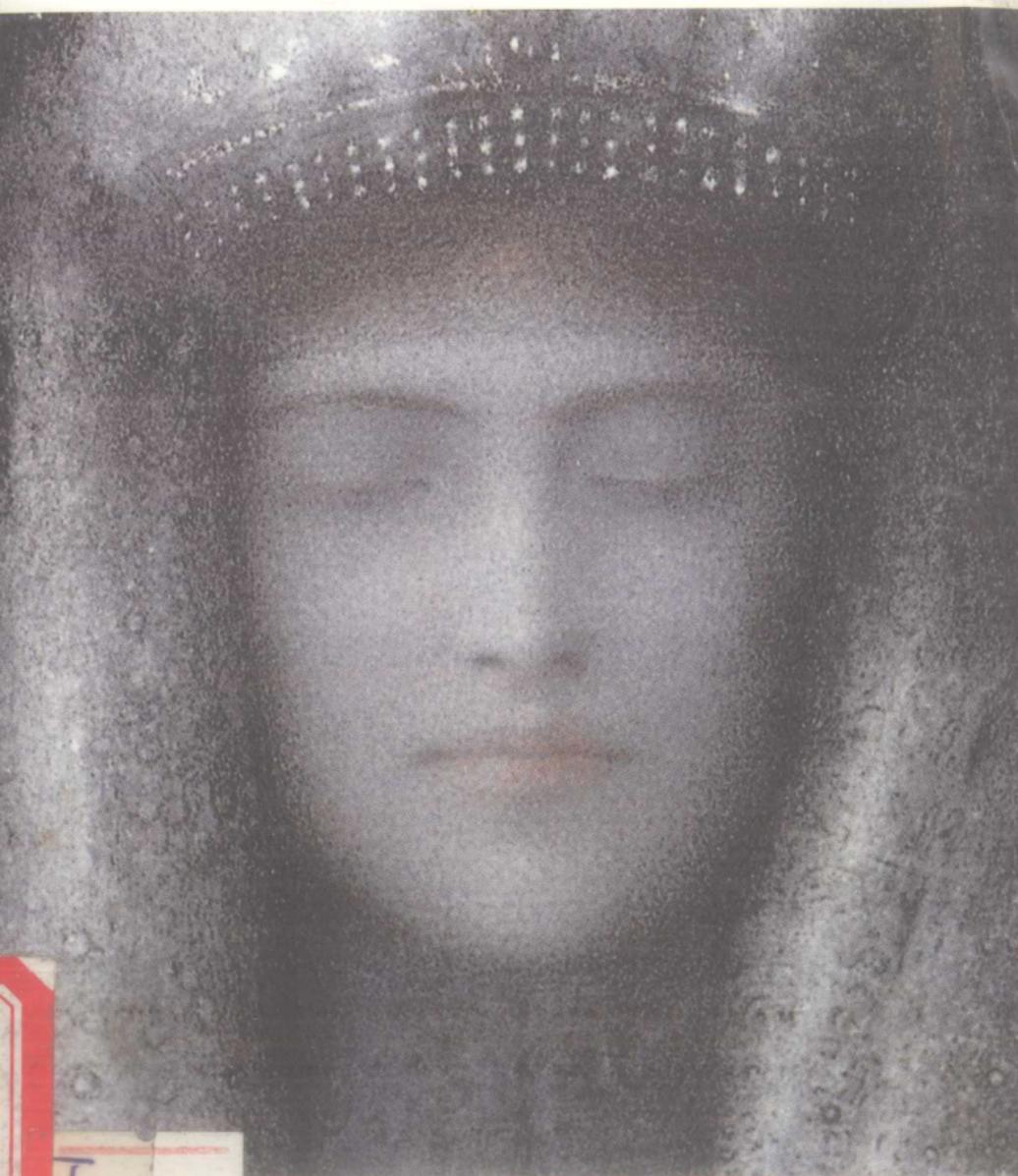


Barbey d'Aurevilly

Les Diaboliques

Préface de Jacques Petit



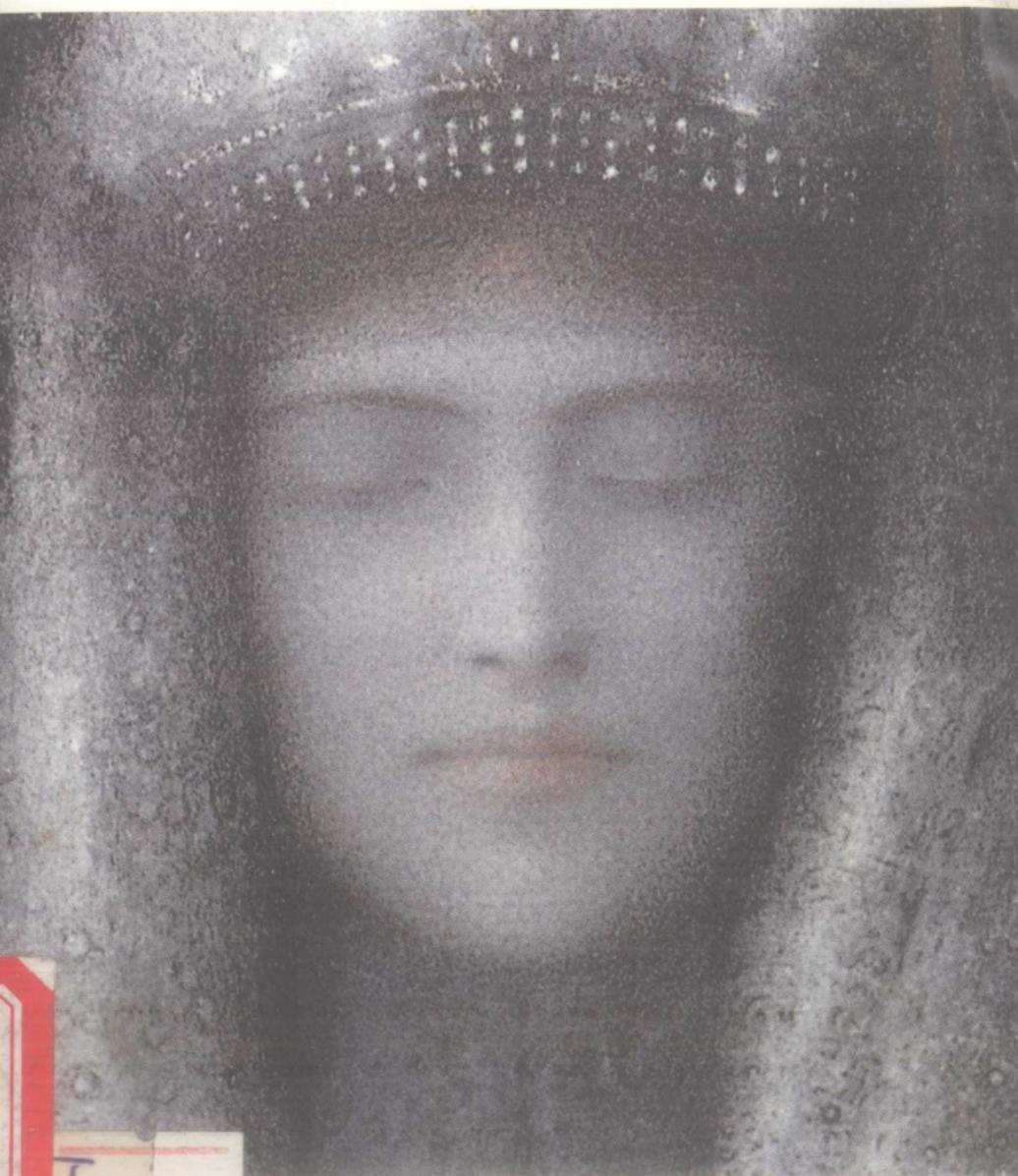
J 54. ✓

folio classique

Barbey d'Aurevilly

Les Diaboliques

Préface de Jacques Petit



J 54. ✓

folio classique

Jules Barbey d'Aurevilly

Les Diaboliques

Quant aux femmes de ces histoires, pourquoi ne seraient-elles pas les *diaboliques* ? N'ont-elles pas assez de diabolisme en leur personne pour mériter ce doux nom-là ?... Diabolique, il n'y en a pas une seule ici qui ne le soit à quelque degré. Il n'y en a pas une seule à qui on puisse dire le mot de « mon ange » sans exagérer. Comme le Diable qui était un ange aussi, mais qui a culbuté, si elles sont des anges encore, c'est la tête en bas, le reste... en haut !

