



CLASSIQUES  
GARNIER

DHOUAILLY (Jeanne), DODILLE (Norbert), MALANDAIN (Pierre), « Carnet critique », in BERTHIER (Philippe) (dir.), *La Revue des lettres modernes. Sur la correspondance*

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-16915-4.p.0181](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-16915-4.p.0181)

*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.*

© 1990. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

Norbert DODILLE. *Le Texte autobiographique de Barbey d'Aurevilly. Correspondances et journaux intimes*. Genève, Droz, 1987. 1 vol. 22 × 15. 316 p. (Coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 252).

Norbert Dodille nous procure enfin l'étude qui manquait sur cette partie quantitativement et qualitativement importante de la production littéraire de Barbey. Les textes n'en étaient certes pas inconnus, encore que la correspondance, longtemps dispersée et fragmentaire, n'ait été rendue accessible que par l'édition récente procurée par J. Petit, Ph. Berthier et A. Hirschi. Mais, souvent exploités comme documents dans les travaux sur la biographie, la pensée, l'œuvre romanesque ou la production critique de Barbey, ils n'avaient jamais fait l'objet d'une étude textuelle systématique et exhaustive. Elle nous est offerte ici, fortement charpentée par une problématique elle-même appuyée sur les travaux les plus récents de théorie et d'analyse littéraires du « texte autobiographique ». Le corpus comprend donc les écrits proprement épistolaires ou diaristes (les cinq *Memoranda*), autour desquels gravitent, selon un complexe réseau de relations intratextuelles, et même intertextuelles, une foule d'autres morceaux : les écrits de Maurice et d'Eugénie de Guérin, que Barbey s'approprie et intègre au processus circulaire qui, dès 1840, va régir et comme légitimer sa propre écriture autobiographique, les dédicaces, notices, notes dont il accompagne leur publication (ou son projet), *Amaïdée*, les poèmes, les « Rhythmes oubliés », les « Cahiers de notes », les *Disjecta membra* et finalement, en perspective, tout le reste de l'œuvre, annoncé, essayé, forgé, amendé, commenté, réfracté dans cet atelier où l'écriture peut, semble-t-il, s'offrir le luxe d'être intime sous les yeux de l'autre, d'avoir un lecteur sans avoir de public, et de se présenter comme perpétuelle improvisation, en prise directe et naturelle sur le vécu et bénéficiant de toutes les libertés de l'oral, tout en s'inscrivant dans un projet pré-établi, codé et surdéterminé, décidément littéraire.

Neuf chapitres organisent l'enquête selon une tactique d'approche à la fois multiple et orientée, qui nous fait passer du « geste du recueil » inauguré avec les Guérin, instrumenté grâce à Trebutien, et détermi-

nant dès lors, non sans équivoques, la construction autobiographique successive comme celle d'un écrivain « *qui voit le livre à l'horizon de son écriture* » (chap. 1), à l'inscription allégorique de « *Barbey dans le texte* », qui achève en blason l'autoportrait (chap. ix). Entre eux, est étudié le « *système des textes* », dans lequel le texte autobiographique se construit en référence à l'œuvre de fiction, par jeu d'annotations, de citations, de renvois (chap. ii); le métalangage, par lequel l'autobiographie se met au point à mesure qu'elle s'élabore, de telle manière qu'elle s'accomplit au moment même où elle cherche les moyens par lesquels elle y parviendra, comme espace contradictoire du « non-texte » et du « meilleur » texte, comme rythme et continuité permettant, dans la durée, de dessiner, trait à trait, « *les différents aspects d'une même figure* », et comme l'inverse paradoxal de l'écriture réaliste — quoi de plus « *réel* » que la personne même de l'écrivain? — : aire privilégiée du jeu et de la dérive (chap. iii); la question du destinataire, où le geste autobiographique de Barbey se révèle indissolublement solidaire de la captation qu'il fait subir à d'autres (par exemple les Guérin) et de la captation dont il peut faire lui-même l'objet (par exemple de la part de Saint-Victor qui copia allégrement, dans sa propre correspondance amoureuse, les deux premiers *Memoranda* et des lettres de Barbey) (chap. iv). Avec la typologie des fonctions de Trebutien, destinataire, copiste, documentaliste, lecteur, bibliothécaire, thésauriseur, éditeur, mais aussi « *contre-sujet de l'écriture* », assurant, au prix de sa propre aliénation et d'une polarisation univoque de « *l'écriture jumelle* », une position « *pure* » au sujet de l'autobiographie, Norbert Dodille donne une excellente analyse comparée des 3<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> *Memoranda*, puis du 4<sup>e</sup>, lus à partir de la question, explicite, de leur destinataire : là Trebutien, et l'amitié, ici M<sup>me</sup> de Bouglon et l'amour, enfin personne; et il propose joliment, à partir des désignations de Trebutien, d'ajouter un chapitre aux *Fragments d'un discours amoureux* de R. Barthes (chap. v). Le pluriel « *rhétoriques* » permet une approche différentielle, non seulement de la lettre et du journal, mais encore des lettres entre elles, dont les « *séries* » justifient la double publication des « *Lettres à...* » et de la *Correspondance générale*. Sont passés en revue les incipit, les conventions formelles et, parmi les séquences thématiques, non pas les plus importantes (l'amour/ou l'amitié, la littérature, les plus connues et exploitées jusqu'ici, le vécu, objet de tout le livre et surtout de son chapitre VIII), mais quelques autres, secondaires et révélatrices : la poste (qui donne lieu à un fort passage sur le portrait de Barbey emblématiquement enveloppé et calé dans son emballage par des textes du même), la scène d'écriture, le va-et-vient Paris-Normandie (érigé peu à peu les aléas d'une existence aventureuse en structure signifiante d'une destinée), les jambons

