



CLASSIQUES  
GARNIER

AURAIX-JONCHÈRE (Pascale), CAILLET (Vigor), CLAUDE-PHALIPPOU (Laurence),  
DE GEORGES (Alice), HUET-BRICHARD (Marie-Catherine), « Carnet critique »,  
*in* AURAIX-JONCHÈRE (Pascale) (dir.), *La Revue des lettres modernes. Intertextualités*

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-16930-7.p.0218](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-16930-7.p.0218)

*La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.*

© 2012. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

GLAUDES, Pierre. *Esthétique de Barbey d'Aureville*. Paris, Classiques Garnier, 2009. 195 p.

L'ouvrage réunit un ensemble d'articles parus dans diverses revues de 1999 à 2008. Dès l'introduction, Pierre Glaudes circonscrit son territoire, l'affirme comme singulier, nouveau, original. Pour ce faire, il n'hésite pas, fort courtoisement certes, à souligner les manques (manques que l'ouvrage est supposé combler) de la critique aurevillienne. L'œuvre a été approchée jusque-là par les outils ou les méthodes de la narratologie, de l'imaginaire et de la psychanalyse, mais l'essentiel a été gommé : l'idéologie qui fonde la pensée et l'écriture de Barbey. Pierre Glaudes prend le parti et le pari de prendre au sérieux et à la lettre les affirmations de l'écrivain quand celui-ci se déclare « *moraliste moderne* » (p.15) ; il entend montrer comment une esthétique est nourrie par une vision politique et religieuse.

Ce parti pris quelque peu polémique apparaît de façon plus allusive dans le corps des articles, mais soulève de véritables interrogations : la filiation entre Maistre et Barbey a-t-elle, par exemple, été ignorée parce qu'aujourd'hui il est plus honorable, sinon plus valorisant, d'apparaître comme moderne plutôt que comme antimoderne ? Mais Pierre Glaudes a pour but, non de gommer les études qui ont précédé la sienne, mais de repenser celles-ci en fonction de son point de vue, comme si les fondements de l'esthétique dégagés dans l'ouvrage devaient infléchir les analyses précédentes, infléchir ou, mieux, innover.

L'idée force de l'ensemble des articles est la mise en évidence de la dimension spirituelle de la création aurevillienne, pensée comme « *une épiphanie du mystère* » (p.117) : les récits aurevilliens « *tentent de tracer une voie d'accès au divin, en révélant la présence au cœur du réel d'une puissance obscure passant les limites de l'humain* » (p.146). L'ouvrage, à travers différents points de vue, montre comment cette conception spirituelle induit un comportement, une œuvre, un regard profondément singuliers. La citation de Barbey — « *Le merveilleux, le mystérieux, le religieux (ces choses synonymes)* » (p.116) — pourrait jouer le rôle d'épigraphe à l'ouvrage.

L'esthétique, inséparable donc d'une métaphysique et d'une éthique, est approchée en fonction d'une filiation (Joseph de Maistre), de postures (l'antimodernité ou la fantaisie), de catégories esthétiques (le grotesque, le sublime), de la théorie du roman (le réalisme), de la construction du récit (la parabole).

L'ordre des articles n'est pas anodin, ni innocent. Le premier, qui interroge la relation entre Barbey d'Aureville et Maistre, dessine une filiation et donc une origine : il définit une posture, celle d'un antimoderne (contre-révolutionnaire, antidémocrate, pessimiste) et précise ce que le fils doit au père, non seulement sur le plan historique et métaphysique, mais aussi sur

le plan éthique et esthétique : Barbey hérite de Maistre, non seulement un style efficace dont l'intensité est proche du sublime, mais aussi la conviction que l'écrivain ne peut « *séparer la conscience littéraire de la conscience morale* » (p.37).

Le deuxième article confronte la vision du réel de Barbey à celle des réalistes : le différend ne porte pas sur des points secondaires, mais engage une représentation de la réalité et, par là même, une poétique : le réel a une dimension cachée que l'écrivain de génie est seul apte à faire voir.

Le grotesque, différencié du ridicule, est approché à partir de l'évolution du regard de Barbey sur le *Don Quichotte* de Cervantès, mais c'est le portrait de Barbey en Don Quichotte qui, progressivement, se dessine, à travers ses avatars romanesques, les personnages de Barbe (*Le Chevalier des Touches*) ou de Mesnilgrand (*Les Diaboliques*) : le véritable grotesque, inadapté à la vie, mélancolique, a sa part sublime pour avoir pris, « *quoi qu'il en coûte, le parti de la grandeur* » (p.87).

La fantaisie, « *disposition psychologique et morale* » (p.95), est, pour Barbey, un mode d'être et un mode de vie dont les multiples variations sont analysées dans les textes autobiographiques ou romanesques : la fantaisie comme caprice, rêve, expression de l'imagination, et donc masque du désespoir ; la fantaisie comme « *valeur éthique et esthétique* », marque de distinction en accord avec le dandysme, mais sans relation avec l'excentricité et sa contestation de l'ordre établi. Cette fantaisie modèle les choix littéraires de l'écrivain qui privilégie la fantaisie d'un Swift ou d'un Sterne et rejette celle d'un Banville laquelle, à ses yeux, se résume à un exercice de style, toujours selon cette conviction que la création engage l'être au plus profond de lui-même et que la vie et la littérature sont indissociables.

Les références littéraires revendiquées par Barbey pour parler du sublime permettent à Pierre Glaudes de dégager deux voies d'inscription de ce sublime dans les textes aurevilliens, « *l'une ramène à Dieu* », « *l'autre, caractérisée par l'effacement problématique de la transcendance, déplace l'attention du côté de cette représentation elle-même* » (p.127), autrement dit, l'une est du côté des célestes, l'autre du côté de l'« *infigurable* », de ce qui échappe à la représentation, mais que la création littéraire tente toujours de figurer (l'innommable du diabolique).

Enfin, le dernier article offre une herméneutique du récit aurevillien, à déchiffrer comme une parabole. Barbey, ce faisant, se situe dans la filiation des apologistes laïcs comme Chateaubriand (*René*), Vigny (*Stello*), ou Balzac, et, par-delà Stendhal et ses histoires tragiques, comme Bandello et Rosset. Concevoir la nouvelle comme un récit exemplaire permet à Barbey d'associer deux finalités qui pourraient être contradictoires, « *la liberté esthétique et l'ambition apologétique* » (pp.171-2).