« L'un de ces classiques singuliers et comme souterrains qui sont la véritable vie de la littérature française » (Remy de Gourmont).

Fernand Khnopff : "La tiare d'argent" (détail).
Collection particulière. Photo © Edimedia.

folio  classique
Texte intégral



ISBN 2-07-036342-2 A 36342  catégorie **3**

COLLECTION
FOLIO CLASSIQUE

Jules Barbey d'Aureville

Les Diaboliques

*Texte présenté,
établi et annoté
par Jacques Petit*

Gallimard

INTRODUCTION

« J'étais, un soir de l'été dernier, chez la baronne de Mascranny, une des femmes de Paris qui aiment le plus l'esprit... On était rangé en cercle... » Ainsi commence « *Le Dessous de cartes d'une partie de whist* ». Quelqu'un parle à ce cercle d'auditeurs attentifs : « C'était le plus étincelant causeur de ce royaume de la causerie... » Il ne quittera la scène qu'au dernier instant et l'histoire qu'il raconte paraît se confondre avec la nouvelle même. Toutes les Diaboliques, à peu près, obéiront à ce schéma. Celle-ci, la première dans l'ordre d'écriture, détermine en effet une technique, un mouvement et, semble-t-il, une intention. Chacun de ces récits est, en quelque manière, révélation d'un « dessous de cartes », lentement préparée par un conteur qui ménage ses effets, et soudain éclatant ; brusque toujours, souvent scandaleuse. « Le narrateur fut interrompu par le cri très vrai de deux ou trois femmes... » C'est la fin de la même nouvelle. Voilà l'effet souhaité et, la surprise passée, évanoui l'étonnement, nous reste cette « espèce d'horreur rêveuse » que d'Aurevilly prête alors à l'une des auditrices.

Un lecteur complice

Nos premières impressions répondent à cette attente. Comment ne nous laisserions-nous prendre à ce mouvement lent, sinueux, de la narration, auquel Barbey nous fait participer ? Car la « mise en scène » du récit a ce résultat. Auditeurs et spectateurs, en même temps que lecteurs, nous devenons un peu complices de l'écrivain. Qu'il nous entraîne avec lui dans Valognes endormi pour écouter Brassard évoquer ses souvenirs devant la fenêtre au rideau cramoisi, dans un salon du faubourg Saint-Germain, ou dans la chambre de la duchesse devenue prostituée..., nous entrons dans son jeu. La surprise même que provoque la fin du récit, ne naît point, paradoxalement, de l'intervention d'un fait vraiment inattendu. Trop d'allusions, d'indices, de « clins d'œil » nous y préparent. La surprise nous atteint toutefois, mais ne nous déconcerte pas ; elle est plutôt, selon l'expression même de Barbey, « la goutte de lumière » qui tombe sur un ensemble de « faits mal éclairés ». C'est alors que nous nous prenons à rêver sur les personnages qui se découvrent à nous, en cet instant, et sur l'histoire même dont nous saisissons seulement le vrai sens.

De tels mouvements supposent bien que nous acceptions le jeu. Complices, nous le sommes en effet d'un narrateur qui, sans cela, nous deviendrait vite insupportable. Car la lenteur volontaire du récit est sans doute le trait marquant de ces nouvelles. Deux, trois préludes se succèdent le plus souvent : présentation du salon de la baronne, dans « Le Dessous de cartes d'une partie de whist », présentation du conteur, présentation par le conteur de la petite ville où se sont déroulés les événements qu'il va rapporter... Si l'on y ajoute les portraits qu'il trace des personnages, les analyses auxquelles il se complaît, on s'aperçoit que cette lenteur détruit l'histoire, réduite à trois ou quatre scènes.

