

Les procédés rhétoriques dans *Le cachet d'onyx*, de Barbey d'Aurevilly. Approche.

M^a DOLORES ESPINOSA SANSANO
Universidad de Murcia

Resumen:

Estudiamos en este artículo los procedimientos retóricos empleados por Jules Barbey d'Aurevilly en *Le cachet d'onyx*. Este escritor emplea profusamente todos los procedimientos que la retórica pone a su alcance: exclamación, interrogación, litote, metáfora..., así como un vocabulario enormemente expresivo, en particular el de los adjetivos. Todos estos procedimientos se combinan entre ellos enriqueciendo la expresividad de un texto logrado...

Palabras-clave:

Barbey d'Aurevilly, *Le cachet d'onyx*, procedimientos retóricos, vocabulario.

Abstract:

We analyze in this paper the different rhetorical procedures used by Jules Barbey d'Aurevilly in his short story *Le cachet d'onyx*. The mentioned writer makes extensive use of all the procedures that rhetoric puts at his disposition: questions, metaphors, exclamations, etc., as well as an enormously expressive vocabulary, particularly the adjectives. All these procedures are combined, thus enriching the expressiveness of a very successful text.

Key-words:

Barbey d'Aurevilly; *Le cachet d'onyx*; rhetorical procedures; vocabulary.

Ce que nous prétendons ici c'est simplement de faire notre propre interprétation de l'œuvre de Barbey d'Aurevilly *Le cachet d'onyx*, dans l'espoir de la réussir, car "tout acte d'interprétation est à même de s'achever de manière réussie" (Eco: 22).

Il s'agit donc pour nous de savoir si l'auteur a réussi son entreprise.

Nous allons remarquer surtout ce qui nous a frappée, même ce qui nous a parfois émue dans ce conte: les différents procédés employés par l'auteur pour raconter une histoire que, à notre avis, il a aimée dès le début et pour laquelle il éprouve un attachement intense qui l'a fait vibrer dès sa conception. À notre avis, c'est parce qu'il l'a aimée qu'il arrive à nous transmettre toute son émotion. Barbey se sent visité, même hanté par la Muse et, depuis le début, un élan passionné, romantique, apparaît dans le récit, élan qui est immédiatement et facilement perçu par le lecteur, car le texte brille de toute son intensité, imprégné partout de sentiments et de rhétorique:

... los afectos hay que inflamarlos o apagarlos a tenor de la utilidad e interés de la causa que defendemos (...). Por ello la *ratio posita in affectibus* se divide en dos partes: en la *indignatio*, dirigida contra la parte contraria y en la *conquestio*, que trata de conseguir la simpatía hacia nuestra propia causa (Lausberg: 364-365)¹.

L'auteur/narrateur, toujours présent, est ici une sorte de projecteur de lumière qui envoie un intense faix sur l'histoire qu'il nous transmet, faix qui illumine le texte et qui arrive tout entier et avec toute sa force au lecteur.

De quels procédés se sert-il pour nous rendre une impression si vive?

En el nivel más general, la obra literaria ofrece dos aspectos: es al mismo tiempo una historia y un discurso (...). Pero la obra es al mismo tiempo discurso: existe un narrador que relata la historia y frente a él un lector que la recibe. A este nivel, no son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo en que el narrador nos los hace conocer (Todorov: 161).

Tout d'abord, c'est la variété de procédés employés ce qui constitue la richesse de ce texte: de la rhétorique –que l'auteur doit connaître en profondeur grâce à ses études de droit-, des digressions littéraires – en guise d'*exempla* – viennent à l'appui de la narration elle-même, de la typographie parfois, et, tout particulièrement, du vocabulaire, un vocabulaire précis, emphatique, surtout en ce qui concerne l'adjectivation: les adjectifs choisis appartiennent, à notre avis, à la catégorie de ceux qui "expriment par eux-mêmes un degré extrême de grandeur ou d'importance (...), de petitesse (...) ou d'imperfection" (Wagner et Pinchon: 138), une valeur superlative ; mais l'expressivité du texte réside aussi dans les substantifs et les verbes.

