
AVANT-PROPOS

Pascale AURAIX-JONCHIÈRE

Après la publication de la thèse de Jacques Petit, *Barbey d'Aurevilly critique*, en 1963, les études sur le « Connétable des Lettres » se sont partagées entre l'exploration de l'idéologie de l'écrivain et celle de son imaginaire, non sans liens avec la structure – narrative et symbolique – de ses œuvres. Je pense notamment aux travaux décisifs de Philippe Berthier¹ et de Pierre Tranouez².

Les études sur Jules Barbey d'Aurevilly s'orientent désormais dans une perspective double et complémentaire : le grand chantier ouvert et dirigé par Pierre Glaudes et Catherine Mayaux sur les œuvres critiques d'une part³, des travaux récents ou en cours sur des aspects plus formels de l'écriture d'autre part (crise de la représentation, prose et poésie...)⁴, rendent possible une vision plus synthétique de l'œuvre, de laquelle se dégagent les grands traits d'une esthétique, dont Pierre Glaudes a récemment analysé les principales catégories⁵. Dans son œuvre critique, Jules Barbey d'Aurevilly pose

-
1. *Barbey d'Aurevilly et l'imagination*, Genève, Droz, 1978.
 2. *Fascination et narration dans l'œuvre romanesque de Barbey d'Aurevilly. La scène capitale*, Paris, Minard, 1987.
 3. *Barbey d'Aurevilly. Œuvre critique*, Paris, Les Belles Lettres, t. I à IV parus à ce jour (années 2005, 2006, 2007, 2009).
 4. Par exemple, A. de Georges-Métral, *Les illusions de l'écriture ou la crise de la représentation dans l'œuvre romanesque de Jules Barbey d'Aurevilly*, Paris, Champion, 2007. Voir aussi *Revue des Lettres Modernes*, série « Barbey d'Aurevilly », n°19, « Prose et poésie » (dir. P. Auraix-Jonchière, Paris, Minard, 2008).
 5. P. Glaudes, *L'esthétique de Barbey d'Aurevilly*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2009.

un regard aiguisé sur les modalités d'expression de ses contemporains, regard susceptible de fournir les éléments d'une *réflexion esthétique*. Comme le rappelle opportunément Philippe Berthier à l'ouverture du n°18 de la *Revue des Lettres Modernes*, « Sur la critique », l'œuvre aurevillien constitue un tout insécable : « réduit [...] au seul lobe romanesque de son cerveau, Barbey s'éprouverait mutilé, hémiplegique : de toute origine, critique et création ont été envisagées par lui comme un double et unique exercice⁶. » Cette réflexion trouve en outre des échos dans la correspondance ou les journaux intimes de l'écrivain, dans les préfaces ou encore les notations métatextuelles qui émaillent les fictions.

Le colloque « Barbey d'Aurevilly et l'esthétique » avait pour objectif d'envisager les rapports souvent polémiques et toujours complexes que Barbey entretient avec les discours sur l'esthétique, avant de faire retour sur les principales caractéristiques de sa propre écriture. Or au fil des réflexions s'est dégagée une ligne de force : 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 paradoxe.

Paradoxe d'abord, comme le souligne José-Luis Diaz dans l'introduction à ce volume, de l'attitude de l'écrivain face à la notion même d'esthétique. Réticences ou dénégations⁷, notamment dans le domaine de l'art où l'« impression » semble primordiale⁸, n'évacuent pas pour autant l'importance de la théorie, moquée parfois, et cependant jugée essentielle. Même contradiction sous-tend la réflexion sur l'« artialisation » de l'écriture, dénaturante *et* féconde, tout comme le rapport à la sensation, évidemment suspecte puisque du côté de la matière, et pourtant primordiale car source d'énergie.

Mais ce que l'on pourrait épingleur comme autant d'incohérences fait précisément la richesse et la singularité de l'écriture de Barbey, vive et tensionnelle. Pour mettre en lumière les principales composantes de ce que l'on peut considérer comme une enquête sur l'écriture et en même temps une quête personnelle, cet ouvrage met en regard les réflexions de l'écrivain (sur l'art, la littérature, le rapport à

6. *RLM*, Paris, Minard, série « Barbey d'Aurevilly », n°18, 2004, Avant-propos, p. 5.

7. Barbey n'est pas « lui, professeur juré ou non d'esthétique » (*Cr.*, II, p. 814).

8. Dans l'article qu'il consacre à Berlioz, Barbey affirme ne pas vouloir « dogmatiser et faire le critique » (*Cr.*, II, p. 811).

l'éthique) et certaines des données d'une « esthétique en acte⁹ » et d'une poétique dans le double domaine de l'écriture intime et romanesque.

RÉFLEXIONS ET ENJEUX

L'esthétique et la poétique d'un auteur doivent évidemment beaucoup à ses lectures, terme à entendre dans un sens éminemment critique lorsqu'il s'agit de Barbey. Pour lui, lire, c'est dire, mais plus sûrement encore *se dire* : adhésions et rejets expriment le tempérament, l'idiosyncrasie de l'écrivain. Si l'on a pu parler à son sujet d'une « poétique de l'éreintement¹⁰ », c'est pour souligner l'intensité de ses prises de position, certes politiques ou religieuses, mais aussi littéraires. C'est donc dire que, fondant sa verve critique sur la violence, l'exaspération ou l'hyperbole, Barbey se forge une *manière* qui prend source dans l'écriture de l'autre – qu'elle réfute – et s'édifie à rebours de ce dont elle se nourrit pourtant. À l'inverse, les admirations vives, les sacres d'écrivains, dessinent plus qu'une simple adhésion, plus même qu'une éventuelle filiation : parler d'autrui dans un registre cette fois spéculaire consiste à analyser ses propres tropismes, ses façons, en se projetant par double interposé sur la scène littéraire. Barbey lisant par exemple Balzac¹¹ ou Louis Veuillot¹² tisse une inimitable tapisserie : la somme de ses fureurs et de ses éloges, la somme de citations aussi qu'il extrait des œuvres conspuées ou louées, produit un singulier entrelacement verbal. On peut en extraire tel ou tel motif, dessin inédit susceptible de révéler les linéaments de la pensée de l'auteur. Les dilections ou les haines ne sont donc pas seulement d'ordre thématique, idéologique ou formel ; elles sont *littéraires* dans le sens où Barbey dévoile dans l'énonciation même de sa pensée critique des pans entiers de son esthétique. Pasti-

9. Je reprends là l'intitulé du II^e Congrès de la Société des études romantiques (Université Paris X-Nanterre, 26 mai 2005), publié sous le titre *Romantismes, l'esthétique en acte*, dir. J.-L. Cabanès et J.-L. Diaz, Presses de Paris Ouest, 2009.

10. C. Sidi, *RLM*, Paris, Minard, série « Barbey d'Aurevilly », n°18, *Sur la critique*, 2004, 37-56. Voir aussi le volume *Barbey polémiste* (dir. P. Glaudes et M.-C. Huet-Brichard), Toulouse, *Littératures*, 58-59/2008.

11. G. Séginger, « Barbey d'Aurevilly, lecteur de Balzac », p. 111-129.

12. C. Foucart, « Le roman dans la catholicité : Louis Veuillot et Barbey d'Aurevilly », p. 97-109.

ches, charges et caricatures participent ainsi au final d'une sorte de métamorphose qui délivrerait indirectement la quintessence de l'œuvre. Il s'agit donc d'une esthétique qui se délivre comme par « ricochets », par l'intermédiaire de multiples médiations.

Esthétiques

C'est en amont d'abord que se construit l'œuvre et que s'élabore la réflexion, comme le prouvent les articles de Barbey sur Diderot parus dans le *Constitutionnel* de mai 1875 à juillet 1877¹³. Les sentiments envers Diderot sont sentiments mêlés et révèlent, au-delà d'un antagonisme idéologique, une possible parenté esthétique. Le matérialisme honni de Diderot est en effet comme racheté par son tempérament énergique et enflammé, sensible notamment dans ses écrits sur l'art : « Il ressemblait à ces fontaines qui dégorgent incessamment et puissamment une eau violente par la bouche de quelque figure de lion rugissante », écrit Barbey dans *Goethe et Diderot*¹⁴. C'est donc bien sur le terrain de l'esthétique qu'auraient pu se rencontrer les deux auteurs, parenté virtuelle et rétrospective qui repose elle aussi sur un fort paradoxe.

Le rapport aux arts plastiques, on l'a dit, est complexe. Bien que la réflexion sur les arts représente une part mineure dans la production critique de Barbey d'Aurevilly¹⁵, on constate que le regard porté sur la peinture n'est pas sans conséquences sur la façon de penser l'écriture et en révèle, une fois de plus, les contradictions internes¹⁶. Ainsi lorsque Barbey décrit dans son *Memorandum* certains des ta-

13. Et réunis ensuite dans le même volume que les articles parus sur Goethe (*Goethe et Diderot*, 1880). Voir sur ce point l'article de F. Marchal-Ninosque : « Barbey devant Diderot critique d'art : une rencontre manquée ? », p. 43-56.

14. *Goethe et Diderot*, réimpression de l'édition de Paris, chez Lemerre, 1913. Slatkine reprints, Genève, 1968, p. 165.

15. J.-F. Delaunay souligne cette disproportion : sur les 1300 articles recensés par Jacques Petit, six seulement sont consacrés à la peinture, deux à la sculpture (sans compter le *Salon de 1872*, qui est une œuvre de commande). *Barbey d'Aurevilly. L'amour de l'Art*, Paris, Séguier, 1993. L'auteur attire cependant l'attention sur l'intérêt profond de ces articles et sur la présence d'une réflexion sur l'art à l'échelle de l'ensemble de l'œuvre (p. 7).

