

2m11. 2707.1

Université de Montréal

L'évolution de la critique littéraire dans la première moitié du XIX^e siècle.

Le discours des créateurs contre les critiques

par

Malama Tsimenis

Département d'études françaises

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de

Maître ès arts (M. A.)

en Études françaises

octobre 1998

© Malama Tsimenis, 1998



1-500-1111

PG

35

V54

1999

N. 014



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

L'évolution de la critique littéraire dans la première moitié du XIX^e siècle.

Le discours des créateurs contre les critiques

présenté par :

Malama Tsimenis

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Mme Martine Léonard

Mme Elisabeth Nardout-Lafarge

M. Stéphane Vachon

Mémoire accepté le 18. 12. 1998

SOMMAIRE

L'objectif principal de notre mémoire est d'étudier le discours des créateurs de la première moitié du XIX^e siècle français (Hugo, Balzac, Gautier, Sand notamment) contre la critique et ses représentants, afin de déceler la particularité de leur argumentation et la problématique qu'elle soulève, expliquer la violence de leur attitude et la virulence de leur langage, ainsi que de faire ressortir leurs considérations personnelles sur la fonction, les limites, les effets de l'activité critique et la façon d'évaluer la production littéraire.

L'introduction retrace l'histoire de la critique littéraire depuis l'antiquité grecque, où la *Poétique* d'Aristote reflète déjà un premier type de rapports entre la critique et la littérature, jusqu'à la veille de la Révolution française. Le but de ce survol historique est de montrer que, si la critique littéraire existe bien avant le XIX^e siècle, elle reste plutôt une activité empirique, soumise aux goûts d'une élite intellectuelle et ne possédant, par conséquent, le statut d'une véritable discipline, sûre de ses moyens et de ses revendications.

Le premier chapitre s'intéresse tant aux conditions sociopolitiques et économiques qu'aux facteurs concernant directement la littérature, qui sont à la base de l'émancipation de la critique au XIX^e siècle, de sa promotion au rang de disciplines, de son élévation au rang de sciences, de son institutionnalisation et professionnalisation. Une place particulière est accordée à Sainte-Beuve, au « père » de la critique littéraire, qui dota la discipline de ses fondements scientifiques.

Le deuxième chapitre, consacré à l'étude du discours critique des créateurs, constitue le cœur de notre mémoire. Dans un premier temps, nous y justifions le choix des auteurs et des textes qui sont abordés, afin d'en démontrer la pertinence. Notre objectif est de relever la particularité de chaque texte, la singularité de sa perspective, l'unicité de son approche, tant au niveau des idées qu'au niveau de la rhétorique, ainsi que sa contribution à la mise en place d'une conception d'évaluation de la production littéraire, qui se veut romantique.

Dans le troisième chapitre, nous regroupons les revendications, les dénonciations, les arguments, les exigences des créateurs en matière d'appréciation des œuvres, afin de relever les points communs de leur philosophie et d'inscrire leur discours contre les critiques dans le cadre plus général du débat entre Romantisme et Classicisme, tout en essayant de montrer le conditionnement immédiat de leur propos par les textes fondateurs de la nouvelle École (la « Préface » de *Cromwell* de Victor Hugo et la « Préface » aux *Études Françaises et Étrangères* d'Émile Deschamps notamment). Dans un deuxième temps, nous postulons que les créateurs abandonnent les lieux communs de persuasion que met à leur disposition la tradition classique, pour inaugurer une rhétorique que nous qualifions de « romantique », par opposition à la rhétorique aristotélicienne normative. En dernier lieu, nous étudions l'écho de leur discours, tel que dégagé des ouvrages de référence de l'époque, et nous proposons une autre lecture de l'œuvre critique de Baudelaire : si le poète des *Fleurs du mal* concilie, dans la deuxième moitié du siècle, critique et création, devenant ainsi le précurseur de la critique moderne, c'est le discours des créateurs qui lui dicte en grande partie, nous semble-t-il, son approche critique.

Résumant brièvement le plan de travail, justifiant la pertinence de notre problématique et faisant ressortir les résultats de notre recherche, la conclusion soulève une interrogation qui pourrait sans doute être exploitée dans le cadre d'une thèse de doctorat : il s'agit de nous interroger, à partir d'un corpus beaucoup plus exhaustif que celui abordé dans le cadre de notre maîtrise, et lequel embrassera plusieurs domaines de la production littéraire - poésie, roman, théâtre - si le discours critique des créateurs du XIX^e siècle donna vraiment naissance à l'élaboration d'une rhétorique « romantique ».

TABLE DES MATIERES

Sommaire.....	iii
Table des matières.....	v
Dédicace.....	vii
Remerciements.....	viii
INTRODUCTION : SURVOL HISTORIQUE.....	1
i) Antiquité grecque.....	2
ii)XVI ^e siècle.....	4
iii)XVII ^e siècle.....	6
iv)XVIII ^e siècle.....	9
PREMIER CHAPITRE : LA CRITIQUE LITTÉRAIRE AU XIX^e SIECLE..	12
i) XIX ^e siècle et la naissance de la critique littéraire moderne : les facteurs extérieurs à la littérature.....	13
ii) Les conditions qui concernent directement la littérature.....	17
iii) La professionnalisation et institutionnalisation de la critique littéraire au XIX ^e siècle.....	20
iv) Sainte-Beuve.....	24
DEUXIEME CHAPITRE : LE DISCOURS DES CRÉATEURS CONTRE LES CRITIQUES.....	32
i) Justification du choix des textes étudiés.....	33
ii) Étude des textes proprement dite	
a) « Discussion avec Z... sur Romantisme et Classicisme.....	36
b) La « Préface » de <i>Mademoiselle de Maupin</i>	45
c) « XI ^e lettre d'un voyageur ».....	56
d) « Lettre sur Sainte-Beuve ».....	70

TROISIEME CHAPITRE : L'ÉCHO DU DISCOURS DES CRÉATEURS.....	80
i) La voix des créateurs : vers une critique artiste.....	81
ii) Romantisme vs. Classicisme ou l'offensive de la critique artiste.....	85
iii) « Guerre à la rhétorique » ou pour une rhétorique romantique.....	91
iv) L'écho du discours des créateurs.....	96
v) Charles Baudelaire : une autre lecture de son oeuvre critique.....	102
CONCLUSION.....	111
BIBLIOGRAPHIE.....	115
o) Plan de la bibliographie.....	116
i) Sur le discours des créateurs.....	117
ii) Histoire et théorie littéraires.....	118
iii) Sur la critique littéraire.....	120
iv) Sur la critique artistique.....	122
v) Sur la rhétorique.....	123
vi) Ouvrages du XIX ^e siècle.....	124

Στους γονείς μου

À mes parents

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier M. Stéphane Vachon, dix-neuviémiste émérite, pour son aide précieuse dans la réalisation de ce projet. L'étendue de ses connaissances, son dévouement à son travail, son ouverture d'esprit, ainsi que ses nombreuses qualités humaines ont été fortement appréciés.

Je veux aussi remercier ma sœur qui n'a cessé de m'encourager tout au long de cette entreprise, ainsi que Noémie et Sophie pour leur soutien moral. Un merci spécial à Constantin qui m'a fait croire à moi-même.

INTRODUCTION

La critique littéraire avant le XIX^e siècle : un survol historique

i) Antiquité grecque

Si le XIX^e siècle français exprime, par la voix de ses grands créateurs, ses efforts acharnés pour la découverte d'un autre ailleurs, d'une nouvelle identité; s'il refuse la fixité de valeurs et concepts universels, héritage des générations précédentes, tels l'unité, la stabilité, la Vérité unique, le Beau immuable; s'il s'adonne à la découverte des notions du subjectif, de l'individuel, de l'intime, à la recherche du bizarre, du non-conventionnel, c'est parce qu'il conteste l'idée classique d'une Nature commune à tous les hommes. Or, c'est exactement ce sentiment de la diversité, en combinaison avec le choc de la Révolution française ayant montré à quel degré les choses sont soumises à la loi du temps et à l'histoire de l'homme, qui a permis à la critique littéraire de se fonder - pour la première fois - sur des bases scientifiques et sur des critères historiques et sociaux, ce qui peut équivaloir à la naissance de la critique moderne.

Mais si nous avons jugé indispensable de nous attarder, dans un premier temps, sur l'évolution de la critique littéraire depuis l'antiquité grecque jusqu'à l'aube du XIX^e siècle, c'est pour prouver que cette activité existait bien avant le siècle du Romantisme. Cependant, vu l'incompatibilité du contexte médiéval avec l'épanouissement de notions favorables à l'exercice de toute critique, telles le doute, la contestation, la concurrence entre les auteurs¹, la période du Moyen Age sera absente de ce survol historique, dont le point de départ sera l'antiquité grecque, où un premier type de rapports entre critique et littérature est illustré dans la *Poétique* d'Aristote, rédigée aux environs de 335 av. J-C.

Dans le but d'orienter le travail des écrivains à partir de l'élaboration d'une théorie de la littérature, le philosophe grec y propose, comme le souligne Anne Maurel², que la critique constitue le point de rencontre entre les idées et les œuvres. La *Poétique* intègre ainsi dans la pratique de l'activité littéraire l'aspect théorique qui sert à bien « définir, à

¹ FAYOLLE, Roger (1964). *La critique littéraire*, « U », Paris, Armand Colin, p. 13 et MOREAU, Pierre (1960). *La critique littéraire en France*, Paris, Armand Colin, p. 19.

² MAUREL, Anne (1994). *La critique*, «Contours Littéraires», Paris, Hachette, p. 5-7.

nommer et à structurer³ » la composition littéraire selon les particularités de ses traits. Il s'agit donc, avant tout, d'une méthode qui assure l'agencement de la composition littéraire dans le but que celle-ci soit réussie, sans pourtant que l'emploi du mot « poésie » soit limité au langage versifié, le terme désignant ainsi tous les textes rédigés en vers ou en prose et qui « façonnent des images des choses au moyen des mots⁴ ».

Maurel insiste, en outre, sur la distinction que fait Aristote entre la « poésie » et la science ou l'histoire, entre, en d'autres termes, l'esthétique et l'histoire des arts, le trait caractéristique de la première étant l'universalité⁵. C'est en se basant sur ce concept d'unité et, par extension, du Beau immuable, « indépendant des temps et des lieux et lié à la vérité invariable de la Nature humaine⁶ » que les doctes du XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècle feront un usage dogmatique de la *Poésie* et « transformeront en règles contraignantes les conseils donnés par Aristote aux écrivains⁷ ».

Bien qu'il faille attendre le XIX^e siècle pour qu'on prenne conscience de l'insuffisance d'une critique entièrement absorbée par « la théorie du beau » ou exclusivement tournée « vers l'étude des circonstances particulières et passagères dans lesquelles le beau a été réalisé⁸ », ce sont les modèles proposés par les Anciens qui, comme l'indique Raphaël Molho, vont dominer la pensée des Modernes pendant des siècles. Ainsi, les conditions dans lesquelles s'exercera la critique seront presque mécaniques parce que préétablies à partir de tout un code de règles à respecter, de démarches à suivre fidèlement. Car, comment reproduire une beauté immuable, sinon par la soumission à des règles aussi immuables qu'elle⁹?

³ *Ibid.*, p. 6.

⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁵ « La poésie ne se distingue pas de l'histoire par le fait qu'elle utilise le langage en vers, mais parce qu'elle vise à l'universalité : elle représente non pas un homme particulier, mais "le type de chose qu'un certain type d'homme fait ou dit nécessairement". » (*Ibid.*, p. 6).

⁶ MOLHO, Raphaël (1963). *La critique littéraire en France au XIX^e siècle*, Paris, Buchet/Chastel, p. 10.

⁷ MAUREL, Anne, *op. cit.*, p. 7.

⁸ MOREAU, Pierre (1960). *La critique littéraire en France*, Paris, Armand Colin, p. 15.

⁹ MOLHO, Raphaël, *op. cit.*, p. 10.

ii) XVI^e siècle

Il faut attendre l'aurore du XVI^e siècle pour voir s'établir les conditions favorables au développement de la critique. À côté de l'évolution considérable des moyens techniques - notamment l'invention de l'imprimerie, assurant une plus grande diffusion et un contact immédiat avec les textes, et permettant la multiplication des éditions d'auteurs tant anciens que contemporains, où apparaissent déjà les échantillons d'une certaine critique littéraire - se trouve le développement d'un esprit national, l'adoption d'une attitude qui souligne la supériorité de la littérature française, fait l'apologie de la littérature moderne et se montre désireuse de s'imposer comme modèle, à l'exemple des littératures grecque et latine. *La Défense et Illustration de la langue française* de du Bellay (1549) est sans doute l'expression la plus représentative de cette attitude qui, dotant la littérature française d'un optimisme nécessaire pour son évolution, l'aide à prendre conscience de sa particularité¹⁰.

Bien que la critique de l'époque reconnaisse comme légitime le dogmatisme de la *Défense et Illustration* au nom de l'intérêt national, on ne peut pas ignorer la valeur de l'œuvre d'un du Bellay ou d'un Delaudun d'Aigaliers¹¹, qui - à travers une comparaison incessante du Français du XVI^e siècle avec les autres peuples ou avec le passé tant lointain que proche - inaugure une époque où la critique enseignera comment « on peut se servir de l'expérience des autres sans abdiquer sa personnalité, être disciple et original, imiter en restant soi-même¹² », et oblige en même temps la critique à faire appel à la littérature comparée et à la méthode historique, contribuant ainsi au développement de deux disciplines qui, plus tard, constitueront deux sciences autonomes et jusqu'à présent auxiliaires à la pratique de la critique littéraire. La littérature comparée, d'une part, trouve une place privilégiée dans l'œuvre d'Étienne Pasquier intitulée *Recherches de la France*

¹⁰ FAYOLLE, Roger, *op. cit.*, p. 15-16.

¹¹ Pierre Moreau nous apprend que Delaudun d'Aigaliers est l'auteur d'un *Art Poétique* publié en 1597, où il exprime l'idée qu'il « ne faut pas tant imiter [...], mais il faut tâcher, si l'on peut, à faire mieux » (MOREAU, Pierre, *op. cit.*, p. 25).

¹² *Ibid.*, p. 25.

(1560-1621)¹³ et, d'autre part, le développement progressif de l'histoire et de l'histoire littéraire obligent la critique à approfondir ses considérations sur la production littéraire, à adopter une certaine objectivité et modération dans les jugements, à se rendre compte de la dépendance étroite qui existe entre les goûts, les idées, les civilisations et le temps qui les détermine et les définit. Dans le même sens, le développement de notions comme celles du relatif¹⁴ et de générations favorise l'exercice plus scientifique de la critique¹⁵.

Malgré la présence des différents types de critique que connaît le XVI^e siècle - critique par lettres de Pasquier, ou critique d'honnête homme dont Montaigne devient le meilleur représentant, en faisant preuve d'objectivité et d'esprit d'indépendance -, la critique littéraire du siècle des humanistes, à l'exemple de la littérature en général, demeure mondaine et se plie aux goûts du public de l'époque; elle est enthousiaste, vise à l'élaboration d'une littérature nationale, digne de comparaison avec les grandes littératures anciennes; elle devient revendication et fait l'apologie de la littérature moderne. Vers la fin du siècle, elle sera appelée à jouer un rôle conciliateur entre le public et les poètes, vu les menaçantes dimensions que prendra progressivement le divorce entre ceux qui écrivent et ceux qui lisent. Tel sera en grande partie son objectif au cours du XVII^e siècle¹⁶.

¹³ Moreau mentionne, à titre d'exemple, les titres des chapitres suivants du livre VI de l'ouvrage en question : « chapitre IX : *Si la poésie italienne a quelque avantage sur la française*; chapitre X : *Que notre langue française n'est pas moins capable que la latine de beaux traits poétiques*; chapitre XI : *Que nos poètes français imitant les latins les ont souvent égalés et quelquefois surmontés*; chapitre XIV : *De quelques... jeux poétiques, qu'empruntâmes du latin, qu'avons payés de monnaie de plus fort alloi qu'ils ne nous furent prêtés* » (*Ibid.*, p. 26).

¹⁴ C'est ainsi que Pasquier traite du rôle du relatif dans l'exercice de tout type de critique : « Car il est vrai. que tout ainsi que les monarchies, aussi les sciences et disciplines changent de domicile et hébergement, selon la diversité des saisons. » Et un peu plus loin dans sa lettre au chevalier de Montereau : « Et quand les Republicques commencent d'être florissantes et en leur grandeur, il advient fort souvent que les lettres y entrent en crédit, lesquelles avec le déclin de la république commencent aussi à décliner. » (Pasquier cité par Roger Fayolle dans FAYOLLE, Roger, *op. cit.*, 191).

¹⁵ MOREAU, Pierre, *op. cit.*, p. 26-28; FAYOLLE, Roger, *op. cit.*, p. 17-19.

¹⁶ Nous empruntons cette lecture de la critique à l'ouvrage de Pierre Moreau (MOREAU, Pierre, *op. cit.*, p. 29).

iii) XVII^e siècle

Les circonstances qu'impose, dès son aurore, le siècle du Classicisme obligent la critique à jouer un rôle essentiellement social. Conséquence immédiate du besoin de tout un siècle de retrouver son équilibre perdu ainsi que d'assurer la paix au niveau politique, la nouvelle mission de la critique sera d'aspirer à la discipline, à l'ordre, à la stabilité et de se plier aux goûts de la cour. Par ailleurs, dans un contexte où la distance entre poètes et public devient de plus en plus grande, c'est à la critique d'assumer une double fonction : indiquer aux premiers les besoins du public en leur rappelant constamment les goûts dominants et, d'autre part, interpréter ces besoins, essayer de les expliquer et, dans plusieurs cas, redresser le goût sans cesse changeant du public-récepteur. Ainsi, à l'exemple de la création littéraire qui se trouve soumise aux exigences de l'élite aristocratique et cultivée de l'époque, la critique devient l'interprète de la pensée de la cour¹⁷.

Cette nouvelle tendance trouve sa meilleure expression dans l'œuvre critique de François Malherbe. Rejetant l'usage personnel et exceptionnel que plusieurs créateurs veulent faire des mots, s'arrêtant aux détails au détriment de la vue d'ensemble, excluant de son jugement la pensée au profit de la forme, enseignant à ses disciples les règles bien établies de la belle expression, adoptant une méthode selon laquelle il faut « suivre le texte pas à pas en relevant chaque faute¹⁸ », Malherbe se montre intransigeant et inflexible dans sa façon d'évaluer les œuvres littéraires et devient un « tyran des mots et des syllabes¹⁹ ». Son enseignement est le résultat de toute une philosophie selon laquelle la poésie ne doit être conforme qu'aux goûts délicats de la nouvelle aristocratie cultivée qui cherche le plaisir de l'oreille et le divertissement et que le choix des mots et la structure de la phrase

¹⁷ *Ibid.*, p. 29-30.

¹⁸ FAYOLLE, Roger, *op. cit.*, p. 20.

¹⁹ Roger Fayolle reprend ici le reproche de Guez de Balzac dans son *Socrate chrétien* (1652), où l'auteur s'indigne contre Malherbe « qui fait de si grandes affaires entre un *pas* et un *point*; qui traite l'affaire des participes et des gérondifs comme si c'était celle de deux peuples voisins l'un de l'autre et jaloux de leurs frontières » (Guez de Balzac cité par Roger Fayolle dans *ibid.*, p. 20).

doivent se faire selon la bonne manière qui ne peut être qu'unique²⁰; toutefois, la contribution de ce « tyran des mots et des syllabes » à l'avancement de la critique des années 1635-1660 fut incontestable²¹.

Parmi les différentes formes que prend l'exercice de la critique littéraire au XVII^e siècle, celle des salons dont les caractéristiques principales sont l'oralité, la spontanéité, l'immédiateté, demeure l'une des plus importantes et s'appuie sur l'évolution des mœurs des aristocrates, dont les préférences définissent la valeur de l'œuvre, valeur qui est d'ailleurs indissociablement liée à la moralité de celle-ci²². C'est Chapelain qui, parmi un grand nombre de critiques, devient l'interprète par excellence du goût mondain, et c'est en sa critique (*Sentiments de l'Académie sur le Cid*) que le public de la première moitié du XVII^e siècle trouve la meilleure justification de son opinion sur la production littéraire²³. Mais le XVII^e siècle connaît également la critique épistolaire avec un Guez de Balzac qui, sans renoncer de se mettre au service du goût général, dénonce le rôle du « faux critique » qui s'amuse à s'attarder sur la forme au détriment du contenu, et insiste sur l'importance de la clarté de l'œuvre, qualité qui est de premier ordre aux yeux des gens délicats de l'époque²⁴.

Si ce contexte contraignant représente la norme à respecter pour le plus grand nombre des auteurs, il existe des esprits créateurs qui s'opposent à la servilité qui leur est imposée. Préférer - à l'exemple de Mathurin Régnier - aux exigences du goût moderne

²⁰ C'est à juste titre que P. Moreau se demande à propos du *Commentaire* de Malherbe sur Desportes : « En somme, que signifient toutes ces chicanes cherchées à Desportes sur la propriété des termes, sinon que ceux-ci ont un sens défini, valable pour tous et qui n'est à la merci de personne? » (MOREAU, Pierre, *op. cit.*, p. 31).

²¹ Fayolle remarque que le même Guez de Balzac, malgré son opposition à la méthode critique adoptée par Malherbe, est en mesure de reconnaître son apport considérable : « Le premier, ou l'un des premiers, François Malherbe a vu le chemin de la poésie [...] Il ne supporta pas que les Français se nourrissent des premiers fruits venus. Il enseigna ce que c'était que d'écrire purement et avec scrupule; il enseigna que dans les mots et les phrases le choix est la source de l'éloquence et qu'une disposition convenable des idées et des mots est souvent plus importante que les idées mêmes et les mots... Il n'y eut personne à qui notre littérature doive davantage. » (Guez de Balzac cité par FAYOLLE, Roger, *op. cit.*, p. 20).

²² « Ce que l'on aime ou rejette dans un livre est semblable à ce qu'on apprécie ou condamne dans une conduite morale ou dans un comportement mondain. » (*Ibid.*, p. 45).

²³ *Ibid.*, p. 25-27; MOREAU, Pierre, *op. cit.*, p. 35-39.

²⁴ FAYOLLE, Roger, *op. cit.*, p. 22-24.

l'autorité des grands écrivains anciens ou rejeter entièrement toute méthode, toute théorie ou discipline, comme c'est le cas de Théophile de Viau²⁵, devient synonyme des nouvelles revendications du génie créateur; génie qui se veut indépendant et fier de son originalité, qui reconnaît la valeur des Anciens, mais refuse d'en faire une bible intouchable. Autre talent énergique et grand créateur du XVII^e siècle, qui aime pratiquer une sorte de critique de soi-même²⁶, Corneille insiste - contrairement à Malherbe et à ses disciples - sur l'importance du relatif qui fait que les écrivains modernes ne peuvent pas rester ancrés dans le passé, tout glorieux et illustre que celui-ci peut être²⁷.

Ces voix isolées de quelques esprits créateurs du siècle ne réussiront pas à bouleverser l'ordre des choses tel qu'imposé par les hommes de ce temps, désireux de tout hiérarchiser, de ne juger que d'après des règles bien établies et propres à chaque genre. Ainsi conçue, la critique s'attarde sur des considérations de nature morale, religieuse, sociale plutôt qu'esthétique; elle relève - de façon systématique et scolastique - les fautes et en indique que seul le respect des normes peut conduire à la perfection; elle reste soumise aux exigences de la bonne société et aux impératifs d'une politique royale qui ne conçoit pas le divertissement ou la pure satisfaction des sens comme distincts de l'instruction ou de leçons morales. Elle ne peut donc pas être considérée comme une discipline concrète, bien définie, sûre de ses moyens et de ses revendications.

²⁵ Comme le remarque Fayolle, Théophile de Viau opte pour une écriture à la moderne, sans pourtant se plier à l'autorité du goût des mondains : « Il faut écrire à la moderne. Démosthène et Virgile n'ont point écrit de notre temps et nous ne saurions écrire en leur siècle; leurs livres, quand ils les firent, étaient nouveaux, et nous en faisons tous les jours de vieux. » (Théophile de Viau cité ici par Roger Fayolle dans *ibid.*, p. 30).

²⁶ P. Moreau définit cette critique de la façon suivante : « [...] par laquelle l'écrivain se regarde travailler, s'explique sur son œuvre : la critique des préfaces, celle des *Défenses - Défense de l'Esprit des Lois - Défense du Génie du Christianisme - Défense de l'Essai sur l'Indifférence* ».

²⁷ « Il y a grande apparence, que ce qu'a dit Aristote de ces divers degrés de perfection pour la tragédie avait une entière justesse de son temps, et en présence de ses compatriotes; je n'en veux pas douter; mais aussi je ne peux m'empêcher de dire que le goût de notre siècle n'est point celui du sien..., ou du moins que ce qui plaisait au dernier point à ses Athéniens ne plaît pas également à nos Français. » (extrait du *Discours sur la tragédie* de Pierre Corneille, cité par Pierre Moreau dans *ibid.*, p. 40).

iv) XVIII^e siècle

Grand siècle de philosophie et de contestation, le siècle des Lumières est aussi un grand siècle de critique, dominé par le débat entre les Anciens et les Modernes, entre ceux qui expriment le besoin d'imiter les grands classiques et ceux qui optent pour la nouveauté et l'originalité en matière d'art, qui refusent la codification étroite de la production littéraire²⁸.

Dès l'aube du XVIII^e siècle, la critique classique, héritière du siècle précédent, se voit menacée par une autre qui reconnaît la primauté du créateur par rapport au critique : « Il y a plusieurs tragédies supérieures au *Cid*, et il n'y a point de meilleure critique que celle du *Cid*, cependant, qui n'aimerait mieux avoir fait cette tragédie avec tous ses défauts que d'en avoir fait la critique avec toute sa justesse²⁹? » C'est d'ailleurs dans le même sens que La Bruyère souligne le danger de « faire périr le texte sous le poids des commentaires³⁰ », invitant la critique de l'époque à faire preuve de souplesse, d'indulgence, d'enthousiasme dans ses jugements, au lieu de s'attarder à relever les défauts de l'œuvre³¹.

Fatigués et indignés par une critique aux yeux de laquelle ils sont a priori inférieurs par rapport aux modèles classiques, ceux qui se placent du côté des Modernes expriment l'idée que l'œuvre doit, afin d'être appréciée, être replacée dans son milieu et ne doit, par conséquent, être jugée que d'après les conventions et les critères propres à chaque époque, et non d'après des règles immuables et valables pour tous les contextes. Pierre Bayle, grand critique du siècle des philosophes, est parmi les premiers à faire appel, dans la méthode qu'il adopte pour le jugement des œuvres littéraires, cette notion de la relativité des choses et de leur conditionnement incontestable par les particularités qui

²⁸ FAYOLLE, Roger, *op. cit.*, p. 46-47.

²⁹ L'abbé de Trublet (*Essai sur divers sujets de littérature et de morale*), cité ici par P. Moreau (MOREAU, Pierre, *ibid.*, p. 66).

³⁰ LA BRUYÈRE, Jean de (« De quelques usages », *Les Caractères*, paragraphe 72), cité par Roger Fayolle dans FAYOLLE, Roger, *op. cit.*, p. 224.

³¹ FAYOLLE, Roger, *op. cit.*, p. 47-48.

donnent à chaque époque et à chaque milieu ses traits distinctifs; dans ce sens, sa critique fait preuve d'objectivité et d'un certain esprit scientifique³².

Contrairement à la majorité des critiques du siècle précédent qui acceptaient de limiter leur rôle à celui de simples porte-parole du goût de l'élite aristocratique de leur temps en se pliant à la tyrannie des codes et en s'appliquant à l'exercice de l'imitation docile de modèles inimitables, un grand nombre au XVIII^e siècle cherchent à doter la critique d'un véritable statut philosophique et l'élever à un haut niveau intellectuel, en « soumettant les ouvrages de l'esprit à l'examen de la raison³³ », mais d'une raison désireuse de tracer des voies nouvelles et de moderniser les méthodes de la critique. Cette attitude se trouve exprimée dans l'œuvre critique des encyclopédistes, basée sur des principes comme le progrès, la sensibilité, l'imagination, la liberté, l'utilité³⁴; elle se rencontre dans la spontanéité de la critique voltairienne, où « on n(e) trouve ni conseils, ni préceptes, ni principes théoriques, mais des jugements rapides fondés sur des exemples, sous la devise "*nec laedere, nec adulari*"³⁵ ».

Mais la modernité bouleversante de ces principes trouve son expression la plus éloquente dans la critique de Diderot qui se veut créatrice, originale, accueillante; qui introduit la notion du génie comme génératrice de l'individualisme et de l'inspiration de chaque artiste. Sa critique dénonce le rôle et l'utilité des hiérarchies préétablies, elle voit en

³² Dans l'article de son *Dictionnaire historique et critique* (1697) intitulé « Poquelin », et cité ici par Roger Fayolle, Bayle écrit : « Il y a un ridicule commun à tous les temps et à tous les peuples, et un ridicule particulier à certains siècles et à certaines nations. Il y a des scènes d'Aristophane qui nous paraissent insipides qui charmaient peut-être les Athéniens parce qu'ils connaissaient le défaut qu'il tournait en ridicule. C'était un défaut que peut-être nous ne savons pas; c'était le ridicule ou de quelques faits particuliers ou de quelque goût passager et commun en ce temps-là, mais qui nous est inconnu [...] Voilà quelques obstacles qui ne nous permettent pas d'admirer ce poète selon son mérite [...] Molière n'est pas sujet à ces contre-temps : nous savons à qui il en veut et nous sentons facilement s'il peint bien le ridicule de notre siècle... » (Bayle cité par Fayolle dans FAYOLLE, Roger, *ibid.*, p. 227).

³³ *Ibid.*, p. 50.

³⁴ Une lecture de l'article « critique » de l'*Encyclopédie* est suffisante pour nous convaincre de l'ouverture de l'esprit des philosophes : « [...] Le critique supérieur laisse au génie toute la liberté; il ne lui demande que de grandes choses, et il l'encourage à les produire. Le critique subalterne l'accoutume au joug des règles, il n'en exige que l'exactitude, et il n'en tire qu'une obéissance froide et qu'une servile imitation. »

³⁵ FAYOLLE, Roger. *op. cit.*, p. 64.

l'émotion le critère primaire d'évaluation des œuvres³⁶. L'auteur du *Neveu de Rameau*, oppose à la mesure du goût classique la « conception de la beauté, une grandeur qui dépasse la mesure³⁷ ». En outre, ne se limitant pas au domaine de la littérature, mais embrassant la production artistique dans son ensemble, la critique de Diderot annonce déjà la critique romantique, telle que la pratiqueront les grands créateurs du siècle suivant³⁸.

Malgré ses efforts pour un renouvellement radical qui la libérerait des contraintes imposées par une longue tradition, la critique littéraire du XVIII^e siècle ne réussira pas à échapper au dogmatisme sévère des représentants de l'école classique, des disciples de la critique aristotélicienne. Au contraire, elle optera - dans son ensemble - pour l'intransigeance, la soumission aveugle à des principes immuables et universels; elle fera l'apologie du passé, elle continuera à classer, à codifier et à hiérarchiser les œuvres, afin de les évaluer. Enfin, elle ne pourra non plus échapper au contrôle du goût mondain³⁹.

L'âge classique, donc, de la critique se perpétue tout au long du XVII^e et XVIII^e siècle, dans une certaine stabilité politique et sociale qui ne sera radicalement ébranlée qu'avec la Révolution de 1789. Porteuse de nouvelles valeurs, la Révolution française bouleversera l'ordre des choses établi, entraînant ainsi de profondes mutations dans tous les domaines. Et comme la vie littéraire ne peut être dissociée de la vie sociale, l'avènement d'une nouvelle littérature, se fait sentir très tôt. La critique aussi changera, au cours du XIX^e siècle, d'orientations et de préoccupations, et réussira à s'affirmer en tant que discipline autonome, en tant que profession reconnue, en tant que véritable carrière et science. Mais voyons désormais comment cela arrive.

³⁶ Dans son *Essai sur la peinture*, Diderot conseille ainsi le créateur : « Touche-moi, étonne-moi, déchire-moi; fais-moi tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord! » (Diderot cité par FAYOLLE, Roger, *ibid.*, p. 70).

³⁷ MOREAU Pierre, *op. cit.*, p. 79.

³⁸ *Ibid.*, p. 18-19.

³⁹ FAYOLLE, Roger, *op. cit.*, p. 73.

PREMIER CHAPITRE

La critique littéraire au XIX^e siècle : la naissance d'une discipline

i) Le XIX^e siècle et la naissance de la critique littéraire moderne : les facteurs extérieurs à la littérature

En 1930, Albert Thibaudet ouvrait ainsi sa *Physiologie de la critique* :

« La critique, telle que nous la connaissons et pratiquons aujourd'hui, est un produit du XIX^e siècle. Avant le XIX^e siècle, il y a des critiques. Bayle, Fréron et Voltaire, Chapelain et d'Aubignac, Denys d'Halicarnasse et Quintilien sont des critiques. Mais il n'y a pas la critique. Je prends le mot dans son sens très matériel : un corps d'écrivains, plus ou moins spécialisés, qui ont pour profession de parler des livres [...]»⁴⁰ »

Dans ce sens, nous pourrions soutenir que la critique littéraire moderne naît au XIX^e siècle, invitant non seulement à une réflexion originale sur son nouveau statut, mais aussi à un regard neuf porté sur la littérature en tant que phénomène social. Mais si la critique devient « le plus important, le plus nécessaire de tous les genres littéraires du XIX^e siècle⁴¹ », c'est parce qu'elle voit se réunir les paramètres favorables à son épanouissement en tant que profession et activité de caractère scientifique. Dans un premier temps, nous examinerons les conditions extérieures à la littérature - les circonstances historiques, politiques, sociales - qui contribuent à l'instauration de la critique en tant que discipline intellectuelle autonome, en tant que profession institutionnalisée.

Dans un contexte où les ruines de l'ancien monde hantent et désorientent la nouvelle société issue du grand choc de la Révolution française⁴², le bouleversement des valeurs traditionnelles oblige à la reconsidération de concepts jusqu'alors immuables, et les interrogations considérées comme fondamentales cèdent la place à des préoccupations conditionnées par les nouvelles exigences⁴³. Ainsi, la critique rend compte, pour la première fois, de la dimension historique d'une littérature jusqu'alors considérée comme universelle et atemporelle⁴⁴. Par ailleurs, les nouvelles conditions sociopolitiques - et surtout la prise de conscience de la temporalité des choses et de leur conditionnement par

⁴⁰ THIBAUDET, Albert (1930). *Physiologie de la critique*, Paris, Nizet [1962], p. 7.

⁴¹ MOLHO, Raphaël, *op. cit.*, p. 11.

⁴² « La Révolution n'a pas été seulement un bouleversement : elle a été une rupture », souligne Pierre Moreau (MOREAU, Pierre, *op. cit.*, p. 85).

⁴³ MOLHO, Raphaël, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 9-12.

l'histoire de l'homme - obligent la critique à se méfier d'une esthétique officiellement immuable et jettent les bases pour son élévation à une véritable science de l'homme.