C'est surtout le choix du vocabulaire réalisé par l'auteur, magistral, à notre avis, et la combinaison de toute sorte de procédés rhétoriques, c'est la passion indéniable dont ils sont investis ce qui provoque en nous cet enthousiasme.

Il est bien vrai qu'il s'agit d'une histoire d'amour, mais ce n'est pas une histoire quelconque. Ce qui la montre tellement extraordinaire à nos yeux, c'est l'inspiration qui empreigne et déborde ses lignes.

C'est une histoire qui est racontée à une deuxième personne, la *douce Maria*, dont on essaie de provoquer la compassion et, en même temps, en obtenir un jugement moral. Le rôle de la troisième personne est tenu, à la fois, par lui, Dorsay, et elle, Hortense. Alors, le lecteur ? Si nous osons dire, il est "une quatrième personne" qui accompagne la deuxième et qu'on cherche à émouvoir, de même que Maria.

Nous avons parlé de la richesse des procédés. Il est bien le temps de les énumérer:

— La digression littéraire, plus ou moins longue, procédé employé en rhétorique pour convaincre le lecteur, pour en attirer la sympathie envers le sujet:

¹ Nous prenons aussi de cet auteur les différentes définitions en latin des figures rhétoriques.

La extensión de la digresión es muy variable: hay digresiones breves (...) y largas (...).

Los contenidos principales de las digresiones (extensas) son la descripción epidíctica (*descriptio*) y la *narratio* particular que puede adoptar todas las formas de la narración literaria. (Lausberg: 294-295).

C'est surtout de l'*Othello* de Shakespeare dont Barbey se sert pour établir le parallèle avec son histoire à lui, une histoire de jalousie, bien sûr.

Il en donne son opinion, il réfléchit sur les motifs, il essaie de comprendre le protagoniste, et son verbe est déjà enflammé.

Cet ouvrage, *Othello*, est employé à plusieurs reprises:

- a) pour faire l'introduction à son récit (une introduction qui n'est pas chétive car elle se développe le long de trois feuillets dans la version que nous avons lue²);
- b) pour marquer le changement des sentiments du protagoniste bien que, cette fois-ci, la digression ne dure pas si longtemps ;
- c) pour la présentation d'un nouveau personnage, le hussard -qu'il compare à Iago -, qui servira à déclencher la jalousie égoïste, provoquée par un sens de l'honneur mal interprété, étant donné que Dorsay, qui n'aime plus Hortense, ne peut tolérer qu'elle s'amuse.

Mais Rousseau y apparaît également pour justifier une réflexion de la part de l'auteur sur la puissance de la volonté (p. 21).

— La typographie joue aussi un rôle dans le récit. L'auteur emploie les caractères en italique pour accorder de l'emphase au mot ou à la locution quand il ne s'agit pas d'une citation littérale, et même aussi dans ce cas.

Ainsi, nous remarquons cet effet de mise en relief d'un mot:

- a) dans le récit à proprement parler:

trahison (p. 6): placé au début de l'histoire, ce mot constitue une sorte de résumé, une conclusion anticipée. C'est le mot qui justifie l'histoire.

Giaour (p. 7): souligne le mépris que le mot lui-même exprime.

... "une grande peur de *l'inconvenable*" (p. 19): faisant partie de l'expression indiquée, le mot introduit les préjugés sociaux qui justifient la non-réaction au présent et la réaction future, la vengeance non publique de l'orgueil blessé de l'amant.

... "Dorsay avait *cessé de l'aimer*" (p. 20): Barbey se sert des italiques pour souligner la bassesse de l'action du protagoniste, ainsi que la transition qui va s'opérer dans la narration.

2 BARBEY D'AUREVILLY, Jules, *Le cachet d'onyx* suivi de *Léa*, La bibliothèque électronique du Québec, Col. *À tous vents*, volume 95. <http://jydupuis.apinc.org/vents/index.htm>. C'est de là que nous citons.

