

L'Espagne de Barbey d'Aurevilly

Yves Avril

Volume 2, numéro 1, avril 1969

La France et le monde hispanique (XVIII^e et XIX^e siècles)

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500057ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500057ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Avril, Y. (1969). L'Espagne de Barbey d'Aurevilly. *Études littéraires*, 2(1), 33–55.
<https://doi.org/10.7202/500057ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1969

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

L'ESPAGNE DE BARBEY D'AUREVILLY

yves avril

I

MODE ET INFLUENCES

L'espagnolisme

Être espagnole, à cette époque-là, c'était quelque chose ! C'était une valeur sur la place. Les romans d'alors, le théâtre de Clara Gazul, les poésies d'Alfred de Musset, les danses de Mariano Camprubi et de Dolorès Serral faisaient excessivement priser les femmes orange aux joues de grenade, — et, qui se vantait d'être Espagnole ne l'était pas toujours, mais on s'en vantait¹.

« Cette époque-là », c'est la fin du règne de Louis-Philippe, c'est-à-dire les années 1840 à 1848. L'auteur de « la Vengeance d'une femme », d'où est tirée cette citation, ne fait que rappeler les manifestations d'une mode, en réalité bien plus ancienne que le règne de Louis-Philippe et dont ses lecteurs de 1874 pouvaient encore constater les effets.

La mode est souvent l'expression, sous des dehors artificiels et ridicules, d'aspirations profondes : dans les caractères mêmes de l'espagnolisme, goût pour la violence, foi, crudité, couleur, on décèle tout ce que la société française pouvait avoir de terne,

¹ Barbey d'Aurevilly, *Œuvres romanesques complètes*. Introduction et notes de Jacques Petit. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, p. 235. Les *Œuvres romanesques complètes* seront désignées par le sigle *ORC*, les *Lettres à Trébutien*, édition François Bernouard, 4 vol., par *LT*, les *Disjecta Membra*, Paris, la Connaissance, 1925, 2 vol., par *DM*. — Nous n'avons eu à notre disposition que deux des vingt-six volumes des *Œuvres et les hommes* (OH). Beaucoup de nos citations ne sont que de seconde main. Chaque fois que nous le pourrons, nous donnerons la référence précise.

de mièvre, de sceptique et de patelin. Barbey, qui tombait dans tous les panneaux de son siècle, ne serait-ce qu'en s'y opposant systématiquement, ne devait pas manquer de donner tête baissée dans celui-là. L'héroïne de « la Vengeance d'une femme », la duchesse de Sierra-Leone, ne semble pas « plus tenir à sa qualité d'Espagnole qu'à toute autre chose qu'elle aurait fait chatoyer . . . » mais Barbey, apparemment, n'est pas mécontent de passer pour un grand d'Espagne :

Il était accompagné de peintres qui m'ont pris (*mos est*) pour un Espagnol ².

Ainsi sa vie et son œuvre sont marquées par le désir de suivre les conventions en les heurtant le plus brutalement possible. Mais il va se constituer peu à peu, sous des influences diverses, une sorte d'Espagne intérieure, qui deviendra, plus qu'un paysage, une religion et une esthétique, au point que d'authentiques Espagnols le reconnaîtront plus tard, sinon pour père spirituel, au moins pour inspirateur et maître.

Mais faire l'histoire de ces influences, c'est chercher la clé d'un des songes du romantisme français, c'est faire l'histoire des fréquentations espagnoles de plusieurs générations d'écrivains entre 1808 et 1889, dates de la naissance et de la mort de Barbey d'Aurevilly. Nous nous bornerons à relever ce qui a trait à l'Espagne dans les romans et les œuvres critiques, mais aussi dans les cinq *Memoranda* où Barbey consigne entre 1838 et 1864, avec de nombreuses interruptions, le fruit de ses lectures, ses pensées et ses rencontres et dans *les Lettres à Trébutien*, le libraire de Caen, dont il conservera l'amitié malgré la grisaille et les tempêtes de 1830 jusqu'à la rupture définitive en 1858.

À première vue nous ne trouvons rien de bien original : la France du XIX^e siècle, surtout après les deux guerres d'Espagne, celle des armées napoléoniennes en 1808, celle menée par le duc d'Angoulême en 1823 après le Congrès de Vérone, — « ma guerre », dit Chateaubriand, — se crée, en entendant les récits des soldats, une Espagne fantaisiste, ruisselante de sang, peuplée de moines sadiques et d'inquisiteurs, parfois illuminée des éclairs mystiques de saint Jean de la Croix et de sainte Thérèse. Les Espagnols l'appelleront : l'Espagne de « la légende noire ». Le Mesnilgrand du *Dîner d'athées*, que Barbey avait rencontré dans

² *Ibid.*, p. 923.

son enfance, a peut-être, par ses récits de la guerre de 1808, initié l'écrivain à cette légende.

Mais ne joue pas un rôle négligeable dans la formation de Barbey la lecture de certains écrivains français du XVIII^e siècle: les diableries de Cazotte et de Lesage devaient l'intéresser d'abord parce qu'il y était question du diable, ensuite parce que *le Diable amoureux* comme *le Diable boiteux* sont des œuvres inspirées par l'Espagne; mais de Lesage comme de Beaumarchais il récuse violemment le témoignage. S'il accorde quelque crédit à Almaviva, il méprise Figaro; sur *Gil Blas* il porte ce jugement indigné:

Le Sage peignit (si cela peut s'appeler peindre?) une espèce d'Espagne à la française et à teintes adoucies... Non pas cette énergique Espagne, fragment resté d'un Moyen-âge sublime, partout, excepté là, effacé! le pauvre Le Sage ne se douta jamais de cette magnifique Espagne-là. Elle eût effrayé et déconcerté sa nature tempérée, à ce Français du XVIII^e siècle [...]. Il nous mit une visière verte pour regarder l'Espagne ensoleillée, qui nous aurait aveuglés de son âpre beauté [...]. Il versa de l'eau dans ce vin de feu [...]. Il glissa sur les mœurs de ce peuple si fièrement sérieux et si sombrement grave, avec la petite rose de la gaieté française à la bouche [...]³.

Ce jugement d'aveugle n'est évidemment pas un jugement de critique littéraire: il est voisin de cette critique du siècle de Lesage, dont la valeur est toute entière dans l'exaspération:

Ce siècle, qui ne comprenait pas qu'on pût être Persan, dut trouver, le fin connaisseur qu'il était des mœurs étrangères! le roman de *Gil Blas* une œuvre diablement espagnole, sur le simple vu de quelques résilles et de quelques guitares, et surtout de quelques sandales d'inquisiteurs laissées à la porte de la chambre des femmes pour empêcher ces polissons de maris d'entrer⁴.

Au malheureux Lesage qui, à notre connaissance, n'a jamais prétendu représenter une Espagne authentique, Barbey reproche, avec son ordinaire absence d'humour, d'être la légèreté s'attaquant à la grandeur, le superficiel au profond, le moucheron au lion. Le lion est vaincu, mais le moucheron périt. De toutes

³ OH, t. XIX, *Romanciers d'hier et d'avant-hier*, Paris, Lemerre, 1904, pp. 311-312.

⁴ Ibid., p. 114.

façons, Barbey oublie que l'Espagne du moucheron, comme celle du lion, n'est qu'une fable.

