
Barbey d'Aurevilly & le corps de la parole : le statut problématique de l'incarnation

Philippe Richard



Laurence Claude-Phalippou, [L'Imaginaire de la parole dans l'œuvre romanesque de Barbey d'Aurevilly](#), Genève : Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2015, 356 p., EAN 9782600018005.

Pour citer cet article

Philippe Richard, « Barbey d'Aurevilly & le corps de la parole : le statut problématique de l'incarnation », Acta fabula, vol. 17, n° 2, Notes de lecture, Février-mars 2016, URL : <https://www.fabula.org/revue/document9721.php>, article mis en ligne le 07 Février 2016, consulté le 24 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.9721

Barbey d'Aurevilly & le corps de la parole : le statut problématique de l'incarnation

Philippe Richard

Si le monde aurevillien se reconfigure incessamment au gré de ces usages polymorphes de la parole qu'étudie le présent ouvrage de Laurence Claude/Phalippou — « [la parole] ressortit [en effet] à une fonction diégétique, à une fonction stylistique, poétique et esthétique, à une fonction métalittéraire, à une fonction symbolique et imaginaire, à une fonction inconsciente » (p. 19) —, c'est que l'écriture romanesque de Barbey d'Aurevilly donne au langage un corps authentique, non seulement en ce qu'il structure un imaginaire qui n'existe qu'à condition d'être proféré mais encore en ce qu'il révèle le mystère toujours à double fond des êtres, et partant, l'anthropologie singulière de cet homme assujetti à ses désirs qu'est l'homme moderne. L'œuvre romanesque de notre auteur se trouve effectivement empli de la présence secrète de cette voix qui tantôt vient d'ailleurs et dirige pourtant l'histoire — figure du destin dont les personnages ne sont plus alors que les jouets (l'auberge du Taureau Rouge de *L'Ensorcelée* fait bruire l'inquiétante étrangeté de ricochets de conversation annonçant que nul ne ressortira indemne de la lande) —, tantôt jaillit d'un être pour en asservir un autre — figure de la domination dont se repaissent tous les rapports interpersonnels (La Malgaigne d'*Unprêtre marié* ne fait qu'agresser Sombreval pour lui révéler ce qu'il ne fait que pressentir, qui le ronge, et que sont les relations pseudo/Ancestueuses qu'il entretient avec Calixte). Il s'agit là d'une métaphore obsédante qui énonce, à proprement parler, un inconscient : la fin de l'histoire (en contexte postrévolutionnaire) permet la formation du récit (par recreation de la parole mantique), et c'est à cette condition que le discours devient réellement fascinant. Mais cela suffit-il cependant pour admettre que la parole est « la source créatrice de laquelle tout dépend et à laquelle il s'agit de tout renvoyer » (p. 25) ? Existe-t-elle seule et séparée de tout support ? Qu'en est-il du corps qui porte toujours et nécessairement la voix ? C'est là une question essentielle que nous pouvons poser à l'étude de L. Claude/Phalippou : si le corps de la parole est certes fondamental dans l'avancée du récit aurevillien, y a-t-il pour autant une parole sans corps¹ ?

¹ Nous remercions ici Mathieu Roger/Lacan de nous avoir rendu à nouveau attentif à cette voie du corps qui, par ailleurs, nous est chère depuis longtemps — et qui porte évidemment le mysticisme aurevillien.

Expiation & incarnation

Il est tout à fait possible de dire que la parole permet l'expiation. Le conteur du « Rideau cramoisi » supporte les moqueries de son ami, reconnaît son incapacité à tout comprendre, « endosse donc le rôle du pécheur qui, peut-être, lui permettra de se réconcilier avec lui-même, ou du moins de faire le deuil, dans l'humilité, de ce qu'il aurait voulu être » (p. 54) ; le soldat d'« À un dîner d'athées » hante les églises, parle pour transfigurer son expérience malheureuse, forme ce principe de composition selon lequel « être capable d'énoncer le récit oralement permet une métamorphose rédemptrice puisque le sujet parvient à modifier la représentation qu'il a de lui-même en dépassant une situation d'*infantia* ou d'échec pour devenir *quelqu'un* » (p. 54). La voix structure alors le sens même du récit en indiquant sa possible herméneutique par le prisme de l'expiation. Mais n'est-ce pas le corps qui, ultimement, réalise cette expiation qui ne demeurerait sans cela que programmatique ? La parole forme certes un corps (entrelacs de divers possibles narratifs) mais ne peut qu'être toujours déjà portée par un corps (support physique que le récit vient concrètement affecter) ; et le présent ouvrage le reconnaît d'ailleurs lui-même en remarquant les altérations signifiantes de la voix ou les phénomènes de modulation de celle-ci :

