

Julien Gracq, préface aux *Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly, Le Livre de poche, 1966.

PRÉFACE DE JULIEN GRACQ

SOIXANTE-DIX ans après sa mort, Barbey d'Aurevilly continue à partager entre un *oui* et un *non* sans nuances le public même qui peut passer pour le plus averti (de la violence de ces mouvements divers qu'il provoque encore, le Sagittaire d'ailleurs n'aurait pas tiré peu de fierté). Ce tassement, cette érosion dans le jugement de toutes les arêtes trop vives qui marque la consécration, c'est-à-dire aussi le premier acte de l'embaumement d'un écrivain, ne s'est pas produit pour lui. Il a, comme Huysmans, ses dévots exclusifs, pour qui ce chouan littéraire de forte encolure, ce Cadoudal de plume débarqué par erreur dans le Second Empire, ainsi que la Révolution, est un bloc. Il a ses ennemis, qui n'ont d'yeux que pour l'excès, l'enflure, la *phrase*, coruscantée et cambrée sur son busc, — la faconde d'un Balzac de table d'hôte, la bride complaisamment lâchée à cet *hénaurme* qui était la pente secrète de son compatriote Flaubert. Des dissentiments aussi tenaces et aussi graves annoncent un malentendu. Il ne s'agit pas de défendre Barbey — il n'en a pas besoin — il s'agit de savoir le lire. Et, plutôt que de le lire, je dirai qu'il s'agit surtout, au sens très concret du terme, de savoir l'écouter.

Rien de plus ambigu et de plus complexe, rien peut-être de moins exploré, que la relation d'attitude réciproque qui s'établit — en général dès les premières

PRÉFACE

phrases — entre l'écrivain et le lecteur, grâce à une certaine intimité, parfois impérieusement formulée dans le texte, parfois insidieusement glissée dans le fil du discours — relation qui, entre le causeur et l'auditeur, s'établirait immédiatement par l'expression du visage, le geste, le ton de la voix. L'écrivain et le lecteur, eux aussi, entrent en relations, et le même cérémonial mêlé d'humeur et de politesse, cérémonial destiné à ne plus varier jamais, s'instaure entre eux avec toutes les subtiles variations d'attitude — tête penchée, yeux mi-clos, rides du front, sourire — qui marquent dans la conversation les nuances de l'amusement, de la componction, de la déférence, de l'émerveillement. Assis à notre table, dans la solitude, et tournant les premières pages d'un livre — sans doute en réponse à une certaine *tonalité* immédiatement perçue qui constitue le fond de notre écoute par-delà les méandres de la signification — nous manifestons presque aussitôt — à la fois par un ajustement mental comparable à celui du photographe qui « diaphragme », et probablement aussi par une très légère modification de l'attitude du corps — nous témoignons à *qui* nous avons affaire. On peut rêver d'un analyste idéalement perspicace, tel que le Dupin d'Edgar Poe, qui, observant le lecteur serait capable à la limite d'identifier sa lecture, et sans la moindre référence au titre du livre de répondre à la question : « Qui lisez-vous ? » La relation que le lecteur établit bon gré, mal gré avec l'auteur, c'est pour le Sainte-Beuve de *Volupté* la condescendance un peu trouble du confident devant la confidence chuchotée — pour Claudel, le suspens révérentiel de l'ouïe percutée par les syllabes de la profération — pour le Nietzsche de *Zarathoustra*, celle du disciple à son *gourou*. L'acte de la lecture n'est pas osmose pure entre deux purs esprits — il est toujours, en même temps, investigation inquiète, reconnaissance poussée autour de la personne de *l'autre* — de celui

PRÉFACE

qui parle et toujours, dans une certaine mesure, il est disposition cérémonielle par rapport à ce *numen* invisible et pourtant manifesté. Disons, pour avoir recours à un vocabulaire ici commode, que la lecture met en contact non seulement deux esprits, mais deux hommes, et que le lecteur, par rapport à sa lecture, est toujours « en situation ».

Mais, si les modes de cette situation sont infinis, pour l'immense majorité des écrivains la prise de contact n'en obéit pas moins à une règle qui la simplifie : elle est d'un homme seul qui s'adresse à un autre homme seul : c'est d'un tête-à-tête presque toujours qu'il s'agit, d'un tête-à-tête sans truchement et sans traducteur. Une voix me parle et — abstraction faite de centaines de lectures peut-être simultanées que mon attention exclusive annule — c'est *mon* oreille qui s'y dispose. La relation de l'écrivain au lecteur est une relation singulière, et elle est une relation immédiate.

