

Mathilde Bertrand, *Pour un tombeau du poète. Prose et poésie dans l'œuvre de Jules Barbey d'Aurevilly*
Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2012, 636 p.

Maud Pillet

Université de Toronto Scarborough

Issu de sa thèse de doctorat soutenue en 2008, l'ouvrage de Mathilde Bertrand impose d'emblée son originalité par un titre qui semble signifier à la fois la mort d'un poète et sa nécessaire exhumation. Si le caractère poétique de l'œuvre de Barbey d'Aurevilly a souvent été étudié, si l'esthétique — pour ne pas

dire l'esthétisme de son écriture — est assez largement reconnue, si Barbey convoque souvent le poète derrière le romancier à l'image d'*Une page d'histoire* où il rappelle que là « où les historiens s'arrêtent ne sachant plus rien, les poètes apparaissent et devinent » (Barbey, p. 164¹), rares sont ceux qui se sont intéressés à son œuvre poétique et, plus largement même, à la figure du poète cachée derrière Barbey d'Aureville. D'ailleurs, qu'en est-il vraiment de ce poète? Où se cache-t-il? Est-il (vraiment) mort? Pourquoi ressurgit-il ainsi tel un spectre dans les œuvres de Barbey? Autant de questions auxquelles M. Bertrand tente de répondre à travers l'ensemble de l'œuvre de Barbey, ce qui n'est pas un vain mot. Car c'est bien à travers l'œuvre romanesque, diariste, épistolaire, critique et bien sûr poétique que M. Bertrand part ainsi à la recherche d'un poète qui semble tout à la fois obsédant et désespérément impossible. Et ce n'est pas la moindre des originalités de cette étude que d'imposer, au sein d'un champ critique qui pourtant a déjà exploré de multiples enjeux de l'écriture aurevillienne², une

¹ Barbey d'Aureville, *Une histoire sans nom, suivi de trois nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

² La critique aurevillienne, qui doit beaucoup à Jacques Petit et à Philippe Berthier, s'intéresse de nos jours de plus en plus à l'œuvre complète de Barbey et notamment à ses *Memoranda* ou à son œuvre critique. Barbey d'Aureville fait aujourd'hui l'objet de nombreuses études et de colloques qui témoignent tous d'une volonté de mieux connaître et de mieux comprendre une œuvre restée profondément mystérieuse. Signalons à ce sujet la récente publication de l'édition complète de son œuvre critique : Barbey d'Aureville, *Œuvre critique, Les Œuvres et les Hommes*, P. Glaudes et C. Mayaux (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 4 vol., 2004-2009. Parmi les colloques organisés lors du bicentenaire de sa mort, signalons notamment « Barbey d'Aureville et la modernité – colloque du Bicentenaire 1808-2008 », Paris 1-3 déc. 2008, dont les Actes ont paru en 2010 : *Barbey d'Aureville et la Modernité*, Philippe Berthier (dir.), Paris, Honoré Champion, coll.

recherche largement novatrice et de poser en même temps une question parfois esquissée mais souvent esquivée, à savoir : Barbey d'Aureville était-il un poète? Et qu'en est-il exactement de sa poésie? C'est que, comme le rappelle Mathilde Bertrand, le Barbey poète n'est que bien mal connu et peu estimé. Si Pascale Auraix-Jonchière est une « pionnière », c'est bien qu'elle fait exception au sein d'un mépris et d'un dédain généralisé, allant même jusqu'à toucher le grand critique aurevillien Jacques Petit, qui aurait apparemment préféré pouvoir oublier les élans poétiques de l'écrivain. C'est que les poèmes *Poussières* et *Rythmes oubliés* de Barbey, réédités après sa mort en 1897, sont passés quasi inaperçus et ont été encore plus vite enterrés par la critique de l'époque jusqu'à la plus récente. Oui, mais alors, est-ce donc là l'objectif inhérent à ce livre? M. Bertrand cherche-elle ainsi à exhumer cette poésie pour la réhabiliter et lui donner enfin la place qu'elle mérite? À ces questions, la réponse est « non » ou plutôt « pas exactement ». Car l'auteure fait, en réalité, à la fois moins — puisqu'il ne s'agit pas de réhabiliter l'œuvre poétique de Barbey ni même d'ailleurs la poésie qui se cache derrière la prose — et plus — parce qu'il s'agit surtout de montrer comment se dessine un art poétique moderne au sein d'une figure mourante du poète dans l'ensemble de son œuvre. D'ailleurs la métaphore sépulcrale du titre *Pour un tombeau du poète* porte bien le caractère endeuillé, voire impossible, de la poésie aurevillienne. Or, c'est justement tout le sujet de ce livre, qui ne se contente pas de faire ressortir

« Colloques, congrès, conférences, époque moderne et contemporaine », 2010; « Barbey d'Aureville en tous genres », 16-18 oct. 2008, Université de Caen; « Barbey d'Aureville et l'esthétique » 18-20 mars 2008, MSH Clermont-Ferrand, colloque organisé par le CELIS (Équipe Lumières et Romantismes), avec la collaboration du Centre Jacques Petit (Archives, Textes et Science des Textes – EA3187).

la poésie aurevillienne, mais qui analyse, en réalité, comment se met en place dans la prose même de Barbey ce « tombeau à la mémoire du poète et à la gloire posthume de la poésie » (p. 22). Comme si Barbey lui-même, marqué et anéanti par le regret de son impossible poésie, avait cherché à enterrer son désir poétique et avait trouvé (par dépit?) dans la prose « une autre façon d'être poète » (p. 23).