En 1795 paraît un des premiers romans dits frénétiques, *le Moine*, de l'Anglais Lewis. Il est symptomatique que l'action de cette œuvre, à l'origine de toute une série de romans français où l'on viole et l'on tue, l'on exorcise et l'on se damne, soit située en Espagne : preuve d'ailleurs que les Français n'attendent pas les guerres du XIX^e siècle pour illustrer la « légende noire ». En tout cas, *le Moine* inspirera certainement Barbey lorsqu'il écrira, sinon *l'Ensorcelée*, au moins *Une Histoire sans nom*.

Quand Barbey compose ses premiers récits, *le Cachet d'Onyx* (1831), *Léa* (1832), *Germaine ou la pitié* (1835), qui contiennent en germe bien des thèmes des *Diaboliques*, l'Espagne est à la veille de la guerre civile ; c'est l'époque où l'espagnolisme fait fureur en France. Chateaubriand, l'initiateur en tout, a publié en 1826 *le Dernier Abencérage*, Musset a scandalisé la société romantique avec ses *Contes d'Espagne et d'Italie* (1829). La représentation d'*Hernani* a laissé sa marque éclatante dans toutes les mémoires. Balzac écrit *El Verdugo* (1825), *Les Marana*, *Un grand d'Espagne* (1832) : Barbey lui empruntera l'idée du « Rideau Cramoisi » et le « meneo » d'*Une vieille maîtresse* :

C'était ce *meneo* des femmes d'Espagne dont j'avais tant entendu parler aux hommes qui avaient vécu dans ce pays . . . Deux éclairs, je crois, partirent de cette épine dorsale qui vibrait en marchant comme celle d'une nerveuse et souple panthère . . . 5.

En lisant *Un grand d'Espagne* on prend la température de la mode espagnole. Un des personnages nous confie :

La crainte de l'Espagne est, chez moi, une superstition. Dès mon enfance, j'ai lu des livres espagnols, un tas d'aventures sombres et mille histoires de ce pays, qui m'ont vivement prévenu contre ses mœurs. Eh ! bien, depuis mon entrée à Madrid, il m'est arrivé d'être déjà, sinon le héros, du moins le complice de quelque périlleuse intrigue, aussi noire, aussi obscure que peut l'être un roman de lady Radcliffe 6.

5 *ORC.*, t. I, p. 273.

6 Balzac, *la Comédie humaine*, Bibliothèque de la Pléiade, t. IV, pp. 106-107. Sur cette question, voir la thèse de Victor M. Leathers, *l'Espagne et les Espagnols dans l'œuvre d'Honoré de Balzac*, Paris, Honoré Champion, Bibliothèque de la Revue de littérature comparée, 1931.

Ainsi une fatalité pèse sur ce malheureux pays : l'évoquer, pour la génération de 1830, c'est aussitôt faire référence aux romans frénétiques anglais, quand ce n'est pas aux romans français du XVIII^e siècle.

Ne parlons pas de Mérimée que Barbey n'apprécie guère mais qu'il lit pourtant, de Gautier sur lequel il faudrait écrire plusieurs volumes. Notons simplement que Barbey et Gautier resteront toujours des amis fidèles et des admirateurs réciproques. C'est à l'occasion de la parution d'*Une vieille maîtresse* que Barbey fait sa connaissance :

Je dîne avec Th. Gautier, littéralement fou de mon Espagnole, et qui a taillé sa plume pour elle ⁷.

Notons également que Gautier est un de ceux qui ont fait connaître à la France et à Barbey la peinture espagnole et qui, avant Baudelaire, l'ont fait aimer.

Sur un ton plus sérieux que Musset, un des poètes préférés et les plus respectés de Barbey, Vigny, avait inséré dans *les Poèmes antiques et modernes* (1837), deux poèmes d'inspirations espagnole, *Dolorida* et *le Trappiste*, tandis que Nodier publiait *Inès de las Sierras* et que Stendhal, pour lequel Barbey aura toujours une grande faiblesse, donnait à *la Revue de Paris*, *le Coffre* et *le Revenant* et *le Philtre* (1830) ⁸.

Dans ces années 1830-1840, les éditeurs et les revues publient fréquemment des récits de voyages en Espagne, ceux du comte Alexis de Saint-Priest ou du baron Taylor par exemple, qui alternent avec des articles et des brochures sur la situation politique de ce pays, alors en proie aux plus cruelles divisions. En 1834, à la mort de Ferdinand VII, s'élève une querelle dynastique entre les partisans de la fille du roi défunt, Isabelle, et du frère de Ferdinand, don Carlos. Marie-Christine, mère d'Isabelle, prend la régence en attendant la majorité de sa fille, tandis que les « Carlistes » ouvrent les hostilités contre ceux qu'on appelle désormais les « Christinos ». L'espagnolisme dès lors se complique : les

⁷ L. T., t. II, p. 151.

⁸ Remarquons, comme une habitude tout à fait admise à l'époque mais qui ferait hurler aujourd'hui, que les écrivains parlaient aisément de pays qu'ils n'avaient jamais vus. Si Mérimée et Gautier connaissaient bien l'Espagne, Hugo n'en avait que des souvenirs d'enfance, Stendhal y avait passé quelques jours. Ni Balzac, ni Musset, ni Vigny n'avaient franchi les Pyrénées. Barbey, en 1847, songe à se rendre à Malaga. Mais il renonce à son projet.

lectures de Barbey reflètent son double aspect; l'exotisme va souvent céder la place aux prises de position politique.

Le 19 septembre 1836, Barbey lit un ouvrage de l'explorateur Bory de Saint-Vincent, et porte sur l'auteur, très curieusement, le jugement même qu'il portera quelques années plus tard sur un autre visiteur de l'Espagne, Astolphe de Custine, avec qui il se liera d'amitié au point de lui dédier *l'Ensorcelée* :

L'auteur, un homme distingué (de mœurs bizarres et de hardiesse que le troupeau bêlant des honnêtes gens appelle des vices) ⁹.

Vers la même époque il commence à apprendre l'espagnol, mais ne parvient jamais, semble-t-il, à le parler couramment. Il suit avec passion dans *la Revue des deux mondes*, qu'il lit régulièrement avec l'espoir toujours déçu de s'y faire admettre, les articles de Louis de Carné, et déjà sous le jeune jacobin qu'il est alors, on sent percer le « réactionnaire » qu'il sera bientôt: l'Espagne, dit-il, y est « bien jugée, je crois, et avec connaissances réfléchies des pentes *certaines* de l'esprit européen, qui n'est pas où le fourrent nos politiques *de moralité et de progrès*, dans leur sacré et sot verbiage que Dieu confonde à jamais ¹⁰ ».

Pourtant aucune des tentatives carlistes ne rencontre sa sympathie. Le 10 novembre 1836, il note: « L'Espagne patauge toujours dans les mêmes horreurs ¹¹ », et le 10 novembre: « Rien de neuf, si ce n'est le succès de Gómez et de *Las Carlistas* en Espagne, et l'arrivée du danseur Guerra à Paris, baladins parfumés et baladins sanglants ¹² ».

Dans un domaine moins actuel, il découvre, sur la recommandation de Byron, le livre de Washington Irving, les *Contes de l'Alhambra* ¹³: il les trouve « écrits avec beaucoup plus d'esprit et de grâce » qu'il n'en supposait « à un Américain ». Cette lecture, comme celle du *Dernier Abencérage*, explique, sans les excuser, les lourdes allusions d'*Une vieille maîtresse* aux Maures, à Boabdil, aux « lions chimériques de l'Alhambra ». Quelques

⁹ *ORC*, t. II, p. 745. Astolphe de Custine publia en 1838: *l'Espagne sous Ferdinand VII*.