Avec Barbey d'Aureville, et plus spécialement avec *Les Diaboliques*, l'opération de la lecture se complique un peu. Le nom de nouvelles s'applique mal à cette demi-douzaine de récits; l'auteur d'ailleurs pour les désigner n'use nulle part du mot : il les appelle des *histoires*. Et il est plus significatif encore de noter que ce mot lui-même en rature un autre — beaucoup plus expressif — auquel Barbey avait songé d'abord. « Mon intention, écrit-il à Trébutien après la publication en revue du *Dessous de cartes d'une partie de whist*, est de donner deux ou trois nouvelles intitulées comme cette première *Ricochets de conversation*. » Deux de ces histoires (*Le plus bel amour de Don Juan* et *A un dîner d'athées*) mettent directement en scène un conteur en verve qui tient le dé à une table de dîneurs ou de dîneuses — une (*Le dessous de cartes d'une partie de whist*) constitue le « clou » d'une soirée mondaine — deux autres (*Le rideau cramoisi* — *Le bonheur dans le*

crime) sont racontées dans un tête-à-tête confidentiel — la dernière (*La vengeance d'une femme*) est la seule où l'auteur n'use de l'alibi d'aucun porte-parole. Mais ces artifices variés de présentation masquent en réalité une attitude constante : le ton des six nouvelles demeure le même. Même quand Barbey d'Aureville prend directement la parole, l'intimité n'est jamais ressentie. L'auteur est en représentation — même et surtout lorsque la donnée du récit ne l'implique pas, autour de lui un public intermédiaire et fictif *fait cercle*, plus restreint que celui des lecteurs, mais lié au conteur, qui à son tour réagit à son attitude, par l'échange continu de signes, la mimique théâtrale et expressive de la présence. A chaque instant, les indications fourmillent dans le texte qui ponctuent cette reprise en main; puis cette main subtilement rendue, cette constante *vérification du contact*, qui est le mécanisme de sûreté du conteur de talent. Tantôt c'est l'allusion négligente, jetée et entendue à demi-mot, qui souligne qu'on est entre initiés, ou du moins entre gens du même monde.

« Je connais — et tout Paris connaît — une Madame Henri III qui porte en ceinture un chapelet de petites têtes de mort. » (*La vengeance d'une femme*.)

Tantôt l'apostrophe directe qui réveille l'attention de l'auditoire.

« L'avez-vous rencontré quelquefois le docteur Torty? C'était un de ces esprits hardis et vigoureux qui ne chaussent point de mitaines. » (*Le bonheur dans le crime*.)

La quête rapide du clin d'œil de complicité

« Vous savez comme parfois on dit « Folle! » Il le dit ainsi, et il le baisa, ce poignet, avec emportement. » (*Le bonheur dans le crime*.)

La menue énigme mondaine piquée au coin d'une phrase :

« C'était le plus étincelant causeur de ce royaume de

la causerie. Si ce n'est pas son nom, voilà son titre! Pardon — il en avait un autre »... (*Le dessous de cartes d'une partie de whist.*)

Il est inutile de multiplier les exemples. L'auteur ne se borne pas à composer, à rythmer le déroulement de son histoire, dans une sorte de vide idéal, de durée blanche qui est en principe le temps de la lecture : il n'oublie jamais que le conteur est, si je puis dire, « en action » — à chaque instant il indique l'effet, le geste, et comme les bons régisseurs quand ils répètent, il indique toujours « dans le mouvement ». Ce n'est pas un auteur qui nous parle, mais un homme. qui plaisante, qui s'émeut, qui « phrase », qui « poitrine », qui parfois bouffonne — un homme qui continuellement est *en scène*. Or il n'y a pas d'acteur pour un homme seul. L'émotion que Barbey d'Aurevilly souhaite éveiller chez le lecteur, il ne cherche pas à la provoquer directement : elle doit se communiquer à lui déjà amplifiée, réfractée, agrandie, *jouée* comme au théâtre par les mouvements communicatifs d'un auditoire supposé sous le charme, et rendu à chaque instant idéalement présent par l'art du conteur. Personne d'ailleurs n'a défini plus précisément que Barbey d'Aurevilly lui-même à la fois l'originalité et la difficulté propre à son art.

« Et il raconta ce qui va suivre. Mais pourrai-je rappeler, sans l'affaiblir, ce récit, *nuancé* par la voix et le geste, *et surtout faire ressortir le contrecoup* (1) de l'impression qu'il produisit sur toutes les personnes rassemblées dans l'atmosphère sympathique de ce salon? » (*Le dessous de cartes d'une partie de whist.*)

Les points ici sont mis sur les *i*. Le rapport que l'écrivain souhaite entretenir avec le lecteur est un rapport médiat, et si ce lecteur reste bien isolé dans sa lecture, sa communication avec l'auteur passe par un

(1) C'est moi qui souligne.

intermédiaire obligé qui, lui, est pluriel. Et nous voici amenés à introduire dans notre manière d'aborder le texte une double correction d'angle.

