

Ewelina Mitera

Les femmes diaboliques de Barbey d'Aurevilly – esquisse du portrait physique et moral

Lublin Studies in Modern Languages and Literature 38/2, 59-70

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

d'Aureville traite le sujet qu'il affectionne particulièrement : celui du mensonge, du mystère, de l'hypocrisie et, enfin, celui des masques. En analysant les récits aurevilliens, nous remarquons que l'écrivain examine le fond de l'âme féminine. En pénétrant les yeux de ses héroïnes qui vivent avant tout par les sens, le romancier parvient à sonder leurs coeurs et leurs caractères. Les yeux de ses héroïnes fatales illustrent des pulsions dévastatrices et des actions abominables. C'est pourquoi l'acuité de l'observation du regard de ses protagonistes et ensuite la précision de la description de tous les détails nous permet de découvrir l'ambition de l'auteur visant à démontrer ce dramatisme des passions, des désirs et cette profondeur des caractères. Barbey traite avec une attention exceptionnelle la particularité des yeux qui reflètent la personnalité de ses héroïnes : regarder dans les yeux des héros, c'est pour ainsi dire, regarder dans leur âme. D'après Barbey, les yeux sont, par excellence, le miroir des pensées, du caractère et de l'attitude de chaque femme : « Le miroir, outil de connaissance pour qui sait y lire offrira un portrait moral, devenant ainsi miroir de vérité... » (Bachour-Pastor, 2011-2012 : 16).

À titre d'exemple, nous allons nous référer au personnage de Mademoiselle Alberte de la nouvelle *Le rideau cramoisi*, nymphomane, fille des hôtes du jeune officier de Brassard, son amant dans la chambre duquel elle vient la nuit pour se donner au futur vicomte de Brassard en incendiant ses sens et dans les bras duquel elle meurt mystérieusement un soir. Voilà de quelle façon Brassard décrit les yeux de sa maîtresse :

elle me fit enfin l'honneur de me regarder avec des yeux noirs, très froids, auxquels ses cheveux, coupés à la Titus et ramassés en boucles sur le front, donnaient l'espèce de profondeur que cette coiffure donne au regard (Barbey d'Aureville, 1999 : 78).

Vellini, l'héroïne d'*Une vieille maîtresse* a les yeux noirs et profonds comme « le velours qui absorbe la lumière sans la renvoyer » (Barbey d'Aureville, 1979 : 74) ainsi qu'un regard fixe, nonchalant et froid qui, dardant le mépris, « [...] valait un coup d'épée... » (Barbey d'Aureville, 1979 : 112).

Les prunelles aussi bien célestes, brillantes, fascinantes qu'infénales, cruelles et impassibles de la la señora Vellini possèdent un charme fatal et « entr[ent] dans le coeur comme deux épées torsées » (Barbey d'Aureville, 1979 : 124).

La toute-puissante Malagaise se montre même vampire par les traits caractéristiques de son regard : « [...] silencieuse et pâlie, [...] mais les yeux toujours vivants, - ces yeux vampires qui vous suçaient le coeur en vous regardant... » (Barbey d'Aureville, 1979 : 148).

La cruelle et despotique Mme de Ferjol du roman *Une histoire sans nom*, aux yeux noirs, en provoquant une mort atroce de sa fille, Lasthénie, ainsi que celle de l'enfant à naître de cette dernière (violée au cours d'une crise de somnambulisme par le père Riculf, le capucin), tyrannise physiquement et psychologiquement sa fille à cause de sa grossesse honteuse. Lasthénie ne trouve malheureusement ni tendresse ni consolation dans les yeux immenses, profonds et haineux de sa mère. Ces yeux noirs et brûlants, résume l'auteur, sont même capables de tout dévorer. La baronne de Ferjol, après avoir découvert l'innocence de sa fille et l'identité du coupable, de même qu'après avoir appris que le père Riculf était récemment mort, obsédée par sa haine et enfermée dans sa folie de vengeance, trouve l'endroit où celui-ci a été enterré afin de rassasier ses yeux de la dépouille du moine et de commettre le plus monstrueux sacrilège :

Elle s'en approcha jusqu'au bord et regarda dedans avec ces yeux que la haine a comme l'amour, - ces yeux qui dévorent tout, - et elle vit le mort dans le fond de sa fosse [...] Ah ! elle le reconnut, malgré les années, malgré cette barbe qui avait blanchi, et ces yeux sans regard que les vers rongeaient déjà dans leurs orbites. Elle enviait le sort de ces vers... Elle aurait voulu être un de ces vers... (Barbey d'Aureville, 1972 : 153).

