



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 8, n° 6, Novembre-Décembre 2007
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.3677>

Barbey critique, critiques sur Barbey

Audrey Gilles-Chikhaoui

La Revue des Lettres modernes, série Barbey d'Aureville, n° 18, « Sur la critique », Minard, Lettres modernes, 2004.



Pour citer cet article

Audrey Gilles-Chikhaoui, « Barbey critique, critiques sur Barbey », *Acta fabula*, vol. 8, n° 6, , Novembre-Décembre 2007, URL : <https://www.fabula.org/revue/document3677.php>, article mis en ligne le 03 Novembre 2007, consulté le 23 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.3677

Barbey critique, critiques sur Barbey

Audrey Gilles-Chikhaoui

Vertigineuse entreprise que de rendre compte d'articles critiques sur l'œuvre critique de Barbey d'Aureville... Si l'*entreglose* décriée par Montaigne n'est pas loin, il n'en demeure pas moins cependant que la lecture attentive de ce numéro de la revue consacrée à Barbey d'Aureville a le mérite de lever le voile sur un pan de l'œuvre aurevillienne. En effet, s'il est connu de nos jours comme romancier, Barbey a produit de nombreux articles et critiques, regroupés sous le titre *Les Œuvres et les Hommes*, que les éditions Les Belles Lettres ont commencé à publier en 2005. La revue regroupe donc divers articles autour de ces œuvres critiques dans une première partie, consacre une deuxième partie à des *mélanges*, deux articles sans lien avec le thème principal retenu, et s'achève sur un carnet critique.

Sur la critique

C'est avec un grand souci du détail stylistique que Gilles Negrello se propose d'étudier le caractère oral de la critique aurevillienne dans « De la parole au livre ». Il montre, par l'étude précise des effets rhétoriques, comment Barbey considère toujours son texte comme un discours, comment son écriture arrive à feindre « la parole vive » (p.12). La référence rhétorique que l'écrivain convoque pour ce type de production est le modèle de la conversation. G. Negrello met en effet en évidence le fait que la forme journalistique n'est qu'un prétexte. Le recours au trait d'esprit – le soin apporté aux chutes par exemple –, l'implication de l'auditeur/lecteur et de ce fait l'instauration d'une complicité animent le texte, permettent son « incarnation vocale » (p.13). Cette posture de la conversation a une double portée : il s'agit à la fois pour Barbey d'adopter une attitude aristocratique, en se plaçant dans la lignée des salons du XVIIIe siècle, et de seconder la littérature dans un effet de dialogue qu'il met en place entre sa critique et elle. *Posture, attitude* : autant de termes qui manifestent de l'esprit de mise en scène de Barbey qu'analyse parfaitement G. Negrello. Barbey critique s'imagine sur scène, son œuvre critique est un exercice oratoire, « le spectacle d'un esprit délié, habile, inventif » (p. 34). Chez Barbey critique, c'est le corps qui écrit, le geste qui parle.

L'article de Caroline Sidi, « Poétique de l'éreintement », est consacré à la violence de la critique aurevillienne. Après avoir montré comment Barbey est un éreinteur au sens créatif dans la mesure où il multiplie les procédés et les formes d'écriture critique, C. Sidi s'intéresse au seul éthos possible pour Barbey critique, celui de

« l'Opposant, de l'Adversaire » (p. 39) et place Barbey dans une rhétorique du combat où son ardeur se marque par la surenchère : il s'agit pour l'écrivain de faire preuve de hardiesse, d'« oser oser » pour reprendre l'expression qu'il emploie dans l'incipit de *La Vengeance d'une femme*, à propos justement du manque de hardiesse de la littérature de son temps. Le discours de l'éreinteur se place cependant dans une multiplicité d'héritage : Barbey en vient ainsi à éreinter le discours en réinventant plusieurs de ses formes – les écrits religieux comme les prédications, la caricature, l'art du portrait tel que pouvait le pratiquer La Bruyère dans ses *Caractères* – mais également en détournant d'autres pratiques telles que les procès, la chirurgie ou encore la photographie par la modulation du regard. Ce que met ainsi à jour Caroline Sidi, c'est une véritable inventivité de Barbey dans l'éreintement : « ludisme, verve, fantaisie » (p. 54) vont de pair avec sa férocité.