J'ai fait allusion tout à l'heure à l'art de l'acteur. En réalité, le ton de Barbey n'est pas exactement théâtral. Il se place plutôt quelque part entre celui du romancier qui écrit pour le lecteur seul et celui du dramaturge, qui loge pour quelques heures le battement d'un cœur unanime dans une foule mêlée. L'auteur fait appel à une complicité à la fois plus restreinte et plus choisie. Ce sont bien ici, sans nul doute, des *ricochets de conversation*. Dans cette réunion de dîneurs triés sur le volet, dans cet auditoire mondain qui fait cercle, on est *entre soi* — on se connaît, et on connaît de longue date le conteur qui prend la parole : sa manière, ses effets, ses tics, sa légende. Il y a connivence, et il y a d'avance complicité. Tout ce qui soulignera la conformité du conteur à son type, déjà gravé d'avance dans l'esprit de l'auditeur, sera le bienvenu — l'attente qui se creuse, se creuse dans une certaine direction : on attend, si je puis dire, avant tout quelque chose qui soit plus *de lui* que nature, et lui-même sait d'avance jusqu'où, dans sa propre ressemblance, il ne risque pas de s'avancer trop loin. Il faut qu'il *joue son personnage*, avec le soupçon de griserie, d'outrance, que donne le sentiment, lu d'instant en instant sur les visages, que, pourvu seulement que ce soit pour se ressembler davantage, il peut tout se permettre, ou presque tout. Quand Barbey d'Aureville va trop loin, quand il se permet des gentilleses de style comme celle-ci :

« Ils formèrent à eux deux ce fameux et voluptueux groupe de Canova qui est dans toutes les mémoires, et ils restèrent ainsi sculptés bouche à bouche le temps, ma foi, de boire sans s'interrompre et sans se reprendre au moins une bouteille de baisers. » (*Le bonheur dans le crime.*)

...on comprend que le lecteur cueilli à froid se hérisse. Mais s'il est en train, si l'art de Barbey a agi sur lui comme il doit le faire; l'a fait entrer dans le jeu; lui a communiqué un peu de cette chaleur complaisante et complice de la foule du quatorze juillet devant le feu d'artifice, où l'esprit critique n'a que faire, il ne se formalise pas, il est ravi au contraire que le Connétable mette parfois dans son style une pointe de vin. Qu'on ne s'y trompe pas : Barbey d'Aureville a aussi ses nuances et ses délicatesses — et même ses litotes. Mais qui ne sait pas être à l'occasion *bon public* n'a que faire de le lire.

L'autre remarque est celle-ci. Dans le petit cercle ainsi suspendu pour un moment aux lèvres de celui qui prend la parole, il y a l'oreille qui écoute le conte, il y a l'œil qui suit l'action et guette l'effet produit sur l'auditoire, et il y a la mémoire, qui habille le conte de tout ce qu'elle sait d'avance du conteur. Pour lire Barbey d'Aureville avec tout le plaisir qu'on doit en tirer, il ne faut pas craindre de le laisser venir épauler lui-même ses livres de toute sa stature légendaire. Il y a peu de cas (il y a tout de même Jarry) où l'homme et ses livres entrent mieux en résonance, se prêtent l'un à l'autre un appui aussi efficace. Il y a ici un style tout court qui renvoie sans cesse à un style de vie, et qui constamment, on dirait, y puise son nerf et son étoffe — parce que le style de vie fut grandement littéraire, et que le style tout court a la vertu singulière d'évoquer l'homme (on dirait jusqu'à la cambure célèbre et jusqu'au port de tête) intensément. *Les Diaboliques* ne *passent* vraiment comme elles doivent passer — mais alors merveilleusement — que rehaussées, avivées, enluminées par la présence comme en surimpression — oui, la présence réelle, énorme et continue, de leur auteur. Il faut les lire un œil seulement sur la page, l'autre sur le remous et le fouettement de cape que soulève encore dans la mé-

moire le passage monumental du Connétable — le gilet, la canne, le corset, les *mots* célèbres, le flamboiement de l'œil, de la crinière et du paraphe. Il faut certes le lire, je l'ai dit, comme il doit être lu : « dans le mouvement ». Mais pour tirer tout le plaisir, particulier et rare, qu'on peut tirer de sa lecture, il ne faut jamais non plus oublier de prendre à la lettre le commandement premier qu'il promulguait avec sa majesté coutumière, pour son admirateur Léon Bloy : « *Contemplez-moi.* »

Et laissons maintenant la parole au texte, qui n'est pas peu.

JULIEN GRACQ