La parole du conteur forme comme une parenthèse dans le texte. Sa personnalité, pendant ce laps de temps, est transcendée. Il quitte le réel. L'expérience a quelque chose de mystique : le conteur, ici, est le détenteur d'un récit qui lui a été, un peu comme une parole divine, révélé. Il devient, à l'image du poète antique, l'émissaire d'un contenu qui le dépasse et il revient aux modulations vocales de le confirmer. (p. 58)

S'il n'y a ainsi nulle expiation sans participation du corps, il faudrait selon nous mieux intégrer ce point, y compris au titre de pondération critique en une étude qui ne porte évidemment que sur la parole mais qui gagnerait tout de même à ne pas faire de celle-ci une forme d'absolu mystique chez Barbey d'Aurevilly. L'expiation n'est-elle pas surtout la croix qui s'imprime corporellement sur le front de Calixte ou la face ravagée qui caractérise charnellement le visage de La Croix-Mugan ? L. Claude-Phalippou a certes raison de remarquer que la texture de la voix, élément minimal de réappropriation du corps, n'apparaît jamais qu'en ces personnages intradiégétiques qui se séparent ainsi des simples actants que sont les conteurs (p. 59), mais n'est-ce pas alors justement reconnaître que le corps même du texte, en ce qu'il possède de plus engageant pour l'action du roman et l'interaction de ses personnages (récit encadré), ne va pas sans un corps réel qui porte et révèle la propre puissance de la parole ? Le romanesque aurevillien ne peut effectivement se résumer à la pertinence de ses conditions d'énonciation (récit cadre), et s'il est sans doute vrai que « l'élégance raffinée du dire et de l'écriture sert à adoucir l'horreur fascinante des récits² », il n'en reste pas moins que « de l'impossibilité dans laquelle les

² Ch. Bachat, « La sociabilité chez Barbey d'Aurevilly », *Barbey d'Aurevilly : ombre et lumière*, Rouen, PU de Rouen, 1990, p. 142.

personnages se trouvent de faire, dans ce qu'ils font et dans ce qu'ils sont, [...] et qu'ils soient réduits à en observer ou à en subir les effets, de cela, donc, naît le tragique³ ». Le corps résiste donc selon nous puissamment à l'aspiration de la parole et peut nous amener à regretter quelques passages très englobants de l'ouvrage, évoquant parfois de simples éléments de narration (p. 52 : récit rétrospectif plus lumineux que l'épisode passé) ou de purs bruits sans corps qui ne sont pas des voix (p. 27 : bruits de sabots et porte grinçante). Tout est parole en littérature, mais l'imaginaire de la parole n'est pas partout et surtout ne se désincarne pas.

Psychisme & incarnation

Lorsque L. Claude Phalippou souhaite prolonger les analyses classiques de la critique aurevillienne — prisme de l'imaginaire dynamique cher à Philippe Berthier ou prisme du symbolisme mythique cher à Pascale Auraix-Jonchière⁴ —, elle insiste sur le fait que la parole fait entendre l'être et descelle la vérité cachée en lui, comme c'est le cas par exemple pour La Croix-Mugan dans *L'Enfermée* : « à ce je ne sais quoi qui s'élève, comme une voix, de la forme muette d'un homme, il était aisé, sinon de reconnaître, du moins de soupçonner qui il était » (I, 585). Il est vrai que ce prisme nouveau est assez conforme aux théories maistriennes que le romancier a si souvent méditées⁵. La parole devient alors la métaphore obsédante de l'œuvre, tant il est vrai que le langage est séducteur et que l'orateur est fascinant, que celui qui charme est toujours inquiétant et que celui qui disserte est toujours noble, que la parole même révèle du reste sa duplicité dans la mesure où elle manifeste aussi son impuissance et n'énonce en ce sens que le drame révolutionnaire — « dès qu'il s'agit de vaincre de vraies résistances, le pouvoir de [la] parole est réduit à néant » (p. 91). Le personnage de Vellini, dans *Une vieille maîtresse*, est effectivement ressaisi jusqu'en ses profondeurs troubles, ambiguës et androgynes par la simple perception du timbre de sa voix : « elle était vibrante et d'une si mâle gravité qu'elle résonnait dans l'étendue » ; « paroles, air, voix, expression, tout était nouveau pour ces rivages qui n'avaient jamais entendu de chant pareil » (I, 506). Mais la psychè ne se rend-elle visible, là encore, que dans l'entrelacs d'une parole qui la délivre, au sens où l'entend la critique psychanalytique si amplement convoquée par le présent ouvrage ? S'il est clair que Freud se trouve là incessamment cité (41 occurrences), sans que ce choix ne soit méthodologiquement justifié (dire qu'une image vocale se heurte à une autre dans le cours du récit implique-t-elle de se référer au processus du clivage en « *imagos* » — p. 120 — pour que le sujet puisse subdiviser ses représentations et y diffracter ses sentiments ?) ni rehaussé par des microlectures littéraires qui en