Comme le soulignent Delfau et Roche, cette introduction dynamique de la dimension historique dans le domaine du savoir, dès le début du XIX^e siècle, favorise la distinction entre « les activités intellectuelles de type réflexif et les activités intellectuelles de type créatif⁴⁵ ». Bien que cette nouvelle opposition, inscrite dans le cadre plus général d'une certaine autonomie à laquelle aspirent la littérature, la critique, l'histoire, la philosophie, la sociologie,⁴⁶ se manifeste surtout dans la deuxième moitié du XIX^e siècle où on voit s'élaborer, avec Hippolyte Taine, une véritable méthode de critique littéraire, basée non plus sur une démarche empirique, mais sur des fondements scientifiques et des réflexions théoriques⁴⁷, la notion d'« historicité⁴⁸ » ainsi que la prise de conscience du caractère temporel des choses sont des phénomènes qui datent de la première moitié du siècle et qui sont indissociablement liés à un contexte moderne, dominé par la violente séparation entre l'ancien et le nouveau monde. M. Ambrière remarque que, dans de telles circonstances, « ni la croyance au progrès, ni la foi dans l'action providentielle de Dieu sur l'histoire que Bossuet avait formulée ne paraissent plus pouvoir rendre compte d'un univers où la pensée énorme du fait, sa dimension aléatoire, son caractère irréductible posent en termes nouveaux les problèmes de la causalité historique⁴⁹ ».

Autre facteur de grande importance à la naissance et au développement de la critique au XIX^e siècle : l'élaboration d'un système éducatif de plus en plus accessible au peuple. Car si la consommation littéraire de masse est, comme le soulignent Delfau et Roche⁵⁰, une des conditions de base pour la naissance de la critique moderne - puisque « la critique suppose en effet une consommation culturelle large, privilégiant l'écrit sur l'oral,

⁴⁵ DELFAU, Gérard et ROCHE Anne (1971). *Histoire, littérature : histoire et interprétation du fait littéraire*, Paris, Seuil, p. 22.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 65-68.

⁴⁷ FAYOLLE, Roger, *op. cit.*, p. 119-122.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁹ AMBRIÈRE, Madeleine (dir.) (1990). *Précis de littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 283.

⁵⁰ DELFAU, Gérard et ROCHE Anne, *op. cit.*, p. 24.

s'appuyant sur des circuits de diffusion nationaux et uniformes⁵¹ » - elle est étroitement liée à la mise en place des conditions favorables à l'amélioration de la qualité de l'instruction et à l'alphabétisation du peuple. Les progrès de la société française sur ce domaine se font sentir dès l'aube du XIX^e siècle. Delfau et Roche soulignent qu'en 1830, « le taux d'illettrés dépassait 50%⁵² », tandis qu'à la veille de 1880 avaient accès à l'instruction même des couches sociales considérées comme non privilégiées⁵³.

De plus, ils insistent sur les étapes décisives de la campagne entreprise par le régime de Napoléon III pour l'accélération de l'alphabétisation⁵⁴ : parmi les efforts de la politique éducatrice des années 1863-1869, ils distinguent « l'implantation systématique d'écoles primaires sous la monarchie de Juillet, à la suite de la loi Guizot⁵⁵ », l'imposition de la « gratuité totale de l'enseignement primaire⁵⁶ », la mise sur pied d'une « vaste campagne de promotion de l'instruction⁵⁷ » par l'encouragement de « l'ouverture de bibliothèques scolaires et communales⁵⁸ » et par l'exécution de l'idée révolutionnaire de la « création de cours pour adultes⁵⁹ ». Les résultats de cette politique qui se veut culturelle et qui est obligée de se plier aux nouvelles exigences d'une société qui s'oriente vers l'ère industrielle, ne tardent pas de se faire voir : selon une statistique « peu connue » comme la caractérisent G. Delfau et A. Roche⁶⁰, « à la veille de la loi Jules Ferry rendant obligatoire l'école primaire, déjà plus de 80% des conscrits savent lire⁶¹ ».

Ce processus d'alphabétisation, cependant, n'est pas un phénomène isolé : il est inextricablement lié à l'évolution industrielle qui s'annonce déjà sous la monarchie de Juillet, pour s'accélérer sous le second Empire et s'imposer comme la nouvelle réalité

⁵¹ *Ibid.*, p. 24.

⁵² *Ibid.*, p. 25.

⁵³ *Ibid.*, p. 27-28.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 25-26.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 26.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 26.

⁶¹ *Ibid.*, p. 26.

sociologique⁶². Cependant, la révolution industrielle a beau transformer profondément l'économie française, elle est en même temps responsable de l'écart, de plus en plus grand, qui se crée entre la ville et la province, entre la capitale et la France agricole⁶³. Les années 1830 à 1848 voient la bourgeoisie d'affaires s'imposer comme la nouvelle classe dirigeante, tant sur le plan politique que sur le plan économique. Composée de grands banquiers et d'hommes d'affaires, elle fait entrer la France dans l'ère capitaliste où naît le concept moderne de la société de consommation⁶⁴. Dans ce nouveau contexte, le commerce connaît un essor remarquable, les grandes villes changent d'aspect⁶⁵, Paris s'impose comme la métropole intellectuelle; les progrès techniques assurent le passage du pays dans une ère nouvelle, les moyens de transport - et surtout les chemins de fer - se développent, l'activité bancaire se trouve à la base du nouveau système économique⁶⁶.

Bien que cette nouvelle réalité d'embourgeoisement et d'industrialisation de la société soit à l'origine de grandes oppositions entre les classes sociales et que l'effort d'alphabétisation, examiné plus haut, cache souvent des intentions politiques difficilement associées avec la bonne volonté d'instruire le peuple⁶⁷, il n'empêche que les années 1830-1880 voient se constituer une des conditions les plus importantes à la naissance de la critique : un public « étendu, relativement homogène et désireux d'être guidé dans ses choix littéraires⁶⁸ ».

⁶² AMBRIÈRE, Madeleine, *op. cit.*, p. 130.

⁶³ *Ibid.*, p. 130.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 130-131.

⁶⁵ Madeleine Ambrière se réfère à la lettre du 1^{er} septembre 1837 de Balzac à Mme Hanska, où l'auteur décrit ainsi la nouvelle réalité : « Paris devient beau [...] les boulevards parquetés en bitume, éclairés par des candélabres de fer bronzé et au gaz, la richesse croissante des boutiques de cette foire de deux lieues de long, éternelle, et qui varie en œuvres nouvelles, composent un spectacle sans égal. Dans dix ans nous serons propres, la boue de Paris aura été rayée du dictionnaire. » (BALZAC, Honoré de 1832-1844. *Lettres à Madame Hanska*, textes réunis, classés et annotés par Roger Pierrot [1990], Paris, Robert Laffont, p. 403-404, cité ici par Madeleine Ambrière, *ibid.*, p. 131).

⁶⁶ AMBRIÈRE, Madeleine, *ibid.*, p. 130, 131.

⁶⁷ En se référant à l'ouvrage de Jean-Jacques Darmon : *Le Colportage de librairie*, Delfau et Roche remarquent que l'auteur y « dénonce avec raison les intentions politiques de cette campagne » (DELFAU, Gérard et ROCHE Anne, *op. cit.*, p. 26).

⁶⁸ *Ibid.*, p. 24.

ii) Les conditions qui concernent directement la littérature

Le développement de la critique littéraire en tant que discipline autonome ne dépend pas seulement de ces paramètres sociopolitiques, extérieurs à la littérature : il est en même temps conditionné par des facteurs qui concernent directement la littérature elle-même. Ainsi, les transformations radicales que subit le système d'édition et de diffusion se trouvent à la base de la nouvelle conception à l'égard de l'imprimé⁶⁹. Sur ce domaine, l'industrialisation joue un rôle catalyseur, car, en modernisant les procédés de fabrication de l'imprimé, elle favorise la création d'une presse à grand tirage où s'épanouira la critique littéraire journalistique. Madeleine Ambrière s'attarde sur l'idée révolutionnaire d'Émile de Girardin, journaliste et publiciste, qui, en 1836, conçoit une opération spectaculaire pour les données de l'époque : conditionné par l'accélération du rythme d'industrialisation, il est le premier, souligne Ambrière, à lancer un journal quotidien « à 40 francs l'abonnement annuel au lieu de 80 francs, prix habituel, très élevé⁷⁰ ». Il a aussi l'idée, poursuit-elle, d'y insérer des annonces publicitaires desquelles le journal doit vivre, et dont la multiplication, liée à l'idée de gros tirage, finit par attirer un nombre très élevé d'abonnés, dont la soif pour le roman donna naissance au feuilleton-roman⁷¹.

En même temps que l'industrialisation de la diffusion donne naissance aux grandes revues de l'époque (*Revue des Deux Mondes*, *Revue de Paris*), où le roman va trouver pendant des années un refuge⁷² et où va se développer la critique littéraire, elle favorise aussi la multiplication des petits journaux et petites revues où la critique littéraire trouve une place privilégiée⁷³, malgré le fait que l'appréciation des productions littéraires est souvent conditionnée par les orientations politiques de chaque journal⁷⁴.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁷⁰ AMBRIÈRE, Madeleine, *op. cit.*, p. 140.

⁷¹ *Ibid.*, p. 140.

⁷² Comme le souligne Madeleine Ambrière, c'est en réservant à ces revues la prépublication de leur production que des écrivains comme Balzac, Gautier, Musset assurent d'une part une « sécurité financière » et, d'autre part, « une annonce très utile à l'édition en volume » (*Ibid.*, p. 138).

⁷³ DELFAU, Gérard et ROCHE Anne, *op. cit.*, p. 38.

⁷⁴ Dans ses *Illusions perdues*, Balzac fait de Blondet le porte-parole de cette philosophie journalistique : « Comme Rubempré, les penchants de Lucien doivent être aristocrates; comme journaliste, il doit être

Une des conséquences immédiates de l'industrialisation de la littérature est le gigantisme de l'activité journalistique qui entraîne l'émergence quantitative du roman et, parallèlement, celle de la critique littéraire. Il est, par exemple, très intéressant d'observer que, dans un même journal ou une même revue à parution hebdomadaire, l'extrait du roman est, la semaine suivante, commenté par le critique du périodique. Ainsi, l'expansion du journalisme s'associe directement au développement de la critique.

Par ailleurs, à mesure que l'industrialisation de l'édition et de la diffusion avance, la notion du public se transforme et les lecteurs se familiarisent progressivement avec le livre, ce nouvel objet culturel qui devient une réalité fascinante et - ce qui est le plus important - accessible à un grand pourcentage de la population⁷⁵. Ainsi, se forme un public homogène, dont les lecteurs appartiennent tant à la moyenne qu'à la petite bourgeoisie et même au prolétariat⁷⁶.

Il serait pourtant naïf de croire que le passage de l'analphabétisme à la consommation croissante de livres s'opère rapidement. Il s'agit, au contraire, d'un long processus où le rôle du roman-feuilleton et de la littérature populaire⁷⁷ en général n'est pas à négliger. C'est en lisant les grands feuilletonistes (Eugène Sue, Alexandre Dumas, etc.) que les nouveaux lecteurs entrent en contact avec les notions de littérature, d'œuvre, d'auteur⁷⁸. En plus, ayant besoin d'orientation dans ses lectures, le public se laisse influencer par les articles de critique littéraire qui, comme nous l'avons déjà vu, abondent dans la presse de l'époque. C'est dans ce sens que l'industrialisation de l'édition, en favorisant la

pour le pouvoir, ou il ne sera jamais ni Rubempré ni secrétaire général. » (BALZAC, Honoré de (1843). *Illusions perdues*, Canada, Phidal [1995], p. 343).

⁷⁵ C'est ainsi que Zola décrit la nouvelle réalité : « L'instruction se répand, des milliers de lecteurs sont créés. Le journal pénètre partout, les campagnes elles-mêmes achètent des livres. En un demi-siècle le livre, qui était un objet de luxe, devient un objet de consommation courante. Autrefois, il coûtait cher; aujourd'hui les bourses les plus humbles peuvent se faire une petite bibliothèque. » (Émile Zola cité ici par Madeleine Ambrière, *op. cit.*, p. 327).

⁷⁶ DELFAU, Gérard et ROCHE Anne, *op. cit.*, p. 30.

⁷⁷ Sainte-Beuve dénonce le rôle de ce type de littérature qu'il préfère plutôt qualifier de « littérature industrielle » (SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin : « De la littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} septembre 1839, t. III, 5^e livre, p. 675-691).

⁷⁸ DELFAU, Gérard et ROCHE Anne, *op. cit.*, p. 34.

«consommation culturelle de masse⁷⁹», contribue, comme l'évoquent à juste titre G. Delfau et A. Roche, au changement du comportement et de la perception du public à l'égard de l'imprimé⁸⁰. Et c'est exactement cette nouvelle attitude qui est à l'origine du développement de la critique littéraire.

Dans le cadre de l'effet de toute cette évolution sur la production et sur le changement de l'attitude du lectorat envers l'imprimé, la disparition lente mais progressive de la littérature de colportage, héritage du siècle des philosophes, joue, Delfau et Roche insistent sur ce point, un rôle considérable. Comme ils le soulignent, il s'agissait surtout de « récits édifiants ou romanesques [...], (de) conseils pratiques de jardinage, d'hygiène, d'éducation⁸¹ », bref un type de contenu incompatible avec les besoins naissants d'une société qui aspire à la modernité, qui n'est plus caractérisée par la stabilité, mais dont l'évolution impose des rythmes très rapides et des modifications constantes sur tous les domaines. Par ailleurs, étant de par son contenu⁸² incompatible avec des concepts comme la comparaison, la vision historique des choses, le relativisme, la diversité, cette littérature de colportage excluait par définition toute notion de critique littéraire⁸³. Enfin, poursuivent Delfau et Roche à qui nous continuons à emprunter ces informations, la création de la presse à grand tirage et la disparition progressive du système traditionnel de diffusion (marchands ambulants) mettent les bases pour une certaine uniformisation entre le public populaire et celui des villes. Ainsi, même pour le lecteur de la campagne, l'imprimé « cesse d'être synonyme de feuille volante, d'almanach ou de livret pour devenir un livre au sens où nous l'entendons encore aujourd'hui »⁸⁴. Mais si considérable que soit l'influence des mutations matérielles et intellectuelles, tant extérieures à la littérature que directement liées à elle, au développement de la critique littéraire, il faut attendre la mise sur place des facteurs qui font d'elle une véritable profession, afin de

⁷⁹ *Ibid.*, p. 30.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 28-35.

⁸¹ *Ibid.*, p. 29.

⁸² « Elle décrivait un monde immuable, ou plutôt cyclique, rythmé par les saisons et la succession d'événements présentés comme autant d'accidents. La "sagesse" de proverbes, immuables eux aussi, tenait lieu d'explication. » (*Ibid.*, p. 29).

⁸³ *Ibid.*, p. 29.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 30.

parler d'institutionnalisation d'un nouveau métier et d'affirmation d'une véritable discipline.

iii) La professionnalisation et institutionnalisation de la critique littéraire au XIX^e siècle

S'il n'est pas faux de soutenir que le XIX^e siècle connaît le développement de la profession de critique ainsi que son affirmation en tant que discipline, c'est parce que déjà dans les années 1800-1835 se réunissent, comme nous l'avons examiné plus haut, les conditions favorables à une émergence quantitative de la critique littéraire, conséquence immédiate de l'essor de la presse, et plus particulièrement du soudain gigantisme de l'activité journalistique. Et dans un contexte où les liens entre le journalisme et la littérature se resserrent⁸⁵, la professionnalisation progressive de la critique littéraire devient la nouvelle réalité.

Ainsi, le trait principal de toute profession étant la reconnaissance officielle de son autonomie, dès le début du second Empire, et malgré une période de stagnation due à une censure pointilleuse imposée par un régime autoritaire⁸⁶, tant les grands journaux parisiens que la presse provinciale « ouvrent leurs colonnes à des critiques littéraires de très grande valeur⁸⁷ »; les revues aussi se montrent accueillantes à la critique littéraire et appuient sa diffusion⁸⁸ : la création de rubriques consacrées exclusivement à la critique littéraire prouve l'autonomie de la nouvelle profession. La régularité d'ailleurs avec

⁸⁵ AMBRIÈRE, Madeleine, *op. cit.*, p. 326.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 321.

⁸⁷ DELFAU, Gérard et ROCHE Anne, *op. cit.*, p. 38.

⁸⁸ Delfau et Roche suggèrent que la description par R. Fayolle de la contribution de la *Revue des Deux Mondes* à la promotion de la critique littéraire est révélatrice du rôle des revues à l'essor de la discipline : « Fidèle à son titre, la *Revue* se fait l'organe du cosmopolitisme et, à une époque où l'exercice de la critique littéraire lui semble devenu difficile en France même, elle se donne pour tâche de renseigner le public français sur l'état des littératures étrangères. Ses collaborateurs [...] sont [...] plutôt des historiens que des critiques. Mais en fournissant aux lecteurs de nouveaux points de comparaison, ils ont joué un rôle important dans l'histoire de la critique même. » (Roger Fayolle cité ici par Gérard Delfau et Anne Roche. *ibid.*, p. 39).

laquelle s'exerce le métier de critique (les « Lundis » de Sainte-Beuve en sont l'illustration la plus éclatante) impose à un public de plus en plus vaste l'idée de la noblesse et de l'utilité de cette activité moderne. Dans ce sens, la critique littéraire s'affirme non seulement en tant que profession, mais aussi en tant que véritable carrière. Nombreux sont les écrivains qui collaborent en tant que critiques aux journaux et aux revues de l'époque, car le journalisme devient pour eux le moyen le plus sûr d'assurer leur subsistance quotidienne. Le paiement, en outre, parfois assez élevé, permet à un grand nombre de critiques de vivre de leur métier.

Un autre trait qui dote la critique littéraire du XIX^e siècle de son aspect professionnel est « le prestige social qui s'attache à ceux qui l'exercent⁸⁹ ». Or, comme le montre Anne Maurel⁹⁰, si les siècles avant le XIX^e n'ont pas toujours montré un grand intérêt à connaître l'individu qui écrit, au XIX^e siècle l'auteur devient une figure centrale, car c'est en sa personne que se rencontrent la littérature et la société. Ainsi, les critiques atteignent peu à peu une notoriété considérable : Jules Janin, par exemple, auteur d'articles critiques au *Journal des débats* de la monarchie de Juillet à la fin du second Empire, est surnommé, remarquent Delfau et Roche, « Prince des critiques ». Bien qu'ils doutent du talent de Janin et s'étonnent d'une telle estime de la part de ses contemporains (« ni l'originalité ni la fermeté de sa pensée ne peuvent expliquer une telle consécration » disent-ils⁹¹), il devient clair que l'intérêt des lecteurs pour la rubrique littéraire va croissant, ce qui renforce le rôle de ceux qui la pratiquent. Le prestige accordé au statut du critique augmente : il ne s'agit plus de simples « marchands de phrases⁹² » vivant de leur commerce, mais de gens dont la profession devient une mission.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 40.

⁹⁰ MAUREL, Anne, *op. cit.*, p. 23.

⁹¹ *Ibid.*, p. 40.

⁹² «Vous tenez donc à ce que vous écrivez? lui dit [à Lucien de Rubempré] Vernou d'un air railleur. Mais nous sommes des marchands de phrases et nous vivons de notre commerce. Quand vous voudrez faire une grande et belle oeuvre, un livre enfin, vous pourrez y jeter vos pensées, votre âme, vous y attacher, le défendre; mais des articles lus aujourd'hui, oubliés demain, ça ne vaut à mes yeux que ce qu'on les paye.» Ce passage, tiré des *Illusions perdues* de Balzac, reflète bien l'image des critiques sous la monarchie de Juillet. Si nous avons choisi de le citer, c'est pour montrer la profonde transformation qui s'opère sous le second Empire au sujet du statut du critique.

Cependant, pour que la critique littéraire puisse s'affirmer en tant que discipline autonome, elle doit adopter une réflexion théorique, revêtir ses jugements de rigueur intellectuelle et rechercher l'élaboration d'une théorie scientifique. C'est le développement de l'institution universitaire qui, comme le soulignent Delfau et Roche, va doter la critique littéraire de ses fondements scientifiques⁹³. En même temps que l'enseignement supérieur s'institutionnalise, les universitaires deviennent un nouveau corps social qui vient s'ajouter aux cercles des critiques professionnels, dont la plupart sont des journalistes⁹⁴. La contribution de cette nouvelle caste à l'avancement de la critique littéraire est très importante, car si le journalisme a su professionnaliser et doter la critique d'un prestige social certain, ce sont les universitaires qui assurent l'éclat intellectuel de la nouvelle discipline⁹⁵.

Bien que consciemment conservatrice, classificatrice⁹⁶, érudite, tournée vers les œuvres du passé plutôt que vers les productions contemporaines, la critique universitaire inaugure une nouvelle époque pour l'avancement du genre. L'enseignement des professeurs se laisse pour la première fois imprégner par l'histoire, l'histoire littéraire, la sociologie, promues elles aussi en disciplines⁹⁷. Les exigences du « nouveau public⁹⁸ », celui des étudiants, ainsi que le nouveau type de contact qui s'établit entre l'enseignant et son auditoire⁹⁹ - donnant naissance à une pratique « différente à la fois des anciennes conférences publiques et de la chronique littéraire dans un journal¹⁰⁰ » - obligent la critique à rechercher la rigueur intellectuelle, l'objectivité, à doter la profession de préceptes d'un haut niveau. En plus, dans la deuxième moitié du siècle, le livre de critique

⁹³ DELFAU, Gérard et ROCHE Anne, *op. cit.*, p. 44.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 44.

⁹⁵ Delfau et Roche examinent les différentes étapes par lesquelles passe l'enseignement supérieur afin de s'assurer une renommée incontestable (*Ibid.*, p. 44-50).

⁹⁶ Cité par Albert Thibaudet. Jules Lemaître écrit sur Brunetière : « Tandis qu'il lit un livre, il pense, pourrait-on dire, à tous les livres qui ont été écrits depuis le commencement du monde. Il ne touche rien qu'il ne classe, et pour l'éternité. » (THIBAUDET, Albert : « Réflexions sur la littérature. Les trois critiques », *Nouvelle Revue Française*, tome XIX, n° CXI, 1^{er} décembre 1922, p. 726).

⁹⁷ DELFAU, Gérard et ROCHE Anne, *op. cit.*, p. 57.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 49.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 49.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 49.

remplacera, ainsi que le remarquent Delfau et Roche, le cours oral¹⁰¹. Grâce à Villemain, à Renan, mais surtout à Hippolyte Taine qui fut le premier à avoir fait de la littérature un objet de science - ce qui suppose l'élimination de critères d'esthétique ou de morale - et à avoir « systématisé (la) notion de la "production de l'œuvre d'art"¹⁰² », la critique universitaire, acquérant, peu à peu, plus d'importance que la critique journalistique, assure sa scientificité et sa promotion au rang de disciplines.

Mais si ce sont les universitaires qui assurent, dans une grande partie, le passage de la critique de l'empirisme à la science, si ce sont eux qui instaurent la critique en tant que discipline fondée sur des réflexions théoriques, telle que nous la connaissons aujourd'hui, c'est Sainte-Beuve qui, par son travail hebdomadaire, fait de la critique littéraire une véritable carrière et qui explore, pour la première fois dans l'histoire littéraire de la France, des voies qui jusque-là lui étaient étrangères : il devient ainsi l'incarnation de la critique de son temps. De ce seul point de vue, nous estimons que la méthode beuvienne, ainsi que les grandes oppositions que celle-ci a soulevées, méritent d'être étudiées à part.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 49.

¹⁰² *Ibid.*, p. 66.

iv) Sainte-Beuve

Beaucoup discuté de son vivant et violemment attaqué de toutes parts dès le lendemain de sa mort - le *Contre Sainte-Beuve* de Marcel Proust est sans doute l'expression la plus représentative de l'indignation de la critique moderne contre la méthode beuvienne -, Sainte-Beuve ne cesse de dominer et d'orienter non seulement la perception moderne de la critique littéraire, mais aussi celle de la littérature française en général¹⁰³. Son œuvre critique continue à être un point de référence même de nos jours, où la «nouvelle critique» - critique psychanalytique, structurale, existentialiste, marxiste, etc.¹⁰⁴ - conteste l'approche méthodologique du lundiste.

Ainsi que le démontre Anne Maurel, Sainte-Beuve conçoit la littérature comme «l'expression de l'homme tout entier¹⁰⁵» : selon lui, pour arriver à comprendre et à évaluer une œuvre, il faut d'abord avoir fait la connaissance de l'homme que le masque de l'écrivain cache. Toutefois, il ne s'agit pas d'une connaissance superficielle, mais d'une étude approfondie et minutieuse qui demande au critique de s'adonner à une recherche sérieuse consistant à recueillir toute information sur l'homme-écrivain, et de laquelle sera dégagée « toute une masse documentaire¹⁰⁶ » concernant la personne de l'auteur. Sainte-Beuve devient ainsi le premier à instaurer la critique biographique, qui explique l'œuvre par la vie de l'écrivain. Le critique doit, selon Sainte-Beuve, se poser une foule de questions sur l'écrivain, bien que celles-ci semblent « le plus étrangères à la nature de ses écrits¹⁰⁷ ». Et il explique :

« Que pensait-il en religion? Comment était-il affecté du spectacle de la nature? Comment se comportait-il sur l'article des femmes? sur l'article de l'argent? Était-il riche, était-il pauvre? Quel était son régime, quelle était sa manière journalière de vivre? etc. [...] Aucune des réponses à ces questions n'est indifférente pour juger l'auteur d'un livre et le

¹⁰³ CORBIÈRE-GILLE, Gisèle (1973). *Aperçus de l'œuvre critique de Charles Augustin Sainte-Beuve*, Paris, Nouvelles Éditions Deresse, p. II.

¹⁰⁴ Nous empruntons cette catégorisation de la critique de notre siècle à l'ouvrage d'Anne Maurel, *op. cit.*, 133 p.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 28.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 28.

¹⁰⁷ SAINTE-BEUVE, Charles Augustin : « Chateaubriand jugé par un ami intime », *Nouveaux Lundis*, tome III, 28 juillet 1862 (cité ici par Raphaël Molho, *op. cit.*, p. 104).

livre lui-même, si ce livre n'est pas un traité de géométrie pure, si c'est surtout un ouvrage littéraire, c'est-à-dire où il entre de tout¹⁰⁸. »

C'est ainsi qu'il se prend aux détails pour saisir « le tic familial, le sourire révélateur, la gerçure indéfinissable¹⁰⁹ ».

Si la mission du critique doit être, pour Sainte-Beuve, la recherche de la vérité à travers l'élaboration d'une biographie psychologique exacte même des moindres détails, celui-ci doit s'intéresser surtout aux premières années de l'existence de l'écrivain. Donnant lui-même l'exemple, Sainte-Beuve accorde une place particulière aux commencements de l'écrivain, au moment crucial de « formation de sa personnalité¹¹⁰ », à son éducation, à ses premières productions. Sur ce sujet, P. Moreau souligne : « C'est de Sainte-Beuve que date cette place privilégiée que les jeunesses et les débuts ont prise dans les études biographiques et littéraires. Dès son adolescence, il exprimait cette idée que le soleil du matin avait plus de charme que le soleil de midi¹¹¹. »

Si vers 1824, Sainte-Beuve - à l'incitation de Dubois, son ancien professeur de médecine - s'applique pour la première fois à la critique littéraire en s'essayant dans *Le Globe*, c'est parce qu'à ses yeux, faire de la critique est un moyen d'améliorer sa situation matérielle¹¹². « Rêvant d'égaliser les grands poètes [...] de son temps¹¹³ », il introduit - dans un premier temps de sa carrière - la poésie dans la critique même¹¹⁴, et aspire à ce que ses articles soient pris par les lecteurs comme « de simples essais sans prétention critique, l'auteur n'ayant cherché qu'un prétexte "pour produire (ses) propres sentiments sur le monde et sur la vie"¹¹⁵ ». C'est d'ailleurs dans cette période que Sainte-Beuve vient en contact avec le Romantisme naissant : attiré par le Cénacle et déjà intégré au groupe

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 104.

¹⁰⁹ Sainte-Beuve (article sur Diderot, juin 1831), cité par Roger Fayolle, *op. cit.*, p. 104.

¹¹⁰ MOREAU, Pierre (1964). *La critique selon Sainte-Beuve*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, p. 115.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 115.

¹¹² CORBIÈRE-GILLE, Gisèle, *op. cit.*, p. VI.

¹¹³ *Ibid.*, p. VI.

¹¹⁴ FAYOLLE, Roger. *op. cit.*, p. 104.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 105.

du *Globe*¹¹⁶, le jeune critique donne en 1827 son article sur les *Odes et Ballades* de V. Hugo, où, ainsi que le démontre Pierre Moreau, il fait preuve de perspicacité, en reconnaissant les germes du talent de Hugo :

« Que M. Hugo se garde surtout de l'excès de sa force; en poésie comme ailleurs rien de si périlleux que la force : si on la laisse faire, elle abuse de tout; par elle ce qui n'était qu'original et neuf est bien près de devenir bizarre; un contraste brillant dégénère en antithèse précieuse, l'auteur ne cherche que l'héroïque et il ne rencontre que le gigantesque; s'il tente jamais le gigantesque, il rencontrera le puéril¹¹⁷. »

Toutefois, cette attitude de Sainte-Beuve annonce déjà, comme l'explique P. Moreau, celle qui le séparera de ses amis de 1830¹¹⁸. Et c'est en les années 1840-1845 que Sainte-Beuve réussira à reconnaître son talent critique et s'adonner à sa carrière qu'il perçoit comme « vocation » : « J'entends avec une facilité prodigieuse les groupes, les familles littéraires, je les distingue presque à première vue, j'en saisis l'esprit et la vie. C'est ma vocation¹¹⁹. »

Visant au perfectionnement de sa méthode des *Portraits*, Sainte-Beuve est inlassablement « en quête du témoignage direct, du document explicateur¹²⁰ », il interroge « les survivants de l'époque dont il traite¹²¹ ». Mais, ne se limitant pas à la simple présentation de sa documentation, il l'examine à fond et essaie de l'interpréter le plus objectivement possible¹²² : « Le critique ne doit point avoir de partialité et n'est d'aucune coterie [...] Il passe résolument d'un camp à l'autre; et de ce qu'il a rendu justice d'un côté, ce ne lui est jamais une raison de la refuser à ce qui est vis-à-vis¹²³. » C'est pour cela que P. Moreau voit en Sainte-Beuve non seulement « un des précurseurs de la critique d'interview¹²⁴ »,

¹¹⁶ MOREAU, Pierre. *La critique selon Sainte-Beuve*, op. cit., p. 35.

¹¹⁷ Sainte-Beuve cité par Pierre Moreau dans *ibid.*, p. 35.

¹¹⁸ MOREAU, Pierre. *La critique selon Sainte-Beuve*, op. cit., p. 36.

¹¹⁹ En citant Sainte-Beuve (FAYOLLE, Roger (1972). *Sainte-Beuve et le XVIII^e siècle ou comment les révolutions arrivent*, Paris, Armand Colin, p. 43), R. Fayolle illustre son propos : « Une fois la crise des années 184-1845 surmontés, l'amertume de n'avoir réussi ni comme poète ni comme romancier s'estompe peu à peu et fait place à la satisfaction d'avoir trouvé sa vraie voie. »

¹²⁰ MOREAU, Pierre. *La critique selon Sainte-Beuve*, op. cit., p. 123-124.

¹²¹ *Ibid.*, p. 124.

¹²² *Ibid.*, p. 124.

¹²³ Sainte-Beuve cité par CORBIÈRE-GILLES, Gisèle, op. cit., p. IX-X.

¹²⁴ MOREAU, Pierre, *La critique selon Sainte-Beuve*, op. cit., p. 124.

mais aussi l'inventeur d'un autre type de critique appelée aujourd'hui « critique génétique¹²⁵ » : cette critique qui consiste à distinguer les étapes successives de la production d'une œuvre ainsi qu'à saisir les paramètres qui ont conditionné sa composition¹²⁶.

Étape décisive dans la carrière du critique : la Révolution de 1848 qui, comme le remarque Gisèle Corbière-Gilles, non seulement va « altérer profondément le cours de sa vie », mais mettra aussi en question les « principes et les critères de ses études littéraires¹²⁷ ». Avec l'installation du second Empire qui voit le Romantisme décliner, Sainte-Beuve dénonce l'échec de cette École, revendique le renouvellement de la poésie, revendication qui, selon Pierre Moreau, coïncide avec son rêve de « susciter un nouveau classicisme¹²⁸ »; il rompt avec plusieurs de ses anciens amis, quitte *le Constitutionnel* pour entrer au *Moniteur*, « journal du ministère¹²⁹ »; il voit en l'autorité du nouveau régime la seule façon d'imposer l'ordre. Ainsi, il accorde à la critique littéraire une fonction essentiellement sociale : elle doit contribuer au maintien de l'ordre, de la discipline, en s'opposant à tout ce qui va à l'encontre de la morale et de la tradition. Dans son article du 22 juillet 1862 consacré à Chateaubriand, il écrit :

« La littérature, la production littéraire, n'est point pour moi distincte ou du moins séparable du reste de l'homme et de l'organisation; je puis goûter une œuvre, mais il m'est difficile de la juger indépendamment de la connaissance de l'homme même, et je dirais volontiers : tel arbre, tel fruit. L'étude littéraire me mène ainsi tout naturellement à l'étude morale¹³⁰. »

Ainsi que le démontre Gisèle Corbière-Gilles¹³¹, Sainte-Beuve aspire à accorder de nouveau à la critique littéraire sa valeur perdue à cause de l'anarchie dans laquelle l'avait plongée la littérature industrielle. Ses critères littéraires ne se limitent plus à la simple

¹²⁵ *Ibid.*, p. 124.

¹²⁶ Définition donnée par Pierre Moreau dans *ibid.*, p. 124.

¹²⁷ CORBIÈRE-GILLE, Gisèle, *op. cit.*, p. xii.

¹²⁸ MOLHO, Raphaël, *op. cit.*, p. 20.

¹²⁹ MOREAU, Pierre, *La critique selon Sainte-Beuve, op. cit.*, p. 57.

¹³⁰ Sainte-Beuve cité par Raphaël Molho, *op. cit.*, p. 98.

¹³¹ CORBIÈRE-GILLE, Gisèle, *op. cit.*, p. XII-XIV.

compréhension et à la « connaissance désintéressée¹³² » de l'écrivain, mais sont conditionnés par la nouvelle perception qu'il a de son rôle : occupant une place privilégiée dans la presse parisienne et ayant consolidé sa situation matérielle¹³³, il ressent « un besoin impérieux d'exercer l'autorité d'un guide compétent et reconnu¹³⁴ ». Cependant, si Sainte-Beuve se transforme en moraliste et en défenseur ardent du passé, s'il passe de la peinture et de l'analyse au jugement¹³⁵, si le but qu'il se donne diffère, sa technique ne changera pas : il continuera toujours, Corbière-Gilles insiste sur ce point, à explorer l'homme afin de comprendre l'œuvre; il ne renoncera pas à la recherche de la vérité¹³⁶; il voudra toujours enrichir sa documentation; il ne se lassera jamais de fouiller « toute une bibliothèque pour écrire la centaine de lignes d'un portrait des *Lundis*¹³⁷ ».

Malgré son apport incontestable, la méthode beuvienne, privilégiant l'homme sur le texte, sera dès les derniers jours du critique contestée, et continuera de l'être même de nos jours. Ainsi, Gustave Lanson, dans l'avant-propos d'*Hommes et livres* (1895), condamne l'approche critique de Sainte-Beuve :

« [...] Pendant qu'il formait ses dossiers d'anatomie morale, il abandonnait la besogne de la critique littéraire, et même on peut dire que, si l'on prétendait, sur l'exemple de Sainte-Beuve, la réduire au genre d'études où il s'enfermait, on aurait faussé gravement la méthode. [...] L'homme, dans ses études, masque l'œuvre; l'œuvre se subordonne à l'homme, et c'est le contraire qui est juste¹³⁸. »

La critique contemporaine, d'ailleurs, s'oppose à l'idée que l'œuvre littéraire est le produit de l'homme qui se cache derrière l'écrivain. Pour elle, ce n'est pas l'observable ou le connu qui conditionne la production littéraire; au contraire, comme le souligne Paul Valéry :

¹³² *Ibid.*, p. XIV.