Le point de vue choisi par Pierre Glaudes a le mérite de résoudre les apories posées par l'œuvre de Barbey : il dénoue la contradiction jamais

résolue entre le projet de l'écrivain — être un moraliste chrétien — et le parfum diabolique de ses textes. Il permet d'aller au-delà de l'explication jusqu'ici acceptée par tous : l'intention de Barbey est contrecarrée par des forces pulsionnelles que l'auteur ne contrôle pas. Mais il ne gomme pas pour autant les ambiguïtés de l'écrivain, ce qui explique sans doute la pirouette finale : « [...] dans l'œuvre de Barbey, la profanation, privilège des âmes fortes, est encore une croyance : elle consacre l'allégeance à ce qu'on croit sacré. » (p.181).

Marie-Catherine HUET-BRICHARD

BRICAULT, Céline. *La Poétique du seuil dans l'œuvre romanesque de Jules Barbey d'Aurevilly*. Paris, Champion, 2009. 546 p. (Coll. « Romantisme et modernités »).

Comment faut-il lire les contradictions qui informent l'univers romanesque de Barbey d'Aurevilly ? Par quel moyen s'expriment-elles et quels sont les enjeux de leur représentation littéraire ? C'est à cet ensemble d'interrogations centrales pour appréhender la complexité de l'écriture aurevillienne que Céline Bricault répond. L'auteure se saisit d'un aspect des textes aurevilliens qui a encore été peu exploré<sup>1</sup>, l'omniprésence de seuils, de manière à démontrer que ces « *point[s] d'articulation de deux lieux* » (p.9) valent autant comme occurrences spatiales qu'en tant que données structurantes et symboles de cette dimension si riche des récits aurevilliens, celle de la mise en présence d'éléments discordants. L'étude de Céline Bricault prouve en effet que ces dissonances, loin d'être anecdotiques, forment l'essence même de la vision du monde et du siècle qui nourrit l'œuvre. Or, ainsi qu'elle le démontre, leur coalescence avec les diverses formes de seuils est très précisément ce qui permet à Barbey de faire place dans ses textes au désarroi que suscite l'instabilité de l'Histoire, des valeurs, du sens. Capable de « *séparer et de relier simultanément les contraires [...] sans jamais les priver de leur dimension conflictuelle* » (pp.13-4), le seuil est là pour incarner et actualiser l'angoissante coexistence de mondes antinomiques en même temps que ses conséquences : dans ces désaccords qui ne trouveront jamais d'issue s'entent déroutes, divisions, inachèvements, échecs — bref, les fondements du tragique aurevillien.

L'ouvrage est organisé en trois parties. La première fait un sort aux diverses manifestations du thème, ce qui permet de prendre la mesure de

ses effets dans la poétique aurevillienne. Il s'agit de montrer à quel point, dans les récits, les seuils et leurs avatars restituent en filigrane les diverses tensions qui parcourent l'œuvre, aussi bien sur le plan de la diégèse que sur celui de la narration. Si ces indications spatiales forment les points nodaux de l'univers romanesque, c'est bel et bien pour rendre tangible la dimension problématique de celui-ci. Ainsi, elles n'invitent à la rencontre que pour mieux dire qu'elle ne peut pas avoir lieu ; elles n'agencent les descriptions qu'afin de souligner les dissensions dans lesquelles celles-ci prennent place ; elles font de l'intériorité des protagonistes le lieu de toutes les ambivalences.

Dans un deuxième temps, Céline Bricault approfondit ses analyses en se concentrant sur l'impact du sujet qu'elle étudie dans la structure des récits aurevilliens. Elle propose d'interpréter ces derniers en fonction de leur corrélation avec des seuils conçus comme matriciels et protecteurs. Mais elle éclaire aussi l'agencement des textes en rendant manifeste ce qu'il a de commun avec le théâtre : d'une part, dans la poétique de Barbey, les points limitrophes organisent l'espace comme une scène afin de jouer avec le mystère et signifier ainsi que « *tout ne peut être su* » (p.300). D'autre part, actifs dans les étapes majeures du parcours transgressif des personnages, les seuils pèsent de toute leur portée symbolique dans la tragédie aurevillienne : c'est par eux que le processus d'enfermement dans un destin funeste prend forme.

Dans une troisième et dernière partie, l'ouvrage s'attache à rendre compte du système de pensée qui sous-tend la création aurevillienne. Là encore, la perspective adoptée constitue une clef de lecture particulièrement pertinente puisqu'elle permet de démontrer qu'en utilisant le seuil comme un symbole Barbey rend présent son point de vue idéologique. Deux grands schèmes innervent alors les récits. Le premier concerne la relation des textes aurevilliens à l'Histoire. L'auteure identifie dans les diverses remises en question des traditions qui appellent la présentation de seuils (hospitalité, accueil, don, etc.) une signification précise : les textes de Barbey, de leurs portes closes aux refus des personnages de passer certaines limites, donnent en fait à entendre que l'avant et l'après Révolution ne sont pas conciliables ; pire encore, leur rencontre n'a lieu que sous le signe d'une violation symbolique dont les diverses transgressions spatiales se chargent de dire la violence. Utiliser le seuil, c'est donc pour Barbey donner une forme aux « *déchirures* » (p.410) de la société. La seconde fonction symbolique du thème réside dans la représentation narrative de l'« *entrée dans un domaine autre, jusqu'alors inconnu* » (p.414). L'étude met alors en relief la spécificité de l'imaginaire aurevillien qui, investissant le motif du seuil pour sa valeur initiatique, privilégie pourtant la difficulté et souvent même l'impossibilité, pour ceux qui s'y confrontent, de voir pleinement réaliser leur initiation. Céline Bricault démontre qu'il faut reconnaître là une manière de

figurer une dégradation douloureuse du rapport au sacré, laquelle fait la part belle au désordre et à l'inachèvement — y compris lorsque c'est de la mort qu'il s'agit : paradoxe très aurevillien, aucun seuil ne permet de se confronter à celle-ci. On le voit, le pessimisme de récits qui s'attachent à peindre comme fatale l'incapacité d'accéder à quelque forme de salut que ce soit trouve dans sa corrélation avec l'impuissance des protagonistes à franchir les seuils une élucidation très stimulante. Se trouve de la sorte réaffirmé un constat central pour comprendre Barbey : « *ce qui [l']intéresse [...], c'est de montrer l'homme en train de tomber* » (p.477).

Si la démonstration de Céline Bricault vaut par la rigueur avec laquelle elle utilise des grilles de lecture issues, pour l'essentiel, de la critique thématique et des approches poétiques, elle se distingue également par ses micro-analyses ; la qualité de son approche fait d'ailleurs parfois regretter que les repérages catégoriels soient privilégiés, alors même que l'on aurait plaisir à voir certains textes plus longuement étudiés en eux-mêmes. Il n'en reste pas moins qu'avec le motif du seuil Céline Bricault propose une explication particulièrement efficace du fonctionnement de la création aurevillienne. C'est en effet à ce niveau que l'investigation proposée prend toute sa valeur puisque l'intérêt de ce travail consiste moins à renouveler l'interprétation globale de l'œuvre de Barbey qu'à se concentrer sur le déroulement si complexe de ses textes. De fait, en se confrontant au moyen du seuil aux ambivalences, contradictions et autres divergences qui irriguent toute l'œuvre romanesque, Céline Bricault a défini leur statut, déterminant dans la poétique de Barbey, et mis au jour leur unité, laquelle consiste à privilégier la représentation d'un monde profondément divisé, donc inquiétant — mais aussi, bien sûr, poétiquement si dense.