et les chats enfin, occasions cocasses d'une retraversée fulgurante et d'un déplacement décisif de la visée d'écriture, lorsqu'elle intègre ironiquement le naturalisme et le symbolisme, fait signe à Zola, Baudelaire, Maupassant (chap. vi). C'est bien en effet la figure d'un écrivain, réputée d'abord impossible (comme l'amour?), puis soumise à la dénégation, qui se profile incessamment derrière des déguisements, des « mots », des noms, des rôles, des hâtes, des biographies repères, avant de se projeter, vers 1850, en une image cohérente qui confronte les projets biographique et littéraire, et les accorde dans le choix délibéré de la fiction (chap. vii). L'absence d'un véritable récit autobiographique constitué invite à rechercher dans les éléments épars de son matériau le jeu d'une dialectique de la trace et du signe, celui d'une transformation perpétuelle du héros et, à travers deux figures que René Descartes aurait pu jadis choisir et confronter, celles de la conversion et de la santé, à décrire la production d'un « effet-personnage » dont Philippe Hamon, naguère, a proposé le concept. Il est ici fort pertinemment illustré par l'anti-portrait (Trebutien, par exemple), les périphrases descriptives (« votre orangeux — Lord Anxious »), les rôles (le Dandy, le Normand) et l'idiolecte (chap. viii). Enfin, on voit comment « *le nom et l'écriture se signifient l'un par l'autre* », à travers les graphismes des *Disjecta membra* (crochu, croc, accrochage, accroc; barbe, barbu, barbelé, barbey, barbet, barbillon; paradigme du thyrsé...) et comment se pratique « *un enracinement dans l'écriture* ». Un brillant essai sur les noms de Barbey d'Aurevilly disséminés dans son texte est suivi d'un autre, non moins brillant, sur son invention onomastique, où l'on voit se déployer l'extraordinaire richesse de sa manipulation et de son appropriation des noms propres, qu'ils se déchiffrent ou se cachent à l'intérieur des bagues ou dans des associations d'initiales. C'est dans le blason que se réunissent, bien sûr, le sujet, son nom et son écriture, où les barbeys ne sont pas des chiens, où la bague d'émeraude de la légende de Polycarpe équivalait au talent (chap. ix).

Ménageant ses effets, ce n'est que dans sa conclusion que Norbert Dodille dessine une sorte d'itinéraire de son parcours. Il n'est pas absolument convaincant et ne manifeste pas avec assez de clarté la nécessité des éléments mis en œuvre par son système critique ni celle de leur ordre. On pourrait dire (tout le monde a besoin d'un Trebutien!) que ceux-ci montrent comment les textes envisagés accèdent à leur existence signifiante, d'abord à partir de critères extérieurs : leur aptitude à être mis ensemble (chap. i-ii), ce qu'on peut dire d'eux (chap. iii), le jeu d'échanges dont ils sont l'instrument ou le support (chap. iv-v); puis par une analyse de leur expression (les figures de l'écriture) (chap. vi-viii) et de leur contenu (la figure de l'écrivain) (chap. vii-viii);