Les premiers écrits ou le deuil d'un poète

C'est d'abord dans une élégie « Aux héros des Thermopyles » écrite à 15 ans et dans ses trois premières nouvelles (*Léa*, *Le Cachet d'onyx* et *La bague d'Annibal*) que Mathilde Bertrand cherche les premières traces de ce deuil d'un échec poétique qui le marque et l'angoisse dès l'adolescence. Véritable *leitmotiv* dans ses œuvres, son amour malheureux pour la poésie l'obsède comme une « vieille maîtresse à laquelle il revient toujours » (p. 30). M. Bertrand trouve ainsi déjà en germes non seulement les angoisses de Barbey — « absence et dégradation, échec et impuissance » (p. 39) —, mais surtout ce « deuil pour l'épopée impossible » (p. 42) qui fait écho à cet autre impossible, celui de l'héroïsme des temps modernes.

C'est par une lecture métapoétique que Mathilde Bertrand aborde la nouvelle *Léa*, publiée en 1832. Elle relève ainsi que, dans le personnage de Léa — cette jeune fille mourante, ignorante et fade qui expire au moment même où elle reçoit le baiser du poète manqué Réginald —, et dans cet amour impossible, se cache le symbole « de la "muse malade" d'un poète mort-né » (p. 53) en même temps que « la mort simultanée du poète et de sa poésie » (p. 57).

C'est aussi la mort de la poésie associée à celle de l'amour que représente *Le Cachet d'onyx*, par le geste odieux et cruel de Dorsay, qui punit et condamne de la façon la plus atroce la belle Hortense, non par passion mais par vanité, symbole s'il en est d'une société privée d'âme et de noblesse de sentiments. Par le rapprochement avec Shakespeare, déjà suggéré par la nouvelle elle-même, M. Bertrand montre en quoi Dorsay ressortit à un anti-Othello incapable de la même passion.

Enfin, *La Bague d'Annibal*, « mi-poème, mi roman », témoigne, par une hésitation générique, d'une certaine prise de distance, voire de rejet, vis-à-vis de la poésie qui prend toute son ampleur par la « "parodie cruelle" et bouffonne » (p. 69) de *Roméo et Juliette* de Shakespeare et par un refus de finir « son histoire en poète ».

***Vers un recueil de poésie impossible : Remembrances and Dreams*³**

La deuxième partie de l'ouvrage évoque les multiples paradoxes, hésitations et ambivalences qui sous-tendent la relation particulière de Barbey avec la poésie et retrace ainsi le parcours sinueux qui conduit Barbey à revenir à cette poésie qui, telle « un spectre [...] revient le hanter et le tenter » (p. 77) à tel point qu'il en envisager la publication à travers les deux recueils *Poussières* et *Rythmes oubliés* ainsi que quelques poèmes plus intimes.

³ Épigraphe qu'il avait d'abord suggérée pour son recueil *Rythmes oubliés*. À Trébutien, 25 août 1853, dans *Correspondance générale*, publiée par Jacques Petit, Philippe Berthier et Andrée Hirschi, *Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles lettres, 1980-1989, vol. III, p. 231, cité par M. Bertrand (p. 86).*

La première hésitation est d'abord d'ordre générique. En effet, si le recueil *Poussières*, qui est publié anonymement à trente-six exemplaires en 1854, regroupe des poèmes en vers, le recueil *Rythmes oubliés*, qui ne sera jamais publié de son vivant, rassemble, quant à lui, des poèmes en prose, ce qui fait d'ailleurs de Barbey « un précurseur dans l'histoire du genre » (p. 74). Mais c'est qu'en réalité, toute la poésie aurevillienne porte le sceau de la dispersion et de la fragmentation.

La deuxième hésitation tient à la publication elle-même de ces poèmes, qu'il juge trop intimes, trop autobiographiques et personnels pour être rendus publics. C'est d'ailleurs cette position à la fois négative et distante et cette humilité plus ou moins feinte vis-à-vis de sa propre création poétique qui a, selon M. Bertrand, en partie influencé une réception largement sceptique.

Pour autant, là encore, la position de Barbey est pour le moins ambivalente, puisque derrière cet effet de rhétorique affiché, se cache en réalité une certaine fierté par rapport à son œuvre en même temps qu'un rempart plus ou moins efficace face à la critique. Mais c'est surtout une forme réelle de valorisation, puisque la teneur émotive et la place que ses poèmes ménagent à la vie le démarquent d'une poésie académique dont il dénonce régulièrement le caractère artificiel.