Orgueilleuses, froides, imperturbables et impatientes, elles cherchent, grâce à leur propre clé, à triompher, à atteindre leur but, ici et maintenant. Leurs yeux, belle image de leur nature diabolique, trahissent leur indépendance, leur obstination et leur statut d'héroïne.

Un autre élément renforçant avant tout l'aspect diabolique des femmes et apportant aux héroïnes des dimensions symboliques, est la couleur et la forme de leur coiffure. Le corps séduisant de tous les

personnages principaux, est, dans la plupart des cas, orné de cheveux noirs comme si l'écrivain avait une préférence remarquable pour cette couleur, et, nous pouvons le supposer, ce n'est pas pour des raisons artistiques. Or, l'architecte du portrait, en donnant une importance fondamentale à cette teinte, tout comme dans le cas de la couleur des yeux, vise à convaincre son destinataire que d'une part le noir, apanage du péché, est le seul à révéler l'allure démoniaque de la femme par qui l'homme se laisse subjugué et que d'autre part, cette nuance évoque le malheur et l'accablement : « Le noir absorbe la lumière et ne la rend pas. Il évoque avant tout le chaos, le néant, le ciel nocturne, les ténèbres terrestres de la nuit, le mal, l'angoisse, la tristesse, l'inconscience et la Mort » (Conort, 2002 : 44).

Le personnage le plus adéquat pour la constatation proposée est le personnage de Hauteclair du *Bonheur dans le crime* qui tue sa maîtresse afin d'épouser Serlon, le mari de celle-ci et afin de devenir comtesse de Savigny. Sa chevelure permet de découvrir certains traits symboliques et pas uniquement grâce à la couleur, mais en premier lieu, grâce à la forme. La façon de se coiffer, liée à la teinte noire, est, d'après le conteur, capable de faire rapprocher l'image de la femme de celle du diable : les « tire-bouchons de cheveux tombant le long des joues, - ces espèces de tire-bouchons que les prédicateurs appelaient, dans ce temps-là, des serpents » (Barbey d'Aureville, 1999 : 161). Hauteclair avait l'habitude

de prendre et d'enrouler autour de ses doigts les longs cheveux frisés et tassés à cette place du cou, ces rebelles au peigne qui avait lissé le chignon, et dont un seul suffit pour *troubler l'âme*, nous dit la Bible. Elle savait bien les idées que ce jeu faisait naître ! (Barbey d'Aureville, 1999 : 175).

Par les signes individuels de la chevelure de la protagoniste d'*Une histoire sans nom*, Mme de Ferjol, on remarque quelque chose d'impérieux et de despotique :

[...] dans cette masse de cheveux noirs largement empâtés de blanc sur des tempes qu'ils rendaient plus austères et presque cruelles, et qui semblaient, ces impitoyables blancheurs, avoir eu des griffes pour s'accrocher et rester là obstinément sur ses résistantes épaisseurs d'ébène (Barbey d'Aureville, 1972 : 41).

En attirant une attention sur la forme de la coiffure la Duchesse d'Arcos de Sierra Leone du récit *la Vengeance d'une femme* qui se prostitue afin de déshonorer le nom de son époux, un Grand d'Espagne, l'auteur attribue aux cheveux de la Pudica une capacité particulière : « ces cheveux, appesantis par la chaleur, croulaient lourdement sur sa nuque dorée, et elle était belle ainsi, déchevelée, négligée, languissante à tenter satan et à venger Eve ! » (Barbey d'Aurevilly, 1999 : 300). Il n'est pas difficile, du moins selon l'avis du conteur, de deviner qu'

à travers tous les voiles blancs et parfumés de vertu dans lesquels elle s'entortille, la Rosalba fut reconnue tout de suite pour la plus corrompue des femmes corrompues, - dans le mal, une perfection ! (Barbey d'Aurevilly, 1999 : 287).

