

REFLEXIONES SOBRE «LAS DIABOLICAS»

MANUELA SAN MIGUEL

Coincide la aparición en librería de una nueva edición de «Efigies» de Gómez de la Serna, con el centenario de uno de los cinco «malditos» biografiados, con la sensibilidad y penetración que le caracteriza, por el autor de las «Greguerías». Ello pone doblemente de actualidad la figura un tanto esperpéntica, de Jules Amedée Barbey d'Aurevilly, el «Condestable de las Letras», ese curioso escritor de quien dice Ramón «que nadie acierta a comprender a qué estética pertenecen sus obras»¹.

Nació d'Aurevilly en 1808, en Normandía, de una familia ennoblecida en 1756 y cuyas esperanzas vino a truncar la Revolución. Ello le imprimió un cierto rencor, que vino a añadirse al debido a la educación rígida y austera que había recibido Barbey. Este vino a acabar sus estudios en París en 1827, anudando una fuerte amistad con Maurice de Guérin. Dos años después, en Caen, donde estudia derecho, conoce al librero Trebutien con el que funda una revista liberal, «La Revue de Caen», que publica «Léa», su primera incursión en el mundo de las letras. Instalado en París, a partir de 1832, se dedica al periodismo, publicando en 1845 su ensayo «Du Dandysme et de Georges Brummel». Su concurrencia al salón de Mme. de Maistre con personalidades católicas y legitimistas, acelera su retorno a las convicciones políticas y religiosas de su infancia, aunque no vuelve a la práctica del catolicismo hasta 1855, tres años después de que comenzara a aparecer en folletín su novela «L'Ensorcelée», primera de la trilogía «chouane». Después de suceder a Sainte-Beuve, como crítico literario en «Le Constitutionnel», la publicación de «Les Diaboliques», en 1874, le acarrea un proceso que hace retirar la obra de la venta, así como la progresiva ruptura con los medios literarios, comprendidos los realistas y católicos, a la vez que escritores como Huysmans se consideran discípulos. Por fin, habiendo alcanzado el éxito a sus setenta y seis años con la publicación de «Une histoire sans nom», dedicó sus últimos años a la publicación de sus artículos de crítica, recopilados bajo el título «Des Oeuvres et des Hommes».

Cuando la literatura de lo fantástico parece tomar un nuevo auge, el leer de nuevo a Barbey d'Aurevilly y particularmente sus novelas cortas, herederas de los cuentos «noirs» de fines del XVIII, es una incursión extraordinariamente atractiva entre la historia y el relato. Este último el que adquiere mayor importancia en una obra en concreto, «Les Diaboliques», aunque a menudo se vea interrumpido por retratos o disgresiones morales y, más raramente, filosóficas.

El propio título de la obra nos introduce ya en el mundo de lo fantástico, alternando ilusión y realidad. Es el mismo d'Aurevilly quien sitúa y precisa lo que entiende por «Les Diaboliques»:

ne sont pas des diableries: ce sont des diaboliques, des histoires réelles de ce temps de progrès et d'une civilisation si délicieuse et si divine que, quand on s'avise de les écrire, il semble toujours que ce soit le diable qui ait dicté!².

Sostiene Barbey que las seis Diaboliques no son relatos producto de su ensoñación, sin base real; muy al contrario, todas surgen de una historia real, historias con un motivo incesante, casi obsesivo, como el del niño, dominado por sensaciones fantasmales, que aparece en cuatro de las seis «Diaboliques».

Así, en «Dessous de cartes», la muerte del niño, de evidentes reminiscencias personales, es como un alivio para la madre, «une espèce de femme-dandy, auraient dit les anglais»³. En «A un diner d'athées» Mesnilgrand observa horrorizado cómo el corazón del niño muerto de la Rosalba es lanzado por ésta contra su amante, para vengarse de él, rompiendo definitivamente su relación. Y, puesto que el niño es motivo de separación, de discordia, es, sin duda, por ello por lo que la única pareja que funciona —la de los condes de Savigny— renuncia a tener un niño, y a que en ese caso, dice la condesa, «j'aimerais moins Serlon»⁴. Incluso en «Le plus bel amour de Don Juan» la amante de éste recibe alborozada la noticia de la inexistencia del niño que su propia hija habría concebido del libertino, estallando en risas ante la pobre niña angustiada por su imaginaria seducción.