¹³³ *Ibid.*, p. XIII.

¹³⁴ *Ibid.*, p. xii.

¹³⁵ En 1850, il note dans ses *Cahiers* : « En critique, j'ai assez fait l'avocat, faisons maintenant le juge. » (Sainte-Beuve cité par Raphaël Molho, *op. cit.*, p. 20).

¹³⁶ CORBIÈRE-GILLE, Gisèle, *op. cit.*, p. XIV.

¹³⁷ DELFAU, Gérard et ROCHE Anne, *op. cit.*, p. 53.

¹³⁸ Gustave Lanson cité ici par Pierre Moreau (MOREAU, Pierre, *La critique selon Sainte-Beuve, op. cit.*, p. 10).

« Tout ce qui compte est bien voilé, les témoins et les documents l'obscurcissent [...] Les prétendus renseignements de l'histoire littéraire ne touchent donc presque pas à l'axe de génération des poèmes. Tout se passe dans l'intime de l'artiste, comme si les événements observables de son existence n'avaient sur ses ouvrages qu'une influence superficielle. Ce qu'il y a de plus important, l'acte même des Muses, est indépendant des aventures, du genre de vie, des incidents, et tout ce qui peut figurer dans une biographie¹³⁹. »

Mais l'indignation de la critique moderne contre la méthode beuvienne trouve sans doute sa meilleure expression dans le *Contre Sainte-Beuve* de Marcel Proust. Pour l'auteur, une des plus grandes fautes de la méthode de Sainte-Beuve est qu'elle favorise l'investigation minutieuse de toutes les particularités de l'homme-écrivain, qu'elle demande à l'histoire de sa famille la nature de son génie, risquant ainsi de sous-estimer de très grands talents :

« L'œuvre de Sainte-Beuve n'est pas une œuvre profonde. (S)a fameuse méthode [...] méconnaît ce qu'une fréquentation un peu plus profonde avec nous-mêmes nous apprend : qu'un livre est le produit d'un autre *moi* que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices [...] c'est-à-dire précisément sur tous les points où le moi véritable du poète n'est pas en jeu¹⁴⁰. »

Et d'un ton ironique, il choisit l'exemple suivant pour ridiculiser la méthode du portraitiste :

« La meilleure preuve (de la fausseté de sa méthode) est que Sainte-Beuve, ayant connu Stendhal, ayant recueilli auprès de M. Mérimée et de M. Ampère tous les renseignements qu'il pouvait, s'étant muni, en un mot, de tout ce qui permet, selon lui, au critique de juger plus exactement d'un livre, a jugé Stendhal de la façon suivante : « Je viens de relire, ou d'essayer, les romans de Stendhal; ils sont franchement détestables¹⁴¹. »

Bien que le *Contre Sainte-Beuve* soit sans aucun doute une œuvre très puissamment écrite, l'auteur - dans son effort d'illustrer le mieux possible les objections de la nouvelle critique à l'approche de Sainte-Beuve - pousse parfois ses commentaires jusqu'à l'exagération : ainsi, il considère l'œuvre critique de Sainte-Beuve comme une œuvre sans valeur¹⁴² et sans profondeur, dans laquelle il ne voit que mensonge :

« Comme si le mensonge constant de la pensée tenait chez lui à l'habileté factice de l'expression, en cessant de parler en prose il cesse de mentir [...] Seulement si le

¹³⁹ Paul Valéry cité par Pierre Moreau dans *ibid.*, p. 12.

¹⁴⁰ PROUST, Marcel (1954). *Contre Sainte-Beuve*, coll. « folio/essais », Paris, Gallimard, p. 126-127.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 128.

¹⁴² « Aimer Sainte-Beuve, écrit Proust, c'est sans doute aimer dans le monde ce qui y perce à jour le ridicule. ce qu'il y a de niais dans la fatuité de Lamartine, d'indélicat dans l'égoïsme de Cousin, de risible dans le poète Vigny. » (*Ibid.*, p. 27).

mensonge l'abandonne, tous ses avantages l'abandonnent aussi. Comme un homme habitué à l'alcool et qu'on met au régime du lait, il perd, avec sa vigueur factice, toute sa force¹⁴³. »

À ces accusations sans doute hyperboliques répond dans son *Pour Sainte-Beuve* José Cabanis : « *Mensonge* en est trop, dit-il¹⁴⁴. » Et il justifie le choix de la méthode critique adoptée par Sainte-Beuve de la façon suivante : « Parfois l'homme masque et cache l'œuvre, loin de l'expliquer, Proust était en droit de le dire, songeant peut-être à lui-même. Mais aussi l'œuvre révèle et dévoile l'homme, on peut "y démêler ce qu'il y a mis à son insu et ce à quoi il n'avait pas songé", et c'est de cela que Sainte-Beuve est surtout curieux, s'attachant en effet à l'auteur qu'au livre¹⁴⁵. »

S'il n'est pas juste d'ignorer les défauts de la méthode de Sainte-Beuve - son obsession de rechercher un moi du poète qui, en réalité, n'est que purement extérieur et qui ne permet pas d'écouter la voix d'un écrivain mais de juger un homme; son incapacité de discerner les vrais talents de son époque; sa fidélité aveugle à un goût de la mesure et sa soumission à un certain Idéal de règle esthétique; le conditionnement de son œuvre par ses préoccupations politiques -, il ne faut pas non plus omettre d'insister sur la contribution de son œuvre critique à l'avancement de la nouvelle discipline. Ainsi, Sainte-Beuve a inauguré une méthode intellectuelle qui, pour la première fois dans l'ordre littéraire, favorise la pénétration du livre jusqu'à l'homme, mettant en évidence « l'importance des liens parfois invisibles qui unissent le créateur et son livre¹⁴⁶ »; en assurant, par ailleurs, le passage de la critique au rang de profession, il la dota d'un prestige social inébranlable; en aspirant devenir « un classificateur des talents et même, s'il se peut, des esprits¹⁴⁷ », il donna à la critique des intentions scientifiques; en croyant au caractère unique de chaque poète, il intégra dans sa critique « l'esprit de finesse, et par delà, la relativité des goûts, ce qui s'appelle le goût¹⁴⁸ ». Sa critique est plutôt « un art de lire, un art d'enseigner au public de lire, un art, enfin, d'enseigner aux écrivains eux-

¹⁴³ *Ibid.*, p. 145.

¹⁴⁴ CABANIS, José (1987). *Pour Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, p. 101.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 101.

¹⁴⁶ CORBIÈRE-GILLE, Gisèle, *op. cit.*, p. xv.

¹⁴⁷ Sainte-Beuve cité par Raphaël Molho, *op. cit.*, p. 18.

mêmes à se relire et découvrir dans leurs propres œuvres ce qu'ils y ont mis parfois sans le vouloir¹⁴⁹. »

Comme le souligne P. Moreau, Sainte-Beuve ne fait pas que la critique : il fait de la littérature sur la littérature, « de la littérature au second degré¹⁵⁰ », comme il l'appelle. Avec l'écriture de l'œuvre, qui devient sa matière première, lui, il fait une seconde écriture, et devient - dans une certaine mesure - le précurseur de la critique moderne qui se veut non pas une sorte de police littéraire, mais une discussion, une parole autour du livre. Grâce à des penseurs et à de grands passionnés de la critique comme Sainte-Beuve, le XIX^e siècle connaît l'émancipation de la critique littéraire, son institutionnalisation, son élévation au rang de disciplines autonomes; et c'est dans la critique du XIX^e siècle que celle de notre époque a puisé - en grande partie - ses principes et ses méthodes, a fondé son existence.

Cependant, la critique moderne prend ses racines dans un type de critique qui, parmi ceux que connut le XIX^e siècle, est d'une fraîcheur, d'une perspicacité et d'une créativité uniques. Il s'agit de la critique artiste, telle que la pratiquèrent les grands créateurs romantiques, surtout ceux de la première moitié du siècle. Et c'est exactement la particularité de leur critique - tant au niveau des idées qu'au niveau de la façon particulière dont ces idées sont exprimées - qui sera au centre de nos préoccupations dans le chapitre suivant. Cédons-leur donc la parole, car comment peut-on refuser « aux créateurs le droit de juger les autres, si l'on songe que ce serait du même coup enlever à l'histoire de la critique Aristote, Horace, Pascal, Corneille, Boileau, Molière, Racine, Voltaire, Goethe, Chénier, Lamartine et Victor Hugo lui-même¹⁵¹ »?

¹⁴⁸ MOREAU, Pierre, *La critique selon Sainte-Beuve*, op. cit., p. 125.

¹⁴⁹ MOLHO, Raphaël, op. cit., p. 16.

¹⁵⁰ MOREAU, Pierre, *La critique selon Sainte-Beuve*, op. cit., p. 127.

¹⁵¹ SOURIAU, Maurice (éd.) dans HUGO, Victor (1827). « Préface », *Cromwell*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 328 p.

DEUXIÈME CHAPITRE

Le discours des créateurs contre les critiques

i) Justification du choix des textes étudiés

Nombreux sont les textes où se manifeste l'attitude hostile des créateurs du XIX^e siècle à l'égard d'une critique tournée vers le passé et régie par les principes d'une esthétique classique, tant au niveau des idées qu'au niveau de l'expression de ces idées. Mais si nous avons choisi de nous limiter seulement à quelques-uns, c'est parce que nous estimons que ces textes regroupent les caractéristiques les plus exemplaires et les plus représentatives de la critique artiste.

Suivant l'ordre chronologique, ces textes sont : « Discussion avec Z... sur Romantisme et Classicisme » de Victor Hugo (1824); la « Préface » de *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier (1834); « XI^e lettre d'un voyageur » de George Sand (1836) et « Lettre à M^{me} la Comtesse E. sur M. Sainte-Beuve à propos de *Port Royal* » de Balzac (1840). Bien que fondatrices du Romantisme et exemplaires d'une nouvelle rhétorique que nous qualifierons de « romantique » par opposition à la rhétorique classique, la « Préface » de *Cromwell* et la « Préface » des *Études Françaises et Étrangères* ne seront abordées que dans la mesure où elles nous permettront de soumettre les résultats de l'analyse du discours de nos auteurs à l'épreuve de la lecture de ces textes théoriques. Dans ce sens, la « Préface » de Hugo et celle de Deschamps nous permettront d'inscrire le contenu du corpus dans le cadre du débat entre les Romantiques et les Classiques, afin de montrer le conditionnement des idées de nos auteurs par les valeurs de la nouvelle École. Car, notre propos ne vise pas à l'étude du débat entre les Modernes et les Anciens, mais à l'examen du discours des auteurs contre la critique de l'époque et grand nombre de ses représentants.

Mais pourquoi privilégier ces textes particuliers? Diverses raisons ont motivé notre choix. Premièrement, à l'exception du texte de Hugo qui date de la Restauration, les textes de notre corpus sont écrits au cours de la monarchie de Juillet, période qui voit le Romantisme s'affirmer, et même l'emporter sur le Classicisme. En plus, ils se rejoignent tous tant par leur forme - ils ont tous un aspect épistolaire ou préfaciel -, que par leur

contenu. Nous verrons, par exemple, que plusieurs des idées qu'ils contiennent reviennent presque chez tous les auteurs : la conception anti-utilitaire de l'art; l'idée que les critiques, jaloux du talent et de la créativité des artistes se limitent à attaquer un idéal qui leur est insaisissable; la supériorité d'une critique immanente par rapport à une critique extérieure à l'œuvre; l'idée que tout sujet relève de l'art et que, par conséquent, les restrictions que la critique veut imposer aux choix des créateurs sont inacceptables comptent parmi les arguments dont les auteurs se servent à plusieurs reprises.

En plus, les textes de notre corpus posent de très sérieuses questions concernant le rôle, la fonction, les limites de la critique. Ils dénoncent, par exemple, le mercantilisme d'une critique journalistique; ils s'indignent contre une critique souvent aveugle devant les chefs-d'œuvre contemporains; ils contestent l'utilité et l'efficacité d'une critique mesquine, qui s'arrête aux détails au détriment de l'ensemble et qui s'empresse à relever un à un les défauts, sans s'arrêter aux beautés de l'œuvre. À ces approches stériles, dictées par la logique, la pure raison, la parfaite objectivité, la modération, les auteurs proposent une critique spontanée, enthousiaste, qui fait appel aux émotions du lecteur et qui est, à leurs yeux, la seule capable de guider l'artiste sans le décourager. De cette façon, ils aspirent à fonder la légitimité et la supériorité d'une critique artiste ainsi qu'à mettre en question la compétence de leurs juges.

Mais ce n'est pas seulement leur philosophie commune qui nous a incité à privilégier l'étude de ces textes particuliers. C'est aussi la singularité de l'approche de chacun, l'unicité de sa perspective qui a conditionné notre choix. Si le discours de Hugo, d'une extrême civilité, insiste sur l'importance du dialogue, de l'interaction entre le créateur et le critique, la parole de Gautier, ouvertement caustique, féroce, vise surtout à ridiculiser les représentants d'une critique moralisatrice et utilitaire. Le propos de Sand, lui, cherche à distinguer la créativité des artistes de la stagnation de leurs juges, et devient l'incarnation d'une critique positive, constructive en suggérant des solutions précises dans le but de détourner la critique d'une industrialisation néfaste; enfin, le discours de Balzac ajoute une autre dimension à la problématique de notre sujet, en définissant indirectement

la critique et en ridiculisant, à travers une attaque personnelle contre l'homme Sainte-Beuve et la parodie de son style, l'incompétence créatrice des critiques.

En effet, chacun des textes de notre corpus propose, à sa manière, une définition de la critique et applique, à sa propre façon, les principes d'une rhétorique que nous qualifierons de « romantique ». Basé sur une subjectivité qui n'exclut pas toutefois la justesse des jugements; caractérisé par la sensibilité, l'émotion, la passion, l'enthousiasme, l'expressivité, l'humour, l'ironie, le discours critique des auteurs devient, sous leur plume, une forme de littérature. Il annonce ainsi la conception de la critique moderne, telle que la définira Baudelaire dans la deuxième moitié du siècle et telle que la pratique notre siècle. Dans ce sens, l'étude de la parole des créateurs nous amènera à proposer une autre lecture de l'œuvre baudelairienne et à admirer la critique des auteurs comme la plus éloquente et la plus représentative des aspirations d'un siècle romantique, d'un siècle qui essaie de se définir, de déterminer son identité.

ii) Étude des textes proprement dite

a) « Discussion avec Z... sur Romantisme et Classicisme »

Si, comme le souligne Albert W. Halsall, c'est surtout dans « la prescriptivité stylistique et grammaticale attribuée à la discipline (de rhétorique) par les rhéteurs du collège » ainsi que dans « la valeur supérieure que les “professeurs de rhétorique” accordaient à l'imitation de modèles anciens¹⁵² » que réside l'aversion de Hugo pour la vieille rhétorique, l'auteur des *Misérables* est indéniablement un des orateurs les plus éminents de la littérature française. Mais bien que la force argumentative de ses écrits repose, dans une grande partie, sur de nouvelles valeurs proposées par l'École romantique¹⁵³ - telles l'imagination, la démesure, la passion, la spontanéité, l'émotion -, sa connaissance profonde de la rhétorique ancienne peut être facilement décelée :

« Nous ne croyons pas, écrit Geraud Venzac, que les *Tropes* de Dumarsais ni le *Lycée de la Harpe* aient pu retarder sensiblement l'envol des métaphores ou des emphases ou des antithèses proprement hugoliennes. Mais c'est là qu'il a appris à nommer l'antithèse, l'emphase et la litote; par eux qu'il a su qu'il existait des règles, des modèles, un métier. Il rejettera un jour les “règles” et les modèles - beaucoup moins qu'il n'a cru¹⁵⁴. »

Cependant, notre but n'est pas de montrer où exactement finit l'influence de la rhétorique ancienne, telle que les maîtres de Hugo la lui avaient enseignée, et où commence la rhétorique « hugolienne », mais plutôt d'étudier comment la coexistence et l'interaction de ces deux types de rhétorique fournissent au texte que nous avons choisi de retenir sa force persuasive et à son auteur la particularité de son éloquence. Ce qui nous préoccupera, donc, c'est, d'une part, comment Hugo arrive à détruire complètement les arguments de son interlocuteur et à faire triompher sa propre pensée; d'autre part, nous examinerons, à partir de l'étude déjà consacrée à ce sujet par Jacques Seebacher¹⁵⁵, à quel degré son discours combine si harmonieusement hostilité et politesse, polémique et

¹⁵² HALSALL Albert (1995). *Victor Hugo et l'art de convaincre*, Montréal, Les Éditions Balzac, p. 20.

¹⁵³ Nous pensons notamment à la « Préface » de *Cromwell* de Hugo et à la « Préface » aux *Études Françaises et Étrangères* d'Émile Deschamps.

¹⁵⁴ VENZAC, Geraud cité par HALSALL, Albert, *Ibid.*, p. 21.

¹⁵⁵ Notamment : SEEBACHER, Jacques (1979) : « La polémique chez Victor Hugo », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, mai, no. 31, p. 207-222.

courtoisie, violence et parfaite civilité, sarcasme et honnêteté : il s'agira de voir comment, à partir de cette tactique, Hugo finit non seulement par l'emporter sur Z., mais aussi par faire preuve d'une supériorité et d'une noblesse de caractère uniques.

La « Discussion avec Z... sur Romantisme et Classicisme » est un dialogue dans lequel Hugo s'engage avec le critique du journal des *Débats*, Hoffmann, qui signe Z. Leur discussion commence le 14 juillet 1824 - à propos de la critique d'Hoffmann des *Nouvelles Odes* de Victor Hugo -, pour se terminer le 12 août de la même année. Si elle s'étale sur deux mois, c'est parce qu'après la première lettre par laquelle Hugo répond à Z., le dernier préfère mettre fin à son dialogue avec un locuteur aussi doué que Hugo, en commentant très brièvement et de façon malveillante les intentions de son adversaire; ainsi, ne voulant plus donner suite à leur « discussion », qui est plutôt un débat oratoire dans lequel c'est Olympio qui excelle, Z. empêche la publication de la réponse dans les *Débats*. C'est alors que Hugo s'adresse à la *Gazette de France* où il fait paraître sa «lettre *proscrite*», dans laquelle il se demande d'un ton clairement ironique, mais tout aussi courtois : « M. Z. est, à juste titre, partisan de la *tolérance*, en matières religieuses et politiques : je serais curieux de savoir ce qu'il pense de la tolérance en matière littéraire^{156?} »

Nous nous attarderons surtout sur la première lettre de Victor Hugo, publiée dans le journal des *Débats* le 26 juillet 1824. Cette lettre constitue la première réponse de l'auteur à Z., et plus particulièrement à deux propositions que le critique des *Débats* formule et qui sont reprises par Hugo : a) « c'est dans le style des différents écrivains qu'il faut chercher le véritable caractère du classique et du romantique¹⁵⁷ » et b) « la principale différence qui existe entre les deux genres consiste en ce que les classiques prennent leurs modèles, leurs formes et leurs couleurs dans la nature, dans le monde réel [...], tandis que les romantiques les cherchent dans le monde idéal et fantastique¹⁵⁸ ».

¹⁵⁶ HUGO, Victor (1824). « Discussion avec Z... sur Romantisme et Classicisme », Jean Massin (dir.), *Œuvres Complètes*, t. II. Paris. Le Club Français du Livre, p. 548.

¹⁵⁷ Hoffmann cité par Victor Hugo (*Ibid.*, p. 534).

¹⁵⁸ Hoffmann cité par Victor Hugo (*Ibid.*, p. 534).

Bien que l'enjeu principal de la discussion consiste, comme le révèlent d'ailleurs le titre de l'article et le contenu des remarques de Z., en la distinction entre Romantisme et Classicisme, Hugo réussit à poser la question sur un autre plan, faisant ainsi intervenir dans le débat toute une problématique portant sur l'évaluation des œuvres, et plus particulièrement sur l'importance du dialogue entre le créateur et le critique, dialogue qui non seulement ouvre de nouvelles voies de réflexion sur la fonction critique, mais qui permet en même temps au jugé d'assumer, à son tour, le rôle de juge pour accepter ou contester le propos de son critique, pour se défendre et s'expliquer sur ses choix, se prononcer sur sa conception personnelle de l'art, éclairer ses lecteurs de ses intentions. Le droit de parole du créateur confrontant son critique devient revendication; la prise de position dynamique du poète face aux jugements de la critique se trouve au centre des préoccupations de Hugo qui, en accordant une place privilégiée à l'intervention personnelle du créateur - intervention qu'il conçoit plutôt comme une obligation -, introduit une nouvelle dimension dans la conception et la pratique de l'appréciation littéraire.

Ainsi, dès l'ouverture de son discours, Hugo exprime la nécessité d'entamer un dialogue avec son juge : « De retour à Paris, après une absence de quelques jours, on me communique l'article que vous avez bien voulu me consacrer dans *le Journal des Débats* du 14 juin; et j'éprouve le besoin de m'en entretenir avec vous-même¹⁵⁹. » C'est pour cela sans doute qu'il préfère donner à sa parole une forme épistolaire : une lettre est écrite dans l'attente d'une réponse, ce qui permet la continuation de la discussion. Après avoir annoncé l'objet et le but de son propos qui est d'« ajouter quelques observations » aux commentaires de Z., c'est par la « philophronèse », figure que la rhétorique ancienne met à sa disposition et qui vise à faire l'éloge de l'adversaire, à exprimer la sympathie que celui-ci inspire à l'énonciateur, Hugo arrive à provoquer l'attention et la bienveillance des lecteurs à son égard : en montrant qu'il n'a aucun préjugé envers son interlocuteur, qu'il le respecte en tant que critique, qu'il admire son intégrité et son professionnalisme,

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 534.

l'auteur fait preuve d'impartialité et d'ouverture d'esprit, qualités indispensables aux juges compétents :

« Monsieur, [...] je vous dois beaucoup de remerciements [...] C'est un hommage de véritable estime que je me plais à vous rendre, Monsieur. Vous n'êtes pas de ces avocats qui ne plaident qu'à condition de n'être pas contredits, ni de ces athlètes qui s'arrogent les honneurs de la victoire sans avoir couru les chances du combat. Vous savez plus que personne qu'il est trop aisé d'avoir raison dans le monologue, et vous serez charmé, en me voyant réclamer la parole après vous, de voir que je n'ai pas du moins oublié le précepte classique qui veut que chacun parle à son tour : *Amant alterna cantæne*¹⁶⁰. »

Comme si Hugo avait prévu la réaction ignoble qu'aurait Hoffmann quelques jours plus tard! Comme s'il savait, dès le début, que Z. aurait préféré le monologue au dialogue et qu'il finirait par se prouver indigne de l'éloge que Hugo lui avait si poliment adressé! Ce qui est remarquable, d'ailleurs, c'est que Hugo ne changera pas de ton tout au long de sa discussion avec Z. : il ne cessera pas de faire preuve d'extrême courtoisie envers une personne peu digne d'un tel comportement. Mais n'est-ce pas dans cette attitude que réside en grande partie la force de l'argumentation de Hugo? En effet, l'adoption d'un tel langage s'avère un grand avantage pour l'orateur, dans la mesure où, faisant ressortir la noblesse de son caractère et prouvant, de façon éclatante, l'objectivité de son discours, elle favorise l'adhésion des esprits. C'est ainsi d'ailleurs que ressortira, par la suite, dans toute sa splendeur, l'incompétence argumentative de Z. devant Hugo : l'hommage que notre auteur a rendu à Hoffmann ne servira qu'à faire baisser l'estime des lecteurs à l'égard du critique. Ainsi, cette politesse qu'il pousse parfois à l'extrême, permet à Hugo de légitimer la violence de ses attaques et de justifier la virulence de sa polémique. Comme le souligne Jacques Seebacher :

« Hugo évite et excède à la fois ce que nous appelons polémique, par deux traits fortement marqués de son caractère : une aptitude exceptionnelle à assumer violence, cruauté, [...] et d'autre part une urbanité, une politesse, un sens extrêmement délicat non seulement des convenances de société, mais encore de la fraternité et de la confraternité, de l'amitié surtout, de la courtoisie. A la fois donc cynisme qui fait voler en éclats toute institution et le souci le plus exact des devoirs du monde¹⁶¹. »

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 534.

¹⁶¹ SEEBACHER, Jacques, *op. cit.*, p. 207.

En outre, l'intervention du créateur devient d'autant plus importante que les jugements du critique peuvent conduire le lecteur dans des voies que le poète n'avait nullement l'intention de tracer. Par conséquent, c'est le devoir, l'obligation sacrée de l'auteur de participer activement, à chaque fois que cela s'avère nécessaire, à l'évaluation de sa propre production littéraire, afin de combler les lacunes de la critique et de proposer à son public une lecture de son œuvre, fidèle à l'esprit dans lequel celle-ci a été conçue. Sans nier l'importance de la fonction critique, Hugo met en question la capacité d'une critique transcendante de guider du dehors le travail de l'écrivain, et il avance l'idée qu'il reprendra dans son *William Shakespeare*, selon laquelle le créateur est le meilleur interprète de son œuvre : « Quoi donc! pas de critiques? Non. Pas de blâme? Non. Vous expliquez tout? Oui¹⁶². » Cependant, cette approche est proposée avec beaucoup de tact de la part de Hugo qui, en tant qu'orateur habile, sait que la crédibilité de son discours repose en grande partie sur l'opinion que les récepteurs de son message se feront de lui :

« Vous ne pensez pas, Monsieur, poursuit Hugo, que ce soit un sentiment d'amour-propre blessé qui me fasse élever ici la voix. J'ai cru apercevoir dans votre spirituel article, quelques erreurs spécieuses qui, accréditées par un journal célèbre et par un critique distingué, pourroient, dans l'état actuel de notre littérature, avoir de fâcheux résultats. [...] D'ailleurs, je n'ai jamais compris à quoi bon faire sa propre apologie : est-ce qu'on peut se servir de bouclier à soi-même¹⁶³? »

Par cet argument, si éloquemment exprimé et renforcé par une question rhétorique à laquelle la réponse est évidente, l'auteur réussit non seulement à rejeter une objection de son adversaire avant même que celle-ci soit formulée, mais aussi à gagner la sympathie et le respect des lecteurs, en montrant qu'il est mû par des sentiments beaucoup plus nobles que l'intérêt personnel. Ainsi, une fois encore, il persuade son public de l'honnêteté, de la sincérité et de l'objectivité de son propos.

Après cette introduction et après avoir, « avec la plus exquise courtoisie [...] relev(é) un énorme contresens que Z. a(vait) fait sur une strophe des *Odes*¹⁶⁴ », Hugo insiste sur les propositions du critique au sujet des Romantiques. L'idée d'Hoffmann selon laquelle la

¹⁶² HUGO, Victor (1864). *William Shakespeare*, Paris, Flammarion [1973], p. 229.

¹⁶³ HUGO, Victor, « Discussion avec Z... sur Romantisme et Classicisme », *op. cit.*, p. 534.

¹⁶⁴ SEEBACHER, Jacques, *op. cit.*, p. 216.

différence essentielle entre l'écriture romantique et l'écriture classique peut se réduire au style que les créateurs des deux Écoles adoptent, sert de base à Hugo pour s'exclamer d'un ton nettement ironique :

« “Il n’y a donc, dites-vous, que LE STYLE qui puisse nous fournir les moyens de tracer une ligne de démarcation (entre le classique et le romantique).” Je prends acte de cet aveu. Ainsi tombent toutes ces accusations banales dirigées contre les auteurs contemporains sur le choix de leurs sujets, l’irrégularité de leurs compositions, etc. Ils ne diffèrent des *classiques* que par *Le Style!* Voilà qui est solennellement établi¹⁶⁵. »

Mais le sarcasme de notre auteur devient plus mordant lorsqu’Hoffmann essaye de démontrer que « les classiques prennent leurs modèles, leurs formes et leurs couleurs dans la nature, dans le monde réel et sensible, tandis que les romantiques les cherchent dans le monde idéal et fantastique¹⁶⁶ ». Ainsi, la thèse de Z. s’écroule devant la logique des syllogismes de son adversaire courtois, colorée par la répétition d’exclamations ironiques :

« Ici, il me semble que je rêve, et j’aurais besoin de tous les points d’exclamation dont on dit ces pauvres *romantiques* si prodigues. Comment! Monsieur, les *romantiques* ne veulent par reconnoître une vérité qui est proclamée dans tous leurs écrits [...] Voyez un peu, si cela étoit, quel degré de folie ou de puissance il faudroit supposer aux *romantiques!* [...] Des *formes* et des *couleurs* appartiennent nécessairement à des objets physiques; indiquez-moi donc, Monsieur, quel moyen ces heureux *romantiques* emploient pour trouver des *formes* et des *couleurs* dans le monde idéal, c’est-à-dire des choses matérielles dans le monde immatériel¹⁶⁷. »

Une fois que Hugo a affirmé que les Romantiques ne peuvent emprunter les formes et les couleurs de leurs sujets que dans le monde réel et concret, il peut soutenir que ces formes et couleurs, ayant nécessairement le statut de « corps », appartiennent au monde physique. Et pour tourner en dérision l’argumentation de Z., Hugo se sert des propos de son juge, afin de montrer que, selon le syllogisme de son adversaire, il n’y a, en effet, aucune distinction entre les Romantiques et les Classiques! Voilà comment, à partir des arguments d’Hoffmann, le poète des *Nouvelles Odes* réussit, suivant une démarche parfaitement logique, non seulement à mettre en question la valeur du propos de Z.

¹⁶⁵ HUGO, Victor, « Discussion avec Z... sur Romantisme et Classicisme », *op. cit.*, p. 536.

¹⁶⁶ Hoffmann cité par Victor Hugo dans *ibid.*, p. 537.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 537.

concernant les Romantiques et les Classiques, mais aussi à amener les lecteurs à douter de la compétence critique du journaliste des *Débats*. C'est ainsi que Hugo clôt son argumentation sur la distinction proposée par Z. :

« Voilà, Monsieur, où nous a conduits un cercle vicieux. Souffrez que je vous le dise, la littérature *romantique*, d'après votre distinction, serait une littérature impossible; aucune langue humaine ne pourrait l'exprimer. [...] La principale différence entre les deux genres consiste en ce que les classiques existent tandis que les romantiques n'existent pas¹⁶⁸. »

Pour donner de la couleur à son discours et donner plus de vigueur à son argumentation, Hugo poursuivra sa polémique - cette fois pour répondre au reproche que Z. fait aux Romantiques de s'exprimer par images, en d'autres termes d'utiliser un discours métaphorique - en ayant systématiquement recours à l'exemple; rien d'ailleurs n'illustre un propos mieux que le recours à l'exemple concret, au cas particulier. Il est bien entendu certain qu'un seul exemple pourrait très facilement être contesté, car un seul cas ne fait pas la règle. Conscient de cette vérité, Hugo multipliera ses exemples. D'une urbanité unique, mais en même temps d'une ironie mordante qui annonce la défaite de Z. dans ce combat oratoire, Hugo informe son adversaire de ses intentions : « Après avoir détruit vos raisonnements par des raisonnements, me permettez-vous, Monsieur, d'attaquer vos exemples par des exemples¹⁶⁹? » A partir de ce moment, Hugo se servira d'exemples tirés des classiques, pour prouver à son interlocuteur que le langage poétique consiste exactement en le mariage de mots et d'images, en cette métaphoricité sans laquelle sa particularité fascinante serait inexistante, sans laquelle il ne serait qu'un langage en prose. Si les noms de Virgile, d'Horace, de Jean-Baptiste Rousseau servent de référence à Hugo, c'est parce que personne ne saurait contester le classicisme de ces grands maîtres; et en se basant sur leurs œuvres, Hugo ne fait que renforcer son argumentation. Ainsi, au reproche d'Hoffmann qui accuse les Romantiques d'avoir « donné à un Dieu le *mystère* pour *vêtement*¹⁷⁰ », Hugo répondra :

« Or, Monsieur, quand Horace fait de la VERTU une *enveloppe*, et Rousseau, des GRACES un *vêtement*, n'emploie-t-on pas précisément la même figure en *appliquant* la

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 537, 539.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 539.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 539.

même expression au MYSTÈRE qui est une abstraction comme les mots *grâce* et *vertu*¹⁷¹?)»

Après avoir structuré un discours argumentatif fécond, solide, proportionnel, où la suite naturelle des idées est parfaitement respectée et dont la logique assure la persuasion, Hugo accorde une place importante à la conclusion, à la *péroraison* comme on dirait en langage rhétorique. Comme le souligne Georges Vignaux :

« La *péroraison* est la conclusion du discours, d'autant plus importante que c'est elle qui donne la dernière impulsion aux esprits et qui décide de l'inclination de l'auditoire. Elle répond à deux objectifs : 1° achever de convaincre par la récapitulation ou le résumé des principales preuves; 2° achever de persuader ou d'émouvoir par l'emploi des mouvements oratoires¹⁷². »

Or, Hugo récapitule brièvement les points essentiels de sa discussion avec Z., en répétant les syllogismes qui l'ont progressivement conduit à rejeter un à un les arguments de son interlocuteur. Un discours si éloquent et si bien appuyé ne peut que favoriser l'adhésion des esprits; le lecteur de l'époque aurait sans doute mis en question la valeur et l'objectivité d'une critique tournée vers le passé et injustifiablement hostile au renouveau littéraire. Il est difficile de ne pas reconnaître l'infériorité d'un critique - non seulement en tant qu'orateur mais aussi en tant que personne - dont la seule réaction devant la noblesse de caractère et la modestie de son interlocuteur

(« Sûr de votre loyauté, dira Hugo à la toute fin de sa lettre, c'est à vous que je m'adresse pour obtenir l'insertion de cette réponse dans le *Journal des Débats*. Venez vous-même m'ouvrir la porte de l'arène où je me présente pour vous combattre, avec plus de confiance en vous qu'à moi-même. Méritez de ma part encore cette reconnaissance, et faites que mes paroles aient du moins la même publicité que les vôtres, puisqu'elles ne peuvent avoir la même autorité »)

sera de refuser la continuation de leur dialogue, de rompre immédiatement leur discussion, fier de sa découverte (« Je ne doute plus de ses opinions littéraires, puisqu'il dit NOUS en parlant des écrivains romantiques ») et sûrement conscient de l'incapacité persuasive de son argumentation devant un adversaire rhétoriquement si éminent. Comment ne pas reconnaître, en outre, la supériorité critique du créateur, lorsque celui-ci décide de s'adonner à l'art de juger! Supériorité qui émane de la passion, de la

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 540.