Les éléments particuliers de la coiffure, tout comme ceux du regard, possèdent, eux aussi, tout un système de suggestions et d'explications. La volonté de Barbey d'Aurevilly de dénoncer les puissances démoniaques de ses héroïnes fait qu'il brosse très soigneusement le portrait extérieur des personnages féminins. Comme l'écrit Philippe Hamon

Le personnage est représenté, pris en charge et désigné sur la scène du texte par un signifiant discontinu, un ensemble dispersé de marques que l'on pourrait appeler son « étiquette ». Les caractéristiques générales de cette étiquette sont en grande partie déterminées par les choix esthétiques de l'auteur (Hamon, 1977 : 142).

Doter son héros des convenables couleurs des cheveux ou des yeux, c'est non seulement compléter ou mettre en relief son portrait moral, mais c'est avant tout, savoir trouver un parallèle entre les deux portraits : physique et psychologique. L'imaginaire des couleurs traduit sans nul doute une symbolique. Dans l'esprit de Barbey, l'attribut de l'impureté, de la colère et tout simplement du mal est, ce que nous l'avons déjà retenu, la couleur noire. L'auteur reste donc fidèle à sa thèse que le noir est la couleur de l'obscurité et qu'elle est aussi la plus adéquate à prouver l'attitude diabolique des femmes, alors attitude « inspirée par le diable » (Le Petit Robert, 1993 : 714).

Le visage des protagonistes est aussi lié à une menace, à un piège, à une certaine atrocité et reste indifférent, méprisant et enfin

imperturbable : « Il est remarquable que Barbey conçoit la perfection humaine uniquement comme la réunion de la beauté et de la cruauté, du bien et du mal » (Koopman-Thurlings, 2000 : 163). Le visage très calme et d'une beauté incontestable d'Alberte du récit *le Rideau cramoisi* était un visage qui demeurait incompréhensible, mystérieux et sournois en même temps. Froide et inflexible, elle était « pâle ; mais ses traits de Princesse n'avaient pas bougé. Ils avaient toujours l'immobilité et la fermeté d'une médaille » (Barbey d'Aurevilly, 1999 : 94). Tout comme le visage d'Alberte, ses lèvres, elles aussi, sont caractérisées de façon pareille. Extraordinaires et attrayantes, elles restent muettes et glaciales parce que cette diabolique – vivante énigme – trouve son refuge dans le silence. Tout de même, au moment où l'officier cherche à embrasser ces belles lèvres rouges, sa bouche, malgré son air rempli de mépris et de tristesse demeure « muette de tout.... excepté de baisers ! » (Barbey d'Aurevilly, 1999 : 97).

Les lèvres d'Yseult de Scudemor, la protagoniste de *Ce qui ne meurt pas*, sur lesquelles apparaît bien souvent un sourire amer et ironique et sur lesquelles Brutus portait un pan de sa toge pour cacher ce rire de mépris (Barbey d'Aurevilly, 1888 : 271), sont aussi glacées et pâlies.

Hauteclaire, de même qu'Alberte, se présente devant nos yeux comme un géant de calme, de sérénité, mais aussi comme un certain mystère : « sa physionomie, extrêmement fière, et qui n'avait pas alors cette expression passionnée [...] ne trahissait ni chagrin, ni préoccupation... » (Barbey d'Aurevilly, 1999 : 157). Son visage ne manifestait ni la volonté de se débarrasser de sa rivale ni de préparer un crime qui lié à la vengeance se lie dans un pacte – pacte du mal.