¹⁰ *ORC*, t. II, p. 760. Voir aussi p. 804.

¹¹ *Ibid.*, p. 768.

¹² *Ibid.*, p. 775.

¹³ Paru à Londres en 1832, sous le titre, *The Alhambra; a series of Tales and Sketches of the Moors and Spaniards*, ce livre fut publié à Paris la même année et connut un vif succès.

semaines plus tard, ce sont les lettres de la duchesse d'Abrantès, l'amie de Balzac, mais, pour Barbey, *les Scènes espagnoles*, c'est « du bavardage ».

Comme elle a habité l'Espagne, il pouvait se trouver dans cet ouvrage quelques détails sur les mœurs du pays, et voilà pourquoi je me suis hasardé à cette lecture, malgré le sexe de l'auteur [. . .] Je n'ai rien vu dans ce livre qui montrât la moindre habitude d'observation ¹⁴.

Ainsi, dans ces années, l'écrivain baigne dans l'espagnolisme : politique, littérature, peinture, mondanités, tout l'invite à franchir en imagination les Pyrénées. Il passe de la « sottise » *Conquista de Méjico* ¹⁵ de Solís, aux « 80 pages des lourds et personnels *Mémoires de Córdova* ¹⁶, cherchant des documents pour » sa « brochure sur l'Espagne ». En novembre 1838, il est toujours « à la chasse aux documents sur la question espagnole ¹⁷ ». Après l'arrivée de la danseuse Dolorès Serral qu'il rencontre par hasard en 1837, une exposition de peinture espagnole s'ouvre en janvier 1838 au Louvre. Cette importante collection, réunie par les soins du baron Taylor, présentait au public français « 81 Zurbarán, 25 Ribera, 38 Murillo, 19 Velásquez, 8 Greco [. . .] en tout 400 toiles formant un ensemble complet. . . ¹⁸ » ce qui faisait dire à Stendhal :

Dans ce moment on est fou de l'école espagnole [. . .] M. Taylor a rapporté au Louvre cent vingt tableaux espagnols, dont vingt sont des chefs-d'œuvre; ils sont de Murillo, Velásquez et Cano . . . Ces Espagnols sont admirables pour peindre un moine qui a peur de l'enfer ¹⁹.

Beaucoup de ces toiles provenaient des pillages des armées napoléoniennes, d'autres, celles dont parle Stendhal en particulier, avaient été achetées par le baron Taylor souvent à des conditions fort intéressantes, que favorisaient les graves désordres de ce

¹⁴ *ORC*, t. II, pp. 803-804.

¹⁵ *Ibid.*, p. 829.

¹⁶ *Ibid.*, p. 985.

¹⁷ *Ibid.*, p. 986.

¹⁸ René Jasinski, *l'España de Théophile Gautier*, édition critique, Paris, Librairie Vuibert, 1929, p. 23.

¹⁹ Stendhal, *Correspondance*, t. X, édition du Divan, pp. 73-74.

pays. Avant de faire ses débuts de critique d'art au *Gaulois* où il « fera » le salon de 1872, Barbey peut se nourrir de Velásquez et de Zurbarán, et élaborer son esthétique en contemplant les *Vierges* et les *Pouilleux* de Murillo.

L'Espagne par elle-même

Par la peinture, Barbey prend contact, sans intermédiaire, avec la culture et l'art du monde hispanique. Mais il est difficile de savoir exactement quelle connaissance l'écrivain avait de la littérature espagnole. Comme tous les écrivains de son temps, il a lu, semble-t-il, quelques *romances* : dans *Une vieille maîtresse*, il fait allusion à la belle Florinda, au roi Rodríguez et au comte Julien²⁰, dont la vengeance est plus singulière encore que celle de « la Vengeance d'une femme » ; le théâtre des XVI^e et XVII^e siècles, Lope de Vega et surtout Calderón²¹ :

Est-ce que le grand *Calderón de la Barca*,— un des plus grands artistes qui aient jamais existé,— n'a pas trouvé dans le Catholicisme des sujets de drame et des ressources de passion, supérieures à tout ce que Shakespeare lui-même a mis en scène avec son prodigieux Génie et son impie sérénité d'observateur²² ?

Il évoque fréquemment *Don Quichotte* de Cervantès, qu'il tient en médiocre estime et auquel il reproche, comme le font beaucoup des romantiques, d'être « un livre monotone, d'une gaieté de muletiers, ayant toujours le même goût d'ail et de proverbe²³ », et d'avoir ridiculisé les sentiments sublimes. Il écrira même, pour *le Pays*, en 1853, un article sur la Deuxième partie de *Don Quichotte* composée par un mystérieux contemporain de Cervantès, connu sous le nom d'Avellaneda. Barbey était tout indiqué pour écrire cet article vengeur, puisqu'Avellaneda, au grand scandale de Cervantès, rendait « l'ingénieux hidalgo » infidèle à Dulcinée, en

²⁰ *ORC*, I, p. 240.

²¹ Voir la thèse de Victor M. Leathers déjà citée. On s'aperçoit que Balzac a lu à peu près les mêmes livres, subi les mêmes influences, porté les mêmes jugements que Barbey et probablement beaucoup d'autres écrivains romantiques.

²² *LT*, II, p. 201.

²³ *OH*, t. IV, *les Romanciers*, Paris, Amyot 1865, p. 263. Après l'édition de Lesage au XVIII^e siècle, la première grande traduction française est celle de Viardot en 1836. La suite d'Avellaneda paraît en 1853 dans la traduction de Germond de Lavigne. Voir Paul Hazard, *Don Quichotte*, librairie Mellottée, pp. 344-359.

faussant ainsi complètement le sens du roman. Ce n'est pas sans raison qu'un biographe de Barbey, Roger Bésus, l'appellera le « Don Quichotte des lettres françaises ».

Sainte Thérèse demeure sa figure préférée :

Sainte Thérèse, qui n'est guère connue en France que par deux ou trois mots sublimes, exprime l'amour avec une telle flamme qu'elle a vaincu, avec ces deux ou trois mots, l'ironie du peuple le moins romanesque de la terre, et elle a eu pour lui le charme du romanesque [. . . Elle] n'est pas seulement la gloire de l'Espagne mais de la chrétienté et de l'âme humaine, et aussi de l'esprit humain . . .²⁴.

Il n'est presque aucune de ses œuvres où Barbey ne fasse allusion, plus ou moins directement, à cette incarnation de l'âme espagnole. Dès *le Cachet d'onyx*, sainte Thérèse est l'Amour : « Sainte Thérèse mourut d'amour pour son Dieu, brûlée de désirs comme on en brûle pour une créature humaine²⁵ ». Elle revient dans *Une vieille maîtresse*, à propos de la malheureuse Martyre de Mendoza, dont le nom appartient à une grande famille espagnole, qui réalise pour l'infidèle Marigny « le mot de sainte Thérèse qui défiait Dieu de l'empêcher de l'aimer, même en la damnant, même en la plongeant dans son enfer²⁶ ».