¹⁷² VIGNAUX, Georges (1976). *L'Argu*

spontanéité, de la force de son langage, d'un langage critique qui, contrairement à celui des professionnels du métier, fait appel aux émotions et à la sensibilité du lecteur; qui, sans cesser d'être modéré, est enthousiaste, sincère, subjectif, allant ainsi à l'encontre des valeurs et des préceptes proposés par la rhétorique ancienne; qui, au lieu de prescrire, de classer, de s'attarder sur des distinctions inutiles, de rechercher l'érudition, favorise l'immédiateté, privilégie le dialogue entre le créateur et le critique, proposant ainsi l'étude des œuvres sous un autre éclairage, celui de la collaboration du poète avec son juge, et ouvrant de nouvelles perspectives dans la conception de la fonction critique, perspectives qui sont à l'origine de la modernité littéraire.

b) La « Préface » de *Mademoiselle de Maupin*

Datée de mai 1834, la « Préface » de *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier est la riposte du jeune créateur romantique aux reproches d'une certaine critique qui accusait son œuvre d'immoralité. Plus particulièrement, et nous empruntons ces informations à George Matoré¹⁷³, une étude de Gautier consacrée à Villon et à Théophile de Viau, et parue dans la *France littéraire*, a été la cible des attaques très violentes d'un rédacteur du *Constitutionnel* (signant de l'initiale P.), qui dénonçait l'impudicité, l'obscénité révoltante de cette étude : « À quel degré de dépravation, le goût et la morale sont-ils arrivés pour qu'on ose signer un pareil article et pour qu'une feuille périodique ose le publier¹⁷⁴? »

Ennemi du despotisme des règles qui pose des limites à la libre expression et qui associe la qualité d'une œuvre au degré de sa réception par les gens du bon goût, Gautier élabore dans sa « Préface » les idées qu'il reprendra plus tard dans son *Histoire du Romantisme*, où il exaltera le « caractère d'outrance et de tension [des poètes du Petit - Cénacle], (leur) originalité agressive [...], les paradoxes biscornus [de leur écriture], les métaphores incohérentes, les hyperboles boursouflées¹⁷⁵ » :

« Développer librement tous les caprices de la pensée dussent-ils choquer le goût, les convenances et les règles; haïr et repousser autant que possible ce qu'Horace appelait le profane vulgaire, et que les rapins moustachus et chevelus nomment épiciers, philistins ou bourgeois; célébrer l'amour avec une ardeur à brûler le papier, le poser comme seul but et seul moyen de bonheur, sanctifier et déifier l'Art regardé comme second créateur, tels sont les données du programme que chacun essaye de réaliser selon ses forces, l'idéal et les postulations secrètes de la jeunesse romantique¹⁷⁶. »

Mais, contrairement à Hugo qui se sert de techniques de la rhétorique classique pour appuyer son propos (respect du principe de l'ordre naturel des idées, fidélité à un plan de discours, etc.), Gautier opte pour un discours spontané, où, comme le remarque Georges Matoré, « le désordre des idées¹⁷⁷ » ne permet pas toujours l'enchaînement logique des

¹⁷³ MATORÉ, Georges (1946) : « Introduction » dans GAUTIER, Théophile (1834). « Préface », *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Droz, pp. xxiv et xxx.

¹⁷⁴ JASINSKI, René cité par MATORÉ Georges dans *ibid.*, p. xxx.

¹⁷⁵ GAUTIER, Théophile (1872). *Histoire du Romantisme*, Paris, Charpentier et Fasquelle [1927], p. 65.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 64.

¹⁷⁷ MATORÉ, Georges, *op. cit.*, p. LXXIII.

arguments et où le but de persuasion n'est pas toujours clair¹⁷⁸. Cependant, la rhétorique de la « Préface » de *Mademoiselle de Maupin* est une rhétorique d'opposition, de négation, de refus, volontairement privilégiée par Gautier : refus d'imiter, refus de concevoir l'Art comme un ensemble de codes à respecter, refus de subordonner le Beau à l'Utile et de produire des œuvres dictées par la morale; elle est en même temps une rhétorique de l'exagération tant par les idées exprimées que par le vocabulaire adopté : Gautier pousse à l'extrême la valeur du vice et de l'immoralité, montre que le vicieux est intéressant, tandis que le moral est ennuyeux (« Que vous a fait ce pauvre vice pour lui en tant vouloir, lui qui est si bon homme, si facile à vivre, et qui ne demande qu'à s'amuser lui-même et à ne pas ennuyer les autres, si faire se peut^{179?} »), que le vicieux est beau, tandis que le décent est laid. Ainsi, si la persuasion ne passe pas par le respect des procédés de la rhétorique classique, par la soumission à des codes précis, elle est assurée par une stratégie calculée, qui va à l'encontre des procédés traditionnels et qui est appuyée par le caractère amusant du texte, la spiritualité des commentaires exagérés et délibérément choquants de l'auteur, sa passion juvénile, sa spontanéité, la couleur qu'il donne à ses propositions, le sarcasme mordant dont il revêt ses phrases et qui constitue la dimension principale du texte, la fluidité et l'imprévisibilité de son discours¹⁸⁰. Le lecteur ne peut sûrement pas rester indifférent devant la « verve endiablée¹⁸¹ » de Gautier, guidé par sa colère, et se souciant peu des convenances d'une esthétique littéraire traditionnelle.

Afin de ridiculiser ses ennemis, l'auteur de la « Préface » de *Mademoiselle de Maupin* fait la typologie des critiques qu'il classe en catégories séparées selon les valeurs et les principes qui régissent leurs jugements. Ainsi, il distingue cinq types de critiques : a) les pudibonds qui dénoncent l'immoralité de la littérature romantique, catégorie qui comprend également les journalistes vertueux et chrétiens; b) les utilitaires qui n'acceptent qu'une littérature qui puisse assurer le progrès social et contribuer à l'amélioration de la condition humaine; c) les jeunes critiques dont l'ignorance et la

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. LXXIII.

¹⁷⁹ GAUTIER, Théophile (1834). « Préface », *op. cit.*, p. 5.

¹⁸⁰ MATORÉ, Georges, *op. cit.*, p. LXXIV.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. LXXIV.

prétention de tout savoir entraîne des commentaires toujours négatifs; d) ceux qui font la critique « rétrospective », qui consiste à faire l'éloge des ouvrages anciens aux dépens des œuvres modernes, et e) les pratiquants d'une critique « prospective » dont la « recette », comme dit Gautier d'un ton nettement ironique, consiste à vanter « le livre qui n'est pas encore paru¹⁸² ».

Ainsi, si l'importance que la critique accorde à la dimension morale de la littérature - et de l'art plus généralement - est immédiatement rejetée par Gautier comme non-pertinente, c'est parce que l'auteur s'indigne des aveuglements des critiques devant la production artistique, au nom d'une fausse décence. À leurs réactions pudibondes, Gautier oppose l'admiration; à leurs jugements basés sur le degré de moralité de l'œuvre, Gautier oppose l'enthousiasme. C'est par ces mots que l'auteur de la « Préface » de *Mademoiselle de Maupin* se réfère aux critiques bornés de son temps :

« On m'a dit, j'ai refusé d'y ajouter foi, tant cela me semblait singulier, qu'il existait des gens qui, devant la fresque du jugement dernier de Michel-Ange, n'y avaient rien vu autre chose que l'épisode des prélats libertins, et s'étaient voilé la face en criant à l'abomination de la désolation! [...] S'il y a quelque nudité dans un tableau ou dans un livre, ils y vont droit comme le porc à la fange, et ne s'inquiètent pas des fleurs épanouies ni des beaux fruits dorés qui pendent de toutes parts. J'avoue que je ne suis pas assez vertueux pour cela. [...] Cette grande affectation de morale qui règne maintenant serait fort risible si elle n'était fort ennuyeuse¹⁸³. »

Comme Hugo qui, dans sa discussion avec Z., fait appel aux grands poètes classiques pour montrer la métaphoricité de leur langage poétique et prouver ainsi à son interlocuteur que l'alliage de mots et d'images n'était pas une invention des Romantiques, Gautier suit, à son tour, la même tactique. Il se réfère aux sujets du plus grand classique du théâtre français du XVII^e siècle, Molière, pour conclure que les Romantiques ne sont pas plus « immoraux » que les Classiques :

« Que voit-on dans les comédies du grand Molière? La sainte institution du mariage [...] bafouée et tournée en ridicule à chaque scène. Le mari est vieux et laid et cacochyme; il met sa perruque de travers : son habit n'est plus à la mode; il a une canne à bec de corbin, le nez barbouillé de tabac, les jambes courtes, l'abdomen gros comme un budget. On embrasse sa femme à sa barbe; il ne sait pas de quoi il est question : cela dure ainsi, jusqu'à ce qu'il soit bien et dûment constaté cocu à ses yeux et aux yeux de toute la salle

¹⁸² GAUTIER, Théophile. « Préface », *op. cit.*, p. 44.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 4. 5.

on ne peut pas plus édifiée, et qui applaudit à tout rompre. L'adultère est toujours jeune, beau, bien fait et marqué pour le moins. [...] Comme son œil est en feu et sa joue en fleur! que sa bouche est souriante! que ses dents sont blanches! comme sa main est douce et bien lavée [...] Nous voulions simplement démontrer aux pieux feuilletonistes qu'effarouchent les ouvrages nouveaux et romantiques, que les classiques anciens, dont ils recommandent chaque jour la lecture et l'imitation, les surpassent de beaucoup en gaillardise et en immoralité¹⁸⁴. »

C'est du même ton et dans le même but que Gautier traite du sujet des relations entre parents et enfants chez le grand classique :

« Un père, c'est un ogre, c'est un argus, c'est un géôlier, un tyran, [...] Un père est le mari ridicule au grand complet. Jamais un fils n'est ridicule dans Molière; car Molière, comme tous les auteurs de tous les temps possibles, faisait sa cour à la jeune génération aux dépens de l'ancienne.¹⁸⁵ »

Voilà de quelle façon l'auteur exprime l'idée que la critique doit, sinon se montrer accueillante envers la nouvelle École, au moins arrêter de proposer sans cesse l'imitation des modèles classiques, comme la seule recette pour la production de belles œuvres morales. Qui saurait d'ailleurs nier la validité et la vérité de l'argument que Gautier oppose aux représentants de cette catégorie de critiques :

« Les livres suivent les mœurs et les mœurs ne suivent pas les livres. La régence a fait Crébillon, ce n'est pas Crébillon qui a fait la régence. [...] Les tableaux se font d'après les modèles et non les modèles d'après les tableaux. [...] Je ne sais qui a dit je ne sais où, que la littérature et les arts influaient sur les mœurs. Qui que ce soit, c'est indubitablement un grand sot¹⁸⁶. »

Gautier se montre particulièrement ironique envers les critiques « vertueux et chrétiens¹⁸⁷ », ceux qui s'appuient sur la morale chrétienne pour dénoncer la littérature romantique : si le jeune poète n'a jamais été un disciple de la religion chrétienne, c'est, comme le souligne George Matoré, parce qu'il concevait la morale de celle-ci plutôt comme un obstacle à l'adoration de la Beauté matérielle, telle que le polythéisme l'avait révélée et prêchée¹⁸⁸. Ainsi, cette catégorie de critiques devient la cible des attaques les plus violentes de notre auteur :

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 10-11, 14.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 12.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 26.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 6.

¹⁸⁸ MATORÉ, Georges, *op. cit.*, p. L.

« Mais c'est la mode maintenant d'être vertueux et chrétien, c'est une tournure qu'on se donne; on se pose en saint Jérôme, comme autrefois en don Juan; l'on est pâle et macéré, l'on porte les cheveux à l'apôtre, l'on marche les mains jointes et les yeux fichés en terre: [...] On a une Bible ouverte sur sa cheminée, un crucifix et du buis béni à son lit. [...] Alors on est chrétien, l'on parle de la sainteté de l'art, de la haute mission de l'artiste, de la poésie du catholicisme [...] Le christianisme est tellement en vogue, par la tartuferie qui court, que le néochristianisme lui-même jouit d'une certaine faveur. On dit qu'il compte jusqu'à un adepte, y compris M. Drouineau¹⁸⁹. »

Cette ironie constante de Gautier, en combinaison avec la vivacité de son style, le charme de son enthousiasme, l'humour et l'amertume de son sarcasme, la fluidité et l'intempérance de son propos, accorde au texte sa particularité et captive l'attention du lecteur qui peut admirer ou détester l'œuvre de Gautier, mais sûrement pas rester indifférent devant elle. Si l'adepte du Classicisme sera sans doute choqué, scandalisé par le discours du jeune membre du Petit-Cénacle¹⁹⁰, le Romantique y reconnaîtra ses propres idées et sera séduit par le brio d'un jeune talent qui préfère, afin de défendre les thèses de la nouvelle École, se placer hors de toute convention, tant au niveau de l'écriture qu'au niveau des convenances sociales.

Gautier ne se montre pas moins intransigeant et sarcastique à l'égard des critiques utilitaires. Si l'auteur ne cesse de prêcher l'importance de l'anti-utilitarisme littéraire et artistique, c'est parce que, pour lui, l'utile est ennuyeux et laid, tandis que le superflu est beau et vraiment nécessaire : « Y a-t-il quelque chose d'absolument utile sur cette terre et dans cette vie où nous sommes? se demande l'auteur. D'abord il est très peu utile que nous soyons sur terre et que nous vivions¹⁹¹. » Et il insiste sur l'importance de l'inutile, qui est le sel de la vie :

« Rien de ce qui est beau n'est indispensable à la vie. On supprimerait les fleurs, le monde n'en souffrirait pas matériellement; qui voudrait cependant qu'il n'y ait plus de fleurs? Je renoncerais plutôt aux pommes de terre qu'aux roses [...] À quoi sert la beauté des femmes? [...] À quoi bon la musique? à quoi bon la peinture? Qui aurait la folie de préférer Mozart à M. Carrel, et Michel-Ange à l'inventeur de la moutarde blanche? Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid, car c'est

¹⁸⁹ GAUTIER, Théophile, *Ibid.*, p. 6-7.

¹⁹⁰ MATORÉ, Georges, *op. cit.*, p. XXI.

¹⁹¹ GAUTIER, Théophile, *op. cit.*, p. 30.

l'expression de quelque besoin; et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. L'endroit le plus beau d'une maison, ce sont les latrines¹⁹². »

Gautier oppose également à la primauté que les critiques accordent à l'utile, la relativité du terme : « Ce qui est utile pour l'un ne l'est pas pour l'autre. [...] J'avouerais humblement que j'aimerais mieux avoir mon soulier décousu que mon vers mal rimé, et que je me passerais plus volontiers de bottes que de poèmes¹⁹³. » Cependant, derrière l'audace des commentaires du jeune créateur, derrière l'humour de son discours osé, se cache, nous semble-t-il, l'amertume, la déception d'un jeune poète dont le talent n'a pas su être apprécié par les critiques de son époque, dont l'œuvre n'a jamais cessé d'être la cible des attaques des journalistes. Faisant allusion à ses différends personnels avec la critique de son temps, Gautier saisit l'occasion pour ajouter, encore une fois, une note humoristique à sa « Préface » : « Je défie le plus savant de la bande de dire à quoi nous servons, si ce n'est à ne pas nous abonner au *Constitutionnel*, ni à aucune espèce de journal quelconque¹⁹⁴. »

La contestation du caractère utilitaire de l'art est à la base de la philosophie romantique. Hugo, quelques années avant la « Préface » de *Mademoiselle de Maupin*, en 1829, répondait ainsi aux critiques qui essayaient de comprendre et de justifier de façon rationnelle la nécessité d'un recueil poétique comme les *Orientales* :

« Si donc aujourd'hui quelqu'un lui demande [à Hugo] à quoi bon ces *Orientales*? qui a pu lui inspirer de s'aller promener en Orient pendant tout un volume? que signifie ce livre inutile de pure poésie, jeté au milieu des préoccupations graves du public et au seuil d'une session? où est l'opportunité? à quoi rime l'Orient?... Il répondra qu'il n'en sait rien, que c'est une idée qui lui pris; et que lui a pris d'une façon assez ridicule, l'été passé, en allant voir coucher le soleil¹⁹⁵. »

Gautier s'acharne également contre « les journalistes blasés, qui ont habituellement vingt ou vingt-deux ans, qui ne sont jamais sortis de leur quartier et n'ont encore couché qu'avec leur femme de ménage¹⁹⁶ ». Il s'agit de jeunes gens qui aspirent se faire une

¹⁹² *Ibid.*, p. 31-32.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 29-30.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 30.

¹⁹⁵ HUGO, Victor (1829). « Première Préface », *Orientales*, Paris, Librairie Marcel Didier [1952], p. 8.

¹⁹⁶ GAUTIER, Théophile (1834). « Préface », *op. cit.*, p. 41.

carrière dans la critique journalistique, qui prétendent tout savoir et qui condamnent a priori les livres parus. Cette catégorie de critiques n'éprouvent pas de passion pour leur métier, ils ne conçoivent nullement leur fonction comme une mission auprès de la littérature, comme une véritable vocation, mais plutôt comme un moyen d'assurer leur subsistance quotidienne. Ainsi, dans l'espoir de se montrer imposants et connaisseurs de leur domaine, ils s'empressent de déceler des défauts même dans les œuvres les plus louables, à trouver de la banalité dans les livres les plus originaux et à rejeter les chefs-d'œuvre de la littérature contemporaine au nom de la gloire personnelle. C'est en leur faisant prononcer ces jugements que Gautier ridiculise leur étroitesse d'esprit et leur attitude inacceptable envers la littérature romantique :

« Vous croyez, monsieur, que votre fable est neuve? Elle est neuve, à la façon du Pont-Neuf : rien au monde n'est plus commun; j'ai lu cela je ne sais où, quand j'étais en nourrice ou ailleurs. On m'en rebat les oreilles depuis dix ans. Au reste, apprenez, monsieur, qu'il n'y a rien que je ne sache, que tout est usé pour moi, et que votre idée, fut-elle vierge comme la vierge Marie, je n'affirmerais pas moins l'avoir vue se prostituer sur les bornes aux moindres grimauds et aux plus minces cuistres¹⁹⁷. »

Si Gautier ne s'attarde pas longuement sur la fonction de la critique « rétrospective » qui « consiste à ne vanter que des ouvrages anciens, qu'on ne lit plus et qui ne gênent personne, aux dépens des livres modernes dont on s'occupe et qui blessent plus directement les amours-propres¹⁹⁸ », il insiste surtout sur le rôle négatif de la critique « prospective » qu'il attaque toujours par sa tactique préférée, l'ironie :

« L'on a donc inventé la critique d'avenir, la critique prospective. Concevez-vous, du premier coup, comme cela est charmant et provient d'une belle imagination. La recette est simple et l'on peut vous la dire. Le livre qui sera beau et qu'on louera est le livre qui n'est pas encore paru. Celui qui paraît est infailliblement détestable. Celui de demain sera superbe; mais c'est toujours aujourd'hui. Il en est de cette critique comme de ce barbier qui avait pour enseigne ces mots écrits en gros caractères : ICI, L'ON RASERA GRATIS DEMAIN¹⁹⁹. »

Mais si Gautier distingue parmi les différents genres de critique en faisant la typologie de ses représentants selon les principes et les valeurs qui régissent leurs jugements, il généralise, au contraire, quand il s'agit d'expliquer l'hostilité de ses adversaires à l'égard

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 42.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 46.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 44.

des créateurs. Ainsi, une idée qui revient souvent dans la « Préface » et qui aura, comme nous le verrons plus loin, un grand retentissement, est que les attaques des critiques contre les auteurs romantiques sont le résultat de la jalousie naturelle et, en quelque sorte, justifiée des premiers envers les seconds, de ceux qui, incapables de produire, se contentent obligatoirement d'exprimer leur haine à travers la seule activité que leur incompetence créatrice leur permet : juger les œuvres des autres, ce qui équivaut, aux yeux de Gautier, à l'oisiveté :

« Une chose certaine et facile à démontrer à ceux qui pourraient en douter, c'est l'antipathie naturelle du critique contre le poète, de celui qui ne fait rien contre celui qui fait, du frelon contre l'abeille, du cheval hongre contre l'étalon. Vous ne vous faites pas critique qu'après qu'il est bien constaté à vos propres yeux que vous ne pouvez être poète. Avant de vous réduire au triste rôle de garder les manteaux et de noter les coups comme un garçon de billard ou un valet de jeu de paume, vous avez longtemps courtoisé la muse, vous avez essayé de la dévirginer; mais vous n'avez pas assez de vigueur pour cela: l'haleine vous a manqué, et vous êtes retombés pâles et efflanqués au pied de la sainte montagne. [...] Je plains de tout mon cœur le pauvre eunuque obligé d'assister aux ébats du grand-seigneur. [...] Il doit être bien embarrassé de sa contenance. Il en est de même pour le critique qui voit le poète se promener dans le jardin de la poésie avec ses neuf belles odalisques, et s'ébattre paresseusement à l'ombre de grands lauriers verts. Il est bien difficile qu'il ne ramasse pas les pierres du grand chemin pour les lui jeter et le blesser derrière son mur, s'il est assez adroit pour cela²⁰⁰ »

Les allusions de Gautier à l'incompétence poétique des critiques, les comparaisons auxquelles il a recours pour expliquer et justifier leur antipathie envers les créateurs, la virulence du vocabulaire qu'il adopte, font preuve de son indignation profonde contre ces « poètes ratés ». Il faudrait sans doute nous attarder ici sur l'aspect vulgaire du discours de Gautier, la grossièreté des termes qu'il choisit pour tourner en dérision l'attitude de ses juges. Si, comme nous l'avons déjà vu, la violence qu'assume Hugo est toujours combinée avec une exquise civilité, la polémique de Gautier, non moins éloquente, correspond parfaitement au ton et aux intentions de son texte; l'immédiateté de ses attaques, son sarcasme mordant, les injures dont il accable ses ennemis, l'amertume de son humour s'inscrivent dans le cadre de sa stratégie argumentative. Ainsi, le jeune poète ne dissimule point ses sentiments derrière de jolis mots et des formules courtoises : il n'a

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 16-17.

pas peur de qualifier ses ennemis de « vierges du feuilleton », d'« eunuques²⁰¹ », de « lâches²⁰² », de « sots », de « barbouilleurs ignorants²⁰³ », d'« imbéciles », de « crétins »; il les compare à des « corbeaux²⁰⁴ » prêts à attaquer et à mettre à mort tout ce qui équivalait à un renouveau littéraire; il traite leurs articles d'« ordures²⁰⁵ ». Il devient juge, à son tour, pour dénoncer les défauts de leur écriture :

« Leurs bévues historiques ou autres, leurs citations controuvées, leurs fautes de français, leurs plagiats, leur radotage, leurs plaisanteries rebattues et de mauvais goût, leur pauvreté d'idées, leur manque d'intelligence et de tact, leur ignorance des choses les plus simples qui leur fait volontiers prendre le Pyrée pour un homme, et M. Delaroché pour un peintre, fourniraient amplement aux auteurs à prendre leur revanche sans autre travail que de souligner les passages au crayon, et de les produire textuellement; car on ne reçoit pas avec le brevet de critique le brevet de grand écrivain, et il ne suffit pas de reprocher aux autres des fautes de langage ou de goût pour n'en point faire soi-même²⁰⁶. »

Optant pour un discours si riche en injures et en railleries, hors des conventions traditionnelles de l'art de persuader et basé sur l'ironie, l'expressivité et la spiritualité, Gautier capte l'intérêt de son lecteur par le dynamisme de sa parole et la sincérité de ses pensées. Créateur, lui, il n'a pas à se cacher derrière des « paternes homélies²⁰⁷ »; poète, il n'a rien à envier aux critiques, et la franchise de son discours est ainsi indéniable, contrairement à ses juges qui s'efforcent de dissimuler leur antipathie envers les créateurs derrière une fausse élégance rhétorique :

« Tel soin qu'elle prenne (l'envie des critiques) de se cacher, on voit briller de temps en temps, au-dessus des métaphores et des figures de rhétorique, sa petite tête plate de vipère; on la surprend à lécher de sa langue fourchue ses lèvres toutes bleues de venin, on l'entend siffloter tout doucement à l'ombre d'une épithète insidieuse²⁰⁸. »

La férocité des attaques de Gautier est d'autant plus frappante que l'auteur de la « Préface » de *Mademoiselle de Maupin* se distingua en tant que critique : « Si jamais critique d'art fut lu, écouté, et courtoisé, ce fut bien Théophile Gautier », souligne Marie-

²⁰¹ *Ibid.*, p. 17.

²⁰² *Ibid.*, p. 17.

²⁰³ *Ibid.*, p. 19.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 20.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 48.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 48.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 16.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 16.

Hélène Girard²⁰⁹, qui insiste sur l'enthousiasme des articles de Gautier, l'indulgence de ses jugements, la finesse et la perspicacité de son esprit, l'honnêteté, le désintéressement et la relativité de son point de vue, qui sont exemplaires d'une critique bienveillante, d'une critique des beautés qui, sans décourager le créateur dont l'œuvre a manqué son but, suggère discrètement des corrections. Loin de nier l'importance du rôle de la critique que lui-même élève - à travers son œuvre - au rang d'une véritable activité créatrice, Gautier milite en faveur d'une critique telle que l'avant-garde romantique la conçoit : une critique qui ne considère pas le bizarre, l'excentrique, l'inutile, le grotesque, le laid, le vicieux comme illégitimes; une critique qui insiste sur les beautés et qui ne se limite pas à relever minutieusement les défauts; une critique qui soit considérée comme une véritable «vocation» comme disait Sainte-Beuve. C'est la rareté de ces qualités dans la critique du XIX^e siècle qui fait Gautier s'acharner contre les représentants de la discipline. C'est l'indignation du créateur contre des gens qui, n'ayant dans leur majorité jamais connu les entraves de la création originale, s'érigent en juges pour prononcer des arrêts sans appel : « Le critique qui n'a rien produit est un lâche », s'exclame Gautier²¹⁰.

C'est pour cela sans doute qu'il reconnaît comme seule légitime la critique d'artistes :

« Si Chateaubriand, Lamartine et d'autres gens comme cela faisaient de la critique, je comprendrais qu'on se mit à genoux et qu'on adorât; mais que MM. Z.K.Y.V.Q.X. ou telle autre lettre de l'alphabet entre A et Q fassent les petits Quintiliens [...], c'est ce qui me révolte toujours et me fait entrer en des fureurs non pareilles²¹¹. »

Reconnaissons la subjectivité, la partialité, le caractère émotionnel du discours de Gautier qui le conduisent parfois à des aphorismes et à des généralisations, mais admettons en même temps, que c'est grâce à cette particularité de sa parole que la « Préface » de *Mademoiselle de Maupin* est incontestablement un des chefs-d'œuvre de la littérature française. Enfin, contrairement à Georges Matoré qui insiste sur « le désordre avec lequel Gautier exprime ses idées²¹² », pour soutenir que la « Préface » de *Mademoiselle de*

²⁰⁹ GIRARD, Marie-Hélène (1994). « Présentation » in *Critique d'art : extraits des Salons (1833-1872)*, Paris, Séguiet, p. 9.

²¹⁰ GAUTIER, Théophile, « Préface », *op. cit.*, p. 17.

²¹¹ *Ibid.*, p. 48.

²¹² MATORÉ, Georges, *op. cit.*, p. LXXIII.

Maupin « ne fait pas appel à l'art de persuader, mais à celui de plaire, d'amuser²¹³ » et que, soumise à une lecture critique, elle étonne par le manque de liens logiques entre les idées, nous considérons que Gautier se sert consciemment de cette technique du « désordre » des idées. Le fait que l'art de convaincre ne passe pas, pour lui, par les moyens traditionnels de persuasion n'équivaut pas, nous semble-t-il, à la simple volonté de l'auteur d'exprimer sa colère à l'égard des critiques dont il a été la victime : il s'agit, en même temps, de faire connaître la sensibilité romantique à ses lecteurs, tout en les persuadant de la supériorité de celle-ci, ainsi que du bien-fondé de ses arguments.

²¹³ *Ibid.*, p. LXXIII.

« XI^e lettre d'un voyageur »

Les *Lettres d'un voyageur* de George Sand, constituées de douze articles rédigés en forme épistolaire et écrits entre mars 1834 et novembre 1836, furent publiées par intervalles dans la *Revue des Deux Mondes* entre le 15 mai 1834 et le 15 novembre 1836, à l'exception de la lettre XII (adressée à Nisard) qui parut le 29 mai 1836 dans la *Revue de Paris*. La lettre XI, adressée à Giacomo Meyerbeer, parut le 15 novembre 1836²¹⁴. Henri Bonnet remarque que les *Lettres d'un voyageur* de Sand, publiées en deux volumes dans l'édition des *Œuvres Complètes* que réalisa en 1837 Buloz, le directeur de la *Revue des Deux Mondes*, furent applaudies par les contemporains et connurent le succès qu'elles méritaient : « Les *Lettres d'un voyageur* sont un beau livre et quand j'y pense, je ne sais pas s'il en est sorti un plus beau de la plume de George Sand », affirmait le 30 juillet 1837 A. Bussièr²¹⁵, le critique de la *Revue de Paris*.

Comme le souligne Catherine Dale²¹⁶, bien que les *Lettres* s'adressent soit à des amis personnels de Sand (comme la septième et la onzième s'adressant respectivement à Franz Liszt et à Meyerbeer) soit à des figures publiques (lettres IV et IX adressées respectivement à Jules Néraud et à François Rollinat), elles ne visent pas seulement leurs destinataires, mais aussi le « témoin inconnu²¹⁷ », le lecteur, le large public. Leur grand intérêt et originalité résident dans la volonté de leur auteur « de ne pas masquer l'individu derrière sa fonction, la personne derrière l'artiste²¹⁸ ». Ainsi, aspirant à faire de son âme le miroir dans lequel pourront se regarder ceux qui décideront d'y jeter les yeux²¹⁹, Sand « va plus loin dans la sincérité que dans sa correspondance²²⁰ »; elle ne veut rien cacher des

²¹⁴ DALE, Catherine : « The mirror of romanticism: images of music, religion and art criticism in George Sand's eleventh *Lettre d'un voyageur* to Giacomo Meyerbeer », *Romantic Review*, vol. 87, no 1, January 1996, p. 83.

²¹⁵ A. Bussièr cité par Henri Bonnet dans SAND, George (1837), « Introduction », *Lettres d'un voyageur*, Paris, Garnier-Flammarion [1971], p. 12.

²¹⁶ DALE, Catherine, *op. cit.*, p. 83.

²¹⁷ SAND, George, « Préface », *ibid.*, p. 37.

²¹⁸ MOZET, Nicole : « Signé "le voyageur" : George Sand et l'invention de l'artiste », *Romantisme*, vol. 17, n° 55, 1987, p. 23.

²¹⁹ « Mon âme, affirme-t-elle, j'en suis certain, a servi de miroir à la plupart de ceux qui y ont jeté les yeux. » (SAND, George, « Préface », *Lettres d'un voyageur*, *op. cit.*, p. 39).

²²⁰ MOZET, Nicole, *op. cit.*, p. 23.

épreuves qui marquèrent sa vie : « Ne portons pas hypocritement le fardeau de notre misère²²¹ », s'exclame-t-elle. Et si Sand choisit d'habiller son « triste personnage, (s)on pauvre *moi* d'un costume qui n'était pas habituellement le sien²²² », « en parlant tantôt comme un écolier vagabond, tantôt comme un vieux oncle podagre, tantôt comme un jeune soldat impatient²²³ », c'est pour faire ressortir son « existence morale la plus vraie²²⁴ », pour prendre une distance indispensable, afin que la peinture d'elle-même soit la plus honnête et la plus objective possible.

La lettre XI, que nous nous proposons d'étudier, a déjà intéressé la critique contemporaine²²⁵, qui a pu déceler sous les conseils et les remarques de Sand concernant l'opéra du compositeur allemand Giacomo Meyerbeer, *Les Huguenots*, le but ultime de l'auteur de traiter de grandes questions artistiques, sociales et religieuses de ses jours²²⁶. Les réflexions de Sand sur la critique occupent une place importante dans sa lettre XI. Si son amour et son intérêt prononcé pour la musique l'amènent à s'attarder surtout sur cet aspect particulier de la production artistique, ses considérations embrassent la critique dans son ensemble. Nous étudierons le contenu du propos de Sand, en insistant sur la particularité de sa stratégie argumentative, qui consiste à établir des liens entre l'expérience vécue et l'objet critiqué, et à favoriser les comparaisons et les parallèles entre différentes situations. Nous essaierons également de montrer que son discours est exemplaire d'une critique artiste, telle que l'école romantique la concevait.

Mais avant de passer à l'étude de son discours et aborder sa tactique argumentative, nous jugeons indispensable d'examiner, dans un premier temps, les rapports de Sand avec la musique. Ainsi, si Sand s'intéresse surtout à la critique musicale, c'est parce qu'elle a toujours été profondément fascinée par l'art qui « ouvre à l'imagination des perspectives enchantées, [...] tout un paradis terrestre où l'âme s'envole, laissant derrière elle et

²²¹ SAND, George, « Préface », *Lettres d'un voyageur*, *op. cit.*, p. 39.

²²² *Ibid.*, p. 38.

²²³ *Ibid.*, p. 38.

²²⁴ *Ibid.*, p. 38.

²²⁵ Nous pensons notamment à l'étude de Catherine Dale, déjà mentionnée plus haut.

²²⁶ DALE, Catherine, *op. cit.*, p. 84.

voyant sans cesse s'ouvrir à son approche des horizons sans limites²²⁷ ». L'auteur de *Consuelo* ne dissimule pas sa passion pour l'art de Liszt et de Schumann, le seul capable de parler une langue universelle, comprise et sentie par toute l'humanité : « Je reste convaincu qu'il est au pouvoir du plus beau de tous les arts de peindre toutes les nuances du sentiment et toutes les phases de la passion. Sauf la dissertation métaphysique (et pour ma part je n'y ai pas regret), la musique peut tout exprimer²²⁸. » Dans son effort de valoriser la puissance de la musique, Sand discrédite à plusieurs reprises l'art de l'écriture : « Comment croirais-je que la musique est un art de pur agrément et de simple spéculation, quand je me souviens d'avoir été plus touché de ses effets et plus convaincu par son éloquence que par tous mes livres de philosophie²²⁹? » Et encore : « Ô musicien plus poète qu'aucun de nous...²³⁰ ». Pour insister d'ailleurs sur l'expressivité et la force communicative de la musique, Sand s'exclame : « Maître, comment vous savez pleurer, prier, frémir et vaincre à la place de M. Scribe! Ô maître! Vous êtes un grand poète dramatique et un grand faiseur de romans²³¹. »

Catherine Dale souligne cette attitude fréquente chez plusieurs auteurs romantiques, qui conçoivent leur art comme inférieur à celui des musiciens. À côté de « Lamartine, Gautier, Musset, Doudan [...], Ferdinand Denis²³² », le cas de Balzac est, selon Dale, sûrement un des plus représentatifs :

« These ideas find perhaps their most sympathetic expression in those of her fellow writer Balzac who, in his two novels that discuss music and musicians, *Massimilla Doni* and *Gambara*, also places music above his own art, asserting in the first of these that

Cette langue, mille fois plus riche que celle des mots, est au langage ce que la pensée est à la parole; ... là où les autres arts cerclent nos pensées en les fixant sur une chose déterminée, la musique les déchaîne sur la nature entière...la langue musicale est infinie, elle contient tout. Elle peut tout exprimer²³³ »

²²⁷ SAND, George (1836). « Lettre XI », *ibid.*, p. 300.

²²⁸ *Ibid.*, p. 300.

²²⁹ *Ibid.*, p. 302.

²³⁰ *Ibid.*, p. 298.

²³¹ *Ibid.*, p. 304.

²³² DALE, Catherine. *op. cit.*, p. 101.

²³³ *Ibid.*, p. 101.

Mais si Sand fait, tout au long de son article, l'éloge de la langue musicale, ce n'est pas uniquement pour exprimer ses sentiments et pensées personnels sur ce sujet; il s'agit en même temps, nous semble-t-il, d'une façon de faire preuve, dès le début de son propos, d'objectivité dans sa critique, d'impartialité dans ses jugements, d'autant plus que son évaluation de l'œuvre du compositeur allemand sera peu indulgente. Cette exaltation de la musique, la louange de ses effets et de ses pouvoirs uniques montrent également la passion de notre auteur pour l'objet de sa critique. Et c'est ce qui légitimera, par la suite, la violence des attaques de Sand contre « les pauvres appréciateurs littéraires²³⁴ » de son époque, « occupés sans cesse à se méfier de leurs sympathies²³⁵ ». Mais examinons désormais la démarche suivie par Sand qui lui permettra, à partir de la visite d'une église calviniste, de faire toute une diatribe sur la fonction, les limites, le statut de la critique contemporaine, en passant par l'opéra de Meyerbeer.