³ J. Soutet, *La Figure du prêtre dans l'œuvre romanesque de Barbey d'Aureville*, Berne, Lang, coll. « Recherches en littérature et spiritualité », 2004, p. 91.

⁴ Ph. Berthier, *Barbey d'Aureville et l'imagination*, Genève, Droz, 1978 ; P. Auraix-Jonchière, *L'Unité impossible. Essai sur la mythologie de Barbey d'Aureville*, Saint-Genouph, Nizet, 1997.

⁵ J. de Maistre, « Les Soirées de Saint-Petersbourg », *Œuvres*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 2007, p. 485 : « toute dégradation individuelle [...] est sur le champ annoncée par une dégradation rigoureusement proportionnelle dans le langage ».

montreraient la pertinence (une étude du ton de la voix — p. 116/118 — peut-elle réellement ne demeurer que lexicale et ne pas recourir à l'analyse stylistique des allitérations et des sonorités qui la font entendre ?), voilà qui ne suffit pas en effet à fonder l'unicité de la démarche ou à faire accepter l'oubli du corps que nous évoquions déjà plus haut. La voix vibrante et mâle de Vellini révèle en l'occurrence autant son esprit chancelant qu'elle entre en résonance avec sa traduction en acte — le fait de boire à même la blessure de Ryno — et ce vampirisme si charnel est peut-être mieux encore le signe du détraquement nerveux du personnage. Envisager la possibilité même de cette question nous aurait en tout cas paru probant. L'ouvrage était pourtant sur le point de le reconnaître :

L'auditeur est soudain contraint à un face à face dont il se sent d'autant plus menacé que perçoit aussi ce qu'il y a de troublant dans le nouvel être qui se fait entendre. La voix de Calixte durant ses crises, c'est la voix de ce corps qu'elle a engagé dans la pureté religieuse et qui vient manifester ainsi un érotisme aussi contraire à ce que la jeune héroïne revendique que conforme aux désirs de Néel. Il y a dans la scène trop de convulsions aussi bien physiques que vocales pour que l'image que le jeune amoureux a de Calixte n'en soit radicalement bouleversée : elle lui donne le spectacle de son désir. (p. 120)

Il aurait donc sans doute été possible d'ouvrir davantage l'étude sur ce que manifeste le corps en sa complexion et sur ce qu'il révèle en ses manières d'être (souffrant) au monde.

Mystère & incarnation

L'importance du mensonge et de la rumeur, aux fonctions fabulatrices évidentes, font de Barbey d'Aureville un romancier de l'insondable parfaitement intégré aux problématiques littéraires de son siècle. L'angle de vue est alors incontestablement celui du langage, lorsque l'indicible devient une valeur esthétique et que la séduction diabolique permet une reconfiguration de l'*ethos* attendu des personnages. On pourra toutefois remarquer que cette dimension poétique, qui interroge aussi les fondements chrétiens de la création aurevillienne et que Pierre Glaudes a pu désigner comme « apologétique laïque⁶ », mériterait un développement qui ne se résume pas en une simple note (p. 139). Dire que le langage littéraire prend acte jusqu'au bout du mal présent à l'évidence en tout comportement humain n'est en effet pas anodin si l'on entend montrer que l'imaginaire de la parole déployé par le romanesque aurevillien se révèle absolument polymorphe — ce que L. Claude-Phalippou fait avec brio, son ouvrage présentant une cartographie précise de toutes les formes de parole manifestées dans l'œuvre (du verbe comme invitation au voyage — p. 27 — au verbe comme constitution du personnage — p. 81 —, du verbe perverti dans le mensonge — p. 139 — au verbe contrecarré par le mutisme — p. 177 —, du verbe comme substitut de l'étreinte — p. 223 — au verbe comme prédication du désir — p. 285). S'il y a, par la parole,