enfin par l'épiphanie du texte-Barbey (chap. IX). Certes, une telle schématisation trahit à la fois la profusion et la délicatesse d'une analyse dont le lecteur, à chaque pas, s'enchanté et s'instruit, mais elle est rendue nécessaire par la densité d'un essai qui ne s'est pas débarrassé toujours des lourdeurs et des piétinements de la thèse universitaire. Quelques exemples suffiront : fallait-il trois longues pages pour établir que la lettre et le *mémorandum* n'étaient pas assimilables (pp. 77-80)? La question du destinataire est abordée à plusieurs reprises, donnant l'impression soit de la répétition, soit d'un étalage théorique laborieux et indiscret (pp. 109-111). De même les fonctions de Trebutien, avant d'être exposées systématiquement au chapitre V, avaient déjà été amplement décrites, en acte, dès le chapitre I, comme l'image du kaléidoscope, quand elle est citée p. 168, avait déjà été plusieurs fois évoquée et utilisée. On voit ainsi apparaître le « *biographème* » à la p. 211, et le terme n'est présenté et défini qu'à la p. 213. L'exemple mis en avant pour l'incipit est celui d'une lettre de... Bloy. Barbey vient en second avec, comme exemple de première lettre programmatrice d'une série, une lettre à La Valesnerie... qui n'eut aucune suite (p. 137-8)! Fallait-il consacrer tout le début du chapitre VIII à établir une savante distinction entre « *autobiographie* » et « *autoportrait* », pour ne plus à peu près s'en servir ensuite, et réunir régulièrement les deux termes par *et* ou par *ou*? L'impression de la gratuité ne peut que nuire à la persuasion. Dans le détail, il arrive aussi que le raffinement de l'analyse — souvent magistral — tourne moins à l'affinage qu'à la finasserie. C'est que, d'une manière générale, Norbert Dodille semble n'avoir pas toujours su choisir entre deux lignes directrices : l'illustration, par les textes de Barbey, d'un propos théorique — alors trop dispersé dans la compilation — ou l'élucidation, par une instrumentation théorique choisie, de l'écriture barbeyenne dans ce qu'elle présente, sans conteste, d'irréductible à la généralité. Barbey l'avait sans doute prévu, qui écrivait : « Le dandysme ne s'acclimatera jamais parfaitement dans ce pays », sans savoir pourtant que ce pays serait un jour celui des Ph. Lejeune, B. Didier, Ph. Hamon et autres M. Beaujour.

Autres vestiges de la thèse, ces taches de typographie, de langue et de syntaxe qui, d'ordinaire, donnent à la soutenance sa plus matérielle efficace; il faut aussi déplorer fautes de ponctuation, caractères inadéquats, erreurs de construction du régime verbal, emploi maniériste et de surcroît impropre de *toujours déjà* et de *palimpseste*, emploi réitéré, qui tourne au tic d'écriture — à moins qu'il ne s'agisse d'un « procédé d'individuation »? de la curieuse locution *de là que*, enfin la plus grande fantaisie dans la notation des auteurs de référence, tantôt désignés par leur prénom et nom (en capitales ou non), tantôt par

leur nom précédé de l'initiale de leur prénom, tantôt par leur nom suivi de leur prénom, tantôt par leur nom seul. Ces reproches sont de conséquence, s'agissant d'un ouvrage où le support matériel du texte, sa graphie, sa visualisation, sa lisibilité, son décor sont sans cesse reconnus comme importants pour Barbey. Mais l'insatisfaction dernière d'un lecteur insatiable, qui a trouvé dans ce livre tant d'idées fortes et d'éclairages neufs<sup>1</sup> qu'il en a conçu de nouvelles exigences, tient à un point de l'idéologie littéraire qui l'alimente. Si les notions de narcissisme, de reconnaissance, d'ambition, de communication, de jeu, de séduction sont bien utilisées pour décrire ou définir la motivation et la dynamique de l'écriture autobiographique chez Barbey, on peut regretter qu'il ne soit pas fait appel au concept d'imposture, qui pourrait ici servir. L'imposture est autre chose que l'exploitation (des Guérin, de Trebutien), le déguisement (social), la supercherie (éditoriale), l'ironie (disons : stendhalienne) ou la « littérature inacceptable » (bien innocente en vérité). Et c'est probablement parce qu'il s'y révèle un maître, et tout particulièrement dans cette partie de sa production où, étant le moins attendue, elle fonctionne pour ainsi dire au second degré, que Barbey mérite d'être considéré comme un très grand écrivain<sup>2</sup>.