... “seulement une *goutte* ferait tant de bien si elle tombait sur le coeur” (p. 23): cette goutte en italiques nous indique à quel point l'esprit d'Hortense a besoin de réconfort, puisqu'elle se contenterait d'un minimum du baume de l'amour de son amant pour soulager son désespoir.

b) dans les digressions littéraires:

... “ce *diable noir*” (p. 5), employé pour qualifier Othello. L'italique donne de l'emphase à la lexie. Il arrive de même avec “*monstre*”, qui qualifie également Othello.

“*Ne me tuez pas ce soir ! Vous me tuerez demain !*” (p. 5). Ici c'est Desdemona qui supplie. La typographie nous fait entendre ce cri, cette supplication, avec plus de force.

c) dans le même sens vont les capitales, que l'auteur emploie pour personnifier les sentiments ainsi que les autres “actants”:

Douleur (p. 16) est la personnification qui résume les sentiments d'Hortense après avoir été délaissée.

Il arrive de même pour Temps: “...le Temps exfolie le granit et le cœur” (p. 13). Le Temps, qui se montre beaucoup plus important à cause de la lettre capitale, donc, fera disparaître la passion du protagoniste.

Si tout cela n'était pas suffisant, l'intertextualité vient enrichir encore le texte:

“...comme si une prière d'ange agenouillé devant un homme essuyant ses pieds de sa chevelure divine...” (p. 5), allusion très claire à l'épisode biblique où Marie Madeleine essuie les pieds du Christ.

Et, à l'instar des troubadours, Barbey décrit principalement les qualités physiques de la protagoniste: “Sa beauté était éblouissante, la plus aimable par le tour de son esprit et l'abandon de ses manières...” (p. 9). Il nous dit que son sein est un “cratère d'albâtre”, que ses cheveux sont noirs et que ses épaules “semblaient faites de lumière” (p. 9).

Et comme chez les troubadours, les qualités morales ne font qu'une timide apparition:

... “cependant son âme était sérieuse. Sérieuse parce qu'elle était passionnée” (p. 9).

Mais, à notre avis, ce ne sont que des amuse-gueule, car l'intensité du récit est surtout rendue par un style très soigné, une prose très travaillée où abondent les figures de style, les procédés rhétoriques:

D'abord doctrine de l'art oratoire, le rhétorique avait assez tôt étendu ses normes et, dès le IV^e siècle, se confondit avec la notion même de littérature (Zumthor:49).

Parmi celles-ci, il emploie:

a) les exclamations, qui intercalent et les appréciations et les sentiments de l'auteur par rapport aux faits qu'il est en train de narrer, et qui le placent au premier plan à un moment donné:

“Voici une vanterie que je vous défends !” (p. 8).

“...elle était si belle !” (p. 9) C'est de l'admiration pour la dame, admiration qui sera présente partout dans le récit.

“Pauvre rossignol !” (p. 10) marque un mouvement de sympathie pour Maria de la part de l'auteur.

“Pitié sur vous, douces créatures, et honte à toi, nature humaine !” (p. 10).

“Quand ses cheveux noirs luisaient déroulés sur des épaules qui semblaient faites de lumière, il y avait là assez pour l'amour de cent poètes et le bonheur de tout un enfer!” (p. 9). Ici, l'admiration se montre avec plus d'intensité, grâce aux indéfinis *cent* et *tout*, qui multiplient à l'infini les substantifs qu'ils accompagnent.

“C'est sa peau noire ! C'est sa laideur !” (p. 16). Il s'agit ici, bien entendu, de la peau d'Othello. Et d'une autre exclamation emphatique qui remarque la cause du refus.

“Malédiction !”. Barbey nous montre son propre désespoir, provoqué par l'évanouissement d'Hortense, qui rendra plus facile la vengeance de l'ex-ami toujours aimé.