Il en va ainsi dans les autres nouvelles et l'écrivain parfois, souvent même, note l'impatience des auditeurs que les digressions exaspèrent. A moins que ce soit le conteur que les interruptions irritent. Nous sentons, nous, qu'elles sont indispensables à faire naître cette attente anxieuse qui prépare le dénouement, et nous en goûtons l'habileté.

La complicité est plus profonde qui nous lie — à travers d'Aurevilly — aux personnages de ces récits. Sa sympathie ne fait aucun doute pour les amants du « Bonheur dans le crime », son admiration éclate devant la duchesse de Sierra-Leone, voire devant la comtesse de Stasseville... S'il ajoute, après avoir écrit, de la première, le mot « sublime », « c'est le sublime de l'enfer », libre à nous de lire dans ce commentaire une concession au moralisme ou une justification nouvelle des sentiments qu'elle lui inspire. De tels personnages ont, à ses yeux, comme le Satan d'Eloa, « la suavité du mal et de la nuit, l'attrait des coupables mystères ». Prestiges byroniens auxquels il nous rend sensibles, tout démodés qu'ils sont.

Il n'est pas sûr toutefois qu'il faille chercher dans cette séduction le sens véritable des Diaboliques. Tous les héros n'en sont pas criminels et certains sont à peine « diaboliques ». Plus que leurs crimes, importent les images qu'ils suscitent, les thèmes qui les accompagnent; images et thèmes résurgents, qui passent d'une nouvelle à l'autre et dont l'affabulation ne masque pas la permanence : le mystère, le danger, la profanation, le scandale..., pour ne citer que les plus évidents. Ils s'ordonnent, semble-t-il, autour d'un mouvement fondamental d'angoisse, qu'ils traduisent la fuite (le mystère et ce mystère redoublé qu'est le mensonge), la peur ou l'agressivité qui réplique par la profanation ou le scandale cherché. Entre ces deux réactions, une nette opposition. Ou plutôt naissent-elles d'une ambivalence : Brassard fuit le scandale, la duchesse ou Hauteclair le provoquent; le danger tue chez les uns le plaisir et pour d'autres l'aiguisent...

Barbey joue de ces contradictions. Il semble même que sur elles il ait construit une psychologie assez sommaire, qui pourrait passer pour la justification de ces nouvelles. Le « dessous des cartes » apparaît souvent comme le passage des apparences à la vérité d'un personnage, passage qui est brusque inversion : dandy courageux, un peu fanfaron, Brassard avoue sa peur ; Don Juan, cynique heureux, raconte la seule aventure amoureuse qu'il n'a su vivre et dont il rêve, un amour innocent ; Mme de Stasseville, la froide indifférente sur qui la médisance provinciale ne trouve rien à dire, est soupçonnée des plus violentes passions et des plus criminelles ; Mesnilgrand, Hauteclair nous sont de même « révélés »... La dernière Diabolique se construit sur l'antithèse de la « madone » et de la prostituée. Cette révélation constitue un des éléments extérieurs du récit. Il n'est pas sûr que l'écrivain en soit dupe, mais il obéit à une tradition : toute narration romanesque ne se doit-elle pas — à l'époque — d'être psychologique.

Ici se brise l'accord de l'écrivain et du lecteur. Il n'était qu'apparence, si Barbey a cru vraiment ne nous offrir que des « diaboliques » ; ou leurre, s'il savait à quel point tous ces jeux de la narration et ces personnages mêmes n'étaient que prétextes et masques. Et l'on ne peut guère douter qu'il en ait eu le pressentiment. Les Diaboliques ne nous racontent que lui, l'inconscient y affleure quand il ne s'exprime pas avec une netteté étonnante ; et l'écrivain a dû parfois hésiter devant certains aveux, ou simplement en prenant conscience de ce qu'il livrait.