Pierre MALANDAIN

1. Ajoutons à tous ceux dont on a tenté ici de donner une idée une très précieuse mise au point, donnée en appendice, sur l'histoire de la publication des Guérin.

2. Il me faut répondre à Norbert Dodille qui se demande, p. 275, quelle est la source de mon information sur la prononciation « normande » de « d'Aurevilly » (dorvili). Ma mémoire me convainc qu'il s'agit de Jacques Petit lui-même, qui m'a dit oralement, à Besançon, être revenu sur sa première hypothèse (dorviji), mais qui ne m'a pas donné ses propres sources. Quant à l'argument que N. Dodille dit confirmatif pour les quatre syllabes (doreviji), c'est un vers alexandrin, et chacun sait les diverses licences syllabiques qui peuvent s'y exercer sur les mots, surtout sur les noms propres. Au reste, un argument en sens inverse pourrait être trouvé, en faveur des trois syllabes, dans ce passage d'une lettre de décembre 1849 à Trebutien, cité p. 196, où l'on repère sans peine cette suite d'oc-tosyllabes :

Celui que dans un certain monde  
On appelait Sardanapale  
D'Aurevilly, le Roi des Ribauds,  
Est las de la vie Orientale  
Qui fut la vie de sa jeunesse.

\*

Philippe BERTHIER. “*L’Ensorcelée*”, “*Les Diaboliques*” de Barbey d’Aurevilly, *une écriture du désir*. Paris, Champion, 1987. 170 p. (Coll. « Unichamp »).

Deux décennies viennent de s’écouler, particulièrement fécondes pour les recherches aurevilliennes, qui ont profondément modifié l’image de l’auteur, déplacé les enjeux du texte et renouvelé les protocoles de lecture. On pouvait légitimement souhaiter une mise au point qui, intégrant les acquis incontestables et réduisant les contradictions les plus criantes, relançât la curiosité vers des horizons toujours ouverts. Philippe Berthier vient de combler cette attente : consacré à *L’Ensorcelée* et aux *Diaboliques*, son ouvrage déborde largement le cadre de son programme, dans la mesure où il se propose — le sous-titre l’indique bien — d’explorer le « noyau libidinal » dont la permanence, à travers une longue trajectoire biographique et les inflexions propres aux différents genres, assure à l’œuvre entière de Barbey d’Aurevilly la cohérence et l’intensité d’une constellation fantasmatique très tôt mise en place et qui n’a pas fini d’exercer son pouvoir de fascination.

Philippe Berthier s’attache d’abord (chap. I : « Le Siècle et la mémoire ») à montrer comment Barbey d’Aurevilly s’inscrit — en faux — dans et contre son temps. Adversaire irréductible de tout ce que l’humanisme « moderne » propose comme valeurs et ouvre comme perspectives, Barbey opère un retour aux sources d’une *nature* irrémédiablement marquée par le Péché, figée dans son intemporalité, condamnée à reproduire indéfiniment une dramaturgie dont l’origine se perd dans la nuit des temps. Ainsi se trouvent fondées, d’un même geste, une métaphysique, une éthique et une esthétique consubstantiellement et indissolublement liées.

Le chapitre II (« Topologiques ») traite de l’espace aurevillien. Entre les investigations minutieuses des « *normandolâtres* » et les schémas parfois réducteurs des formalistes d’obédiences diverses, l’auteur propose un point de vue qui permet de résoudre, dialectiquement, les conflits. Qu’il s’agisse, par exemple, du recours concerté au patois ou de l’évocation des paysages cotentinois, c’est en artiste et en moraliste que l’écrivain construit sa vérité, mobilisant au profit d’une vision à la fois poétique et polémique les résultats de l’enquête linguistique et les données de l’expérience sensible. Qu’ils obéissent à une vocation de resserrement et de clôture — la chambre, le salon dans *Les Diaboliques* —

ou réalisent une ouverture maximale — la lande de Lessay dans *L'Ensorcelée* —, les espaces aurevilliens apparaissent avant tout comme des lieux imaginaires, volontiers paradoxaux, soumis à un principe d'irréalité qui constitue chacun d'eux en « figure du désir », « sans laquelle », selon le mot de Barthes, « il ne peut y avoir de texte ».

