

*Barbey d'Aurevilly et le romantisme*. Sous la direction de MATHILDE BERTRAND, PIERRE GLAUDES et ÉLISE SOREL. Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2023. Un vol. de 409 p.

Ce volume – qui recueille les actes du séminaire du même titre organisé de 2016 à 2019 à Sorbonne Université – présente le mérite d'explorer de façon stimulante et ample le rapport que Jules Barbey d'Aurevilly entretient avec le romantisme. Par la richesse des articles, cet ouvrage constitue un outil de travail très utile pour tous les chercheurs qui s'occupent de Barbey d'Aurevilly et qui sont intéressés à reconstruire le panorama culturel de l'époque. L'« Introduction » des trois co-éditeurs éclaire le fait que l'affiliation de l'écrivain au romantisme est à considérer comme un procédé complexe, puisque Barbey traverse pendant sa vie des poétiques et des courants tour à tour différents et qu'« il ne se laisse réduire ni à une école ni à un mouvement (p. 10).

Le volume comprend quatre parties pour un total de seize articles qui prennent en compte de vastes problématiques, ce qui permet de témoigner du rôle fondamental joué par Barbey d'Aurevilly non seulement dans le contexte du romantisme mais, en général, dans la culture française et européenne du XIX<sup>e</sup> siècle. La première partie (« Création et critique, postures et identités romantiques ») s'ouvre avec l'étude de Pierre Glaudes (« Barbey d'Aurevilly et l'imagination », p. 25-55) retraçant le rapport ambivalent de Barbey à l'imagination, créatrice et vampirisante à la fois. Bien que Barbey ne propose pas de véritable théorie de l'imagination, d'une part il aboutit à une conception spirituelle cohérente avec sa foi catholique et, de l'autre part, il conçoit l'écriture comme un « *pharmakon* » (p. 29) capable d'amoindrir et canaliser les débordements du rêve. Alain Vaillant (« Barbey d'Aurevilly le polémiste. Grandeur et décadence du rire romantique », p. 57-69) traite l'œuvre polémique de l'auteur telle qu'elle apparaît dans l'arène médiatique. Il considère que Barbey appartient plutôt à la culture du rire postromantique, par l'excès et l'hyperbole qui caractérisent sa verve critique. Frédérique Marro (« La lettre aurevillienne. Un portrait de l'épistolier en romantique ? », p. 71-85) prend comme objet d'étude la correspondance entre Barbey et l'ami Trebutien. Considérée comme un genre littéraire à part entière, la correspondance exprime la mélancolie et le lyrisme de l'auteur. Miroir et confessionnal à la fois, la lettre permet à l'auteur de se présenter sous des traits byroniens, enlisé dans la solitude et dans le spleen. Élise Sorel (« L'influence du romantisme sur la conception aurevillienne de la noblesse », p. 87-106) retrace la nostalgie de Barbey pour la noblesse de l'âme, à ne pas confondre avec la noblesse de sang et de naissance. Il s'agit pour lui d'une aristocratie poétique, ce qui va inscrire l'auteur dans le mouvement romantique réclamant une noblesse fondée sur le génie. Toutefois, l'influence de la philosophie de Joseph de Maistre le pousse à faire coïncider le génie et la « race » ; d'ailleurs, comme Sorel le rappelle à bon escient, Barbey rejette l'idée de l'égalitarisme démocratique. Parmi ses personnages, Sombreval et Calixte – les protagonistes d'*Un prêtre marié* – seraient l'incarnation de l'idéal aristocratique de Barbey, un idéal qui « ne tient aucunement à une imitation servile de l'ancienne [...] mais qui se caractérise par sa supériorité morale » (p. 103). Qu'il s'agisse de noblesse spirituelle, morale, poétique ou individuelle (comme dans le cas du dandy), pour Barbey l'essentiel réside toujours dans l'opposition à l'esprit mercantile de la bourgeoisie.