De même on peut dire de Jéhoël de la Croix-Jugan, dans *l'Ensorcelée* « ce que sainte Thérèse disait du Démon : « Le malheureux ! il n'aime pas !²⁷ » ; M. Jacques Petit suggère même que la céleste Calixte du *Prêtre marié* a été inspirée par la figure de la sainte d'Avila²⁸. D'ailleurs, du *Cachet d'Onyx* aux *Diaboliques*, le nom de sainte Thérèse, lorsqu'il apparaît, est toujours encadré par deux termes révélateurs, l'« amour » et « Satan ».

À côté des grands saints, les inquisiteurs et les politiques. Barbey lit les *Lettres sur l'Inquisition* de l'abbé Maurel²⁹ et formule cette constatation qui va angoisser l'Espagne de 1898 :

Instituée vers la fin du XV^e siècle, cette inquisition a été supprimée au commencement du XIX^e. Or, ces trois siècles ont été pour l'Espagne

²⁴ *Ibid.*, t. XXII, *Femmes et Moralistes*, Paris, Lemerre, 1906, p. 56.

²⁵ *ORC*, I, p. 7.

²⁶ *Ibid.*, p. 340.

²⁷ *Ibid.*, p. 665.

²⁸ *Ibid.*, p. 1425.

²⁹ *DM*, II, pp. 157-162. Voir aussi la conclusion du *Sentiment tragique de la vie*, de Miguel de Unamuno, Gallimard, Coll. *Idées*.

une période de paix et de gloire, et supprimée une fois, l'Espagne a perdu l'Amérique et son influence dans le monde³⁰.

Ximénès [. . .] rapportait tout au salut des âmes [et] regardait l'Inquisition comme le chef-d'œuvre du gouvernement catholique³¹.

Les deux Torquemada l'intéressent aussi, le théologien comme l'inquisiteur ; il leur empruntera même leur nom pour l'attribuer à la famille de la duchesse de Sierra-Leone, en lui restituant sa forme italienne, plus parlante à son imagination, de Turre-Cremata (terre brûlée).

Sur Philippe II, « le sombre Cloîtré de l'Escorial », il lit en 1858, le livre de Prescott : *History of Philip II of Spain*³², et explique que seul l'amour peut faire comprendre les cruautés de son gouvernement contre les ennemis de sa foi, contre les blasphémateurs et les négateurs du Dieu qu'il aimait³³ ». Il projette même d'écrire en 1850 une comédie politique dont le héros serait Alberoni³⁴. Elle reste à l'état de projet, comme la brochure qu'en 1838 il prépare, avec tant de conscience, sur l'Espagne.

Religion et politique

Avec une telle formation et de tels enthousiasmes, on comprend mieux qu'il ait écrit *l'Ensorcelée*, *Destouches* et les *Diaboliques*. Il a eu pourtant besoin de traverser toute une série de crises ; elles aboutissent à une double conversion. Depuis 1845, l'influence de son amie Eugénie de Guérin, de la baronne de Maistre, nièce de Joseph de Maistre, des lectures diverses, le besoin de se séparer d'une société de plus en plus sceptique, l'ont mené au catholicisme. Dans le même temps, il est devenu monarchiste et, Barbey étant ce qu'il est, légitimiste. Ses professions de foi lui ressemblent : une provocation d'abord. En 1850, il publie *Du Sacerdoce de l'Épée*, apologie de la guerre civile, qui fait évidemment scandale³⁵. Pour lui, exalter la guerre civile, plus sainte que la guerre internationale, parce qu'on sait pourquoi

³⁰ *Ibid.*, p. 328.

³¹ *Ibid.*, p. 160.

³² *Ibid.*, I, p. 93.

³³ *OH*, t. X, *les Historiens*, Paris, Quentín, 1888, pp. 174-175.

³⁴ *LT*, p.47.

³⁵ Paru dans la revue légitimiste *la Mode*, le 15 mai 1850, le texte de cet article a été reproduit dans *les Cahiers aurevilliens*, nos 7 et 8, de juin 1938.

on se bat, c'est en même temps exalter la guerre de religion ; c'est rejoindre avec fracas le « prophète du passé », Joseph de Maistre ; c'est s'attirer les sympathies des carlistes et des monarchistes espagnols, comme le fils spirituel de Bonald et de Maistre, Donoso Cortès.

Donoso Cortès avait suivi le trajet inverse de celui de Lamennais : de libéral, il était devenu ultra, et ainsi rejoignait Barbey d'Aurevilly. Ambassadeur d'Espagne à Paris, il rendait compte à sa souveraine de la vie dans la capitale française, se mêlait aux milieux légitimistes qui oscillaient alors entre les Carlistes et les *Christinos*. Son *Essai sur le catholicisme*, paru en 1851, et dont Veuillot avait eu, dès 1850, le manuscrit entre les mains, tout imprégné de philosophie maistrienne, devait plaire à Barbey et à ses amis, Trébutien comme Blanc Saint-Bonnet. Écrivant à propos de la société parisienne des phrases telles que celle-ci :

Dans cette société, la bassesse des âmes est elle qu'elle rend impossible tout effort héroïque dans la voie du bien comme dans celle du mal et qu'elle empêche le crime comme la vertu, s'il a quelque chose d'extraordinaire et de grand ³⁶.

il rejoignait, politiquement, moralement, religieusement le lecteur de Stendhal comme le futur auteur des *Diaboliques* qui déplorait la lâcheté des légitimistes, tellement inférieurs à leurs « grands ancêtres » chouans ou à la duchesse de Berry, « le vrai roi ». Les relations entre Donoso Cortès et Barbey eussent pu devenir fécondes, mais la conversion du second précède de peu la mort du premier. D'un autre côté, Barbey est réticent, par jalousie peut-être, parce que, légitimiste français, il est humilié de la bassesse de ses compatriotes, plus particulièrement parce que Trébutien s'enthousiasme un peu vite à son gré, plus généralement, parce qu'il souffre de la maladie infantile du légitimisme : individualiste, indépendant, facilement dupe, il refuse le ralliement :

Je vous dirai que ce *Donoso Cortès* ne me semble pas valoir la sympathie et l'admiration que vous avez pour lui. Il imite de Maistre, mais comme le corbeau imite l'Aigle, et il n'enlève pas le mouton. Il est bouffi et vide. Il a un grand son parce qu'il a un grand creux

³⁶ Juan Donoso Cortès, *Obras completas, recopiladas e anotadas con la aportación de nuevos escritos*, por el Dr. D. Juan Juretschke, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1946, t. II, p. 693. Voir aussi les *Lettres sur la France de 1851 et 1852*, pp. 651-742 du même ouvrage.

[. . .] Il est comme Balmès (qu'on a aussi beaucoup trop vanté), comme tous les Espagnols, ces Irlandais du Midi qui n'ont guères, que la *Bombast* de l'expression. En fait de gloire, on souffle souvent des omelettes. Vous verrez si celle de Donoso Cortès n'est pas une de ces omelettes soufflées, qui retombent comme elles s'enlèvent ³⁷.

Mais, malgré cet accès de mauvaise humeur, la rencontre de Donoso Cortès va sans doute précipiter sa conversion au carlisme. En février 1855, il note :

Voici un officier carliste espagnol de mes bons amis qui entre chez moi à cette heure indue. Je vous quitte pour l'écouter. Il paraît que les Carlistes espagnols vont entrer en campagne ³⁸.