C'est la critique de roman qui intéresse plus particulièrement Marie-Françoise Melmoux-Montaubin dans « Barbey d'Aureville, critique de roman ». Elle rappelle tout d'abord que la critique de roman occupe une place assez réduite dans l'œuvre critique aurevillienne et voit dans cette faiblesse non un désintérêt mais une « posture d'évitement » (p. 59) : en se consacrant peu aux romans, Barbey, lui-même romancier évite de soulever la question des rapports entre fiction romanesque et critique et de dévoiler ses propres positions esthétiques sur l'écriture romanesque. Si le nombre de critiques de roman est réduit, il n'en demeure pas moins que lorsqu'elles existent, Barbey se pose « comme un amateur passionné et vibrant » (p. 60) : une véritable dimension affective se fait sentir dans ce type de critiques, mais cette dimension se retrouvant chez d'autres critiques littéraires, elle n'est pas à réserver à Barbey. Plus personnelle est l'organisation de ce type de cette critique : il s'agit d'un assemblage plutôt que d'une réelle architecture hiérarchisée. Cette composition bancale est ce qui permet le flou entre critique et création littéraire : la lecture pour Barbey agit comme un moteur d'écriture. En effet, l'écrivain ne peut s'empêcher d'affleurer sous le critique et bien souvent Barbey se substitue au romancier pour réécrire son roman. Après ces questions sur la spécificité de la critique de roman chez Barbey, M.-F. Melmoux-Montaubin en vient aux fondements de la critique aurevillienne et dégage deux positions de l'auteur : une moraliste et une esthétique. Le passage d'une position à l'autre repose sur un principe particulier : il s'agit de « bien s'y prendre » (p. 66) mais ce principe, assez flou, ne résout jamais ce qui distingue une bonne œuvre d'une mauvaise pour Barbey, mis à part l'idée de « poétique » qui permet à M.-F. Melmoux-Montaubin d'envisager la question des genres dans la poétique du roman. L'approche générique chez Barbey apparaît comme secondaire : la forme s'efface en effet au profit de l'essence. Il oppose cependant roman feuilleton et roman régionaliste, mais plus qu'une opposition générique, il s'agit d'un problème idéologique pour Barbey. Partant, commence à se mettre à place dans l'analyse de M.-F. Melmoux-Montaubin l'idéal

romanesque de Barbey. Ce modèle romanesque aurevillien refuse à la fois 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. La critique de roman chez Barbey apparaît ainsi inégale face à l'ambition affichée par le projet de *Les Œuvres et les Hommes* : l'absence d'assemblage cohérent comme la faible présence du pan romanesque concourent à un sentiment d'éparpillement.

« Les Bas-Bleus, entre critique et fiction » de Pascale Auraix-Jonchière rend compte de la critique aurevillienne ayant pour objet les femmes qui se piquent de littérature, car, rappelons-le, le terme désigne de façon péjorative une femme de lettres au XIX^{ème} siècle. C'est avec un certain ludisme que Barbey se lance dans cette critique comme le note P. Auraix-Jonchière par le jeu des différentes déclinaisons de la couleur bleu. Barbey pousse les termes *bas* et *bleu* jusqu'à l'excès, proposant de multiples jeux de mots. Cet aspect ludique a ainsi pour objet d'accentuer « la masculinisation grotesque » du féminin (p. 90). Ecrire sur les bas-bleus est cependant un moyen de réfléchir sur « l'essence du féminin » (p. 92) : la réflexion critique se double alors d'une véritable réflexion philosophique. Cette question de l'essence amène Barbey à opposer aux bas-bleus dénaturées de vraies femmes écrivains telles Mme de Staël ou Eugénie de Guérin chez lesquelles persistent les qualités féminines disparues chez leurs consœurs : la sensibilité, le domaine privé viennent ainsi s'opposer aux attributs masculins que sont l'objectivité et le domaine public, attributs qui chez les femmes deviennent artificiels, contrairement au naturel que doit leur conférer leur sexe. Cette notion d'artifice est bien le signe pour Barbey que le *bas-bleuisme* traduit l'expression d'une société corrompue, d'une dégradation qu'a amorcé la Révolution. Seul le sentiment religieux – et en particulier le catholicisme – peut sauver les bas-bleus aux yeux de Barbey. Pour P. Auraix-Jonchière, la réaction de l'écrivain témoigne d'une peur de « l'esprit démocratique, Fils de la Révolution » (p. 98), de la revendication de l'égalité entre hommes et femmes telle que la réclame par exemple George Sand. Le bas-bleuisme sème le trouble, apporte le désordre ce qui va à l'encontre des valeurs d'organisation que chérit Barbey.