Notre réflexion, concentrée cette fois-ci sur le visage des héroïnes aurevilliennes, rejoint ici le personnage de la comtesse du Tremblay de Stasseville qui, en découvrant que sa fille, Hermine aime, elle aussi, l'amant de la comtesse, l'Écossais Marmor de Karkoël, se décide probablement à empoisonner son enfant. La despotique comtesse, malgré sa très faible santé et sa pâleur qui « est la beauté des âmes tendres » (Lecureur, 1968 : 136), mais sûrement pas dans ce cas-là, a beaucoup de commun avec Alberte ou Hauteclaire. Appelée « en

riant *madame de Givre* [...] sur laquelle tout avait glissé comme sur le plus dur mamelon des glaces polaires » (Barbey d'Aureville, 1999 : 224), elle sait parfaitement cacher ses propres sentiments et devenir une femme « inscrutable comme l'espace » (Barbey d'Aureville, 1999 : 233), de la face de laquelle ne disparaît jamais l'orgueil :

ces ailes du nez, qui se creusaient au lieu de s'épanouir, immobiles et non pas frémissantes ; comme ces yeux, qui, à certains moments, se renfonçaient sous leurs arcades sourcilières et semblaient remonter vers le cerveau (Barbey d'Aureville, 1999 : 222).

Ses lèvres, hormis sa fierté, constituent son arme, qui, contrairement à celles d'Alberte, ne rendent pas la protagoniste charmante, mais qui, sont comme « la cordelette d'un arc » (Barbey d'Aureville, 1999 : 211) où on voit « une effrayante physionomie de fougue réprimée et de volonté » (Barbey d'Aureville, 1999 : 211). Outre cette puissance et cette force, le conteur poursuit que sur ces lèvres bien étroites, rigides et meurtrières « dansait incessamment la flèche barbelée de l'épigramme » (Barbey d'Aureville, 1999 : 211).

De plus, tout comme les autres protagonistes, la duchesse d'Arcos de Sierra Leone, pour aboutir à sa vengeance, prépare et cache scrupuleusement ses combinaisons secrètes et compliquées dont le but est englobé en un seul mot « vendetta ». Toute dédaigneuse et toute déterminée qu'elle soit, l'Espagnole avoue sincèrement :

Je suis une Turre-Cremata. J'ai en moi la puissante dissimulation de ma race qui est italienne, et je me bronçais, jusque dans les yeux, pour qu'il ne pût pas soupçonner ce qui fermentait sous ce front de bronze où couvait l'idée de ma vengeance. Je fus absolument impénétrable. [...] Est-ce que jamais mes duègnes ou mes caméristes avaient osé lever leurs yeux sur mes yeux pour savoir ce que je pensais ? (Barbey d'Aureville, 1999 : 342).

Puisque la représentation physique ne suffit pas pour connaître le personnage, il est nécessaire de le compléter par la représentation psychologique. Michel Erman écrira que

construire un personnage [...] nécessite de le décrire en le dotant, pour l'essentiel, de caractéristiques physiques et morales afin qu'il acquière une cohérence fictionnelle et suscite, ainsi, un effet de présence dans la conscience du lecteur (Erman, 2005 : 302).

Ainsi, en passant à l'étude de ce type de portrait qui réunit traits affectifs et moraux, alors « le côté intérieur » des héroïnes, il est significatif de rappeler que le physique reflète le moral et que les deux images : extérieure et intérieure s'harmonisent en créant un ensemble d'éléments intégrés dans les oeuvres aurevilliennes. C'est pourquoi, en évoquant certains traits du visage, nous avons aussi démontré plusieurs éléments propres non seulement au portrait physique, mais en même temps caractéristiques du portrait psychologique car le physique permet d'accéder au caractère. Ce procédé nous a permis de prouver l'interdépendance et l'indissolubilité de ces deux aspects car les pensées, les idées et l'attitude des héroïnes inscrivent leur empreinte sur leur visage. Par conséquent, nous disposons déjà d'une certaine vision de l'image intérieure de la femme aurevillienne.