16. H. Védrine insiste sur l'importance de ces considérations : « [...] avec *Sensations d'art*, Barbey n'en tente pas moins de proposer un état de l'art contemporain, et d'énoncer ses propres principes esthétiques et critiques » (*Cr.*, II, p. 663).

bleaux que lui fait découvrir son ami Trebutien lors de son séjour caennais de 1856, il met en œuvre une pratique de la distorsion et du déplacement dont la valeur métapoétique révèle la dualité et les chatolements problématiques d'une écriture elle-même torse et retorse. C'est, au final, l'image d'un Barbey « lui-même " tordu " entre deux pentes esthétiques¹⁷ » qui ressort de ces *ekphraseis*. De façon plus générale, les *Memoranda* se présentent comme un réservoir de réflexions problématiques, puisque « paradoxes et contradictions abondent dans ces pages où l'auteur est lui-même en quête d'une voie propre », montre Arnaud Vareille¹⁸. Le statut de l'impression fait ainsi question : opposée au monde de la volonté et de la conscience, elle semble malgré tout consubstantielle à la littérature, en particulier au roman, sur l'implicite duquel elle peut jouer.

Éthique, métaphysique

Le rôle de la sensation pose en outre la question des liens qu'entretiennent morale et religion avec l'esthétique, question d'ailleurs inhérente à la posture critique. Dans son *Introduction à l'esthétique, les idées et les formes*¹⁹, Joséphin Péladan affirme : « Admettez qu'il en soit des œuvres comme des hommes, et qu'ils vaillent selon leur hauteur intellectuelle, leur noblesse morale et leur beauté typique. Cela seul constituerait une esthétique ». Beauté, morale et signification ont en effet partie liée dans une réflexion sur l'esthétique. Barbey insiste d'ailleurs lui-même sur ce lien, selon lui fondamental : « Pour ma part, je suis de ceux qui pensent (l'ai-je assez répété ici et ailleurs ?) que la force de la moralité dans un homme doublait la puissance de son esthétique. Pour ma part, je n'ai jamais cru [...] au grand talent sans moralité. À mes yeux le talent [...] est une question d'âme autant que d'intelligence²⁰... ».

C'est dans cette optique que la réflexion de Claude Foucart sur Louis Veuillot et Barbey, autour de la polémique de 1858 à propos

17. Je renvoie à l'article de V. Caillet : « *Saint Sébastien et saint Antoine*, deux *ekphraseis* du troisième *Memorandum* : Barbey d'Aureville, une esthétique du tordu et du torse », p. 57-72.

18. A. Vareille, « Barbey d'Aureville à la recherche d'une esthétique : statuts et fonctions de l'impression dans les *Memoranda* », p. 73-94.

19. Paris, Sansot, 1907.

20. « Balzac » (*Constitutionnel*, 27 novembre 1876). *Cr.*, IV, p. 28.

du roman *Une vieille maîtresse*, interroge les relations entre éthique et esthétique : le vice a-t-il sa place dans un « roman catholique » ? Cette « éloquence du vice », qui participe de l'écriture et peut séduire un certain public, composante esthétique majeure, est-elle justifiable et acceptable ? Si Barbey assigne à l'art une fonction éthique, celle-ci ne va pas, on le voit, sans paradoxe, comme le prouvait déjà la défense et apologie de Baudelaire que le romancier critique écrit en 1857 lors de la parution des *Fleurs du Mal* :

Ce ne sont pas *Les Fleurs du Mal* que le livre de M. Baudelaire. C'est le plus violent extrait qu'on ait jamais fait de ces fleurs maudites. Or, la torture que doit produire un tel poison sauve des dangers de son ivresse !

Telle est la moralité, inattendue, involontaire peut-être, mais certaine, qui sortira de ce livre cruel et osé dont l'idée a saisi l'imagination d'un artiste ! Révoltant comme la vérité, qui l'est souvent, hélas ! dans le monde de la Chute, ce livre sera moral à sa manière²¹ [...] !

C'est toujours à la forme de l'écart ou au retournement de sens qu'est sensible Barbey dans ses lectures. Ainsi, de l'œuvre de Balzac, il retient surtout la « tension entre la finalité explicative de l'étude de mœurs et les échappées propres à l'imagination poétique²² », celle-ci ouvrant la voie à une interprétation moins matérialiste ou sociale que métaphysique. En effet la causalité religieuse échappe aux principes de la représentation réaliste ; elle en appelle au jeu des signes et à une lecture plus intuitive dans une optique catholique²³. De là découle le principe qui consiste à privilégier « la réalité supérieure, la moelle des faits plus que les faits eux-mêmes²⁴ ». Paradoxe ultime puisque, alors, comme l'énonce Barbey dans un aphorisme fondamental, « [l]a poésie n'existe qu'au fin-fond de la réalité²⁵ ».

Une semblable tension hante encore l'écriture lorsqu'il s'agit de déterminer en quoi réside le sublime aurevillien, dont Pierre Glaudes s'attache à cerner la spécificité. Tendue entre plusieurs postulations –

21. C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I, p. 1191-1192.

22. G. Séginger, « Barbey d'Aurevilly, lecteur de Balzac », p. 111-129.

23. Barbey en ce sens « ne cesse de rappeler que l'homme a perdu le paradis, qu'il ne saurait échapper au péché et qu'il a déjà été puni pour avoir convoité le fruit de l'arbre de la connaissance », *ibid.*

24. CG, II, p. 186.

25. *Ibid.*

transcendance et immanence, horreur et beauté –, mettant à mal toute stabilité d'ordre éthique ou esthétique, le concept proclame le triomphe d'une pensée et d'une écriture provocatrices : « il était effrayé de ce sublime horrible », constate le narrateur de « La Vengeance d'une femme²⁶ ».

L'ESTHÉTIQUE EN ACTE

Barbey conjugue analyse et expérimentations personnelles. Il est donc juste de conclure au caractère indissociable de ces deux pratiques, sans oublier un pan peut-être plus obscur de sa création.

L'intime

En effet l'œuvre narrative ne doit pas faire écran à l'écriture intime, dont relève la création poétique de l'écrivain, qui écrit à son ami Trebutien le 22 mars 1853 : « Il y a dans le diable de *fouillis* qui est ma nature, dans ce buisson ardent de facultés entrecroisées, il y a couché quelque part, un poète inconnu²⁷ ». Il faut se souvenir que trois volumes d'écrits critiques sont consacrés à la poésie²⁸. D'autre part, Barbey commet quelques poésies en vers (*Poussières*) mais aussi des pièces en prose (*Rythmes oubliés*), sans compter plusieurs textes hybrides au genre problématique (*Amaïdée*, ou *La Bague d'Annibal* par exemple). Joséphin Péladan ne s'y est pas trompé, lui qui perçut en Barbey un poète caché dont se dévoile un visage inaccoutumé, tout de mesure et de réserve, bien loin du tropisme du romancier pour l'hyperbole et l'écriture de l'excès²⁹. Ce poète se dévoile jusque dans les choix qui président à ses exercices de traduction³⁰, comme le

26. *Les Diaboliques*, CEC, II, p. 254. Voir sur ce point P. Glaudes, « Barbey d'Aurevilly et le sublime », p. 131-153.

27. B. d'Aurevilly, CG, III, p. 196-197.

28. *Les Poètes*, Amyot, 1862 ; *Les Poètes*, Lemerre, 1889 ; *Poésie et poètes*, Lemerre, 1906.

29. Voir M. Bertrand, « Joséphin Péladan et l'hermaphrodisme aurevillien », p. 159-174.

30. Barbey a en effet traduit et publié trois pièces de Wordsworth dans *La Revue indépendante* (mars 1888) : « Nous sommes sept », « L'enfant aveugle des montagnes », « Lucy Gray ou la solitude ». J. Petit reproduit ces textes en annexes dans le t. II de l'édition de la Pléiade.

montre Nathalie Vincent-Munnia, soulignant un nouveau paradoxe : la tension insoluble qui se manifeste alors entre postulats romantiques et « présupposés classiques ».

De même que les frontières génériques s'estompent dans et entre la production poétique et la fiction, les procédés propres à chacun de ces types d'écriture tendent à s'interchanger ou à se confondre. La correspondance en effet garde un statut ambigu puisque, en principe destinée à un usage privé, elle est vite envisagée comme publiable (dès 1853). Elle devient donc le lieu de rencontre de deux postulations antagonistes : Barbey affirme dans le XIII^e volume des *Œuvres et les Hommes* que certaines lettres sont authentiques parce qu'elles « réfléchissent d'autant mieux » l'épistolière « qu'elle ne s'y est jamais mirée³¹ » en même temps qu'il concède : « Imprimer des lettres, c'est comme faire son buste. [...] Je sais bien que la fatuité ne m'a jamais fait trembler³². » Spontanéité de l'écriture ou édification du moi-scripteur en figure publique, tel est le paradoxe de la correspondance. De la même façon, les *Memoranda* perdent leur nature d'écriture secrètement motivée, puisque commandés par exemple, pour les deux premiers (1836 à 1839) par Maurice de Guérin. Ces interférences, cette expérience qui conjugue une fois de plus pratique et critique, justifient de faire de cette écriture faussement secrète un objet d'étude privilégié³³.

Le romanesque

La fiction n'est évidemment pas en reste dans ce riche ensemble littéraire où les genres s'entrecroisent et se mêlent parfois. En raison d'abord de l'importance qu'y revêt le rapport à la *mimesis*. Les *incipit*, ces seuils du récit, sont ainsi le lieu d'affrontement de deux logiques et de deux systèmes de renvoi : au monde référentiel et au monde fictionnel. Chacun d'entre eux, pense Alice de Georges-Métral, « se lit métatextuellement comme une mise au jour de cette hésitation entre le roman comme représentation du monde et le roman comme appel à une relecture du monde ». La réflexion rejoint les analyses de

31. À propos des *Lettres inédites de la Marquise de Créqui à Sénac de Meilhan (1762-1789)*, Cr., IV, p. 53.

32. CG, III, p. 198.

33. Voir sur ce point B. Diaz, « Barbey d'Aurevilly en correspondance : la lettre ou l'esthétique de l'intime », p. 191-206.