Le secret et l'illusion

Il est clair du moins qu'il met lui-même en cause une lecture simple des Diaboliques. Qu'il obscurcisse à plaisir un personnage et laisse intact le secret que nous espérons percer, ou que, plus roué encore, il renonce à ter-

miner son histoire, un élément nouveau intervient, une dénonciation. Si l'on y regarde de près, les analyses, fort longues parfois, ne sont que duperies. Ni Alberte, ni Hauteclair, ni même Mme de Stasseville dont il est tant parlé, ne nous sont connues. Sous prétexte de les peindre, le conteur à leur propos multiplie les questions, les suppositions, pour nous abandonner enfin sur des hypothèses contradictoires. Plutôt qu'elles ne l'éclairent, ces lentes, volontairement lentes, dissertations masquent le personnage. La transformation, progressive ou brusque, des êtres ne s'accompagne d'aucune explication ; la contradiction est posée sans plus ; ce qui rend les personnages un peu monstrueux ou plus simplement les fait paraître « anormaux », si l'on s'en tient à une lecture psychologique. L'héroïne du « Rideau cramoisi », par exemple, est une nymphomane. Voilà l'explication donnée, qui ne nous avance guère.

D'explications, Barbey d'Aurevilly n'en veut pas. Si, cédant à une tradition, se conformant à une certaine esthétique romanesque, il paraît nous en fournir, il est rare qu'il ne maintienne pas, en deçà, une zone obscure, un mystère irréductible. Le secret des êtres l'obsède, qu'il traduit dans une image banale en apparence, celle du sphinx ; de la femme-sphinx : Alberte, la comtesse de Stasseville, Hauteclair, la duchesse..., car l'image, une seule fois, s'applique à un homme, Marmor de Karkoël. Il est vrai que les personnages masculins des Diaboliques ne nous sont guère moins incompréhensibles que les femmes. Et l'auteur veut les laisser tels, pour des raisons qui tiennent à la métaphysique (le rapport de l'être à Dieu ou à Satan ne peut nous être clair), à la psychologie (l'univers aurevillien ne rend pas possible la communication), et plus encore à l'esthétique. Écrire n'est pas seulement — ou n'est pas — présenter un personnage, ni même raconter une histoire.

On a remarqué (l'épigraphe même de cette nouvelle le

suggère) que « *Le Dessous de cartes* » nous offre seulement une « illusion d'histoire ». Certes, il y a un dénouement, tragique, mais le récit finit sur des interrogations :

« D'où venait cet enfant? [...] De qui était-il? Était-il mort de mort naturelle? L'avait-on tué?... Qui l'avait tué?.. »

Barbey joue à entasser ainsi les questions auxquelles il ne répondra pas. A peine moins net, le même jeu se retrouve dans « *Le Rideau cramoisi* » : « Et après? — lui dis-je. — Eh bien! voilà — répondit-il, — il n'y a pas d'après! » Sans doute savons-nous, à cet instant, l'essentiel : la maîtresse du jeune officier est morte dans ses bras ; mais pourquoi si longuement raconter la peur du jeune homme, ses hésitations, sa fuite? Sinon pour aiguïser notre curiosité et nous laisser sur cette attente. Point de dénouement au « *Bonheur dans le crime* » ou au « *Dîner d'athées* » : on ne sait ce qu'est devenue la Rosalba dont Mesnilgrand a raconté l'histoire... Seule la dernière nouvelle a un dénouement véritable. Encore Tressignies a-t-il été plus qu'un auditeur, presque un acteur, et nous ne saurons rien de lui, après cette aventure.

Cette impression de déséquilibre, d'inachèvement, est renforcée par un autre mouvement, plus subtil, qui, dans les cinq premiers récits, nous ramène des dernières lignes au début. La diligence arrêtée repart, la conversation reprend, le déjeuner se poursuit... Ce retour est brusque, aussi brusque que fut lent le départ du récit ; comme si se produisait un retour au réel, un réveil. Les indications données, à cet égard, dans « *Le Rideau cramoisi* », frappent par leur netteté : « Notre diligence endormie ressemblait à une voiture enchantée, figée par la baguette des fées, à quelque carrefour de clairière, dans la forêt de la Belle au Bois dormant » ; autour de la voiture, le silence, la nuit ; le narrateur insiste, réduit le réel à « ce noir compartiment fermé » où se trouvent Brassard et son auditeur, et au « rideau cramoisi » qu'ils regardent. Le récit fini, sinon l'histoire, « l'ombre svelte d'une taille de femme » passe

derrière le rideau. Le charme est rompu, la voiture repart. La vie reprend.