Dans son article « Les Philosophes et écrivains religieux. Une rhétorique de la dispositio ? », Josette Soutet se demande si dans sa critique Barbey ne restaurerait pas la rhétorique. Elle présente l'écrivain critique comme un inquisiteur : son œuvre critique appartiendrait donc au domaine du judiciaire. Pourtant Barbey est méfiant à l'égard de la rhétorique qui, selon lui, « empêche de voir et d'être vu » (p. 103). Pour lui, le rhéteur, l'orateur ne sont pas des écrivains. Il ne cesse ainsi de distinguer et d'opposer littérature et art oratoire au nom de l'artificialité de ce dernier. Ce qu'il met en évidence ce n'est pas l'artifice mais un souffle divin, un appel mystique dans

l'écriture. Le style aurevillien montre bien pourtant une oscillation de l'écrivain entre orateur et écrivain et l'importance accordée à la *dispositio*, ce que se propose d'examiner J. Soutet, prouve bien que la rhétorique n'est pas tout à fait négligée chez Barbey. Ce qu'il approuve et loue chez Buffon, l'ordre, il le reprend à son compte. La *dispositio* dans la critique aurevillienne apparaît alors comme le reflet d'un monde disparu ; elle permet de dénoncer le siècle dans lequel vit Barbey ; elle est un « moyen d'entrer en résistance » (p. 110), de remettre de l'ordre dans une époque qu'il considère comme trouble. La *dispositio* est alors moins esthétique que logique, argumentative voire idéologique. L'étude que fait J. Soutet de la *dispositio* dans le premier volume des *Œuvres et des Hommes* met en évidence non pas une composition rigoureuse mais une succession d'articles par effet de contraste, de dégradation, de « spirale du pire » et de continuité : ainsi, si pour Barbey la philosophie ne cesse de déchoir la *dispositio* même de son recueil critique à ce sujet mime cette déchéance. Si c'est par la *dispositio* que la critique peut devenir littérature, si c'est elle qui répond à l'idéal d'ordre de Barbey, il n'en demeure pas moins qu'elle semble rester un idéal auquel aspire l'auteur : « en ne parvenant pas à concilier totalement littérature et ordre, il tient la rhétorique à distance de la littérature » (p. 118).

Dominique Millet-Gérard s'intéresse elle aussi à la section consacrée aux philosophes et aux écrivains en proposant une double lecture dans son article « Les Philosophes et les écrivains religieux entre doctrine et esthétisme ». Elle analyse la critique aurevillienne comme une réflexion constante sur la décadence qui est posée comme un pacte de lecture entre Barbey d'Aurevilly et son lecteur. Cette complicité repose sur un critère double : jugement esthétique et jugement doctrinal. Barbey témoigne d'une forte volonté de se distinguer de cette décadence de la pensée en adoptant une posture qui le met à l'écart. Ce qui est mis en évidence dans cette section, c'est le désir d'inscrire sa critique dans un « impératif littéraire » (p. 129), de privilégier le style aux idées. La critique aurevillienne souhaite cependant réunir doctrine et beauté, vérité et beauté, les accorder pour une « volupté du sublime » que D. Millet-Gérard considère comme le critère aurevillien pour élire les grands auteurs religieux. Cette recherche du « Beau doctrinal » (p. 131), D. Millet-Gérard l'analyse de façon très minutieuse dans les figures de rhétorique employées par Barbey : il s'agit pour Barbey d'employer le mot juste, de multiplier les métaphores en lien avec l'éclat et la lumière, d'imiter les auteurs aimés, d'utiliser tout un bestiaire pour qualifier les auteurs critiqués et ce dans l'éloge ou l'éreintement. Face à la décadence de ses contemporains, Barbey se forge un style flamboyant, « provocateur et chevaleresque » pour redorer « le blason de la pensée religieuse abâtardie par la « métaphysique » » (p. 129).