“...qui oserait appeler coupable celui-là qui est jaloux et qui se venge !” (p. 2). Cette exclamation, maillon introduit dans la chaîne narrative pour préparer la conclusion, porte de la compréhension pour Othello et semble porter le même sentiment pour d'Orsay, mais les mots que l'auteur va employer après vont démentir cette impression.

“Infamie !”, située à la fin du récit, résume l'indignation de l'auteur qui la projette au lecteur et même la lui impose – devant la dégradation morale de la protagoniste, dégradation qui souligne celle de son amant. “Et ses victimes, comme il sait nous y intéresser, comme il nous apprend à être bons, accessibles à la pitié” (Vernon: 7).

b) des accumulations, qui rendent efficacement l'emportement passionné, tel que l'indique H. Lausberg:

La *congeries* consiste en la acumulación de términos y oraciones sinónimos (...). Además la estructura interna de la *congeries* puede consistir en un amontonamiento desordenado o en una gradación de miembros ascendentes (...).

La *congeries* es, pues, una “amplificación horizontal”: la intensificación gradual mentada en todas las clases de la amplificación se consigue mediante la extensión de lo afirmado (Lausberg: 344).

En voici quelques exemples:

“Elles murmuraient, bruissaient, ricanaient, éclataient à ses oreilles...” (p. 19).

“...ni vent du ciel, ni haleine humaine, ni poussière d’ici bas...” (p. 26).

“...cette âme que la douleur a sillonnée, noircie, brûlée, ensanglantée, mise en pièces comme des balles mâchées dans de la chair et des os” (p. 6).

c) des pléonasmes:

“des passions violentes” (p. 7).

d) de la litote:

“...et qu’il ne perdait pas (son argent) sans émotion” (p. 7).

e) de l’ironie, qui marque la bassesse d’esprit, le manque de morale de Dorsay:

“...un ou deux duels, peut-être, et force coucheries qu’on appelle de l’amour jusqu’à vingt-cinq ans avec un enthousiasme un peu niais, et qui ne sont pas même du libertinage...” (p. 8).

f) des métaphores.

“...et que la valse fut finie, écheveau de soie dévidé...” (pp. 24-25).

“...cette joie qui est une ivresse...” (p. 12).

“...au moins du nectar pour l’orgueil ?” (p. 17).

“cratère d’albâtre” (p. 9) (L’auteur parle du sein d’Hortense).

“chaste prêtresse des dieux domestiques” (p. 20).

g) des comparaisons:

«...la douleur l’inonde comme une pluie d’orage et le fracas comme un vent impétueux” (p. 16).

«...fière d’elle-même comme Niobé l’était de ses enfants” (p. 11).

“semblable à la vierge violée qui ne se débat plus...” (p. 24).

h) le recours à un ton blasphématoire qui souligne les sentiments d’indignation ou d’emportement de l’auteur ; ce ton fait aussi partie du style rhétorique employé, tel que nous indiquions au début (*ratio posita in affectibus*), qui sert à l’auteur pour mettre de son côté le lecteur:

“Elle eut de l’amour pour Dorsay comme en durent avoir les filles des hommes³ pour les anges, quand les anges s’imaginèrent qu’il y avait plus de paradis dans l’adultère que dans les cieux” (p. 9).

“Sainte Thérèse mourut d’amour pour son Dieu, brûlée de désirs comme on en brûle pour une créature humaine” (p. 10).

“Il (Shakespeare) n’a pas vu la femme comme elle est. Il l’a créée une seconde fois, à sa manière à lui, qui vaut mieux que celle de Dieu même” (p. 16).

Comme nous avons dit à l’introduction, le choix du vocabulaire est aussi très impor-

3 Encore un exemple d’intertextualité, étant donné que le Christ est appelé dans la Bible le Fils de l’Homme.

tant ; les adjectifs et les substantifs n'y sont pas du tout anodins. Pour Barthes "La pasión deforma el punto de vista sobre las cosas y obliga a valerse de palabras especiales" (Barthes: 77). Nous avons déjà indiqué que beaucoup d'adjectifs ont une valeur superlative par eux-mêmes, mais, en plus, leur sens est parfois renforcé au moyen des accumulations ou des propositions relatives et comparatives ou par des locutions verbales introduites à l'aide de la préposition *à*.