Ramón Gómez de la Serna, que considera a Valle Inclán, en su Sonata de Invierno, influido por el Don Juan de Barbey, soñador de inocentes amores puberales, no duda de la realidad y naturalidad de la obra de d'Aurevilly; de donde deriva la permanente vigencia de su obra, que le da carácter de autor atemporal:

Por eso no está «demodée» su obra. Porque es la única que está dentro de la «naturalidad» de su tiempo, se proyectan como en una nueva y reciente actualidad de ayer sus cosas de Ayer y se da el caso raro de que el Hoy se adapte a sus novelas⁵.

De hecho, el grupo de escritores que seguían la misma corriente que Barbey, han sido más y mejor valorados hoy que en su época. Pierre Waldner, ocupándose de la obra de Huysmans, explica el futuro de estos adelantados:

D'autres écrivains dans le sillage de Baudelaire, trouveront accès à l'admiration de Huysmans: Poe, bien sûr, mais aussi Barbey et Villiers, connus depuis longtemps et jusqu'à alors méconnus. Verlaine, Corbière et d'innombrables autres qui représentent ce que l'apport de la littérature contemporaine a de plus rare et de plus précieux⁶.

Si bien es verdad, que sus contemporáneos, atrapados entre las escuelas realista y naturalista, no quisieron o no supieron apreciar a d'Aurevilly, no ocurrió otro tanto con Baudelaire, clarividente crítico, que no ocultó su admiración por el autor de «Les Diaboliques». Para Gómez de la Serna, la «amistad grande y duradera, que no se interrumpe nunca, entre el Santo y el Maldito» daría comienzo un día de finales de 1853 en que Barbey, encarcelado por su negativa a cumplir su servicio en la Guardia Nacional, recibe una carta del poeta, solicitándole su libro «L'Ensorcelée», ya que se halla «acabado y enfermo y sin nada que leer»⁷. Cuatro años más tarde, mientras que amigos personales de Baudelaire, como Sainte Beuve, se

niegan a declarar en su favor en el proceso por *Les Fleurs du mal*, d'Aurevilly no titubea en salir en su defensa:

Si nada más hubiera que talento en «Las Flores del mal», de Baudelaire, ya habría seguramente lo bastante para llamar la atención de la crítica y ganar el sufragio de los conocedores; pero en este libro difícil de caracterizar a primera vista... hay algo más que talento para conmover y apasionar los espíritus⁸.

Y ese algo más, para Barbey, es el haber sabido penetrar tan íntimamente como nadie lo hubiera hecho antes, «en la conciencia de la incurable amargura que hay en todas las voluntades de la existencia». Por otra parte, los dos escritores comparten una misma postura frente a la vida, una idéntica concepción del mundo y de sus realidades. En este sentido, no hay que olvidar que tanto Baudelaire como Barbey eran dos dandys, habiendo asimilado el poeta la doctrina que su amigo expusiera en su ensayo, ya clásico, «*Du Dandysme et de Georges Brummel*». En él se exponen los canones del dandysmo, que pueden resumirse así:

être un homme, soigner sa toilette, cultiver l'imprévu, être remarqué et imité, ne s'étonner de rien, ne jamais se passionner, mépriser les aventures sentimentales et les femmes, manier l'ironie, l'impertinence sans perdre de tact⁹.

El propio d'Aurevilly los puso en práctica en sí mismo, con su peculiar figura de «Condestable de las letras», hundido hasta las orejas su sombrero ribeteado de rojo, la cintura entallada en una levita con chorrera, o embutido soberbiamente en una «limosina», aspecto que conservaría hasta sus ochenta años, en que, sin descuidar su vestuario, acudía a teñirse el pelo para confesar diez menos¹⁰. Pero, para Barbey, el dandysmo va mucho más allá del aspecto externo, comportando toda una manera de ser:

Ainsi, une des conséquences du Dandysme, un de ses principaux caractères —pour mieux parler son caractère le plus général— est-il de produire toujours l'imprévu, ce à quoi, l'esprit accoutumé au joug des règles ne peut pas s'attendre en bonne logique¹¹.