⁶ P. Glaudes, *Esthétique de Barbey d'Aureville*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2009, p. 147.

manifestation du mystère, au sens phénoménologique de ce terme, c'est que le romancier postule incessamment que quelque chose se donne, d'au-delà, dans le là de la finitude :

Notre auteur fait pressentir mais n'éclaire pas, il suggère que le sens est à trouver non en dépit du manque d'intelligibilité mais par lui ; il construit ainsi un monde dans lequel il n'est de certain que l'incertitude et qui, à ce titre, est toujours menacé de relever d'une mystification (p. 140)

Or ce dévoilement selon le mode du paradoxe s'incarne ici encore autant par la singularité de la parole que par la résistance du corps. La rumeur s'accompagne, dans « Le Dessous de cartes d'une partie de whist » des *Diaboliques*, d'un mâchonnement obstiné de tiges de résédas ordinairement logées dans une caisse contenant le cadavre d'un enfant (II, 169) ; la dissimulation de la relation extra-conjugale s'accompagne, dans *Une vieille maîtresse*, d'une blessure sanglante coulant sur le front et les lèvres de l'homme et immédiatement perçue par son épouse (I, 505) ; la découverte d'une grossesse s'accompagne, dans *Une histoire sans nom*, d'une mutilation du visage au crucifix (II, 308). À chaque fois, il s'agit de la traduction physique d'un élan psychique, certes porté par la parole mais toujours aussi manifesté par la corporéité. L'angle psychanalytique fonctionne à l'évidence (J. Bellemin-Noël) mais gagnerait selon nous à se croiser avec une critique plus phénoménologique (J.-P. Richard) :

Pourquoi Marigny ment-il aussi mal ? Pourquoi ses dissimulations n'ont-elles de cesse de montrer à Hermangarde qu'il lui cache quelque chose ? [...] Le récit que Marigny fait à M^{me} de Flers n'a-t-il pas mis en évidence un désir qui, inavouable en tant que tel, nécessite pour s'accomplir le travestissement de la sollicitation et de la franchise : celui d'avoir un témoin ? Marigny aime à s'exhiber et son incapacité à dissimuler efficacement, ses mensonges imparfaits, n'ont d'autre fonction que de lui permettre très précisément de se montrer avec Vellini aux yeux d'Hermangarde : il prend Vellini dans ses bras sur la Vigie, Hermangarde le voit ; ayant retrouvé sa maîtresse dans la grotte, il en rapporte à sa femme les traces sanglantes ; s'il rejoint Vellini à la ferme du Bas-Hamet, les volets mal joints permettent à Hermangarde d'assister à leurs ébats... (p. 143)

On voit clairement que si l'on part du « récit » et du « désir », on en arrive très vite, par le fait de vouloir « se montrer », aux réelles actions corporelles de « prendre dans ses bras », « rapporter des traces sanglantes » et se livrer à des « ébats ». Le mensonge est nettement morphogène, et si l'imaginaire d'Hermangarde est de vouloir inconsciemment, de toujours à toujours, souffrir en silence comme la femme idéale (réalité psychanalytique), il n'en reste pas moins que tous les personnages qui gravitent autour d'elle, fascinés par leurs propres désirs, engagent alors tout leur être en des postures nécessairement corporelles (réalité phénoménologique)⁷. L. Claude-Phalippou comprend du reste justement cette dialectique comme un essentiel travestissement, le mensonge étant toujours déceptif puisque révélé trop tôt tant il est

⁷ G. Bachelard, *La Terre et les Rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1996, p. 185 : « la réalité est faite pour "fixer" nos rêves ».

fascinant (p. 146) et l'incompréhensible étant toujours indicible puisque ressassé sans cesse tant il est immaîtrisable (p. 202).