Laurence CLAUDE-PHALIPPOU

1. Même s'il revient à Pascale Auraix-Jonchière d'avoir posé les premiers jalons d'une étude sur le seuil dans l'œuvre aurevillienne (voir la section intitulée « La fantasmagorie de seuil » dans « *Les Diaboliques* » de Barbey d'Aureville, [Paris, Gallimard, « Foliothèque », 1999], pp. 102ssq.).

GLAUDES, Pierre et Marie-Catherine HUET-BRICHARD eds.  
*Barbey polémiste*. Toulouse, Presses Universitaires du  
Mirail, *Littératures*, 58-59, 2008. 433 p.

Ce numéro spécial de la revue *Littératures* réunit les Actes du colloque organisé à Toulouse le Mirail à l'occasion du bicentenaire de la naissance de l'écrivain. L'objectif en est de déceler dans l'écriture de Barbey « *les caractères et les enjeux de la polémique* » (p.6). L'ouvrage, qui comporte dix-sept contributions, se structure en trois volets : « Cibles et adversaires », « Imaginaire, esthétique et rhétorique », « Écriture polémique et fiction ».

Ce sont d'abord les objets et les destinataires de la polémique qui sont interrogés à l'aune des procédés poétiques et rhétoriques mis en œuvre : s'agissant de critiquer *Les Misérables*, Barbey recourt à une « *transcription [...] parodique* » de l'œuvre (Marie-Catherine Huet-Brichard [p.20]) ; pour des questions idéologiques, l'approche de l'œuvre de Tocqueville est plus radicale et offensive (Francesco Spandri) ; en revanche le rapport polémique à George Sand, figure honnie et rendue grotesque, n'est pourtant pas dénué d'ambiguïtés et Mathilde Bertrand décèle de subtiles parentés entre les deux écrivains ; Helmut Meter montre à quel point l'approche de Barbey reste subjective lorsqu'il traite de la littérature étrangère, recourant au besoin à des techniques de contournement (Hoffmann, Goethe, Dante). Quand il s'agit d'aborder le théâtre, Barbey se monte impitoyable, car la scène est pour lui le miroir de concentration des vices de la société contemporaine (Pascale Alexandre-Bergues). Le journal en revanche est l'objet d'une double approche contradictoire : la presse se dénature, mais l'écriture journalistique est érigée en forme littéraire et en ce sens valorisée (Marie-Françoise Melmoux-Montaubin).

Les armes littéraires de Barbey polémiste constituent une authentique poétique. Dans cette optique Caroline Siddi exploite l'imaginaire du combat, Cécile Rumeau interroge la vertu de la fantaisie, et Frédérique Maro celle de la bonhomie. Marie-Christine Natta et Catherine Mayaux abordent sous des angles différents la stratégie manipulatrice de Barbey en matière de citation, et Dominique Millet-Gérard explore le bestiaire de Barbey polémiste.

Mais l'œuvre de fiction n'est pas exempte des effets de la verve polémique. Les figures historiques migrent de la critique à la fiction (Josette Soutet), les descriptions romanesques peuvent avoir une fonction polémique, renvoyant à un monde privé de sens, explique Alice de Georges-Métral. Thèmes (celui du phénomène visionnaire dans *Un Prêtre marié*) et formes (la parabole) reflètent la vision d'un monde privé de transcendance (Lydie Parrisé et Pierre Glaudes). Le fondement inconscient du texte lui-même

révèle une violence sous-jacente aux textes critiques et romanesques (Laurence Claude-Phalippou).

Le volume, très cohérent et vigoureux, s'accompagne d'un choix bibliographique.

Pascale AURAIX-JONCHÈRE

MELMOUX-MONTAUBIN, Marie-Françoise *ed. Barbey d'Aurevilly romancier et critique de romans*. Amiens, Encrage Université, 2009. 318 p. (Coll. « Romanesques »)

Cet ouvrage collectif, issu de l'un des colloques consacrés à l'écrivain en 2008 à l'occasion du bicentenaire de sa naissance, se concentre autour de la problématique du « romanesque », à la lumière des travaux florissants sur la presse et sur la critique au XIX<sup>e</sup> siècle. Le propos est clair et pertinent : réévaluer l'œuvre romanesque du Connétable des Lettres à l'aune des analyses critiques qu'il propose sur le roman, LES romans d'autrui (quatre volumes de *Les Œuvres et les hommes* sont consacrés au roman), le discours critique valant indirectement mais efficacement comme théorie « *en brique et en éclats* » (p.14). L'intérêt de la perspective ici adoptée est du reste soutenu par l'écrivain lui-même, qui intègre la figure du critique et de ses avatars à ses récits de fiction, comme le démontre Laurence Claude-Phalippou (pp.305-18).

Les seize contributions ici rassemblées dans un ouvrage construit d'où se dégagent deux axes majeurs — le problème du réalisme d'une part, la place du politique, de l'éthique et du religieux dans l'œuvre romanesque d'autre part — offrent d'intéressantes perspectives sur le regard que porte Barbey sur les contemporains (Gautier, Erckmann-Chatrion, Zola, Chateaubriand, Huysmans, Vigny, Stendhal, pour ne citer qu'eux). Plus, ces considérations nourrissent une réflexion esthétique souvent passionnante et qui de fait, renouvelle en partie le regard porté sur l'écrivain. On peut relever en particulier les analyses sur la notion de « réalisme » : voir notamment Pierre Glaudes, « Barbey d'Aurevilly et le réalisme » ; Éléonore Reverzy, « Barbey d'Aurevilly et le "roman moderne" » ; Antonia Fonyi, sur le « roman psychologique » (Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, à propos de *Ce qui ne meurt pas*) ou sur le « roman d'analyse » (Fabienne Bercegol, « Barbey d'Aurevilly et le "roman incomparable" de *René* »).