De hecho, el «Condestable de las letras» vivió, social y políticamente, al margen de los avatares de su tiempo, siendo muy escasos los momentos en que pareció someterse a las reglas de la lógica. Esta postura de provocación, de la que el dandysmo no es más que la trasposición caricaturesca a lo cotidiano, se refleja evidentemente en su obra literaria, hasta el punto de que Jacques Petit ha llegado a decir: «Barbey écrit pour faire scandale». En este sentido, «*Les Diaboliques*», fruto de su período más oscuro y sombrío, más desordenado, adquiere un valor ejemplar, puesto que si en las novelas una cierta lentitud diluye el efecto escandaloso, éste se exagera con la brevedad que caracteriza a la «nouvelle»¹².

Es precisamente ese efecto del que, para seducir al lector, se vale Barbey, escondido tras el narrador o los narradores —a veces superpuestos como esas muñecas eslavas que se encajan una dentro de otra— que apostillan o traducen el pensamiento del autor, sus fantasmas y obsesiones, complicando o desfigurando la narración con disgresiones frecuentes y contribuyendo a desfigurar los personajes. Entre éstos —no podía esperarse otra cosa de acuerdo con el título— destacan los femeninos. Dejemos al propio autor presentarlos:

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? Diaboliques! 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 sérieusement le mot de «Mon ange!» sans exagérer¹³.

La ambivalencia que expresa admirablemente este texto, perteneciente al prefacio de «Les Diaboliques», será una de las características esenciales en la configuración del personaje de Alberte de «Le Rideau Cramoisi». Hija de los dueños de la casa en que se aloja el oficial Brassard durante su primer destino, oculta bajo su apariencia de modesta e inocente jovencita de provincias un natural tan «diaboliquement provocante» que es capaz de hacer arder de pasión al joven Brassard:

Je ne dormais plus. Elle me tenait éveillé, cette Alberte d'enfer, qui me l'avait allumé dans les veines, puis qui s'était éloignée comme l'incendiaire qui ne retourne pas même la tête pour voir son feu flamber derrière lui!¹⁴.

En cambio, difícilmente podría calificarse de diabólica, si no es por la obsesión del pecado que le acosa, a la muchachita, «une enfant chétive», que constituye «Le Plus bel amour de Don Juan». El maduro seductor, escéptico en materia amorosa —Mais en fait d'amour, tout est vrai et tout est faux— retiene como la más hermosa de sus conquistas el amor no colmado, sino tan sólo suscitado en la hija de su amante, que cree hallarse embarazada por el mero hecho de haberse sentado en el sillón que Don Juan acaba de abandonar:

Oh! maman!... c'est comme si j'étais tombée dans du feu. Je voulais me lever, je ne pus pas... le coeur me manqua! et je sentis... tiens! là, maman, que ce que j'avais... c'était un enfant!...¹⁵.

Algo de la inquietante seducción del androgino pone Barbey en este amor de Don Juan, pero mucho más se acentuará aquella en Hauteclair Stassin, de «Le Bonheur dans le crime», bella amazona en la que se produce una inversión de roles con el varón:

elle faisait penser à la grande Isis noire du Musée Égyptien, par l'ampleur de ses formes, la fierté mystérieuse et la force. Chose étrange! dans le rapprochement de ce beau couple, c'était la femme qui avait les muscles, et l'homme qui avait les nerfs¹⁶.

Presta d'Aureville, por otra parte, a su personaje una calidad felina, de mujer-pantera, puesta de manifiesto, sobre todo, en el momento de su aparición en escena, enfrentada a una verdadera pantera del «Jardin des Plantes»:

Quant à ses yeux, je n'en pouvais juger, fixés qu'ils étaient sur la panthère, laquelle, sans doute, en recevait une impression magnétique et désagréable... Noire, souple, d'articulation aussi puissante, aussi royale d'attitude, la femme, l'inconnue, était comme une panthère humaine, dressée devant la panthère animale qu'elle éclipait; et la bête venait de le sentir, sans doute, quand elle avait fermé les yeux¹⁷.

Es imposible dejar de evocar ante este fragmento las heroínas de Merimée —Mariquita¹⁸, Colomba¹⁹, La Venus d'Ile¹⁹, cuyo ambivalente atractivo, su poder de fascinación, se expresa singularmente en la mirada. Baste el ejemplo de Carmen, que constituye una manifestación ejemplar de esa fisonomía felina:

Ses yeux surtout avaient une expression à la fois voluptueuse et farouche que je n'ai trouvée depuis à aucun regard humain (...) Si vous n'avez pas le temps d'aller au Jardin des Plantes pour étudier le regard d'un loup, considérez votre chat quand il guette un moineau²⁰.