La deuxième partie (« Les poètes romantiques ») cherche à démêler les rapports entre Barbey et quatre parmi les plus célèbres auteurs romantiques : Hugo, Lamartine, Musset et Gautier. L'étude de Marie-Catherine Huet-Brichard (« Barbey, Hugo, et l'École de 1830 », p. 109-128) évoque l'histoire de « l'école de 1830 », un « moment miraculeux » (p. 111), de profonde rénovation littéraire, « où la poésie s'incarne dans

toute sa plénitude » (p. 115). Toutefois, Barbey n'épargne pas ses critiques cinglantes à Victor Hugo, sans contester le chef de file du mouvement, car Barbey l'accuse de rechercher l'effet littéraire au lieu d'atteindre le sublime. Hugo apparaît trop moderne aux yeux de Barbey, c'est pourquoi il lui préfère sans hésitation Vigny, qu'il admire pour sa pureté et son authenticité. Dans cette même optique, ainsi que le démontre Aurélie Foglia (« Lamartine par Barbey d'Aureville. "Un poète sans littérature" », p. 129-144), Barbey fait l'éloge de Lamartine qu'il définit comme le Virgile chrétien. Barbey reconnaît le courage de Lamartine d'avoir abandonné la mythologie classique pour se tourner vers la tradition chrétienne, comme le démontrent *Les Méditations* ainsi que les *Harmonies poétiques et religieuses*, où la parole se fait prière. Barbey exalte l'autonomie littéraire de Lamartine, irréductible à tout courant et réfractaire à la théorie de l'imitation. Sylvain Ledda (« "Byron de France", le Musset de Barbey », p. 145-159) analyse la générosité de la critique aurevillienne vis-à-vis de Musset, longtemps négligé après sa mort, si l'on excepte Théophile Gautier. Non seulement Barbey exalte la qualité émotionnelle de la poésie de Musset mais, de plus, il lui reconnaît une grande force créatrice, tandis que les critiques de l'époque le considéraient plutôt un imitateur, un pasticheur et un parodiste. Enfin, comme le démontre Sylvain Ledda, Barbey ne peut ne pas être sensible aux accents spirituels de l'auteur de *La Confession d'un enfant du siècle*. Mathilde Bertrand (« Jules Barbey d'Aureville et Théophile Gautier, "chevaliers du néant" », p. 161-184) a recours à la formule sartrienne « chevaliers du néant » pour associer dans la même définition Barbey d'Aureville et Théophile Gautier. Le *connétable des lettres*, qui admire Gautier en tant que poète mais non comme romancier, blâme le matérialisme du théoricien de « l'art pour l'art ». Néanmoins, il partage avec lui la religion de l'art opposée à tout utilitarisme bourgeois.

La troisième partie (« Récits et drames romantiques ») élargit le spectre de l'analyse en prenant en compte le romantisme frénétique, le roman-feuilleton et le monde des acteurs. Émilie Pézard (« Barbey d'Aureville et le romantisme frénétique », p. 187-208), après avoir précisé qu'elle se limite à l'acception du terme frénétique signifiant l'excès et l'horreur, laissant donc de côté l'interprétation du terme comme synonyme de roman noir ou gothique, se demande si l'on peut insérer Barbey dans la mouvance du romantisme frénétique. Ainsi qu'elle le déclare, l'appellation « frénétique » servira à désigner ce que Max Milner a défini une « esthétique du choc » par la multiplication des scènes d'horreur et par « une « outrance permanente » (p. 188). Si la nouvelle *Le Cachet d'onyx* peut être considérée à juste titre tributaire de la mode frénétique, avec le roman *Un prêtre marié* le rapport apparaît contrasté, car les caractéristiques typiques du roman frénétique y sont domptées par la religion. Quant au roman-feuilleton, Julie Anselmini (« Barbey d'Aureville et les "rois" du roman-feuilleton romantique », p. 209-223) illustre la critique tranchante de Barbey vis-à-vis de cette nouvelle forme d'édition, ce qui peut sembler paradoxal en sachant que l'auteur lui-même a publié des romans sous forme de feuilleton. En particulier, Barbey déplore le fait que le roman-feuilleton, démocratique et populaire, ait comme but l'amusement des lecteurs, alors que le roman devrait uniquement solliciter la pensée et la réflexion. Mais il est évident, comme le souligne Julie Anselmini, que les critiques aurevilliennes s'insèrent dans une polémique plus ample adressée aux journaux et au journalisme. Florence Naugrette (« "Ce Spartacus du drame romantique". Barbey admirateur de Frédéric Lemaître », p. 225-241) s'intéresse à la double posture de Barbey vis-à-vis du théâtre : si, d'un côté, il déteste le théâtre en tant que genre, de l'autre côté il ne manque pas de faire l'éloge du travail des meilleurs interprètes tels que Talma, M<sup>lle</sup> Mars, M<sup>lle</sup> George, Marie Dorval et, surtout, Frédéric Lemaître. Florence Naugrette souligne le paradoxe de la critique théâtrale de Barbey : « à chaque fois, il trouve la pièce détestable, et l'acteur génial » (p. 227). Dans le cas