Cet officier était un excellent informateur puisqu'en 1855, de l'autre côté des Pyrénées, la guerre civile se rallume. Barbey pourra, quelques années plus tard, opposer l'obstination et le courage de Carlos VII aux attermolements du « *coglione* de prétendant » Henri V.

La Malagaise

Il avait eu aussi auparavant des fréquentations moins idéologiques. Le 26 juillet 1843 il parle à Trébutien de la mystérieuse Vellini, sa « Malagaise » et l'héroïne du roman *Une vieille maîtresse* :

Sur ce, mon cher Trébutien, je ferme ma lettre en vous souhaitant le bonjour pour m'occuper d'une *Muchacha* qui fait des folies à mon coude pendant que je vous écris ces gravités. C'est ma maîtresse . . . d'espagnol. Elle est de Malaga, brune, dorée, parfumée comme le vin de son pays. Mais elle est un peu moins douce et jouerait volontiers du *Chuchillo* (*sic*). Je me croirai incomplet tout le temps que je n'aurai pas reçu un coup de *Chuchillo* de cette toute petite main-là . . . ³⁹.

et, après la publication du roman :

Vous avez bien deviné pour *Vellini*; c'était même *Vellini* qu'elle s'appelait. Je n'ai presque rien inventé du tout . . . seulement cela

³⁷ *LT*, II, p. 165.

³⁸ *Ibid.*, III, p. 213.

³⁹ *Ibid.*, I, p. 85.

s'est brisé. Cela a été long, mais cela s'est brisé, comme les sucriers qu'elle me jetait à la tête. Le Roman n'a pas de fin, mais la réalité en a eu ⁴⁰.

Vellini a rendu perplexes les biographes de Barbey. Elle n'a laissé aucune autre trace. Fatalement, on a mis en doute son existence. De fait, si nous admettons que cette femme est imaginaire, nous pouvons assister, en lisant les *Memoranda*, au processus de création d'un personnage aurevillien. Vellini est

petite et maigre. Sa peau, qui manquait ordinairement de transparence, était d'un ton presque aussi foncé que le vin extrait du raisin brûlé de son pays. Son front, projeté durement en avant, paraissait d'autant plus bombé que ce nez se creusait un peu à la racine [... sa bouche est trop grande, sa poitrine plate, elle lui donne] un air de jeune garçon déguisé [... mais], l'Expression — ce dieu caché au fond de nos âmes — la créait par une foudroyante métamorphose. [...] Nulle colère n'enflammait ses yeux noirs, profonds comme le velours qui absorbe la lumière sans la renvoyer ⁴¹.

Nous retrouvons tous ces traits épars dans les *Mémoires*. Le 6 octobre 1836, Barbey remarque « une femme digne du pinceau de Murillo, pour le genre de beauté », puis une autre femme aux yeux noirs, « mince (trop mince même) ⁴² » ; le 19 décembre 1837 :

Remarqué la mise de la danseuse *Dolorès Serral* qui se promenait là [...] Elle a les *prunelles* les plus *larges* et les plus *mates* que j'aie vues, recevant la lumière et ne la donnant pas ⁴³.

Le 3 octobre 1838, c'est « M^{me} de Gr... , Espagnole d'accent et même de langage en français, laide, mais expressive, et fort intelligente, à ce que je crois ⁴⁴ ». Si nous ajoutons à ces quelques notes, certaines descriptions d'Eugénie de Guérin, nous voyons que Barbey part essentiellement du regard ou plutôt de la lumière du regard et de l'expression pour constituer son personnage. Nous verrons qu'il s'agit là d'une véritable esthétique morale.

⁴⁰ *Ibid.*, II, p. 225.

⁴¹ *ORC*, I, pp. 235-236, p. 239.

⁴² *ORC*, II, p. 765.

⁴³ *Ibid.*, II, p. 860.

⁴⁴ *Ibid.*, II, p. 977.

Qu'elle ait existé ou non, la Malagaise va marquer l'œuvre de l'écrivain : sorcière, surperstitieuse, violente, dominatrice, sensuelle, le dieu de l'Expression est en elle. Quant au roman, qui est le premier grand roman publié par Barbey, on peut lui pardonner les pires poncifs, que la *señora* Vellini soit fille d'un toréador et d'une duchesse portugaise réfugiée en France, qu'elle joue du *cuchillo*, qu'elle ait du sang mauresque, qu'elle ait été bénie par une gitane, et que même elle dise « caramba », puisque, dès ce roman, l'Espagne intérieure de l'auteur est née.

II

L'ESPAGNE INTÉRIEURE DE BARBEY D'AUREVILLY

Barbey d'Aurevilly et Valle-Inclán

La composition de *l'Ensorcelée*, premier roman « chouan », de 1850 à 1852 est sans aucun doute en relation étroite avec la provocation du *Sacerdoce de l'Épée*. Parenté idéologique évidemment, mais aussi parenté esthétique, s'il est vrai que l'esthétique aurevillienne est toujours liée à la morale. Dans le roman suivant, *le Chevalier Destouches*, le thème de la guerre civile est plus apparent encore : la guerre y est présente. L'univers de ces deux romans ressemble à celui que nous présentera, quarante ans plus tard, un disciple enthousiaste de Barbey, l'Espagnol Ramón del Valle-Inclán.

Valle-Inclán n'a jamais rencontré le « Connétable des lettres françaises » : né en 1866, il avait vingt ans à la mort de Barbey ; s'il lui avait été possible d'entreprendre un pèlerinage à Paris, il n'aurait pas manqué de le faire, Ramón Gómez de la Serna nous en donne un témoignage plutôt cocasse⁴⁵. Mais ce que dit M. Jean Camp dans son introduction à *la Guerre carliste*⁴⁶, on pourrait le reprendre, *mutatis mutandis*, à propos de l'écrivain français :

Tout conspire à éduquer curieusement sa sensibilité : les légendes de saints et de sorcières, de pécheurs et de pénitents, les superstitions

⁴⁵ Voir le *Muestrario* ; dans *Efigies*, Madrid, Aguilar, 1960, Ramón Gómez de la Serna trace un portrait extrêmement intéressant de Barbey d'Aurevilly et pose le problème de l'influence de l'écrivain français sur Valle-Inclán.

⁴⁶ Ramón del Valle-Inclán, *la Guerre carliste : les Croisés du Roi* (1908), *la Lueur du brasier* (1909), *Comme un vol de gerfauts* (1909), roman traduit de l'espagnol par Bernard Sesé et Maurice Lacoste. Préface de Jean Camp, Gallimard, Collection *du Monde entier*, 1966.

populaires, les chansons et les coutumes, les héros humains et irréels enrichissent peu à peu son âme d'enfant et lui préparent une personnalité peu commune ⁴⁷.

Valle-Inclán vit son enfance en Galice, comme Barbey en Normandie, dans « les fossés du Cotentin », à Valognes et à Saint-Sauveur-le-Vicomte. L'un et l'autre sont bercés des récits de la guerre civile : pour Barbey, c'est la chouannerie, pour Valle-Inclán, la première guerre carliste. L'Espagnol aura le privilège de vivre, bien jeune encore, les deux suivantes. Tous deux en tout cas ont violemment pris parti, mais sont d'esprit trop supérieur pour se laisser prendre aux artifices de la propagande et à ses images d'Épinal. Ainsi s'explique le ton de l'article par lequel Barbey anéantit le *Quatre-vingt-treize* de Victor Hugo.