Ce qui est le plus remarquable dans la création du portrait moral des protagonistes aurevilliennes, ce sont les mots de Barbey lui-même, qui annoncent une certaine définition de la notion « diabolisme » :

Quant aux femmes de ces histoires, pourquoi ne seraient-elles pas les Diaboliques ? N'ont-elles pas assez de diabolisme pour mériter ce doux nom ? Diaboliques ! Il n'y en a pas une seule ici qui ne le soit à quelque degré (Barbey d'Aureville, 1999 : 50).

La présence du Diable dans l'œuvre est évidente, c'est clairement lui qui donne le sens aux histoires et c'est lui qui déploie toujours son astuce et sa finesse visant à ne pas se laisser remarquer et à faire douter de son existence. Son rôle est donc caché et cela le plus souvent jusqu'à la fin du récit. Cela offre au lecteur l'occasion d'apprécier la prose raffinée de l'auteur qui surprend en mettant en scène une série d'héroïnes frappantes et intrigantes. Ces âmes fortes et dominantes, ces complices du Démon qui attirent toutes les attentions veulent régner dans un monde d'enfer.

Par de nombreuses comparaisons au satan qui « loin d'être [...] un personnage mythologique ou un ornement esthétique [...] donne à l'oeuvre entière son sens » (Philip, 1968 : 76), par les faits atroces et terrifiants des héroïnes ou enfin par les thèmes profonds sur lesquels Barbey se penche : le danger, le mystère, la profanation, la mort, l'auteur cherche à montrer au lecteur que dans ses récits, le mal rôde,

le diable est partout, et toutes les héroïnes qui sont des figures de damnées échappées de l'enfer restent sous son influence. Barbey d'Aureville vise même à mettre en évidence la part du tentateur dans les actions humaines. Cette idée conduit l'artiste à trouver pour ses protagonistes des désignations très diversifiées, propres au satan : « damnante Alberte » (Barbey d'Aureville, 1999 : 90), « Alberte d'enfer » (Barbey d'Aureville, 1999 : 91), « cette brutale tentatrice » (Barbey d'Aureville, 1999 : 322), « cette diablesse de fille » (Barbey d'Aureville, 1999 : 176), « cet orgueil de Lucifer » (Barbey d'Aureville, 1979 : 196) ou « sirène du diable » (Barbey d'Aureville, 1979 : 266) en expliquant enfin qu'une « femme, c'est l'aimant du diable ! » (Barbey d'Aureville, 1999 : 287). Une telle prise de position confirme dans l'opinion que chaque femme mérite une telle appellation. Ces figures inspirées et soufflées par le diable qui « [...] est, après Dieu, la plus grande force cachée, [...] le geôlier de l'Irrévocable » (Bloy, 1997 : 116), par les mêmes violences et par les mêmes obsessions sont motivées et déterminées à réaliser leurs desseins. Entièrement dominées soit par la vengeance, soit par la jalousie ou enfin par le péché en général, elles deviennent, à vrai dire, les otages de leurs propres désirs. Comme l'observe Gilbert Lascault,

La femme est aussi victime sans cesser pour cela d'être tentatrice et bourreau... Pour elle, comme plus tard pour Georges Bataille [...] la recherche du plaisir passe par le goût de la laideur, par le désir de la souffrance, par le choix de la violence et l'amour de la mort (Delevoy, Lascault, Verhegen, 1985 : 25).

Il nous faut encore, pour compléter le portrait moral des personnages féminins, mettre en relief le fait que Barbey d'Aureville – passionné pour un mystère persistant – traduit dans cette image démoniaque de la femme une image du sphinx, de la femme-sphinx : « Le Sphinx, [...] domine la pensée d'un Barbey intimement convaincu, comme Proust le sera plus tard, que chacun reste inconnaissable » (Berthier, 1974 : 30).

La nature fondamentalement ambiguë et indéchiffrable des protagonistes sera définie par Barbey dans *La bague d'Annibal* de manière suivante : « Les femmes sont des êtres [...] inexplicables, sous la transparence de leur peau et de leurs regards elles cachent une telle

masse de ténèbres... » (Barbey d'Aureville, 2001 : 68) en préservant ainsi leurs secrets derrière leur froideur, leur mystère et leur imperturbabilité.