Ainsi, parmi les adjectifs qui, à eux seuls, rendent une notion de supériorité – le superlatif étant également employé à d'innombrables reprises-, nous trouvons *divin* ("paroles divines" (p. 10), "lèvres divines" (p. 17), "baume divin" (p. 22)), *magnifique* («magnifique parure" (p. 12), *infime* ("âme petite et infime" (p. 13), *admirable* ("cette admirable nature d'homme" (p. 1)), *atroce* ("l'effet d'une douleur atroce, la plus atroce" (p. 27), *effroyable* ("effroyables mensonges" (p. 12) *irréprochable* ("mère de famille irréprochable" (p. 20), *terrible* ("terrible aliénation" (p. 16), *funeste* ("amour funeste" (p. 15), *furibonds* ("des instincts...qui restent furibonds" (p. 22), *ineffable* ("le plus ineffable des bonheurs" (p. 14), *ravissante* ("cette ravissante tête" (p. 10), *charmants* ("charmants enfantillages" (p. 11), *vile* ("vile créature" (p. 20), dont la valeur superlative est renforcée grâce à leur sonorité -les consonnes sifflantes, fricatives et liquides y aidant- et au registre de langue auquel ils appartiennent.

Faisant partie d'accumulations, entre autres, nous trouvons:

"...ce coeur possédé, affolé, enragé..." (p. 5).

"...pendant les longues, heureuses et consumantes nuits..." (p. 15).

Le renforcement de l'adjectif rendu par une proposition relative nous le trouvons, p. e. à la page 12: "cet amour qui eût fondu un coeur de bronze" ; par une comparative à la page 1: "si riche en tendresses" ; et par une locution verbale introduite par la préposition *à*, à la page 12: "éblouissante à donner des vertiges".

Les substantifs nous apportent également bien des exemples qui illustrent l'importance du choix du vocabulaire. Nous en choisissons quelques uns, d'un ton très soutenu et littéraire, et qui acquièrent toute leur force intégrés dans la phrase:

furieux (p. 5), *infortune* (p. 5), *ouragan*, *orages*, *atrocité*, *trombe*, *anfractuosités* (p. 8), *fougue* (p. 9), *ineptie* (p. 10), *délire*⁴ (p. 13), *poinçon* (p. 15), *courroux* (p.18), *outrages* (p.20), *meurtrissures* (p. 21), ou *bourreau* (p. 27).

Il arrive de même pour les verbes, où le choix lexical est fait en fonction de la situation: nous pouvons distinguer donc entre ceux qui expriment le bonheur ou l'emportement amoureux (*rayonner* (p. 11), *se transfondre* (p. 14), *idolâtrer* (p. 22), et ceux qui contiennent une nuance péjorative, et qui sont employés pour critiquer une action déterminée (*souiller* (p.

4 Ce mot a une grande importance dans le texte: c'est une sorte de maillon qui marque le passage à la situation de désespération de la part d'Hortense, car il introduit l'arrivée du désamour de Dorsay, homme médiocre, vulgaire, cruel et fat, et, en définitive, manquant de qualités, que l'auteur met en contraste avec Hortense, afin de souligner la stupidité de celle-ci. La transition à la nouvelle situation se développe au long de quatre pages (pp. 13-18). Nous reconnaissons immédiatement ce changement grâce à la présence, en tête du paragraphe, d'un complément circonstanciel de temps qui semble innocent: « Un jour... » (p. 18).

7), *exécrer* (p. 11), *abuser* (p. 12), *profaner* (p. 12), *dépraver* (p. 15), *déchirer* (p. 15), *infliger* (p. 18) ou *hair* (p. 20).

La proposition relative vient aussi parfois renforcer l'expressivité du substantif:

“...cette trombe qui tourbillonne dans les anfractuosités d'une poitrine d'homme” (p. 8).

“...cette affection qui compromet, qui entraîne celle qui l'éprouve” (p. 10).