Aux bergers sorciers de *l'Ensorcelée* répondent les mendiants de *Lueur du brasier*, à Jéhoël de la Croix-Jugan, le beau Cara de Plata et le curé Santa-Cruz du *Vol de gerfauts*. Le passé de la guerre pèse de tout son poids sur les deux œuvres : dans les nouvelles de *Jardin ombreux*, bien des personnages se sont illustrés pendant les hostilités, comme de nombreux héros des *Diaboliques* ne sont tels que parce que leur passé est un passé de rebelle et de guerrier. Dans *Destouches* et dans *la Guerre carliste*, la guerre est là ; dans les *Diaboliques*, dans *Jardin ombreux*, elle a été. Ce monde n'est pas une légende dorée : les héros des deux écrivains sont durs, sans pitié : le meunier de *Destouches* est atrocement puni de sa trahison comme le jeune soldat loyaliste des *Croisés du Roi*, mais l'innocence de ce dernier donne au lecteur une désagréable impression d'absurdité. Valle-Inclán est peut-être plus fin, plus sceptique que le Français.

D'autres différences plus importantes les séparent : Barbey est davantage préoccupé du symbole, Valle-Inclán de la réalité poétique. Jéhoël de La Croix-Jugan est une figure qui s'impose par sa force et son mystère, la torture de son âme n'est que suggérée, Santa-Cruz médite, doute, se fatigue, vieillit : il est vivant et nous l'aimons. Barbey, nourri de Görres et de *la Mystique divine, naturelle et diabolique* ⁴⁸, est souvent théorique, il provoque, affirme et démontre, Valle-Inclán confie ses personnages au lecteur qui les regarde vivre avec tendresse.

Enfin les héros de l'Espagnol voyagent. Leur mobilité est une preuve de leur réalité. Le marquis de Bradomín, comme Miguel

⁴⁷ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁸ *DM*, II, pp. 27 à 42.

de Montenegro passent d'un livre à l'autre, ce qui les rend familiers au lecteur habitué à cet univers qui a la permanence de la vie. Chez Barbey, seuls les thèmes reviennent. D'autre part, à l'intérieur d'un même récit, les personnages de Valle-Inclán, errent, soldats et mendiants, de porte en porte, de village en village, au rythme des coups de main ; Barbey tient à l'unité ou à la dualité de lieu, parce que le symbole s'y loge avec plus de force : lande et village dans *l'Ensorcelée*, opposés comme mal et bien, maladie et santé, mystère et réalité ; lande et château dans *Un prêtre marié* ; Paris et Carteret dans *Une vieille maîtresse*, ville du « Rideau Cramoisi », salons des *Diaboliques*. Le récit de Barbey immobilise le voyage, car ses romans et nouvelles sont presque toujours récits et non pas vies. En avait-il conscience, lorsqu'il voulait écrire en 1853, après *l'Ensorcelée*, ce livre « longtemps rêvé », *Mémoires d'un vieux mendiant*⁴⁹ ? On l'y eût vu voyager, comme Lazarillo de Tormès, mais Barbey n'avait pas le génie picaresque, et le sujet eût davantage convenu à Valle-Inclán.

Nous avons la chance de voir un même sujet traité à plusieurs reprises par les deux écrivains, celui de l'ensorcellement par amour. Dans *l'Ensorcelée*, Jeanne Le Hardouey est victime et de l'amour maudit qu'elle éprouve pour l'abbé de La Croix-Jugan et du sort jeté par les bergers sorciers. La passion inassouvie la conduit à une mort mystérieuse et on la retrouve noyée dans un lavoir ; dans « le Plus bel amour de Don Juan », une petite fille de treize ans se croit enceinte : « L'enfant, ignorante des troubles secrets de la sexualité, qui se limitent pour elle au miracle, appris dans ses prières et ses livres pieux, selon lequel la Vierge Marie avait conçu par l'opération du Saint-Esprit⁵⁰ » s' imagine qu'elle a conçu par l'opération de Don Juan ; dans *Une histoire sans nom*, le moine Riculf viole la malheureuse fille de Madame de Ferjol, et jusqu'à la mort de Lathénie, sa mère la croit coupable. Valle-Inclán traite le sujet dans *Béatrice* et dans *Fleur de sainteté* : Frère Ange, « un vieil homme aux yeux enfoncés dans les sourcils et au profil aquilin », tel un personnage de Barbey ou un moine de Zurbarán, abuse de Béatrice, mais sa mère, la comtesse de Pata-Dei fait jeter un sort au Frère Ange dont le corps est retrouvé « au clair de lune flottant sur la rivière⁵¹ » ; *Fleur de sainteté*, c'est l'histoire d'une pauvre servante d'auberge, abusée par un

⁴⁹ *LT*, II, p. 419.

⁵⁰ Ramón Pérez de Ayala, *Obras completas*, recogidas e ordenadas, por J. García Mercadel, t. III, Madrid, 1966, Aguilar, pp. 384-385.

⁵¹ Ramón del Valle-Inclán, *Jardín ombreux* (1903), nouvelles traduites de l'espagnol par Bernard Sesé, Gallimard, Coll. *du Monde entier*, p. 53.

pèlerin, qui s'imagine réincarner la Vierge et avoir conçu un nouveau Christ.

Barbey pose le problème du mal sous différentes formes : l'abbé de La Croix-Jugan n'aime pas et n'aimera jamais ; il est condamné par la parole de sainte Thérèse ; le héros d'*Une histoire sans nom* n'est ni Riculf ni Lasthénie, mais Madame de Ferjol qui refuse le pardon à sa fille, puis au criminel : ainsi elle se damne elle-même, car son orgueil et sa haine confinent à l'absolu. Valle-Inclán ne cherche pas à donner une signification à l'histoire d'Adega dans *Fleur de sainteté* : ce qui intéresse et touche le lecteur, c'est la beauté et le bonheur de cette pauvre fille aux prises avec un événement extraordinaire ; le monde la prend pour une folle ou une possédée, mais seule compte pour elle sa vérité ; sa misère est à ses propres yeux relevée par cette grâce insigne et ce miracle. La fin du roman mérite d'être citée ici car elle fait apparaître nettement ce qui unit et sépare les deux auteurs.

Adega est menée en pèlerinage par le valet et la gouvernante à Santa Baya de Cristamilde, où la Sainte doit la délivrer de son démon. La gouvernante dit au valet :

— N'as-tu pas remarqué quelque chose quand nous avons sorti cette petite de l'eau ? En vérité, je ne voudrais pas perdre mon âme pour une calomnie, mais il me semble qu'elle est enceinte . . .

Et rapidement, avec des scrupules de dévote, elle traça une croix sur sa bouche édentée. Au fond de la vallée sonnait toujours le carillon joyeux, baptismal et rustique de ces vieilles cloches de campagne qui, la nuit, dans le clair de lune, regardent voler les sorcières et les lutins. Les vieilles cloches qui chantent, le jour, dans la lumière du soleil, toutes les gloires du Paradis ! Cloches de San Beresimo et de Céltigos ! Cloches de San Gundián et de Brandeso ! Cloches de Gondamar et de Letrove ! . . . LAUS DEO ⁵².

Barbey aurait achevé le conte aux derniers mots du dialogue, en atténuant sans doute la précision du terme, Valle-Inclán termine par une exclamation lyrique, où se mêlent réalité, légende et poésie, mais tous deux laissent le lecteur dans le mystère.