Les deux plans se distinguent nettement ; le cadre, vrai ; le récit, illusoire. Un jeu de reflets toutefois renvoie de l'un à l'autre. Parfois, quelque détail, unique (cette ombre de femme : « L'ombre d'Alberte ! »), assure ce passage. Parfois, un réseau serré, minutieusement établi, de correspondances joue de l'un à l'autre ; dans « Le Dessous de cartes d'une partie de whist », l'effet se répète jusqu'à nous laisser deviner en telle auditrice un double de l'héroïne ; « Le Plus Bel Amour de Don Juan », dans un mouvement plus curieux, évoque par sa succession de narrateurs ces boîtes qui, ouvertes, contiennent une autre boîte presque identique qu'il faut ouvrir à son tour, jusqu'à la dernière... qui ne contient rien. Ainsi est dénoncée, d'une autre manière, l'illusion.

Si l'on tente d'ailleurs d'approfondir quelque peu l'impression première de complicité, on verra qu'à aucun instant le lecteur ne se trouve devant une histoire à laquelle il donnerait créance ; il écoute un narrateur, constamment présent, qui sans cesse se rappelle à son attention et jamais, d'une certaine manière, ne le laisse se prendre à l'aventure contée ou s'accorder aux personnages. On suit moins les événements que le récit, et moins le récit que le conteur. La narration l'emporte sur l'histoire, et le discours sur la narration.

Les masques et les rêves

Barbey parle, et lui seul. Car le narrateur qu'il met en scène : Brassard, Don Juan, l'anonyme du « Dessous de cartes », Mesnilgrand, Tressignies (et Torty même), c'est lui encore, masqué ; à peine parfois. Ce n'est pas tant qu'il leur confie tel détail de sa vie, ce pourrait être une facilité. Mais il se projette en eux. Le dandy Bras-

sard, paré de gloire militaire et de succès féminins, a vécu ce que d'Aurevilly n'a que rêvé. Tressignies est ce qu'il se voulait lorsqu'il écrivait les Memoranda, avec la position mondaine et la fortune qui lui manquaient. Don Juan, il ne le fut qu'en imagination et dans de complaisants récits... Et quel masque tentant que celui du cynique Torty, pour le vieil homme désabusé qui écrit Les Diaboliques ! Celui-là nous entraîne plus loin, déjà.

Les autres transpositions — métamorphoses dirait mieux — sont à demi conscientes. Tout ce que le narrateur du « Dessous de cartes » confie sur soi-même a un caractère autobiographique évident. A Don Juan, d'Aurevilly donne son âge : « Malheureusement ! c'était Don Juan au cinquième acte. » A Brassard, dont il fait un « vieux beau », il prête, non sans ironie, une de ses coquetteries séniles : « une courte barbe restée noire, ainsi que ses cheveux, par un mystère d'organisation ou de toilette... impénétrable ». Il n'aimait point cependant qu'on le plaisantât sur ce chapitre ; le masque ici permet le jeu. Ainsi sans doute s'exprime et se libère l'obsession de la vieillesse.

Un mouvement inconscient prolonge ces fantasmes en rêves, ou en cauchemars. A lire ainsi « Le Rideau cramoisi », on voit surgir derrière l'image protectrice : celle du dandy, une seconde image plus sombre : celle du jeune officier affolé... La rêverie de puissance qui s'épanouit en un fantasme sadique (Alberte meurt dans les bras de son amant et « sous ses caresses ») tourne soudain à l'angoisse. Alberte elle-même est un personnage surgi de cette inquiétude, de cette peur (qui n'exclut pas, tout au contraire, l'attraction) devant la sexualité. La petite fille, amoureuse horrifiée de Don Juan, la traduit mieux encore. Cette seconde nouvelle, où l'on a vu le plus souvent une étonnante et déplaisante fatuité, obéit ainsi au même mouvement profond de défense suivi de défaite.