Barbey sur le postulat réaliste : « Je suis vraiment de ceux qui pensent que la meilleure manière de voir le monde, c'est de le voir à travers les grands poètes », écrit-il³⁴. Même glissement s'opère dans les nouvelles, manifestement tributaires des mécanismes du théâtre, mais un théâtre en partie secret, exhibé et dissimulé tout à la fois, conformément à cette esthétique du soupirail que Barbey revendique ouvertement pour ses *Diaboliques*³⁵. L'entrevision, tributaire de divers procédés stylistiques, est encore *manière*, puisque révélatrice d'une posture qui consiste à réfuter la validité de tout regard direct porté sur le réel.

Barbey, on ne cesse de le répéter, n'est pas de son temps, à la façon d'Alberte qui, dans « Le Rideau cramoisi », figure l'étrangère : « Entre elle et eux [ses parents], il y avait l'abîme d'une race³⁶... », note le narrateur. Or la perception de cet abîme se traduit par le réemploi ou au contraire l'utilisation novatrice d'esthétiques déviantes.

On peut s'interroger notamment sur le rôle des *topoi* gothiques qui innervent l'écriture de Barbey dès ses premiers récits et prennent toute leur ampleur dans *Une histoire sans nom* (1882), non sans rapport avec une certaine vision de l'Histoire. Mais aussi sur la dimension picturale du roman, qui réinvestit couleurs et structures tout en les déplaçant. Le réemploi subversif, l'art du détournement, participent de la pratique allusive et suggestive chère à l'écrivain, autre façon de dire sans vraiment dire, ou de dire parce que précisément on ne dit pas vraiment³⁷. Mais la complexité de Barbey se révèle aussi dans les réécritures auxquelles il donne lieu à son tour : ainsi de Rachilde qui, puisant dans cette œuvre qu'elle admire, en exacerbe et en distord les composantes, jeu fécond qui signale, au-delà des analogies souvent remarquées entre certains aspects de l'écriture aurevillienne et l'esthétique décadente, les écarts creusés par l'absence d'une dimension métaphysique dans l'œuvre de la romancière³⁸. Celui que l'on peut à bon droit considérer comme un précurseur de l'écriture fin-de-siècle par les thèmes qu'il affectionne et l'outrance

34. *Pensées détachées*, CEC, II, p. 1233.

35. C. Bricault, « L'esthétique théâtrale des *Diaboliques* », p. 223-234.

36. CEC, II, p. 31.

37. E. Lysøe, « Pour une esthétique du déplacement : *Une histoire sans nom* et la tradition du roman noir », p. 235-254.

38. P. Auraix-Jonchière, « Barbey d'Aurevilly et " la Belle Dame sans merci " ou comment interroger la décadence ? », p. 255-272.

qu'il déploie se situe peut-être en définitive aux antipodes de cette « manière décadente » dont il porte les formes tout en en réfutant l'esprit.

C'est pourquoi cette tension tout aurevillienne vers l'au-delà de la *meta-physis*, seule façon de s'extirper de ce monde honni, qui est celui d'« une race à sa dernière heure³⁹ », se traduit peut-être *in fine* par une esthétique du négatif qui tend asymptotiquement vers l'expression d'un sens plénier⁴⁰, comme le montre Philip Hadlock en conclusion de ce volume.

39. Barbey d'Aurevilly, « J.-K. Huysmans » in *Le Roman contemporain*, OH, XVIII, Genève, Slatkine reprints, 1968, p. 278.

40. P. Hadlock, « L'esthétique du négatif chez Barbey d'Aurevilly », p. 273-281.

INTRODUCTION
L'ESTHÉTIQUE PARADOXALE DE BARBEY D'AUREVILLY

José-Luis DIAZ

Si j'avais à définir d'un seul mot l'esthétique de Barbey d'Aurevilly, plutôt que d'avoir recours à certains autres des adjectifs qui, à fort juste raison, vont être ici promus – esthétique de l'intime, du sublime, du négatif –, je dirais qu'il s'agit d'une esthétique paradoxale. Paradoxale à plusieurs niveaux, que je vais essayer de distinguer. Non sans prévenir que cette dimension paradoxale est loin d'en constituer la faiblesse mais, tout au contraire, la captivante intensité. L'esthétique, ainsi, devient une aventure. L'improbable trajectoire au milieu des chefs-d'œuvre, de l'art comme de la littérature, d'un écrivain intensément en quête de sa propre esthétique.

UNE ESTHÉTIQUE QUI SE MOQUE DE L'ESTHÉTIQUE

Le premier paradoxe de cette esthétique, c'est que c'est une esthétique sans esthétique. Une esthétique qui, au double sens du mot, *se moque* de l'esthétique. Qui finira bien, certes, par se revendiquer comme telle, mais qui, dans sa pulsion première, se démarque de l'esthétique des philosophes ; qui la repousse, l'annihile, pour se donner de l'air. Certes, quelques noms d'esthéticiens passent : Lessing, Kant, Hegel, Cousin, etc. Lessing qui, tout comme Rousseau, croit, à tort, dans son *Laocoon*, qu'il faut « laisser quelque chose à

faire à l'imagination pour qu'elle soit heureuse¹ ». Hegel, que Barbey lit en février 1857, « avec la passion d'un Roman² ». Fringale sans grande conséquence. Car si le jeune journaliste du « Salon de 1838 » avait bien, lui aussi, la fibre esthétique abstraite, et s'il respectait à cet égard l'idéalisme allemand³, le Barbey de la maturité préfère l'esthétique à l'emporte-pièce d'un Zacharie Astruc, « ennemi de la littérature en peinture, des conventions, du poussinisme, du geste, de la légende », mais plus encore « de l'idée qui gâte tout partout, de cette échappée de la poche de Hegel que les niais ramassent⁴ ». Entendons par là que, d'accord avec ce critique d'art dont il fait séance tenante son modèle, Barbey, lui aussi, se démarque de l'idéalisme esthétique de Hegel. À bas la prétention de l'art à idéaliser, en tout cas à idéaliser trop vite ! Cela, même si Barbey n'en est pas pour autant, – loin s'en faut, car il ne cesse de le crier sur tous les toits – un *réaliste* ! Ce qui constitue, on le verra, un autre de ses paradoxes...

En fait, si quelques noms de philosophes passent bien, c'est à titre d'autorités convenues, tenues à distance, non de maîtres de vérité. Reprenant un couplet de Henri Heine déjà repris par Baudelaire⁵ (mais aussi par George Sand⁶), Barbey jure ses grands Dieux qu'« il

-
1. « Le Salon de 1872 », *Sensations d'art, Les Œuvres et les Hommes*, Première série, t. VII, in *Barbey d'Aurevilly, Œuvre critique*, éd. Pierre Claudes et Catherine Mayaux, Paris, Les Belles-Lettres, t. II, 2006, p. 881.
 2. À Trebutien, 28 février 1857, *Correspondance générale*, Paris, les Belles-Lettres, t. VI, 1986, p. 19.
 3. Sans aller jusqu'à exiger de l'artiste la « méditation du métaphysicien » et tout en pensant qu'« il a autre chose à faire dans le monde que des traités d'esthétique », le Barbey du « Salon de 1838 » n'en invite pas moins le jeune artiste à se livrer à « l'étude de l'idée qui préexiste à l'art, et que l'art implique » ; ce qui lui donnera « une originalité profonde et grande, bien au-dessus de celle qui n'est due qu'à l'étude d'une manière toute [sic] individuelle de sentir ». De là son éloge de Michel-Ange, qui « avait, sur l'art et sur la notion de beauté qui les constitue, des idées qu'il n'a exprimées que par fragments, et qui sembleraient appartenir à quelque idéaliste allemand de nos jours », « Salon de 1838 », publié par Jacques Petit, *La Revue des lettres modernes*, n°285-289, *Barbey d'Aurevilly* 7, « L'Art », 1972-1, p. 127-128.
 4. « Z. Astruc », *Sensations d'art, Frinzine*, 1885, *OH*, t. VII, *Cr.*, II, p. 782-783.
 5. « Exposition universelle – 1855 – Beaux-arts », *Œuvres complètes*, éd. Cl. Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976, p. 577.
 6. Lorsque celle-ci se moque de son ami Adolphe Pictet, auteur d'un livre d'esthétique intitulé : *Du Beau dans la nature, l'art et la poésie, études esthétiques* : « L'auteur me paraît quelquefois un peu emprisonné dans son rôle de profes-

n'est pas, lui, professeur juré ou non d'esthétique⁷ ». Et il se donne pour « carte à jouer » que la science en matière d'art qu'il n'a pas « ne cachera ni n'obstruera son âme, s'il en a⁸ ». Rejet viscéral de l'esthétique, qu'on retrouve dès la solennelle antichambre du grand œuvre critique, *Les Œuvres et les Hommes*. Car c'est justement « l'esthétique, frivole et imbécile », qui, parce qu'elle reste « à la porte de la conscience de l'écrivain⁹ », est sommée, elle aussi, de faire antichambre, éternellement. La voici écartée d'une aventure qui choisit de se courir sous un autre totem : la « critique », « personnelle, irrévérente, indiscrete¹⁰ ».