Comme le remarque Catherine Dale²³⁶, le décor ecclésiastique genevois sert de point de départ à l'auteur pour attaquer, dans un premier temps, l'athéisme prononcé de sa génération ainsi que l'hypocrisie de l'église catholique, à laquelle elle oppose la simplicité et l'austérité du protestantisme. Ses attaques ironiques, visant surtout ceux qui justifient les persécutions religieuses au nom de l'intérêt politique, lui permettent d'introduire dans son propos le sujet de l'opéra du maestro :

« Des hommes littéraires fort doux, et pénétrés d'horreur pour les sauvages expiations de 93, en sont venus, à ce qu'on m'a dit, jusqu'à rédiger négligemment [...] des formules bénignes de la forme de celle-ci : "Le massacre de la Saint-Barthélemy fut *tout simplement* une grande et sage mesure de *haute politique*, sans laquelle le trône et l'autel eussent été la proie des factieux." Pour peu qu'on voie les choses *de haut*, il n'y a dans le massacre des huguenots ni bourreaux, ni victimes, mais une guerre de légitime défense, provoquée par des complots dangereux à la sûreté de l'État, etc., etc.²³⁷ »

Entourée du silence mystique du temple protestant, Sand peut goûter la simplicité, l'élégance sèche et sévère de l'église calviniste; elle peut admirer le manque de « richesses ecclésiastiques²³⁸ » qui représente « la perfection chrétienne²³⁹ »; elle peut apprécier « la

²³⁴ SAND, George, « Lettre XI », *op. cit.*, p. 307.

²³⁵ *Ibid.*, p. 307.

²³⁶ DALE, Catherine, *op. cit.*, p. 86.

²³⁷ SAND, George, *op. cit.*, p. 295.

²³⁸ *Ibid.*, p. 297.

pauvreté, l'austérité et l'humilité²⁴⁰ » du culte protestant, dont la grandeur réside dans la « nudité²⁴¹ ». Le *voyageur* ne peut éprouver que du respect profond pour la réforme, «cette forte idée sans emblèmes, sans voiles et sans mystérieux ornements²⁴²». Les «bancs de bois, les murs froids et lisses²⁴³» de l'église dont le seul éclairage est « un brillant soleil²⁴⁴ » permettent à l'auteur d'établir un premier parallèle implicite entre cette simplicité architecturale et celle qui détermine ses préférences artistiques. Par un glissement habile, Sand réussit, comme le remarque Dale, à transposer ses méditations au sujet de la religion sur le plan de l'art et, par extension, sur le plan de l'évaluation artistique, choisissant comme objet de sa critique *Les Huguenots* de Meyerbeer.

Défenseur ardente de la pureté, de la simplicité en matière de musique, la critique de Sand est une protestation contre la tendance de Meyerbeer de plier son art aux exigences et aux goûts dominants de son public. Elle déplore cette attitude commune chez plusieurs artistes, qui consiste à faire du créateur la victime des conventions de la mode, le simple exécuteur des attentes de l'auditoire. Sand dénonce tout compromis, tout embellissement forcé, tout ornement inutile qui nuit à l'immédiateté. Au contraire, elle exalte l'intégrité artistique qu'elle conçoit comme un devoir sacré, comme la seule valeur qui doit guider les choix de l'artiste. Dans ce sens, elle s'indigne contre la tactique de Meyerbeer, plutôt soucieux d'être « l'homme du présent²⁴⁵ », soumis à une esthétique définie par les goûts de la bourgeoisie ascendante, et peu intéressé à devenir « l'homme de l'avenir²⁴⁶ » :

« Vous ne vous êtes pas encore tout à fait affranchi, reproche-t-elle au destinataire de sa lettre, [...] de l'ignorance d'un public grossier et des exigences des chanteurs inintelligents. Peut-être même n'avez-vous fait accepter vos plus belles idées qu'à la faveur du remplissage obligé des formules. Mais à présent ne pouvez-vous pas former votre auditoire, lui imposer vos volontés, le contraindre à se passer de lisières, et lui révéler une pureté de goût qu'il ignore, et que nul n'a pu encore proclamer franchement²⁴⁷ »

²³⁹ *Ibid.*, p. 297.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 297.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 297.

²⁴² *Ibid.*, p. 297.

²⁴³ *Ibid.*, p. 297.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 297.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 306.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 306.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 306.

Invitant l'artiste à écouter sa propre voix, à ne suivre que son instinct, à se laisser emporter par son imagination et sa sensibilité, oubliant le conventionnalisme que lui impose indirectement l'ignorance de l'auditoire (« Il paraît que le vulgaire chérit encore ce vieil usage, et ne croit pas qu'il y ait scène terminée où il n'y a pas quatre ou huit mesures banales de psalmodie grossière, qui ne sont ni mélodie, ni harmonie, ni chant, ni récitatif²⁴⁸ »), la critique de Sand, incarnatrice des valeurs romantiques et recherchant l'originalité et la liberté souveraine du créateur, est exemplaire d'une critique artiste : « Au-dessus de la faveur populaire et de la gloire humaine, dira-t-elle à Meyerbeer, il y a le culte de l'art et la foi de l'artiste²⁴⁹. » Mais si Sand déplore le caractère superficiel, le manque d'originalité et une certaine monotonie dans *Les Huguenots* de Meyerbeer :

(« Pourquoi cette forme consacrée, pourquoi cette *coda*, espèce de cadre uniforme et lourd? [...] Pourquoi cette habitude de faire passer la voix, vers la fin de tous les morceaux de chant, par les notes les plus élevées ou les plus basses du gosier? Pourquoi toutes ces formules rebattues et monotones qui détruisent l'effet des plus belles phrases? Ne viendra-t-il pas un temps où le public s'en lassera, et reconnaîtra que l'action morale (qui est, quoi qu'on en dise, inséparable du mouvement lyrique) est interrompue à chaque instant par cette ritournelle inévitable; que toute grâce, toute naïveté, toute fraîcheur est souillée ou effacée par cette baguette rigide, par cette formule inintelligente et triviale, dont on n'ose pas la dégager²⁵⁰? »),

elle le fait avec le plus de tact possible, car son intention n'est point de décourager le maestro, mais plutôt d'orienter son travail et l'aider à élever son art au plus haut niveau. Ainsi, bien que dénonciatrice de l'éclectisme de Meyerbeer, la critique de Sand demeure constructive, d'autant plus que c'est avec la plus grande humilité que l'auteur des *Lettres d'un voyageur* avance des suggestions à son ami. En plus, bien que seule la lettre XI témoigne de la profonde connaissance de son auteur au sujet de la musique²⁵¹, en niant systématiquement sa compétence en matière de musique et en dépréciant son talent en tant que musicienne, Sand dote son discours critique d'une modestie nécessaire à l'objectivité de sa parole : « Je ne suis pas un dispensateur de renommée, affirme-t-elle dès

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 305.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 306.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 305.

²⁵¹ Catherine Dale repère la facilité avec laquelle Sand parle de termes techniques, la spontanéité qui caractérise son discours quand il s'agit de traiter de notions théoriques, ses références constantes aux travaux de grands compositeurs révèlent sa compétence incontestable en matière musicale DALE, Catherine. *op. cit.*, p. 107).

l'ouverture de sa lettre; je suis, en fait d'art, un écolier sans conséquence, et les maîtres peuvent agréer mon enthousiasme en souriant²⁵².» Et plus loin de sa lettre : «Maître, je ne suis pas un savant, j'ai la voix fausse et ne sais jouer d'aucun instrument. Pardonnez-moi si je ne parle pas la langue des aristarques²⁵³»; ou encore : « Quelquefois, vous savez, un ignorant a une bonne idée dont l'artiste fait son profit²⁵⁴. » Désintéressée, discrète, franche, passionnée, ne renonçant pas à faire l'éloge du jugé, visant à la formation de l'artiste, à sa maturation, à son orientation et au plein épanouissement de son potentiel, la critique de Sand est conforme aux valeurs d'une critique telle que les créateurs romantiques la rêvent. Cependant, la bienveillance de ses jugements émane, en grande partie, du fait qu'ils s'adressent à un artiste comme elle. Sand ne peut que sympathiser avec les artistes de son époque, souvent accablés de critiques destructives, décourageantes, négatives, malveillantes. Au moment, d'ailleurs, de la rédaction de la lettre XI, Sand était critiquée de toutes parts²⁵⁵, tant pour son œuvre littéraire que pour les choix de sa vie personnelle : la lettre XII *d'un voyageur*, écrite en réponse aux attaques de Nisard qui discutait la moralité de ses romans, au moment même où Sand se trouvait au centre de l'attention publique à cause de son divorce avec son mari despotique, Casimir Dudevant²⁵⁶, montre clairement l'indignation de l'auteur contre une critique qui, au nom d'une fausse morale, conteste la valeur de l'œuvre. N'est-ce pas attaquer la façon que la critique contemporaine adopte pour l'évaluation des productions artistiques, quand Sand dit :

« Je n'éplucherais pas vos chefs-d'œuvre pour tâcher d'y découvrir quelque tache légère qui me donnât l'occasion de montrer les puérités de ma science. Je ne saurais chercher si votre inspiration vient de la tête ou du cœur, étrange distinction qui ne signifie absolument rien, éternel reproche que la critique adresse aux artistes; comme si le même sang ne battait pas sous le sein et dans la tempe²⁵⁷. »

²⁵² SAND, George, « Lettre XI », *op. cit.*, p. 294.

²⁵³ *Ibid.*, p. 306.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 305.

²⁵⁵ Catherine Dale insiste sur l'incompréhension de l'œuvre de Sand par la critique contemporaine. Elle nous rapporte les commentaires de Jules Janin à propos de la parution de son roman *Jacques* : « Quant à l'auteur de *Jacques*, il s'es mis dans son livre en dehors de toute société présente et passée, et en dehors de toute société à venir... Mon Dieu! si nos écrivains pouvaient savoir la puissance de ces deux mots dans l'art : l'ordre et l'autorité. » (*op. cit.*, p. 104).

²⁵⁶ BONNET, Henri, *op. cit.*, p. 16.

²⁵⁷ SAND, George, « Lettre XI », *op. cit.*, p. 306-307.

Voilà comment, par un deuxième glissement, Sand est amenée à comparer - à contraster plutôt - implicitement l'art des créateurs à la critique des professionnels. À partir de ce moment, son but sera d'exalter l'inspiration, l'enthousiasme, la passion qu'inspire aux premiers la créativité de leur art, par opposition à la stagnation à laquelle l'activité critique réduit les deuxièmes. Cependant, Sand ne dissimule pas son respect pour la critique; son discours ne vise nullement à la dévalorisation de l'importance de la discipline qu'elle qualifie de « sérieux et noble exercice²⁵⁸ » : « Ce n'est pas que je méprise la critique par elle-même, affirme-t-elle dès le début; je l'estime et la respecte si bien dans son but que dans ses effets possibles et désirables²⁵⁹. » Voulant faire preuve d'impartialité, d'ouverture d'esprit, l'auteur éloigne, dès le début, un reproche possible auquel, comme nous le rappelle Madeleine Ambrière²⁶⁰, les créateurs de l'époque devaient répondre assez souvent. En effet, Ambrière remarque que plusieurs accusaient la critique des créateurs de non-objectivité, qui reprochaient aux artistes de faire les uns l'éloge des autres au nom de l'amitié et de la camaraderie : afin d'illustrer son propos, elle se réfère au titre révélateur d'un article d'Henri de Latouche, paru en octobre 1829 dans la *Revue de Paris* : « De la camaraderie littéraire ». L'auteur de l'article ridiculise, d'un ton caustique, les louanges que souvent les créateurs romantiques s'adressent : « Entre tout adepte rencontré par un autre adepte, il s'échange à toute heure un regard qui veut dire : Frère, il faut nous louer²⁶¹ ! » C'est pour cela que Sand déclare :

« Je ne suis pas de ceux qui pensent que les artistes seuls doivent juger les artistes. Je crois au contraire que généralement c'est une assez mauvaise épreuve, et que les journaux deviendraient bien vite, entre les mains des rivaux de même profession, le théâtre de combats sans dignité, sans retenue, où la passion s'exprimant toujours, on approcherait moins que jamais de la vérité²⁶². »

Mais si Sand insiste sur l'importance de la fonction critique, c'est pour dénoncer les aspects négatifs d'une activité « sortie de sa route et devenue plus nuisible qu'utile aux artistes, plus amusante qu'instructive pour un public oisif, indifférent et moqueur²⁶³. »

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 309.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 309.

²⁶⁰ AMBRIÈRE, Madeleine, *op. cit.*, p. 99.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 100.

²⁶² SAND, George, « Lettre XI », *op. cit.*, p. 309.

²⁶³ *Ibid.*, p. 309.

Dans un premier temps, notre auteur déplore le caractère mécanique, automatique, voire routinier du métier de critique. Sans contester la compétence ou le talent des gens qui exercent le métier, Sand ne peut s'empêcher de dénoncer la stérilité, la banalité de leurs approches; elle ne peut s'empêcher non plus d'exprimer sa vive opposition et le chagrin profond que lui inspirent les jugements critiques qui manquent de conscience, de passion, d'enthousiasme, et qui deviennent une simple habitude, un métier comme tous les autres, basé sur la raison et non sur le sentiment, déterminé par les lois de la routine et non celles de l'imagination, de l'affectif. C'est en comparant à d'autres professions celle du critique que George Sand fait ressortir une vérité indissociable de la nature humaine :

« Mais on sait comme le plus noble métier endure rapidement celui qui l'exerce exclusivement; comme le chirurgien s'habitue à jouer avec la souffrance, avec la vie et la mort; comme le juge se systématise aisément, et, partant d'inductions sages, arrive à prendre trop de confiance dans sa méfiance, et à ne plus voir la vérité que sous des faces arbitraires. Ainsi procède le critique : consciencieux d'abord, il en vient peu à peu à un casuisme méticuleux, et il finit par ne plus rien sentir à force de tout raisonner²⁶⁴. »

Cette orientation lamentable que prend la critique est due, selon Sand, au fait que les critiques se limitent à l'appréciation de la production littéraire sans jamais essayer, soit par dédain soit par crainte, de goûter l'expérience de la création, sans se donner la peine de voir les choses du point de vue de l'artiste lui-même. Ainsi, il est naturel qu'ils perdent, après quelque temps, leur enthousiasme initial; il est naturel que l'émotion, la spontanéité, la recherche du beau cèdent progressivement la place à l'ennui, au manque d'intérêt, à la fatigue, au dégoût. Car, la grande différence entre le critique et le créateur est, aux yeux de notre auteur, que le premier est condamné à une routine qui détruit sa morale et réduit son esprit à l'inertie, tandis que le second, toujours alerte, toujours à la recherche de l'inspiration, ne devient jamais victime de la banalité, reste jeune, productif, cultive son talent, pour arriver un jour au sommet de la gloire, de la satisfaction personnelle et de la reconnaissance générale. C'est d'ailleurs de cette distinction fondamentale entre créateurs et critiques qu'émane la haine et la jalousie qui se cachent

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 307.

souvent derrière les jugements des « pauvres appréciateurs littéraires²⁶⁵ », comme les caractérise Sand.

Un autre aspect de la critique de la première moitié du XIX^e siècle, sévèrement condamné par Sand, est la surabondance des articles parus dans les revues et les journaux. Sand dénonce le rôle d'une critique qui s'empresse de tout juger, dont le seul souci est de se faire valoir, de s'assurer une renommée, d'acquérir la gloire et de se distinguer. Sans mettre en question la qualité de ces articles critiques parus quotidiennement, et sans nier la compétence de leurs auteurs, Sand trouve la situation déplorable :

« Quand on jette les yeux, dans un jour de courage et de curiosité, sur les trente ou quarante jugements littéraires qui s'impriment le lendemain de l'apparition d'une bluette quelconque, on s'étonne de tant d'esprit, de tant de doctes raisonnements, de tant d'ingénieux parallèles, de tant de dissertations subtiles, écrits pour la plupart d'un style riche, orné, éblouissant; et on s'afflige de voir ces trésors qui, en d'autres temps, eussent défrayé toute une année, répandus pêle-mêle aux pieds d'un public insouciant qui les regarde à peine et qui fait bien; car, à supposer qu'il découvrit la vérité à travers ce kaléidoscope d'idées et de sentiments contradictoires, cette vérité serait si futile, si rebattue, si facile à exprimer en trois lignes, qu'il aurait perdu sa journée à tailler un chêne pour avoir une allumette²⁶⁶. »

En effet, c'est contre le caractère commercial de l'activité critique que l'auteur s'indigne; c'est à une critique industrielle qu'elle s'oppose, comme Sainte-Beuve à une littérature industrielle; à une critique qui se définit plutôt comme une profession que comme un vrai « devoir²⁶⁷ » et véritable mission. Par ailleurs, l'immensité du pouvoir de la presse, donnant à la discipline des dimensions exceptionnelles et contribuant à l'augmentation rapide du nombre de ses représentants, ne laisse pas Sand indifférente, d'autant plus qu'elle nourrit les égoïsmes et les vanités des jeunes créateurs, au sort de qui Sand est particulièrement sensible. Notre auteur sympathise avec les « jeunes feuilletonistes, que l'on force à se tenir, comme des pompiers ou des exempts de police, à toutes les représentations nouvelles, et à écrire gravement toute la nuit sur les plus ignobles pasquinades des petits théâtres²⁶⁸ ». Elle déplore les contraintes - de nature

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 307.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 308.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 309.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 310.

essentiellement économique - qui les obligent à s'adonner souvent à un métier auquel ils n'ont jamais vraiment aspiré :

« Pauvres enfants! jeunes lévites de l'art, flétris dans la fleur de votre talent par les exigences scandaleuses de la presse, vous qui eussiez été avec joie, avec douceur, avec amour, et avec profit surtout, les disciples des grands maîtres, ne craignez pas que je vous condamne sans pitié, et que je méconnaisse ce qu'il y eut, ce qu'il y a peut-être encore de grand et de pur en vous²⁶⁹! »

N'est-ce pas d'ailleurs au même phénomène que Balzac fera allusion quelques années plus tard, en écrivant dans ses *Illusions perdues* :

« Nous savons [c'est Vignon qui parle] que les journaux iront plus loin que les rois en ingratitude, plus loin que le plus sale commerce en spéculations et en calculs, qu'ils dévoreront nos intelligences à vendre tous les matins leurs trois-six cérébral; mais nous y écrirons tous, comme ces gens qui exploitent une mine de vif-argent en sachant qu'ils mourront. Voilà là-bas, à côté de Coralie, un jeune homme... comment se nomme-t-il? Lucien! Il est beau, il est poète, et, ce qui vaut mieux pour lui, homme d'esprit; eh! bien, il entrera dans quelques-uns de ces mauvais lieux de la pensée appelés journaux, il y jettera ses plus belles idées, il y desséchera son cerveau, il y corrompra son âme, il y commettra ses lâchetés anonymes [...] Quand il aura, lui, comme mille autres, dépensé quelque beau génie au profit des actionnaires, ces marchands de poison le laisseront mourir de faim s'il a soif, et de soif s'il a faim²⁷⁰. »

Mais, comme nous l'avons déjà mentionné, George Sand ne se limite pas à une critique dénonciatrice; elle ne se contente pas de condamner la fonction et le rôle de la critique de son temps : elle propose des solutions tangibles, des remèdes précis « à tant d'abus et de confusion²⁷¹ ». Ainsi, elle suggère l'abolition d'une critique commerciale, dont le seul but est de « faire ou empêcher de naissantes réputations²⁷² » et d'attirer le plus grand nombre de lecteurs possible par des articles dont les seules qualités sont « un style aisé, une rédaction abondante et facile, un esprit ingénieux et plaisant²⁷³ », mais dont les auteurs ne sont que des « enfants sans savoir, sans goût et sans expérience²⁷⁴ ». Par ailleurs, si Sand propose une augmentation du nombre des critiques, en même temps qu'une réduction considérable du nombre des articles de critique, c'est parce qu'elle refuse qu'on fasse de

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 311.

²⁷⁰ BALZAC, Honoré de (1843). *Illusions perdues*, Canada, Phidal [1995], p. 270-271.

²⁷¹ SAND, George, « Lettre XI », *op. cit.*, p. 309.

²⁷² *Ibid.*, p. 309.

²⁷³ *Ibid.*, p. 309.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 309.

la critique « une profession²⁷⁵ », et qu'il y ait « de la critique tous les jours et à propos de tout²⁷⁶ ». Les revendications de la créatrice romantique font preuve de son respect à l'égard de la critique, de sa haute estime pour une activité qu'elle considère comme noble et indispensable à l'épanouissement des talents et au progrès de la littérature. Si, en outre, Sand s'oppose à ce que les créateurs deviennent les juges de leurs collègues - sans pourtant « exclure certains artistes dont l'expérience, la position faite ou le caractère exceptionnel donneraient des garanties suffisantes²⁷⁷ » -, c'est d'une part parce que leurs jugements manqueraient sans doute d'objectivité et, d'autre part, parce que ce sont eux qui ont vraiment besoin d'orientation : « J'accorderais peu de moyens de gouverner l'opinion à ceux qui ont personnellement et exclusivement besoin de l'opinion²⁷⁸ ».

Bien que peu profitables à la presse, car de quoi les journaux et les revues rempliraient-ils leurs rubriques consacrées à la critique littéraire, musicale, dramatique, etc.?, les suggestions de Sand tiennent surtout compte du sort de la jeunesse créatrice. À cette jeunesse assoiffée de production originale, de création authentique, Sand propose une autre solution, particulièrement avantageuse pour tant de poètes talentueux vivant dans l'anonymat :

« Si les entrepreneurs de journaux se plaignaient du vide de leurs colonnes, le public de l'absence de feuilleton, pourquoi n'offrirait-on pas précisément ces pages blanches, hélas! si désirées et si difficiles à aborder, à tous ces talents inconnus et modestes qui répugnent à faire de la critique sans expérience, et qui cherchent vainement les moyens de percer l'obscurité où ils s'éteignent, faute d'un éditeur qui les devine et qui leur prête son papier et ses caractères *gratis*²⁷⁹? »

Et voilà ce que répondrait George Sand aux plaintes de tous ces jeunes auteurs, aux yeux desquels l'abolition des rubriques de critique serait synonyme de perte de toute occasion pour se faire une renommée :

« Rendez grâce à des mesures qui vous forcent à travailler et à produire; vous faisiez un métier d'eunuques et d'esclaves; vous étiez condamnés à baigner, à déshabiller et à rhabiller sans cesse, à promener dans les rues les enfants des riches; soyez pères à votre

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 309.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 309.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 310.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 310.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 310.

tour. Que vos enfants soient beaux ou difformes, forts ou malingres, vous les aimerez car ils seront à vous. Votre vie de haine et de pitié se changera en une vie d'amour et d'espérance. Vous ne serez peut-être pas tous de grands hommes, mais du moins vous serez hommes, et vous ne l'êtes pas²⁸⁰. »

Bien que le discours de Sand montre clairement son respect pour la critique - comment saurait-elle d'ailleurs contester l'importance d'une activité à laquelle elle s'adonna elle-même avec beaucoup de succès et de passion -, sa lettre vise surtout à privilégier les créateurs au détriment de leurs juges; ainsi, sa parole est un éloge adressé à l'artiste. Aux yeux de l'auteur, les créateurs semblent être les « riches²⁸¹ », les « pères²⁸² », les maîtres, tandis que les critiques sont les « esclaves²⁸³ », les « eunuques²⁸⁴ », les « infortunés²⁸⁵ », les soumis, les incompetents. Sand applaudit l'enthousiasme et la passion qui déterminent les productions artistiques, mais déplore la condition des critiques, de « cette famille d'intelligences qui s'appauvri(t) et se stérilise²⁸⁶ » du pouvoir de la rêverie et de la créativité, « afin d'arriver à ce qu'elle appelle la *clairvoyance* et l'*impartialité*²⁸⁷ ». Elle déplore aussi l'incapacité des critiques de jouir de la beauté des créations artistiques, même si celles-ci sont d'une perfection unique : « Quelle fureur pédagogique tourmente ces pauvres appréciateurs littéraires, occupés [...] à se demander si par hasard la Vénus de Milo n'aurait pas été faite de la main gauche au lieu de l'être de la main droite²⁸⁸? » Enfin, elle distingue nettement entre le créateur inspiré et le critique qui a perdu « le feu sacré²⁸⁹ », entre l'artiste « devenu Prométhée (et) l'homme d'argile [...] pétrifié et [...] inerte sous le souffle divin²⁹⁰ ».

D'une rigueur intellectuelle unique, le discours de Sand est exemplaire d'une critique artiste. Faisant de la passion, de l'enthousiasme, de l'émotion, de l'impulsion naturelle, de

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 310.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 310.

²⁸² *Ibid.*, p. 310.

²⁸³ *Ibid.*, p. 310.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 310.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 308.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 307.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 307.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 307.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 308.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 308.

la sensibilité les qualités qui doivent régir les jugements critiques, Sand met en place les valeurs d'appréciation artistique, telles que les créateurs romantiques les conçoivent. S'érigeant d'ailleurs elle-même en juge, elle donne l'exemple d'une critique positive, qui éclaire, oriente, encourage l'artiste, en exaltant l'originalité et les beautés de son œuvre, tout en avançant des suggestions discrètes et constructives. La critique de Sand respecte le créateur et lui accorde la première place. C'est ainsi que George Sand conçoit le rôle d'une critique qui peut vraiment se mettre au service du créateur et au profit de l'art. C'est ainsi qu'elle conçoit l'utilité d'une activité très souvent manipulée, altérée et sacrifiée au nom du commerce et de valeurs indissociables de la recherche du beau et du vrai, de l'essor de la littérature.

d) « Lettre sur Sainte-Beuve »

Parue dans le second numéro de la *Revue parisienne* du 25 août 1840, la « Lettre à M^{me} la Comtesse E. sur M. Sainte-Beuve à propos de *Port Royal* » constitue la riposte violente de Balzac aux attaques du critique qui n'a pas su ou voulu apprécier la modernité, l'originalité, le talent de l'écrivain romantique. Ainsi, bien que le titre de l'article semble porter essentiellement sur la critique du premier volume de *Port-Royal* de Sainte-Beuve, qui venait de paraître, le but ultime de Balzac est, d'une part, de ridiculiser l'homme par lequel il fut incessamment attaqué tout au long de sa carrière, en parodiant, selon l'expression de Jean Hytier, le « style dont usait Sainte-Beuve dans ses portraits²⁹¹ » et en se moquant publiquement des pastiches de l'écriture de son contradicteur, et, d'autre part, de définir, à sa manière, la critique. C'est dans cette double perspective que nous étudierons le discours critique de Balzac, tout en essayant d'en faire ressortir les traits particuliers.

Ce qui frappe immédiatement le lecteur est la sévérité, l'intransigeance, l'hostilité, l'agressivité du discours de Balzac, le fait que l'auteur va à l'encontre de ce qu'on pourrait appeler une « critique des beautés », telle que la rêvent, la prêchent et essaient de la pratiquer les créateurs romantiques. Il est vraiment étonnant de se rendre compte que le seul commentaire positif, le seul passage où Balzac ne parle pas négativement de Sainte-Beuve ne compte que trois lignes dans une lettre de dix-huit pages, pleine d'ironie, d'accusations, de dénonciations; et ces trois lignes ne se réfèrent même pas à *Port-Royal*! Ainsi, on ne peut s'empêcher de se demander s'il n'y a en effet rien de vraiment louable dans cet ouvrage si violemment attaqué. On ne peut s'empêcher de mettre en question l'objectivité du discours de Balzac, et se demander si ce n'est seulement son égoïsme blessé qui parle, si son propos n'est pas simplement l'expression de l'indignation du créateur incompris contre son critique.

²⁹¹ HYTIER, Jean (1967) : « Balzac et Sainte-Beuve : une haine littéraire », *Questions de littérature*, Paris, Droz, p. 130.

Pour répondre à ces questions, il est indispensable de nous attarder, dans un premier temps, sur l'hostilité déclarée entre les deux hommes²⁹², afin de situer le texte dans un conflit personnel qui dura toute leur vie. En effet, c'est surtout Sainte-Beuve qui éprouvait une profonde antipathie pour Balzac : « Chaque critique a son gibier favori sur lequel il tombe et qu'il dépèce de préférence, avoue Sainte-Beuve dans ses cahiers intimes... Pour moi, c'est Balzac et l'explication des faiblesses par l'origine : Balzac, jusqu'en ses meilleurs romans, a toujours gardé quelque chose de la bassesse et, pour ainsi dire, de la crapule de ses débuts²⁹³. » Les écrits de Balzac n'inspiraient que du dégoût et du mépris au critique qui accusait le romancier d'immoralité, d'indécence. Jean Hytier nous réfère à la lettre du 18 septembre 1831 de Sainte-Beuve à son ami Victor Pavie, où le critique commente la *Peau de chagrin* de Balzac :

« Rien de bien nouveau : il y a un roman de Balzac, *Peau de chagrin*, fétide et putride, spirituel, pourri, enluminé, papilloté et merveilleux par la manière de faire briller les moindres petites choses, d'enfiler des perles imperceptibles et de les faire sonner d'un cliquetis d'atomes²⁹⁴. »

La sévérité injustifiable des jugements dont l'auteur de *Volupté* accablait Balzac, la mesquinerie de ses commentaires et sa tendance à associer la moralité de l'homme à celle de son œuvre ne faisaient qu'attiser la rivalité entre le créateur et le critique, et ne pouvaient qu'indigner le jeune romancier, dont le succès et la renommée étaient d'ailleurs incontestables²⁹⁵ : « Quand je songe à la quantité de mauvais romans par où il a commencé et par où il finit, je ne puis m'empêcher de dire : il a fallu au plus fécond de nos romanciers un fumier plus haut que cette maison pour qu'il poussât quelques fleurs

²⁹² Nous empruntons nos informations sur le sujet de la rivalité entre Balzac et Sainte-Beuve dans l'article de Jean Hytier, mentionné plus haut, et dans celui de Roger Fayolle : « Sainte-Beuve lecteur de Balzac », *Acta Universitatis Carolinae. Philologia. Romanistica Pragensia*, vol. XV, n° 1, 1983, p. 43-55.

²⁹³ Sainte-Beuve cité par HYTIER, Jean, *op. cit.*, p. 113.

²⁹⁴ Sainte-Beuve cité par HYTIER, Jean, *ibid.*, p. 113.

²⁹⁵ Dans son article du 15 novembre 1834, paru dans la *Revue des Deux Mondes* et consacré à *La Recherche de l'Absolu* qui venait de paraître, Sainte-Beuve ne peut que reconnaître la réussite littéraire de Balzac : « Il est temps d'en venir [...] au plus fécond, au plus en vogue des romanciers contemporains, au romancier du moment par excellence... » (SAINTE-BEUVE, Charles Augustin : « Balzac. La Recherche de l'Absolu », *Les grands écrivains français. Le XIX^e siècle. Les romanciers*, ALLEM, Maurice (dir.), Paris, Garnier, p. 139).

déliçates, maladiçes et rares²⁹⁶. » Sainte-Beuue exprimait sa répugnance enuers Balzac et son œuure à çhaque fois qu'il auait l'ocçasion de le faire; dans son article du 15 nouuembre 1834, paru dans la *Reuue des Deux Mondes* et intitulé « M. de Balzac. *La Recherche de l'Absolu* », partant d'un commentaire positif de Jules Janin sur Balzac (« La femme est à M. de Balzac. Elle est à lui dans ses atours, dans son négligé, dans le plus menu de son intérieur; il l'habille, la déshabille. »), il annote son texte de la remarque suivante :

« En partant de la même idée, on a dit encore : “Balzac en ses romans, c'est une marchande de modes, ou mieux c'est une marchande à la toilette.” Et en effet que de belles étoffes chez lui! Mais elles ont été portées; il y a des taches d'huile et de graisse presque toujours²⁹⁷. »

Et un peu plus loin il ajoute, à propos du nom de Balzac, un commentaire visant à une attaque au niveau personnel :

« *M. Honoré de Balzac*. Je mets son nom exact au moins une fois dans tout l'article. M. de Balzac, par son affectation nobiliaire ridicule, improvisée du jour au lendemain, a l'un des premiers mis à la mode cette manie de tant d'hommes de notre génération et qui depuis n'a fait que croître et embellir, de se donner pour ce qu'on est pas²⁹⁸. »

L'intransigeance et les aveuglements de Sainte-Beuue à l'égard de Balzac paraissent d'autant plus inexcusables que Balzac fit à plusieurs reprises l'éloge sincère et spontané de l'œuure de son aduersaire. Ainsi, non seulement prit-il le temps d'étudier consciencieusement *Volupté* de Sainte-Beuue, auant de qualifier le roman d'« un des livres les plus remarquables de ce temps²⁹⁹ », mais il le fit à une date (le 30 octobre 1836), où la guerre entre les deux hommes était officiellement déclarée³⁰⁰. Si, agacé par les reproches de mauuaise foi et les commentaires ironiques de l'auteur de *Port-Royal*; si, «exaspéré par les nuances péjoratives que Sainte-Beuue aimait tant à glisser dans ses phrases laudatives ou simplement dans ses énoncés³⁰¹», irrité par la rancune cachée derrière les remarques du lundiste, par le manque de vision et de perspicacité dans ses appréciations, Balzac saisit, à propos de *Port-Royal*, l'ocçasion de s'ériger, à son tour, en

²⁹⁶ Sainte-Beuue cité par FAYOLLE, Roger : « Sainte-Beuue lecteur de Balzac », *Acta Universitatis Carolinae. Philologia. Romanistica Pragensia*, vol. XV, n^o. 1, 1983, p. 45.

²⁹⁷ SAINTE-BEUUE, Charles Augustin : « Balzac. *La Recherche de l'Absolu* », *op. cit.*, p. 140.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 144.

²⁹⁹ Balzac cité par HYTIER, Jean, *op. cit.*, p. 116.

³⁰⁰ HYTIER, Jean, *op. cit.*, p. 116.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 119.

juge de son contradicteur, afin de se venger du critique qui le condamna à tort, il nous semble que la critique de Balzac est honnête, et que ses jugements sont le reflet de ses vraies pensées sur *Port-Royal*. Ainsi, bien que ce soit dans le cadre de ce conflit personnel entre les deux hommes que doit être lue la lettre de Balzac contre Sainte-Beuve; bien que ce soit sous la lumière des informations sur leur antipathie profonde - et sûrement regrettable - que doit être comprise la critique de Balzac, consistant à relever et à ironiser la moindre impertinence, la moindre erreur de son juge, et aspirant à tourner en dérision son style, nous croyons que la férocité de la parole de Balzac émane surtout de son honnête aversion pour l'œuvre de Sainte-Beuve. Et ce n'est pas uniquement l'hommage que Balzac rendit au portraitiste, à propos de *Volupté*, quelques jours après la parution de sa virulente critique sur *Port-Royal* qui nous amène à croire à la franchise du propos de notre auteur; Balzac fait, dès le début de son discours, preuve de sincérité : sans dissimuler sa haine pour l'ouvrage de Sainte-Beuve et sa répugnance pour l'écriture du critique, il éloigne toute accusation d'injustice :

« Haine, oui. Oh! je porte une haine vigoureuse aux mauvais ouvrages, aux auteurs qui n'écrivent pas en français, aux livres qui, n'étant pas utiles, sont ennuyeux. Pour l'injustice, elle ne saurait se trouver chez un critique dont les paroles sont appuyées sur des faits; qui, loin de se permettre des allégations, prouve ses dires; qui ne fausse pas la trame tissée par l'auteur, qui la raconte et la prend corps à corps, qui dissèque les phrases, et se conduit en loyal examinateur, disposé à établir ce qui est bien, à se moquer, selon son droit, de ce qui est ennuyeux, mauvais, risible, et *bon à mettre au cabinet*³⁰². »

Ce propos de Balzac constitue déjà une première définition de la critique telle que lui-même la conçoit et la pratique dans son article sur Sainte-Beuve. Ainsi, la subjectivité, le goût personnel du critique, ses propres préférences peuvent, selon Balzac, s'harmoniser avec la justesse et le bien fondé de ses jugements. L'examen loyal et sincère de l'œuvre n'enlève pas au critique le droit de « se moquer de ce qui est ennuyeux, mauvais, risible »; ainsi, l'ironie tranchante, la parodie sévère du style et des choix littéraires de Sainte-Beuve n'excluent pas la pertinence des commentaires de son juge, d'autant plus que ceux-ci sont appuyés, fondés, explicités à partir d'exemples et de justifications précis.