Les autres nouvelles se lisent moins aisément, dirait-on, selon ce schéma. Aucune cependant où ne se mêlent ces

deux réactions fondamentales. Qu'au centre du réseau des personnages, dans « *Le Dessous de cartes* », il y ait l'enfant mort, ou que soit représentée en clair dans le récit de *Mesnilgrand* une scène de castration, l'angoisse est présente. Dans « *La Vengeance d'une femme* », la victoire ne s'acquiert que par une destruction de soi (l'intensité baroque des détails, lorsque Tressignies se fait raconter la mort de la duchesse, trouve là une justification)... Reste « *Le Bonheur dans le crime* » où seule la comtesse mourante paraît attester la permanence de l'angoisse ; il n'est pas sûr que la faille dans le bonheur des amants criminels n'existe pas ; ni Terty ni son auditeur ne la découvre. Je verrais volontiers cette fêlure dans la provocation dont Hauteclaire et Savigny ne sauraient se départir : leur bonheur tient moins à leur amour qu'à l'hostilité des autres chaque jour ressentie et affrontée. En cela, ils illustrent au plus profond le dandysme aurevillien, scandale chaque jour renouvelé où l'être puise sa force.

Les thèmes profonds

En deçà des thèmes apparents, déjà relevés, que décèle une première lecture et sur lesquels Barbey insiste : le mystère, le danger, la profanation, le scandale..., on devine un autre réseau thématique qui sous-tend ces récits. Le repérer est assez simple, dès que l'on tente de retrouver dans les autres, fussent-ils en contrepoint, les thèmes dominants de chaque Diabolique. Apparaît alors un système presque cohérent dont on tirerait une explication.

Ainsi « *La Vengeance d'une femme* » éclaire brutalement une image d'autodestruction que l'on remarque à peine dans les autres nouvelles et dont la découverte invite à une relecture. On note que la comtesse de Savigny n'accepte pas la mort, mais la choisit ; « le goût horrible de cette encre avec laquelle ils m'ont empoisonnée », dit-elle au

médecin, l'a avertie : « Mais j'ai tout bu, j'ai tout pris, malgré cet affreux goût, parce que j'étais bien aise de mourir ! » On peut croire aussi que la comtesse de Stasseville s'est tuée, après le départ de Karkoël. Comme la duchesse de Sierra-Leone, elle n'est point cependant un être faible, et la comtesse de Savigny ne manque pas de caractère... Cette destruction de soi n'apparaît pas ici comme un abandon. Elle tente plutôt d'être une revanche ou traduit un dédaigneux orgueil. On ajoutera que tout, dans l'attitude de Mesnilgrand, semble guidé par un mouvement identique ; il « se jeta, ou plutôt se précipita dans la peinture [...] exactement comme on monte au septième étage pour se tuer mieux, en tombant de plus haut, quand on veut se jeter par la fenêtre », écrit d'Aurevilly ; il absorbe « narcotiques » et « stupéfiants » sans en souffrir, sans « assoupir » en lui « ce monstre de fureur » « qu'il appelait le crocodile de sa fontaine, un crocodile phosphorescent dans une fontaine de feu ». On sait que Barbey disait de lui-même : « La vie me brûle, mais, comme la salamandre, je vis dans ce feu. » Image identique, qui suggère un mouvement proche. On s'étonnera donc moins de découvrir dans la description du souper offert au séducteur vieilli, dans « Le Plus Bel Amour de Don Juan », la présence sous-jacente d'un souvenir pictural, celui du Sardanapale de Delacroix. Une autre allusion : « C'était l'heure du terrible souper avec le froid Commandeur de marbre blanc... » fait intervenir la même image de mort. Les rapprochements se multiplient : on ajoutera que Mesnilgrand a failli mourir, avant dix-huit ans, « d'excès de femmes », « des excès insensés », et l'on se demandera si la violence sensuelle d'Alberte ne cache pas un mouvement du même ordre.

Car, entre cette destruction de soi et les thèmes sexuels, le lien apparaît profond. « Mais, vraiment, c'était quelque chose de si fauve et de si acharné, qu'on aurait dit qu'elle voulait laisser sa vie [...] dans chacune de ses caresses »