L'un des apports de cet ouvrage est en outre d'expliquer le fonctionne-

ment de la critique à bien des égards subjective de Barbey et d'évaluer son éventuelle influence sur ses contemporains. Mesurer l'importance des affinités esthétiques qui parfois dépassent les antagonismes idéologiques est essentiel — voir ce que dit Mathilde Bertrand de la « *prédilection commune* » de Stendhal et de Barbey « *pour le mystère et pour la mystification* » (p. 284). Révéler des influences parfois insoupçonnées s'avère stimulant : il n'est évidemment pas indifférent de comprendre comment *Un Prêtre marié* peut avoir influencé « *la genèse même du cycle des Rougon-Macquart* » en raison de l'« attirance » masquée mais sensible de Zola « *pour le romanesque aurevillien* » (Christophe Reffait, « Zola et Barbey, les paradoxes d'une détestation » [p.139]) : la « *détermination générale imaginée par Zola d'après Lucas apparaît [dès lors] comme un habillage du fatalisme littéraire* » que ce dernier critique dans *Un Prêtre marié*. Il importe de même de réévaluer l'importance de la critique que proposa Barbey du roman de Huysmans, *À rebours*, pour la réorientation de la création de l'écrivain : Gaël Prigent propose ainsi de « *mesurer ce que l'œuvre de Huysmans a pu conserver du diagnostic aurevillien* » (p. 191).

Reste que, si l'apport de la réflexion critique de l'auteur est incontestable et redynamisée à l'évidence les études aurevilliennes, le risque est de réduire le champ de réception et d'interprétation de l'œuvre en partant de façon trop systématique du regard du critique. L'application « bjective », qui consiste à mesurer et à enrichir l'analyse du texte grâce à l'apport du regard du critique, ou à prendre pour objet le discours critique pour en dégager une poétique mise en relation avec celle de la production romanesque, est la plus productive. Or la focalisation sur le seul texte critique est un écueil qui n'est pas toujours évité dans le présent volume. Un certain nombre de contributions en revanche illustre cette subtile chimie du travail herméneutique et enrichit véritablement à ce titre l'approche de la création romanesque de Barbey.

Pascale AURAIX-JONCHIÈRE

BERTHIER, Philippe *ed. Barbey d'Aurevilly et la modernité. Colloque du bicentenaire (1808–2008)*. Paris, Champion, 2008. 343 p.

« Barbey d'Aurevilly et la modernité »... cette proposition liminaire, annoncée par le titre du colloque de clôture du bicentenaire de la naissance du « Connétable des Lettres », semble relever de l'impensable. Si ce programme se présente comme paradoxal, du moins se conforme-t-il à l'écriture même de Barbey dont les paradoxes déstabilisent les lecteurs depuis presque deux siècles. Les auteurs de ce recueil d'articles explorent de ce fait deux voies pour parcourir l'œuvre d'un défenseur du trône et de l'autel, celle d'une anti-modernité idéologique manifeste, et celle d'une écriture dont la modernité même fait œuvre d'antimoderne.

Laurence Claude-Phalippou inaugure ce recueil en plaçant l'œuvre, qualifiée de « passéiste », sous le signe de la modernité. De fait, « [*Quand*] le désir (dé)fait la modernité », c'est par le récit bien plus que par le discours que Barbey vilipende un monde moderne, rendant « *aléatoire l'existence du récit* » (p.13) parce qu'il enraye l'imaginaire. La « *modernité promue par Barbey se confond avec la possibilité d'une narration* » (p.16) parce qu'elle ne se réfère pas à la temporalité mais au désir, et, partant, l'exempte d'une possible péremption.

Pour Hugues Laroche, « La modernité et sa figure », telle que la conçoit Barbey, réside avant tout dans la philosophie rationaliste qu'il stigmatise, lui opposant une société théocratique. Ses romans, presque contemporains du moment de l'écriture, offrent une conception tragique de l'histoire, celle de l'échec de la Restauration qui rend le sens inaccessible. La face défigurée de La Croix-Jugan, irréprésentable et sans nom, montre que « *le Verbe, dont il est la figure, est jaloux de ses secrets* » (p.30).

Si la modernité est ce qui s'inscrit dans une époque, le roman historique en assume pleinement la représentation, si bien que Méké Meité pose la question de « Barbey d'Aurevilly et le roman historique : quelle modernité ? ». En se tournant vers le passé et ses traditions, le romancier poétise la narration historique. C'est notamment le cas de *Le Chevalier Des Touches* que Josette Soutet place « Sous le regard de Dionysos » car, « *récit d'une bacchanale* », son mode narratif est aussi « *une bacchanale en soi* » (p.45). Cependant, sous l'égide d'un Dionysos déchu en cette ère positiviste, le récit allie au brouillage du genre sexuel de personnages comme Barbe de Percy ou Monsieur Jacques le brouillage des genres littéraires. Signe de la modernité, cette mixité s'associe à la mise en abyme des récits spéculaires où « *Barbey en Bacchus supplante Barbe en bacchante* » (p.49). L'effacement des différences règne à tous les niveaux dans ce récit qui signale la fin du règne de Dieu.

Pour ces raisons mêmes, Céline Bricault dans son article « Barbey d'Aurevilly, "Janus, gardien du seuil" : modernité d'*Un Prêtre marié* » présente les personnages aurevilliens en pleine époque de mutation. Placés sur un seuil où se noue une tension entre les idéologies révolutionnaire et réactionnaire, ils laissent croire, le temps de la fiction, que la bascule dans la modernité demeure encore évitable. Ce rapport paradoxal à la modernité est pris en charge par des personnages qui peuvent osciller entre rationalisme et superstition. Et c'est, en effet, ce roman qu'interroge Alice de Georges-Métral pour montrer que Barbey doit théoriser la modernité pour mieux l'éreinter dans « Holisme et rhizome dans *Un Prêtre marié* : modernité d'un antimoderne ». Le monde contemporain, qui ne repose sur aucun garant institutionnalisé, n'est plus une unité où tout est connecté, comme dans un système holistique ; il offre au contraire des connections rhizomatiques qui détruisent tout système interprétatif, aboutissant à la catastrophe généralisée sur laquelle s'achève le roman, préfigurant celle du monde contemporain.

De ce fait, « *Les Diaboliques*, [sont] les histoires tragiques de *notre temps* » car, selon Didier Philippot, Barbey s'inspire des *Histoires mémorables et tragiques de ce temps* (1619) dont les auteurs s'insurgent contre le diabolisme qui étreint leur époque. Le genre des histoires tragiques structure l'œuvre romanesque aurevillienne pour théâtraliser la représentation du Mal. C'est ainsi l'inactualité de certains personnages ou de certaines scènes des "*Diaboliques*" qui en fait une arme polémique contre la modernité dont l'énergie s'étiole, ce qui s'oppose au culte de l'intensité si cher à Barbey. Mathilde Bertrand explore à son tour le recueil de nouvelles pour y évoquer « "Satan... pour rire" : *Les Diaboliques* au miroir de Baudelaire ». Car si Barbey reprend, pour défendre son recueil lors du procès qui lui fut intenté, les arguments dont il usa pour défendre *Les Fleurs du Mal*, sa préface des "*Diaboliques*" exploite l'article qu'il écrivit sur les *Paradis artificiels*. Les deux auteurs se retrouvent dans leur goût de la mystification et dans l'hybridation générique qui assurent la modernité de leur écriture. Ils s'opposent cependant quant au rapport qu'ils assignent à la morale qui prend paradoxalement un rôle essentiel pour Barbey.