³⁰² BALZAC, Honoré de (1840). « Lettre à Mme la Comtesse E. sur M. Sainte-Beuve à propos de *Port-Royal* », Marcel Bouteron et Henri Lognon (dir.), *Œuvres Diverses*, Paris, Louis Conard [1910], p. 297.

Un des reproches que Balzac adresse à Sainte-Beuve consiste en la stérilité, le manque de profondeur et d'intérêt de son approche dans *Port-Royal*. Aux yeux de Balzac, Sainte-Beuve n'a pas su jeter, comme l'aurait fait un créateur³⁰³, sur la question de Port-Royal un regard neuf; il n'a pas su aborder le sujet en tant qu'un homme de son siècle, un homme moderne; il a été incapable de produire une étude originale, intéressante, conditionnée par les besoins et les intérêts de son époque, une étude qui aurait capté l'attention du lecteur contemporain, tourné vers l'avenir et peu soucieux des époques lointaines, passées, oubliées même, des époques qui ne présentent plus d'intérêt immédiat. C'est dans cette perspective que Balzac caractérise *l'Histoire de Port-Royal* comme une œuvre « ennuyante », incompatible avec la modernité :

« Au milieu d'une époque où chaque esprit prend une allure vive et délibérée, où pour agir sur ses contemporains, chaque auteur dramatise son sujet et son style, où l'on tâche enfin d'imiter l'action vigoureuse imprimée à son siècle par Napoléon, M. Sainte-Beuve a eu la pétrifiante idée de restaurer le genre ennuyeux³⁰⁴. »

Balzac devient ici le porte-parole des créateurs qui dénoncent très souvent cet aspect de la critique, surtout de la critique érudite, professionnelle, universitaire, qui se penche sur les œuvres du passé, qui ne voit de beauté, de vérité, de style, de grâce, d'autorité que dans le vieux. Cette critique, qui aspire à perpétuer l'importance et l'intérêt de questions que la modernité ne trouve plus pertinentes, devient la cible de leurs attaques les plus violentes. Les créateurs romantiques ne dissimulent pas l'horreur que leur inspire la gravité, la solennité, la préciosité, le caractère érudit auquel aspire la critique. Optant pour la simplicité, la perspicacité, la clarté, l'immédiateté, les créateurs ne pardonnent pas à la critique ses aveuglements devant les chefs-d'œuvre de la littérature contemporaine. D'un ton ironique mais amer, Balzac tourne en dérision les jugements d'une critique bornée et conditionnée par des principes qui étaient peut-être valables dans le passé, mais auxquels la modernité ne croit plus. Il s'indigne contre les Aristarques qui associent la qualité et la valeur d'une œuvre à la gravité de son titre, à la préciosité de ses expressions, au degré de son intellectualisme; il s'indigne de la superficialité de jugements faciles, trop

³⁰³ Balzac reprend ici, comme la plupart des artistes, l'idée que le critique est un créateur raté : « Car, dit-il, avouons nos morts, cet écrivain à tentatives malheureuses compte peu de lecteurs chez nous. » (*Ibid.*, p. 295).

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 295.

vite prononcés, qui ne tiennent pas compte du degré d'originalité, d'imagination, de sensibilité de l'ouvrage :

« Faites un chef-d'œuvre comme *Gil-Blas*, comme *le Vicaire de Wakefield*, vous restez un drôle, un homme de rien; mais produisez quelque chose comme *De la nouvelle organisation sociale considérée dans ses rapports avec le catholicisme*, on s'éloigne de vous avec terreur, on ne vous lit pas, et vous devenez professeur, conseiller d'État, académicien, pair de France³⁰⁵. »

C'est dans le même sens que Victor Hugo dira dans son *William Shakespeare* : « Dès qu'un chef-d'œuvre paraît, le parti de l'ordre dépose la plainte³⁰⁶. » Mais la critique de Balzac, consciencieuse, ne se borne pas à accuser : l'auteur a beau dénoncer la stérilité et le caractère ennuyeux de l'approche choisie par Sainte-Beuve (« On ferait un livre plus considérable et plus curieux que le livre de M. Sainte-Beuve, en donnant la bibliographie des écrits publiés à ce sujet³⁰⁷ »), il en suggère une autre qui présenterait sans doute un intérêt plus vif pour le lecteur du XIX^e siècle :

« M. Sainte-Beuve pouvait, à la manière de Bayle, se constituer le rapporteur des deux partis [celui des Jansénistes et celui des Jésuites], expliquer synthétiquement les faits dont l'analyse est impossible, les faits majeurs, condenser les théories, marquer les points de cette longue partie, et faire comprendre aux contemporains quel est, dans l'histoire moderne, le poids du résultat³⁰⁸. »

Si cette idée de modernité hante Balzac, c'est parce qu'à ses yeux, elle est inextricablement liée au talent créateur. Savoir être un homme de son temps est la première condition pour être un bon créateur, car il faut être en mesure d'exprimer les besoins particuliers de son siècle; mais pour ce faire, il faut savoir parler la langue de son époque, suivre le rythme de l'actualité. Or, Sainte-Beuve, esprit non-créateur, « écrivain à tentatives malheureuses³⁰⁹ », incapable de produire une œuvre profonde, se contente d'« amalgamer des choses incohérentes³¹⁰ », d'établir des liens entre des situations contradictoires, de tirer des conclusions à partir des allégations qui ne correspondent nullement à la vérité. Bien que l'ironie soit à la base de la critique de Balzac (« M. Sainte-

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 297.

³⁰⁶ HUGO, Victor (1864). « Notes de travail », *William Shakespeare*, op. cit., p. 553.

³⁰⁷ BALZAC, Honoré de (1840). « Lettre Mme la Comtesse E. sur M. Sainte-Beuve à propos de *Port-Royal* », op. cit., p. 297.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 298.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 295.

Beuve, écrit l'auteur, ressemble à un peintre fou qui voudrait nous faire prendre sa palette pour un tableau³¹¹ »; « L'auteur ressemble à un homme qui ferait cent lieues en se promenant sur trois feuilles de parquet³¹² »; « Si l'on ôtait à M. Sainte-Beuve ses rapprochements impertinents et incongrus, si on le privait de son mode de détourner les mots de leur sens [...], il n'existerait pas littérairement; il ne pourrait rien dire ni rien faire³¹³ »; « Pour faire un livre, il s'élançait dans le champ historique; il part, sous la conduite d'une idée, comme un enfant ingénu suivant sa mère dans les prés : il cueille une fleur, un bleuet, un coquelicot; il a voulu composer un bouquet et il arrive chargé d'une botte de foin³¹⁴ », l'auteur justifie la pertinence de ses reproches par des arguments solides et des exemples illustrant sans aucun doute le bien fondé de ses accusations et de ses exclamations. Ainsi, à la remarque de Sainte-Beuve, essayant de prouver que le point de départ de Port-Royal fut la journée où « Angélique I^{re} ferm(a) la porte au nez de son père et refus(a) désormais de le laisser venir à Port-Royal, qu'il métamorphosait en maison de campagne³¹⁵ », selon laquelle Racine omit cette scène par «timidité littéraire³¹⁶» parce qu'il « la jugea peut-être trop forte³¹⁷ », Balzac ne peut s'empêcher de prendre la défense du grand dramaturge : « Ici, le livre m'est tombé des mains : Racine, auteur tragique, effrayé de la force d'une scène³¹⁸! »

Par sa spontanéité, son immédiateté, son expressivité, son recours à l'image (« La muse de M. Sainte-Beuve est de la nature des chauves-souris et non de celle des aigles. Elle a peur de contempler de tels horizons, elle aime les ténèbres et le clair-obscur; [...] Sa phrase molle et lâche, impuissante et couarde, [...] tourne dans l'ombre comme un chacal; elle entre dans les cimetières historiques, philosophiques et particuliers...³¹⁹. »), à la comparaison (Balzac compare la pensée de Sainte-Beuve à celle des « mollusques »,

³¹⁰ *Ibid.*, p. 306.

³¹¹ *Ibid.*, p. 302.

³¹² *Ibid.*, p. 303.

³¹³ *Ibid.*, p. 310.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 311.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 304.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 304.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 304.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 304.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 298.

pour dire qu'elle est inexistante ou que, si elle existe, elle « se cache dans une enveloppe blanchâtre et fadasse³²⁰ », à la métaphore, au symbole, la critique devient, sous la plume de Balzac, une véritable forme de création. L'auteur a vu dans la critique de *Port-Royal* plus qu'une simple occasion de dénoncer les défauts de l'écriture de Sainte-Beuve ou de se venger de l'homme qui l'a beaucoup et injustement attaqué : bien que les allusions ironiques à des aspects de la vie personnelle et au tempérament de son adversaire abondent et « atteignent, selon les mots de Paul Bonnefon, l'adversaire à des endroits sensibles³²¹ » (à propos de la nomination du lundiste au poste du conservateur à la Bibliothèque Mazarine, Balzac écrit : « Quand vous aurez passé le pont des Arts, Parisiens, prenez à droite : la Bibliothèque Mazarine est à gauche! Vous pourriez bailler en allant de ce côté³²². » Faisant allusion au caractère peu gai de Sainte-Beuve, Balzac parle d'« ennui qui se coupe en couteau³²³ », pour ajouter qu'en « lisant M. Sainte-Beuve, tantôt l'ennui tombe sur vous comme parfois vous voyez tomber une petite pluie fine qui finit par vous percer jusqu'aux os, [...] tantôt l'ennui saute aux yeux et vous endort³²⁴ », ou encore : « En France, il se garde bien de pérorer comme il l'a fait à Lausanne, où les Suisses, extrêmement ennuyeux eux-mêmes, ont pu prendre son cours pour une flatterie³²⁵. »; et enfin : « En un point cet auteur mérite qu'on le loue : il se rend assez justice, il va peu dans le monde, il est casanier, travailleur, et ne répand l'ennui que par sa plume³²⁶. »), le but de Balzac est plutôt de définir, à sa manière, la critique qu'il semble concevoir comme une parole subjective autour du livre. Ainsi, la critique de Balzac annonce Baudelaire qui, dans la deuxième moitié du siècle, exaltera la supériorité d'une critique « partielle, passionnée, politique³²⁷ ».

³²⁰ *Ibid.*, p. 296.

³²¹ BONNEFON, Paul : « Balzac et Sainte-Beuve à propos de *Port-Royal* », *Revue universitaire*, vol. 26, avril 1917, p. 273.

³²² BALZAC, Honoré de (1840). « Lettre à Mme la Comtesse E. sur M. Sainte-Beuve à propos de *Port-Royal* », *op. cit.*, p. 296.

³²³ *Ibid.*, p. 296.

³²⁴ *Ibid.*, p. 296.

³²⁵ *Ibid.*, p. 296.

³²⁶ *Ibid.*, p. 296.

³²⁷ BAUDELAIRE, Charles (1868). *Écrits esthétiques*, « 10/18 », Paris, Union Générale d'Éditions [1986], p. 103.

La critique moderne accusera souvent Balzac de son parti-pris très visible dans son évaluation de *Port-Royal*; elle lui reprochera la « puérité de ses attaques, l'incompétence manifeste de ses considérations, ses erreurs de dates, son ignorance du contenu des questions qu'il évoque, ses maladresses³²⁸ »; elle prendra la spiritualité et le caractère piquant de ses remarques pour du mauvais goût, son honnête aversion pour de la bassesse de caractère et la volonté de « discréditer Sainte-Beuve³²⁹ » avec des arguments « empruntés à l'arsenal des petits journaux amusants auxquels il avait tant collaboré et de l'esprit desquels il ne s'est jamais bien guéri³³⁰ ». Cependant, il nous semble qu'une interprétation simpliste de la parole de Balzac ne rendrait pas compte des vraies intentions de l'auteur, mais qu'elle serait plutôt le résultat d'une lecture au premier niveau. Il serait injuste de ne voir dans le discours de Balzac que le but du créateur de satiriser son critique, car ce serait négliger que, derrière la virulence des commentaires visant l'homme Sainte-Beuve, se cachent les considérations de Balzac sur la légitimité et la pertinence de la critique professionnelle et érudite. N'est-ce pas condamner en la personne de Sainte-Beuve qui, incapable de « créer une image », ose « s'insurge(r) dans une note contre M. Victor Hugo [...], ose s'élever contre l'*École des images à tout prix*³³¹ », la « myopie littéraire³³² » des critiques de son époque devant les productions contemporaines? N'est-ce pas en reprochant à Sainte-Beuve son incapacité d'ouvrir, à propos de *Port-Royal*, de nouvelles voies de réflexion, susceptibles d'intéresser le lecteur contemporain, que Balzac condamne la stérilité et le manque d'originalité des approches d'une critique tournée vers le passé? N'est-ce pas en parodiant le style de Sainte-Beuve, en relevant ses fautes de français « grossières³³³ », ses contradictions, ses non-sens que notre auteur questionne implicitement la compétence des critiques qui se montrent intransigeants devant la moindre erreur des créateurs? En effet, il nous semble que le discours de Balzac pose le très sérieux problème de la compétence des critiques. Mettant en question leur talent en

³²⁸ HYTIER, Jean, *op. cit.*, p. 131.

³²⁹ *Ibid.*, p. 131.

³³⁰ *Ibid.*, p. 131.

³³¹ BALZAC, Honoré de (1840). « Lettre à Mme la Comtesse E. sur M. Sainte-Beuve à propos de *Port-Royal* », *op. cit.*, p. 297.

³³² *Ibid.*, p. 305.

³³³ *Ibid.*, p. 309.

tant que créateurs, prouvant leur médiocrité en tant qu'auteurs, leur pauvre connaissance de la langue française, les graves fautes de leur écriture, le propos de Balzac pose indirectement la question de leur capacité critique. Car, quelle logique permettrait à des gens n'ayant jamais créé ou ayant échoué en tant qu'écrivains, de juger le génie des créateurs, le génie de ceux dont le talent est incontestable, la muse « de la nature des aigles³³⁴ », et non des « chauves-souris³³⁵ »?

Si le discours critique de l'auteur des *Illusions perdues* devient la confirmation du fameux énoncé hugolien selon lequel « dans tout grand poète il y a un critique³³⁶ », il met en question la deuxième partie de la proposition de Hugo : « de même qu'il y a un poète dans tout grand critique³³⁷ ». Car, si Balzac devient, par sa critique, précurseur de la critique baudelairienne qui prêchera la parfaite compatibilité entre l'activité créatrice et l'activité critique, à ses yeux, seuls les artistes sont à la hauteur d'assumer avec succès et ouverture d'esprit le double rôle de créateurs et d'appréciateurs. Et si, plusieurs années après la mort de Balzac, l'amour propre blessé de Sainte-Beuve le poussera à accuser le romancier de ne s'être vraiment occupé de critique que « sous le coup de la vanité surexcitée³³⁸ », la critique moderne reprochera à l'auteur de *Port-Royal* ses aveuglements impardonnables - volontaires ou non - à l'égard d'un des plus grands romanciers de tous les temps; elle l'accusera, et à juste titre, d'avoir « gâché, par manque de générosité, sa dernière chance de rendre pleine justice à un génie de première grandeur qu'il avait plus que personne les moyens de comprendre³³⁹ ».

³³⁴ *Ibid.*, p. 298.

³³⁵ *Ibid.*, p. 298.

³³⁶ HUGO, Victor (1864). « Notes de travail », *William Shakespeare, op. cit.*, p. 550.

³³⁷ *Ibid.*, p. 550.

³³⁸ SAINTE-BEUVE, Charles Augustin : « Appendice. Extrait du tome I de *Port-Royal* », *Les grands écrivains français. Le XIX^e siècle. Les romanciers*, ALLEM, Maurice (dir.), Paris, Garnier, p. 196.

³³⁹ HYTIER, Jean, *op. cit.*, p. 140.

TROISIÈME CHAPITRE

L'écho du discours des créateurs : vers une rhétorique « romantique »

i) La voix des créateurs : vers une critique artiste

Dans la foule des différents types de critique que connaît le XIX^e siècle - critique moralisatrice, utilitaire, « rétrospective », « prospective », universitaire, journalistique -, la critique des artistes occupe une place exceptionnelle tant par sa perspicacité et sa fluidité que par son immédiateté et la modernité des principes qu'elle énonce. Bien qu'il soit habituel d'opposer la critique des artistes à celle des critiques professionnels, il faut toutefois souligner que les artistes ne sont pas hostiles à l'existence de la critique et ne nient pas son utilité : dans sa « XI^e lettre d'un voyageur », George Sand qualifie, comme nous l'avons vu, la critique de « sérieux et noble exercice³⁴⁰ », de véritable « devoir³⁴¹ » qu'elle estime et respecte. Victor Hugo, dans sa « Préface » de *Cromwell* est heureux d'affirmer que le siècle touche « au moment de voir la critique nouvelle prévaloir, assise [...] sur une base large, solide et profonde³⁴² »; ainsi, sans mettre en question l'importance de la discipline pour l'épanouissement littéraire, l'auteur souligne tout simplement la nécessité de son renouvellement : « On comprendra bientôt, dit-il, que les écrivains doivent être jugés, non d'après des règles et des genres, choses qui sont hors de la nature et hors de l'art, mais d'après des principes immuables de cet art et les lois spéciales de leur organisation personnelle³⁴³. » De même, Gustave Flaubert applaudit le rôle de la critique qui « entre dans l'intention de l'auteur, (qui) [...] lui fait voir en quoi il a manqué son but et comment il fallait s'y prendre pour l'atteindre³⁴⁴ ». Très nombreux sont d'ailleurs les écrivains qui collaborent aux journaux et aux revues de l'époque en donnant d'excellents articles de critique littéraire, dramatique, musicale, etc. Théophile Gautier, par exemple, tint la rubrique dramatique à *La Presse* de 1836 à 1849 où il se distingua par sa critique féconde, enthousiaste et indulgente, par son humour et la finesse de son esprit; Stendhal, Vigny, Musset, Sand collaborèrent eux aussi à *L'Artiste* en tant que critiques d'art³⁴⁵.

³⁴⁰ SAND, George, *op. cit.*, p. 309.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 309.

³⁴² HUGO, Victor (1827). « Préface », *Cromwell*, *op. cit.*, p. 319.

³⁴³ *Ibid.*, p. 319.

³⁴⁴ FLAUBERT, Gustave (1872). « Préface », *Dernières Chansons : poésies posthumes*, Paris, Lévy, p. 3.

³⁴⁵ AMBRIÈRE, Madeleine, *op. cit.*, p. 302-305.

Les auteurs reconnaissent, en plus, l'autonomie de la critique par rapport à la littérature : Anne Maurel soutient que la prédilection des écrivains « pour la préface, la lettre, l'article, de préférence au roman ou au poème, quand il s'agit de tenir un discours critique³⁴⁶ » n'est sûrement pas un hasard. Comme elle le souligne, cette tendance prouve que, pour les créateurs du XIX^e siècle, il y a une nette distinction entre le discours critique et le discours littéraire. Il faudra donc attendre le XX^e siècle pour voir la critique littéraire devenir une forme nouvelle de la littérature; car si notre siècle insiste sur l'existence d'un seul langage et sur l'unité de l'écriture, c'est parce qu'on considère que la frontière entre la littérature et la critique est plutôt poreuse. Ainsi, la dernière peut s'affirmer comme une forme littéraire, pour ne pas dire comme de la pure littérature³⁴⁷.

Mais si les créateurs acceptent l'indépendance de la critique en tant que discipline, ils s'indignent contre l'incompréhension de certains critiques « professionnels », l'étroitesse de leurs jugements, leur partialité et hostilité injustifiables à l'égard de la nouvelle littérature. Les artistes dénoncent toute « possibilité d'une analyse rationnelle de la création poétique³⁴⁸ » et revendiquent la souveraine liberté du créateur :

« Il est advenu souvent qu'au lieu de lui dire [il se réfère à lui-même et aux reproches que des critiques lui ont fait] simplement : Votre livre est mauvais, on lui a dit : Pourquoi avez-vous fait ce livre? Pourquoi ce sujet? Ne voyez-vous pas que l'idée première est horrible, grotesque, absurde (n'importe!) et que le sujet chevauche hors des *limites de l'art*? Cela n'est pas joli, cela n'est pas gracieux. Pourquoi ne point traiter des sujets qui nous plaisent et nous agréent? les étranges caprices que vous avez là! etc., etc. A quoi il a toujours fermement répondu : que ces caprices étaient ses caprices, qu'il ne savait pas en quoi étaient faites les *limites de l'art*, que de géographie précise du monde intellectuel, il n'en connaissait point, qu'il n'avait point encore vu de cartes routières de l'art, avec des frontières du possible et de l'impossible tracées en rouge et en bleu³⁴⁹. »

Les artistes contestent en outre ouvertement l'autorité et la capacité d'une critique transcendante de guider du dehors le travail de l'écrivain; ils refusent aussi d'être les victimes des arrêtés d'une critique dont les jugements sont souvent conditionnés par de bas sentiments comme l'antipathie ou la jalousie.

³⁴⁶ MAUREL, Anne, *op. cit.*, p. 11.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 11-12.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 9.

³⁴⁹ HUGO, Victor (1829). « Préface », *Orientales, op. cit.*, p. 7.

De toutes les critiques, la critique universitaire est celle qui inspire aux créateurs le plus d'horreur. Et si les poètes se font à leur tour critiques, c'est pour s'expliquer et se défendre surtout contre ce type de critique qui s'oppose fermement au renouveau de l'esthétique littéraire, qui s'affirme par son esprit conservateur, qui conçoit le goût de façon étroite, qui reste soumise au règne de l'esthétique classique³⁵⁰ et tournée vers le passé. C'est cet aspect de la critique universitaire que déplore Albert Thibaudet dans ses « *Réflexions sur la littérature. Les trois critiques* » : « Ils ont dû [les universitaires] vivre en état de lutte contre ce qu'il y avait de nouveau et de vraiment progressif dans la littérature de leur temps³⁵¹. » Parmi les critiques universitaires les plus tranchants de la première moitié du XIX^e siècle, Madeleine Ambrière distingue Désiré Nisard, pour qui il est inutile de parler de génie français après Bossuet, il est impertinent de parler de perfection littéraire après le XVII^e siècle; Saint-Marc Girardin qui, en favorisant systématiquement la comparaison entre la littérature classique et celle de son époque, vise à dénoncer l'absence de moralité de la seconde et de déplorer « la peinture avilie qu'elle propose des passions humaines³⁵² », s'avérant ainsi un des plus ardents défenseurs du Classicisme; Gustave Planche qui, « limité dans son ouverture esthétique [...], malheureux de son impuissance créatrice, envieux et plein de contradictions [...], s'entête dans son rejet du Romantisme, sa méfiance du lyrisme, son culte excessif et systématique de l'intelligence aux dépens de l'imagination³⁵³ ».

Mais bien que ce soit surtout sous l'Empire que « le goût classique prend figure de goût officiel³⁵⁴ » - et cela parce que la restauration sociale passe par l'imposition d'une esthétique d'unité³⁵⁵ -, l'opposition de la critique artiste à une critique extérieure à l'œuvre se fait sentir dès le début du siècle et coïncide avec le débat entre le Romantisme et le

³⁵⁰ Maurice Souriau insiste sur l'attitude particulièrement hostile de Hugo à l'égard de ce type de critique, qu'il « personnifie dans la Sorbonne, et contre laquelle il a fait tout un livre :

« A quoi rêvait Sorbon, quand il fonda ce cloître

Où l'on voit mourir l'aube, et les ténèbres croître? » (Victor Hugo cité par Maurice Souriau dans HUGO, Victor, « Préface », *Cromwell*, *op. cit.*, p. 126).

³⁵¹ THIBAUDET, Albert : « *Réflexions sur la littérature. Les trois critiques* », *op. cit.*, p. 725.

³⁵² AMBRIÈRE, Madeleine, *op. cit.*, p. 306.

³⁵³ *Ibid.*, p. 308.

³⁵⁴ MOLHO, Raphaël, *op. cit.*, p. 13.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 13.

Classicisme que nous aborderons. Si, d'ailleurs, comme le souligne Anne Maurel, « la *Poétique* perd définitivement, au XIX^e siècle, le crédit et l'autorité qu'elle avait acquis au XVII^e siècle, et qu'elle avait conservés [...] tout au long du XVIII^e³⁵⁶ », c'est parce qu'elle prétendait diriger du dehors l'écriture de l'œuvre, en l'inscrivant dans une forme préétablie. C'est sans doute pour cela, conclut l'auteur, que le roman, « un genre libre de règles, non codifié par la *Poétique*, devient le lieu par excellence de la liberté et de la solitude de l'écrivain³⁵⁷ ».

Mais ce n'est pas seulement contre le conservatisme de la critique universitaire que s'indignent les artistes; ils s'opposent également aux tendances moralisatrices d'une critique journalistique hostile au renouveau littéraire et aux droits de l'imagination créatrice. Obsédée, elle aussi, par les valeurs de l'esthétique classique, cette critique dénonce la « décadence » de la littérature moderne, le rôle du roman-feuilleton et de la littérature populaire. « De la littérature industrielle », ce fameux article de Sainte-Beuve paru le 1^{er} septembre 1839 dans la *Revue des Deux Mondes*, est révélateur de cette attitude de la critique à l'égard de la littérature moderne, qu'elle qualifie de facile et de commerciale. C'est dans ce sens que Sainte-Beuve s'exclame :

« Ce champ [de la littérature], en un mot, a été de tous temps infesté par des bandes; mais jamais il ne lui arriva d'être envahi, exploité, réclamé à titre de juste possession, par une bande si nombreuse, si disparate et presque organisée comme nous le voyons aujourd'hui, et avec cette seule devise inscrite au drapeau : *Vivre en écrivant*³⁵⁸. »

Indignés de cette façon de concevoir la production littéraire, les créateurs ne reconnaissent comme légitime que la critique artiste parce qu'elle est immanente, enthousiaste; à l'exemple de la critique staélienne, elle met en valeur les beautés au lieu de souligner les défauts; elle admire, elle ne proscrie pas, elle respecte le génie et elle est, par conséquent, la seule capable d'atteindre le sens le plus profond de l'œuvre.

³⁵⁶ MAUREL, Anne, *op. cit.*, p. 9.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 9.

³⁵⁸ SAINT-BEUVE, Charles-Augustin : « De la littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} septembre 1839, t. III, 5^e livre, p. 679.

ii) Romantisme vs. Classicisme ou l'offensive de la critique artiste

Comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, la réaction des artistes contre la critique et ses représentants dans la première moitié du XIX^e siècle s'inscrit dans le cadre plus général de la querelle entre Romantisme et Classicisme. Les caractéristiques de la critique artiste, ses particularités et les différences de son approche par rapport aux autres types de critique - tant au niveau des idées qu'au niveau de la façon dont ces idées sont exprimées - se trouvent en grande partie exposées dans les deux grands manifestes du Romantisme, la « Préface » de *Cromwell* de Victor Hugo et la « Préface » des *Études Françaises et Étrangères* d'Émile Deschamps, parus respectivement en 1827 et en 1828. Si nous avons jugé indispensable de nous attarder sur le contenu de ces deux textes qui fondent et définissent le Romantisme, c'est pour démontrer leur influence immédiate tant sur le discours des créateurs contre les critiques de leur temps que sur la promotion des valeurs de la nouvelle École.

Mais avant d'aborder ces deux textes fondateurs du Romantisme, il est sans doute aussi important de nous arrêter brièvement sur la contribution incontestable de trois autres militants du Romantisme à l'élan de la nouvelle littérature, dont les revendications sont reprises par Madeleine Ambrière dans son *Précis de littérature française du XIX^e siècle*³⁵⁹. Ainsi, Stendhal revendique avec son *Racine et Shakespeare* de 1825 le renouvellement du théâtre français, de la « tragédie en prose qui dure plusieurs mois et se passe en divers lieux³⁶⁰ », qu'il défend fermement contre le modèle conventionnel de la tragédie ancienne. Faisant de la liberté la seule règle qui doit être fidèlement respectée, Stendhal devient un des précurseurs de la modernité littéraire : en plein milieu du débat entre Romantisme et Classicisme, l'auteur du *Le Rouge et le Noir* prêche que c'est l'homme du XIX^e siècle qui doit se reconnaître dans le théâtre de son époque, d'où la nécessité que celui-ci s'adapte aux exigences de la modernité. Voici comment Stendhal distingue entre le Romantisme et le Classicisme :

³⁵⁹ AMBRIÈRE, Madeleine, *op. cit.*, p. 95-98.

³⁶⁰ Stendhal cité par Madeleine Ambrière dans *ibid.*, p. 95.

« Le *romanticisme* est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le *classicisme*, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir à leurs arrière-grands-pères³⁶¹. »

À côté de Stendhal, Sainte-Beuve avec son *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVII^e siècle* (19 juillet 1828) et Vigny avec sa « Lettre à Lord *** sur la soirée du 24 octobre 1829 et sur un système dramatique » (1^{er} novembre 1829) jouent un rôle important dans la promotion de la littérature romantique. D'une part, le critique du *Globe*, à l'époque membre du Cénacle, se montre favorable au renouveau littéraire, tel que veulent le déterminer les disciples du Romantisme³⁶², de l'autre côté, Alfred de Vigny exalte à son tour la modernité et plaide en faveur d'un théâtre proche de la réalité et conforme aux exigences culturelles de son époque³⁶³.

Mais l'aspiration à un renouveau théâtral, insérée dans le cadre plus général de la lutte entre Romantisme et Classicisme, trouve sa meilleure expression dans la « Préface » de *Cromwell*. Hugo y insiste sur l'importance de l'originalité, de la créativité en art, qui exclut par définition toute imitation stérile : « Et puis, imiter? Le reflet vaut-il la lumière? Le satellite qui se traîne sans cesse dans le même cercle vaut-il l'astre central et générateur³⁶⁴? » Il s'oppose en outre aux théories préétablies et aux principes immuables et universels, qui gênent le plein épanouissement des talents : « Mettons le marteau dans les théories, les poétiques et les systèmes. Jetons bas ce vieux plâtre qui masque la façade de l'art! Il n'y a ni règles ni modèles³⁶⁵. » Défenseur de la modernité (« Ce qu'il faut détruire avant tout, c'est le vieux faux goût. Il faut en dérouiller la littérature actuelle³⁶⁶ »), l'auteur des *Misérables* a en même temps la sagesse de reconnaître que les Anciens étaient les modernes de leur temps et que, par conséquent, ce que la littérature doit rechercher, à son tour, est le nouveau, ce qui correspond le mieux avec sa propre façon de voir et d'exprimer les choses : « L'esprit humain est toujours en marche [...]

³⁶¹ Stendhal cité par Madeleine Ambrière dans *ibid.*, p. 95.

³⁶² AMBRIÈRE, Madeleine, *ibid.*, p. 96.

³⁶³ *Ibid.*, p. 97.

³⁶⁴ HUGO, Victor, « Préface », *Cromwell*, *op. cit.*, p. 249.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 252.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 317.

Quand le corps change, comment l'habit ne changerait-il pas? [...] Toute époque a ses idées propres, il faut qu'elle ait aussi les mots propres à ces idées³⁶⁷. »

Mais Hugo ne se limite pas à faire l'éloge de la littérature contemporaine; il s'attaque en même temps à tous ceux qui cherchent à faire de ce renouveau un simple prolongement, une stérile continuation d'une réalité passée et donc inexistante. Et ce sont les critiques de son siècle qui deviennent tout naturellement la cible de ses attaques. C'est eux que Hugo accuse des « problèmes mesquins laborieusement bâtis autour de l'art³⁶⁸ ». C'est contre eux qu'il s'indigne, car en tant que les représentants officiels de l'opinion publique, ils orientent les lecteurs vers le passé, en prêchant la supériorité d'une littérature morte : « Il y a encore l'ancien régime littéraire comme l'ancien régime politique. Le dernier siècle pèse encore presque de tout point sur le nouveau. Il l'opprime notamment dans la critique³⁶⁹. »

Si l'attaque de Hugo est impitoyable, spontanée, sincère, elle est en même temps très éloquente et basée sur une solide argumentation. À ceux qui imposent des limites à l'art et qui en excluent certaines formes en raison de leur non-conventionnalisme, Hugo répond :

« Ainsi, que des pédants étourdis (l'un n'exclut pas l'autre) prétendent que le difforme, le laid, le grotesque, ne doit jamais être un objet d'imitation pour l'art, on leur répond que le grotesque, c'est la comédie, et qu'apparemment la comédie fait partie de l'art. Tartuffe n'est pas beau, Pourceaugnac n'est pas noble; Pourceaugnac et Tartuffe sont d'admirables jets d'art³⁷⁰. »

À ceux qui prônent que seul le Beau doit avoir droit de cité en poésie, Hugo répond qu'il faut éviter une telle monotonie, incompatible d'ailleurs avec la nature elle-même :

« Cette beauté universelle que l'Antiquité répandait solennellement sur tout n'était pas sans monotonie; la même impression, toujours répétée, peut fatiguer à la longue. Le sublime sur le sublime produit malaisément un contraste, et l'on a besoin de se reposer de tout, même du beau [...] Le beau n'a qu'un type; le laid en a mille. Ce que nous appelons le laid [...] s'harmonise [...] avec la création toute entière³⁷¹. »

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 288.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 223.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 314.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 224.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 203-204.

De plus, Hugo énonce dans sa « Préface » un des arguments majeurs sur lequel se baseront à plusieurs reprises les auteurs pour expliquer l'antipathie des critiques envers eux : il s'agit de la jalousie des critiques envers les créateurs. Hugo exprime cette idée de façon modérée mais non moins éloquente par rapport aux autres auteurs abordés dans le chapitre précédent; ainsi, il fait allusion à la « tactique éternelle de la routine envieuse contre le talent naissant³⁷² ». Aux tendances moralisatrices, aux valeurs d'une esthétique imitatrice, au culte du Beau immuable, à une fausse perfection, l'auteur de *Cromwell* oppose l'esthétique du sublime, du grotesque, du contraste, de l'antithèse, de l'exagération, du caractéristique. Il inaugure ainsi une ère nouvelle non seulement pour le théâtre national, mais aussi pour la pratique de la critique, telle que la conçoivent les créateurs romantiques :

« On consentira, pour se rendre compte d'un ouvrage, à se placer au point de vue de l'auteur, à regarder le sujet avec ses yeux. On quittera, et c'est M. de Chateaubriand qui parle ici, *la critique mesquine des défauts pour la grande et féconde critique des beautés*³⁷³. »

Le second manifeste du Romantisme, la « Préface » des *Études Françaises et Étrangères* reflète la même attitude au sujet de la conception de l'art, mais - comme le souligne Henri Girard - « a beaucoup plus que l'œuvre correspondante de Victor Hugo, la valeur d'un document³⁷⁴ ». Ayant comme point de départ le renouvellement en poésie, Deschamps fait preuve d'un esprit critique perspicace, averti et alerte. Bien que grand admirateur de la littérature ancienne, il est contraire à toute imitation : « Un grand siècle littéraire n'est jamais la continuation d'un autre siècle, dit-il³⁷⁵. » Afin de persuader ses contemporains de la nécessité d'une renaissance poétique, Deschamps insiste sur le besoin d'exploiter des domaines dans lesquels les siècles précédents n'avaient pas excellé : « Pourquoi courir après des palmes déjà cueillies? Comment espère-t-on avancer dans une carrière encombrée de chefs-d'œuvre³⁷⁶? » Cette idée d'avancement, de progrès, de modernité, qui domine le texte de la « Préface », se trouve toujours accompagnée de l'exigence de se

³⁷² *Ibid.*, p. 241.