Même jeu lorsque Barbey, trop rarement, aborde les œuvres d'art. Mais là, une telle expulsion de l'esthétique implique une posture à contre-pied. « Athée à tout enseignement dans les arts¹¹ », il ne sera point philosophe esthétique. Point non plus auteur de Salon, « ce pont aux ânes des ânes qui veulent caracoler¹² ». Point même critique d'art, puisqu'il se vante d'être « un ignorant en peinture, qui n'a rien vu que par le trou d'une bouteille¹³ ». Il ne veut pas « dogmatiser et faire le critique¹⁴ ». D'où son projet : ne suivre « ni historiquement ni esthétiquement les œuvres » de peintres tels que Théodore Rousseau¹⁵, mais se livrer « à la *primesauterie* de [s]es impressions¹⁶ ». Image à la Montaigne que, très vite, cependant redresse une relation tout autre à l'œuvre d'art : non plus de liberté, mais de contrainte, d'emprisonnement, de servitude. (Autre paradoxe, de ceux dont Barbey a à revendre...). Car c'est un véritable serf de la peinture qui prend le dessus : celui qui veut expliquer par quels côtés Théodore Rousseau « lui est entré dans l'âme [...] pour ne plus en sortir¹⁷ » ; celui qui se sent « *esclavé* » par un tableau de Humbert : « J'emporte

seur d'esthétique », *Autour de la table*, Calmann Lévy, Nouvelle édition, 1882, p. 75.

7. « Le Salon de 1872 », *Sensations d'art, Cr.*, II, p. 814.

8. *Ibid.*

9. *Les Philosophes et les écrivains religieux, OH*, 1^{re} série, *Cr.*, I, p. 18.

10. *Ibid.*

11. « Le Salon de 1872 », *Sensations d'art, Cr.*, II, p. 878.

12. « Z. Astruc », *ibid.*, p. 778.

13. « Le Salon de 1872 », *ibid.*, p. 885.

14. « Berlioz », *ibid.*, p. 811.

15. « Théodore Rousseau », *ibid.*, p. 744.

16. « Le Salon de 1872 », *ibid.*, p. 871.

17. « Théodore Rousseau », *ibid.*, p. 744.

dans ma tête cet œil bleu sombre et cette lèvre rouge¹⁸ ». De quoi nous faire souvenir qu'il restera toujours en Barbey quelque chose de ce « brutal artiste » qu'il se reconnaît, le 23 septembre 1838, sensible surtout à cette manifestation de la beauté universelle qu'est la beauté des femmes, « impur génie animalisé par les passions¹⁹ » ! « *Esclavé* » par elles, jusqu'à en être pris parfois d'une « rage de peindre », de « corporiser avec la ligne et la couleur un souvenir [...] plus substantiel que la réalité²⁰ ».

Mais comme Barbey n'est décidément pas économe en contradictions, en voici une autre qui pointe. « Critique de chair et d'os²¹ » certes, mais en demande néanmoins de théorie. D'où ses regrets quant à la déficience que manifeste son ami Théophile Silvestre à cet égard :

En s'élançant d'une théorie, sa critique aurait porté des coups plus profonds et plus sûrs aux artistes, surfaits, comme l'Art lui-même. [...]

D'ailleurs toute critique digne de ce nom doit s'appuyer sur une théorie ; et la sensation la plus juste, le plus magnifique don d'appréciation individuelle, ne saurait jamais en dispenser²².

Comme si Barbey se souvenait malgré tout des exigences de pensée abstraite qu'il opposait, en 1838, aux rapins incultes et noceurs, trop portés à croire que « la vie dérégulée est un aliment pour l'imagination²³ ». Son rejet paradoxal de l'esthétique a de ces spirales inattendues...

De manière plus prévisible, cette fois, ce rejet prend souvent la forme d'une prime donnée à l'éthique, ou du moins à ceux qui n'oublient pas les deux pointes du compas. Un Nettement fait même mieux : « avec raison », il est « plus préoccupé, comme critique », « de la moralité des œuvres, [...] que de leur valeur esthétique ». « Noble préoccupation » qui le distingue de toute la « Critique moderne, [...] ne voyant guère [...] que la question de la forme en litté-

18. « Le Salon de 1872 », *ibid.*, p. 885.

19. *Deuxième Memorandum, Œuvres romanesques complètes*, éd. Jacques Petit, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1966, p. 966.

20. *Ibid.*, 21 septembre 1838, p. 971.

21. *Ibid.*, 10 septembre 1838, p. 973.

22. « Théophile Silvestre », *Sensations d'art, Cr.*, II, p. 702.

23. « Salon de 1838 », *ibid.*, p. 137.

rature²⁴ ». De quoi combler le Barbey qui ne croit pas « que l'Art soit le but principal de la vie et que l'esthétique doive un jour gouverner le monde²⁵ ».

Mais qu'on ne s'empresse pas de prêter foi entière à de tels propos en service commandé. L'opposition *esthétique-éthique*, bien qu'accentuée, ne croyons pas qu'elle lui interdise l'accès au monde esthétique. La preuve en est ne serait-ce que dans sa façon de prendre souvent le mot même d'« esthétique » en bonne part, et de lui faire confiance. Qu'il condamne une « bévue esthétique » de Duranty²⁶, jauge « l'effet esthétique » d'un dénouement de Lawrence²⁷ ou perçoive qu'il y a entre Byron et Géricault « identité de la conception esthétique²⁸ », voici un tout autre Barbey. Qui va même jusqu'à chercher – et trouver – de l'esthétique hors de l'Art : dans l'histoire, dans la philosophie, et une fois même – *nec plus ultra* – dans le catholicisme, cette « grande poésie des sens purifiée²⁹ ». C'est ce Barbey qu'on retrouve lorsqu'il veut juger l'architecture secrète des *Fleurs du mal*, « au point de vue de l'art et de la sensation esthétique³⁰ ». Ce qui, par cette simple formule, revient à se donner pour territoire un espace encore plus séducteur, où l'esthétique frôle l'*Aesthesis*, et aspire à se fonder sur elle. Sans la *quitter des sens*. On y reviendra.

FACE À LA PLASTIQUE

Le second grand paradoxe de l'esthétique de Barbey, consiste dans son rapport à la nature plastique de l'œuvre d'art : à la *forme*. Là aussi, contradiction. On connaît ses vitupérations ordinaires contre « la beauté oisive, inféconde, l'art pour l'art³¹ » ; contre la prime don-

24. « M. Nettement », *Le Pays*, 12 août 1853, 11 mai 1855, *Les Historiens politiques et littéraires*, OH, 1^{re} série, t. II, Cr., I, p. 504.

25. « Edgar Poe », *Le Réveil*, 15 mai 1858, *Les Romanciers*, OH, 1^{re} série, t. IV, Cr., I, p. 1263.

26. « M. Duranty », *Le Pays*, 4 septembre 1860, *ibid.*, p. 1177.

27. « G. A. Lawrence », *Le Pays*, 28 novembre 1860, *ibid.*, p. 1274.

28. « Géricault », *Le Constitutionnel*, 16 juin 1879, *Sensations d'art*, Cr., II, p. 735.

29. « M. J.-M. Audin », mai 1856, *Les Historiens politiques et littéraires*, OH, 1^{re} série, t. II, Cr., I, p. 608.

30. « M. Charles Baudelaire », article refusé au *Pays*, juillet 1857, *Les Poètes*, OH, 1^{re} série, t. III, Cr., I, p. 956.

31. « Edgar Poe », *Le Réveil*, 15 mai 1858, *Les Romanciers*, OH, 1^{re} série, t. IV, Cr., I, p. 1256.

née à la dimension intrinsèquement *artiste* de l'œuvre d'art, à « une époque [...] où la poésie est devenue tellement extérieure que toute son âme a passé par dehors et que les plasticités de Rubens sont la visée commune de tous les poètes³² ».

Une telle « préoccupation de peintre dévorant le littérateur » est « la *maladie des pommes de terre* de la littérature actuelle³³ ». Cette maladie accable ces « Poètes qui [...] se nomment eux-mêmes des artistes, et qui ont réellement plus d'art dans leur manière que de génie et d'inspiration, travaillent leur langue comme un sculpteur travaille son vase, comme un peintre lèche son tableau³⁴ ». Barbey dénonce cette

École de la peinture, fausse même en peinture, en littérature, exécration, que l'on appelle le Réalisme, et que la littérature enivrée, ces derniers temps, d'art plastique, n'a pas eu le cœur de renvoyer aux ateliers d'où elle est sortie pour venir insolemment se planter chez nous³⁵ !

Il condamne cette « école des Ciseleurs » en poésie, qu'il préfère appeler « l'École des Matériels » : « école en plastique et, qu'on me passe le jeu de mots, quelquefois en plaqué », qui « ne conçoit la poésie que comme quelque chose de prodigieusement travaillé, de fouillé, de savant et de difficile³⁶ ». Et de tirer à boulets rouges sur « l'artiste en mots », qui a remplacé « l'Ému ou le Rêveur³⁷ ». Aux yeux d'un tel artiste, « le fond importe peu, c'est la forme qui est tout, pourvu qu'extraordinairement martelée, elle atteigne à l'éclat et à la solidité ductile d'une matérialité compliquée, affinée, brillante³⁸ ». Notons pourtant qu'une telle condamnation est incomplète puisque, prononcée à propos de Marceline Desbordes-Valmore, elle n'empêche pas son critique de se demander « si cette femme, d'une passion si grande et si naturelle, a réellement assez de langage pour

32. « Alfred de Vigny, *Cœuvres posthumes, Les Destinées, poèmes philosophiques* », *Les Poètes, OH*, 2^e série, t. XI, Cr., III, p. 829.

33. « M. Ernest Feydeau », *Le Pays*, 20 juillet 1858, 8 juin 1859, 12 avril 1860, *Les Romanciers, OH*, 1^{re} série, t. IV, Cr., I, p. 1104.

34. « M. Roger de Beauvoir », *Le Pays*, 6 novembre 1853, *Les Poètes, OH*, 1^{re} série, t. III, Cr., I, p. 773.

35. « M. Ch. Bataille et M. E. Rasetti », *Le Pays*, 11 août 1862, *Les Romanciers, OH*, 1^{re} série, t. IV, Cr., I, p. 1215.

36. « Mme Desbordes-Valmore », *Le Pays*, 21 août 1860, *Les Poètes, OH*, 1^{re} série, t. III, Cr., I, p. 786.

37. *Ibid.*

38. *Ibid.*

faire fond de poète aux sublimités de l'émotion, et pour que sur l'art de son solfège brille mieux la poignante beauté de ses cris³⁹ ». L'art donc, envahissant chez tant d'autres avec son carton-pâte, manquerait-il aux cris de Marceline ?