C'est que “...sous l'étincelante magie de la forme et du style, on sent la préoccupation d'une recherche consciencieuse” (Vernon: 11), caractéristique reconnue par Zola, qui ne se montrait pas du tout amical avec Barbey: “Malgré l'effort continu dont il martèle son style, on sent là un puissant ouvrier littéraire” (Zola: 2).

i) les interrogations maintiennent l'intérêt de Maria et celui du lecteur ; par leur intermédiaire, Barbey leur fait réaliser leurs sentiments, les définir.

La place que celles-ci occupent dans le texte n'est pas indifférente: elles apparaissent accumulées au début et à la fin, mais nous les trouvons aussi au milieu, avec la même finalité que celles du début. D'ailleurs, elles impliquent en même temps le lecteur et l'interlocutrice, Maria:

— au début:

“Voulez-vous que je vous raconte une histoire de jalousie ? Voulez-vous que je vous dise une vengeance plus cruelle (...) ? Voulez-vous que je vous dise une réalité dont la poésie dramatique ne pourrait s'emparer (...) ? Voulez-vous que je vous fasse aimer Othello ? (p. 7)

Ces questions ont la même finalité: celle d'attirer l'intérêt de l'interlocutrice et celui du lecteur (*iudicem benevolum parare*):

... es muy atinado y cuerdo unir la defendibilidad del objeto y la afabilidad y buena disposición del público mediante el recurso de presentar el asunto como de sumo interés para el mismo público (...)

Se trata de despertar la atención del público mediante el recurso de despertar en él emociones (...) mediante recursos de pensamiento y de lenguaje (Lausberg: 246-247).

— au milieu, pour éveiller encore une fois l'attention:

“N'est-ce pas un acte d'humilité fait à genoux par l'être fort à l'être faible, devenu le maître maintenant ? N'est-ce pas, si le cœur est éteint, au moins du nectar pour l'orgueil ?” (p. 17).

— à la fin, où elles constituent une préparation rhétorique – faut-il le dire ? – du dénouement:

“Avez-vous quelques fois, Maria, laissé, comme Hortense, le bal dans tout son éclat (...) ? Avez-vous abandonné la fête au plus fort de la mêlée (...) ? Vous êtes-vous appuyée sur la table où se trouvait cette lettre inachevée (...) ? Avez-vous senti un charme, une douceur secrète (...) ?” (p. 25)

Également, il n'est pas banal que la toute dernière phrase soit un interrogation, elle aussi.

Mais nous devons lire quelques dix pages qui décrivent le désespoir et le délaissement, avant d'arriver à cette conclusion d'à peine dix lignes ; ce sont des pages qui vont nous présenter l'héroïne totalement humiliée non seulement du point de vue physique, mais aussi moral, puisque, si la maladie n'a pas totalement flétri sa beauté, elle la fait se traîner au lieu de marcher, et son mari "vit sous ses yeux avec une femme de chambre qu'il n'est pas même permis à Mme. de XXX de gronder quand elle lui manque de respect" (p. 28).

D'Aureville aurait bien voulu la mort d'Hortense, car cela aurait été préférable à la situation que la protagoniste de l'histoire est condamnée à subir. Et comment nous le montre-t-il ? au moyen d'une dernière interrogation rhétorique qui clot le récit:

"Eh bien, Maria, est-ce qu'à présent vous n'aimez pas Othello ?".

Conclusion, clôture parfaite qui justifie le crime provoqué par la jalousie. Et excellente palinodie qui contredit tout le mouvement de sympathie que l'auteur a feint –magistralement- vouloir provoquer envers Hortense. Ici, d'Aureville nous dévoile ses vrais sentiments: en définitive c'est un homme du XIX^{ème} siècle qui parle, et toute l'admiration qu'il semblait avoir pour Hortense se tourne, du moins, en ironie, et la fille sensible, belle et admirable se montre à nous comme une créature d'une énorme stupidité, ce qui obéit, encore une fois, à un principe rhétorique

Al lado de los criterios selectivos gramaticales, estilísticos y literarios, hay que contar con los criterios éticos. También aquí el criterio general es la *virtus*, pues la lectura puede servir de *exemplum* para la propia actuación (Lausberg: 77).

et aussi au goût particulier de l'auteur en question de personnages féminins.