³⁷³ *Ibid.*, p. 319.

³⁷⁴ GIRARD, Henri (dir.) (1923). « Introduction » dans DESCHAMPS, Émile (1828). « Préface », *Études Françaises et Étrangères*. Paris, Les Presses Françaises, p. xxx.

³⁷⁵ DESCHAMPS, Émile, *Ibid.*, p. 7.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 9.

plier aux besoins et aux particularités d'un siècle « qui est à peine au quart de sa période³⁷⁷ ».

Les notions d'« originalité », de « particularité », de « liberté » reviennent continuellement dans la « Préface », pour s'opposer à celles du commun, du trivial, du répété, du dépassé : « On ne peut contester qu'il y ait cent façons d'écrire très bien. Il n'y a au contraire qu'une manière de très mal écrire littérairement; c'est d'écrire comme tout le monde; car, il ne faut point compter ceux qui ne savent pas écrire du tout³⁷⁸. » Comme Hugo, Deschamps fait l'apologie de la littérature contemporaine, mais va plus loin que lui, en se référant à plusieurs reprises aux noms des grands représentants de la nouvelle École de son époque; ainsi, il donne à sa parole une couleur et une immédiateté uniques, permettant à ses lecteurs de se reconnaître dans son propos et de ne pas se limiter aux sphères abstraites de la théorie:

« M. Alfred de Vigny, un des premiers, a senti que la vieille épopée était devenue presque impossible en vers, et principalement en vers français [...] M. de Lamartine a jeté dans ses admirables chants élégiaques toute cette haute métaphysique sans laquelle il n'y a plus de poésie forte [...] Enfin M. Victor Hugo a non seulement composé un grand nombre de magnifiques odes, mais on peut dire qu'il a créé l'ode moderne³⁷⁹. »

Mais sans doute, un des plus grands mérites de la « Préface » des *Études Françaises et Étrangères* est d'ouvrir le chemin à une reconsidération du rôle de la critique, reconsidération que trouvera sa meilleure expression dans l'œuvre critique de Charles Baudelaire, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle : si Baudelaire est celui qui concilie la création et la critique, il n'est sûrement pas le premier à avoir pensé au mariage de ces deux fonctions : déjà en 1828, Deschamps affirmait : « C'est que les grands auteurs ont toujours été les plus grands critiques, quand ils ont voulu s'en mêler³⁸⁰. »

Il devient clair que les principes énoncés dans les textes qui fondent et définissent le Romantisme figurent parmi les nouvelles valeurs sur lesquelles se fonde l'approche

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 16.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 58.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 13.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 45.

critique des créateurs de la première moitié du XIX^e siècle. Mais la particularité de leur discours critique ne réside pas uniquement dans la modernité de leurs idées révolutionnaires : elle réside également dans l'adoption d'un style qui leur est propre, un style dynamique, enthousiaste, caustique voire ironique, leur but étant non seulement de répondre aux attaques personnelles d'une critique bornée, héritière des siècles précédents et tournée vers le passé, mais aussi de promouvoir le mouvement naissant du Romantisme. Leur discours constitue ainsi une étape décisive à l'évolution de la littérature en général, non seulement parce qu'il met en question toute une école de critique qui prétendait diriger du dehors l'écriture de l'œuvre, mais aussi parce qu'il est à la base de la conception moderne de la critique littéraire. En même temps, il est exemplaire d'une rhétorique nouvelle que nous qualifierons de « romantique », par opposition à la rhétorique aristotélicienne classique, et dont nous essaierons de faire ressortir les traits particuliers dans la partie qui suit.

iii) « Guerre à la rhétorique » ou pour une rhétorique « romantique »

Albert W. Halsall³⁸¹ se demande comment il est possible de croire que le fameux anathème de Hugo : « guerre à la rhétorique » dans la « Réponse à un acte d'accusation » peut équivaloir au rejet de l'art d'argumenter, quand on sait que l'auteur des *Misérables* fut un des orateurs les plus éloquents non seulement de son siècle mais aussi de l'histoire littéraire de son pays? Il faudrait donc sans doute interpréter différemment cette exclamation hugolienne que les écrivains de la première moitié du XIX^e siècle adopteront, et qui est incompatible avec l'unique don oratoire de son énonciateur. En effet, comme le souligne Jean Gaudon : « Le “guerre à la rhétorique”, comme le “guerre aux châteaux” du slogan révolutionnaire, est essentiellement l'expression d'une rupture totale avec l'ancien régime³⁸². » Mais si nous acceptons que le contenu de cette exclamation hugolienne a vraiment une dimension politique, celle-ci coïncide, selon Jean Molino³⁸³, avec la dimension linguistique et littéraire, avec la volonté d'un siècle de se libérer des chaînes de toute une tradition rhétorique qui gênait le plein épanouissement de la nouvelle littérature, en imposant des codes d'écriture préétablis et un vieux goût, étranger à la modernité. C'est en faisant ressortir l'importance de la complémentarité inévitable de ces deux révolutions - politique et littéraire - que connaît la France dès le début du XIX^e siècle, et sur laquelle Hugo fut un des premiers à insister, que Paul Bénichou montre qu'à côté du libéralisme politique, un autre libéralisme, littéraire cette fois, s'impose progressivement :

« Hugo ne cesse d'affirmer [...] que la révolution littéraire de 1830 complète celle de 1789-1792, qu'elle lui est intimement et organiquement liée. Il pensait que 1830 avait libéré le langage et les formes littéraires comme 1789 avait libéré la société. Les deux révolutions étaient la même entreprise de démocratisation universelle, survenue à un moment précis, dans des circonstances historiques bien caractérisées, et qui devait achever de se réaliser pleinement au XIX^e siècle³⁸⁴. »

³⁸¹ HALSALL Albert (1995). *Victor Hugo et l'art de convaincre*. Montréal, Les Éditions Balzac. p. 18.

³⁸² GAUDON Jean : « Victor Hugo : Mesure et démesure », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 80, n° 2, avril 1980, p. 224.

³⁸³ MOLINO. Jean : « Quelques hypothèses sur la rhétorique au XIX^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 2, avril 1980, p. 186.

³⁸⁴ BÉNICHOU, Paul : « Discussion » dans « Victor Hugo : Mesure et démesure », *Ibid.*, p. 231.

De cette double perspective, nous ne retiendrons que la dimension littéraire ou plutôt la révolution littéraire que proposent les créateurs romantiques, révolution qui « fait disparaître l'opposition entre une langue aristocratique et une langue du peuple³⁸⁵ » et qui inaugure une « langue poétique nouvelle³⁸⁶. » Mais ces revendications, partagées par les créateurs romantiques, visent-elles vraiment à abolir la rhétorique? S'opposent-elles à l'existence même de l'art d'argumenter? Si c'est le cas, à quels moyens, à quelles ressources les artistes auront-ils désormais recours pour structurer leurs arguments? Car, l'art de convaincre repose sur l'utilisation de moyens discursifs capables de favoriser l'adhésion des esprits.

Loin de souhaiter l'abolition de la rhétorique, les créateurs de la première moitié du XIX^e siècle aspirent à son renouveau, à son remplacement par une nouvelle rhétorique que nous qualifierons de « romantique », par opposition à la rhétorique normative aristotélicienne. Dans un contexte en pleine évolution, les besoins naissants et la nouvelle façon de penser imposent une nouvelle façon de s'exprimer. Ainsi, la lutte contre la rhétorique néo-classique, inscrite dans le cadre plus général du débat entre le Romantisme et le Classicisme, devrait être plutôt traduite comme l'aspiration à un renouvellement littéraire.

L'hostilité des créateurs à l'égard de la rhétorique ancienne s'exprime surtout, comme le souligne Jean Molino, par leur aversion pour une langue poétique qui se veut systématiquement codifiée, laissant peu d'espace à l'imagination créatrice et à l'expression naturelle et spontanée :

« On comprend ainsi ce que signifie la lutte contre la rhétorique; c'est la lutte contre une tradition fondée sur l'écart qui sépare la langue simple, courante, directe d'une langue artificielle, complexe, réservée à la littérature et dont précisément la rhétorique décrit l'organisation et prescrit les règles. Il [...] s'agit donc [...] de supprimer l'artifice rhétorique pour retrouver la pureté de l'expression naturelle : Vaugelas, l'Académie, Aristote, Bouhours, Batteux, Dumarsais, Beauzée représentent [...] "l'essaim des pédagogues tristes" qui empêchent l'éclosion d'une poésie enfin spontanée et libre³⁸⁷. »

³⁸⁵ MOLINO, Jean : « Quelques hypothèses sur la rhétorique au XIX^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 2, avril 1980, p. 186.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 186.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 186.

Or, comme nous l'avons vu lors de l'études des textes, c'est essentiellement sur la spontanéité, l'inspiration, l'originalité que se base le discours des Romantiques. Les créateurs dénoncent toute mesure, toute limite imposée sur l'art par les gens du « goût », toute imitation stérile de modèles discursifs appartenant à des époques lointaines et obéissant à des besoins bien précis. Mais ce rejet du modèle rhétorique aristotélicien n'équivaut point à une moindre compétence argumentative et persuasive de la part des romanciers; il représente tout simplement leur prédilection pour une façon non-conventionnelle - mais non moins capable - de sensibiliser et persuader leurs lecteurs. En rejetant les modèles d'une rhétorique classique, les créateurs jettent les bases pour une rhétorique romantique, dont les principes seront nécessairement autres que ceux proposés par les Anciens.

Jean Gaudon insiste sur le caractère hyperbolique, exagéré du discours des auteurs romantiques; il remarque que la violation des codes se trouve au cœur de la nouvelle rhétorique romantique, comme l'anti-modèle de la parfaite modération telle qu'enseignée par Aristote et les doctes de l'âge classique français :

« [...] L'écriture des génies, souligne-t-il, est une espèce particulière de transgression, une transgression naturelle. Point de codes, point de normes, car "les génies sont outrés". La seule loi que reconnaisse la grande société des Égaux, c'est la loi de l'infraction, du dépassement, de l'exagération, chacun selon son génie propre³⁸⁸. »

Les exemples de cette rhétorique anti-tempérée abondent : Dans son *William Shakespeare*, Hugo conseille les poètes de franchir toute limite afin d'exploiter à fond leur génie : « Poètes, voici la loi mystérieuse : Aller au-delà. Laissez les sots la traduire par *extra-vagare*. Allez au-delà, extravez. Soit, comme Homère, comme Salomon [...] Extravez avec ces doctes, extravez avec ces justes, extravez avec ces sages³⁸⁹. » N'est-ce pas d'ailleurs dans le même sens que l'auteur de la « Préface » de *Cromwell* souligne la supériorité du laid, du difforme, du grotesque sur le beau immuable qui n'a qu'un seul aspect? Et pourquoi Théophile Gautier dans sa « Préface » de

³⁸⁸ GAUDON, Jean (1972). « Vers une rhétorique de la démesure : "William Shakespeare" », *Romantisme*, n° 3, p. 78.

³⁸⁹ HUGO, Victor (1864). « Fragments réservés », *William Shakespeare, op. cit.*, p. 367.

Mademoiselle de Maupin pousse-t-il à l'extrême l'éloge du vice et de l'immoralité, sinon pour montrer sa préférence pour une thématique hors des conventions de la rhétorique classique? D'un ton clairement ironique, Gautier s'adresse aux critiques qui ne cessent de rappeler aux poètes l'importance de valeurs comme la vertu et la moralité dans le choix de leurs sujets et du vocabulaire qu'ils utilisent :

« Eh! mon Dieu! MM. les prédicateurs, que feriez-vous donc sans le vice? Vous seriez réduits, dès demain, à la mendicité, si l'on devenait vertueux aujourd'hui. Les théâtres seraient fermés ce soir. Sur quoi feriez-vous votre feuilleton? Plus de bal de l'Opéra pour remplir vos colonnes, plus de romans à disséquer; car bals, romans, comédies sont les vraies pompes de Satan, si l'on en croit notre sainte mère l'Église³⁹⁰. »

Mais ce n'est pas seulement dans la thématique, souligne Albert Halsall, que réside la contestation de la rhétorique aristotélicienne; elle se manifeste aussi dans la prédilection des créateurs pour des procédés qui vont à l'encontre de ceux utilisés par les grands rhétoriciens de l'antiquité. Ainsi, les « figures d'atténuation (la *meiosis*, la litote, la syllepse, l'ironie, par exemple) » seront substituées par « les procédés hyperboliques d'exténuation (l'auxèse, l'hyperbole, l'antithèse, l'oxymore, le sarcasme, etc.)³⁹¹ ». Victor Hugo, par exemple, favorisera à plusieurs reprises dans ses écrits critiques l'antithèse³⁹²; dans son *William Shakespeare*, il parle en faveur de cette figure rhétorique tellement condamnée par la tradition classique, mais si indissociable de la nature même :

« *Totus in antithesi*. Shakespeare est tout dans l'antithèse. [...] Shakespeare, en effet, a mérité, ainsi que tous les poètes vraiment grands, cet éloge d'être semblable à la création. Qu'est-ce que la création? Bien et mal, joie et deuil, homme et femme, rugissement et chanson, aigle et vautour, éclair et rayon, abeille et frelon, montagne et vallée, amour et haine, médaille et revers, clarté et difformité, astre et porceau, haut et bas. La nature c'est l'éternel bi-frons. Et cette antithèse, d'où sort l'antiphrase, se retrouve dans toutes les habitudes de l'homme; elle est dans la fable, elle est dans l'histoire, elle est dans la philosophie, elle est dans le langage. [...] L'antithèse de Shakespeare, c'est l'antithèse universelle, toujours et partout; c'est l'ubiquité de l'antinomie; la vie et la mort, le froid et le chaud, le juste et l'injuste, l'ange et le démon, le ciel et la terre, la fleur et la foudre, l'esprit et la chair, le grand et le petit, [...]; c'est cette sombre querelle flagrante, ce flux et reflux sans fin, ce perpétuel oui et non, cette opposition irréductible, cet immense antagonisme en permanence [...]. Avant d'ôter de l'art cette antithèse, commencez par l'ôter de la nature³⁹³. »

³⁹⁰ GAUTIER, Théophile, « Préface », *Mademoiselle de Maupin*, op. cit., p. 5-6.

³⁹¹ HALSALL Albert (1995). *Victor Hugo et l'art de convaincre*, Montréal, Les Éditions Balzac, p. 24.

³⁹² *Ibid.*, p. 25 et GAUDON Jean : « Victor Hugo : Mesure et démesure », op. cit., p. 226.

³⁹³ HUGO, Victor (1864). *William Shakespeare*, op. cit., p. 176.

Les figures donc continueront à occuper une place importante dans les textes où se manifeste la nouvelle rhétorique romantique, mais, cette fois, elles seront le produit naturel et spontané de la sensibilité et de l'imagination. Ainsi, la comparaison, la métaphore, la prosopopée, sans cesser de jouer le rôle que la rhétorique classique leur assignait, contribueront à la transformation de celle-ci. Comme l'indique Jean Molino à propos de l'image : « L'image ne sert plus seulement à animer le discours, à l'«échauffer» en parlant aux yeux et au cœur, elle devient vision où s'incarne la face cachée des choses³⁹⁴. » Il ne s'agit donc pas de la volonté d'une destruction totale de la rhétorique ancienne - les textes des auteurs romantiques ne font preuve ni d'incohérence argumentative ni d'absence de logique -, mais plutôt d'une transformation radicale de celle-ci. « Il s'agit, pour l'écrivain, non pas tellement de se situer en dehors de la rhétorique - car comment échapper à l'influence de ce qui vous a nourri?- que de ruiner la rhétorique en la prenant à contre-pied, en la niant systématiquement³⁹⁵. »

C'est dans ce sens que les créateurs abandonnent les lieux communs de persuasion que met à leur disposition la tradition classique, pour inaugurer une rhétorique romantique basée sur l'imagination, la sensibilité, l'immédiateté, la fluidité, l'émotion, la sincérité, la passion, la démesure, l'hyperbole, l'inspiration, l'originalité absolue. Pour les auteurs de la première moitié du XIX^e siècle, l'adhésion des esprits dépend essentiellement de l'enthousiasme, de la sensibilité du créateur, qu'aucune règle ne saurait prescrire, de sa capacité de transmettre à ses lecteurs ses propres sentiments pourvu qu'ils soient honnêtes, de sa capacité de faire appel aux émotions de son public :

« Toute passion est éloquente; tout homme persuadé persuade; pour arracher des pleurs, il faut pleurer; l'enthousiasme est contagieux. [...] Et, en effet, il est un langage qui ne trompe point, que tous les hommes entendent, et qui a été donné à tous les hommes, c'est celui des grandes passions comme des grands événements, *sunt lacrymae rerum*; il est des moments où les âmes se comprennent, où Israël se lève tout entier comme un seul homme³⁹⁶. »

³⁹⁴ MOLINO, Jean, *op. cit.*, p. 188.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 189.

³⁹⁶ Victor Hugo cité ici par HALSALL, Albert, *op. cit.*, p. 28.

iv) L'écho du discours des auteurs

Après avoir examiné le discours des créateurs contre la critique et ses représentants au cours de la première moitié du XIX^e siècle, après avoir étudié leur argumentation et relevé les traits particuliers de ce que nous pourrions appeler « une rhétorique romantique », nous jugeons indispensable de nous attarder sur l'écho de leur discours, l'influence de leurs pensées, tant sur leurs contemporains que sur la conception moderne de la critique, telle que la connaît et la pratique notre siècle.

Il est vraiment étonnant de constater qu'après avoir été persécuté et condamné de toutes parts pour son non-conventionnalisme, sa subjectivité, le caractère révolutionnaire et bouleversant de son contenu, le discours critique des auteurs romantiques finit par se figer, par se lexicaliser dans les dictionnaires de l'époque³⁹⁷. La cristallisation de leur discours dans les ouvrages de référence du XIX^e siècle fournit la preuve la plus éclatante, la plus incontestable de toutes de l'influence immédiate du propos des auteurs sur la façon de concevoir le rôle de la critique et de ses représentants. Si les dictionnaires, les encyclopédies se basent normalement sur l'objectivité, sur la réalité généralement admise et prouvée, ceux du XIX^e siècle semblent constituer une exception impressionnante. Loin de faire preuve d'impartialité, ils adoptent - tant au niveau des idées qu'au niveau du vocabulaire - le discours des créateurs, tel que nous l'avons étudié. Ainsi, ce ne serait pas trop exagérer, nous semble-t-il, d'affirmer que le discours critique des créateurs devient lui-même référence, ouvrant le chemin pour la reconsidération de valeurs jusque là dominantes et concernant la façon d'évaluer la production littéraire.

Ainsi, si aujourd'hui critiques et créateurs se mettent plutôt d'accord pour nier toute incompatibilité entre l'activité critique et la production créatrice; si, par ailleurs, plusieurs critiques du XIX^e siècle se sont distingués en tant que créateurs (le cas de Baudelaire est sans doute le plus représentatif), l'idée du critique - « écrivain raté », incapable de

³⁹⁷ Notre étude portera surtout sur deux dictionnaires : le *Dictionnaire de la Conversation et de la Lecture* et le *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*.

produire et pour cela réduit « au triste rôle de garder les manteaux³⁹⁸ » des autres, revient dans les dictionnaires de l'époque comme une affirmation incontestable. Dans le *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, nous pouvons lire, non sans étonnement

« Il est presque contre nature qu'un homme soit mis au monde uniquement pour faire le métier de critique. Il y a d'abord essentiellement dans toute critique une position parasite ou accessoire qui en exclut tous les esprits créateurs. Un esprit réellement créateur manque à sa vocation s'il critique les autres au lieu de produire. [...] Il faut donc [avant de se limiter au métier de critique] avoir conscience de sa propre stérilité³⁹⁹. »

Par ailleurs, la primauté de l'utilité et de la légitimité de la critique artiste sur celle des professionnels du métier, prêchée comme la seule vérité dans les ouvrages de référence, prouve de façon incontestable la victoire d'une critique enthousiaste, spontanée, bienfaisante sur une critique dogmatique, bornée, légiférante :

« Il est peu d'écrivains de talent qui n'aient écrit quelques pages de critique. Toutefois, il existe cette grande différence entre l'utilité de ce que les grands poètes ou les grands artistes ont écrit sur leur art, et de ce que produisent les critiques proprement dits, que les idées avancées par les hommes de pratique n'ont pas besoin d'être justes pour être utiles, tandis que les méprises de la critique ne peuvent se racheter à aucun prix⁴⁰⁰. »

Car, comme le dit Gautier : « Le critique qui n'a rien produit est un lâche; c'est comme un abbé qui courtise la femme d'un laïque : celui-ci ne peut lui rendre la pareille ni se battre avec lui⁴⁰¹. »

Les dictionnaires dénoncent également, à la suite des auteurs, le rôle d'une critique commerciale dont les jugements sont conditionnés par les goûts dominants du public ou par les orientations politiques du journal ou de la revue qui détruisent ainsi des talents naissants, au nom de l'argent et de la gloire personnelle :

« À ce métier déplorable, l'esprit se fausse et perd de sa lucidité et de sa rectitude; niais beaucoup, parmi ceux qui l'exercent, se disent tout bas :

³⁹⁸ GAUTIER, Théophile, « Préface », *op. cit.*, p. 17.

³⁹⁹ DUCKETT, William (dir.) (1860). *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, 2^e éd. entièrement refondue, corrigée et augmentée de plusieurs milliers d'articles tout d'actualité, coll. « Chapleau », Didot, [article « critique », tome VI, p. 761].

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 762.

⁴⁰¹ GAUTIER, Théophile, « Préface », *op. cit.*, p. 19-20.

Il faut manger pour vivre et mordre pour manger,
et ils continuent d'amuser la galerie aux dépens du génie, lequel apprend ainsi qu'il est de
condition humaine, et soumis aux misères de ce bas monde⁴⁰². »

Enfin, reprenant la justification des créateurs pour expliquer la férocité de tant de jugements malveillants, sévères, dogmatiques, de la part de la critique, les dictionnaires attribuent la virulence des injures non-fondées et souvent faites à contrecœur à la jalousie, à « l'antipathie naturelle du critique contre le poète⁴⁰³ », à « la haine ou l'envie⁴⁰⁴ » de ceux qui, incapables de produire, s'acharnent contre les talents créateurs, et qui, consciemment aveugles devant les productions contemporaines, s'adonnent à l'éloge des œuvres du passé :

« Comme en définitive la critique est beaucoup plus alimentée par l'envie que par l'amour du prochain, on trouvera toujours des gens disposés à attaquer, rarement des critiques qui se sacrifient d'avance en risquant une opinion tranchée au profit d'un talent inconnu. [...] Un pareil critique [...] éprouve d'ordinaire un grand malaise devant les œuvres contemporaines⁴⁰⁵. »

La férocité, d'ailleurs, du vocabulaire adopté par les dictionnaires est révélatrice du conditionnement immédiat de leur discours par la parole des créateurs. Si Sand et Gautier qualifient les critiques d'« eunuques », l'épithète devient presque synonyme du mot « critique ». Ce n'est pas sans étonnement que nous lisons dans le *Dictionnaire de la conversation et de la lecture* :

« Un critique n'est bon que comme peut l'être un vieillard ou un eunuque. Il faut qu'il veuille passionnément une chose qu'il a conscience de ne pouvoir par lui-même accomplir; alors, il s'adresse à l'homme de l'action, puissant par lui-même, mais souvent aveugle; il le dirige, le soutient, ou simplement l'encourage; il a le temps surtout d'expliquer à la foule ce que l'homme d'action, absorbé par son travail, ne lui dirait jamais : il peut être le pilote, mais jamais le vent; le truchement, et non l'orateur⁴⁰⁶. »

Il devient évident que la parole des créateurs contre les critiques exerça une influence considérable sur la façon de concevoir la fonction critique. Cependant, il serait exagéré de

⁴⁰² LAROUSSE, Pierre (éd.) (1866). *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc.*, « Rediviva », C. Lacour [1990] [article « critique », tome VII, p. 551].

⁴⁰³ GAUTIER, Théophile, « Préface », *op. cit.*, p. 16.

⁴⁰⁴ SAND, George, *op. cit.*, p. 311.

⁴⁰⁵ DUCKETT, William, *op. cit.*, p. 762.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 762.

soutenir que les arguments des créateurs sont inébranlables ou que seule une critique artiste est légitime. En effet, la problématique que pose un tel sujet est vaste et complexe. Le XIX^e siècle connut d'excellents critiques qui, sans être des génies créateurs, donnèrent un élan inimaginable à la discipline et la dotèrent, pour la première fois, d'une unique rigueur intellectuelle et de ses bases scientifiques; il connut également des critiques qui, sans partager les valeurs de l'École romantique, furent en même temps des créateurs reconnus. D'un autre côté, affirmer que tous les créateurs romantiques du XIX^e siècle firent preuve de talent critique ou que tous les artistes sont capables d'être les meilleurs critiques quand ils décident de s'y appliquer, serait une absurdité. Toutefois, l'étude du discours des créateurs soulève une problématique intéressante. Est-ce que création et critique sont vraiment incompatibles? Est-ce que le fait d'être créateur exclut nécessairement la pratique de la critique et vice-versa? Est-ce que la critique artiste est plus légitime que celle des théoriciens de la littérature? Une critique consciencieuse et honnête, n'est-elle pas une forme de création?

À la différence des dictionnaires, Charles Maurras est un des premiers à dénoncer la supériorité de la critique artiste sur celle des critiques professionnels. Il reproche aux créateurs du XIX^e siècle de ne pas être des esprits libres, dans le sens où ils n'envisagent pas la critique comme une forme de création égale à la leur. Dans son *Prologue d'un Essai sur la Critique*, l'auteur s'indigne contre la commune opinion qui veut le critique inférieur au poète :

« L'esprit critique est une chose, le talent du poète ou du conteur en est une autre, tout opposée. Le critique ne produit pas, puisqu'il "critique" et l'on ajoute même, par conversion des termes, que le poète et le romancier, qui produisent, ne critiquent pas... Ces sentiments ne nous paraissent [...] étranges qu'à la réflexion. Mais ils paraissent bien étranges quand on songe à qui les professe ou les professait : Flaubert, Goncourt, Zola, Coppée [...] Ces messieurs estiment que c'est *produire* que de "tourner" et de "menuiser" un sonnet sur l'aspect d'un jardin, la couleur d'une rue ou la courbe d'une colline, c'est *produire* que de décrire des arbres, des maisons, des épées, des fleurs, des amphores. [...] Ils le pensent. Ils appellent ce travail une création. Mais d'extraire le sens d'un livre, de peindre la figure d'un auteur, d'en expliquer la suite et la génération, cela, à les entendre, est le fait d'une activité inférieure et ne ressemble en rien à leur noble métier⁴⁰⁷. »

⁴⁰⁷ MAURRAS, Charles (1932). *Prologue d'un Essai sur la Critique*, Paris, La Porte Étroite, p. 16-18.

Maurras essaie même d'asseoir la thèse selon laquelle la critique est une activité beaucoup plus fine et exigeante que celle de la création, puisque si « le poète fait l'abrégé de la substance de l'univers, (s') il traduit et nous rend sensibles les beautés possibles ou réelles du monde, le critique extrait l'essence de cette essence de beauté⁴⁰⁸ ». En plus, dans son effort de sensibiliser les critiques devant la dignité et l'importance de leur rôle dans l'avancement de la littérature, Maurras leur reproche de ne pas oser reconnaître l'inspiration, l'originalité, la créativité qu'exige leur profession. Aux yeux de Maurras, les deux métiers, celui du poète et celui de critique, méritent la même reconnaissance, car si « le poète sent, choisit, assemble, ordonne d'après un rythme qu'il invente, fixe et exprime ce qu'il a senti et créé [...], on retrouve chacun de ces mouvements en critique : il y faut ainsi, et au même degré, sentir, choisir, grouper, ordonner, créer, composer, finalement écrire⁴⁰⁹ ».

Bien que la conception de Maurras concernant la valeur du métier de critique se rapproche de celle de notre siècle, son propos cache un grand danger : l'espoir de l'auteur qu'« un Sainte-Beuve et un Renan (feront) oublier quelque jour les Flaubert, les Leconte, peut-être même les Hugo⁴¹⁰ » entraîne l'idée de la disparition de la littérature au profit de l'histoire littéraire. À la différence de Renan qui soutient le contraire⁴¹¹, c'est-à-dire que c'est dans l'histoire littéraire que la littérature disparaîtrait, Maurras pense que la postérité préférerait retenir les œuvres critiques pour rejeter les œuvres poétiques. Cependant, il nous semble qu'une telle partialité, une telle passion pour défendre son côté préféré s'avère nécessaire, saine et peut-être profitable tant au débat entre créateurs et critiques qu'à la redéfinition des deux activités. D'ailleurs, qui pourrait contester la subjectivité que toute critique cache dans le fond? Sur ce point, nous nous mettrions plutôt d'accord avec Anatole France pour dire qu'« il n'y a pas plus de critique objective qu'il n'y a d'art objectif, et (que) tous ceux qui se flattent de mettre autre chose qu'eux-mêmes dans leur œuvre sont dupes de la plus fallacieuse illusion⁴¹² ».

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 19-20.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 21.

⁴¹¹ RENAN, Ernest (1890). *L'avenir de la science : pensées de 1848*, 2^e édition, Paris, Lévy, 541 p.

⁴¹² Anatole France cité par Roger Fayolle (FAYOLLE, Roger, *La critique littéraire*, op. cit., p. 305).

Renoncer à critiquer « les pieds du paon, le cri du cygne, le plumage du rossignol, la chenille du papillon, l'épine de la rose, l'odeur du lion, la peau de l'éléphant, le bavardage de la cascade [...], l'amertume de l'océan, les taches du soleil, la nudité de Noé⁴¹³ » ou choisir de faire « la critique de l'Himalaya caillou par caillou⁴¹⁴ », sont deux approches différentes dont l'une n'exclut pas nécessairement l'autre et dont la première ne coïncide pas toujours avec une critique avant-gardiste et la seconde avec une critique bornée. Tant la critique des créateurs que celle des professionnels présuppose de la sincérité, de la rigueur, de l'amour pour la littérature. Leurs approches divergent, mais cela n'empêche que toutes les deux ont contribué à l'avancement de la littérature et donné des résultats féconds. Les deux critiques « comportent des registres différents, et le goût, en passant de l'une à l'autre, change, sinon de nature, du moins de forme. L'échange de polémiques, voire d'injures, entre leurs représentants n'est peut-être, bien souvent, qu'une preuve de leur santé⁴¹⁵ ». Il faut attendre l'avènement de Baudelaire sur la scène littéraire française pour voir se concilier, sous la plume d'un des plus grands critiques de la deuxième moitié du XIX^e siècle, la création et la critique.

⁴¹³ HUGO, Victor, *William Shakespeare, op. cit.*, p. 230.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 229.

⁴¹⁵ THIBAUDET, Albert : « Réflexions sur la littérature. Les trois critiques », *op. cit.*, p. 726.

v) Charles Baudelaire : une autre lecture de son œuvre critique

À la source de la sensibilité moderne, la critique de Baudelaire, recherchant une expression subjective, originale, passionnée et immanente, inaugure une ère nouvelle dans la conception de l'art. Baudelaire est un des premiers à concilier le rôle du théoricien avec celui de l'artiste, conciliation que la violence du débat entre critiques et créateurs dans la première moitié du XIX^e siècle avait fait sembler presque impossible. Ainsi, une nouvelle expression esthétique se trouve au cœur de la fonction critique, qui fait de l'unicité de l'individu et de la singularité de son œuvre le centre de ses préoccupations. Grâce au poète des *Fleurs du mal*, la critique de la seconde moitié du XIX^e siècle devient une activité créatrice, comparable à celle de la production artistique.

Un des traits principaux de la critique baudelairienne est qu'elle rejette l'objectivité, la modération dans les jugements; qu'elle est subjective, passionnée, révélatrice d'un état d'âme. C'est dans ce sens que l'auteur de *l'Art romantique* s'oppose à une critique rationnelle, « froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament⁴¹⁶ ». C'est pour cela qu'il s'exclame : « Pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons⁴¹⁷. »

Mais si Baudelaire a l'esprit lucide et alerte d'un juge compétent, il a en même temps la plume d'un créateur habile. Exploitant à fond tant le discours des créateurs que les ambitions des critiques, il arrive à montrer qu'il n'existe aucune incompatibilité irréductible entre les deux activités, et que leur mariage est sans doute profitable à toutes les deux. Car, si « muet, inconscient, irresponsable, l'artiste, ce mineur, est livré aux docteurs, aux exégètes, qui s'érigent ainsi en tuteurs [...], sans doute ne se substituent-ils pas au créateur, mais ils se réservent la création de l'essentiel, la valeur, qui naît de leur

⁴¹⁶ BAUDELAIRE, Charles (1868). *Écrits esthétiques*, op. cit., p. 103.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 104.

jugement⁴¹⁸ ». Ainsi, en assumant le double rôle de créateur et d'appréciateur d'art, Baudelaire insiste sur la complémentarité de ces deux fonctions et refuse de devenir la victime du conventionnalisme d'une tradition qui veut que le créateur soit toujours le jugé et le critique toujours le juge. Pourquoi ce refus obstiné? Sans doute parce qu'à ses yeux, cette tradition est incompatible avec la nouvelle réalité, caractérisée par l'imposition de nouveaux idéaux qui correspondent au bouleversement apporté par la Révolution française. Comme le remarque Marie-Claude Genet-Delacroix, dans cette nouvelle réalité, « l'idéal de perfection et d'harmonie entre l'homme et la nature, l'ordre céleste et l'ordre social, pensé comme une donnée immuable et éternelle⁴¹⁹ » cède la place à l'individu qui devient ainsi « la mesure et le critère du nouvel ordre des choses et du monde, de la société et donc de la représentation même de cet ordre, pensé comme action, travail et création en devenir⁴²⁰ ». Baudelaire le souligne à plusieurs reprises :

« L'idéal absolu est une bêtise. Le goût exclusif du simple conduit l'artiste nigaud à l'imitation du même type. Les poètes, les artistes et toute la race humaine seraient bien malheureux, si l'idéal, cette absurdité, cette impossibilité, était trouvé. Qu'est-ce que chacun ferait désormais de son pauvre *moi*, - de sa ligne brisée⁴²¹? »

Cette recherche du subjectif, de l'individuel, du personnel, qui se trouve au centre des préoccupations de Baudelaire, est inextricablement liée au concept de « modernité » tel que lui-même le définit. Ainsi, création et critique artistiques entrent, avec Baudelaire, dans une nouvelle ère, où la notion de « modernité » acquiert un sens différent de celui que la tradition lui réservait : le moderne ne se définit plus seulement, Gérard Froidevaux le souligne bien, comme le contraire de l'ancien : « À cette signification [...] qui permet, du moyen âge au romantisme, d'opposer schématiquement l'antiquité à l'époque chrétienne, s'ajoute une deuxième où *moderne* désigne ce qui est passager, par opposition à ce qui ne subit aucun changement, à l'éternel. [...] La modernité baudelairienne apparaît comme une entreprise de sauvetage du présent⁴²². » Dans ce sens,

⁴¹⁸ GENET-DELACROIX, Marie-Claude (1990). « Écriture sur l'art et mythe de l'union des arts », *Romantisme*, vol. 20, n° 69, 1990, p. 18.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁴²¹ BAUDELAIRE, Charles, *op. cit.*, p. 143.