Dans « Barbey d'Aurevilly et l'Autre », l'Autre qu'étudie Philippe Berthier face à Barbey d'Aurevilly critique est Sainte-Beuve. Effet de miroir où Barbey critique un autre critique, ce face à face permet à Barbey de construire un anti-lui. Philippe Berthier reconstitue ainsi cet affrontement par les mots et son article semble condenser en un seul personnage, Sainte-Beuve, les différentes postures de Barbey critique analysées jusque là dans la revue. Ce que reproche par exemple Barbey à Sainte-Beuve c'est sa féminité, sa nature sensible. Et si cette sensibilité permet la passion de Sainte-Beuve, elle n'est cependant pas compatible avec la rigueur et la Vérité requises dans l'exercice critique. Ce qui manque à Sainte-Beuve – et ce que donc Barbey affirme en creux pour lui-même – c'est un « principe absolu illuminerait [son] chemin » (p. 146). Être sensible, certes, mais il faut croire. Au fil des publications et de l'histoire éditoriale (P. Berthier rapporte notamment l'édition des œuvres de Maurice de Guérin par Trébutien et Sainte-Beuve, édition blessante pour Barbey qui voulait diriger cette entreprise), P. Berthier montre un Barbey intransigeant face à Sainte-Beuve, en dépit de son enthousiasme pour un article de ce dernier sur Chateaubriand. En effet, c'est la conscience morale qui fait défaut à Sainte-Beuve. Cet « Autre » sert à Barbey de « repoussoir électif » et « illustre à ses yeux le désastre exemplaire d'une critique qui, enivrée d'un *comment* virtuose, n'a jamais cru bon de se poser la question de son pourquoi » (p. 154).

Mélanges

L'article qui ouvre ces mélanges, « Ironies du récit aurevillien. Le cas de Une histoire sans nom », est consacré à l'ironie aurevillienne dans l'étude d'*Une histoire sans nom*. Thomas Théry propose un Barbey ludique, mystificateur, qui met à distance « la posture littéraire et idéologique qui lui étaient assignées » (p. 159). Après avoir rappelé les différentes définitions du concept d'ironie, qu'il préfère à celui d'humour noir, il retient celle de Philippe Hamon qui voit l'ironie comme un mode de discours. Ce préambule définitionnel permet d'entrer dans l'analyse de l'ironie dans récit aurevillien choisi. T. Théry rappelle l'originalité narrative de ce récit dans la production aurevillienne en soulignant l'absence d'un motif narratif récurrent dans les autres textes, le procédé de l'emboîtement, du récit dans le récit. A partir de ce manque, T. Théry se propose d'étudier les modèles et les échos littéraires et narratifs que l'on trouve dans *Une Histoire sans nom* et qui constituent pour lui l'ironie aurevillienne. Pour cela, il choisit trois moments de la narration. Le premier est *l'incipit* qui met en place la situation spatiale du récit et qu'il rapproche de la description de la vallée de Clochegourde dans *Le Lys dans la vallée* de Balzac. T. Théry montre comment le texte de Barbey est un négatif du texte balzacien, comment il inverse son principe de vie pour en faire un principe mortifère et mettre à distance ainsi les attentes du lecteur. Le deuxième moment choisi est celui des portraits des personnages principaux. T. Théry met en évidence l'aspect mécanique