Doué du sens historique qui est le sien, Barbey diagnostique qu'une telle *artialisation* de la littérature s'inscrit dans une tendance *longue*. « L'alliance de l'art plastique et de l'art littéraire » a commencé déjà au XVIII^e siècle, matérialiste en esthétique comme en tout. « Mais c'est maintenant, c'est au XIX^e, que cette alliance s'est resserrée et est devenue une véritable intimité⁴⁰ ». Propos qui sont loin d'être négatifs, quand on connaît les connotations favorables du mot *intimité* sous sa plume. Propos confirmés dans son article sur Paul Féval, où Barbey se félicite de ce que « la littérature est devenue presque un art plastique, sans cesser pour cela d'être le grand art spirituel⁴¹ ». Raison de sa supériorité sur les autres arts...

Une telle évolution a tout naturellement engendré des critiques nouveaux :

Une fois les arts entrés dans la littérature, il n'a pas plus manqué de critiques d'art écrivains que de critiques littéraires. Nous avons présenté plusieurs de ces brillants Androgynes d'art et de littérature, qui ont les deux natures comme les deux domaines⁴².

Et Barbey de faire l'appel de ces androgynes-là, qui « en remonteraient fièrement à leur père Diderot⁴³ » : Stendhal, Janin, les Goncourt, Paul de Saint-Victor, Théophile Silvestre, Zacharie Astruc⁴⁴, plus tard Joséphin Péladan, Baudelaire surtout, car

[...] en art, Baudelaire c'est quelqu'un. Il avait le regard profond, *sur* et *sous*-aigu, presque somnambulique... Il *voyait* ! Ses Œuvres esthétiques qui sont pleines de pensées que lui suggérait la peinture, don-

39. *Ibid.*

40. « Z. Astruc », *Le Pays*, 1^{er} novembre 1859, *Sensations d'art*, Cr., II, p. 779.

41. « M. Paul Féval », *Le Pays*, 18 mars 1862, *Les Romanciers*, OH, 1^{re} série, t. IV, Cr., I, p. 1115.

42. « Z. Astruc », *Le Pays*, 1^{er} novembre 1859, *Sensations d'art*, Cr., II, p. 779.

43. *Ibid.*, p. 780.

44. C'est Barbey lui-même qui livre certains de ces noms pour établir le lignage de Zacharie Astruc : « Il n'a ni la finesse mordante de Henri Beyle, ni la puissante matérialité et la technicité magistrale de Théophile Gautier, ni la splendeur de palette de Paul de Saint-Victor, ni la mâle appréciation de Théophile Silvestre, ni la profondeur suggestive de Baudelaire », *ibid.*

nent une grande idée des facultés du critique d'art qu'il aurait été et que la mort a fauchées⁴⁵.

Convocations qu'il promulgue non sans rêver de se glisser lui-même, en contrebande, dans une telle confrérie, même s'il sait fort bien qu'en fait d'art, il « ne voi[t] pas si clair que Baudelaire⁴⁶ » ...

Comme bien de ses pairs, le Barbey critique a recours sinon à ces « transpositions d'art » auxquelles le romancier se complaît, du moins à des comparaisons entre les arts. Il trouve qu'Amédée Pommier est un très grand artiste « qui joue des mots comme Paganini du violon et qui, comme Paganini, joue sur une seule corde ». Il « serait Liszt encore sur une épinette et Tulou dans un mirliton⁴⁷ ». En retour, il apprécie que, dans son tableau du *Kearsage et de l'Alabama*, Manet ait fait à la fois « comme Stendhal dans sa bataille de Waterloo, vue par derrière », et comme Byron qui, au chant III de *Childe Harold*, « coupe la joie, le mouvement et la musique d'un bal à Bruxelles, par ce bruit du premier coup de canon, venant du lointain⁴⁸ ».

Et c'est aussi en esthète, plus encore qu'en critique de roman, qu'il apprécie cet « artiste suprême », Balzac. « Avec l'unité multiple et la prodigieuse ornementation de *La Comédie humaine* », Balzac lui « fait l'effet d'un architecte qui, comme Michel-Ange, serait à la fois peintre et sculpteur⁴⁹ ». Point de « monument extérieur d'une assez étonnante plasticité, d'une forme assez variée et assez vaste, pour équivaloir à un monument intellectuel comprenant toute l'âme humaine et qui l'exprime avec des mots, plus forts, pour tout rendre du fond de cette âme » (*ibid.*)...Toujours, en ces obscurs combats, la prime donnée à la littérature. Fidèle en cela à la leçon de Balzac⁵⁰...

45. « Le Salon de 1872 », *Sensations d'art, Cr.*, II, p. 888.

46. *Ibid.*

47. « M. Pommier », *Le Pays*, 9 juillet 1856, 19 juin 1860, *Les Poètes, OH*, 1^{re} série, t. III, *Cr.*, I, p. 827.

48. « Le Salon de 1872 », *Sensations d'art, Cr.*, II, p. 888.

49. « Shakespeare et... Balzac », *Le Pays*, 10 mai 1864, *OH*, t. XVI, *Cr.*, IV, p. 828.

50. Qui, dans la Préface de *La Peau de chagrin* (1831), mettait la littérature au-dessus des autres arts : « L'art littéraire », qui est « le plus compliqué de tous les arts », l'emporte en effet selon Balzac sur les autres parce que « les idées comprennent tout » (*La Comédie humaine*, éd. P.-G. Castex, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. X, p. 51). Même prime donnée à la littérature par Barbey d'Aurevilly dès le « Salon de 1838 » : « La perfection littéraire, n'est-ce pas une des formes les plus transparentes, les plus splendides du beau, son plus grand côté réfléchi par le langage ? n'est-ce pas une œuvre d'art aussi, la plus exquise, la plus com-

Voilà bien un Barbey d'Aurevilly qui, après avoir pesté contre la sensualité des arts, consent ainsi, de bonne grâce, à *artialiser* – et triplement – un de ses dieux, Balzac.

« MOI, J'AI MA SENSATION »

Le troisième paradoxe de l'esthétique de Barbey tient non plus au statut de la plastique, mais à celui de la sensation. La sensation revendiquée pour se démarquer des esthéticiens philosophes : « Demandez aux docteurs en fait d'art : Ils ont la science. Moi, j'ai ma sensation⁵¹ ». L'*Aesthesis*, donc, contre l'Esthétique. Mais très vite suspecte elle-même, sinon interdite, pour des raisons évidentes de foi catholique, par souci de spiritualité.

D'emblée, pourtant, la boussole esthétique de la sensation fut pour lui essentielle, quasi l'unique instrument de navigation. Le jeune poète des années 30 se plaint – mais aussi s'admire... – de sa lenteur à forger les vers au regard de la « rapidité électrique de [s]es sensations⁵² ». Véritable « faculté première⁵³ ». Fidèle à la sensation, il l'est encore, en 1868, dans son article sur Théodore Rousseau : « Je ne suis pas un critique d'art et je n'ai à offrir à la peinture [...] que les sensations d'une âme de barbare⁵⁴ ». Mais, là aussi, il convient d'entendre aussitôt les défenses qu'il se fait, les interdits qu'il s'oppose dans la préface du premier volume des *Ceuvres et les Hommes*. De même qu'il s'y interdit l'« esthétique », il s'interdit aussi, d'un même geste, la « Sensation morbide ou bien portante, innocente ou dépravée ». Voici donc la sensation jetée au fond de la même trappe que « la Description », « l'Analyse » et « la Nomenclature⁵⁵ ».

Croc-en-jambe pour mieux sauter ? Peut-être. Proscription trop forte pour qu'on n'en perçoive pas les relents de dénégation : c'est ce qu'il semble. Affaire surtout de se démarquer : car, on imagine bien qu'il y a des noms derrière ces formules. La « Sensation morbide »,

plète, le plus riche dialecte, en un mot, de cette langue qu'on appelle l'art ? » (*ibid.*, p. 131).

51. « Le Salon de 1872 », *Sensations d'art*, Cr., II, p. 883.

52. *Premier Memorandum*, 12 janvier 1837, *Ceuvres romanesques complètes*, éd. Jacques Petit, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1966, p. 811.

53. Comme aurait dit Taine, que Barbey houspille souvent mais entend.

54. « Théodore Rousseau », *Sensations d'art*, Cr., II, p. 744.

55. *Les Philosophes et les écrivains religieux*, OH, 1^{re} série, t. I, Cr., I, p. 19.

c'est Baudelaire : ici bouté hors pour faire place, ailleurs revendiqué comme maître ès-esthétique. À de telles manières de se gendarmer, à l'avant-scène, contre la sensation, on perçoit un fondement idéologique. Derrière la *sensation*, Barbey voit le *sensualisme* – celui, de Condillac, de Diderot, de Garat même, « le rhétoricien de la sensation⁵⁶ ». Philosophie à abattre ! D'autant qu'elle est en train de retrouver une nouvelle vigueur en se muant en Panthéisme⁵⁷.

Radicalisant ce prurit de proscription, Barbey veut l'étendre à la littérature. Alors Hugo s'offre, proie facile : « organisme de sensation et de vanité⁵⁸ ». En revanche, quand Barbey tente de s'en prendre aux « Littérateurs de sensation », « qui, pour une volupté d'esprit, brûleraient la vérité comme Néron brûla Rome », à ces « Épicuriens littéraires » qui, à ses yeux ne sont pas assez en garde contre les séductions affriolantes du style de Michelet⁵⁹, notre « barbare à sensations⁶⁰ » a bien du mal à s'extraire du lot. Indice, entre tant d'autres, que la sensation est bien au centre de son univers esthétique. Critérium *premier*, au triple sens d'immédiat, de primordial et de majeur.