Cette position paradoxale et ambiguë est encore plus sensible dans les détours tout en prétéritons qu'il prend pour demander à Trébutien de l'aider dans la publication et la copie des douze poèmes qui composent le recueil *Poussières* qu'il destine à quelques *happy few*, au nombre tout de même significatif de trente. Si le recueil *Rythmes oubliés* ne sera pas

publié du vivant de Barbey — soit à cause de sa rupture avec Trébutien, soit aussi sous l'effet d'une certaine impuissance poétique — les poèmes en prose qu'il prévoit de publier jusqu'en 1858 sont révélateurs d'une posture poétique atypique. À travers trois poèmes en prose, « Niobé », « Laocoon » et « Les yeux caméléons », M. Bertrand montre ainsi de façon très convaincante en quoi ce genre hybride et « hermaphrodite » (p. 90) peut convenir à l'esprit tourmenté, angoissé et mélancolique de Barbey. On retiendra notamment, parmi ces trois analyses fort éclairantes, celle sur le « Laocoon », qui s'imposerait comme la « transposition littéraire de la statue en bronze » (p. 106) tel un défi lancé à la théorie lessingienne exposée dans l'essai du même nom.

Barbey, qui n'en est pas à un paradoxe près, prend encore une position apparemment distante en voulant faire passer son recueil pour la traduction d'un poète étranger défunt. M. Bertrand en profite d'ailleurs pour rappeler que Barbey, qui a lui-même traduit des poèmes anglais, a pu trouver dans cet exercice « le souci de travailler la prose à la façon d'un poète » (p. 103). En outre, s'il semble par moments décrire ce projet dans un esprit ludique et libre, comme « un jeu destiné à produire un effet de surprise sur ceux qui n'attendraient pas Barbey sur le terrain de la poésie, en vers comme en prose » (p. 98), il n'en insiste pas moins, par ailleurs, sur les efforts qu'il a dû fournir ainsi que la fierté qu'il en tire.

Cette partie se termine par l'étude de plusieurs autres poèmes en prose et versifiés plus intimes, qu'il s'agisse du poème « Quarante heures » adressé à son frère, ou d'autres, marqués par l'angoisse du temps qui passe et « l'amour éphémère » (p. 112) et qui disent de la même façon le caractère

« doucement élégiaque » (p. 116) de la poésie de Barbey, en même que son hésitation générique et sa dimension souvent confidentielle. Autant d'éléments qui semblent s'opposer à la vision prophétique, messianique, voire transcendante, qu'il développe au sujet de la poésie dans ses propres critiques.

Critique d'une mort annoncée de la poésie

C'est essentiellement à travers l'analyse des trois volumes critiques des *Œuvres et des Hommes*, consacrés à la poésie, que Mathilde Bertrand tente de déceler un véritable art poétique aurevillien. Ce qui caractérise l'œuvre critique de Barbey, c'est d'abord une certaine tonalité lyrique, élégiaque et passionnée, qui n'est pas sans cacher des aspirations poétiques certaines. Cependant, derrière ce lyrisme qui lui vaudra de nombreuses critiques se cachent deux critères essentiels pour juger les poètes et leurs poésies : la Vérité et la Beauté (p. 131).

Sa pensée critique, à l'instar de son œuvre en général, n'échappe pas aux contradictions comme en témoigne notamment son jugement sur la prose. Ainsi, si Barbey semble défendre le caractère poétique de la prose dans les *Paradis artificiels* de Baudelaire, mais aussi dans la prose de Maurice Guérin, de Henri Heine ou encore de José Maria de Heredia, s'il entrevoit même, à travers la Mme de Staël de *Corinne*, « un grand poète en prose » (p. 134), il juge au contraire parfois plutôt sévèrement la prose de Chateaubriand, qu'il prétend, par moments, manquer de poésie. Si la tentation est grande de voir chez Barbey un certain défaut lié à un jugement subjectif parfois aléatoire, voire à un manque de rigueur dans ses propos contradictoires, M. Bertrand relève au contraire une véritable

cohérence en montrant notamment que cette ambivalence répond à l'histoire elle-même chaotique du poème en prose. D'ailleurs, malgré sa défense de la prose, le vers n'en reste pas moins pour Barbey « la forme poétique la plus belle et la plus pure » (p. 134).

Ce qui l'intéresse avant tout dans la poésie, c'est qu'elle recèle « le secret du langage » (p. 135). D'« essence spirituelle » (p. 135), elle est la plus apte à exprimer la parole de Dieu. Car c'est bien « une foi de converti qui informe toute son œuvre critique » (p. 141), et c'est au nom d'une véritable « mission spirituelle » (p. 136) qu'il juge de la poésie qui doit être, selon lui, d'inspiration chrétienne et correspondre à un véritable « don divin » (p. 144). C'est d'ailleurs ce critère qui lui fera préférer des poètes comme Amédée Pommier ou Pécontal à Victor Hugo. C'est encore ce critère qui lui fait critiquer la poésie des Parnassiens et leur culte de la forme savante aux dépens de la « corde chrétienne » (p. 142) et de la transcendance. Il préférera ainsi des poètes comme Alfred de Vigny mais surtout Lamartine, ce « génie poétique absolu » (p. 149), qui a seul su résister à l'influence de V. Hugo et qu'il place sans problème au-dessus de Virgile. À travers cette réhabilitation de Lamartine se dessine, en outre, une entreprise de valorisation du poétique et d'une poésie naturelle sur le littéraire. Mais à cette nécessité d'inspiration et d'idéal chrétien s'associe un autre critère essentiel pour Barbey : l'originalité. C'est bien ce qui manque à tous les poètes du *Parnasse contemporain*, qui ne sont pour lui que des imitateurs de V. Hugo manquant cruellement d'idéal. Or, le véritable poète, tel que l'envisage Barbey, est bien celui qui arrive à « se dégager de la prose du temps » (p. 156) dans un « entrelacement sublime » entre la vérité et la beauté la plus pure (p. 156).