Récusant — et pour cause — les procédures de la psychologie classique, Philippe Berthier consacre le chapitre III (« Connaissance par les gouffres ») à l'exploration des « paysages intérieurs », véritables « mines d'incertitudes », qui, d'une œuvre à l'autre, maintiennent béante la question du sens. Ici encore conviction religieuse — l'homme est pétri de ténèbres — et parti pris esthétique — les pouvoirs de la suggestion l'emportent infiniment sur les maigres vertus de l'explication — sont indissociables et coopèrent pour construire « un texte hiéroglyphique » qui, quel que soit l'itinéraire emprunté — et Philippe Berthier les retrace successivement —, amène toujours le lecteur à « choir dans le même trou », au terme d'un jeu sophistiqué qui l'enchaîne, fasciné, à ce qui lui sera finalement refusé.

« Où est le Diable dans *Les Diaboliques* ? » Cette question faussement naïve ouvre le quatrième et dernier chapitre (« Le désir, l'interdit et la mort »). Présent partout, visible nulle part, le Diable est bien « le principe spirituel, directement sourcé dans le dogme du péché originel », qui structure en profondeur le système des personnages et trace, à l'horizon de tout désir, la limite infranchissable de la mort, effaçant les démarcations entre les sexes, renversant l'ordre des pouvoirs et des rôles. On comprend alors la fonction de l'interdit dans la liturgie aurevillienne : « impérieusement réclamé », l'obstacle assure, en les contraignant, le dynamisme des pulsions et permet d'atteindre ce « sublime à la renverse » qui, d'une « diabolique » à l'autre, révolutionne à la fois le lexique, la rhétorique et les idées reçues.

L'auteur met l'accent, pour finir, sur l'art raffiné avec lequel Barbey ménage autour de ses « dénouements » une aura d'incertitude qui, de proche en proche, finit par plonger le lecteur dans cette « horreur rêveuse » réservée, dans la fiction, aux destinataires des récits. Non sans avoir, avant de conclure, tiré un feu d'artifice en l'honneur de cette couleur rouge qui, dans *L'Ensorcelée*, met à la lettre le texte à feu et à sang et symbolise l'interdit qui pèse sur tout avènement, toute formulation d'un sens.

Un bilan et un élan : ainsi pourrait-on, en deux mots et bien faiblement, suggérer les mérites complémentaires de l'ouvrage de Philippe Berthier. N'en déplaise à Julien Gracq, le critique peut bien s'avérer, dans les meilleurs des cas, le « tiers bien disant », « expert en objets aimés ».

Jeanne DHOUILLY



\*

Pierre TRANOUEZ. *Fascination et narration dans l'œuvre romanesque de Barbey d'Aurevilly — la scène capitale*. Paris, Lettres Modernes, 1987. 670 p. (Coll. « Bibliothèque des lettres modernes », 36).

Indéniablement, l'œuvre de Barbey d'Aurevilly suscite depuis ces tout derniers temps un fort regain d'intérêt, qui ne semble pas prêt de s'éteindre, et l'auteur damné et condamné exerce toujours sa grandissante fascination. Aussi, à mesure que grossit la bibliographie qui lui est consacrée, a-t-on de plus en plus le droit d'être exigeant et clairvoyant. En particulier, s'agissant de l'œuvre romanesque, sur l'ensemble de laquelle on peut déjà consulter plus d'un ouvrage de grande valeur — depuis P. Colla en 1965 et B. Rogers en 1967, puis H. Schwartz (1971), H. Hofer (1974) et, sorte de consécration, Ph. Berthier (1978) — sans parler de la somme critique de J. Petit et des très nombreux articles et communications à des colloques — on pouvait craindre que tout fût dit, ou qu'il ne restât à dire que dans ce que Barbey lui-même appelait « l'originalité à tout prix ».

Or, par une espèce de miraculeuse harmonie qui semble assez généralement marquer de son principe spontané les études universitaires, le puzzle de la critique aurevillienne se complète avec des pièces qui s'ajustent les unes aux autres, sans empiètement, ni chevauchement. L'ouvrage que nous propose P. Tranouez — et qui mérite plus que bien d'autres le nom de *thèse* — ne constitue pas une reprise, avec retouches et corrections, des critiques antérieures qu'il ne prétend pas dépasser. Tranouez n'a pas davantage voulu transporter sur l'œuvre aurevillienne, comme on apporte son matériel sur un nouveau chantier, quelque méthodologie dûment éprouvée ailleurs. Bien plutôt, il s'est proposé d'apporter à l'œuvre si personnelle de Barbey une lecture elle-même très personnelle, d'opposer à l'écriture si énergique et si forte du romancier une écriture critique vigoureuse comme son modèle. Entrelacement fécond.