Voici Barbey littéralement ivre face au « livre nouveau de M. Amédée Pommier » : « L'ivresse qu'un tel livre cause est dans les sensations qu'il donne et le plaisir qu'il fait. Elle n'est pas dans ce qu'il inspire⁶¹ ». Le voici face à Byron :

[...] poète [...] par l'instrument, le rythme, la langue ailée, le charme inouï et mystérieux des mots cadencés qui rendent fous de sensations vives les esprits vraiment organisés pour les vers⁶² [...].

-
56. « Du mysticisme et de Saint-Martin », *Le Pays*, 23 mai 1853, *Les Philosophes et les écrivains religieux*, OH, 1^{re} série, t. I, Cr., I, p. 94.
57. Un article sur « M. Flourens », évoque « cette philosophie de la Sensation, qui a longtemps régné et qui se raccroche en ce moment au Panthéisme, pour ne pas tout à fait périr et pour retrouver plus tard le moyen de vivre », *Le Pays*, 7 avril 1860, *Les Philosophes et les écrivains religieux*, OH, 1^{re} série, t. I, Cr., I, p. 288.
58. « M. Victor Hugo », *Le Pays*, 19 juin 1856, 25 juin 1856, 29 novembre 1859, *Les Poètes*, OH, 1^{re} série, t. III, Cr., I, p. 690.
59. « M. Michelet », *Le Réveil*, 28 août et 4 septembre 1858 ; *Le Pays*, 27 octobre 1853, 8 juin 1854, *Les Historiens politiques et littéraires*, OH, 1^{re} série, t. II, Cr., I, p. 388.
60. *Troisième Memorandum*, 5 octobre 1856, *Œuvres romanesques complètes*, éd. Jacques Petit, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1966, p. 1060.
61. « M. Pommier », *Le Pays*, 9 juillet 1856, 19 juin 1860, *Les Poètes*, OH, 1^{re} série, t. III, Cr., I, p. 825.
62. « G. A. Lawrence », *Le Pays*, 28 novembre 1860, *Les Romanciers*, OH, 1^{re} série, t. IV, Cr., I, p. 1268.

De même, quand il comprend enfin la peinture de Manet, c'est le jet d'une sensation neuve qui l'atteint, tel une flèche : « J'ai été atteint devant ce tableau [...] d'une sensation que je ne croyais pas Manet capable de me décocher⁶³ ». Surprise d'autant plus grande que, victime d'une idée reçue, il avait pris Manet pour « un retors et un roué d'art⁶⁴ ». En revanche, l'irruption sensorielle n'a pas fonctionné avec le Banville des *Odes funambulesques*, soupçonné du pire : n'avoir des sensations que « de seconde main⁶⁵ ». Pour que Barbey lui devienne perméable, il faudra que ses défenses idéologiques se relâchent.

Ainsi, la qualité première de la sensation, c'est d'être vraie ; c'est aussi de surprendre, d'être neuve, irruptive ; et donc aussi d'être « moderne ». Élève de Baudelaire en cela et cousin des Goncourt, notre « prophète du passé » ! Qu'on en juge ne serait-ce que par la manière qu'il a d'apprécier le style de Blaze de Bury historien, et les vibrations qu'il lui donne. (Car il y a aussi des *Sensations d'histoire*, comme il l'avoue, un peu honteusement, dans la préface du volume qui porte ce titre, au moment de reprendre ce mot dangereux de « sensations », tout en ayant du mal à assumer sa « rondeur intrépide⁶⁶ »...)

Il ne se pince pas comme Montesquieu. Non, c'est un moderne, qui se jette et tombe dans son sujet avec son armature moderne, et c'est d'une originalité et d'une sensation surprenantes que cette langue moderne et hardie, familière, pittoresque⁶⁷.

Barbey a beau se moquer de son « pauvre siècle, épuisé, anémique », qui « prend naturellement la violence des sensations pour de la vie⁶⁸ », il est bien le fils de ce siècle-là. Et il aggrave encore plus le cas de sa contradiction en préférant, au « charme » de la sensation que lui

63. « Le Salon de 1872 », *Sensations d'art*, Cr., II, p. 887.

64. *Ibid.*, p. 888.

65. « La Poésie. Œuvres complètes de Banville », *Le Pays*, 1^{er} novembre 1857, *Poésie et poètes*, OH, 3^e série, t. XXIII, p. 70.

66. « Il recommence d'écrire ce mot dangereux de sensations, qui peut-être pour des chicaniers de logique, compromettrait le spiritualisme transcendant et religieux de ses doctrines et de sa foi. Ici, il y a plus et mieux que des sensations. Mais le mot qui avait sa vraie place à la tête d'un livre sur l'Art, il l'a laissé, avec une rondeur intrépide, à la tête d'un autre livre où strictement il ne l'avait pas », *Sensations d'histoire*, Cr., II, p. 907-908.

67. « Blaze de Bury, *Les Femmes et la société au temps d'Auguste* », *Femmes et moralistes*, OH, 3^e série, t. XXII, p. 307.

68. « Le Salon de 1872 », *Sensations d'art*, Cr., II, p. 852.

procure Stendhal⁶⁹, des épices plus fortes. Dans la palette des sensations, notre Barbare choisit selon sa race. La sensation esthétique qu'il préfère, si l'on en juge par les adjectifs qu'il adjoint ordinairement au mot, n'est ni « morbide », ni « bien portante » : mais « pure », « nouvelle », « vive », « tonique », « âpre ». Fi de l'Agréable et du Beau ! Vive, non point encore le Sublime, mais bien d'abord le *Fort*, l'*Intense*. « Moi qui n'aime que les intenses », avoue-t-il un jour, faisant la fine bouche face à Hector de Saint-Maur, qui n'a pas même été un Intense à vingt ans, « l'âge des intensités⁷⁰ ». Et voici convoqué un Panthéon des « plus grands Intenses de ce siècle, Byron, Alfieri, Foscolo, Leopardi, [...] Beethoven⁷¹ ». Panthéon au sommet duquel trône Berlioz, « Esprit de feu⁷² », « Intense » absolu trônant au-dessus d'autres Intenses « qui ne furent intenses que par accès et par places⁷³ ».

Ces intenses sont des emportés, des violents, qui vivent de manière plus forte, plus combustible⁷⁴, qui sentent de manière plus impétueuse. La « violence des sensations », telle sera donc ici la formule clé. Et peu importe si on la voit appliquée, un jour de distraction, à Hugo, l'ennemi juré⁷⁵. Pour Barbey, la véritable sensation doit impérativement « faire sensation »... Pourtant, face à cette vivacité de la sensation, dont l'irruption aléthique est si confondante, on sait qu'il hésite. Il a conscience d'une insuffisance ; il craint sa matérialité, son côté primaire et brutal, la prime donnée à l'instinct, à la pulsion, à la sensualité ; et il le répète, comme si, en la matière, le premier à

69. « La correspondance de Stendhal a le charme inouï de ses autres œuvres, – ce charme qui ne s'épuise jamais et sur la sensation duquel il est impossible de se blaser ! », « Stendhal », *Le Pays*, 18 juillet 1856, *Les Romanciers*, OH, 1^{re} série, t. III, Cr., I, p. 1037.

70. « Hector de Saint-Maur », *Les Poètes*, OH, 2^e série, t. XI, Cr., III, p. 794.

71. « [...] je ne crois pas que dans l'histoire des hommes de génie, il y en ait un de l'intensité dévorante et immanente de Berlioz », « Berlioz », *Sensations d'art*, Cr., II, p. 800.

72. *Ibid.*, p. 802.

73. *Ibid.*, p. 801.

74. Comme il est dit de Berlioz, toujours lui : « Berlioz, c'est la combustion spontanée [...] », *ibid.*

75. « Être moderne, parler moderne, bayer aux corneilles modernes, comme les gaupes humanitaires du Progrès indéfini, n'est pas seulement un contresens pour M. Hugo. C'est un rapetissement de son être. Par la conformation de la tête, par la violence de la sensation, par l'admiration naïve et involontaire de la force, cet homme est éternellement de l'an 1000 », « M. Victor Hugo », *Le Pays*, 29 novembre 1859, *Les Poètes*, OH, 1^{re} série, t. III, Cr., I, p. 709.

convaincre c'était lui. On a entendu ce qu'il murmure de la poésie d'Amédée Pommier : la sensation est immédiate, mais on cherche « ce qui inspire ». C'est une véritable kermesse de Rubens, non par son sujet, mais, bien mieux, par sa langue. « Au bruit de la double cymbale de ses rimes, en des vers ardents, fourmillants, mouvementés, sensuels d'éclat, de lignes courbes, de torsions charmantes, d'allures folles », elle donne à ceux qui l'aiment une « fête splendide ». Mais, bien que sous le charme de cette folie sensuelle de la langue, Barbey résiste, fait le directeur de conscience, énonce qu'il y a plus haut que la sensualité immédiate de la forme :

[...] nous lui conseillons plutôt, maintenant qu'il a prouvé qu'il pouvait être un grand maître dans l'art des vers pour les vers, de remonter de cette poésie de l'expression pure vers la poésie plus mâle de la pensée et de préférer désormais aux difficultés, cherchées pour les vaincre, du rythme, les inspirations victorieuses des sentiments auxquels il est impossible de résister !

À présent que M. Amédée Pommier, le rude joueur de rimes, a fatigué de ses jeux jusqu'à la Grâce qui les a rendus si charmants, il faut que cette Grâce épuisée tombe aux pieds de la Profondeur et reprenne son rang derrière elle⁷⁶.

Même déficience chez Banville, et donc aussi mêmes regrets. Ses vers n'offrent que « spectacles » :

Mais nul sentiment, venant de plus haut ou de plus profond qu'un épiderme, rougissant ou pâle, ne passe dans cette langue ouvragée comme une cassolette pour contenir, à ce qu'il semble, les plus immatériels éthers de la vie⁷⁷.