C'est à la réception de l'œuvre aurevillienne que s'attache Christophe Chaguinian, qui identifie « La modernité comme barrière à la compréhension des *Diaboliques* ». Les métamorphoses idéologiques que subit la France depuis le XIX<sup>e</sup> siècle rend le catholicisme de Barbey inacceptable pour les lecteurs actuels comme contemporains du romancier. L'évolution même du catholicisme, qui transfigure le Dieu vengeur en « Dieu d'amour » et gomme la présence du Mal, rend le recueil opaque au lecteur moderne. Plus ses récits semblent contraires à la morale chrétienne plus ils sont orthodoxes.

« Construire le contemporain par la fiction : la performativité littéraire chez Barbey d'Aurevilly ». Myriam Watthee-Delmotte annonce par ce titre

le programme de l'œuvre aurevillienne en deuil du monde ancien. Sa reconstruction discontinue du passé, par l'emboîtement des récits et la multiplicité des points de vue, contrairement à celle, homogénéisante, de l'historien, interdit la construction du sens, et en cela représente le monde moderne.

Or, pour Caroline Sidi, dans son article « Barbey d'Aureville et La Fontaine : le tropisme moderne d'un classique », l'époque contemporaine semble être perçue par le « Connétable des Lettres » à travers l'œuvre du fabuliste. Cette allégeance inscrit le romancier dans la lignée des moralistes classiques qui s'assignent pour charge de démystifier les impostures de leurs contemporains. Et s'ils se rejoignent dans l'"esthétique du soupirail", le rapport à l'intensité, recherché par Barbey, condamné par La Fontaine, les oppose. Parfois cependant, le « *rouge aurevillien s'irris[e] volontiers du bleu lafontainien* » (p. 222), comme le « *bleu lafontainien peut à son tour s'embraser, par échappées, du rouge aurevillien* » (p. 223). C'est ensuite le rapport entre « Barbey, Flaubert et l'avenir du roman », qu'explore Michel Brix, rappelant l'éreintement par l'auteur des "*Diaboliques*" de l'œuvre flaubertienne. Si l'observation chirurgicale et l'hypertrophie des descriptions ne laissent pour Barbey aucune place à l'invention, il salue cependant la profondeur du personnage d'Emma qui, de fait, inspirera le roman du xx<sup>e</sup> siècle. C'est une autre relation houleuse qu'analyse Marie-Christine Natta, « Le vieil or et l'habit noir. Barbey d'Aureville et Baudelaire », soit les deux premiers théoriciens du dandysme. Cependant, s'ils se rejoignent quant à la fonction assignée au vêtement, l'habit noir de Baudelaire — en deuil de son époque — s'oppose à celui, extravagant, de Barbey. Baudelaire, héritier en cela de Brummell, estime que se singulariser par la simplicité est une gageure héroïque, tandis que le mauvais goût des tenues extravagantes de Barbey lui confère le prestige de déplaire.

Ce sont donc pour « Barbey d'Aureville, *Les Ridicules du temps... démocratique* », qu'il faut dénoncer. Francesco Spandri montre que la critique des mœurs du Second Empire, qui sombre selon Barbey dans le libéralisme et la démocratie, met en relief « *la dynamique suicidaire [...] propre à tout modernisme* » (p. 259). L'œuvre aurevillienne porte un coup définitif au mythe du progrès en peignant une société qui régresse paradoxalement au fur et à mesure de son avancée dans le temps. Ainsi, « *le ridicule, c'est l'intrusion de la diversité dans l'uniformité, c'est le trouble-fête de la démocratie* » (p. 263).

Reto Zöllner analyse « La modernité du corps : Barbey d'Aureville et le "livre ouvert" de l'écriture et de la main ». Puisque la modernité s'inscrit sous le signe de la crise, les signes livrés par les corps sont tour à tour transparents ou opaques. Barbey se fonde sur la chiromonie, étude de la science de la main par le capitaine d'Arpentigny. La correspondance du corps et de l'âme fait des mains des livres ouverts, dont une partie pourtant demeure dans l'ombre.

Hermann Hofer, quant à lui, dans son article intitulé « Quand Salomé réécrit Barbey... », fait le portrait de Louise Read en « *dame énigmatique* » (p.291), « *à la fois sœur de miséricorde, sœur de charité et goule* » (p.290) qui se dit capable de jouer Salomé au théâtre.

Inversant la perspective jusqu'ici empruntée, qui consiste à analyser la perception du monde moderne par Barbey, Gaël Prigent examine les répercussions de l'œuvre de « Barbey : un anti-moderne vu par les modernes ». Si Barbey d'Aurevilly, qui semble avoir été bien peu lu par les intellectuels catholiques « *ne se réduit pas à cette étiquette religieuse dont on l'affuble parfois* » (p.298), ce sont les « *francs-tireurs* » qui dialoguent avec lui dans leur œuvre comme Marcel Proust, Julien Gracq ou Paul Morand. C'est que Barbey est un antimoderne, réfractaire aux idées dominantes de son temps comme du nôtre.

Pascale Auraix-Jonchière analyse « *Le Bonheur dans le crime* : “une bulle de savon qui grandit toujours et qui ne crève jamais” ». Cette expression, qu'emploie le docteur Torty pour exprimer sa stupéfaction devant le bonheur sans tache des époux Savigny, trône en épigraphe du roman de Jacqueline Harpman, *Le Bonheur dans le crime* (1993). Il est l'occasion d'une réinterprétation psychanalytique du trouble ontologique des nouvelles aurevilliennes résultant de sa vision de l'Histoire. Pour ce faire, le roman de la psychanalyste transpose au xx<sup>e</sup> siècle cette nouvelle « *alors entendue comme une actualité transhistorique* » (p.315), lui offrant son système d'énonciation complexe.