⁴²² FROIDEVAUX, Gérard (1989). *Baudelaire : représentation et modernité*, Paris, José Corti, p. 10-11, 12.

Baudelaire invite les artistes à s'adonner à la représentation du monde contemporain, des mœurs actuelles, ce qui présuppose l'abandon des lieux communs de la création et la recherche du non-conventionnel, tout choquant que celui-ci peut s'avérer :

« Si nous jetons un coup d'œil à nos expositions de tableaux modernes, nous sommes frappés de la tendance générale des artistes à habiller tous les sujets de costumes anciens. [...] Les peintres actuels, choisissant des sujets d'une nature générale applicable à toutes les époques, s'obstinent à les affubler des costumes du Moyen Age, de la Renaissance ou de l'Orient. C'est évidemment le signe d'une grande paresse; car il est beaucoup plus commode de déclarer que tout est absolument laid dans l'habit d'une époque, que de s'appliquer à en extraire la beauté mystérieuse qui y peut être contenue, si minime ou si légère qu'elle soit. La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art [...] Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer⁴²³. »

Ainsi conçue, la modernité devient une valeur historique, bien définie dans le temps, étroitement associée avec une réalité précise et renvoyant à une esthétique du relatif, par opposition à une esthétique universelle. Ce nouvel idéal, inspiré de la philosophie romantique, fait de la critique baudelairienne l'incarnation même du Romantisme, et c'est sous cet angle qu'elle doit être lue : à la suite des créateurs de la première moitié du siècle, Baudelaire s'oppose à la fixité du Beau, telle que la prêchait l'Antiquité et telle que l'exaltait une critique tournée vers le passé :

« C'est ici une belle occasion, en vérité, pour établir une théorie rationnelle et historique du beau, en opposition avec la théorie du beau unique et absolu; pour montrer que le beau est toujours, inévitablement, d'une composition double. [...] Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément [...], le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. Je défie qu'on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contienne pas ces deux éléments⁴²⁴. »

C'est pour cela d'ailleurs que le romantisme est pour Baudelaire « l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau⁴²⁵ ». Et si le poète des *Fleurs du mal* ne dissimule pas sa prédilection pour les valeurs de l'École romantique définie par les auteurs de la première

⁴²³ BAUDELAIRE, Charles (1868). *L'Art romantique*, coll. « Bibliothèque contemporaine », Paris, Calmann-Lévy, p. 68-69.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 54-55.

⁴²⁵ BAUDELAIRE, Charles (1846). « Qu'est-ce que le Romantisme? », *Écrits esthétiques, op. cit.*, p. 106.

moitié du siècle - tant au niveau de la création qu'au niveau de l'appréciation des œuvres -, c'est parce qu'à ses yeux, seul un mouvement « profondément ancré dans le présent de l'histoire⁴²⁶ » est en mesure de juger et de rendre compte de la production littéraire et artistique : « Qui dit romantisme dit art moderne, c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts⁴²⁷. »

Un autre mérite de Baudelaire, faisant de sa critique une forme de création, est - comme le souligne Marie-Hélène Girard, d'avoir donné aux concepts qu'il exploite « l'efficacité et la cohérence de sa propre vision⁴²⁸ », d'avoir doté l'art de critiquer d'une unique sensibilité qui, théoriquement, ne pouvait être retrouvée que dans les formes de création originale. C'est ainsi que Baudelaire affirme dans le *Salon de 1864* que « le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie⁴²⁹ ». Une forme d'art expliquée et sentie par une autre! Quelle rupture dans l'univers de la critique, envisagée pour la première fois comme une production authentique, originale, voire artistique et, par conséquent, nullement subordonnée à la création! En nous rappelant un article de Baudelaire, daté de 1862, où notre auteur essaie de décèler la poésie des tableaux de Whistler, Jean -Christophe Bailly souligne que, pour Baudelaire, la seule critique que puisse pratiquer un poète est d'essence poétique :

« Tout récemment, un jeune artiste américain, M. Whistler, exposait à la galerie Martinet une série d'eaux-fortes, subtiles, éveillées comme l'improvisation et l'inspiration, représentant les bords de la Tamise; merveilleux fouillis d'agrès, de vergues, de cordages; chaos de brumes, de fourneaux et de fumées tirebouchonnées : poésie profonde et compliquée d'une vaste capitale⁴³⁰. »

Création et critique se trouvent donc parfaitement conciliées dans l'œuvre critique baudelairienne, dont le but est d'aider le créateur à formuler sa propre poétique, à

⁴²⁶ RINCÉ, Dominique (1984). *Baudelaire et la modernité poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 15.

⁴²⁷ BAUDELAIRE, Charles (1846). « Qu'est-ce que le Romantisme? », *Écrits esthétiques, op. cit.*, p. 106.

⁴²⁸ GIRARD, Marie-Hélène (1994). « Présentation » in *Critique d'art : extraits des Salons (1833-1872)*, Paris, Séguiet, p. 10.

⁴²⁹ BAUDELAIRE, Charles (1846). « À quoi bon la critique? », *Écrits esthétiques, op. cit.*, p. 103.

exploiter à fond son potentiel, son talent. En plus, laissant le langage poétique se mêler à celui de la critique, Baudelaire devient, nous semble-t-il, le précurseur du concept de «l'unité de l'écriture», tel que le définira et le précisera Roland Barthes, selon lequel il n'y aurait pas deux langages, un métalangage critique et un langage de l'œuvre, mais une seule écriture :

« Ce qui s'échange, se pénètre et s'unifie, c'est la double fonction, poétique et critique, de l'écriture ; non seulement les écrivains font eux-mêmes de la critique, mais leur œuvre, souvent, énonce les conditions de sa naissance (Proust) ou même de son absence (Blanchot); un même langage tend à circuler partout dans la littérature, et jusque derrière lui-même; le livre est ainsi pris à revers par celui qui le fait; il n'y a plus ni poètes ni romanciers : il n'y a plus qu'une écriture⁴³¹. »

Ainsi, critique et littérature s'entrelacent, car comme il y a de la critique dans la littérature, il y a de la littérature dans le discours critique : « Autrement séparés par le mythe usé du "*superbe créateur et de l'humble serviteur, tous deux nécessaires, chacun à leur place, etc.*", l'écrivain et le critique se rejoignent dans la même condition difficile, face au même objet : le langage⁴³². »

Inspirée de ces nouveaux principes indirectement énoncés dans l'œuvre critique de Baudelaire, la critique moderne n'a pas peur d'avoir recours au langage métaphorique, traditionnellement réservé au discours poétique, et devenu de nos jours une façon acceptable sinon la plus capable de respecter l'œuvre littéraire. Elle ne renonce non plus à l'emploi de l'écriture symbolique, afin de rendre compte plus fidèlement d'une œuvre, contrairement à la vieille critique qui, selon Barthes, souffrait, d'une asymbolie volontaire:

« Dès le moment où l'on prétend traiter l'œuvre en elle-même, selon le point de vue de sa constitution, il devient impossible de ne pas poser dans leur plus grande dimension les exigences d'une lecture symbolique. C'est ce qu'a fait la nouvelle critique⁴³³. »

⁴³⁰ Baudelaire cité par BAILLY, Jean-Christophe. « La surface profonde : naissance de la modernité » dans *ibid.*, p. 28.

⁴³¹ BARTHES, Roland (1966). *Critique et Vérité*, coll. « Tel quel », Paris., Seuil, p. 45-46.

⁴³² *Ibid.*, p. 47.

⁴³³ *Ibid.*, p. 41.

Les critiques du XX^e siècle ont su exploiter l'œuvre baudelairienne, où ils ont pu déceler les germes de cette attitude qui veut que la critique soit une forme de création aussi originale que la production littéraire ou artistique proprement dites, une réflexion personnelle sur les différents aspects de l'œuvre, une « parole autour du livre⁴³⁴ », une réécriture plutôt qu'une sorte de police littéraire. Ainsi conçue, la critique devient presque indissociable de l'œuvre littéraire. Reflétant cette nouvelle conception, l'œuvre critique d'un Proust, d'un Julien Gracq, par exemple, figure parmi les chefs-d'œuvre de la littérature et de la critique modernes. Bernhild Boie insiste sur cet aspect de la nouvelle critique qui, en évitant les démonstrations, les aphorismes, les conclusions générales, « se nourrit de l'émotion d'une lecture et d'une découverte, d'une connivence de l'esprit et du sentiment avec l'œuvre d'autrui. [...] Elle manifeste son amour du détail, d'une formulation rigoureuse et d'un certain parti pris de subjectivité qui empêche la pensée de se figer en doctrine⁴³⁵ ». Le recours à l'image, à la métaphoricité du langage, est recherché, car ce sont les métaphores qui « vont conférer à l'analyse critique son pouvoir mimétique. La poésie fait ainsi irruption dans le langage du critique avec tous les attributs du monde : bruits, odeurs, goûts, sensations⁴³⁶ ».

Hors des conventions et des classifications littéraires traditionnelles, poursuit Boie dans sa réflexion, la nouvelle prose critique, expressive, émotionnelle, « imagée », poétique, ne reste pas impersonnelle, vague, abstraite : le « je » du critique s'affirme aussi légitimement que le « je » du créateur. Car, personne ne saurait nier l'importance que la modernité accorde au caractère personnel qui anime le discours critique et qui manifeste de l'originalité des réflexions et des jugements du critique. En outre, les jugements d'un critique qui ne renonce pas à faire appel à ses propres émotions, sont en même temps indissociables de son expérience personnelle, qu'il partage volontiers avec ses lecteurs.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁴³⁵ BOIE, Bernhild (1995). « Notice » dans GRACQ, Julien, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, p. 1482.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 1495.

Le critique contemporain ne cherche plus à légitimer sa démarche; ses développements, ses réflexions émergent de son dialogue direct avec l'œuvre littéraire elle-même et sont d'une aussi grande originalité que la création poétique, car la modernité n'est plus réticente à reconnaître la critique comme « un acte de pleine écriture⁴³⁷ ». Émotion esthétique et pensée critique se trouvent conciliées; sentimentalité et observation critique ne sont plus considérées comme incompatibles; l'imagination, l'expressivité, l'intervention du « je » dans l'espace critique, le recours au souvenir ou à l'expérience personnelle n'excluent pas la justesse des jugements, le fondé des réflexions d'une critique qui ne prétend pas avoir des réponses à toutes les questions. Dans ce sens, la conjonction de la critique avec l'écriture est favorablement vue par la modernité, modernité sur l'importance de laquelle Baudelaire fut un des premiers à insister.

Mais bien que Baudelaire soit un des premiers à inaugurer la critique moderne telle que notre siècle la pratique, c'est dans le discours des créateurs romantiques de la première moitié du siècle qu'il faudrait, nous semble-t-il, rechercher les germes de cette nouvelle façon d'évaluer la production littéraire et artistique. Si Baudelaire refuse de soumettre l'art au joug de théories préétablies et rejette l'utilité d'une littérature édifiante, moralisatrice et utilitaire (« Une véritable œuvre d'art n'a pas besoin de réquisitoire. La logique de l'œuvre suffit à toutes les postulations de la morale⁴³⁸ »), Gautier avait, bien avant lui, ridiculisé cette attitude bornée d'appréciation des œuvres :

« Non imbéciles, non crétiens et goitreux que vous êtes, s'exclame-t-il en se référant aux critiques utilitaires, un livre ne fait pas de la soupe à la gélatine, un roman n'est pas une paire de bottes sans couture; un sonnet, une seringue à jet continu; un drame n'est pas un chemin de fer, toutes choses essentiellement civilisantes, et faisant marcher l'humanité dans la voie du progrès⁴³⁹. »

Si Baudelaire s'oppose à toute contrainte imposée à la libre expression, il n'est pas le premier à le faire : « Que le poète aille où il veut, en faisant ce qui lui plaît; c'est la loi, s'exclamait Hugo en 1829. [...] Le poète est libre. Mettons-nous à son point de vue, et

⁴³⁷ BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 47.

⁴³⁸ BAUDELAIRE, Charles (1868). « Critiques littéraires », *L'Art Romantique*, *op. cit.*, p. 416.

⁴³⁹ GAUTIER, Théophile, « Préface », *op. cit.*, p. 27-28.

voyons⁴⁴⁰. » Si Baudelaire croit que « le laid, l'horrible, la douleur même, peuvent exercer un effet d'élévation aussi bien que le beau naturel, pour autant qu'ils soient expressifs, investis d'une vérité peut-être toute particulière, mais vivante et saisie dans une pertinence émotionnelle⁴⁴¹ », n'est-ce pas dans la « Préface » de *Cromwell* qu'il faut rechercher l'origine de cette conception de l'art? Hugo ne fut-il pas, par exemple, un des premiers à affirmer que « le laid est un type d'imitation, (le) grotesque un élément de l'art⁴⁴² »?

Si Baudelaire fonde son esthétique sur les notions d'imagination, d'enthousiasme, de passion, de subjectivité, de spontanéité, de sensibilité (« Peu d'hommes ont le droit de régner, car peu d'hommes ont une grande passion⁴⁴³ »; « L'impartialité prouve l'impuissance des éclectiques. Des gens qui se donnent si largement le temps de la réflexion ne sont pas des hommes complets; il leur manque une passion⁴⁴⁴ »; « Le cri du sentiment est toujours absurde; mais il est sublime parce qu'il est absurde⁴⁴⁵ »), les auteurs romantiques avaient déjà ouvert le chemin vers cette direction. Dans sa lettre XI à Giacomo Meyerbeer, George Sand ne condamne-t-elle pas une approche rationnelle de la production artistique, en ironisant les critiques qui, au nom de la « clairvoyance et (de) l'impartialité⁴⁴⁶ », finissent par ne plus goûter l'œuvre? Si Baudelaire insiste sur l'importance du renouveau et se penche sur les œuvres contemporaines qu'il étudie avec enthousiasme, il suit l'exemple des créateurs de la première moitié du siècle, qui se sont surtout intéressés aux problèmes actuels de la littérature et qui, à la différence d'une critique glorifiant le passé aux dépens des chefs-d'œuvre de la modernité, se sont adonnés à la critique des productions de leur temps. Enfin, si Baudelaire favorise une critique faite par les créateurs, Hugo, avant lui, avait dit : « C'est un étrange rêve de vouloir retirer la critique au poète. Qui donc, mieux que le mineur, connaît les galeries de la mine? [...]

⁴⁴⁰ HUGO, Victor, « Préface », *Orientales*, *op. cit.*, p. 6.

⁴⁴¹ FROIDEVAUX, Gérard, *op. cit.*, p. 80.

⁴⁴² HUGO, Victor, « Préface », *Cromwell*, *op. cit.*, p. 193.

⁴⁴³ BAUDELAIRE, Charles (1846). « Des écoles et des ouvriers », *Écrits esthétiques*, *op. cit.*, p. 180.

⁴⁴⁴ BAUDELAIRE, Charles (1846). « De l'éclectisme et du doute », *Écrits esthétiques*, *ibid.*, p. 162.

⁴⁴⁵ BAUDELAIRE, Charles (1868). « Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains. Théophile Gautier », *L'Art Romantique*, *op. cit.*, p. 344.

⁴⁴⁶ SAND, George, « Lettre XI », *op. cit.*, p. 307.

Qui mieux que le bûcheron connaît la forêt? Qui, mieux que la cognée, connaît la chêne?⁴⁴⁷ »

Loin de nier l'apport de la critique baudelairienne, nous croyons ne pas commettre une erreur en affirmant que la conception critique de Baudelaire prend naissance dans le discours des créateurs romantiques. Bien que le poète des *Fleurs du mal* ait su exploiter la parole des auteurs de la première moitié du siècle pour favoriser le mariage de la création avec la critique, il nous semble que ce sont les créateurs romantiques qui doivent être reconnus, bien avant Baudelaire, comme les prodromes de la critique moderne.

⁴⁴⁷ HUGO, Victor. « Notes de travail », *William Shakespeare, op. cit.*, p. 545.

CONCLUSION

Conclusion

Après un rapide survol historique qui nous permet de montrer l'existence de l'activité critique même depuis l'antiquité, nous avons étudié les paramètres (sociaux, politiques, économiques, littéraires) qui, dès l'aube du XIX^e siècle français, contribuèrent à la naissance de la critique moderne, telle que notre siècle la connaît et la pratique. Ayant radicalement bouleversé l'ordre des choses et prouvé à quel degré elles sont soumises à l'histoire de l'homme et à la loi du temps, la Révolution française jeta les bases pour la mise en place de valeurs révolutionnaires dans le domaine de l'appréciation littéraire, qui connut ainsi un essor remarquable et qui, fondée pour la première fois sur des critères scientifiques, fut élevée au rang de disciplines et de professions. La fixité du Beau, la conception d'une nature commune à tous les hommes, la stabilité, l'unité universelle, l'atemporalité, valeurs qui conditionnaient le jugement des œuvres à l'âge classique, cédèrent la place à la diversité, à l'individualité, à la relativité. La dimension historique intervint dynamiquement dans le domaine du savoir pour doter la critique de ses fondements scientifiques, de sa rigueur intellectuelle; l'industrialisation de l'édition et de la diffusion, modernisant les procédés de fabrication de l'imprimé, favorisa la création d'une presse à grand tirage, la multiplication de journaux et revues où la critique littéraire connut un épanouissement sans pareil.

C'est dans ce contexte que nous avons abordé le discours des créateurs contre la critique et ses représentants de la première moitié du XIX^e siècle, à partir de textes se rejoignant tant par leur forme (leur aspect préfaciel ou épistolaire) que par leur thématique. Nous avons décelé la particularité de chaque texte, l'unicité de son approche, la singularité de sa perspective, tant au niveau des idées qu'au niveau de la rhétorique. Ayant, par ailleurs, inscrit le discours des auteurs dans le cadre plus général du débat entre Romantisme et Classicisme, nous avons montré le conditionnement de leur parole par les valeurs romantiques, telles qu'énoncées dans les textes fondateurs de la nouvelle École. Nous avons vu que les créateurs, loin d'être hostiles à l'existence de la critique ou de nier l'importance de son rôle dans l'avancement de la littérature, s'opposèrent fermement à la conception utilitaire de l'art, aux tendances moralisatrices et à l'aspect purement

commercial d'une critique journalistique, ainsi qu'à l'arriérisme d'une critique universitaire, tournée vers le passé, contraire au renouveau littéraire et souvent aveugle devant les chefs-d'œuvre contemporains. En revanche, ils prêchèrent la parfaite liberté du poète, son droit à l'originalité absolue; ils ouvrirent le chemin pour l'introduction du bizarre, de l'excentrique, du non-conventionnel, du grotesque, du laid dans la littérature.

Mais la particularité de la critique d'artistes ne réside pas uniquement dans la thématique de leur propos, mais aussi dans la particularité de leur langage. Plus précisément, les créateurs optent pour un discours enthousiaste, passionné, émotionnel, spontané, où se trouvent les germes d'une rhétorique que nous pourrions qualifier de « romantique », car les procédés utilisés par les écrivains vont à l'encontre de ceux que la rhétorique classique met à leur disposition. Ainsi, la persuasion est assurée par l'appel que font les écrivains aux émotions et à la sensibilité du lecteur, par le sarcasme mordant de leur propos, par l'ironie vengeresse de leur parole, par leurs recours à l'hyperbole, à l'exagération, à l'antithèse, à la démesure, à la transgression. Si les créateurs romantiques refusent de suivre les modèles discursifs classiques, s'ils expriment leur aversion pour une langue poétique qui se veut codifiée même dans ses moindres détails, ce n'est pas parce qu'ils visent à l'abolition de la rhétorique, mais plutôt parce qu'ils souhaitent substituer la rhétorique aristotélicienne normative, basée sur la parfaite modération, par une autre qui se veut enthousiaste et qui privilégie l'expression naturelle et spontanée, l'immédiateté, la fluidité de la parole.

Après avoir regroupé les caractéristiques de la critique des créateurs et décelé les particularités de leur rhétorique, nous nous sommes intéressés à l'écho de leur discours, tant sur leurs contemporains que sur l'évolution de la critique plus généralement. Une étude des dictionnaires du XIX^e siècle montra que leur conception de l'évaluation littéraire ainsi que leur conception du métier de critique, tel qu'il fut pratiqué par les universitaires et les journalistes, fut adoptée par leurs contemporains. Nous avons vu à quel degré leur discours, acceptant comme seule légitime une critique artiste et

immanente, se lexicalisa, se cristallisa dans les dictionnaires de l'époque, où le critique devient synonyme d'« eunuque », de « poète raté ».

L'étude du discours des créateurs de la première moitié du XIX^e siècle contre la critique et ses représentants soulève une interrogation importante qui offre la possibilité d'une autre lecture de l'œuvre critique de Charles Baudelaire : si, dans la deuxième moitié du siècle, le poète des *Fleurs du mal* concilie critique et création, s'érigeant ainsi en précurseur de la critique moderne, c'est dans la parole des auteurs que nous devons, nous semble-t-il, rechercher les germes de cette attitude qui est à l'origine de la conception de la critique de notre siècle, telle que manifestée par exemple dans l'œuvre de Julien Gracq ou de Roland Barthes. Si la critique littéraire moderne a consciemment recours à l'imagination, à l'expressivité, à l'expérience personnelle, à la subjectivité, à la métaphoricité du langage, au symbole, à l'image, c'est sans doute parce qu'elle est vue comme une forme de création originale. Et si c'est Baudelaire qui insista, à travers son œuvre, sur la complémentarité de ces deux fonctions, ce sont les créateurs romantiques qui ont ouvert la voie pour la considération de l'activité critique comme « un acte de pleine écriture ».

Terminant, nous croyons que le discours critique des créateurs romantiques pourrait être exploité plus à fond. Plus particulièrement, nous estimons que l'étude d'un corpus plus exhaustif que celui abordé dans notre mémoire, et embrassant plusieurs domaines de la production littéraire - poésie, roman, théâtre -, pourrait confirmer l'hypothèse que nous formulons ici, selon laquelle il existe vraiment une rhétorique « romantique ».

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie

Plan de la bibliographie

- I. Sur le discours des créateurs
 1. Textes du corpus
 2. Autres textes critiques des créateurs

- II. Histoire et théorie littéraires
 1. Sur le XIX^e siècle
 2. Sur le Romantisme
 3. Théorie littéraire

- III. Sur la critique littéraire
 1. Ouvrages théoriques
 2. Articles
 3. Sur Sainte-Beuve
 4. Critique de Sainte-Beuve

- IV. Sur la critique artistique
 1. Articles
 2. Sur la critique baudelairienne
 3. Critique d'art de Baudelaire

- V. Sur la rhétorique
 1. Ouvrages théoriques
 2. Articles et contributions

- VI. Œuvres du XIX^e siècle

I. Sur le discours des créateurs contre les critiques

1. Les textes du corpus

HUGO, Victor (1824). « Discussion avec Z... sur Romantisme et Classicisme », Jean Massin (dir.), *Œuvres Complètes*, t. II, Paris, Le Club Français du Livre, p. 533-548.

GAUTIER, Théophile (1834). « Préface », *Mademoiselle de Maupin*, édition critique par Georges Matoré, Paris, Droz [1946], 107 p.

SAND, George (1836). « XI^e lettre d'un voyageur », *Lettres d'un voyageur*, Paris, Garnier-Flammarion [1971], p. 294-311.

BALZAC, Honoré de (1840). « Lettre sur Sainte-Beuve », Marcel Bouteron et Henri Longnon (dir.), *Œuvres Diverses*, Paris, Louis Conard [1910], tome III, p. 295-318.

2. Autres textes critiques des créateurs

FLAUBERT, Gustave (1872). « Préface », dans BOUILHET, Louis, *Dernières Chansons : poésies posthumes*, Paris, Lévy, p. 3-34.

HUGO, Victor (1864). *William Shakespeare*, Paris, Flammarion [1973], 574 p.

HUGO, Victor (1829). « Première Préface », *Orientales*, Paris, Librairie Marcel Didier [1952], p. 5-12.

HUGO, Victor (1829). « Deuxième Préface », *Orientales*, Paris, Librairie Marcel Didier [1952], p. 15-17.

À consulter :

BALZAC, Honoré de (1840). « Lettres sur la littérature », Marcel Bouteron et Henri Longnon (dir.), *Œuvres Diverses*, Paris, éd. Louis Conard [1910], p. 271-329.

BALZAC, Honoré de (1843). « Le critique », *Monographie de la presse parisienne*, Paris, éd. J.-Hallier/Albin Michel [1981], p. 125-194.

II. Histoire et théorie littéraires

1. Sur le XIX^e siècle

AMBRIÈRE, Madeleine (dir.) (1990). *Précis de littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 637 p.

À consulter :

COUTY, Daniel (1988). *XIX^e siècle*, « Histoire de la littérature française », Paris, Bordas, 2 vol.

DERRÉ, Jean-René (1986). *Littérature et Politique dans l'Europe du XIX^e siècle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 392 p.

RINCÉ, Dominique et Bernard LECHERBONNIER (1986). *Littérature, textes et documents : XIX^e siècle*, MITTERAND, Henri (dir.), Paris, Nathan, 591 p.

TADIÉ, Jean-Yves (1970). *Introduction à la vie littéraire du XIX^e siècle*, Paris, Bordas, 146 p.

2. Sur le Romantisme

BEYLE, Henri (dit Stendhal) (1823 - 1825). *Racine et Shakespeare. Études sur le Romantisme*, Paris, L'Harmattan [1993], 324 p.

DESCHAMPS, Émile (1828). « Préface », Henri Girard (dir.), *Études françaises et étrangères*, Paris, Les Presses Françaises [1923], 87 p.

GAUTIER, Théophile (1872). *Histoire du Romantisme*, Paris, Charpentier et Fasquelle [1927], 408 p.

HUGO, Victor (1827). « Préface », *Cromwell*, SOURIAU, Maurice (éd.) (1897), Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 328 p.

À consulter :

BÉNICHOU, Paul (1988). *Les mages romantiques*, Paris, Gallimard, 553 p.

BRAY, René (1963). *Chronologie du Romantisme : 1804-1830*, Paris, Nizet, 238 p.

EGGLI, Edmond (1972). *Le Débat romantique en France : 1813-1830*, Genève, Slatkine Reprints, 498 p.

JASINSKI, René (1929). *Les années romantiques de Théophile Gautier*, Paris, Vuibert, 335 p.

MOREAU, Pierre (1957). *Le Romantisme*, Paris, Del Duca, 470 p.

PEYRE, Henri (1971). *Qu'est-ce que le Romantisme?*, Paris, Presses Universitaires de France, 307 p.

SCHENK, Hans George Artur Viktor (1979). *The Mind of the European Romantics : an essay in cultrural history*, Oxford, Oxford University Press, xxiv + 303 p.

SÉCHÉ, Léon (1908). *Le Cénacle de « La Muse française »*, Paris, Mercure de France, xv + 409 p.

3. Théorie littéraire

BARTHES, Roland (1966). *Critique et vérité*, « Tel quel », Paris, Seuil, 78 p.

DELFAU, Gérard et ROCHE Anne (1971). *Histoire, littérature : histoire et interprétation du fait littéraire*, Paris, Seuil, 314 p.

ESCARPIT, Robert (dir.) (1970). *Le Littéraire et le Social : éléments pour une sociologie de la littérature*, « Science de l'homme », Paris, Flammarion, 315 p.

GRACQ, Julien (1995). *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1756 p.

À consulter :

BOURDIEU, Pierre (1992). *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 480 p.

LECLERC, Yvan (1991). *Crimes écrits; la littérature en procès au 19^e siècle*, Paris, Plon, 447 p.

STAROBINSKI, Jean (1976). *L'œil vivant II : La relation critique*, Paris, Gallimard, 341 p.

III. Sur la critique littéraire

1. Ouvrages théoriques

FAYOLLE, Roger (1964). *La critique littéraire*, « U », Paris, Librairie Armand Colin, 430 p.

MAUREL, Anne (1994). *La critique*, « Contours Littéraires », Paris, Hachette, 155 p.

MAURRAS, Charles (1932). *Prologue d'un Essai sur la Critique*, Paris, La porte étroite, 99 p.

MOLHO, Raphaël (1963). *La critique littéraire en France au XIX^e siècle*, Paris, Buchet/Chastel, 243 p.

MOREAU, Pierre (1960). *La critique littéraire en France*, Paris, Armand Colin, 224 p.

THIBAUDET, Albert (1930). *Physiologie de la critique*, Paris, Éditions de la nouvelle revue critique, 243 p.

2. Articles et contributions

BONNEFON, Paul : « Balzac et Sainte-Beuve à propos de *Port-Royal* », *Revue universitaire*, vol. 26, avril 1917, p. 271-280.

DALE, Catherine : « The mirror of romanticism: images of music, religion and art criticism in George Sand's eleventh *Lettre d'un voyageur* to Giacomo Meyerbeer », *Romanic Review*, vol. 87, n° 1, January 1996, p. 83-112.

FAYOLLE, Roger : « Sainte-Beuve lecteur de Balzac », *Acta Universitatis Carolinae. Philologia. Romanistica Pragensia*, vol. XV, n° 1, 1983, p. 43-55.

HYTIER, Jean (1967) : « Balzac et Sainte-Beuve : une haine littéraire », *Questions de littérature*, Paris, Droz, p. 111-140.

THIBAUDET, Albert : « Réflexions sur la Littérature. Les trois critiques », *Nouvelle Revue française*, tome XIX, n° CXI, 1^{er} décembre 1922, p. 715-726.

DUCKETT, William (dir.) (1860). *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, 2^e éd. entièrement refondue, corrigée et augmentée de plusieurs milliers d'articles tout d'actualité, « Chapleau », Paris, Didot [article « critique », t. VI, p. 760-762].

LAROUSSE, Pierre (éd.) (1866). *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc.*, « Rediviva », Nîmes, C. Lacour [1990] [article « critique », t. VII, p. 551-553].

3. Sur Sainte-Beuve

CABANIS, José (1987). *Pour Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 188 p.

CORBIÈRE-GILLE, Gisèle (1973). *Aperçus de l'œuvre critique de Charles Augustin Sainte-Beuve*, Paris, Nouvelles Éditions Deresse, 477 p.

FAYOLLE, Roger (1972). *Sainte-Beuve et le XVIII^e siècle ou comment les révolutions arrivent*, Paris, Armand Colin, 458 p.

MOREAU, Pierre (1964). *La critique selon Sainte-Beuve*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 153 p.

PROUST, Marcel (1954). *Contre Sainte-Beuve*, « folio/essais », Paris, Gallimard, 307 p.

4. Critique de Sainte-Beuve

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *Port-Royal*, texte annoté et présenté par Maxime Leroy (éd.) (1953-1955), Paris, Gallimard, « Pléiade », 3 vol.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin : « De la littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} septembre 1839, t. III, 5^e livre, p. 675-691.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin : « Balzac. La Recherche de l'Absolu », *Les grands écrivains français. Le XIX^e siècle. Les romanciers*, ALLEM, Maurice (dir.), Paris, Garnier, p. 139-165.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin : « Appendice. Extrait du tome I de *Port-Royal* », *Les grands écrivains français. Le XIX^e siècle. Les romanciers*, ALLEM, Maurice (dir.), Paris, Garnier, p. 195-206.

À consulter :

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *Port-Royal*, texte annoté et présenté par Maxime Leroy (éd.) (1953-1955), Paris, Gallimard, « Pléiade », 3 vol.

IV. Sur la critique artistique

1. Articles et contributions

BESSIS, Henriette : « George Sand critique d'art », *George Sand Studies*, vol. 12, n° 2, automne 1993, p. 65-71.

GENET-DELACROIX, Marie-Claude : « Écriture sur l'art et mythe de l'union des arts », *Romantisme*, vol. 20, n° 69, 1990, p. 15-24.

GIRARD, Marie-Hélène (1994). « Présentation » in *Critique d'art : extraits des Salons (1833-1872)*, Paris, Séguier, p. 9-30.

MOZET, Nicole : « Signé "le voyageur" : George Sand et l'invention de l'artiste », *Romantisme*, vol. 17, n° 55, 1987, p. 23-32.

3. Sur la critique baudelairienne

FROIDEVAUX, Gérald (1989). *Baudelaire : représentation et modernité*, Paris, José Corti, 149 p.

RINCÉ, Dominique (1984). *Baudelaire et la modernité poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 127 p.

VALVERDE, Isabel (1994). *Moderne/Modernité : deux notions de la critique d'art française de Stendhal à Baudelaire*, New York, P. Lang, 466 p.

4. Critique d'art de Baudelaire

BAUDELAIRE, Charles (1864). *Écrits sur l'art*, « Livre de poche », Paris, éd. Librairie Générale Française [1992], xxxix + 528 p.

BAUDELAIRE, Charles (1868). *L'Art Romantique*, « Bibliothèque contemporaine », Paris, Calmann-Lévy, 442 p.

BAUDELAIRE, Charles (1868). *Écrits esthétiques*, « 10/18 », Paris, Union Générale d'Éditions [1986], 455 p.

V. Sur la rhétorique

1. Ouvrages théoriques

HALSALL Albert (1995). *Victor Hugo et l'art de convaincre*, Montréal, Les Éditions Balzac, 496 p.

PERELMAN, Chaïm et L. OLBRECHTS-TYTECA (1970). *Traité de l'Argumentation : la nouvelle rhétorique*, 2^e édition, Belgique, Les Éditions de l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles, 734 p.

VENZAC, Geraud (1955). *Les Premiers Maîtres de Victor Hugo*, Paris, Bloud & Gay, 527 p.

VIGNAUX, Georges (1976). *L'Argumentation : essai d'une logique discursive*, Genève, Droz, 338 p.

À consulter :

DECLERCQ, Gilles (1992). *L'art d'argumenter : structures rhétoriques et littéraires*, Belgique, Éditions Universitaires, 283 p.

FUMAROLI, Marc (1980). *L'Âge de l'éloquence*, Genève, Droz, 882 p.

2. Articles et contributions

BEAUJOUR, Michel (1986). « Rhétorique et littérature » dans MEYER, Michel (éd.), *De la métaphysique à la rhétorique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, p. 157-174.

BÉNICHOU, Paul : « Discussion » in « Victor Hugo : Mesure et démesure », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 80, n° 2, avril 1980, p. 231.

GAUDON Jean : « Victor Hugo : Mesure et démesure », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 80, n° 2, avril 1980, p. 222-230.

MEYER, Michel (éd.) (1986). « Y a-t-il une modernité rhétorique? », *De la métaphysique à la rhétorique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, p. 7-13.

MOLINO, Jean : « Quelques hypothèses sur la rhétorique au XIX^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 2, avril 1981, p. 181-192.

SEEBACHER, Jacques : « La polémique chez Victor Hugo », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n° 31, mai 1979, p. 207-222.

VI. Ouvrages du XIX^e siècle

BALZAC, Honoré de (1843). *Illusions perdues*, Canada, Phidal [1995], 571 p.

RENAN, Ernest (1890). *L'avenir de la science : pensées de 1848*, 2^e édition, Paris, Lévy, 541 p.