Et voici donc la sensation jetée de son piédestal. Comme si on ne l'avait placée si haut que pour mieux la piétiner une fois à terre, sous l'orteil d'autres idoles plus hautes : le Sentiment, la Profondeur, l'Immatériel. Paradoxe, de nouveau, et central. Après la promotion de l'*Aesthesis*, qui avait pour but une sorte d'*incarnation de l'esthétique*, son expulsion au nom d'une esthétique plus haute, plus incorporelle. Ce qui s'appelle, en effet, ce que Barbey lui-même appelle : le *sublime*.

76. « M. Pommier », *Le Pays*, 9 juillet 1856, 19 juin 1860, *Les Poètes*, OH, 1^{re} série, t. III, Cr., I, p. 832.

77. « M. de Banville », *ibid.*, p. 836-837.

« DANS LA SENSATION, JUSQU'À L'EXTRÊME LIMITE »

Mais nous voici au seuil d'un quatrième et dernier paradoxe. Entre ces deux esthétiques inconciliables, et dont il nous dit l'inconciliable, Barbey, paradoxalement de nouveau, va finir par trouver des points de passage. Y aurait-il un sublime sensuel ? Le sublime véritable ne serait-il pas du côté, non d'un Idéal immatériel, mais d'une radicalisation, d'une « intensification » à outrance de la sensation ?

Pour bien saisir l'effort qu'il va devoir faire pour que le sublime – son sublime – sorte du sol même de la sensation, mesurons d'abord à quel point les deux mondes, pour lui, sont *a priori* distants. D'un côté le monde des formes, de la matérialité, de la sensualité ; de l'autre celui de l'âme. D'un côté, des artistes de la forme, qui « oublient la réalité la plus profonde, celle de la poésie, ancrée dans le fond du cœur de toute chose⁷⁸ » et qui, *horresco referens*, sont même parfois des *réalistes*, englués dans la matière ; de l'autre des « fouilleurs d'âme ». C'est là la formule caractéristique qui lui vient lorsque, voulant exprimer, une fois encore, sa déception face à Sainte-Beuve, il regrette la décadence du poète de *Joseph Delorme* lorsque celui-ci tombe dans les *Consolations* :

[...] sa rhétorique [...] laisse le cœur froid et n'a jamais consolé personne, pas même le poète qui n'est plus cet énergique fouilleur d'âme que nous avons connu, mais un artiste qui sertissait des mots, quand il fit ces *Consolations*⁷⁹.

L'énergique fouilleur d'âmes *vs* l'artiste, et bien plus haut que l'artiste : telle est l'antithèse. Deux *ordres*, au sens pascalien du mot. Mais notons cependant à quel point l'expérience du sublime se dit d'emblée dans un langage sensuel. Oxymoron récurrent : ailleurs ces « fouilleurs d'âme » sont des « creuseurs d'âme », des « analyseurs de la fibre humaine, des chirurgiens de cœur et de société⁸⁰ ». Comme si l'âme humaine, insatisfaite de sa nature purement pneumatique, rêvait d'avoir elle aussi sa propre physiologie, sa propre épaisseur. Comme si cette âme voulait avoir du corps... Ces formu-

78. « M. Ch. Bataille et M. E. Rasetti », *Le Pays*, 11 août 1862, *Les Romanciers*, OH, 1^{re} série, t. IV, Cr., I, p. 1215.

79. « M. Sainte-Beuve », 8 mai 1861, *Les Poètes*, OH, 1^{re} série, t. III, Cr., I, p. 767.

80. « M. Paul Féval », *Le Pays*, 18 mars 1862, *Les Romanciers*, OH, 1^{re} série, t. III, Cr., I, p. 1115.

les se trouvent dans un texte déjà partiellement cité, où Barbey se félicite de ce qu'il y ait synthèse possible entre la littérature comme art plastique et la littérature comme art spirituel, et de ce qu'une telle synthèse caractérise la modernité esthétique de son siècle⁸¹. Car, selon lui, « en plein dix-neuvième siècle, quand les passions et leur étude, et leurs beautés, et leurs laideurs, et jusqu'à leurs folies, ont pris dans la préoccupation générale la place qu'elles doivent occuper⁸² », pas question d'aller trop vite vers un sublime désincarné. Frapper à la « porte de l'infini », soit ! Mais sans perdre l'incarnation : tel semble être le pari. Et c'est du côté de Baudelaire, non plus maître ici, mais aventurier des Kamchatka esthétiques, qu'il trouve la voie de passage.

Et voici alors, pour une fois du moins – mais quelle fois ! – la contradiction résolue, le paradoxe levé, le passage trouvé entre la sensation – superficielle, matérialiste –, et le sublime – incorporel, spirituel, atterré. Mais comment peut bien avoir lieu cette sorte de *rédemption* de la sensation ? Non pas en y renonçant pour monter au ciel en direct, allégé du terrestre ; mais, tout au contraire, en s'enfonçant jusqu'au plus profond, jusqu'au plus noir dans le tuf de la sensation. En allant « dans la sensation, jusqu'à l'extrême limite ». C'est ce qu'est parvenu à faire Baudelaire, lui qui, sur le papier pourtant, était un « de ces matérialistes raffinés et ambitieux qui ne conçoivent guère qu'une perfection matérielle, – et qui savent parfois la réaliser » :

Mais par l'inspiration il est bien plus profond que son école, et il est descendu si avant dans la sensation, dont cette école ne sort jamais, qu'il a fini par s'y trouver seul, comme un lion d'originalité. Sensualiste, mais le plus profond des sensualistes, et enragé de n'être que cela, l'auteur des *Fleurs du mal* va, dans la sensation, jusqu'à l'extrême limite, jusqu'à cette mystérieuse porte de l'infini à laquelle il se heurte, mais qu'il ne sait pas ouvrir⁸³ [...].

À la « porte de l'infini », donc, on ne peut cogner qu'après être passé par le Styx obscur de l'extrême sensation. Et au terme d'une descente, non d'une ascension. Contradiction fondatrice qu'a vécue, lui aussi, Jean Richepin : « Poète d'un matérialisme [...] frénétique »,

81. « [...] quand la littérature est devenue presque un art plastique, sans cesser d'être pour cela le grand art spirituel », *ibid.*

82. *Ibid.*

83. « M. Charles Baudelaire », article refusé au *Pays*, juillet 1857, *Les Poètes*, OH, 1^{re} série, t. III, Cr., I, p. 954.

mais « malade d'infini » ; lui aussi, s'est brisé la tête, de rage, contre « le Sphinx sans mot des choses » : « Cet effrayant négateur d'absolu est dévoré par l'absolu du désespoir⁸⁴ ».

Point donc de la banale contradiction attendue entre le corps et l'âme, entre l'expérience *aesthétique* primordiale et l'accès à l'infini. En son heure suprême, l'esthétique de Barbey trouve là non une conciliation, mais sa déflagration fondatrice. Le véritable artiste doit *traverser* – longuement, infiniment – la matière pour prétendre monter au ciel spirituel. C'est là ce qu'enseigne Zacharie Astruc ; et c'est ce que ne pratique pas Courbet, qui reste englué dans la matière. Astruc, lui aussi « veut que le peintre soit peintre avant tout, qu'il plante ses yeux bravement sur la nature ». Mais il veut aussi, « comme il l'a rédigé lui-même en axiome, “ que pour arriver à l'idéal dans l'art, il traverse la matière ” ». En cela, Zacharie Astruc « a dix fois raison ». Seulement, précise Barbey, « le mot *traverser* dit tout, – il dit : *passer par la matière pour aller plus haut qu'elle ! Or, M. Courbet y reste, lui, dans la matière, malgré ses facultés que je ne nie point*⁸⁵ [...] ».

Mais ce serait, à l'inverse, manquer aussi une part essentielle de l'enseignement esthétique de Barbey que de ne retenir que le but céleste de cette ascension vers l'idéal, l'infini, le sublime. Pour Barbey, la *traversée* de la matière reste un moment nécessaire. Vers le spirituel certes, mais en passant par le matériel, par le sensoriel, par le sensuel, et en le traversant. Il faut qu'Orphée, quittant une seconde fois l'Enfer, garde malgré tout le souvenir d'Eurydice. C'est ce qu'ont pratiqué ces deux maîtres jumeaux, Baudelaire et Poe. Pour mieux marquer la continuité de l'expérience esthétique, le chemin qu'ils ont trouvé pour pratiquer l'ascension subliminale passe par une substance physiologique, mais dont les canaux subtils montent en direct au ciel : les nerfs, « plus spirituels que la chair ». Vers le sublime mais en passant par ce médium mi-corps, mi-âme. Ces deux poètes « sont moins des matérialistes que des nerveux. Leur poésie remonte par les nerfs – ces subtils fils conducteurs – vers la spiritualité céleste⁸⁶ ».

Et voici donc, si on résume, que notre quatrième paradoxe se dédouble. Paradoxe 1 : dépasser la sensation, après s'y être complu, pour s'ouvrir la « porte de l'infini » (ce que n'a pas fait Courbet).

84. « M. Jean Richepin », *Les Poètes, OH, 2^e série t. XI, Cr., III*, p. 716.

85. « Z. Astruc », *Sensations d'art, Cr., II*, p. 782-783.

86. « M. Maurice Rollinat », *Les Poètes, OH, 2^e série, t. XI, Cr., III*, p. 813.

Mais, aussitôt, paradoxe 2 : monter vers l'âme immaculée, mais ne pas oublier trop vite l'expérience sensuelle du fini. Ne pas tomber dans le panneau où est tombé M. de Gironde. En vertu d'une esthétique idéalisante à mauvais escient, ce peintre a cru bon de laisser dans le flou des pans du corps de son modèle féminin. D'où de la part de Barbey une rafale de questions ironiques : « A-t-il cru faire acte de force, ou de faiblesse, en s'arrêtant où s'il s'est arrêté?... A-t-il cru son tableau plus puissant d'effet en y introduisant des voiles⁸⁷ ? ». Mais c'est là la « théorie des Impuissants », qui cherchent dans les grâces du non-fini une poésie idéalisante.