Y es que los dos novelistas, inclasificables por su obra literaria, eruditos, solterones empedernidos, compartían muchos puntos de vista; entre otros, su visión de la mujer.

Pero volviendo a «Les Diaboliques», otro interesante ejemplar de mujer lo encontramos en la baronesa de Mascrary, a la que el narrador de *Le dessous de Cartes d'une partie de Whist* alude como «cette fille expirante des aristocraties oisives et des monarchies absolues». Espécimen privilegiado de la alta clase social y amante de la tradición, reinaba sobre su cenáculo, reunido cada atardecer en el Faubourg Saint-Germain:

C'était une espèce de bracelet vivant dont la maîtresse de la maison, avec son profil égyptien, et le lit de repos sur lequel elle est éternellement couchée, comme Cléopâtre, formait l'agrafe²¹.

Esta alusión a la reina de Egipto, a propósito de Mme. de Mascrary, no representa un hecho aislado, sino que cabe situarla en el abundante uso de la iconografía egipcia de que hace gala d'Aurevilly. Ya vimos como también Hauteclaira era comparada a Isis y refiriéndose a Alberte dice Brassard:

me paraissait plus Sphinx, à elle seule, que tous les sphinx dont l'image se multipliait autour de moi, dans cet appartement Empire²².

Si leemos el poema «Niobé» podemos comprobar, merced a la superposición de textos, cómo, lejos de representar un mero recurso literario, la esfinge es para Barbey un recuerdo ligado en la memoria a la imagen materna:

ma mère, le matin / quand, sortant, de son lit aux Sphinx de bronze²³.

Esa imagen, que es para el autor imagen de frialdad, indiferencia, misterio, no sólo la vinculará d'Aurevilly al personaje de Alberte, sino que reviste de sus rasgos a la condesa de Trambly de Stasseville, la «mujer-dandy» de «Le Dessous de cartes...».

Elle était mieux qu'indolente; elle était indifférente (...) C'était une nature stagnante, une espèce de femme-dandy auraient, dit les Anglais. Hors l'épigramme, elle n'existait qu'à l'état de larve élégante²⁴.

Mas, operando un desdoblamiento, construyendo una imagen de dos caras, Barbey adivina en esa frialdad tan sólo una máscara, bajo la que se oculta una voluptuosidad diabólica:

Les natures «au coeur sur la main» ne se font pas l'idée des jouissances solitaires de l'hypocrisie, de ceux qui vivent et peuvent respirer, la tête lacée dans un masque. Mais, quand on y pense, ne comprend-on pas que leur sensations aient réellement la profondeur enflammée de l'enfer?²⁵.

Si no la frialdad y la voluptuosidad, ésta y el pudor, coexistiendo en el mismo cuerpo, construyen la contradicción de que se nutre el personaje de Rosalba la Pudica, protagonista de «A un diner d'athées», de la que asegura el narrador de la novela:

C'était sûrement ce Diable-là qui, dans un accès de folie, avait créé la Rosalbe, pour se faire le plaisir... du Diable, de fricasser, l'une après l'autre, la volupté dans la pudeur et la pudeur dans la volupté, et de pimenter, avec un condiment céleste, le ragoût infernal des jouissances qu'une femme puisse donner à des hommes mortels²⁶.

No es Rosalba la única «diabólica» en que coinciden pureza y prostitución, sino que también se darán ambas, aunque no simultánea, como en la «Pudica», sino sucesivamente, en la duquesa de Arcos de Sierra-Leona, que en «La Vengeance d'une femme» es capaz de vender su cuerpo para mancillar el noble nombre de su marido, aun a costa de la autodestrucción. Merced a fuerzas diabólicas, para colmar su venganza, adquiere la duquesa

cette expression de fierté résolue et presque terrible que le Diable, ce père joyeux de toutes les anarchies, avait refusée à une duchesse et avait donnée à une dame du boulevard²⁷.