Je ne choisis pas au hasard ma métaphore : c'est en effet à « L'image dans le tapis » de Henry James que P. Tranouez emprunte l'épigraphe/programme de son livre. Tranouez en effet conçoit sa lecture non tant comme une herméneutique que comme un exercice d'ajustement optique destiné à faire valoir des traits redondants, des formes insistantes, des dessins récurrents qui se retrouvent partout dans le texte barbeyen.

Si vous avez souvenir de ces images qu'enfant vous faisiez apparaître, tirant la langue, en frottant avec la mine d'un crayon la surface apparemment vierge d'une feuille de papier, vous avez une idée de la méthode de Tranouez. Et le plus étonnant est que ça marche ! Et qu'il y faut cependant une grande habileté, ne pas peser trop fort sur le crayon pour ne pas déchirer la feuille, éviter aussi la trop grande uniformité des passages qui éteindrait le dessin. Il faut une parfaite adéquation de la texture du papier, autrement dit du texte, et du crayon qui le parcourt, autrement du regard critique, pour obtenir, effet de *sympathie*, l'image sidérante. Car c'est de cela qu'il s'agit.

L'image en question n'est évidemment pas quelque paysage accessoire de l'œuvre, mais ce que Tranouez appelle *la scène capitale*, empruntant, mais pour la faire sienne, l'expression à Pierre Jean Jouve ; la scène capitale tient à la scène primitive et la dépasse cependant en ce que s'y jouent plus idiomatiquement le sujet et sa mort. C'est cette scène, à travers la fascination qu'elle exerce, et qui en est indissociable comme ce qui en fonde la dramaturgie, que Tranouez voit se rejouer à l'intérieur de chaque récit barbeyen et que, simultanément, et comme en abyme (mais au sens le plus vertigineux du terme), chaque récit rejoue pour son narrataire. Dès lors, lire l'œuvre de Barbey, et la lire dans l'ordre chronologique où elle se constitue, consiste à voir se décliner le paradigme innombrable de la scène, sa genèse et ses transformations, à faire tourner le kaléidoscope de ses variantes narratives. Et se laisser prendre au jeu de cette fascination.

La réussite indéniable de Tranouez est à la mesure des risques qu'il prend. À coup sûr, le pari de retrouver avec une aussi parfaite netteté, et avec la conviction qu'apportent les irréfutables preuves, l'image dans le tapis, n'aurait pu se tenir, et tenir, avec n'importe quel écrivain. Ne transposez pas Tranouez, ne l'érigiez pas en méthode. L'idée était précisément ici de chercher si le caractère répétitif du texte barbeyen, ses blocages idéologiques et imaginatifs aussi bien (en raison de la détermination des « cicatrices » dont parle Ph. Berthier) n'étaient pas autre chose qu'un simple tic d'écriture ou une déficience d'auteur. Or, c'est à la fascination même de la répétition barbeyenne que (du moins je le suppose) Tranouez doit sa révélation de l'image.

L'autre pari, d'écriture celui-là autant que de lecture, a consisté pour Tranouez à nous livrer d'emblée, dans l'introduction, avec une netteté pour ainsi dire médusante, la description et le récit de la scène dont tout le reste du livre ne sera que l'illustration. Mimant ainsi le texte barbeyen qui dès l'origine (*Le Cachet d'onyx*) a mis en place un scénario fondateur, sans pour autant que les récits suivants (sauf « À un dîner d'athées ») puissent être considérés comme des reprises ou des retouches, le livre de Tranouez rejoue l'analyse de chapitre en

chapitre d'une thèse primitive ou capitale. Il ne s'en dégage pourtant aucune monotonie, tant la force de la démonstration emporte l'adhésion, tant les nœuds et les dénouements du discours critique relancent l'intérêt de la lecture.

Pour conclure, soulignons que P. Tranouez, en faisant porter son analyse sur le *scénario* du récit romanesque s'engage dans une veine trop rarement ou trop mal exploitée. Sans doute l'œuvre de Barbey s'y prête-t-elle mieux que beaucoup d'autres. Il n'empêche qu'il y a place, entre les études thématiques et narratologiques trop souvent dissociées, pour des lectures telles que celles-ci, qui sachent saisir le propre de l'œuvre d'un seul geste, dans le tout de l'histoire et des mots qui la disent.

Norbert DODILLE