Rosalba de *À un dîner d'athées*, non seulement une séductrice, mais avant tout une femme « la plus enragée des courtisanes... » (Barbey d'Aureville, 1999 : 292) ou la Duchesse d'Arcos de Sierra Leone (*La vengeance d'une femme*), rendent les diaboliques similaires à des sphinx qui se réfugient dans le silence et qui réussissent à s'entourer de mystères.

Alberte (*Le rideau cramoisi*) qui aime, qui célèbre le silence impénétrable et qui restera pour Brassard une énigme éternelle, car ses pensées et ses motifs sont indéchiffrables, lui paraissait encore plus mystérieuse que « tous les sphinx dont l'image se multipliait autour de [lui]... » (Barbey d'Aureville, 1999 : 97). Le vicomte n'est pas capable d'expliquer le caractère de cette femme étrange :

Mlle Alberte est enveloppée de mystère, on ne sait rien d'elle sauf la description qu'en donne le héros (devenu narrateur), elle ne parle pas, elle s'expie pendant l'acte sexuel dans la chambre du jeune sous-lieutenant Brassard.... (Apostol, 2007 : 590-591).

Semblable à cette taciturne Alberte des lèvres de laquelle ne s'échappe aucune parole, la protagoniste de *À un dîner d'athées*, Rosalba – toute pudique qu'elle se montre – sera pour Mesnilgrand « [...] impénétrable comme le sphinx [...] (Barbey d'Aureville, 1999 : 296) [qui] [...] dévorait le plaisir silencieusement et gardait son secret » (Barbey d'Aureville, 1999 : 297).

La déesse du mystère, la Malagaise (*Une vieille maîtresse*), sait aussi cacher ses sentiments. Même si son attitude reste plutôt claire, il est difficile de pénétrer le caractère énigmatique de l'héroïne. Comme le note Céline Bricault :

[...] tout se passe comme si les multiples indications proposées par le romancier n'étaient là que pour troubler plus encore la perception de la figure féminine, comme si cette figure devait, à tout prix, rester opaque et inaccessible (Bricault, 2005 : 123).

Vellini, qui se détache de tous les préjugés sur les femmes, restera donc une mystérieuse et étrange figure, de même qu'« un logogriphe,

un hiéroglyphe, un casse-tête chinois » (Barbey d'Aureville, 1979 : 64).

Pour résumer les remarques concernant le portrait, qui est toujours un texte donnant des renseignements sur l'être d'un personnage, il est utile d'accentuer qu'il peut prendre différentes fonctions. Celles-ci, soulignons-le, coexistent bien souvent, forment des alliances et ont une liaison d'idées qui s'accordent entre elles. D'après ce qui nous est permis d'observer chez Barbey : le portrait physique et psychologique (en forte corrélation) aide à mieux comprendre le personnage ou l'histoire dans laquelle celui-ci est inséré. La présence de la caractéristique dans l'écriture de Barbey d'Aureville vise à introduire, à révéler, à justifier la psychologie et la physionomie des personnages féminins, elle tend à créer l'image intégrée, globale et définitive des protagonistes, elle en est alors le signe, la cause et l'effet :

[Le] modèle romanesque aurevillien refuse [...] la description pour la description et le type du roman à thèse. Dans cet idéal romanesque, c'est le personnage de roman qui vient prendre une part importante : de sa construction dépend la qualité de l'œuvre et de l'auteur (Gilles-Chikhaoui, 2007).

Les nombreuses représentations proposées par Barbey d'Aureville ne créent donc pas de pures descriptions qui ne restent pas dans la dépendance du récit et qui ne constituent pas une forme successive. Afin d'y parvenir, l'auteur se donnera la peine d'élaborer des détails, qui apparemment secondaires constituent une stratégie de corrélations bien travaillée par Barbey et donnent des clés pour comprendre ses personnages, leur attitude ou les événements qui vont se produire.

Bibliographie

Oeuvres de Jules Barbey d'Aureville

Barbey d'Aureville J. (1888) : *Ce qui ne meurt pas*. Paris : Alphonse Lemerre, tome 1.