Cette exploration du xx<sup>e</sup> siècle à travers l'héritage aurevillien, signe de la modernité paradoxale d'un auteur réactionnaire, s'achève sur l'étude de « Barbey d'Aurevilly à travers les âges : pour une lecture aurevillienne de Philippe Muray ». Pour Philippe Berthier, la lutte de Barbey contre la modernité perdure dans l'œuvre de ce *nouveau réactionnaire*. Si ces deux écrivains s'érigent en pourfendeurs des contre-valeurs de leur siècle et en champions des valeurs anciennes, du moins savent-ils leur entreprise vouée à l'échec. Muray élucide la continuité qui s'instaure entre notre siècle et le précédent par la permanence du culte du Progrès, de l'optimisme et de l'humanisme débarrassés de la notion de péché originel, d'une Église enfin adhérent docilement à « *la Bonne Nouvelle new look* » (p.327). Or, en véritable *prophète du passé*, Muray estime que l'Église, parce que détachée de la modernité, en est la seule clé herméneutique. De ce fait, il rejoint Barbey d'Aurevilly en affirmant l'omniprésence du Diable au cœur du monde contemporain et la nécessité absolue de se distinguer de la masse moderne, uniforme et consensuelle.

Alice DE GEORGES-MÉTRAL

*Barbey d'Aurevilly en tous genres.* Brigitte DIAZ ed. Presses Universitaires de Caen, 2011.

L'originalité de ce recueil est présentée par Brigitte Diaz dans son Avant-propos : la plasticité des formes littéraires chez Barbey d'Aurevilly nécessitait d'envisager « *Barbey en tous genres [...] mais aussi Barbey hors les genres, ou Barbey contre les genres, du moins ceux qui sont légitimés par les canons littéraires en place* ». Ainsi, plutôt que de « *recomposer une trajectoire rectiligne* », il s'agit de « *privilégier au contraire les boucles et les zigzags* » de l'œuvre aurevillienne en « *bousculant les frontières génériques* ». En regard des « *identités labiles* » de la figure auctoriale, le recueil envisage les différentes extensions du lectorat : « *la sphère de l'intime et des écritures privées ; le domaine public et journalistique du critique ; le territoire plus vaste de l'œuvre littéraire* ». Une section sur « *La frontière des genres* » prolonge les pistes précédemment explorées. Deux « *lieux de mémoire aurevilliens* » viennent parachever, dans l'espace normand, les approches de ce Barbey "en tous genres".

La première section du recueil, « *Barbey d'Aurevilly ex imo* », consacrée à l'écriture intime, fait jouer cette éclairante tension entre rhétorique des genres et lectorat. Françoise Simonet-Tenant parcourt ainsi le territoire où Barbey à la fois peut « *lire, écrire, publier des journaux intimes* ». Empruntant à la conversation et à la lettre, les *Memoranda* de Barbey, en s'ouvrant à un destinataire « *soigneusement choisi* », s'organisent autour d'une rhétorique concertée : ce « *diarisme transitif* » est orienté vers la postérité, comme en témoigne le rôle joué par Barbey dans l'édition des journaux d'Eugénie et Maurice de Guérin. L'écriture de l'intime est liée à une stratégie de publication.

Lieu d'une ouverture concertée à l'autre les *Memoranda* constituent aussi un espace de repli : dans les deux premiers de ces carnets, Barbey, s'inscrivant dans la longue histoire occidentale de la mélancolie, ausculte sa propre humeur noire. Selon Roland Le Huenen l'originalité du diariste tient à ce qu'il privilégie la représentation de la monotonie mélancolique à son analyse : c'est l'éthique du dandy qui est ici mise en jeu, entre le masque public et les « *froissements de sa mélancolie* », conservés dans l'écriture intime.

La correspondance aurevillienne témoigne aussi du rapport paradoxal que l'écriture intime entretient avec le public : Barbey ne considérera-t-il pas sa correspondance avec Trebutien comme "un testament littéraire" ? Brigitte Diaz se demande dès lors si Barbey d'Aurevilly épistolier ne produit pas « *la lettre contre le livre* ». Barbey manipule pleinement « *les impostures ordinaires de l'exercice littéraire* » que constitue une correspondance. Si, chez lui, « *l'homme de lettres — au sens épistolier — se donne comme l'envers du littéraire* », le dialogisme épistolaire est le lieu où pourtant

s'élabore "l'art d'écrire" : on y évoque la calligraphie, la genèse des œuvres, et bien sûr le style envisagé à la fois comme expression la plus profonde du moi, mais aussi comme l'objet du plus attentif travail. La lettre semblant s'engager contre le livre devient le rêve d'un « *livre utopique* ».

Pascale Auraix-Jonchière se place au plus intime de la création aurevillienne. Les villes mortes de Barbey permettent de dessiner la figure d'un auteur pour qui "revenir" sur les lieux de l'enfance, c'est "hanter". Les spectres qui assaillent l'auteur sont des figures ambivalentes : signifiant le vide et le néant, ces spectres nourrissent en même temps une rêverie redélivrant un sens qui a déserté le monde. Les « *effets de spectres* » constituent donc, pour Barbey « *un vide nourricier* » d'où sourd le récit ; le « *ressouvenir* » possède « *une fonction germinative* », qui s'épanouit en poétisation. L'œuvre de Barbey, « *œuvre tombeau* », se tient dans cette tension entre absence et présence, configurant l'écriture elle-même comme spectre.

La deuxième partie du recueil (« Histoire, récit, roman ») ménage la place au lectorat plus vaste de l'œuvre romanesque. C'est d'abord son substrat idéologique qui est analysé par Gérard Gengembre : contre-révolutionnaire, l'œuvre romanesque « *donne au romantisme finissant ses lettres de haine* » : ne décollant ni d'un fatalisme, ni d'un providentialisme, « *entièrement négative* », la Révolution permet de conférer aux personnages des romans leur dimension héroïque, mais surtout de faire de l'écriture elle-même « *un acte symbolique contre-révolutionnaire* ». Choisir le roman, contre l'esthétique contre-révolutionnaire, c'est le constituer en « point de vue » : pour Barbey, « *tout est perdu* », point de solution salvatrice. C'est sur ce vide (entrevu, mais refusé par de Maistre), et finalement cette absence de « *fond politique* », que l'œuvre, dans ses tensions antithétiques, dans ses excès aussi, développe « *l'insolence* » ironique du dandy à l'égard des valeurs du siècle bourgeois. Cette littérature, « *exutoire à cette haine* » dirigée contre le siècle, constitue la seule et ultime voie possible offerte à la contre-Révolution.

L'absence de "fond politique" ne signifie pas pour autant, comme on l'a souvent perçu, que les romans de Barbey sont "déshistoricisés". Aude Déruelle constate que les romans de Barbey sont en fait soustraits au régime de l'historicité, c'est-à-dire à une intellection toute humaine de l'Histoire, car « *l'action de Dieu y est toujours latente* ». Autant dire que l'historiographie qui naît au XIX<sup>e</sup> siècle est condamnée. En revanche des pratiques scripturaires, empruntées à cette historiographie, et notamment la pratique du "pittoresque" (admiration chez le maître Walter Scott), s'insèrent dans les romans pour faire percevoir "la couleur du temps". Mais, sans cesse, le pittoresque aurevillien glisse vers le symbole : moyen — en ayant recours au style de l'histoire — de se débarrasser de l'histoire qu'on ne peut analyser ? Signes ambigus d'une transcendance dont le style ferait son

deuil, s'il n'était puissamment encadré par le catholicisme de l'auteur ?