Situando su relato en España y la alta nobleza, Barbey, a la vez que le da un tratamiento diferente, pone en «La Vengeance d'une femme» una cota más alta de escándalo y de pasión. El honor, que ocupa en esta novela un lugar primordial, es el precio que debe pagar el duque por la destrucción salvaje, primitiva, de un amor ideal.

ce fut un amour tout à la fois brûlant et chaste, un amour chevaleresque romanesque, presque idéal, presque mystique. Il est vrai que nous avions vingt-ans à peine, et que nous étions du pays des Bivar, d'Ignace de Loyola et de Sainte-Thérèse. Ignace, ce chevalier de la Vierge, n'aimait pas plus purement la Reine des cieux, que ne m'aimait Vasconcellos; et moi, de mon côté, j'avais pour lui quelque chose de cet amour extatique que Sainte Thérèse avait pour son Epoux divin²⁸.

Un amor caballeresco como el de otras épocas sólo admite una venganza, la destrucción del honor, a través de una antítesis del amor místico, del amor ideal: la prostitución del amor.

Il ne craignait pas la mort. Les Sierra-Leone l'ont affronté à toutes les générations. Mais son orgueil, son immense orgueil était lâche, quand il s'agissait de déshonneur. Il fallait donc l'attendre et le crucifier dans son orgueil. Il fallait donc déshonorer son nom dont il était si fier²⁹.

Si en «Le Bonheur dans le crime» la condesa acepta su muerte por envenenamiento para salvar el linaje, la degradación de la duquesa, varias veces grande de España, marcará el final de una estirpe. Mediterránea y temperamental, no se contenta con la destrucción de su agresor, el esposo, que había arrancado el corazón del amante —eso sería demasiado sencillo— sino que su lucha es contra él y su pasado, dejando a la vez, para siempre, marcado su futuro.

Al igual que Alberte en «Le Rideau cramoisi» muere víctima de su pasión amorosa, pasión dañina, la duquesa de Arcos muere prostituyéndose al ver frustrado su amor, pues como dice Jacques Petis, el más profundo crítico de Barbey:

Car le bonheur n'est vrai que furtif et menacé. Le danger même lui donne son prix³⁰.

Añadiendo que la dificultad para el entendimiento amoroso de la pareja, que es una constante en la obra de d'Aureville, se debe a un fantasma de castración, castración simbólica tras una experiencia amorosa traumática. Ello se revelará con frecuencia en los «dandys» que pueblan la obra de d'Aureville, oponiéndose a esa singular mezcla de ángel y demonio que es la mujer. Brassard, Mesnilgrand, Tressignies, incluso el propio don Juan, poseen unas características similares de belleza física, acompañada de una frágil personalidad, que se somete a los vaivenes amorosos impuestos por la mujer, de quien a menudo resultan víctimas. Todos ellos se hallan marcados por sus aventuras amorosas y desinteresados de nuevas experiencias sentimentales, después de haberse confrontado a las «diaboliques». En el extremo, si funciona la pareja de Hauteclair y Savigny es porque la mujer, bello ejemplar de amazona, es la que ostenta el papel masculino, mientras que el afeminado Serlon se deja conducir.

Pero siempre que existe una atrofia de un sentido, en compensación se produce la potenciación de algún otro. Esto es lo que ocurre con los tipos masculinos de Barbey, reflejo de sí mismo, que, castrados sexualmente, han desarrollado su mirada, de donde resulta que en todas las novelas que componen «Les Diaboliques» los personajes y narradores aparecen como verdaderos «voyeurs». Testigos presenciales todos ellos, participando en la acción u ocultos tras de una cortina, sentados en torno a una mesa de juego o junto a la cama de la condesa envenenada, han sustituido su fuerte incapacidad amorosa por un extraordinario poder de captación a través de la mirada.

Así, las escenas parecen reflejarse en un espejo que nos presenta la realidad abultada o deformada. La propia duquesa de Arcos, para mejor obtener su venganza, se convierte en ese espejo de vicios que muestra a los demás, al mundo, a la sociedad a que pertenece su marido y de la que el orgullo del duque no es sino un mero elemento, un elemento más de esa sociedad que vive, bajo la presión de la mirada, volcada hacia el exterior. Por tanto, todo castigo que se inflige tiene una connotación ejemplarizante para los demás, a través de la provocación o el escándalo, fundamentalmente en un país como España, donde se sitúa la historia, que aparece como estandarte de valores místicos y espirituales por excelencia.