Pour Barbey, au contraire, le fini doit être accepté – et transmué. Car, pour les génies de la peinture, point de risque qu'il ne devienne une « camisole de forçat » : « Par dessus les perfections les plus achevées, s'ouvrira toujours pour notre âme la coupole d'azur où plane l'Infini sans limites⁸⁸ ». De là, une hiérarchie manichéenne. Les mauvais peintres sont ceux qui idéalisent sottement, qui croient que l'idéal a peur de la réalité : ce Claudet qui, peignant *Robespierre à la Conciergerie*, n'a pas eu « le diable », ni « le Robespierre lui-même au corps⁸⁹ » ; ce Louis Noël qui, ayant à représenter, lui, la mort d'André Chénier, « n'a pas voulu mêler à sa poésie la réalité convulsive de sa mort par la guillotine ». Et cela, par « respect pour l'idéal⁹⁰ ». D'où la leçon sanglante faite à ces respectueux, à ces apeurés :

Certes l'idéal est une très grande chose et doit être la préoccupation du sculpteur plus que d'aucun autre artiste. Mais l'idéal n'a pas plus peur de réalité, quelle qu'elle soit, que la splendeur du soleil n'a peur des choses qu'elle éclaire. Il tombe dessus et, du coup, il les transfigure en les éclairant⁹¹.

Les bons peintres, en revanche, sont ceux qui, tels le Millet des *Glaneuses*, et à la différence du Courbet des *Casseurs de pierre*, élèvent la réalité à l'idéal ; ceux qui « savent que la réalité humaine doit être spirituelle pour être complète⁹² » ; mais cela, sans oublier pourtant, ni

87. « J'aurais, je l'avoue, désiré tout le poème de cette beauté corporelle, et les plus belles strophes n'y sont pas !... », « Le Salon de 1872 », *Sensations d'art*, Cr., II, p. 880.

88. *Ibid.*, p. 881.

89. « Le Salon de 1872 », *ibid.*, p. 838-839.

90. *Ibid.*, p. 835.

91. *Ibid.*

92. « Millet », *ibid.*, p. 765.

gazer, la violence du réel. C'est ce qu'a compris Théodore Rousseau : pour lui l'Idéal ne fut pas un rêve, mais « la réalité élevée à son plus haut degré de puissance », « la réalité à appréhender énergiquement et à étreindre⁹³ ». Notons la nécessité de ces deux verbes, l'un disant la force de la saisie, l'autre la dimension érotique, pygmalionnesque de l'étreinte. Mais ici, la réalité à étreindre n'est plus la Femme ; c'est « le Sphinx adorable et maudit, le Pan éternel : – la Nature⁹⁴ ». Le réel, certes, mais « *puissancialisé*, poussé au sublime⁹⁵ » par l'art. Où l'on comprend que l'échelle de Jacob du sublime *passé par la sensation*, reste indéfiniment clouée à sa violence, en emporte les stigmates jusqu'au ciel, en garde la transe, passée la « porte de l'infini ».

Finissons-en, en tirant quelques conséquences de ces paradoxes en avalanche. Voici donc, naissant de leur trajectoire, rien de moins que la Beauté moderne, en ses nouveaux atours. « Beauté convulsive » déjà, comme dira un jour André Breton. « Beauté cruelle » aussi, comme dira Antonin Artaud, et comme le dit d'avance Barbey avec Zacharie Astruc : « “ La beauté, – dit-il profondément quelque part – est toujours cruelle ”. On dirait qu'il y a sous ce qu'il écrit, et même en souriant, une blessure⁹⁶ [...] ». Un beau qui blesse, un beau qui mord ! Car Barbey se reconnaît une « Nature esthétique, à qui le laid ou le vulgaire fait aussi mal que la morsure physique d'un acier⁹⁷ ». Tout le contraire du Beau olympien, du beau « sphérique » de Platon⁹⁸. Le Beau à la fois démoniaque et dionysiaque, celui-là même que cherchent, au même moment, Nietzsche et Rimbaud, mais aussi le Hugo du *William Shakespeare* (sans en trouver grâce, pour autant, aux yeux de Barbey). Le Beau spasmodique de Berlioz, « cet agité, [...] cet emporté, [...] cet amer, [...] ce sombre Dévoré de génie et d'âme », qui, lui

93. « Théodore Rousseau », *ibid.*, p. 746.

94. *Ibid.*, p. 743.

95. Le mot est employé par Barbey à propos de la poésie de Jean Richepin : « C'est l'esprit du temps qui chante dans sa voix [...], *puissancialisé*, poussé au sublime, – le sublime du mal il est vrai », « M. Jean Richepin », *Les Poètes, OH*, 2^e série t. XI, Cr., III, p. 714.

96. « Z. Astruc », *Sensations d'art, Cr.*, II, p. 784.

97. *Troisième Memorandum*, 28 septembre 1856, *Œuvres romanesques complètes*, éd. Jacques Petit, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1966, p. 1030.

98. Voir « Hector de Saint-Maur », *Les Poètes, OH*, 2^e série, t. XI, Cr., III, p. 796.

aussi, fut un être « convulsif⁹⁹ ». « Nerveux, gastralgique, spasmodique et presque épileptique de fureur¹⁰⁰ » : « Il aurait dû mourir dans une olympienne sérénité. Il n'en fut rien. Il continua toujours d'être le démoniaque qu'il avait été toute sa vie¹⁰¹ ».

Le beau « multiface » de Balzac¹⁰², ce « Christophe Colomb du roman, qui a découvert de nouveaux mondes¹⁰³ ». Le beau inchoatif, irruptif, mais aussi contondant, à *pointe* de Manet, qui a su « fouler aux pieds l'idée commune et faire passer par-dessus, la dague au point, l'Initiative¹⁰⁴ ». Le beau nerveux et magnétique de Byron, « cet homme central, magnétique et vibrant, qui mit en vibration son époque ». « Plexus solaire du XIX^e siècle », à qui « tous les nerfs de la société moderne, cette terrible nerveuse, aboutissent¹⁰⁵ ». Le beau électrique de Rollinat, « qui donne un plaisir de la plus étonnante électricité¹⁰⁶ ». De quoi nous souvenir que c'est bien le même jeune poète admirant la « rapidité électrique de [s]es sensations », qui est encore là, au rendez-vous, simplement passé de l'autre côté du miroir.

Ce Beau nouveau, enfin, est un beau érotisé, séducteur, *esclavagisant*. L'artiste ne peut le saisir que dans une étreinte, on l'a vu. Tel Manet, jetant sa bague à la nature, comme le Doge de Venise à la mer, en signe d'épousailles : « Aujourd'hui, avec sa *marine* de l'*Alabama*, il l'a épousée, la Nature¹⁰⁷ » ! Un beau aussi, qui, une fois la noce esthétique dite, laisse à vie sa « mordante empreinte¹⁰⁸ ». Un beau *immatriculé*, et qui immatricule l'admirateur et le critique. Séduits, happés, mangés par le grand artiste. « *Timbrés* » à vie « à l'effigie de ses sensations ou de ses idées¹⁰⁹ ».

99. « Il fut convulsif, sanglotant et sublime ! Berlioz, c'est la combustion spontanée [...] », « Berlioz », *Sensations d'art*, Cr., II, p. 801.

100. *Ibid.*, p. 798.

101. *Ibid.*, p. 805.

102. « [...] ce grand génie multiface qu'on appelle Balzac [...] », « Défense de Balzac », *Le Pays*, 1^{er} janvier 1857, *Les Romanciers*, OH, 1^{re} série, t. III, Cr., I, p. 1002.

103. « M. Paul Féval », *Le Pays*, 18 mars 1862, *Les Romanciers*, OH, 1^{re} série, t. IV, Cr., I, p. 1115.

104. « Le Salon de 1872 », *Sensations d'art*, Cr., II, p. 887.

105. *Le Constitutionnel*, 6 avril 1874, *Les Bas-bleus*, OH, 1^{re} série, t. V, Cr., II, p. 202.

106. « M. Maurice Rollinat », *Les Poètes*, OH, 2^e série, t. XI, Cr., III, p. 817.

107. « Le Salon de 1872 », *Sensations d'art*, Cr., II, p. 889.

108. « Stendhal », *Le Pays*, 18 juillet 1856, *Les Romanciers*, OH, 1^{re} série, t. III, Cr., I, p. 1032.

109. *Ibid.*, p. 1040.

Ni le Gracieux donc, ni le Beau calme ; ni même, précisément, le Sublime, s'il était trop pressé de rejoindre le Firmament. À moins qu'il ne s'agisse de cet étonnant « sublime à la renverse », que, définit le narrateur de « La Vengeance d'une femme », en prenant à témoin un connaisseur en la matière, Corneille¹¹⁰... Plutôt le Beau fait d'étrange et d'inattendu d'un tableau de Humbert (*Hélène*), où, à point nommé, la sensation fait sensation : « L'étrangeté, cet Inattendu qui jaillit d'une source toujours ignorée, s'ajoute et fait sensation complète¹¹¹ ».

Le Beau enfin de Mme Dorval, « tragédienne par l'abandon, par le spontané, par le prime-sautier¹¹² ».

Non pas belle, mais *pire*¹¹³.

110. *Les Diaboliques, Œuvres romanesques complètes*, éd. Jacques Petit, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1966, p. 259.

111. « Le Salon de 1872 », *Sensations d'art, Cr.*, II, p. 883.

112. « Mme Desbordes-Valmore », *Le Pays*, 21 août 1860, *Les Poètes, OH*, t. III, *Cr.*, I, p. 785.

113. « Vous imaginez-vous que cette femme est belle ?... Elle ne l'est point ; mais elle est *pire*, comme disait Mme Dorval en parlant d'elle-même, et c'est ce *pire-là* qui est puissant », « Le Salon de 1872 », *Sensations d'art, Cr.*, II, p. 883.