⁵² Ramón del Valle-Inclán, *Fleur de sainteté* (1913), roman traduit de l'espagnol par Maurice-Edgar Coindreau, Gallimard, Collection *du Monde entier*, p. 150.

Barbey d'Aurevilly et Don Juan

L'auteur de *Plus bel amour* n'a pas imaginé ce Don Juan « admirable et unique : laid, catholique et sentimental⁵³ » qu'est, dans l'œuvre de Valle-Inclán, le marquis de Bradomin. Il a semé son œuvre de dandys assez falots, dont la puissance et le satanisme ne nous effraient guère, depuis les premiers récits jusqu'aux Brassard, Serlon de Savigny, Tressignies des *Diaboliques*. Seuls ont quelque grandeur Marmor de Karkoel et Ravila de Ravilès, dont justement il ne nous dit presque rien. Mais peut-être a-t-il saisi intuitivement une des caractéristiques du véritable Don Juan, peut-être lui a-t-il donné la dimension qu'il ne quittera plus du XVIII^e au XX^e siècle, la dimension métaphysique, qui manque au Don Juan libertin. Ramón Pérez de Ayala, qui la refuse au Don Juan de Molière en qui il découvre « certains signes manifestes de bâtardise⁵⁴ » par rapport au Don Juan espagnol, écrit :

Le Don Juan de pure race . . . n'est pas satisfait tant que la femme ne s'est pas éprise de lui, mais il ne fait rien pour la rendre amoureuse. La femme doit s'éprendre de lui, à vue, comme l'on paie certaines lettres de change, subitement, parce que c'est lui, par coup de foudre, pour ainsi dire par l'opération du Saint-Esprit; qu'on nous pardonne l'irrévérence, qui n'est pas nôtre mais celle de Don Juan lui-même, l'être le plus irrévérencieux et le plus sacrilège que la terre ait porté. C'est la pure vérité et l'essence du donjuanisme authentique; les femmes s'éprennent de lui comme par l'opération du Saint-Esprit, seulement c'est par l'opération du diable⁵⁵.

L'essayiste trouve tous ces caractères dans le Don Juan de Barbey, celui du « Plus bel amour », homme de foi et épris d'absolu. Quand Pérez de Ayala ajoute :

Le Don Juan espagnol est un tourbillon de passion, et, plus qu'in-crédule, il a quelque chose du démon même . . . Le mal absolu est tellement près de s'identifier au bien absolu, que nous le prenons pour tel. Il n'y a rien qui ressemble davantage à Dieu que le Diable⁵⁶ . . .

⁵³ Ramón Pérez de Ayala, *op. cit.*, t. III, p. 342.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 382.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 381.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 173.

il nous explique les deux visages de l'abbé de La Croix-Jugan : il est beau comme un dieu, tel Lucifer avant la chute, puis il est atrocement défiguré et devient horriblement laid ; mais Jeanne Le Hardouey s'éprend de lui, malgré lui :

Ce prêtre inouï semblait se venger de l'horreur de ses blessures par une physionomie de fierté si sublime qu'on restait anéanti comme s'il avait été beau ⁵⁷.

L'expression « anéanti » est le terme même de l'extase et du ravissement mystique dans l'amour de Dieu. Dans sa vie, Jéhoël conserve ces deux caractères du Bien et du Mal, exprimés par sa physionomie : il est beau et il est laid, il est prêtre d'une religion d'amour et il n'aime pas, il est chaste et il est damné.

Nous voyons là une clé précieuse de l'esthétique aurevillienne et des raisons qui lui font mêler constamment bien et mal, au point d'emprunter les mêmes mots pour définir l'un et l'autre. L'inassouvie Albertine du « Rideau cramoisi » a toutes les apparences de la chasteté ; la Rosalba du « Dîner d'athées », cette catin italienne que le major traîne derrière lui pendant la guerre d'Espagne, est présentée ainsi :

La Rosalba n'était pas seulement une fille de l'air le plus étonnamment pudique pour ce qu'elle était ; c'était positivement la Pudeur elle-même . . . La pudeur de la Rosalba n'était pas une simple physionomie, laquelle, par exemple, aurait, celle-là, renversé de fond en comble le système de Lavater. Non, chez elle, la pudeur n'était pas le *dessus du panier* ; elle était aussi bien le dessous que le dessus de la femme, et elle frissonnait et palpait en elle autant dans le sang qu'à la peau. Ce n'était pas non plus une hypocrisie . . . C'était réellement une vérité ⁵⁸.

Sous cette accumulation de tentatives avortées de définitions, sous ces formules négatives, l'auteur avoue implicitement son impuissance : s'il est difficile, pour ne pas dire impossible, de peindre le bien, Barbey recule devant l'impossibilité de décrire le mal, et les seuls mots qu'il trouve sont ceux avec lesquels on décrit le bien. « Le mal absolu est tellement près de s'identifier au bien absolu, que nous le prenons pour tel », dit Pérez de Ayala ; Barbey de répondre : « Le monde est l'œuvre du Diable,

⁵⁷ *ORC*, I, p. 604.

⁵⁸ *ORC*, II, p. 211.

devenu fou⁵⁹ ». On arrive alors à l'idée renversante d'un Démon qui aurait créé le monde, laissant à un ange privilégié la liberté de faire le bien. Cet ange serait Dieu. On comprend alors qu'une vierge puisse concevoir par l'opération de Don Juan.

Mais qu'est-ce exactement que la pudeur de la Rosalba ? Pour les lecteurs, elle n'est qu'une apparence, la suite de la nouvelle le confirme. Mais selon l'esthétique et la morale de Barbey, apparence et réalité sont une seule et même chose. Le révélateur est l'Expression, et non pas la simple physionomie. Par l'Expression, on est innocent ou coupable. Par l'Expression, Rivila de Rivilès commet le mal qui n'est pas aussi imaginaire que le croit la mère de la petite fille. Celle-ci ressemble d'ailleurs d'une part à Vellini, d'autre part à la jeune Sibylle du « Dessous de cartes d'une partie de whist », que le narrateur attire et épouvante en même temps. La petite fille du « Plus bel amour » est « une petite masque⁶⁰ », « une petite topaze brûlée », son regard est un « regard d'espion, noir et menaçant, embusqué sur moi, du fond des grands yeux sombres de cette fillette⁶¹ » ; elle est très pieuse : « d'une dévotion sombre, espagnole, superstitieuse. Elle tordait sur son maigre corps toutes sortes de scapulaires et se plaquait sur la poitrine, unie comme le dos de la main, et autour de son cou bistré, des tas de croix, de bonnes Vierges et de Saint-Esprit⁶² ».

Sibylle, qui veut et ne veut pas écouter l'abominable histoire, redresse son « maigre corps, palpitant d'intérêt effrayé⁶³ » et jette « ses yeux noirs et profonds du côté du narrateur, comme si elle se fût penchée sur un abîme⁶⁴ ».