Incorporation & incarnation

La section « les revers de la parole ? » — au titre, avouons-le, programmatique — envisage cependant avec pertinence la question que nous soulevons en ces lignes. Les remarques en sont ponctuelles mais fondamentales, comme à propos du silence des morts (p. 211) :

Que le cadavre soit « bleui » (I, 690) ou qu'il ait la « tête pendante » (I, 42), qu'il devienne « chape [de] chair » (II, 53) ou qu'il soit « rongé par les vers » (II, 363), pour incarner la mort, notre auteur exploite les données physiques, le travail de la matière, toutes ces « infailibles marques qui font dégoût jusqu'à l'amour » (I, 1216), mais il ne les utilise pas seules. Dans cet ensemble de manifestations concrètes se trouve encore une donnée physiologique qui, pour être évidente, n'en constitue pas moins une caractéristique essentielle dans l'univers aurevillien : la mort coïncide avec la cessation de la parole.

Il y a certes toujours retour à la parole — « il convient de voir là, plus encore qu'un indice de la mort, sa définition aurevillienne ; celui qui meurt, pour Barbey, est avant tout celui dont la voix ne se fait plus entendre » (p. 211) —, mais c'est bien le sujet du présent ouvrage que d'en défendre la thèse. Le romancier, quant à lui, est tout dans l'entrelacs :

Ses étreintes avaient cette langueur et cette force qui étaient pour moi un langage, et un langage si expressif que, si je lui parlais toujours, moi, si je lui disais toutes mes démenches et toutes mes ivresses, je ne lui demandais plus de me répondre et de me parler. À ses étreintes, je l'entendais (II, 51).

Ce fragment textuel du « Rideau cramoisi », dans les *Diaboliques*, n'est-il pas cité dans l'ouvrage à la page même où se trouve une référence explicite à la *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty (p. 231 : « Barbey donne ainsi accès à un érotisme qui n'est jamais représenté sans que la parole, peu ou prou, l'informe ») ? Notons que L. Claude Phalippou possède de très belles analyses sur la question (p. 276-277, à propos de la lutte entre Rosalba et Ydow, ou p. 208-281, à propos de la confrontation entre Lathénie et sa mère), même si le primat alors accordé à la sexualité rappelle encore beaucoup la dette psychanalytique — la référence à Françoise Dolto, p. 302, est-elle vraiment appropriée pour étudier l'univers aurevillien ? La parole sans le corps, pour littéralement désincarnée qu'elle soit, ne permet en effet jamais de vraie libération — tout juste représente-t-elle un renversement des codes habituels de la confession pour lesquels Barbey d'Aurevilly ne peut qu'éprouver une vive nostalgie et qu'il choisit même de refuser aux personnages religieux de son œuvre⁸. Une telle parole posséderait finalement une marque funéraire bien univoque, appartenant soit à un idéal aristocratique déchu ou à un secret désir de remémoration au climat parfaitement désespéré (p.263), soit à une tension prophétique et

surnaturelle engendrée par un destin tout-puissant ou par une action purement téléologique (p. 302). Le corps nous semble décidément l'ultime rempart contre le pénible constat que « la liberté n'est qu'une chimère, la volonté une illusion, la force un leurre : l'homme, quoi qu'il fasse — et quoi qu'il prétende — ne fait que suivre un destin imposé par Dieu » (p. 302).

L'ouvrage de Laurence Claude-Phalippou contient ainsi de précieux renseignements sur la structure du récit aurevillien (conteur, p. 47, substitutif, p. 67, pulsionnel, p. 109, fantasmatique, p. 299), une typologie complète de ses actes de parole, et de belles pages sur les personnages clés de son univers (Ravila de Ravilès, p. 69, La Croix-Mugan, p. 213, M^{me} de Ferjol, p. 227, Sombreval, p. 303). L'écriture en est soignée et parfaitement claire. Si l'on peut regretter l'absence d'un index des œuvres qui aurait été fort utile, on espérera donc surtout un prolongement de cette étude envisageant la question de la corporéité comme actualisation de la parole, tant au niveau phénoménal qu'au niveau mystique.

⁸ D. Millet-Gérard, « Barbey d'Aurevilly et la tentation du confessionnal : “la vengeance d'une femme” », *L'École des lettres (Les Diaboliques)*, n° II/V, 1990/V991, p. 93.

PLAN

- [Expiation & incarnation](#)
- [Psychisme & incarnation](#)
- [Mystère & incarnation](#)
- [Incorporation & incarnation](#)

AUTEUR

Philippe Richard

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : philippe_richard2000@yahoo.fr