particulier de Lemaître, Barbey loue le talent de l'acteur qui est capable de sauver des pièces autrement tout à fait négligeables.

La quatrième et dernière partie du volume (« Écriture romanesque et romantisme ») est consacrée à quelques romans de Barbey d'Aureville afin d'explorer leurs entrelacements avec les thèmes, les motifs et les styles du romantisme. *Ce qui ne meurt pas* est au cœur de l'analyse proposée par Marie-Françoise Melmoux-Montaubin (« Le romantisme de Jules Barbey d'Aureville, *Ce qui ne meurt pas* », p. 245-268). Le roman, écrit dans les années 1830 en plein romantisme mais publié seulement en 1883, selon Melmoux-Montaubin est « un roman de la passion » (p. 266) et largement redevable du romantisme frénétique. Dans la poétique de l'écrivain, donc, et sur un plan métaphorique, « ce qui ne meurt pas », c'est bien le romantisme. Roselyne de Villeneuve (« Les normandismes dans *Une vieille maîtresse*. De la langue au style », p. 269-310) étudie l'usage du patois normand dans *Une vieille maîtresse*, ce qui constitue un choix original étant donné que cet aspect a été davantage exploré à propos du roman *L'Enfermé*. À *Un prêtre marié*, publié en 1865, sont dédiés deux articles : Fabienne Bercegol (« L'incipit d'*Un prêtre marié* ou la "magie" d'un médaillon », p. 311-345) focalise son attention sur l'*ekphrasis* du portrait de Calixte ouvrant le roman. Par les choix lexicaux ainsi que par le style narratif, le récit déferle progressivement dans le surnaturel voire dans le sacré, alors qu'Anne Orset (« *Un prêtre marié*, "Prométhée moderne" ? », p. 347-366) interprète la figure de Sombreval à mi-chemin entre le mythe de Prométhée et le personnage de Frankenstein, l'un et les autres vus comme l'incarnation du héros romantique tourmenté et révolté. Enfin, la contribution de Xavier Bourdenet (« *Une page d'histoire... romantique ? Histoire, poésie, mythe de Stendhal à Barbey d'Aureville* », p. 367-390) interprète la dernière nouvelle de l'écrivain, *Une page d'histoire (1603)* comme une réécriture des *Chroniques italiennes* de Stendhal et, singulièrement, des *Cenci*. Les deux récits, en effet, sont des histoires d'inceste, un thème cher aux romantiques. Parmi les affinités entre les deux œuvres, Xavier Bourdenet cite à juste titre la description du portrait de Marguerite qui ferait écho non seulement au portrait de Beatrice Cenci attribué à Guido Reni et dont la description ouvre la chronique stendhalienne, mais aussi au portrait réalisé par Paul Delaroche, *La Cenci marchant au supplice* qui semble avoir inspiré à Barbey le détail de la contraction des mains de Marguerite.

Si le volume, comme l'affirment les co-éditeurs dans l'« Introduction », ne peut pas épuiser un sujet aussi vaste, il représente tout de même un approfondissement original et précieux et « une invitation à poursuivre l'enquête » (p. 15).

MICHELA GARDINI