Ce profond attachement à l'inspiration chrétienne ne l'empêche cependant pas d'être capable de dissocier la beauté poétique de l'œuvre et sa morale en faisant preuve notamment d'une certaine indulgence, voire d'une réelle admiration pour le « scepticisme inquiet de Paul Bourget » (p. 159) ou encore pour cet « athéisme qui saigne » (p. 160) chez Baudelaire. Il croit ainsi déceler chez ces poètes désespérés une poésie émouvante qui va jusqu'au « sublime du mal » (p. 165). Et même si, selon lui, ces poésies de la désespérance ne sauraient perdurer sans la foi, il semble bien qu'une « même spiritualité anime la foi et la désespérance » (p. 174). Cependant, avec ou sans foi, la poésie moderne tout entière est finalement condamnée aux yeux de Barbey. À l'image d'un christianisme en déclin, la poésie est vouée à la disparition incapable de survivre dans une époque matérialiste, dévoyée et dégénérée.

Trois tombeaux de poètes : Victor Hugo, Sainte-Beuve et Maurice de Guérin

Afin de mieux comprendre le rôle de la poésie et de la figure du poète dans l'œuvre de Barbey, M. Bertrand s'intéresse désormais à la mort réelle ou métaphorique de trois poètes (Victor Hugo, Sainte-Beuve et Maurice de Guérin) qui ont marqué l'esprit, l'œuvre romanesque et critique ainsi que la correspondance de Barbey. L'on voit dès lors se dessiner des relations ambivalentes et contrastées qui ne sont pas sans faire écho à la position même de Barbey vis-à-vis de sa propre création.

Le cas de Victor Hugo est particulièrement intéressant en ce que le poète apparaît à la fois comme un modèle et un

repoussoir. Ainsi, si Barbey avait déjà critiqué, dès 1838, au sujet de *Ruy Blas*, son réalisme tout en matérialité faisant obstacle au spirituel ainsi que le mélange des genres et son « amour forcené de l'antithèse » (p. 195), c'est surtout à partir de 1856 et la publication des *Contemplations* que le critique se fait plus acerbe, allant même jusqu'à annoncer la mort (symbolique) de V. Hugo. S'il lui reproche une grande vanité, un trop plein d'artifices et finalement une « hémorragie de mots sans idées » (p. 196), la plus grande critique vient surtout du fait que, pour Barbey, le génie de Victor Hugo, au lieu de se prêter à la vraie poésie épique, se rabaisse à des « idylles ridicules » (p. 198), pleines d'un lyrisme faux.

La tonalité critique prend cependant un caractère plus élogieux au sujet de *La Légende des siècles*, où malgré des omissions importantes et un livre qu'il juge fragmenté, l'Histoire vient au secours de l'ouvrage. Une fois de plus, Barbey reproche surtout le manque de dimension religieuse qu'il lui conseille en vain de donner à son prochain ouvrage. Mais la deuxième série de *La Légende des siècles*, loin de répondre aux attentes chrétiennes de Barbey, contient les mêmes lacunes.

C'est encore le manque d'unité et surtout de négligence par rapport au christianisme que Barbey critique dans les deux romans *Les Misérables* et *Quatrevingt-Treize*, mais encore plus au sujet du recueil des *Chansons et des bois*, où il regrette que Victor Hugo ait choisi la « flûte bucolique » (p. 207) plutôt que la poésie épique de l'héroïsme et de la foi.

À travers ces différentes critiques sur Hugo, M. Bertrand montre que, s'il y a certainement chez Barbey une volonté de tirer un certain succès de scandale de son projet de « déboulonner » ainsi l'idole (p. 193), ce jugement largement

ambivalent porte autant sur l'écriture teintée de primitivisme et de naïveté que sur le chef de file de la modernité décadente de la littérature, ce qui n'est pas sans faire ironiquement écho à sa propre situation. En effet, non seulement Barbey lui-même n'a pas écrit la grande épopée qu'il prescrit à Hugo, mais ses propres poèmes cèdent pour la plupart au lyrisme et à l'élégie. Il est en outre lui-même considéré comme « le chef de file de la jeunesse décadente » (p. 210). Le plus grand intérêt de cette analyse du rapport particulier que Barbey entretient avec Hugo repose sans doute sur cette idée que le poète des *Contemplations* était avant tout un miroir, voire « un modèle auquel se mesurer » (p. 214), ce que montre de façon très éclairante cette réécriture de « Lise », un poème de Victor Hugo devenu le poème « Treize ans » de Barbey.