Si l'apparence est réalité, l'imagination est action, le regard et l'Expression sont contact et révélation. Le viol commis par Don Juan n'est plus imaginaire. Sans reconstituer toute l'esthétique romanesque de Barbey, nous pouvons maintenant saisir pourquoi dans *le Dessous de cartes*, les épaules de la comtesse de Damnaglia (dont le nom, soit dit en passant, est évocateur) expriment, mieux qu'un visage, les réactions au récit du narrateur : « Je m'établis sur mes coussins de canapé, à l'abri des épaules de la comtesse de Damnaglia⁶⁵ » ; « Toutes les femmes qui écoutaient [...] avaient éprouvé comme un frémissement aux dernières

59 *ORC*, II, p. 211.

60 *ORC*, II, p. 73.

61 *ORC*, II, p. 72.

62 *Ibid.*, p. 73.

63 *Ibid.*, p. 133.

64 *Ibid.*, p. 133.

65 *Ibid.*, p. 132.

paroles du conteur. J'en jugeai au dos nu de la comtesse de Damaglia, alors si près de moi. Cette espèce de frémissement nerveux, tout le monde le connaît et l'a ressenti. On l'appelle quelquefois avec poésie *la mort qui passe*. Était-ce alors la vérité qui passait⁶⁶ ? » À la fin du récit : « Que disait l'œil d'acier bleuâtre de la comtesse ? [...] Je ne la voyais pas, mais son dos, où perlait une sueur légère, avait une physionomie. On prétend que, comme Madame de Stasseville, la comtesse de Damaglia a la force de cacher bien des passions et bien du bonheur⁶⁷ ». Apparence, expression, réalité, impression, tous ces termes sont mystérieusement synonymes. De même que dans « le Dessous de cartes », le conteur n'a eu besoin que des « extrémités⁶⁸ » de l'histoire pour faire son conte, il a suffi à Barbey de voir le regard du Chevalier Destouches se poser, à l'hospice de Caen, sur un bouquet de fleurs rouges pour pénétrer, tel Cuvier à partir d'un os, tous les secrets de Destouches et d'Aimée de Spens⁶⁹.

Barbey et Murillo⁷⁰

Incapacité de peindre le bien, incapacité de peindre le mal autrement que sous les couleurs du bien, voilà un créateur peu ordinaire. Barbey n'a rien d'un séraphin : *les Célestes*, qu'il devait opposer aux *Diaboliques*, si on trouvait « du bleu assez pur⁷¹ », n'ont jamais été écrites. Le même obstacle qui l'empêche souvent de composer des portraits de Don Juans virils, durs, sataniques, lui interdit de peindre des femmes célestes, sans être mièvres : Martyre de Mendoze d'*Une vieille maîtresse*, Aimée de Spens de *Destouches*, Calixte d'*Un prêtre marié*, si l'on ôte les symboles puissants dont elles sont parées, ont peu de consistance et pas de réalité. Faut-il regretter ces *Célestes* ? Barbey était un trop grand admirateur de Murillo pour ne pas tomber dans les défauts de ce peintre ; Barbey aussi a ses *Immaculées* et ses *Pouilleux*⁷²,

⁶⁶ *Ibid.*, p. 155.

⁶⁷ *Ibid.*, II, pp. 170-171.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 170.

⁶⁹ *ORC*, I, pp. 867-869.

⁷⁰ « Nul peintre espagnol ne fut plus apprécié à l'étranger, dans la moitié du dernier siècle, que Murillo, dont les tableaux vendus dans les ventes de Paris et de Londres, atteignirent des prix très élevés, surtout pour cette époque » (Emiliano M. Aguilera, *Murillo*, Barcelona, Iberia-Joaquín Gil, Editores, p. 22).

⁷¹ *ORC*, I, pp. 1290-1293.

⁷² Acheté par Louis XVI en 1782, *El piójosos* est traduit indistinctement, par *le Pouilleux*, *Jeune Pouilleux*, *le Jeune Mendiant* ; Barbey ajoute à ces titres, *le Galeux*.

et, comme pour Murillo, ses réussites sont davantage dans les seconds que dans les premières. Comme l'Espagnol, il ramène « les sujets sacrés à des groupes de personnages larmoyants », comme l'Espagnol, « il se défend mal contre une confusion des genres et veut parfois trop prouver ⁷³ ».

Tout portrait réaliste les trouve armés tous les deux, et Barbey se sert même de Murillo comme d'un bouclier lorsqu'il s'agit de défendre contre le directeur du *Pays* l'affreuse et magnifique Julie la Gamase d'*Un prêtre marié* :

Vous prenez ça pour du Champfleury, c'est du Dante; vous prenez cela pour du Courbet, c'est du Murillo. Vous connaissez le *Galeux* de Murillo, ce chef-d'œuvre entre les chefs-d'œuvre. La lèpre est là, hideuse aussi, implacable, dévorante, mais le peintre a jeté par-dessus un rayon de soleil ⁷⁴ . . .

On aurait tort de prendre cette déclaration pour une apologie du réalisme en art, comme on en faisait dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Ce n'est pas la réalité qui est en cause, mais la vérité, et la vérité, c'est le rayon de soleil : Julie la Gamase, c'est le *Pouilleux* de Murillo, c'est aussi la « Charogne » des *Fleurs du Mal*, dans le sens où toute lèpre extérieure est symbole d'une lèpre intérieure et universelle. Le rayon de soleil, analogue au regard, à l'Expression, est l'indice qui nous permet de deviner cette lèpre, comme les moines de Barbey et ceux de Zurbarán sont retranchés au fond de leur capuche, laissant deviner, moins la densité de leur vie intérieure, que le cheminement trouble du mal en eux.

Barbey interprète Murillo, selon son esthétique propre. De même sa vision de l'Espagne est une interprétation : il en reçoit ce qui convient à son tempérament et l'assimile. Aussi, rechercher si l'Espagne de Barbey d'Aureville correspond ou non à la réalité est une tentative dépourvue de sens, puisqu'il s'agit d'un écrivain, d'un romancier, et non d'un géographe ou d'un historien. De même qu'il y a une Allemagne de Nerval, une Allemagne de Romain Rolland, une Allemagne de Giraudoux, il y a différentes Espagnes, de Lesage à Montherlant. Dépassant l'artifice de la mode, les écrivains font de tel ou tel pays une terre d'élection, désormais partie de leur moi, qui leur permet d'illustrer et de faire vivre certaines aspirations profondes, demeurées autrement in-

⁷³ *La peinture espagnole*, texte de Jacques Lassaigne, Skira, 1952, t. II, p. 43.

⁷⁴ *ORC*, I, p. 1456.

satisfaites. Beaucoup découvrent, beaucoup retrouvent, la distinction est difficile à établir, surtout à l'époque romantique.

Si le goût pour la violence, l'attrait pour le satanisme étaient déjà en Barbey, nous croyons que l'Espagne l'a aidé, dans une mesure que nous avons tenté de définir, à convertir un tempérament et une idéologie en esthétique. Il n'est pas sans intérêt que l'héroïne d'*Une vieille maîtresse*, le premier grand roman publié par Barbey d'Aurevilly, comme celle de « la Vengeance d'une femme », un de ses derniers récits, soit une Espagnole. Très différentes, Vellini et la duchesse de Sierra-Leone incarnent, dans leur commune violence, les deux aspects de l'Espagne aurevillienne : la noire et maigre Vellini, le mystère, la sorcellerie, l'Espagne inquiète et torturée ; la rousse et opulente duchesse, l'Espagne de la volupté et de l'orgueil. Aux deux extrémités de l'œuvre, deux visages opposés qui sont, si l'on veut, les deux visages de l'auteur.

Université Laval