qui régit ces portraits « construits par référence à des types culturels et littéraires » (p. 171). Le personnage du moine apparaît comme un signe de l'ironie : s'il est d'abord décrit de façon stéréotypée et grotesque, il est pourtant « un intrus qui se révèle maître ironiste » (p. 173) dans une relation complice avec le lecteur. Dernier moment choisi pour cette analyse de l'ironie, le dîner du comte de Lude est une « arène mondaine » (p. 178) où prend place le face-à-face ironique entre Gilles Bataille, autre *maître ironiste*, et la baronne ignorante. Figure de l'homme de la parole révélatrice, de l'orateur captivant, le personnage de Gilles Bataille est cependant pris dans un jeu ironique par l'auteur, qui le met à distance grâce au registre héroï-comique. La posture ironique dans l'écriture aurevillienne est donc double : elle joue à la fois avec la structure interne du récit, dans l'élaboration de la narration et de la mise en place et de l'intrigue, et avec les structures externes du récit, les codes romanesques, les attentes du lecteur sur certains types de moments narratifs (l'incipit, les personnages, la chute).

Dans son article intitulé « Barbey d'Aurevilly cinéaste », Clara Laurent entreprend de mettre à jour l'intérêt de quelques cinéastes pour l'œuvre romanesque de Barbey d'Aurevilly. Elle se base en particulier sur les démarches d'Alexandre Astruc et d'Antonin Artaud comme théoriciens du cinéma. C. Laurent ne cherche pas dans son article à envisager Barbey comme un précurseur du cinéma, mais s'intéresse à ce qui a pu motiver dans l'œuvre aurevillienne la réflexion de ces deux théoriciens et comment cette réflexion met en lumière « l'esthétique du soupirail » chez Barbey (formule qu'elle emprunte à Jacques Petit). S'attachant à l'adaptation du *Rideau Cramoisi* par Astruc, C. Laurent souligne le caractère inaudible des échanges entre les personnages et montre ainsi qu'Astruc a su saisir quelque chose de la poétique aurevillienne, à savoir une éloquence du regard. C'est sur ces échanges scopiques que se fait l'analyse entre œuvre aurevillienne et cinéma. Dans un premier temps, l'auteure fait une typologie des regards dans l'œuvre aurevillienne pour ouvrir ensuite, à partir d'une analyse sur le spectateur-voyeur et la dimension érotique que prend le cinéma par le regard qui est son médium privilégié, sur la place du *voir* chez Barbey qu'elle définit comme « fascination de la différence sexuelle » (p. 192). Cet aspect érotique conduit ensuite à envisager la figure mythologique de Méduse et les différents traits méduséens chez les héroïnes aurevilliennes pour pouvoir proposer une « poétique du regard méduséen », poétique qui vient révéler le pouvoir mortifère de ces héroïnes et, plus largement, de la place donnée au regard chez Barbey, sur le mode de la fascination. Ce thème de la fascination se retrouve dans l'étude d'un personnage paradigmatique du rapport au visuel chez Barbey, Mesilgrand, le narrateur de *A un dîner d'athées*. Cette étude montre comment la parole captivante rejoint le regard hypnotique par la « puissance du mot-vision » (p. 202). L'article s'achève sur une analyse de *l'esthétique du soupirail* en lien avec le langage cinématographique. C. Laurent montre comment l'écriture aurevillienne

cadre les tensions scopiques pour minimiser la sensation de danger qui en découle : cadrage des « personnages diaboliques » par le regard du narrateur, morcellement des corps, technique de montage, autant d'effets littéraires en lien avec les techniques cinématographiques. Les cinéastes séduits par le « conteur-hypnotiseur » (p. 210) qu'est Barbey ne chercheraient alors qu'à mettre sur pellicule les images qui hantent leur imaginaire après leurs lectures aurevilliennes.

Carnet critique

Ce carnet offre un compte-rendu, celui de l'ouvrage de Fiona McIntosh, *La Vraisemblance narrative – Walter Scott, Barbey d'Aurevilly*, par Joël Dupont, et une annonce de soutenance de thèse, celle de Hélène Celdran-Johannessen, *Prophètes, sorciers, rumeurs – la violence dans trois romans de Barbey d'Aurevilly*.

PLAN

AUTEUR

Audrey Gilles-Chikhaoui

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : audreygilles@hotmail.fr