Il ne consent pas à voir dégrader l'amour par le commerce bas et vil des gens du monde ; il le veut violent, superbe d'intensité, beau et noble jusque dans la faute et dans la trahison ; point de mièvrerie, l'amour de la qualité la plus sincère, de l'essence la plus renforcée. Elles en meurent, en général, les héroïnes, mais noblement, la tête haute. Les plus humbles atteignent des hauteurs sublimes ; pas une seule ne s'abaisse et ne demande grâce (Vernon: 7).

Néanmoins, il n'arrive pas de même dans ce conte: Barbey a voulu présenter une femme détruite, humiliée, sans le moindre recours à la dignité ou à l'orgueil. Se venge-t-il par ce moyen d'une femme réelle, cachée sous le personnage de la protagoniste ? Il le semble bien, car les différentes biographies le suggèrent ainsi:

— C'est là (à Caen) qu'il rencontrera son plus grand amour (...) Ce grand amour adultère débouche sur un scandale qui décide Barbey à partir pour Paris (1833) ; il a laissé des traces profondes dans l'âme et l'oeuvre de l'écrivain (Adam: 129).

— Dans la *Revue de Caen*, Barbey publie *Léa*, sa première nouvelle. *Le cachet d'onyx*, écrit à la même époque suite à la déception amoureuse auprès de Louise Contru des Costils, ne paraîtra que plus tard ⁵.

Autrement dit, ce conte -qui commençait par une autre interrogation rhétorique (“Othello vous paraît donc bien horrible, douce Maria ?”, complétée quelques pages plus loin par “Voulez-vous que je vous raconte une histoire de jalousie ?”) - est un plaidoyer orienté à nous convaincre que toute personne imitant Othello aurait sa justification. Ce n’est pas en vain qu’il nous demande dans l’introduction:

“Oh ! ne le maudissez cependant pas, cet Othello inflexible. N’ayez pas peur de cette *admirable* nature d’homme, si riche en tendresses jusque dans ses fureurs”.

Références bibliographiques

- ADAM, Antoine *et alii*. 1968. *Littérature française, tome second, XIXe et XXe siècle*. Paris, Larousse
- BARBEY d’Aureville, Jules: *Le cachet d’onyx* suivi de *Léa*, La bibliothèque électronique du Québec, Col. *À tous vents*, volume 95. <http://jydupuis.apinc.org/vents/index.htm>
- BARTHES, Roland. 1982. *Investigaciones retóricas I. La Antigua retórica*. Barcelona, Ed. Buenos Aires.
- ECO, Humberto. 1996. “Interprétation et histoire”, in *Interprétation et surinterprétation*. Paris, P.U.F., pp.21-39
- LAUSBERG, Heinrich. 1975. *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Madrid, Gredos.
- TODOROV, Tzvetan. 1988. “Las categorías del relato literario”, in *Análisis estructural del relato*, BARTHES, R. *et alii*, *La red de Jonás*. Puebla (Méjico), Premiá Editora.
- VERNON, Robert. 1962. *Impression littéraire*. In http://agora.qc.ca/reftext.nsf/Documents/Jules_Barbey_dAureville--Impression
- Wagner, R.L. et Pinchon, J.: *Grammaire du français classique et moderne*, Hachette Université, Paris,.
- ZOLA, Émile. *Barbey d’Aureville critique littéraire*. In http://agora.qc.ca/reftext.nsf/Documents/Jules_Barbey_dAureville--Barbey
- ZUMTHOR, Paul. 1972. *Essai de poétique médiévale*. Paris, Éditions du Seuil, (collection Poétique).

5 <http://w3.univ-tlse2.fr/Ila/barbey/biographie/biog.htm>