L'idéologie transférée au sein de l'écriture constitue une première et violente captation du lecteur. «Le souffle du conteur», étudié par Éric Bordas, en constitue le versant séducteur. Héritière des grands modèles oratoires, l'écriture aurevillienne permet «*d'individualiser le conteur dans sa diction insistante*» reposant sur des périodes, des répétitions, des dislocations : l'énonciation fait ici d'un travail de dramatisation.

Avec la troisième partie de l'ouvrage, «Barbey d'Aurevilly critique», c'est un renversement de perspective qui s'opère, envisageant un Barbey lecteur et, tout d'abord, «*lecteur de lecteurs*» : José-Luis Diaz cerne deux figures de l'auteur critique — celle du *Stator*, celle de *l'Intense* — face «à la Babel critique de son temps». Connaissant l'histoire de la critique, Barbey élabore un véritable *panoptikon* de cette «*Babel critique*» : il en possède une connaissance intime. Au pire, la critique est morte, au mieux, elle est instable et dépourvue d'assises théoriques. Face à ce panorama, qui n'est cependant pas dépourvu de nuances, Barbey se figure en critique «*Stator*» qui, au rebours de «*l'empirisme incertain*» d'un Sainte-Beuve, et sous l'égide de Joseph de Maistre, place Moralité et Foi au cœur de ses évaluations littéraires. Heureusement, contre les rhéteurs, Barbey d'Aurevilly critique se figure aussi comme un «*Intense*». Intense de fond comme de forme, partielle donc, la critique aurevillienne se fait acte, engagement. Contre les critiques scientistes de son temps qui, dans leur impersonnalité, ne savent rendre compte de «*l'individu littéraire*», la critique aurevillienne repose sur une éthique qui combine «*l'aperçu, l'émotion et l'accent*». Irréductiblement personnelle, jusque dans les accents du discours qu'elle produit, la critique aurevillienne est celle d'un créateur, qui, mêlant la double figure du *Stator* et de *l'Intense*, sait opérer des «condensations» pour cerner la «substance-auteur».

Dans une perspective transgénérique, Stéphanie Traver remarque que le discours critique s'insère dans deux «préfaces» intégrées au recueil *Les Diaboliques* («Le Dessous de cartes d'une partie de whist», «La Vengeance d'une femme») : l'histoire annoncée est un *exemplum* de la théorie énoncée. Un genre, celui du «potin», est défini. Un auteur se figure en sujet romantique qui assurera la «*sentimentalisation*» du récit. Le roman satanique émerge de l'évocation de «*l'enfer resserré*». Mais, la théorie devient acte. Alors qu'elle semble n'être qu'exposée, travaillent secrètement des procédés argumentatifs et figuratifs : le lecteur est entraîné dans le processus communicationnel dans «Le Dessous de cartes d'une partie de whist» ; l'ouverture de «La Vengeance d'une femme» figure «*la vengeance d'un homme*».

Marie-Gabrielle Lallemand analyse les jugements portés par Barbey sur «*les oubliés et inconnus du XVII<sup>e</sup> siècle*». Barbey possède une solide et importante culture classique, mais son panthéon est fort réduit : Corneille,

La Fontaine, Racine. Pourtant, la publication des *minores* retient son attention. Ceux-ci sont évalués au travers de plusieurs critères. D'abord, le style. Barbey remarque combien le style du XVII<sup>e</sup> siècle marque peu la personnalité d'un auteur. Le style reste tributaire de l'époque à laquelle il s'agit de plaire. La sévérité de Barbey est sans égal pour la littérature de la France galante : la préciosité a dénaturé la langue ; M<sup>me</sup> de Sévigné, « *la Célimène de la maternité* », ne fait preuve que de coquetterie. Mais parfois Barbey semble ignorer combien cette galanterie innerve tout le siècle de Louis XIV. La Fontaine est ainsi sauvé par un glissement lexical opéré par le critique : à la gaieté revendiquée par le fabuliste, Barbey substitue le terme *bonhomie*. Autre critère, la « *petite histoire du Grand Siècle* ». Les choix de Barbey peuvent ici sembler curieux : les lettres courtoises de Saint-Simon au cardinal Dubois sont préférées aux *Historiettes* de Tallemant des Réaux (mais celles-ci révèlent trop la décomposition qui sera parachevée par le XVIII<sup>e</sup> siècle). En fait, les *minores* du Grand Siècle n'offrent pas, aux yeux de Barbey, l'occasion de développer « *une conception visionnaire de l'histoire* ». Aussi se tourne-t-il plutôt vers des textes comme les *Mémoires sur la cour d'Espagne* de Madame d'Aulnoy : un style vraiment naturel, mais surtout un univers de passion qui n'est pas sans rappeler l'univers romanesque aurevillien.

C'est encore un Barbey lecteur pour le public de sa critique qu'aborde Christine Planté. Il ne s'agit plus ici d'évaluer un passé littéraire, mais de traiter de trois femmes poètes : Marceline Desbordes-Valmore, Delphine de Girardin, Louise Ackermann. Ces trois femmes poètes ne sont pas classées par Barbey dans *Les Bas-bleus* (mais parmi les « poètes ») : elles n'appartiennent donc pas à la classe de ces femmes devenues hommes et qui manifestent, en littérature, les aspirations égalitaristes de la démocratie. Pour comprendre le statut particulier accordé par Barbey à ces trois femmes poètes, il faut revenir à sa conception très romantique de la poésie (et qui trouve ses premières formulations chez M<sup>me</sup> de Staël : la poésie peut être conçue hors du vers, mais aussi hors de l'art même, au sein d'un objet "poétique". À ce dernier titre, aux yeux de Barbey, « *la femme peut être [...] la poésie [mais] ne saurait être poète* ». Chez Marceline Desbordes-Valmore, Barbey salue une « *poésie du cri* », mais aussi un travail du vers, tout en en faisant, au mépris de la chronologie, un épigone de Lamartine et de Musset ! Malgré l'éloge, Marceline Desbordes-Valmore demeure « *une femme [...] qui n'est pas poète, mais une femme.* » S'agissant de Delphine de Girardin, le trait s'accroît : son histoire est celle d'un « *bleuissement* ». La femme n'est restée qu'une virtualité poétique inaccomplie : l'éloge se restreint singulièrement à « *la femme — ou plutôt la jeune fille* » délaissant la poète. Louise Ackermann intéresse Barbey. Mais une fois encore est-ce la femme poète qui est placée au centre de cet intérêt ? Athée, faisant symptomatiquement dans l'article qui lui est consacré l'objet d'une

inversion remarquable des genres grammaticaux, Louise Ackermann est davantage l'occasion d'esquisser le portrait une « *diabolique à convertir* », que de développer des préoccupations à proprement parler poétiques. Réfléchir sur les femmes poètes permet à Barbey de configurer l'espace masculin de la poésie du siècle. Mais parler d'une poète va plus loin encore : la faute de langue (aux yeux de Barbey) signifie une transgression qui reflète « *la menace imminente qui pèse sur l'ordre du monde* ».

