29938 © 2017 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:42:23 UTC)

l'interprétation de ses sentiments, sans qu'il y ait pourtant une réponse explicite dans la matière du texte.

La dernière occurrence du nom propre modifié par l'adjectif démonstratif figure dans l'épisode de la mort, plus précisément lors de ce que nous pourrions appeler le geste d'adieu du jeune Brassard. Alberte devient « cette belle Alberte trépassée » :

> J'embrassais une dernière fois, avec le sentiment qu'on a à dix-sept ans, - et on est toujours sentimental à dix-sept ans, - la bouche muette, et qui l'avait été toujours, de cette belle Alberte trépassée, et qui me comblait depuis six mois de ses plus enivrantes faveurs… (p. 81)

La distanciation (morale ou pas) cède la place à l'affectivité; la fureur comprise dans « cette damnante Alberte » ou dans « cette Alberte d'enfer » cède la place à la douceur sentimentale (« on est toujours sentimental à dix-sept ans »). Cette douceur nous fait penser à une autre morte amoureuse, réduite en poussière, Clarimonde, et au regret, inféré, de Romuald chez Th. Gautier. Mais nous pensons également à cette Hauteclaire:

> Toute criminelle qu'elle soit, - fis-je, (*le narrateur extérieur*), on s'intéresse à cette Hauteclaire. Sans son crime, je comprendrais l'amour de Serlon.
>
> - Et peut-être même avec son crime ! » - dit le docteur. - « Et moi aussi ! » - ajouta-t-il, le hardi bonhomme. (*Le Bonheur dans le crime*, *op. cit*., p. 169)

Cette autre diabolique est définie par son crime et elle séduit Serlon justement par la force de l'amour sans limites, sans pudeur ni scrupules. Comme le dit Barbey, ses Diaboliques ne sont pas des diableries, mais la dénonciation d'une réalité trop humaine, la dénonciation de « l'humain trop humain » (cf. Hubert Juin, *op. cit.* : p. 59), « des histoires réelles de ce temps de progrès et d'une civilisation si délicieuse et si *divine*, que, quand on s'avise de les écrire, il semble toujours que ce soit le Diable qui ait dicté! » (p. 24). Hubert Juin (*op.cit.* : p. 59) cite une dédicace des *Diaboliques* au violoniste Royer :

> Ces Diaboliques qui ne sont diaboliques que pour les sots, mais qui pour nous sont très humaines!...

Le spectacle des horreurs qu'annonce Barbey dans sa préface n'est pas démenti par ces fins conniventes, c'est plutôt là le soupirail qui laisse entrevoir l'Enfer : le penchant trop humain pour le péché.

Au terme de notre analyse, certes, non exhaustive, des divers emplois du démonstratif dans la représentation de la femme dans *Le Rideau cramoisi*, nous voulons souligner l'intégration de ce procédé dans le projet aurevillien de monstration, de peinture d'un « tragique inconnu » du *crime civilisé* où « le massacre se fait dans l'ordre des sentiments et des mœurs ». (*La Vengeance d'une femme*, *op. cit*., p. 296) Mise en saillance de la femme par le démonstratif, (re)qualification graduelle, affectivité, fureur, passion, distanciation (mystère et rejet)… tous ces effets possibles de la représentation de la femme au moyen du nom propre modifié par un adjectif démonstratif donnent à voir ce spectacle terriblement humain des diaboliques.

BDD-A29938 © 2017 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:42:23 UTC)

Bibliographie

Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques*, Edition présentée, établie et annotée par Jacques Petit, Editions Gallimard, 2003 (1973).

Cardonne-Arlyck, Elisabeth , « Nom, corps, métaphore dans les Diaboliques de Barbey d'Aurevilly », in *Littérature*, n°54, 1984. *Des noms et des corps*, pp. 3-19; disponible en ligne, http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1984_num_54_2_2221 (dernière consultation décembre 2017)

Chaguinian, Christophe, « Les Diaboliques. Rhétorique et message moral », in *La revue des lettres modernes*, Barbey d'Aurevilly 20, Intertextualités, Lettres modernes Minard, Caen, 2012, pp. 173-208.

Gary-Prieur, Marie-Noëlle; Noailly, Michelle, « Démonstratifs insolites », in *Poétique*, no. 105/ 1996.

Gary-Prieur, Marie-Noëlle; Leonard, M., « Le démonstratif dans les textes et dans la langue », in *Langue Française*. *Les démonstratifs*, no. 120, 1998.

Hugues Laroche, « Posture et figure chez Barbey d'Aurevilly », in *Romantisme*, no. 161, 2013/3, pp. 87-99; disponible en ligne, https://www.cairn.info/revue-romantisme-2013-3-page-87.htm (dernière consultation décembre 2017)

Hubert Juin, *Barbey d'Aurevilly*, Editions Seghers, Paris, 1975.

Kleiber, Georges, « Du nom propre non modifié au nom propre modifié: le cas de la détermination des noms propres par l'adjectif démonstratif », in *Langue française*, no. 92/1991. *Syntaxe et sémantique des noms propres*, pp. 82-103, disponible en ligne http://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1991_num_92_1_6213 (dernière consultation octobre 2017)

Vassilev, Kris, « Théâtralité et narration : Le Bonheur dans le crime de Barbey d'Aurevilly, Cahiers de Narratologie [En ligne], 14/2008, mis en ligne le 06 mars 2008, consulté le 05 octobre 2016. URL : http://narratologie.revues.org/594 ; DOI : 10.4000/narratologie.594

BDD-A29938 © 2017 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:42:23 UTC)