Barbey d'Aureville J. (2001) : *La bague d'Annibal*. Toulouse : Éditions Ombres.

Barbey d'Aureville J. (1999) : *Les Diaboliques*. Paris : Librairie Générale Française.

Barbey d'Aureville J. (1972) : *Une histoire sans nom*. Paris : Éditions Gallimard.

Barbey d'Aureville J. (1979) : *Une vieille maîtresse*. Paris : Éditions Gallimard.

Textes critiques et théoriques

- Apostol S.-A. (2007) : « Art du mystère et intertextualité. Étude comparative : Mateiu Caragiale et Barbey d'Aureville », in : *European Integration Between Tradition and Modernity*. Proceedings of the International Conference Târgu-Mures, Romania : Petru-Maior University Publishing House, pp. 590-595.
- Bachour-Pastor M. (2011-2012) : *L'inscription du miroir chez La Bruyère et Marivaux. Portrait et reflet dans Les Caractères, L'Île de la raison, L'Île des esclaves et Le Spectateur français*. Grenoble 3 : Université Stendhal, U.F.R. LLASIC, Lettres Modernes.
- Berthier Ph. (1974) : « Une vie en « Byron » : le cas Barbey d'Aureville », *Romantisme*, n° 8, Écriture et désir, pp. 22-35.
- Berthier Ph. (1978) : *Barbey d'Aureville et l'imagination*. Genève : Librairie Droz.
- Bloy L. (1997) : *Belluaires et Porchers*. Arles : Éditions Sulliver.
- Bricault C. (2005) : « Vellini en Bohémienne, une incarnation poétique de l'errance en littérature, dans *Une vieille maîtresse de Barbey d'Aureville* », in : P. Auraix-Jonchière, G. Loubinoux (dir.), *La Bohémienne, figure poétique de l'errance aux XVIIIe et XIXe siècles*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, pp. 111-124.
- Conort B. (2002) : *Pierre Jean Jouve, mourir en poésie : la mort dans l'oeuvre poétique de Pierre Jean Jouve*. Lille : Presses Universitaires du Septentrion.
- Delevoy R., Lascault G., Verheggen J.-P., Cuvelier G. (1985) : *Félicien Rops*. Bruxelles : Lebeer Hossmann.
- Erman M. (2005) : « Les techniques du portrait dans le roman », in : K. Drskova, H. Zbudilova (dir.), *Le portrait en littérature – conférence internationale*. Cesky Krumlov : Editio Universitatis Bohemiae Meridionalis, pp. 302-310.
- Gilles-Chikhaoui Au. (2007) : « Barbey critique, critiques sur Barbey », *Acta fabula*, vol. 8, n° 6, en ligne, <http://www.fabula.org/revue/document3677.php> (consulté le 11 juin 2014).
- Hamon Ph. (1977) : « Statut sémiologique du personnage », in : R. Barthes, W. Kayser, W.-C. Booth, Ph. Hamon (dir.), *Poétique du récit*. Paris : Éditions du Seuil, pp. 115-180.
- Koopman-Thurlings M. (2000) : « Tournier et Barbey d'Aureville, Le Mystère de la Ressemblance », in : J.-B. Vray (dir.), *Relire Tournier*. Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 159-167.
- Lecureur M. (1968) : « Les personnages féminins dans l'oeuvre de Barbey d'Aureville », in : J.-H. Bornecque (dir.), *Paysages extérieurs et monde intérieur dans l'oeuvre de Barbey d'Aureville*. Caen : Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, pp. 125-143.
- Le Petit Robert (1993) : *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert.

- Philip M.-H. (1968) : « Le satanisme des Diaboliques », *Revue des Études françaises*, vol. 4, n° 1, pp. 72-77.
- Wathée-Delmotte M. (1997) : « La nouvelle dans le projet aurevillien : motu proprio », in : V. Engel, M. Guissard (dir.), *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*. Actes du colloque de Louvain-la-Neuve : Bruylant-Academia s.a., volume deuxième, pp. 166-175.