C'est une nouvelle fois sous l'angle du miroir et du repoussoir qu'est envisagée la relation entre Barbey et Sainte-Beuve. Si les relations entre les deux hommes ont réellement dégénéré avec le choix de Trébutien de confier à Sainte-Beuve la publication des *Reliquiae* de Maurice de Guérin, Barbey d'Aurevilly reconnaît tout de même son apport dans le domaine de la critique tout en lui reprochant son manque d'idéal et de conviction. Barbey accuse surtout Sainte-Beuve d'avoir « tué le poète qui était en lui » (p. 221) et qu'il a découvert en 1829 dans *Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme*. Barbey, en effet, ne tarit pas d'éloges sur ce livre qui a « l'accent le plus profond de la poésie de 1830 » (p. 222) et qui possède deux qualités essentielles à ses yeux : la sincérité et l'originalité. C'est par ce livre que Sainte-Beuve a eu le plus d'influence sur Barbey, qui retrouve « cette poésie douloureuse qui se déploie en mode mineur » (p. 224) dans *Les Poussières*. La recherche de Sainte-Beuve d'un territoire vierge de la poésie en creusant dans les

profondeurs de l'enfer n'est d'ailleurs pas sans rappeler le « sublime infernal » de Barbey (p. 229). On repère enfin chez les deux écrivains cette même idée d'une poésie mourante, comme en atteste ce « Fragment à mettre en tête du Joseph Delorme », dans lequel on trouve l'enterrement d'une pauvre jeune fille qui pourrait bien représenter la muse et symboliser du même coup la « mise en scène de la mort de la poésie » (p. 245). Ainsi, si Barbey a beaucoup critiqué notamment ce qu'il juge comme une fausse conversion de Sainte-Beuve, M. Bertrand montre bien en quoi l'œuvre de Sainte-Beuve a joué un rôle important dans la création de Barbey et dans l'élaboration d'un mythe personnel formé autour de l'image d'une poésie mourante.

C'est enfin avec Maurice de Guérin, « le meilleur ami de sa jeunesse » (p. 245) mort avant d'avoir trente ans, que se clôt ce chapitre. C'est en suivant le projet de publication de son œuvre posthume *Reliquiae* par la correspondance entre Barbey et Trébutien que M. Bertrand met en lumière un parcours chaotique qui correspond au « plus bel acte manqué de sa carrière » (p. 248), puisqu'il n'a jamais fait publier cette œuvre ni même écrit la biographie pourtant tant annoncée. Mais c'est au fond la correspondance elle-même qui s'impose comme un véritable « monument à sa mémoire » (p. 249) tant sa présence y est constante. L'amitié même de Trébutien et de Barbey est largement liée à leur désir commun de promouvoir la création poétique de Guérin. Cependant, Barbey, fort de sa position toujours ambivalente, d'un côté appelle de ses vœux cette publication et, d'un autre, remet constamment sa réalisation à plus tard. Le prétexte quelque peu spécieux qu'il donne est de vouloir acquérir lui-même une certaine renommée et une autorité suffisante pour entourer la publication de son ami d'un plus grand prestige. Ainsi, son propre recueil *Poussières*,

élaboré en même temps que le projet de publication de Maurice Guérin, verra le jour sans que *Les Reliquiae* ne sortent. Pire encore, la publication des lettres et journaux d'Eugénie de Guérin, la sœur de Maurice, prend le pas sur la publication de ce dernier. Ce sera finalement Sainte-Beuve qui fera publier l'œuvre de Guérin, mais là encore, Barbey ne semble pas abandonner son projet, qui ne verra cependant jamais le jour. Peu à peu, Maurice et Eugénie deviennent ainsi de véritables personnages au sein de la correspondance de Barbey, formant ces *Gueriniana* qui sont, à ses yeux, « ses pages les plus belles et les plus personnelles » (p. 276). En réalité, seul un poème de jeunesse, *Amaidée*, sera publié quelques jours avant sa mort. Ce poème, venu trop tard, où l'on « distingue la silhouette lointaine » (p. 280) de Guérin, porte l'inspiration claire de Maurice et de sa prose. S'y dessinent à la fois l'échec de la philosophie et l'impuissance de la poésie, dans une véritable modernité qui « redouble encore l'impuissance poétique de Guérin, — comme une impuissance au carré — en se donnant pour centre vacant la défaillance du poète aimé et le défaut de son poème impossible » (p. 290).

Le roman moderne face à la poésie

C'est que le seul et « dernier poème possible » (p. 292) pour Barbey est bien le roman qui trouve avec Balzac rien de moins que « le génie le plus grand du siècle » (p. 294). À travers les influences de Balzac et de Stendhal, qui sont pour Barbey les deux plus grands romanciers, M. Bertrand analyse désormais non seulement comment ces auteurs ont servi de modèles et de miroirs, mais aussi comment l'écriture de Barbey a cherché à s'en écarter pour trouver sa propre voie.