S'étant sans cesse situé « *à la frontière des genres* » dans son organisation d'ensemble, le recueil se concentre sur trois articles qui envisagent cette porosité, si caractéristique de l'œuvre aurevillienne. Les deux premiers sont consacrés au dandysme aurevillien. Catherine Boschian-Campaner montre comment *Du Dandysme et de George Brummell* est une œuvre qui se situe dans les transferts « *d'un genre à l'autre* » : « *étude* », « *essai* », « *biographie* », texte à la fois digressif et lacunaire, enrichi de notes, *Du Dandysme et de George Brummell* glisse progressivement vers « *l'abstraction* », un exposé théorique dont Brummell n'est que « *l'exemplum ut talpa* ». S'attaquant à la problématique morale de la vanité, Barbey récuse « *la superficialité attachée au dandysme* », immortalisant par là même ce Brummell dont il constitue le mythe littéraire. La troisième édition du texte vient joindre le « roman » au tissu d'une œuvre déjà singulièrement hybride : l'amour de Mademoiselle, Princesse de Montpensier, pour Lauzun, permet de mettre au jour la cruauté fondamentale du dandysme, mais aussi la façon dont celui-ci est « *détrôné* » par une femme qui, par sa grandeur, incarne la « *véritable aristocratie* ». Le jeu qui fait rebondir le texte « *d'un genre à l'autre* », le constitue en « *texte polyvocal* » : Barbey sait se décentrer par rapport à ce dandysme auquel on l'a trop souvent réduit.

C'est la figuration de l'écrivain face à son public que l'on retrouve au seuil de l'article de David Coksey qui, « *s'accrochant aux basques d'un genre oublié* », « *la littérature fashionable ou de high-life* », approche la figure de Barbey par le prisme « *du dandysme littéraire* ». Pour définir sa place, l'écrivain est amené à se projeter dans une figure de la marginalité : pour Barbey, ce sera celle du dandy. En retour, le lectorat se constitue un horizon d'attente : un *ethos* prédiscursif du dandy. C'est avec cet *ethos* prédiscursif que joue Barbey, notamment lorsqu'il projette des masques fictifs de lui-même au sein de ses récits. Le corps, et sa légèreté « *acrobatique* », constituent, contre la lourdeur bourgeoise, un des vecteurs de cette projection. Quant à la parole de ces locuteurs où s'investit le dandy, elle se compose des allocutaires pour mieux s'y contempler... et pour mieux manipuler le lecteur. Celui est du coup enserré dans un contrat de lecture dandy. Être dandy, c'est, à l'horizon de ces stratégies, réaffirmer la « *souveraineté de l'auteur* » : ainsi dans le soin apporté aux luxueuses éditions hors-commerce ou dans les paraphes et dédicaces aurevilliens qui soustraient le texte à la série de l'imprimé.

Sophie Lucet dégage une hybridation originale au sein du récit *Une Page d'histoire* : un décor, des références théâtrales (*Hamlet*, *Phèdre*, *Manfred*), un narrateur masqué en spectateur, donnent naissance à une situation à proprement parler dramatique. La nouvelle ébauche, de façon très moderne, un drame dont « *les scènes mentales* » possèdent un pouvoir mémoriel qui renoue, notamment par le biais de l'inceste, avec l'origine de la tragédie.

Il était pour ainsi dire naturel qu'un ouvrage sur l'œuvre de Barbey si centrée sur le travail du temps, s'achève sur l'évocation de deux lieux de mémoire aurevilliens. L'un dans la langue, avec une étude des normandismes de Barbey, l'autre dans l'espace, à Saint-Sauveur-le-Vicomte, lieu de naissance de l'écrivain. Stéphane Lainé rappelle que, contre l'avis de son ami Trebutien, Barbey réaffirmera sans cesse son désir d'avoir recours aux régionalismes : dans les romans se déroulant en Normandie, apparaissent à des degrés statistiques divers, des traits dialectaux (anthroponymie, noms communs, trait morpho-syntaxiques). Italiques et notes viennent souligner et expliciter les traits dialectaux. De manière générale, c'est la catégorie des noms qui l'emporte largement au sein des formes dialectales. Mais l'écriture aurevillienne joint à ces traits dialectaux des archaïsmes, des formes inattendues pour le parler du Cotentin, voire des néologismes (élaborés à partir de formes dialectales attestées). On perçoit dès lors combien le patois s'intègre pleinement à l'élaboration littéraire des œuvres (esthétique régionale, sociolectes, mais aussi caractérisation psychologique).

Mélanie Leroy-Terquem narre au terme de l'ouvrage, les vicissitudes du musée Barbey d'Aurevilly de Saint-Sauveur : l'Occupation, puis les combats de 1944, ont endommagé de manière parfois irréparable les collections. Depuis 1989, dans la maison familiale de l'écrivain, des collections enrichies sont présentées au public.

Il faut souligner le caractère particulièrement maniable de ce recueil : les résumés en français et en anglais des articles, les territoires de recherche de leurs auteurs, peuvent induire des lectures transversales. Une bibliographie faisant état des plus récentes publications invite à des prolongements ou des confrontations.

On est ému, à l'ouverture de l'ouvrage, en découvrant les beaux fac-similés de deux manuscrits de l'écrivain conservés au musée Barbey d'Aurevilly de Saint-Sauveur-le-Vicomte : la première page de la préface pour la réédition de *Une Vieille maîtresse* (1866) et un manuscrit des *Disjecta membra*.

Les seize articles qui constituent ce recueil et, redisons-le, leur disposition originale au-delà de la chronologie et des genres, montrent combien les études aurevilliennes possèdent encore de nombreux territoires à explorer, et notamment celui d'une figure auctoriale, trop souvent figée dans des représentations idéologiques et esthétiques données pour définitives :

cet ouvrage fait apparaître combien le protéiforme Barbey était avant tout préoccupé par la forme, et que celle-ci était à ses yeux indissociable de l'homme, c'est-à-dire d'une manière de vivre en littérature.

Vigor CAILLET