Il est vrai que nous avions vingt-ans à peine, et que nous étions du pays des Bivar, d'Ignace de Loyola et de Sainte-Thérèse.

El punto de partida y el de llegada del relato, la situación final de la duquesa de Arcos, muriendo en el hospital de La Salpêtrière como una prostituta más, es un ejemplo de autodestrucción total y una provocación a esa sociedad que se resiste a admitir ningún mensaje dirigido contra ella, si éste le es adverso. Ni siquiera la Iglesia, aunque en alguna ocasión es refugio, se salva, dada la incapacidad de comprender el sacrificio de una mujer que inmola su propia vida. Así, el pesimismo irónico de Barbey, trasparenteado en la sonrisa irónica de Tressignies, demuestra la inutilidad de la autodestrucción de la duquesa en una sociedad donde, minimizando o trastocando lo evidente, sólo se ve aquello que se pretende ver.

Pese a todos los condicionantes familiares y psicológicos —una madre escasamente afectiva, una pretendida homosexualidad— en la obra de Barbey es la mujer quien, por su pasión, timidez, fortaleza, misterio, desvergüenza, e incluso capacidad de sacrificio,

se erige en personaje clave de «Les Diaboliques». Su personalidad es dominante en cualquier relación que establezcan, siendo el hombre-dandy tan sólo el objeto, el débil oponente de sus veleidades, de sus caprichos; pero la mujer es capaz así mismo de inmolarse como víctima, haciendo para ello ofrenda de su belleza, de su salud. En cualquier caso resulta vencedora absoluta frente al varón, marcado muy a menudo por las situaciones provocadoras o escandalosas propiciadas por esas amazonas del amor.

NOTAS

Las citas de «Les Diaboliques» están tomadas de la edición en la Colección Folio, Gallimard, Paris, 1973 (DQ).

- ¹ Col. «El Libro Aguilar», Aguilar, Madrid, 1989.
- ² DQ, p. 24.
- ³ Ibid., p. 194.
- ⁴ Ibid., p. 169.
- ⁵ *Efigies*, ed. cit., p. 187.
- ⁶ P. Waldner, «Introduction à Huysmans», *A rebours*, Flammarion, Paris, 1978, p. 23.
- ⁷ *Efigies*, ed. cit., p.
- ⁸ *Testimonia* in C. González-Ruano, *Baudelaire*, Espasa-Calpe, Madrid, 1958, pp. 241-249.
- ⁹ X. Darcos; B. Agard y M. F. Boireau, *Le XIX siècle en littérature*, Hachette, Paris, 1986, p. 367.
- ¹⁰ J. Boulenger, *Barbey de Auevilly*, Album, 17, pp. 77-84.
- ¹¹ «Du Dandysme et de Georges Brummel», cap. V in *Oeuvres Romanesques Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1964.
- ¹² J. Petit, *Essais de lectures des Diaboliques*, Lettres Modernes, Minard, Paris, 1974, p. 7.
- ¹³ DQ, p. 24.
- ¹⁴ Ibid., p. 58.
- ¹⁵ Ibid., p. 109.
- ¹⁶ Ibid., p. 116.
- ¹⁷ Ibid., p. 117.
- ¹⁸ «Une Femme est un diable» in *Théâtre de Clara Gazul*, Garnier-Flammarion, Paris, 1968.
- ¹⁹ «Nouvelles complètes», t. 1, *Le Livre de Poche*, Paris, 1964.
- ²⁰ *Carmen*, Garnier-Flammarion, Paris, 1973, p. 122.
- ²¹ DQ, p. 174.
- ²² Ibid., p. 72.
- ²³ «Niobé» in *Oeuvres Romanesques Complètes*, t. II, 1966, p. 1204.
- ²⁴ DQ, p. 194.
- ²⁵ Ibid., p. 203.
- ²⁶ Ibid., p. 270.
- ²⁷ Ibid., p. 303.
- ²⁸ Ibid., p. 318.
- ²⁹ Ibid., p. 323.
- ³⁰ J. Petit, *Introduction à Barbey d'Auevilly*, «Une Histoire sans nom», Gallimard, Paris, 1973, p. 9.
- ³¹ DQ, p. 318.