Face à la laideur et au matérialisme d'un Victor Hugo ou encore d'un Zola, qui ne se tiennent qu'à la surface du réel, Barbey manque de mots pour qualifier la grandeur de la « réalité supérieure » et l'idéal de Balzac. Par sa sensibilité, sa moralité et sa spiritualité, Barbey n'hésite pas à le comparer à Dante et à Homère, allant même jusqu'à évoquer la supériorité du génie dramatique de Balzac sur Shakespeare, notamment dans *Le Père Goriot*, et ce, même si, contrairement au dramaturge anglais, il n'est pas un véritable poète. C'est que le roman, avec Balzac, est supérieur au drame même. Et ce qui fait la supériorité de Balzac « sur tous les écrivains qui aient jamais existé! » (p. 305), c'est surtout son « unité de composition ». L'admiration de Barbey pour Balzac va même le mener à envisager pour un temps le projet de publier les pensées recueillies dans l'œuvre balzacienne accompagnées d'une étude sur sa vie. Mais ce projet, à l'image de celui pour Maurice de Guérin, ne verra pas le jour à moins que la publication *Maximes et pensées de H. de Balzac* soit bien, quoi qu'il en dise, l'œuvre de Barbey. En vérité, encore plus qu'un modèle, il semble bien que Balzac soit un défi pour Barbey, qui va tâcher de trouver son propre chemin à la fois dans le sillage et en dehors de la voie tracée par son modèle.

Si l'admiration sans bornes que Barbey voue à Balzac n'aura pas d'équivalent, Stendhal n'en sera pas moins un romancier qui l'enthousiasme. Ainsi, s'il le place à une « distance prodigieuse » de Balzac, lui reprochant notamment son manque de naïveté, de bonhomie, de naturel, sa sécheresse parfois mais surtout son manque de « vérité chrétienne », il n'en reconnaît pas moins à ce « Tartuffe intellectuel » (p. 322) un « charme inouï » (p. 334), dont il ne peut s'empêcher d'aimer l'œuvre. M. Bertrand souligne ainsi très bien les nombreuses

similarités entre les œuvres des deux hommes (refus de la vulgarité qui mène parfois au manque de naturel, concentration excessive) mais aussi dans la personnalité (notamment une certaine vanité). D'ailleurs, l'un des reproches qu'il fait le plus souvent à Stendhal est à bien des égards le miroir de sa propre *esthétique du peu et du non-dit* qui caractérise l'écriture des *Diaboliques* et qui n'est pas sans annoncer celle de Baudelaire. C'est d'ailleurs par une dernière comparaison entre Stendhal et Baudelaire que M. Bertrand termine ce chapitre avec cette image frappante d'exactitude de « deux monstres charmants dans lesquels il projette beaucoup de sa propre duplicité protéiforme, tout en rêvant et en aspirant à l'idéale pureté qu'il prête à la figure tutélaire de Balzac » (p. 343).

Trois romans aurevilliens autour du thème de Lélia

Le chapitre suivant analyse plus avant l'œuvre romanesque de Barbey. Après l'influence de Balzac et de Stendhal, c'est désormais à celle de George Sand que s'intéresse M. Bertrand. Il s'agit désormais de déterminer les modalités selon lesquelles *Lélia* informe les trois premiers romans de Barbey. En effet, si ce dernier se montre assez sévère dans son jugement sur l'œuvre, M. Bertrand démontre que *Germaine* (ou *Ce qui ne meurt jamais*) et *L'Amour impossible* « peuvent se lire comme des récritures, des variations sur le thème de *Lélia* » (p. 347). On y retrouve ainsi le « même scepticisme », le « même désespoir » et, finalement, la même impuissance à aimer (p. 347). Le but de Barbey est en fait de donner à ses deux romans la vraisemblance et le réalisme qui manquent, selon lui, à *Lélia*.

Autour du thème de l'amour impossible, Barbey cherche ainsi avec *Germaine* à dévoiler la « poésie cachée » du paysage normand et de la « psyché captive » (p. 360). Comme dans tous les récits aurevilliens, M. Bertrand relève une hybridité constitutive. Si Barbey résiste aux élans classiques et romantiques, il oscille cependant entre réalisme et fantastique, entre prose et poésie. Ce mélange de lyrisme et de philosophie conduit M. Bertrand à remettre en cause la réussite de Barbey quant à l'objectif d'impersonnalité qu'il souhaitait pour se démarquer de *Lélia*.

L'Amour impossible aborde la même question de l'impuissance amoureuse, mais dans un changement radical de ton. La question de l'hybridité y est toujours centrale, que ce soit sur le plan du personnage de Bérangère par sa beauté dissonante ou encore par le couple antithétique qu'elle forme avec l'idéale comtesse Caroline d'Anglure. Mais c'est surtout à l'aide d'un assemblage de textes hétéroclites — « fragments de lettre ou de journal, ébauche de roman, prose poétique et poème en vers » (p. 395) —, que M. Bertrand éclaire une fois de plus la tension entre prose et poésie constitutive de ce petit roman (p. 399), notamment par le poème intitulé « La Beauté », qui « éclaire à sa façon la genèse de *L'Amour impossible* » (p. 399).

Enfin, le troisième roman, *Une vieille maîtresse*, ménage une place de choix à un autre couple antithétique, composé de la sulfureuse Vellini et de la pure Hermangarde. Mais c'est surtout le personnage de Vellini, véritable oxymore, qui regroupe les oppositions les plus riches de sens. C'est d'ailleurs cette duplicité qui semble inexorablement la prédestiner à Ryno de Marigny, lui-même largement double. Héritier de

l'« harmonie des contraires » hugolienne (p. 418), Barbey se fait ici le peintre d'une vérité en creux en mêlant la prose à la poésie.

À la recherche d'une poésie catholique perdue?

Dans les trois romans suivants de Barbey, *L'Ensorcelée*, *Le Chevalier Des Touches* et *Un prêtre marié*, M. Bertrand tente d'établir comment Barbey, tout en cherchant à s'inscrire à la fois dans une histoire épique et dramatique de la Normandie et dans une certaine conception du roman catholique, mélange au fond toujours les tonalités et oscille sans cesse entre comique et tragique, épique et grotesque, lyrique et satirique, poétique et prosaïque. Ce mélange incessant conduit à une certaine perte de sens, tant est si bien qu'on ne sait pas vraiment si Barbey tente de « restituer le souffle épique et dramatique d'une parole poétique qui appartient, hélas, à un passé révolu » (p. 439) ou s'il veut montrer au contraire qu'elle est irrémédiablement perdue.

Ainsi, s'il tente bien, dans *L'Ensorcelée*, de révéler le caractère poétique de la Normandie à travers le paysage aride et farouche de la lande de Lessay, il n'en ménage pas moins une place aux mélanges héroï-comiques qui compromettent sérieusement ses aspirations épiques (p. 448). En fait, *L'Ensorcelée* ne ressortit ni à l'épopée chouanne qu'il avait promise, ni même à une épopée métaphysique. Barbey cède bien plutôt à un véritable « engrenage tragique » (p. 456), à un enchaînement de morts qui le rapproche du roman gothique; rapprochement qui prend toute son ampleur avec la « messe impossible de l'abbé » (p. 460), que l'on peut lire comme « la

métaphore de la détesse métaphysique de son auteur et comme celle de l'impuissance poétique » (p. 461). Tout comme toute idée de rédemption semble impossible dans cette épopée catholique manquée, la poésie elle aussi est inexorablement vouée à l'impuissance.

Le Chevalier Des Touches opère aussi un mélange des registres, prenant par moments les traits d'une épopée burlesque et laissant place à un entrelacement de la « veine épique et lyrique » où se mêlent, à l'envi, l'élégie, l'épopée, la tragédie et la comédie. Comble de l'ironie, le Chevalier des Touches lui-même, pourtant « le plus intrépide des soldats chouans » (p. 479), ne croit même plus à sa cause.

Enfin, si Barbey veut faire d'*Un prêtre marié* un roman apologétique, non seulement il a été peu reçu comme tel (que ce soit par l'Archevêque de Paris, qui condamne le livre, par Zola, qui prétend y voir l'œuvre d'un dérangé, ou encore par le critique Édouard Drumont, qui lui reproche notamment sa fausseté), mais aussi il semble bien que ce roman, qui oscille entre « impuissance et mystification » (p. 511), ne soit au fond qu'une « réécriture prosaïque et profane du grand projet romantique d'épopée religieuse et humanitaire dont il ne peut ni ne veut proposer qu'une version parodique impie, travestie » (p. 511).

Et si la nouvelle était la solution?

En s'attachant une fois de plus à la définition de Fumaroli du poème en prose — « Le poème en prose se donne pour le reflet imparfait, allusif d'une œuvre idéale absente » — (p. 594), M.Bertrand analyse, dans ce dernier chapitre, *Les Diaboliques*,

Une Histoire sans nom et *Une page d'histoire* comme les ultimes tentatives de Barbey d'atteindre ce poème impossible vers lequel il tend inlassablement. Plus que jamais, les œuvres courtes offrent à Barbey la possibilité d'un véritable effet à produire et permettent une force d'évocation et de suggestion qui les rapprochent du poème en prose. Par une lecture allégorique des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire, M. Bertrand tente de mieux comprendre le sens des *Diaboliques* et relève notamment une certaine mélancolie du « poète sans prestige et sans auréole qui a renoncé à l'harmonie » ainsi qu'à « l'idéal », « pour présenter à ses lecteurs un recueil d'un ordre inférieur » (p. 556). Tenant tout à la fois d'un « Tartuffe à l'envers » (p. 562) et d'un « dandy catholique », Barbey semble trouver dans *Les Diaboliques* la possibilité de laisser libre cours et de donner forme à son imagination criminelle, dans laquelle il trouve une certaine séduction que n'a pas la réalité.

Si *Les Diaboliques* a été largement critiqué pour son immoralité, il en est de même pour *Une Histoire sans nom*, qui connut pourtant un véritable succès. Si M. Bertrand montre bien qu'avec ses paysages sombres qui rappellent Byron, Barbey a une fois de plus tenté de traiter ce roman de façon poétique, l'intertexte du *Moine* de Lewis et le pastiche du roman noir font perdre au roman sa dimension apologétique. De tous les personnages, c'est celui de la baronne de Ferjol qui est sans doute le plus important et le plus riche, tant cette femme porte en elle un mélange de poésie du passé irrémédiablement perdue et un prosaïsme normand. Dans un véritable mélange des genres qui fait alterner l'ironie et le tragique, l'horreur et le comique, il semble impossible de caractériser tout à fait ce roman « qui n'a peut-être pas de nom en raison même de ce mélange étrange » (p. 585).

Après avoir rappelé que le dernier récit de Barbey était « la transcription et la transfiguration en prose » (p. 587) de deux de ses poèmes « À Valognes » et « Les Spectres », M. Bertrand montre surtout qu'*Une page d'histoire*, que l'on peut considérer à bien des égards comme une *Diabolique* égarée, s'impose comme un véritable « art poétique très moderne » (p. 588). Dans cette nouvelle, Barbey cherche à compenser les lacunes de l'historien, par l'intuition et l'invention du poète, mais une fois de plus, que ce soit au point de vue métaphorique ou symbolique, il semble irrémisiblement incapable de rejoindre le poète et d'accéder à une poésie qui lui échappe sans cesse.

Au terme de son ouvrage, Mathilde Bertrand a-t-elle fini par exhumer ce poète spectral qui hante l'œuvre de Barbey? Le moins que l'on puisse dire, c'est qu'elle l'a cherché et qu'elle est même allée le chercher partout où il pouvait se cacher. Que ce soit dans les romans, les nouvelles, les poèmes en vers et en prose, l'œuvre critique, la correspondance ou encore les *memoranda*, elle a exploré l'œuvre entière de Barbey en suivant, tel un fil (ou une fille) rouge, dans ce dédale aurevillien les marques du deuil d'une œuvre poétique idéale. Elle a ainsi montré que la poésie se cachait d'autant mieux chez Barbey qu'elle était partout et nulle part à la fois, tantôt exaltée et tantôt mourante, tantôt exhortée et tantôt repoussée, tantôt positive et tantôt sombre, au sein d'un mouvement infini toujours ambivalent et toujours mystérieux. M. Bertrand a ainsi largement montré le caractère finalement moderne de cette « prose en poésie » qui fait de Barbey un homme singulièrement de son temps, dont la poétique suggestive qui fait une large place à la prétérition annonce la poésie symboliste.

Cet ouvrage relève, en outre, d'une véritable gageure, qui tient au fait qu'aborder Barbey, c'est toujours se heurter à une ambivalence, à une complexité, c'est sans cesse se confronter à un rapport polémique entre ses réflexions critiques, épistolaires et romanesques. Pascale Auraix-Jonchière l'a bien montré : « qu'il s'agisse de critique, d'écriture intime (celle du Journal ou de la Correspondance) ou de création romanesque, la pensée de Barbey s'articule autour de la notion fondamentale de paradoxe⁴ ». Or, ce n'est pas un moindre paradoxe auquel s'est attachée M. Bertrand que de chercher ce poète qui n'en est pas *vraiment* un au sein d'une écriture qui, tout à la fois, tend vers un idéal poétique et prétend y avoir renoncé. Ce n'était pas non plus une entreprise des moins paradoxales que d'analyser, dans une œuvre largement romanesque et critique, les marques d'une poésie endeuillée et de déceler ce qui, au fond, « menaçait de mourir dans l'œuvre de Barbey d'Aureville » (p. 598). Peut-être d'ailleurs l'un des plus grands mérites de ce travail critique consiste-t-il à donner une place à ce que l'auteur lui-même n'arrivait pas à atteindre, à relever et à révéler un sens, sinon une réalité, à cette mort du poète inlassablement mise en scène, à faire enfin du tombeau du poète le symbole d'une poétique nouvelle. Aussi M. Bertrand n'a-t-elle pas vraiment exhumé ce poète impossible, elle en a surtout montré les différentes mises à mort, qui sont autant de signes poétiques d'une quête de la poésie qui, si elle est impossible, n'en laisse pas moins des traces.

Outre la grande clarté de la démonstration (véritable tour de force tant le corpus est varié et tant ce Barbey du paradoxe

⁴ Pascale Auraix-Jonchière, « Avant-propos », dans P. Auraix-Jonchière et France Marchal-Ninosque (dir.), *Barbey d'Aureville et l'esthétique : paradoxes de l'écriture*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2011, p. 10.

résiste sans cesse à toute simplification), la justesse d'une problématique qui se tient tout au long de l'ouvrage, on appréciera notamment la place qui est faite aux citations, aussi longues que nombreuses et variées, des différentes œuvres de Barbey. Si ce choix a aussi le défaut de ses qualités et qu'il tend parfois à contraindre à la répétition ou à la paraphrase, il a surtout le mérite de ménager une place à la parole de l'auteur, d'autant plus nécessaire qu'elle est ambivalente, suggestive et porteuse elle-même de cette poésie cachée. Dès lors, en parallèle de ce tombeau du poète que forme l'œuvre de Barbey, M. Bertrand ménage un rapport direct avec la parole de cet infatigable causeur qui peut désormais entamer son chant du cygne de la poésie.